الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عباس لغرور-خنشلة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التشكيل الأسلوبي في شعر محمود درويش

نماذج مختارة

بحث مقدم لاستكمال مقاييس شهادة الماستير في اللغة والأدب

تخصص: النقد الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:

آسيا حمادي

تحت إشراف:

أ.د. فيصل حصيد

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر –أ-	جامعة عباس لغرور –خنشلة-	رئيسا
فيصل حصيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور –خنشلة-	مشرفا ومقررا
عبد الحميد ختالة	أستاذ محاضر –ب-	جامعة عباس لغرور –خنشلة-	عضوا مناقشا

العام الجامعي: 2017-2018

4

شكر و عرفان

إنّه لمن الواجب أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الفاضل المحترم "د. فيصل حصيد"، الذي رافقنا في هذا البحث حتى لُتممنا دراسته.

ولا يفوتنا أن نشكر الوالدين الكريمين، وكل أفراد العائلة، على كل ما قدموه من مساعدة، وإلى جميع من ساهم من قريب أو بعيد في إكمال هذا البحث، فلكم كل الشكر والتقدير.

إهداء

إلى من أحمل اسمه بكل فخر

إلى من كلّت أنامله ليقدّم لنا لحظة سعادة

إلى من أبعد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم

إلى القلب الكبير "والدي العزيز"

إلى ينبوع الصبر والتفاؤل والأمل

إلى كل من في الوجود بعد اللّٰهُ ورسوله "أمي الغالية"

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل زملاء وزميلات الدراسة

أهدي هذا العمل

آسيا

مقدمة

مقدمة:

يظلّ تاريخ الأدب العربي على امتداد عصوره بحاجة دائمة، إلى مزيد من القراءات التثويرية لنصوصه وآدابه، لكون تلك القراءات من شأنها أن تضفي على جوهر النص ملامح ومعالم ما كان لها أن تتضح لولاها.

وحين نطالع كتب الشعر المعاصر نعثر على كثير من الأشعار التي تستحق القراءة وا ٍعادة القراءة بمنظورات مختلفة، يمكنها تفكيك شيفرات النص، وبيان شعريته وشاعرية صاحبهولعلّ من بين أولئك الشعراء محمود درويش، الذي يعدّ واحدا من الذين أثرو ا الحياة الأدبية العربية والعالمية في التاريخ المعاصر.

إنّ الولوج في أعماق النص الشعري قد يكشف لنا عن استراتيجسات الذات المبدعة والمؤثرات الخارجية والبينية في تشكيل رسالتها الفنية، ويمدنا بمعرفة واسعة عن مسار الزمن في حياتها، وأهم ما يميز محمود دويش هو ما قدمه من شعر ونثر على مدار أكثر من نصف قرن من الزمان، إذ ترتكز لغته على الإيحاء، بل ومركوزة بأمثال كثيرة مشحونة بمضامين انفعالية وعاطفية وفكرية.

وقد اختلف الباحثون في منهج دراسته، فبعضهم اهتم بنفسية الأديب وسيرة حياته، وعلاقته ببيئته، والمؤثرات الاجتماعية والثقافية والحضارية في شعرهم، وآخرون اعتمدوا النص في حد ذاته لأنه كفيل بأن يبرز للدارس بعض الأسرار الدفينة في ذات المبدع، ومختلف جوانب حياته، ولن يتحقق ذلك إلا بكشف دلالاته الظاهرة والخفية، ويختلف شكل النص أيضا من قارئ إلى آخر، لأن القراءة سبيل إلى تعدد وجهات النظر، فالقارئ يستقبل النص بما يملكه من قدرات فكرية ولغوية وثقافية، وهذه العناصر متفاوتةبين القراء، كل يعمل على إثرائه بهذه المعطيات الشخصية التي تتولد منها تفسيرات مختلفة للنص الواحد.

ولأن قصائد محمود درويش هي من الكثافة والجمالية ما هي، فقد كانت سبب اختيارنا لها، لما تشكله من مظاهر وسمات أسلوبية من طراز السهل الممتنع الذي أعيا المناهج والدارسين، وأصبح نصا إشكاليا يتطلب المساهمة في فك شيفراته الشعرية، كذلك طموحنا

إلى الكشف عن الرؤى الجمالية والسمات الأسلوبية، التي تطبع هذه القصائد، وتعكس ثراءها، وهو ما يفتح آفاقا واسعة تكرس إمكانية تطبيق المناهج الحديثة في دراسة الشعر العربي المعاصر لمعرفة وبلورة ذاتنا التائهة، واستحضار وجودنا الغائب.

كما لا أخفي سببا ذاتيا جعلني أختار هذا الموضوع وهو ولعي بمحمود درويش شاعرا ومبدعا ومناضلا ووفيا للأرض، وقبل كل شيء إنسانا يرى الجمال في اليوميات، والعادات، والشتات، والحرب، والسلم، وهي صفات كفيلة بأن تجعلك تحبه.

وقد وقع اختيارنا على ثلاثة قصائد، وهي قصيدة "بيروت"، وهي قصيدة تتحدث عن الوطن، وقصيدة "عابرون في كلام عابر"، وهي قصيدة نضالية تحررية، وقصيدة "أرى ما أريد"، وهي شبه سيرة ذاتية، وذلك في محاولة للتنويع في موضوعات القصائد المختارة، وسعيا للإجابة عن مجموعة من الأسئلة الإشكالية والتي منها:

- كيف استطاع محمود درويش تحويل اللغة العادية واللحظات اليومية إلى مظاهر أسلوبية جمالية على المستوى الشعر ي؟
- كيف تحول الالتزام بالقضية إلى التزام بلغة القضية ومنه إلى التزام على المستوى الأسلوبي؟
- كيف يخدم الصوت في قصائد درويش الشحنات الدلالية للنص، وكيف تنسجم القيمة التعبيرية المجردة للصوت مع نسق الأسلوب المبتغى؟
- هل للمظاهر التركيبية والصور الدلالية في شعر محمود درويش أثر على بنية القصيدة عنده وعلى خصوصيتها الإبداعية؟

ولبلوغ ما نرمي إليه استعنا بالمنهج الأسلوبي في التحليل، الذي يقف على أهم المستويات اللغوية المعروفة، إذ يصف الظاهرة الأسلوبية، ويحلل عناصرها، وهو منهج يسمح بالوصول إلى المضامين الإبلاغية والتعرف على دلالتها الأسلوبية.

وبناءً عليه، فقد تطلّب منهج الدراسة أن تتوزع مادة البحث على مقدمة وأربعة فصول، وخاتمة، أشرنا في المقدمة إلى تعدد القراء الذين يتعاملون مع النص الأدبي، كما تطرقنا إلى أسباب اختيار البحث ومنهجه.

أما في الفصل الأول، وهو المستوى الصوتي، فتطرقنا فيه إلى دراسة القيمة التعبيرية للصوت، والبحور الغالبة على القصائد، وفي الفصل الثاني، أي المستوى الصرفي، استخر جنا منه مختلف الصيغ الصرفية، من اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة، وغيرها من القصائد وحاولنا بيان دلالات ذلك في النص.ثم الفصل الثالث(المستوى التركيبي) درسنا الجملة الاسمية والفعلية، كما عرجنا على ظاهرتي الحذف والتكرار، ومدى تأثيرهما على القصيدة وأخيرا ختمنا الفصل بدراسة الجملة الإنشائية الطلبية، حيث أبرزنا أنواع الجمل المستخدمة في القصيدة.

وانعقد الفصل الأخير للمستوى الدلالي، وفي تطرقنا إلى دراسة الصور البارزة في القصائد، كان التركيز على التشبيه ودوره في بناء الصورة، ثم تحدثنا عن الاستعارة والكناية، ودورها في خلق الصورة، وكان هدفنا من ذلك إبراز التشكيل الاستعاري ودلالته في القصيدة.

أما الخاتمة فكانت معرضا لأهم النتائج المتوصل إليها، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة ما كان لها أن تكتمل فصولها دون أن ترتكز على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة، التي يقدم لها زادا معرفيا كافيا ولازما في جميع جوانبها اللغوية، والأدبية، والنقدية، تبعا لمعطيات ومتطلبات فصول البحث.

وفي الختام، نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الفاضل المشرف والموجه "أ.د فيصل حصيد"، الذي شرفنا باحتضان هذا البحث ورعايته، كما أشكره على نصحه إياي بالرأي السديد، والفكر القويم، فجزاه الله عنا خير الجزاء. كما أتوجه بخالص الشكر للجنة الناقشة ممثلة في السادة: د/ رشيد بلعيفة رئيس اللجنة، ود/ عبد الحميد ختالة مناقشا على أولو من عناية في قراءة البحث وعلى ما سيقدمونه من ملاحظات تثري وتقوم البحث. والشكر موصول كذلك لقسم اللغة العربية ولكلية الآداب واللغات بجامعة خنشلة على ما قدموه لي طيلة سنوات تكويني.

مدخل

الأسلوبية فى الدراسات العربية المعاصرة

يظلّ تاريخ الأدب العربي على امتداد عصوره، في حاجة دائمة إلى مزيد من القراءات التنويرية لنصوصه وآدابه، وتعدّ الأسلوبية من أهم المناهج النقدية النسقية التي تدرس النصوص الأدبية وتحلّلها، حيث يعترف كثير من النقاد والدارسين أنّ كلمة "أسلوب" لا يمكن أن تعرّف بشكل عام، ولعلّ مردّ ذلك راجع إلى شساعة المجالات والميادين، التي أصبحت هذه الكلمة تطلق عليها، إلا أنّ هذا المفهوم هو الذي اقتبست منه الأسلوبية لتصبح منهجا نقديا حديثا، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة على أساس تحليل الظواهر اللغوية، والسمات الأسلوبية بشكل يكشف الظواهر الجمالية للنصوص.

وقد اتخذ هذا المنهج –أيضا- مفاهيم عديدة، في الدراسات العربية المعاصرة لكثير من النقاد، وسنعرض لمن كان لهم أثر في هذا المنهج، ومنهم:

❖ **عبد السلام المسدي:**

يعدّ عبد السلام المسدي[1] من أهم الباحثين في مجال اللسانيات واللغة، كما أنّه قدّم عطاءً وافرًا وأسهم في ثراء الحركة النقدية، وخصص للأسلوبية كتابا بعنوان (الأسلوب والأسلوبية) حيث يرى هذا الباحث أنّ مصطلح الأسلوبية: "يتراءى حاملا لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولّد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربيةوقفنا على دالّ مركّب جذره "أسلوب" "**Style**" ولاحقته يّ ة" "**ique**" وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب –وسنعود إليه- ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص –فيما تختص به- بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك

[1]- عبد السلام المسدي: (26 يناير 1945م-صفاقس) أكاديم وكاتب ودبلوماسي ووزير التعليم العالي في تونس، من أهم الباحثين في مجال اللسانيات واللغة.يعدّ واحدا من النقاد القلائل الذين ترسخت أسماؤهم في حركة النقد الأدبي، ليس في تونس فقط؛ بل في العالم العربي.

الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب (**Science du Style**) لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب".[1]

يريد المسدي في هذا المقام أن يظهر العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية، بحيث جعل لبعض المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بعداً لسانيا محضاً، يستند إلى ثنائية الدال والمدلول. وهنا يتم بما ذهب إليه الناقد الفرنسي "بيار جيرو" "**Pierre guiraud**" الذي يرى أنّ الأسلوبية هي البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه عبر صياغته الإبلاغية".[2]

نجد الأسلوبية بهذا المفهوم مقتصرة على المقياس اللساني، وأنّ الأثر الأدبي تكمن غاياته في إحداث الإثارة أيضا.

وهنا تأتي الأسلوبية "لتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[3].

وقد ذهب عبد السلام المسدي إلى رأي آخر أيضا تأثّراً منه بـ"جاكبسون" "**Roman Jackobson**"الذي يرى أنّ الأسلوبية "عمّا يتميّز به الكلام الفني عن بقيّة مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا".[4]

ولم يستبعد بذلك كون الوظيفة الشعرية التي دعا إليها هي في حقيقة أمرها وظيفة أسلوبية بحتة، تسعى إلى تحقيق أدبية النص، ومنه تكون الأسلوبية بحثا خاصا يهدف إلى إبراز خصوصية النصوص من خلال إبراز الوظيفة الشعرية فيها، حيث يعرّفها بقوله أيضا:

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، طرابلس، د.سنة، ص، 33-34.

[2]- المرجع نفسه: ص، 35.

[3]- المرجع نفسه: ص، 36.

[4]- المرجع نفسه: ص، 37.

"هي علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة".[1]

والواضح مما سبق، أنّ الأسلوبية من منظور المسدي ارتبطت بعلم اللسانيات، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها ومستوياتها.

❖ **صلاح فضل:**

رائد من رواد البحث الأسلوبي في المشرق العربي، عكست إنتاجاته اهتمامه الخاص بالبحث في مجال هذا العلم وسعيه الدؤوب لوضع أسس علمية وجمالية لأسلوبية عربية قادرة على إثبات وجودها أمام المدّ المتصاعد للتيارات النقدية الوافدة من الغرب. ومن أهم آرائه في هذا المجال: "تفضيله لاستخدام مصطلح (علم الأسلوب)، بدلا من الأسلوبية، لأنّ علم الأسلوب هو جزء لا يتجزأ من علم اللغة العام".[2]

في تعريفه هذا، يربط بين الأسلوبية واللغة، كون الأسلوبية جزء من الكل؛ الذي هو علم اللغة العام.

يسعى التحليل الأسلوبي في المقام الأول إلى تحديد موضوعه، وتجسيد الهدف الذي ينشده، إلّا يمكن للدارس الأسلوبي أن يطبّق إجراءات عديدة ومتنوعة، فيعالج نصا أدبيا مستقلا أو يتناول بالدرس إنتاج مؤلف بأكمله أو يقوم بإجراء مقارنات أسلوبية متعددة، أو يدرس تغيّر الأسلوب من حال إلى أخرى".[3] أي أنه لابد من التمييز بين البحث في الأدوات الأسلوبية وبين وصف أسلوب مؤلف.

---

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص، 86.

[2]- نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للكتاب، الجزائر، 1997، ص، 14.

[3]- المرجع نفسه: ص، 20.

يرى صلاح فضل في كتابه علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"أنّ علم الأسلوب هو الوريث الشرعي لعلوم البلاغة".[1]

يشير الباحث إلى جهود الباحثين العرب الذي أولوا تأصيل علم الأسلوب في العربية.

"فإذا كانت علوم البلاغة استجابة لحاجات وضرورات في بنية اللغة العربية وثقافتها، وكانت استجابة لمتطلبات دراسة النصالقرآني، فإنّ علم الأسلوب هو ضرورة تقتضيها حاجتنا إلى عصرنة دراسة خطابنا وفق مناهج علمية، تمكننا من الوصول إلى تحليل الخصائص الجمالية للغتنا، بإجراءات علمية وأدوات منهجية دقيقة".[2]

يتضح من هذا القول أنه لا يمكننا أن نغفل حقيقة أنه لكل لغة خصائصها، ولذلك لابد من توافر بعض القوانين العلمية في الأسلوبية لدراسة قوانين اللغة.

يشير صلاح فضل إلى أنّ "دراسته هذه تدخل في مجال جهود الباحثين الأسلوبيين، وهيمتداد لما أنجزه الروّاد الذين حاولوا تأصيل الدرس الأسلوبي في العربية أمثال: أمين الخولي، وأحمد الشايب، وغنيمي هلال وسواهم".[3]

ومن أهم الموضوعات التي تناولها بحث صلاح فضل ما يلي:

المبادئ والاتجاهات، والإطار النظري لعلم الأسلوب، ومستويات البحث وإجراءاته، ودائرة الخواص الأسلوبية.

عرض صلاح فضل الإطار النظري لعلم الأسلوب وكيفية تبلوره، وفي هذا المجال قدّم التعريفات الأساسية للأسلوب في المعاجم اللغوية، ثمّ عرّف علم الأسلوب، وهو "حسب

---

[1]- المرجع السابق: ص، 34.

[2]- ينظر، صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الأفق الجديدة، بيروت، 1985، ص، 6.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص، 36.

المدرسة الفرنسية: دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة"[1]هذا يدل على أن علم الأسلوب يهدف إلى البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات.

نستنتج أن أغلب تعريفات الأسلوبية تكاد تجمع على أنها وسيلة لتحليل النص الأدبي وفق أسس لغوية، تعتمد الظواهر المميزة في النص للكشف عن معانيه وراء أدواته التعبيرية، والبحث في جماليته وخصائصه الفنية.

❖ **حسن ناظم:**

حسن ناظم باحث عراقي من الباحثين المعاصرين، تنوعت أعماله بين الترجمة والنقد، وقد أفرد للأسلوبية كتابا بعنوان (البنى الأسلوبية)، إذ يقول:" ثمة وجهة نظر تحاول أن تثبت تصورا قديما للأسلوبية، إذ يرتبط هذ التصور بالبلاغة العربية"[2].

يمكن أن نوجز ما أراد أن يوضحه حسن ناظم، بأن العمل الشعري يكون بالصور البلاغية، ودراسته تقوم على تتبع ما فيه من استعارات وكنايات وما إليها، إلا أن الأسلوبية تجازت هذا بالبحث عن جمالية هذه العلاقات؛ أي علاقات الصور فيما بينها، كونها تعد علما وصفيا، ونمط الكلام عند الأسلوبية يتأثر بالموقف الذي يرتبط بالعوامل الخارجية التي تعود إلى المنشئ والمتلقي، غير أن أفق الدراسة الأسلوبية أوسع من أفق الدراسة البلاغية، كون الأسلوبية تدرس الظواهر اللغوية بدءا من الصوت".[3]

كما يرى أن الأسلوبية منهجٌ في قوله: "إنها مجموعة من الإجراءات الأدائية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري

---

[1]- المرجع السابق: ص، 37.

[2]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية -دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص، 17.

[3]- المرجع نفسه: ص، 18.

وعلاقات بعضها بالبعض الآخربغية إدراك الطابع المتميّز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى".[1]

يتّضح من قوله بأنّ الأسلوبية وصف لتلك البنى التي ينتج بها النص الشعري، وتضفي هذه الأخيرة على النّص القيم الفنية والجمالية، والسمات الأسلوبية الفريدة، وباختصار فإنّ الأسلوبية هي مجموع الإجراءات التي ترتبط فيما بينها، بحيث تبحث عن العناصر الموجودة فيالنص، والتي تجعل منه نصّا أدبيا من أجل تحديد خصوصية هذه العناصر وطبيعة عملها في النص الأدبي.

❖ **محمد الهادي الطرابلسي:**

محمد الهادي الطرابلسي، بالرغم من تكريس حياته في مجال التمثيل المسرحي، إلا أنّ ذلك لم يمنعه من الالتفات إلى المجال النقدي ودراسة الأسلوبية،يعدّ من أهمّ النقاد المعاصرين العرب الذين تخصصوا في الأسلوبية، كما أفرد لها كتابين بعنوانين مختلفين؛ (خصائص الأسلوب في الشوقيات) و(تحاليل أسلوبية).

يظهر في هذا الأخير تعريفه للأسلوبية في قوله: "الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا، أساسها البحث فيطرافة الإبداع وتميّز النصوص، وطابع الشخصية الأدبية لكل مؤلّف مدروس".[2]

نستنتج من قوله أنّ الأسلوبية ممارسة؛ أي كونها ممارسة عملية تحليلية، إجراء تطبيق أكثر مما هي علم تنظير، وأساسها البحث عن العناصر الموجودة في النص، والتي تجعل منه نصا أدبيا.

---

[1]- المرجع السابق: ص، 30.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، د.ط، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص، 7.

أما موضوعاتها فتتعلق بالجانب الجمالي والفني، ويظهر هذا في قول الطرابلسي، أنه لمّا كان موضوع الأسلوبية توظيف الظواهر اللغوية والفنية توظيفا جماليا كان تقدمها مرتهنا بالنظر في مجالات التوظيف وسياقات التجلي".[1]

يتضح في قوله هذا، أنها تقتضي جهدا متواصلا في التحليل، لرصد كل تغيير وتسجيل كلّ إبداع.

ويرى هذا الباحث أيضا أنّ الأسلوبية ممارسة أيضا لأنها علم بمهارة يحصّل بمهارة، ولذلك تقتضي الأسلوبية من الدارس فضلا عن حذقه العلم وإحكامه المنهج-حسّا إبداعيا"[2]ومن خلال هذا النص المقتبس، فإنّ خبرة الدرس العلمية، وتمكنه من المنهج لا يكفيه لممارسة الأسلوبية، إلا بوجود جانبالحسّ الإبداعي للدارس، ولن يتمكّن من الحصول على هذا الحسّ الإبداعي ما لم يكن ذو خبرة عميقة بالنصوص، ومتشبعا بالتجارب الأدبية في جميع نماذجها.

كما ربط الظاهرة الأسلوبية بالتحليل الأسلوبي، ويظهر هذا في قوله: "تحديد الظاهرة الأسلوبيةوهي الظاهرة اللغوية أو الفنية الموظفة توظيفا خاصا على ما بيّناه- ليس إلا لبنة أولى في بناء التحليل الأسلوبي، لأنّ من ثوابت الأسلوبية أيضا التحقيق في وضع الظواهر المختارة".[3]

يمكن أن نوضح ما أراد إيصاله إلينا الطرابلسي في النص المقتبسأعلاه، بأنّ الظاهرة الأسلوبية ما هي إلا ظواهر لغوية فنية جمالية موظفة توظيفا خاصا، في مبنى النص ومعناه، لأنّ التحليل الأسلوبي يقوم بتحليل تلك الظواهر اللغوية، والفنية، واكتشاف جمالياتها، لكي يسلم المحلّل الأسلوبي بأدبية النص أو شعرية الشعر.

---

[1]- المرجع السابق: ص، 7.

[2]- المرجع نفسه: ص، 8.

[3]- المرجع نفسه: ص، 10.

ويرى أيضا أن "الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية لها دور في وصف نظام اللغة وفي المساهمة في تركيز أحكامها العلمية، ومنطلقاتها المنهجية في البحوث اللغوية عامة".[1]

نستنتج من هذا القول أن الأسلوبية –في جانبها التطبيقية- ذات أهمية كبيرة في وصف نظام اللغة.

إذن، فالأسلوبية ما هي إلا علم يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب النص الأدبي خصائصه التعبيرية، وجمالياته الفنية.

[1]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، تونس، 1981، ص، 10.

الفصل الأول

المستوى الصوتى

أولا: الإيقاع العروضي (الموسيقى الخارجية)

ثانيا: الإيقاع الصوتي (الموسيقى الداخلية)

1/الموسيقى الخارجية:

تعدّ الموسيقى الخارجية في القصيدة العربية العنصر الأساس في إنتاج الشعر، فالموسيقى تمتلك قدرة هائلة في التأثير على المتلقين ودراسة البنى الصوتية للقصيدة، ما يعني دراسة موسيقاها الخارجية، ودراسة ما يعتريها من زحافات وعلل، كما تدرس قافية القصيدة وتفعيلاتها.

أ: الوزن:

فالوزن هو الهيكل العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، ويعرفه ابن رشيق على أنه "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"[1] أي أنّ الوزن هو خصوصية من خصوصيات الشعر، وعندما أرادوا تعريف الشعر قالوا: "هو كلام موزون مقفى"، أي أنه هو التعبير عمّا يعجز اللسان عنه.

وقد جاءت قصيدة "**عابرون في كلام عابر**" على تفعيلات بحر الرمل

***تقطيع البيت:**

أيها المارون بين الكلمات العابرة

ر ُو ْن َبَيْن َل ْ كَلِمَاْتِ ل ْ عَاْبِرَه

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

احملوا أسماءكم وانصرفوا

مِلُو ْ أَسْـ ـمَاءَكُمْ وَنْ صَرِفُو ْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلن

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد المدين عبد الحميد، ط1، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ص، 234.

اختار الشاعر "بحر الرمل" في مستهل قصيدته ذات التفعيلات المتلاحقة (فاعلاتن فلاعلاتن فاعلاتن..)غير أن ّ الملاحظ بعد تقطيع سطريه الأولين رصد بعض التغيرات التي لحقت بالتفعيلة الأصلية، (فاعلاتن) والتي أصبحت (فعلاتن)، وفيها حذف الساكن الثاني، وسمي بـ"الخبن"، وكذلك التغيير الحاصل في (فاعلن) التي كانت (فاعلاتن) في الأصل، وسمي هذا النوع من التغيير بـ"الحذف"، وهو علة بالنقصان، وكذلك في السطر الثاني حيث وقع تغيير في التفعيلة الأصلية (فاعلاتن)، التي أصبحتفَعِلُن ْ)، ويسمى هذا التغيير "بزحاف الخبن والقبض".

وللتعبير عن خلجات نفسه وحزنه تجاه وطنه من ناحية، وسخطه على العدو الصهيوني من ناحية أخرى، يوظف بحر "الرمل" ذي التفعيلات المتلاحقة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن...).

*أما التفعيلات المتواجدة في قصيدة "أرى ما أريد" فقد جاءت على تفعيلات بحر "المتقارب"، وهي كالتالي:

أرى ما أريد من الحقل إنّي أرى

ـ ى مـ ا أُريدُ مِنَ لْحَ قْـ لِ إِذْنِي أَرَ ىْ

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

فعولن فعول فعولن فعولن فعو

جدائل قمحٍ تُمشّطُها الريحُ، أُغمضُ عيني:

ـ حِنْ تُمَ شَجْشَدِ لَئـطُهُ رَ رِيْـ ـحُ ، أُغْمِـ ـضُ عَ يْنَ ي ْ

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

فعولن فعول فعولن فعول فعولن

*نلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة قد وظّف بحر "المتقارب" ذي التفعيلات المتلاحقة (فعولن فعولن فعولن فعولن...)

غير أنّ التفعيلات قد طرأ عليها تغيير، ويتضح ذلك في التفعيلة "فعولن" الأصلية التي أصبحت "فعول"، فقد أصابها زحاف "القبض"، فاستخدم الشاعر تفعيلات بحر المتقارب للتعبير عن فرحه وجنونه بوطنه.

وبما أن الشعر الحر غير مقيد بوزن، فالشاعر قد نوع في الأوزان في القصيدة الواحدة، ونجذ هذا الشكل الفني في قصيدة "بيروت" التي وردت على تفعيلات بحر "السريع"، وهي كالآتيك (مستفعلن مستفعلن فاعلن....). وقد طرأ بعض التغيير على هذه التفعيلات، حيث تحولت "مستفعلن" إلى "متفعلن"، ويسمى هذا التغيير بزحاف "الخبل" وهو (الطي+الخبن). كما تغيرت تفعيلة "فاعلن" وصارت "فعلن"، وهذا نتيجة زحاف "الخبن" الذي دخل على التفعيلة.

كما وظّف الشاعر هذا النوع من البحور للدلالة على التفاعل لولادة بيروت جديدة.

أما النوع الثاني للتفعيلة التي استخدمها الشاعر فهي تفعيلات بحر "الوافر"، والتي هي (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن....)لم يطرأ عليها أيّ تغيير، وكان استخدامه لهذا البحر دلالة على حسرته وأسفه على ما آلت إليه بيروت.

إنّ الشاعر في قصائده الثلاث ينوّع في توظيفالبحور الشعرية، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على قدرته وملكته في نظم القصائد، ومادام الشعر الحرّ غير مقيّد بوزن واحد، فالشاعر كان ميّالاً إلى الحرية مناشدا إيها من خلال الدلالات المتنوعة في هذه القصائد.

ب: القافية:

"القافية ركن أركان الشعر العربي، وهي لا تقلّ أثرًا عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي"[1].

بمعنى أنها تحمل دلالات وصور صوتية وموسيقية، والقافية بالنسبة للشاعر هي كيان يلازمه، بعبارة أخرى أنها كالموسيقى للملحن.

يتميّز الشعر الحرّ بتنويع القافية، فالشاعر فيه لا يعتمد قافية واحدة، كما هو الشأن في الشعر العمودي الذي لابد أن يختم بقافية واحدة.

وفي قصائد **محمود درويش** الثلاث نلاحظ ميزة تنوع في القافية، فمثلا في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، نجد القافية تتمثل في:

/0//0 (عابرة)

/0///0 (ونصرفو)

وهكذا في القصيدتين الأخريين، وهذا التنويع في القوافي راجع إلى طبيعة الشعر الحر من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى إلمام الشاعر بالأوزان والقوافي وقدرته على التنويع.

2/ الموسيقى الداخلية:

والآن بعد تعرفنا على الموسيقى الخارجية التي قلنا عنها أنها الوزن وما يلحق به، والقافية وما يتعلق بها، فإنّ الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يحدث جرسا قويا، ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة، سواء أكان صوتا أو كلمة.

[1]- ابن رشيق: العمدة، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 2001، ص،151.

***الأصوات المجهورة والمهموسة:**

هي وحدات صوتية، متقابلة في درجة الاستعمال.وقد أكّد الاستقراء علىأن ّ نسبة شيوع الأصواتالمهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس وعشرين في المئة، في حين أن ّ أربعة أخماس الكلام، تتكون من أصوات مجهورة".[1]

ويوفر انتشارها في النص ظلالا من المعاني، توصف بحسب صفة الأصوات، فإذا كانت مجهورة ازداد المقام تفخيما، لأن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية، تشد انتباه السامع، فيعي أسراره، وا ٍذا كانت مهموسة كان موتا خافتا، والحس مرهفا، فيوجب التأمل، وتوقظ حركته الوجدان والمشاعر النبيلة لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والإشفاق.

أ: الأصوات المهموسة:

منها: السين والحروف الانفجارية..

وقد توزعت الأصوات المهموسة في قصائد **محمود درويش** كما يبين الجدول التالي:

الصوت	صفته	مخرجه	القصيدة	عدد التكرار
السين	رخو	أسناني	بيروت	196
			عابرون في كلام عابر	23
			أرى ما أريد	31
التاء	مهموس	لثوي	بيروت	481
			عابرون في كلام عابر	51
			أرى ما أريد	63
الكاف	انفجاري	حنكي	بيروت	151

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1981، ص، 12.

			عابرون في كلام عابر	33
			أرى ما أريد	18
الهاء	رخو	حلقي	بيروت	158
			عابرون في كلام عابر	22
			أرى ما أريد	46

يتناغم الهمس مع انخفاض الصوت وهدوئه، ومن الأصوات المهموسة الأكثر تكرارا هي تلك المذكورة في الجدول أعلاه.

(السين) الذي ورد ثلاثا وعشرين مرة في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، هو ما جاء في المفردات الآتة: (نسقيه، السماء، المستقبل، موسيقى)، وهي علامات رمزت إلى الأمل الموجود داخل الشاعر الحالم بالهدوء، رغم تأزم حالته النفسية، إضافة إلى الوظيفة الإيقاعية لهذا الصوت، الذي يحمل دلالة العمق الإيماني للشاعر بغد أفضل.

ارتبط صوت (التاء) الذي تكرر 481 مرة في قصيدة "بيروت" بكلمات كانت بارزة الوضوح في النص، ومنها: (بيروت، نرجسة، حبيبتي، عاشقة، نجمة...)، فهي كلمات توحي بالإعتاق والحرية، جعلها الشاعر ملجأ ينفس بها عن آهاته ومكنوناته فنثرها في ثنايا قصيدته، ليضيف لها نوعا من السلاسة والخفة، تحمل في طياتها دعوة إلى التغيير، في محاولة لصنع غد أفضل.

ب: الأصوات المجهورة:

منها: اللام، النون، الياء، الميم، والراء...

والأصوات المجهورة هي المهيمنة في قصائد **محمود درويش** الثلاثة، وقد توزعت كما يبينه الجدول التالي:

الصوت	صفته	مخرجه	القصيدة	عدد التكرار
اللام	جانبي مجهور	غاري	بيروت	452
			عابرون في كلام عابر	58
			أرى ما أريد	62
الميم	أنفي مجهور	شفوي	بيروت	453
			عابرون في كلام عابر	99
			أرى ما أريد	106
النون	أنفي مجهور	أسناني	بيروت	583
			عابرون في كلام عابر	122
			أرى ما أريد	115
الياء			بيروت	454
			عابرون في كلام عابر	62
			أرى ما أريد	138
الراء	تكراري	غاري	بيروت	401
			عابرون في كلام عابر	65
			أرى ما أريد	111
الباء	انفجاري	شفوي	بيروت	328
			عابرون في كلام عابر	29
			أرى ما أريد	54

نلاحظ في الجدول أن الأصوات الأكثر تكرار في القصائد الثلاث، هي (اللام، النون، الياء والميم)، وهي أصوات مجهورة لها الأثر الواضح في إظهار حالة الشاعر النفسية

ومضمون كل قصيدة، حيث احتل حرف "اللام" في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، نسبة كبيرة فقد تكرر 58مرة، وقد اقترن هذا الحرف بكمّ هائل من الكلمات: قنبلة، فولاذ، النار، السيف، الشهداء...وكلها كلمات زاد من تفعيلها اقترانها بحرف اللام، الذي دلّ دلالة واضحة على الألم والحزن والمرارة، غير أنّ الشاعر قد نجح في توظيف المعنى وضده، فكما كان اللام صوتا للألم والأنين كان شعاعا للأمل من خلال اقترانه بـ: حفل، المطر، المستقبل، الحياة، تعمل، ....وهي كلها إشارات دالة على التفاؤل بغدٍ أفضل يغير فيه الشاعر من الواقع القاسي، الذي تعانيه فلسطين. ومنه، فإن سيطرة اللام على قصيدة "**عابرون في كلام عابر**" توحي بذلك الصراع المحيط بالذات الشاعرة، صراع بين ألم وأمل.

كما احتلت الياء والنون والميم حيزا هاما في القصائد الثلاث، وبذلك يعتبر صوت "الياء" صوت الأنين، يلجأ إليه الشعراء للتعبير عن حالات الحزن والأسى، أما "النون" يمتاز بقوة الوضوح السمعي، وكذا صوت "الميم" الذي يحقق سهولة الانتشار، لذلك تحقق الغاية التعبيرية، كما ساعدت هذه الأصوات في سهولة انتقال الرسالة من الشاعر إلى المتلقي.

يتبين لنا أنّ عدد الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة، في القصائد الثلاث، وهذا يوحي أنّ هذه القصائد للشاعر **محمود درويش** لا تتضمن واقع الهدوء، فجاءت الأصوات المجهورة واضحة، ليكشف بها عن الحقيقة.

الفصل الثاني

المستوى الصرفى

أولا: بنية الأسماء

أ: صيغة المبالغة

ب: الصفة المشبهة

ج: اسم الفاعل

د: اسم المفعول

ثانيا: ظواهر التصريف

أ: الجمع

ب: الإفراد

ج: التثنية

أو ّلا: بنية الأسماء (المشتقات):

نعتمد في هذا القسم دراسة المشتقات، حيث ركزنا على البارزة منها في قصائد "**بيروت**"، "**أرى ما أريد**"، "**عابرون في كلام عابر**"، وقد تمثلت في (صيغة المبالغة، والصفة المشبهة، واسم الفاعل واسم المفعول)، وقد راعينا في دراستنا القصائد مختلف الأبنية لهذه المشتقات مع إبراز الدلالات المتنوعة لها.

أ: صيغة المبالغة:

تعدّ صيغة المبالغة في أبسط تعريفاتها: "الدلالة على الكثرة والمبالغة في اتصاف الذات بالحدث، حول بناء اسم الفاعل إلى أبنية متعددة هي صيغ المبالغة، ويرى بعضهم أنها لا تجيء إلا من الثلاثي المتعدي، وا ٍنّ ما جاء على أوزانها من اللازم إنما هو صفة مشبهة".[1]

ويرى الأستاذ كمال إبراهيم أنّ "صيغة "فاعل" تحول إلى خمسة أوزان إذا أريد بها الكثر ة والمبالغة في الصفة وهيفعّال، ومفعال، فعول، فعيل، فَعِ ل"".[2]

كل هذه الصيغ التي تستخدمها العربية قصد المبالغة في المعاني، والأفعال والصفات، نجدها موظفة في القصائد المذكورة سابقا، والأمر الذي يجب التنبيه إليه، أننا سنقتصر على أهمّ الصيغ المستعملة في القصائد الثلاث، وأكثرها تأثيرا في المعاني، وا ٍبراز الدلالات المختلفة لكل بنية، وأثرها في السياق الشعري، وأهم هذه الصيغ:

فعّال:

وهي من الصيغ التي تستعمل بكثرة في الدلالة على معاني التكثير والمبالغة، واستعمالها في قصيدة "بيروت" يخلو من تلك المعاني تحسّ را وألم ً ا.

---

[1]- عبد الله درويش: دراسات في علم الصرف، د.ط، مكتبة الشباب، مصر، 1959، ص، 18، 19.

[2]- كمال إبراهيم: عمدة الصرف، ط2، مطبعة الزهراء، بغداد، 1957، ص، 184.

يقول **محمود درويش**:

"أهذي قليلا كي يكونالصّحوُ والجلّادُ ..."[1]

لجأ الشاعر إلى توظيف صيغةفعّال" للمبالغة، فجاءت كلمةالجلاّد"، للدلالة على العذاب والألم الذي يعيشه الشاعر ما إن يصحو من نومه، الذي لا يخلو من الهذيان المتعب.

أُفَعّلُ :

يقول الشاعر في قصيدة "**بيروت**":

لَكنّي أُحَوّمُ حولَ أحلامي"[2]

بالنسبة لاستخدام الشاعر الصيغة "مُ "، فيعود ذلك إلى ملل وتعب الشاعر من الدوران في تلك الحلقة الفارغة التي تتوسطها أحلامه.

إنّ تطرق الشاعر لصيغة المبالغة في شعره دلالة على قوته وجرأته، إلا أنّه كان هناك تنوع في توظيفه للصيغ، ولم تكن كثيرة.

ب-الصفة المشبهة:

نعني بها الألفاظ التي تحقّق دلالة اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام، شرط أن يكون الثبوت والدوام عامّين يشملان الماضي والحاضر والمستقبل. "ونعتت بمشبهة لأنها تشبه اسم الفاعل في أمرين: دلالتها على الحدث وصاحبه، فكلمة "كريم" تدلّ على الكرم، ومن اتصف به، واسم الفاعل "قاعد" يدل على الحدث وهو القعود، واتصف به، ولكن دلالة الصفة المشبهة على الوصف ثابتة لازمة، ودلالة اسم الفاعل

[1]- الديوان: ج2، ص، 512.

[2]- الديوان: ص، 509.

على الوصف مفيدة للتجدد والحدوث، أي أنّ صفة القيام ليست ملازمة لصاحبها بخلاف إثبات الصفة لصاحبها في الصفة المشبهة".[1]

وسنقتصر في هذه الأبنية على الأوزان المتوافرة في القصائد، ومنها:

فعيلة:

وهي من الأبنية التي تدل على الصفة المشبهة إذا اتصفت بالثبوت والقوام، وكان حضورها في قصيدة "بيروت" وافرا، يقول **محمود درويش**:

" تغرينا بداية مفتوحة و بأبجديات جديدة:
بيروت خيمتنا الوحيدة
بيروت نجمتنا الوحيدة"[2]

نلاحظ أنّ الشاعر يفتخر ببيروت، ومادام الموضع موضع المفاخرة فهو يستخدم هذه الصفات المشبهة (حجرية، جديدة، الوحيدة)، للدلالة على ثبوتهما في الوطن، مثل قوله: "بيروت نجمتنا الوحيدة"لأنّ بيروت فقط في قلب الشاعر وهي صفة ثابتة.

ومما ورد كذلك بصيغة "فعيلة" في قصيدة "**أرى ما أريد**" قول الشاعر:

لوْن السماء القَديمَة، راقِصَةُ القَصرِ، فَوضى الجُيُوشِ "[3]

فالصيغة (القديمة)، معرفة بالألف واللام للدلالة على ثبوت ودوام الصفة في صاحبها.

فعيل:

هي من الأبنية التي تستعمل بكثرة للدلالة على الصفة المشبهة، ونذكر أمثلة من ذلك في قصيدة "**بيروت**".

---

[1]- عبد الستار عبد اللطيف أحمد سعيد، أساسيات علم الصرف، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، ط1، 1991، ج2، ص 64.

[2]- الديوان: ص، 507.

[3]- الديوان: ص، 189.

يقول **محمود درويش**:

وجهي ليس حنطيّا تماما و العروق مليئة بالقمح...
أسأل آخر الإسلام:
هل في البدء كان النفط
أم في البدء كان السخط ؟[1]

لجأ الشاعر إلى توظيف صيغة "مليئة"، وهو يعاتب قومه عساه يجد فيهم من يفعل أكثر مما يقول، لأنه في حال تستلزم الفعل والقيام به، لا إلى كثرة الأقوال التي لا ترجى منها فائدة.

ويقول أيضا:

أَعْرَ تني بِمشيَتِها الرّشيقَة"[2]

يناظر الشاعر في الأبيات خصمه،فهو في موقف مفاخرة ومدح لبيروت، ويتبيّن ذلك من خلال صيغة "الرشيقة" للدلالة على ثبات ودوام هذه الصفة في بيروت.

ونجد هذه الصيغة أيضا في قصيدة "**أرى ما أريد**"، في قول االشاعر:

أرَىٰ ما أُريدُ منَ الدّمِ، إنّي رأَيْتُ القَتيلَ"[3].

أحسن الشاعر اختيار الصفة المشبهة "القتيل"، لأنها ناسبت السياق وعملت على إبراز المعنى المراد إيصاله.

---

[1]- الديوان : ج2، ص، 512.
[2]- الديوان: ص، 524.
[3]- الديوان: ج3، ص، 188.

ج-اسم الفاعل:

"هو صفة مشتقة تدل على معنى حدث وعلى فاعله، كشارب ومخترع ومستعد. والمراد بالمعنى الحادثالمعنى المتجدد بتجدد الأزمنة، وبه تخرج الصفة المشبهة لأنها تدلّ على معنى ثابت دائم".[1]

وهو: "اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل"[2].

واستخدام اسم الفاعل في قصائد "**بيروت**"، "**أرى ما أريد**"، "**عابرون في كلام عابر**"، كثير ووافر، ويصوّر مختلف المعاني، ومتنوعة الوقائع والأحداث.

ومما ينبغي التنبيه إليه أننا سنقتصر على أبرز النماذج في القصائد الثلاث التي وردت على بناء اسم الفاعل وأكثرها تأثيرا في المعاني والصور، ومن أمثلة ذلك:

في قصيدة "**بيروت**"، يقول **محمود درويش**:

"وبرتقال القادمين من الجنوب، كأننا أسلافنا نأتي إلى بيروت".[3]

ويقول أيضا:

فما كدنا نعضّ الأرض حتى انقضّ حامينا"[4]

ويقول كذلك:

بيروتُ شاهدَةٌ على قَلبي
وأرحَلُ عن شَوارِعِها وعنّي
عَالِقًا بقصيدةٍ لا تنتهي"[5]

---

[1]- محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية، ط2، دار الكتاب، صيدا، بيروت، 2002، ص، 73.

[2]- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ط1، دار المسيرة، عمان، 2008، ص، 73.

[3]- الديوان: ج2، ص، 505.

[4]- الديوان: ص، 506.

[5]- الديوان: ص، 509.

استخدم الشاعر في هذه الأبيات اسم الفاعل بكثرة حتى كاد هذا البناء يطغى على معظم القصيدة إلى أننا ذكرنا بعضا منها فقط، وأسماء الفاعلين كالآتي: (القادمين، حامينا، شاهدة، عالقا) وهي دالة على التجدّد والحدث.

***في قصيدة "أرى ما أريد"**

يقول **محمود درويش**:

"أرى ما أريد من الشعر: كنا قديما اذا استشهد الشعراء
نشيعهم بالرياحين ثم نعود الى شعرهم سالمين
ولكننا في زمان المجلات والسينما والطنين نهيل التراب على شعرهم ضاحكين
وحين نعود نراهم على بابنا واقفين[1]"

الشاعر في موضع مفاخرة، ومادام الأمر كذلك، فقد رأى أن يستخدم اسم الفاعل للدلالة على ذلك، وعلى التجدد والحدوث، وإبراز المواقف، ونجدُ أنّه استعملها بصيغة الجمع في مثل قوله: (سالمين، ضاحكين، واقفين)، والتي مفردها (سالم، ضاحك، واقف)، على وزن فاعل، ونجد أنّ هذه الصيغ قد ناسبت الغرض والموضوع.

***في قصيدة "عابرون في كلام عابر":**

يقول **محمود درويش**:

"أيها المارون بين الكلمات العابرة
كالغبار المرّ مروا أينما شئتم ولكن
لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة"[2]

---

[1]- الديوان: ج3، ص، 189.

[2]- الديوان: ص، 52.

ويقول أيضا:

وادخُلُوا حَفْلَ عَشاءِ راقِصٍ .وَ انصَرِفُوا[1]"

الشاعر في موضع غضبتجسّ ر من العدو ّ الصهيوني، فهو يصفه بـ"المار؛" أي أنّ ه مهما طال فهو ليس باقيا، وكذلك استخدامه اسم الفاعل "راقص" بغرض الاستهزاء والسخرية من العدو.

د-اسم المفعول:

"هو الاسم المشتق للدلالة على من وقع عليه الحدث، مع التجدد والحدوث في معناه".[2]

أما الراجحي فيرى أنّ اسم المفعول: "مشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول، وهو يدلّ على وصف من يقع عليه الفعل".[3]

وليس يهمنا في هذه القضية الجانب النظري لاسم المفعول، لأنّ عملنا تطبيقي يهتمّ بإبراز مختلف الدلالات التي نجدها في القصائد المذكورة سابقا، والتي تؤثر في المعاني والصور.

وسقتصر في اشتقاقه وصياغته على القول المشهور، الذي يرى أنّ اسم المفعول يصاغ من الثلاثي على وزن "مفعول".

ولمّا نتتبع القصائد نجد أنّ الشاعر قد وظّف أسماء المفعولين بنسبة أقل من المشتقات الأخرى، ومن ذلك ما قاله **محمود درويش** في قصيدته "**بيروت**"، واصفا لها:

"بيروت شكل الظلّ

أجمل من قصيدتها و أسهل من كلام الناس

---

[1]- الديوان: ص 52.

[2]- عبد الهادي الفضلي: مختصر الصرف، ط3، دار الشروق، جدة، 1988، ص، 60.

[3]- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص، 78.

تغرينا بداية مفتوحة و بأبجديات جديدة"

وقوله أيضا:

"ةالة مذبوحة بجناح دوري ّ "[1]

يجد المتأمل في الأبيات أن ّ الشاعر استخدم الصيغ: (مفتوح، مذبوح)، وكلها على وزن مفعول، والتي تدخل على صفة من وقع عليه الفعل، فلفظة (مذبوحة) –مثلا- دالة على من وقع عليه الحدث، وهي الغزالة التي يقصد بها الشاعر بيروت التي تعاني.

-قصيدة **"عابرون في كلام عابر":**

استخدم الشاعر اسم المفعول في هذه القصيدة مرة واحدة فقط، في قوله:

أَيُّهاللاّ ُون بينَ الكلماتِ العَابِرة

كَدّسُوا أَوهَامَكُم في حُفرَةٍ مَهجُورَ َةٍ، وانصَرِفُوا"[2]

الملاحظ على اسم المفعول في هذا البيت أنه جاء صفةً لموصوف قبله، للدلالة على عجز العدو ّ الصهيوني.

ثانيا: ظواهر التصريف:

تتمثل ظواهر التصريف في: الجمع، الإفراد، والتثنية.

أ: الجمع:

هو ما دلّ على أكثر من اثنين؛ ما دلّ على ثلاثة فأكثر.

وهو ثلاثة أنواع: جمع مذكر سالم، جمع مؤنث سالم، وجمع تكسير.

وقد وردت هذه الظاهرة الصرفية في قصائد **محمود درويش**، ونذكر أمثلة من ذلك في قصيدة **"عابرون في كلام عابر"**، قول الشاعر:

---

[1]- الديوان: ص، 507.

[2]- الديوان: ص، 52 .

"يُمّهـا ّ ُون بينَ الكلماتِ العَابِرة
احملوا أسما كم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصَرفُوا
وخذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
وخذوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا"[1]

لجأ الشاعر إلى صيغة الجمع في قوله:المار ّون، الكلمات، أسماءكم، ساعاتكم، صور) لتوجيه رسالة للعدو، في قوله: "المار ّون" فهو يقصد أي ّ محتل، فهو فقط يمر ّ ، وليس باقيا، وفي قوله: "احملوا أسماء كم، وانصرفوا"، أي احملوا ظلمكم وجشعكم، وانصرفوا، وقوله: "اسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا"، أي أسلحتكم، ودباباتكم المتوحشة، ووارتكونا نعيش بسلام، فوجب عليه التحد ّث بصيغة الجمع، حتى أنه كاد يطغى على الأبيات كلها.

وكذلك نذكر أمثلة أخرى عن ظاهرة الجمع في قصيدة "**بيروت**"، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

"على الأعراس و الذكرى فوزّعنا أغانينا على الحرّاس"[2]

وقوله أيضا:

"هل تمددنا عل صفصافها لنقيس أجسادا محاها البحر عن أجسادنا
جئنا إلى بيروت من أسمائنا الأولى
نفتّش عن نهايات الجنوب و عن وعاء القلب...

[1]- الديوان: ص، 51.

[2]- الديوان: ج2، ص 506.

سال القلب سال...

و هل تمدّدنا على الأطلال كي نزن الشمال بقامة الأغلال؟"[1]

وفي قوله في القصيدة نفسها:

"بيروت! من أين الطريق إلى نوافذ قرطبة"[2]

يستخدم الشاعر في هذه الأبيات جموعا عدة، وذلك ما تجلى في السطر الأول، في الكلمتين: (الأعراس، الحراس)، ويتبع ذلك في الأسطر الموالية؛ مثل: (أجساد، أسمائنا، نهايات، الأطلال، الأغلال). ولعل هذه الجموع تدل على مشاركة الأمة العربية جمعاء في معاناة مشتركة، وهي إشارة –من ناحية اخرى- إلى النزعة القومية لدى الشاعر.

وردت صيغ الجمع –أيضا- في قصيدة "**أرى ما أريد**"، في قول الشاعر:

"...وأنا أنظر خلفي في هذا الليل

في أوراق الأشجار وفي أوراق العمر

وأحدّق في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرمل"[3]

وقوله أيضا:

جدائلُ قَمحٍ تُمشّطهايحُ، أغمضُ عينيّ."[4]

وقوله في القصيدة نفسها:

هُبوبُ النوارسِ عندَ الغروب، فأغمضُ عينيّ."[5]

---

[1]- الديوان: ج2، ص، 507.

[2]- نفسه: ص، 509.

[3]- الديوان: ج3، ص، 179.

[4]- نفسه : ص، 183.

[5]- نفسه، ص 184.

يستعمل الشاعر الجمع في هذه الأسطر للتعبير عن خلجات النفس في قوله: (أوراق، أشجار، الماء، جدائل، النوارس).

ب: التثنية:

هو ما دلّ على اثنين أو اثنتين بزيادة ألف ونون، أو ياء ونون على مفرده.

إلا أنّ هذه الظاهرة الصرفية لم تتجلّ بكثرة في قصائد **محمود درويش**، حتى أنها لم تذكر بتاتا في قصيدته "**عابرون في كلام عابر**"، ووردت مرتين في قصيدة "**أرى ما أريد**"، في قول الشاعر:

"وآباؤنا يرثون المياه ولا يورثون، فأغمض عينيّ:
إن البلاد التي بين كفيّ من صنع كفي"[1]

استخدم الشاعر التثنية في هذين السطرين، في قوله(ي ، كفّي)، وذلك للدلالة على مدى عزّة وغلاوة البلاد لديه، وربما للدلالة على التمكّن والتّمسّك بالأرض.

أما في قصيدة "**بيروت**"، قال الشاعر:

أنا لا أهاجرُ مرّتين
ولا أُحبّكُ مرّتين"[2]

وردت صيغة المثنى في هذين السطرين، وهي(مرّتين) وهي مسبوقة بأداة نفي، ولعلّ ذلك راجع إلى صرامة الشاعر في اتخاذ موقف ما.

وقوله أيضا: "حمامة ستطير من قلبين محروقين بالماضي"[3]

---

[1]- الديوان: ج3، ص، 186.

[2]- نفسه: ج2، ص، 509.

[3]- نفسه: ص، 513.

وكذلك: "نمشي بين قنبلتين"[1]

مادام موضوع الشاعر هو الوطن المحتل، فلابدّ من وجود تحدٍّ وألم حيال الموضوع، فقوله: (**قلبين** محروقين بالماضي، ونمشي بين **قنبلتين**) يشرح موقفه وحالته.

ويقول **محمود درويش**:

"ارفعوا في يديّ "[2]

وأيضا:

"وصوت فيروز الموزّع بالتساوي بين طائفتين
يرشدنا إلى ما يجعل الأعداء عائلة
لبنان انتظار بين مرحلتين من تاريخنا الدمويّ "[3]

وقوله في القصيدة نفسها:

إنّها الجمرُ الذي يأتي بين السّاقين"[4]

تطرّق الشاعر إلى استخدام بعض الصيغ الدالة على التثنية، في قوله "طائفتين"، وتدل على الثراء في تركيبة الجميع (مسلم/مسيحي)، لكنه يتوحّد حول الفن، وقوله "مرحلتين" تشير إلى حالة اللاحرب واللاسلم التي توجد في لبنان ككل.

ج: الإفراد:

في أبسط تعريفاته المشهورة والمتداولة هو ما ليس بجمع ولا مثنى، وهو اسم واحد مفرد، أو مفردة.

---

[1]- الديوان: ص، 517.

[2]- الديوان: ج3، ص، 518.

[3]- نفسه: ص، 523.

[4]- نفسه: ص، 525.

لجأ الشاعر إلى استعمال هذه الظاهرة بكثرة في قصائده الثلاثة، وسنورد أمثلة على ذلك من كل واحدة منها، فمثلا في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، يقول **محمود درويش** مخاطبا العدو:

وَ خُذوا ما شئتُم من زُرقةِ البحرِ ورملِ الذاكرَة"[1]

ويقول أيضا:

"إنّكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء"[2]

يستعمل الشاعر المفرد في أسطر القصيدة، في قوله: (بحر، رمل، حجر، سماء). فمثلا في قوله: (كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء)، فمفردة "حجر" تدل على القوة والسيطرة.

كما تجلّت ظاهرة الإفراد في مقطع آخر من القصيدة، في قوله:

"

"أيها المارون بين الكلمات العابرة

منكم السيف - ومنا دمنا

منكم الفولاذ والنار- ومنا لحمنا

منكم دبابة اخرى- ومنا حجر

منكم قنبلة الغاز - ومنا المطر"[3]

---

[1]- الديوان: ص، 51.

[2]- نفسه: ص، 51.

[3]- نفسه: ص، 51.

نلاحظ عند تأملنا لهذا المقطع أن الشاعر في حالة تحدٍّ بين اليهود والشعب الفلسطيني، فقد تحدّث بصيغة الجمع، إلا أنه استخدم المفرد، كقوله: (السيف، الفولاذ، النار، دبابة، قنبلة، حجر)، وكلها دالة على إمكانات وقوة العدو الحربية.

أما في قصيدة "**أرى ما أريد**"، يقول الشاعر:

أرى ما أُريدُ من الحقلِ...إنّي أرى
جدائلَ قمحٍ تمشّطُها الريحُ، فأغمضُ عينيّ."[1]

ويقول:

أرى ما أُريد من السّجن: أيّام زهرة
مضت من هنا كي تدلّ غريبين فيّ
على مقعد في الحديقة، أغمض عينيّ:
ما أوسع الأرضَ ما!أجملَ الأرضَ من ثقب إبرة !"[2]

لجأ الشاعر إلى استعمال صيغة المفرد في مقاطع قصيدته للتعبير عن خلجات نفسه، ويظهر ذلك في قوله: (حقل، ريح، قمح، زهرة، حديقة، أرض)، وكلها دالة على الطبيعة، ومن منا لا يجد راحة نفسه وسط الطبيعة؟ !

ومن أمثلة ذلك أيضا في قصيدة "**بيروت**"، قول الشاعر:

"تفاحةٌ للبحر، نرجسة الرخام، فراشةٌ حجريةٌ بيروت
شكل الروح في المرآة
وصف المرأة الأولى ورائحة الغمام
بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام.

---

[1]- الديوان: ج3، ص، 183.

[2]-نفسه: ص، 186.

فضّة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام.
وفاة سنبلة، تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت. "[1]

كلٌّ هذه المفردات: (تفاحة، بحر، نرجسة، رخام، مرأة، ذهب، فضة، سنبلة، نجمة)، ما هي إلا وصف رائع من الشاعر لبيروت، وكانت كلها صفات ممدوحة، واستخدم المفرد للوصف، لأنّه غالبا ما تأتي الأشياء الجميلة والفريدة في صيغة المفرد، مثل "نجمة"، وهو وصف رائع.

وبعد هذا العرض البسيط لأبرز المشتقات واستعمالاتها ودلالاتها في قصيدة "**بيروت**"، "**عابرون في كلام عابر**"، "**أرى ما أريد**"يجدر بنا التنبيه إلى أنّ استخدامها اقتضته ضرورة الأسلوب والكثافة الدلالية.

ومما يجب الإقرار به أنّ **محمود درويش**قد وفّق إلى حدّ كبير في استعمال تلك المشتقات (الصفة المشبهة، صيغة المبالغة، اسم الفاعل، اسم المفعول)غير أنّ صيغة المبالغة لم يكن لها الحظ في التواجد بكثرة في قصائده، وكذا الظواهر الصرفية (الجمع، الإفراد، التثنية)قد لعبت كلٌّ منها دورها الفعّال في جميع القصائد.

[1]- الديوان: ج2، ص، 505.

الفصل الثالث

المستوى التركيبى

أولا: التقديم والتأخير

ثانيا: الجمل

ثالثا: الأساليب الإنشائية

أ: الجملة الإنشائية الطلبية

رابعا: الحذف

خامسا: التكرار

التقديم والتأخير:

إن التقديم والتأخير من الظواهر الفنية التي تهتم بها الأسلوبية، لاسيما وهي تلعب دورا مميزا في بناء الجملة الترتيبية كأن يتقدم المبتدأ على الخبر، أو المفعول به على الفاعل " يقال تقدمه وتقدم عليه واستقدم، وقدمته وأقدمته، فقدم وأقدم بمعنى تقدم، ومن مقدمة الجيش للجماعة المتقدمة، والإقدام في الحرب، ويقال مضى قدما وتأخّر تأخّرا أخر وجاء في أخريات الناس وأخرته فتأخّر، واستأخر كتأخّر".[1]

أما التقديم والتأخير في معناه الاصطلاحي "هو جعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة".[2]

ونجد في هذه القصائد نذرة ذلك، ومرد ذلك راجع لسهولة المعجم الشعري للمفردات، لكن يستوقفنا بعضها، فنذكر أمثلة من كل قصيدة.

أ: قصيدة "بيروت":

يقول **محمود درويش:**

1/ "سبايا نحن في هذا الزمان الرخو"[3]

فقد قدّم الخبر "سبايا" على المبتدإ "نحن"، والأصل:

نحن سبايا في هذا الزمان الرخو.

الغرض هو الاهتمام بشأن المقدم، لأنّ الشاعر كان اهتمامه منصبا على الحالة التي أصبح عليها، وهي "سبايا".

---

[1]- مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص، 15.

[2]- المرجع نفسه: ص، 15.

[3]- الديوان: ج2، ص، 506.

2/ "من حجر ستنشأ دولة الفيتو"[1]

قدم الجار والمجرور "من حجر" على الفعل "ستنشأ"، والأصل:

ستنشأ من حجر دولة الفيتو

الغرض من التقديم في هذا البيت هو التنبيه على أنّ المقدّم هو مناط الاستعظام.

3/"قمر تحطم فوق مصطبة الظلام"[2]

قدّم الفاعل "قمر" على الفعل "تحطم"، والأصل:

تحطم قمر فوق مصطبة الظلام.

الغرض من التقديم في هذا البيت هو "التخصيص" على القمر.

ب: قصيدة "أرى ما أريد":

1/ "هذا الضياع يؤدي إلى أندلس"[3]

قدم الفعل "هذا" على الفعل "يؤدي"، والأصل:

يؤدي هذا الضياع إلى أندلس.

الغرض من التقديم هنا هو التشويق إلى الكلام المتأخر.

2/ "سواعد أجدادنا تعصر النبع"[4]

قدّم المفعول به "سواعد" عن الفعل والفاعل "تعصر"، والأصل:

تعصر سواعد أجدادنا النبع.

الغرض من التقديم في هذا البيت هو التخصيص على سواعد الأجداد بدلا من عملية العصر.

---

[1]- الديوان: ج2، ص، 511.

[2]- الديوان: ص، 531.

[3]- الديوان: ج3، ص، 184.

[4]- نفسه: ص، 186.

3/ "وآباؤنا يرثون المياه ولا يورثون"[1]

قدّم الفاعل "آباؤنا على الفعل "يرثون"، والأصل أن يقول:

يرث آباؤنا المياه ولا يورثون.

الغرض من التقديم في هذه الجملة هو الاهتمام بشأن المقدم "الآباء".

ج: قصيدة "عابرون في كلام عابر":

1/ علينا نحن...

تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور ومحله (الخبر) على المبتدإ "نحن".

وأصل التركيب: نحن علينا...

الغرض من التقديم في هذا البيت هو التشويق، لأن في تقديمه تشويقا للسامع للخبر.

2/ لنا الماضي هنا...

تقديم الخبر عن الجار والمجرور (لنا) على المبتدإ (الماضي)، وأصل التركيب:

الماضي لنا هنا

وغرض التقديم هو الاعتزاز بالأجداد والتاريخ.

***الجمل:**

الجملة البسيطة أنواع، منها الجملة الفعلية والجملة الاسمية، "الجملة الفعلية هي ما اشتملت على فعل، وبهذه الرؤية الحديثة، يتضح أنّ الجملة الفعلية هي كل جملة احتوت على فعل"[2].

أما الاسمية: "هي جملة مكونة من مبتدإ وخبر، وبالمبتدإ يبدأ الكلام الذي يبنى عليه بكلام آخر يتم معناه بين الخبر وهما عنصران لغويان أصليان: يعرفان بالمسند إليه

---

[1]- الديوان: ص، 186.

[2]- إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1985، ص، 289.

والمسند، يرى عبد القاهر الجرجاني أنّ مصطلحي (المبتدأ والخبر)، لا يرجعان إلى مجيء الأول أولا والثاني ثانيا، وا ٍنما يرد إلى أنّ كون الأول يثبت له المعنى والثاني يثبت به المعنى".[1]

أ: الجمل الفعلية:

استخدم الشاعر في شعره الجمل الفعلية في قصائده، ونذكر منها قوله في قصيدة "**بيروت**":

أسلمنا الغزاة إلى أهالينا

ننشد خلسة

يسرقنا جميعا شارع وموشح

جئنا إلى بيروت من أسمائنا الأولى

نفتش عن نهايات الجنوب وعن وعاء القلب

دلالة الجمل الفعلية في القصيدة:

فالجملة الفعلية بصفة عامة تدل على الاستمرارية والحركية، وتتمثل تلك الحركية في حنين الشاعر إلى الوطن، والحسرة والاشتياق والذكريات نحو الوطن.

كما نذكر أمثلة من الجمل الفعلية في قصيدة "**أرى ما أريد**"

أحدّق في ذاكرة الماء وذاكرة الرمل

أرى ما أريد من البحر... إني أرى

سأرمي مفكرتي في مقاهي الرصيف، سأجلس هذا الغياب

يقفز منه الحصان الإروسي أبيض يركض فوق السحاب

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص، 214.

دلالة الجمل الفعلية في هذه القصيدة:

في هذا المقطع من قصيدة "**أرى ما أريد**" لعب الفعل المركز أساس، إذ ترتبط كل الأحداث والوقائع والصور بالفعل ارتباطا كبيرا، وهي تبيّن الأثر النفسي الذي يحس به وحالته النفسية، كأنها تسير في نسق واحد وتوحي هذه الأفعال باستقلاليتها واكتفائها بذاتها، وهي بذلك تجسد الانسجام والتوافق في القصيدة.

وكذلك نذكر بعض الأمثلة للجمل الفعلية في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، إذ يقول **محمود درويش**:

احملوا أسماءكم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا
وخذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، إن شئتم
كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة وانصرفوا

***دلالة الجملة الفعلية في هذه القصيدة:**

لجأ الشاعرإلى الأفعال، لأنّ الشاعر لم تنته أحزانه وهمومه، وغالبا ما تدلّ الأفعال على الاستمرارية، وتتمثل الاستمرارية في أبيات محمود درويش على استمرارية أحزان الشاعر، ولكي يثبتأنّ مشاكله أو مشكلة الأمة العربية أو القضية الفلسطينية لازالت مستمرة في حاضره.

ب: الجمل الاسمية:

يقول **محمود درويش** في قصيدته "**بيروت**":

"تفاحة للبحر، نرجسة الرخام
فراشة حجرية بيروت، شكل الروح في المرآة

سبايا نحن في هذا الزمن الرخو"[1]

ويقول في قصيدة "**أرى ما أريد**":

"أنا أنظر خلفي...

دقات الساعة تقضم عمري ثانية ثانية

هذا الضياع يؤدي إلى أندلس

وهذا الشراع صلاة الحمام عليّ...

هذا الغزال ينام على ساعديّ ."

ويقول كذلك في قصيدته "**عابرون في كلام عابر**":

وعلينا ما عليكم من سماء وهواء

وعلينا نحن، أن نحرس ورد الشهداء

وطن ينزف

وطن يصلح للنسيان أو للذاكرة.

***دلالة الجمل الاسمية في القصائد المذكورة أعلاه:**

الواضح من هذه الجمل ارتكازها على الاسم ونقل الصور الواقعية لحالة "فلسطين" بالنسبة لقصيدة "عابرون في كلام عابر" وحالة "بيروت"، من خلال وقائع ثابتة، مما أعطى الصور بعدا عاطفيا نفسيا لهذه الجمل.

يتضح أنّ للاسم حضورا قويا في هذه القصائد، وهي أكثر من الجمل الفعلية، وهو ما يتماشى مع طبيعة التركيب العام للقصائد، وهذا النمط الأسلوبي في بناء الجمل الاسمية، وهذا ما يجعلها ذات تأثير أكبر على القارئ أو المستمع، فمفردات الشاعر تلتقتبتذوّق

[1]- الديوان، ج2، ص، 505.

من عالم الحزن وبلد الإسلام بالنسبة لقصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، أما مفردات قصيدة "**أرى ما أريد**" فهي منتقاة من عالم الخيال والإبداع الفني.

***الأساليب:**

تعريف الأسلوب الخبري: "هو تركيب إسنادي يمكن وصف مضمونه بالصدق أو الكذب وهي تقابل الجملة الإنشائية التي لا يصح وصف مضمونها لا بالصدق ولا بالكذب، والأصل في الخبر أن يقصد به إفادة المخاطب وقد يخرج عن غرضه الأصلي للدلالة على معان أخرى، كالتمني، والإنكار والدعاء وغيرها من المعاني التي تفهم من السياق".[1]

تعريف الأسلوب الإنشائي: تتّيز الجملة الإنشائية بأنّ مضمونها لا يصح وصفه لا بالصدق ولا بالكذب لذاته، ويقسم علماء المعاني الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي.

-الطلبي: وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويشمل: الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، الترجي...

-غير الطلبي: ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، ومنه أفعال المدح، الذم، القسم.[2]

اعتمد الشاعر الأسلوب الإنشائي في بعض من مقاطع القصيدة، وهو أسلوب إنشائي طلبي من أنواع مختلفة، وسنذكر أمثلة من كل نوع في القصائد الثلاثة.

***الاستفهام:**

-النمط الأول: الجملة الاستفهامية المعتمدة على "كيف". وظّف **محمود درويش** الاستفهام بـ"كيف" في قصائده، ولتوظيفه لها دلالة، والسياق كفيل بتعيين ذلك:

ومن أمثلة الاستفهام في قصيدة "**بيروت**":

---

[1]- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2011، ص، 248.

[2]- المرجع نفسه: ص، 249.

وأصرخ في أثينا: كيف تنهارين فينا؟

الاستفهام بكيف في السطر دال على حسرة الشاعر على حال هذه الأمة.

وفي قصيدة "**عابرون في كلام عابر**" مثال كالآتي:

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء.

جاءت دلالة الاستفهامفي هذا السطر مرتكزة على المتلقي، وذلك بإثارة النفوس وا يقاظ المشاعر، والتأثير في القلوب.

-النمط الثاني: الجملة الاستفهامية المعتمدة على "هل"، ومن أبرز أمثلتها في قصيدة "**بيروت**":

هل مرّ المحارب من هنا كقذيفة في الحرب

الغرض من هذا الاستفهام: التعجب والحيرة.

وهل تمددنا على الأطلال كي نزن الشمال بقامة الأغلال؟

كان الغرض من هذا القول هو الإنكار.

-النمط الثالث: الجملة الاستفهامية المعتمدة على "ماذا"

يقول **محمود درويش** في مطلع قصيدة "**بيروت**":

ماذا نودع غير هذا السجن؟

ماذا يخسر السجناء؟

يتألم الشاعر من حالة شعب بيروت والوضع المزري الذي تعاني منه الأمة العربية، وجسّد ذلك بهذا الاستفهام.

***الأمر:**

يعتبر الأمر من الأساليب الإنشائية الطلبية، وكان له الحظ الأوفر في التواجد في القصائد على حساب الأساليب الأخرى، وسنذكر أمثلة من ذلك.

تجسّد أسلوب الأمر في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، عند مخاطبة الشاعر للعدو الصهيوني، في قوله:

احملوا أسماءكم وانصرفوا
وخذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
ادخلوا حفلا راقصا وانصرفوا
كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة وانصرفوا
ولتموتوا أينما شئتم ولكن لا تموتوا بيننا
فاخرجوا من أرضنا

تعددت الدلالات والأغراض للأمر في هذا المقطع فقد شملت كلا من: الذل والاستهانة، وكذلك أنّ دوام الحال من المحال، والهزيمة والغلبة، والتحقير، كما كان نوع من التحدّي والتهديد في أسلوبه.

***النداء:**

أسلوبُ النداء أسلوبٌ يطلب به إقبال المنادى والتفاته إلى أمر ما. وجدناه بقلة في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، هو استعمال أداة النداء "أي"، وأمثلة ذلك قوله:

أيها المارون بين الكلمات العابرة.

جاء النداء هنا للمحتل، أو العدو الصهيوني، فيصفه بالمارّ ، أي أنه مهما طال فهو ليس باقيا، فهو فقط يمرّ لا أكثر، فكان في أسلوبه هذا النوع من القوة والتحدي والثقة.

كما يقول في قصيدته "**بيروت**":

أصرخ: أيها الميلاد عذّبني لأصرخ أيها الميلاد...

كان أسلوب النداء في هذا البيت ناتجا عن تعب ونوع من الاستسلام.

***الحذف:**

تعد قضية الحذف من القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية بوصفها انحرافا عن نمط التعبير العادي،وهو يعتمد إلى استشارة المتلقي، وا يقاظ ذهنه مما يحدث تفاعلا بين المرسل والمتلقي قوامه الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هذا النقص من قبل المتلقي، ويعتمد الحذف اعتمادا كبيرا على دلالة السياق تلك التي تدفع المتكلم إلى الاختصار والحذف لبعض عناصر الجملة، إما توسعا في إيقاع العلاقات النحوية، وا ٍما اكتفاء ببعضها الآخر"[1]

يكمن الحذف في بعض المقاطع من قصيدة "**بيروت**"حيث نجد أنّ هذه الظاهرة الأسلوبية لافتة للنظر وبارزة، فقد ركّز عليها الشاعر بشكل ملحوظ، ومنه أمثلة، كذلك عدوله عن الأصل في قوله:

1/ "بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام

فضة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام"[2]

إذ كان الأصل أن يقول:

"بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام

بيروت فضة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام

تجنّب الشاعر تكرار المبتدأ "**بيروت**" وذلك للحفاظ على الوزن الموسيقي للقصيدة.

2/ "سبايا نحن في هذا الزمن الرخو

أسلمنا الغزاة إلى أهالينا

---

[1]- مختار عطية: لتقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت، ص، 95.

[2]- الديوان: ج2، ص، 505.

فما كدنا نعض الأرض حتى انقضّ حامينا
على الأعراس والذكرى فوزعنا أغانينا على الحراس
من ملك على عرش
إلى ملك على نعش"[1]

إذ الأصل أن يقول:

سبايا نحن في هذا الزمن الرخو
سبايا نحن أسلمنا الغزاة إلى أهالينا
سبايا نحن فما كدنا نعض الأرض حتى انقضّ حامينا
على الأعراس والذكرى فوزعنا أغانينا على الحراس
سبايا نحن من ملك على عرش
إلى ملك على نعش.

تكمن دلالة الحذف هنا في توجّع وتألّم الشاعر من الوضع المزري الذي وصل إليه أبناء هذا الوطن، الذي أصبحت حاله تشبه الجواري في الزمن الضعيف.

3/ "وداعا للسيوف والنخيل
لحمامة ستطير من قلبين محروقين بالماضي
إلى سقف من القرميد"[2]

إذ الأصل أن يكون كالآتي:

وداعا للسيوف والنخيل

---

[1]- الديوان: ج2، ص، 506.

[2]- نفسه: ص، 513.

وداعا لحمامة ستطير من قلبين محروقين بالماضي

وداعا إلى سقف من القرميد

لجأ الشاعر إلى حذف "وداعا"، المفعول المطلق لفعل محذوف تقديره أودعك، للدلالة على ضجره وفقدانه الأمل.

4/ "نحن الواقفون على خطوط النار

أحرقنا زوارقنا، وعانقنا بنادقنا

سنوقظ هذه الأرض التي استندت إلى دمنا

سنوقظها، ونخرج من خلاياها ضحايانا

سنغسل شعرهم بدموعنا البيضاء

نسكب فوق أيديهم حليب الروح كي يستيقظوا"[1]

والأصل في القول:

نحن الواقفون على خطوط النار

نحن الواقفون أحرقنا زوارقنا، وعانقنا بنادقنا

نحن الواقفون سنوقظ هذه الأرض التي استندت إلى دمنا

نحن الواقفون سنوقظها، ونخرج من خلاياها ضحايانا

نحن الواقفون سنغسل شعرهم بدموعنا البيضاء

نحن الواقفون نسكب فوق أيديهم حليب الروح كي يستيقظوا

حذف الجملة الاسمية مبتدأ+خبر (نحن الواقفون)، ودلالة الحذف هنا تكمن في تجسيد التلبّثة القوية التي تجسّد التّحدّي والصّمود.

[1]- المصدر السابق: ص، 528.

كما تكمن ظاهرة الحذف في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، في قول **محمود درويش**:

"أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا
وخذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
وخذوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا"[1]

إذ كان الأصل أن يقول:

أيها المارون بين الكلمات العابرة
أيها المارون احملوا أسماءكم وانصرفوا
أيها المارون واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا
أيها المارون وخذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
أيها المارون وخذوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا

تجذّب الشاعر تكرار الجملة الاسمية "أيها المارون" ليجعلها في أول الجملة، وما تبقى من الجملة واضح، وتكمن دلالة الحذف ها هنا في ضجر الشاعر من العدو الصهيوني، وعدم تكراره للجملة التي تعود على العدو هو تحقيره لهم وتنزيه اللسان عن الذكر.

غير أنّ هذه الظاهرة الأسلوبية لم تكن موجودة في قصيدة "**أرى ما أريد**".

[1]- الديوان: ص، 51 .

***التكرار:**

التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية ذات القيمة البالغة في العمل الإبداعي، فالمبدع إنما يكرر ما يثير اهتمام ما عنده، ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين، "ولغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين، بموسيقاها وتعلق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، تثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي".[1]

لجأ الشاعر إلى قضية التكرار في القصائد، حيث توافر بشكل ملحوظ تكرار على مستوى الكلمة وتكرار على مستوى الجملة.

1-تكرار الكلمة:

أ: قصيدة بيروت:

لقد كرّر الشاعر كلمة "البحر"، ثماني عشرة مرة، و"الحمام" أربعة مرات، وكذا لفظة "**بيروت**" فقد تكررت ستا وثلاثين مرة.

ركز النص على كلمة "**بيروت**" في عدة مواضيع، ومن أمثلة ذلك:

فراشة حجرية بيروت-بيروت خيمتنا-بيروت نجمتنا-شكرا لبيروت الضباب-بيروت شاهدة على قلبي-بيروت ميناء لتجميع المدن.

وذلك يدل على أنّ هذه الكلمة مفتاح يمكن من خلاله الولوج في قلب النص، وهي التي يقصدها الشاعر في قصيدته، كما شكلت هذه الكلمات المكررة بنى النص الأساسية

[1]- هلال ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ط، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980، ص، 239.

التي ارتبطت بها باقي الكلمات، إذ كانت هذه الأخيرة منسجمة مع روح القصيدة وموضوعها، فأكسبتها قوة ووضوحا وتأثيرا في المتلقي.

ب: قصيدة "عابرون في كلام عابر":

لقد كرّر الشاعر الفعل "انصرفوا"، سبعة مرات في القصيدة:

دلالاتهاكرّر الشاعر الفعل "انصرفوا"، الموجه للعدو أو المحتل، كي يرسخ مدلوله في ذهن القارئ وكي يجعل الانصراف من فكرة مطروحة في النص إلى نتيجة في الواقع، إذ أشاع فيها لونا من الشجاعة المقرونة بالمواجهة والتحدي.

ج: قصيدة "أرى ما أريد":

كرّر الشاعر أيضا كلمة "الليل"، ست مرات في القصيدة.

دلالاتها: لعب التكرار هنا دورا هاما في نسجيوط موسيقى القصيدة، لقد كرّر كلمة "الليل" لأنه كان في حالة وصف للطبيعة.

2-تكرار الجملة:

شكّل تكرار الجملة حضورا مميزا في قصائد **محمود درويش**، وقد وظّفها الشاعر للتعبير عن انفعالاته ومشاعره، مما أثرى المستوى الشعوري لأبياته في:

أ: قصيدة "بيروت":

كرّر الشاعر جملة "سبايا نحن في هذا الزمان الرخو" مرتين في القصيدة.

دلالاتها: أعاد الشاعر تكرار هذه الجملة في أبياته لكي يدل على القهر والغذلال الذي وصلت إليه الأمة العربية.

ب: قصيدة "عابرون في كلام عابر":

في كل مرة يبدأ فيها الشاعر حديثه يكرر هذه الجملة "**أيها المارون بين الكلمات العابرة**"، فقد تكررت ستة مرات في القصيدة.

دلالاتها: كان اختيار الشاعر لهذه الجملة مناسبا، والتكرار هنا للتأكيد على حالة المحتلة الذي يصفه بالمار ّ فهو مهما طال بقاؤه في الأرض المحتلةفسيبقى مار ّ ا فقط.

ج: قصيدة "أرى ما أريد":

في آخر قصيدة من القصائد المدروسة، أبرز الشاعر ظاهرة التكرار، حيث كرر جملة خمس عشرة مرة تتمثل في قوله: "**أرى ما أريد**".

دلالاتها: أعاد الشاعر تكرار هذه الجملة في كل مقطع من القصيدة، لأنه في حالة وصفٍ فهو يعبّ ر عن خلجات نفسه، فيرى ما يريد هو أن يراه فقط.

***دلالة التكرار ووظيفته في القصائد:**

دلالة التكرار هي تثبيت المعنى وترسيخه في ذهن القارئ كما يدلّ على إلحاح الشاعر على الفكرة، بالإضافة إلى دور التكرار في ترسيخ المعنى وتأكيده، ورفع المستوى الشعوري للقصائد، فقد لعب دورا هاما في نسج خيوط موسيقى القصيدة.

ويؤدي هذا التكرار هنا دوره ببراعة التعبير في التعبير عن موقف الشاعر.

الفصل الرابع

المستوى الدلالى

أولا: الصورة

أ: التشبيه ودوره فى بناء الصورة

ب: الاستعارة ودورها فى خلق الصورة

ج: الكناية

ثانيا: الحقول الدلالية

الصورة في قصائد محمود درويش

سيكون اهتمامنا منصبا في دراسة الصورة الشعرية من خلال قصائد "**بيروت**"، "**عابرون في كلام عابر**"، "**أرى ما أريد**"، على التشبيه والاستعارة والكناية، باعتبارها خرقا وانزياحا عن اللغة المألوفة عند الأسلوبيين، والسبب الذي جعلنا نختار الكناية راجع إلى وفرتها في القصائد، إذ شكّلت ظاهرة أسلوبية لافتة وبارزة.

أولا: التشبيه:

يعدّ التشبيه عنصرا هاما من عناصر التصوير الفني، "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسب مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم (خذ كالورد)، إنما أردوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا من سوى ذلك من صفرة وسطه، وخضرة قائمه..."[1].

ويعرف كذلك "هو تشبيه شيء بشيء لحصول اشتراك صفة المشبه به في المشبه، ويشترط أن تكون من أهم وأظهر صفاته وألصقها به"[2].

أ: قصيدة بيروت:

وفي قصيدة "**بيروت**" يغلب التشبيه بشكل لافت وملحوظ، وقد وظّفه الشاعر في معظم أغراضه الشعرية، فمثلا يوظّف التشبيه بغرض الوصف ومدحه لمدينة "بيروت"، ويظهر ذلك في قوله:

"فراشة حجرية بيروت، فكل الروح في المرأة"[3]

---

[1]- القيرواني ابن رشيق: العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة السعادة، 1963، ص، 286.

[2]- الجرجاني: الإشارات والتشبيهات في علوم البلاغة، تح، عبد القادر حسين، ط1، القاهرة، 1963، ص، 111.

[3]- الديوان: ج2، ص، 505.

وقوله أيضا:

"كأننا كنا نغنيّ خلسة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا"[1]

ويقول كذلك: "نحن الواقفون على خطوط النار نعلن ما يلي:

بيروتُ تفّاحة"[2]

تُبرز في الأسطر قوة الشاعر، في وصفه لبيروت، واستعماله التشبيه البليغ، وذلك بغرض جعل المشبه والمشبه به في رتبة واحدة.

ويقول في القصيدة نفسها:

"من مطر بنينا كوخنا، والريح لا تجري فلا نجري، كأنّ الريح

مسمار على الصلصال، تحفر قبونا فننام مثل النمل في القبو الصغير"[3]

يكاد التشبيه يطغى على المقطع كله، فقوله: "كأنّ الريح مسمار على الصلصال"، تشبيه وهو دلالة على السهولة، لأن الصلصال نوع لزج، أما في قوله: "فننام مثل النمل في القبر الصغير"، فهو تشبيه يدل على ضيق المكان وكثرة الأشخاص.

وكذلك استخدامه التشبيه في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، ويظهر ذلك في قوله:

"أيها المارون بين الكلمات العابرة

كالغبار المرمر وأينما شئتم ولكن

لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة"[4]

---

[1]- الديوان: ص، 506.

[2]- الديوان : ج2، ص، 527.

[3]- نفسه: ص، 506.

[4]- الديوان: ص، 52.

كون القصيدة تتحدث عن الاحتلال والعدو، وجب على الشاعر اللجوء إلى ظاهرة التشبيه، للتعبير عن غضبه، فيقول: "أيها المارون... كالغبار المرمر"، و"لاتمروا... كالحشرات..."سو ّى بين المشبه والمشبه به في الذل والاحتقار، والغرض البلاغي منها هو تقبيح المشبه والحط من قيمته.

التشبيه في قصيدة "أرى ما أريد":

يقول **محمود درويش**:

"أرى ما أريد من البحر... إني أرى
هبوب النوارس عند الغروب فأغمض عيني:
هذا الضياع يؤدي إلى أندلس
وهذا الشراع صلاة الحمام علي..."[1]

تطر ّق الشاعر إلى التشبيه في هذا المقطع، مثلا كقوله: "وهذا الشراع صلاة الحمام علي"، وذلك ليضفي سحر الخيال ورونق الجمال الفني.

***دلالة التشبيه:**

يمتزج الشاعر بالمحيط الذي يلف ّ به، فهو يصادف مشاهد ومواقف كثيرة، ويسعى جاهدا لنقلها، لكنه في النهاية لا ينقلها ولا يسردها كما هو ماثل أمامه، بل تتبلور لديه رؤية خاصةمن خلال الصورة التي يقدمها، فالتشبيه يحر ّك خيال القارئ، وبالتالي تحدث عملية التأثّر والتّأثير.

ثانيا: الاستعارة:

يستطيع الشاعر من خلال اللغة أن يشكّل الصورة ويصوغها وهي تمثّل شخصيته وهويته من خلال التعبير عن الأفكار والأحاسيس التي تختلجه.

---

[1]- الديوان: ج3، ص 184.

-عند السكاكي: "هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الآخر، مدعيا، دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص ّ المشبه به".[1]

عند الجرجاني بقوله: "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلا وهو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه، سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسد ًا"[2].

وهي نوعان: الاستعارة التصريحة، والاستعارة المكنية.

ومن خلال تتبع قصائد محمود درويش نجده قد اعتمد ألوانا مختلفة من التصوير الفني، منها:

***الاستعارة المكنية في قصيدة "بيروت"**، في قوله:

1/ "من مطر على البحر اكتشفنا الاسم، من طعم الخريف"[3]

طعم الخريف:استعارة حيث شبّه الخريف بأكلة، فحذف المشبه " الأكلة"، وترك لازمة تدل عليه (طعم)، على سبيل الاستعارة المكنية.

2/ وقوله أيضا: "ولم نعثر على شيء يدلّ على هويتنا

سوى دمنا الذي يتسلق الجدران..."[4]

استعارة حيث شبّه الدّم بحيوان، فحذف المشبه به الحيوان، وترك دلالة تدلّ عليه (تسلّق الجدران)، على سبيل الاستعارة المكنية.

3/ نجد في مستهل القصيدة صورة بيانية قربت المعنى وجسّدته بشكل لافت، تمثّلت في الاستعارة المكنية في قول الشاعر:

---

[1]- الإمام السكاكي: مفتاح العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص، 58.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد الداية، ط2، مكتبة سعد الدين، 1987، ص، 105.

[3]- الديوان: ج2، ص، 505.

[4]- نفسه: ص، 506.

"من أجل التداعي أمتطي درب الشام"[1]

حيث شبّه درب الشام بفرس يمتطي فحذف المشبه به "الفرس" وترك ما يدلّ عليه (يمتطي).

ونذكر أمثلة أخرى للاستعارة في قصيدة "**أرى ما أريد**"، يقول **محمود درويش**:

1/ "دقات الساعة تقضم عمري ثانية ثانية"[2]

استعارة حيث شبّه دقات الساعة بالقواطع، فحذف المشبه (القواطع)، وترك قرينة تدل عليه (تقضم)، على سبيل الاستعارة المكنية.

2/وقوله كذلك: "أرى ما أريد من الحقل... إني أرى جدائل

قمح تمشطها الريح، أغمض عيني."[3]

شبه القمح بجدائل فتاة، فحذف المشبه به شعر الفتاة، وترك قرينة (جدائل) على سبيل الاستعارة المكنية.

3/ ويقول في القصيدة نفسها:

"أرى ما أريد من البحر... إني أرى

هبوب النوارس عند الغروب، فأغمض عيني."[4]

شبّه النوارس بالرياح فحذف المشبه به الرياح، وترك دلالة تدلّ عليه (هبوب)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وكذلك الاستعارة في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، يقول **محمود درويش**:

"أيها المارون بين الكلمات العابرة

---

[1]- الديوان: ص، 512.

[2]- الديوان: ج3، ص، 179.

[3]- نفسه: ص، 183.

[4]- نفسه: ص، 184.

احملوا أسماءكم وانصرفوا"[1]

احملوا أسماءكم:استعارة حيث شبّه الأسماء بحقيبة تُحمل، فحذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه (احملوا) على سبيل الاستعارة المكنية.

2/ ويقول أيضا:

ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا"[2]

تظهر الاستعارة في هذا السطر من القصيدة، حيث شبّه القمح بالطفل الصغير الذي نربيه، فحذف المشبه به (الطفل)، وترك ما يدل عليه (التربية)، على سبيل الاستعارة المكنية.

3/ وفي القصيدة نفسها:

"ولنا ما ليس فيكم: وطنا ينزق وشعبا ينزف"[3]

استعارةحيث شبّه الوطن بالجرح الذي ينزف دما، فحذف المشبه به (الجرح)، وترك قرينة تدل عليه (النزيف)، على سبيل الاستعارة المكنية.

***دلالة الاستعارة في القصائد:**

الاستعارةُ تشبيهه وفيها حـَذفٌ لأحد أطراف التشبيه، ويستعملها الشاعر عادة لأنه قد يكون مضطرا لتجسيد فكرة ما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وقد يلجأ أيضا للاستعارة وذلك لحذف بعض الأقوال لأسباب سياسية أو تاريخية... ولذلك يلجأ إلى هذا النوع من الصور البيانية.

---

[1]- الديوان: ص، 51 .

[2]- نفسه: ص، 52.

[3]- نفسه: ص، 53.

ثالثا: الكناية:

تعد الكناية من أهم الصور التي اعتمدها الشاعر في القصيدة، وهي في تعريفاتها:

-لغة: "هي مصدر الهداية والعناية وهي أن تتكلم بالشيء وتريد به غيره، وتكنى: تستر ومنه الكنية، وهي التي تقوم مقام الاسم واللقب".[1]

أما **اصطلاحا** فها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجوه، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه".[2]

وقد لجأ الشاعر محمود درويش في قصائده لهذا النوع من الصور البيانية ويتّضح ذلك في قوله:

1/"بيروت من تعب، وأندلس وشام"[3]

بيروت من تعب: كناية عن صفة الكفاح المرير.

بيروت من ذهب: كناية عن صفة مكانة بيروت لدى الشاعر.

وأندلس: كناية عن الحيرة على ضياع المكان، والحضارة.

2/ "من مطر بنينا كوخنا، والريح لا تجري فلا نجري، كأنّ الريح"[4]

من مطر بنينا كوخنا: كناية عن صفة الهشاشة والانهيار.

3/ "من ملك على عرش

إلى ملك على نعش"[5]

---

[1]- بن عيسى بطاهر: البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ط1 دار الكتب الجديدة المتّحدة، بيروت، 2008، ص، 114.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص، 115.

[3]- الديوان: ج2، ص، 505.

[4]- نفسه: ص، 505.

[5]- نفسه: ص، 506.

ملك على عرش: كناية عن صفة الملكية والقيادة.

ملك على نعش: كناية عن صفة الهزيمة والخسارة.

4/"سبايا نحن في ها الزمن الرخو"[1]

كناية عن صفة الذل والاحتقار والعبودية.

5/ "وجئنا من يد الفصحى ومن تعب"[2]

كناية عن موصوف، وهي اللغة العربية، وهذه دلالة على الأصالة.

ب: قصيدة "أرى ما أريد"

يقول الشاعر:

1/ "وآباؤنا يرثون المياه ولا يُورثون، فأغمض عينيّ:
إنّ البلاد التي بين كفّي من صنع كفّيّ"[3]

يرثون المياه ولا يورثون، كناية عن موصوف الخيرات والثروات.

البلاد التي بين كفّي: كناية عن صفة التعب.

2/ "حماما... حماما نقاسمه قوت أطفالنا"[4]

هي كناية عن صفة الجود والكرم.

3/ ويقول أيضا: "أرى ما أريد من الشعر: كنا قديما إذا استشهد الشعراء نشيعهم بالرياحين ثم نعود إلى شعرهم سالمين".[5]

إذا استشهد الشعراء نشيعهم بالرياحين: كناية عن صفة رفعة ومكانة الشعراء.

---

[1]- الديوان: ج2، ص، 506.

[2]- نفسه: ص، 508.

[3]- الديوان: ج3، ص، 186.

[4]- نفسه: ص، 186.

[5]- نفسه: ص، 189.

4/ "أمن حبّة القمح ينبزغ فجر الحياة... وفجر الحروب؟"[1]

ينبزغ فجر الحياة: كناية عن الحرية والمستقبل الجديد.

ج: قصيدة "عابرون في كلام عابر":

يقول الشاعر:

1/ "منكم السيف، ومنا دمنا"[2] : كناية عن صفة التحدي والصمود.

2/ "ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا"[3]

نسقيه ندى أجسادنا: كناية عن صفة تعلّق الشعب بالوطن.

3/ "لنا ما ليس يرضيكم، لنا المستقبل، ولنا في أرضنا ما نعمل"[4]

كناية عن الحرية وطرد العدو الغاشم.

4/ "وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تقيموا بيننا"[5]

لا تقيموا بيننا: كناية صفة طرد العدو.

***دلالة الكناية في القصائد:**

وظّف الشاعر الكناية في قصائده، وهذا يدلّ على أنّ الشاعر أراد إثبات بعض المعاني والأفكار، فلم يرد ذكرها باللفظ الموضوع لها في اللغة العربية بل يلجأ إلى معنى آخر ويجعله دليلا عليه.

---

[1]- الديوان: ج3، ص، 190.

[2]- الديوان: ص، 51.

[3]- نفسه: ص، 52.

[4]- نفسه: ص، 53.

[5]- نفسه: ص، 53.

II-الحقول الدلالية:

إنّ الحديث عن الحقول الدلالية في الأبيات ذو علاقة وطيدة بالمعجم الشعري، والتنويع فيها يعدّ سرّا من أسرار الأسلوبية العميقة في النص الشعري، والحقول الدلالية "هي مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها ضمن مفهوم محدد، أو هي قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة والاختصاص".[1]

***الحقول الدلالية في قصيدة "بيروت":**

الحيوان	الطبيعة	الجسد	المكان	الحرب
فراشة	نجمة	القلب	كوخ	الأغلال، الدم،
نمل	الأرض	الأذن	شارع	القتلى، اللهب،
الحمام	مطر، بحر	العينين	بيروت	جثة، مشنقة، موت،
الفرس	ريح	الصدر	الخيمة	النار، الخراب،
الظبي	المحيط	اليد	القبو	الغزوات، مقابر،
العصفور	سحاب	الشفتين	القصر	الجرح، الرمح،
الغزالة	الضباب	العنق	الزنزانة	الجلاد، العذاب،
الخيل	حجر	العروق	الجزيرة	الصراخ، عسكري،
	القمح	الساقين	الخليج	قنبلة، السيف،
	الفجر	جفون	قرطبة	محارب، القذيفة،
	النخيل	عظم أيديكم	الطريق	الحرب، الشهداء،
	التين	ذراع	المدينة	معركة، السجن،
	الهواء	مفاصلنا	البنايات	السجناء، أعداء،
	نهر		أرصفة	الطغاة، مسدس،
	أزهار		كنعان، لبنان	جندي، شرطي،

[1]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط1، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1982، ص، 79.

	الشجر أمواج الشمس جبال الزلزال الكوكب قمر تفاحة وردة		الشام أثينا، ميناء المقص، المطعم بعلبك الكنيسة حانة، أسواق فندق، آسيا إفريقيا، الإسكندرية	الضباط، الحسام، الأقواس، ضحايا، بنادق.
%7.20	%22.52	%12.61	%25.22	%32.43

***الحقول في قصيدة "أرى ما أريد":**

حقل الطبيعة	حق الحيوان
الليل، الأوراق، الأشجار، الماء، الرمل، الظلّ ، قمح، ريح، حقل، البحر، الغروب، البرق، الأرض، النباتات، توت البراري، نجمة، تراب، سحاب، غيمة، ورد، الفجر.	النوارس، الحمام، غزال، خيول، النحل، حصان، الوحوش.
%75	%25

***الحقول في قصيدة "عابرون في كلام عابر":**

حقل الطبيعة	حقل الحرب
البحر، الرمل، حجر، السماء، المطر، هواء، وردة.	السيف، دم، الفولاذ، النار، دبابة، قنبلة، الغاز، الشهداء، مسدس، ينزف، جرح.
%38.88	%61.11

***دلالة الحقول في القصائد:**

أ: قصيدة بيروت:

من الحقول الأوفر حظا في هذه القصيدة:

***حقل الحرب:** شملت القصيدة عددا مهما من الألفاظ التي لها صلة مباشرة وعضوية بمجال الحرب، وجاءت على صيغ الأسماء والمصادر تارة، وعلى صيغ الأفعال بأزمنتها المختلفة تارة أخرى، ويمكن توحيد تلك الألفاظ حسب المجموعات التالية:

1-الألفاظ المتعلقة مباشرة بدلالة الحرب: وهي (حرب، معركة).

2-الألفاظ الدالة على الوسائل المستخدمة في الحرب: الأسلحة (الرمح، قنبلة، السيف، القذيفة، الأقواس، الحسام، بندقية، مسدس، المشنقة).

3-الألفاظ الدالة على الاعتقال: (الأغلال، السجناء، السجن).

4-الوحدات المعجمية الدالة على الأشخاص المشاركين في الحرب أو على صفاتهم، منها (الغزاة، الجلاد، عسكري، المحارب، جندي).

5-الألفاظ الدالة على نتائج الحرب، ومنها (دم، القتلى، جثة، موت، نار، الخراب، مقابر، الجرح، العذاب، الصراخ، الشهداء، ضحايا).

إذا تأملناهذه المجموعات المختلفة فإنه يتبين لنا أنّ **محمود درويش** لم يترك جانبا واحدا من هذا المعجم، بل –واعتمادا على تلك الألفاظ- يمكن لنا تشكيل نص جديد يصف حربا كاملة، فمن الأشخاص المشاركين إلى الوسائل المستعملة، وصولا إلى النتائج السلبية من موت ودمار وخراب...

إنّ اختيار معجم الحرب يُعد سمة أسلوبية بارزة في القصيدة، وقد وُفّق الشاعر في اختياره هذا المعجم، غير أنّ تلقيبه بشاعر المقاومة لم يكن عبثا، وإنما عن حقيقة واضحة، بالرغم من أنّ الشاعر فلسطيني غير أنهيتحدّث عن بيروت وهذه النزعة القومية التي يتّصف بها أخذت به إلى العزة والأنفة على الأمة العربية.

***حقل الطبيعة:** اتّخذ **محمود درويش** الطبيعة بعناصرها مادة يأخذ منها مجازاته وصوره وا ٍلهاماته ووجهات نظره، يمزجها بأحاسيسه. وأظهرت لنا دراستنا هذه ميول الشاعر إلى استخدام ألفاظ دون الأخرى، وأهم تلك المفردات ما يلي: الأرض، بحر، المحبط، حجر، النخيل، الشجر، أمواج، أزهار، تفاحة، وردة، جبال، التين.

فعندما نقف عند هذه المفردات: شجر، أزهار، تفاحة، تين، وردةنجد أنّ هذا التنوع في خصوبة الإنتاج والعطاء، من شأنه أن يكثف من الإصرار على الاستقلال.

***الألفاظ الدالة على الظواهر الطبيعية:**

المطر، سحاب، ضباب، الفجر، الريح، الهواء، قمر، الشمس، نجمة.

ومنها المتعلقة بالكوارث الطبيعية؛ مثل: الزلزال.

الملاحظ أن اعتماد هذه الألفاظ يؤسس لاتساق معجمي في القصيدة، فالرياح تحمل السحاب، وهذه الأخيرة تنزل المطر.

***حقل الحيوانات:** من المفردات الدالة عليه: نمل، الفرس، الظبي، غزالة، الخيل، حيث وظّف الشاعر الطائرة منها خاصة، مثل (فراشة، الحمام، عصفو)إنّ ذكر العصفور أو الحمام من رموز الحرية والسلام، والفراشة رمز للجمال والضعف في آن واحد.

يكاد يبلغ حقل الحيوانات ثلث القصيدةما يجعل مكانته استثنائية في القصيدة، إنّ التطرق لهذا المعجم سمة أسلوبية في إبداع محمود درويش، وليست موضوعا للوصف فحسب.

***حقل الجسد:**

يركّز الشاعر على عدد من الوحدات الدالة على أعضاء الجسم الإنساني، فكانت تشمل:

-**الكلمات الدالة على الأعضاء الحركية؛** مثل: (اليد، ذراع، عظم أيديكم، الساقين، مفاصلنا)، وهي موحية بوجود العمل والحركة والنشاط.

-مفردات تخص ما يحيل إلى أعضاء الوجه والرأس؛ مثل: (العينين، الشفتين، الأذن، شعرهم، جفون)

-وكذلك: (العنق، الصدر، القلب)

كلمة "قلب" تترجم البعد الروحي للإنسان، وهذا دليل على أحاسيس الشاعر وانفعالاته.

يفسر لنا معجم الجسد تعلق الشاعر بالإنسان جسدا وروحا.

***حقل المكان:**

-منها ما يدل على المكان؛ مثل: كوخ، شارع، خيمة، قبو، القصر، زنزانة، الجزيرة، الطريق، المدينة، البنايات، الأرصفة، المقهى، الكنيسة، حانة، أسواق، فندق، ميناء، المطاعم.

-ما يدل على البلدان؛ مثل: بيروت، الخليج، قرطبة، كنعان، الشام، أثينا، بعلبك، إفريقيا، الإسكندرية، آسيا، لبنان.

ذكر **محمود درويش** بعض الأماكن التي ارتبطت في ذاكرته، وكذلك البلدان، ولكل منها تاريخ وذكريات، وتعدّ هذه الأماكن عالمه الخاص، الذي يتنفس فيه خيالاته و أحلامه، وفي أشعاره التي تكسوها تلك البلدات التي سلبت قهرا وعدوانا.

ب/ قصيدة "أرى ما أريد":

الحقول الدلالية التي طغت على هذه القصيدة هي:

***حقل الطبيعة:**

جاءت مفرداته كالتالي: الليل، الغروب، الفجر، سحاب، غيمة، نجمة، البرق، البحر، الرمل، الماء، الظل، ريح، الأرض، الأشجار، الأوراق، حقل، قمح، النباتات، توت البراري، تراب، ورد.

استخدم الشاعر هذا النوع من المعاجم الدلالية للتعبير عن خلجات نفسه، فقد كان في حالة تأمل واستجمام، فهو يقول تارة أرى ما أريد من الحقل، ويقول أرى الليل وأرى الفجر وأرى وردا....

***حقل الحيوانات:**

النوارس، الحمام، الغزال، الخيول، النحل، الحصان

ينطلق الشاعر من الفضاء الطبيعي الجميل إلى كائناته الحية التي تمثلت في هذه الحيوانات التي يصف بها الشاعر حاله، وكلها حيوانات أليفة وتعيش مع الإنسان؛ مرافقة له.

ج/ قصيدة "عابرون في كلام عابر":

الحقل الأوفر حظا فيها هو:

***حقل الحرب:**

مادامت القصيدة حول القضية الفلسطينية، فلابد من وجود هذا المعجم الشعري، ويتمثل في: **السيف، الفولاذ، دبابة، قنبلة، الغاز، مسدس، جرحنا، ينزف، دم، الشهداء.**

لقد كانت أغلبية المفردات تدل على أسلحة العدو الصهيوني، إذ بلغنا في هذا الحقل أيضا طغيان لغة الحزن على مفردات الشاعر ومعجمه الشعري كالجرح، والنزيف والدم، وبخاصة كلمة "الشهداء"، فقد استمدها من واقعه الكئيب، فكما احتلت الكآبة جزءا من حياته، فقد احتلت ألفاظها أيضا جزءا من أبياته.

خاتمة

خاتمة:

بعد أن أنهينا دراسة قصائد **محمود درويش**، التي عايشناها لمدة طويلة، من حيث مستويات التحليل الأسلوبي، الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، بهدف فهم طبيعتها، والوقوف على جوانب مهمة من خصائصها وسماتها الفنية والأسلوبية المتفردة والمميزة لها عن غيرها من التشكيلات الشعرية الأخرى، فإنه يمكن القول:

إنّ قصيدتي "**عابرون في كلام عابر**" و"**بيروت**" **لمحمود درويش** بكل خصائصهما ومميزاتهما ليستا إلا لحظة التفجر الذاتي العاطفي لحالة **محمود درويش** التي تعبّر عن الشكوى والعتاب والضجر.

-كان التكرار ظاهرة أسلوبية لافتة في القصائد الثلاث، إذ وظّفه للتعبير عن مشاعره، وقد ترجم التكرار حالة الشاعر في قصيدة "**عابرون في كلام عابر**"، تلك الحالة المتألمة والمضطربة، فتوظيفه للتكرار تنفيس لآلامه و أوجاعه المستمرة على حالة الفلسطينيين، التي انعكست على لغته الشعرية.

نوّع **محمود درويش** في قصيدته بين الجمل الفعلية والاسمية، فكانت الجمل الفعلية تعبر عن الحالات والمواقف بهدف إبراز مظاهر الحركة والديناميكية، أما الاسمية فكان يعتمد إليها عندما يحس تأكيدها للمواقف والأحداث.

-اعتمد الشاعر الجمل الإنشائية الطلبية بشكل وافر وملحوظ، وهي جمل متنوعة الأنماط، وقد جاء الإلحاح عليها واضحا في مواقع التأثر والانفعال، وقد شكّلت عناصر أساسية أقام عليها الشاعر بناء قصيدته.

تنوّعت الحقول الدلالية، مما أدى إلى ثراء المعجم الشعري عند الشاعر، فالقارئ لقصائده يجده روحا قوية لدى الشاعر ونفسا عظيمة.

-كما جاءت التشبيهات في معظمها بليغة، وكان وجه الشبه في العديد من المواقع غامضا غموض رؤى الشاعر وتصوراته،كما أكّدت الاستعارة حضورها في القصائد.

-أما موضوع التقديم والتأخير فقد تمسك **محمود درويش** بالبنية التركيبية للجملة العربية في ترتيب عناصرها، وإن حدث العكس في بعض الجمل فإنّ ذلك عائد إلى أغراض دلالية ومعنوية.

إنّ أسلوب شاعرنا مزيج من متعة ومنفعة؛ متعة قراءة الشعر العربي المعاصر في أساليبه وطرق أدائه، وفائدة في إيصال الجانب الموضوعاتي الذي يرتكز خصوصا على قضية شعب وأمة.

هذه هي أهم الملاحظات التي أمكننا رصدها في خاتمة هذه الدراسة، آملةً أن أكون قد حققت قدرًا ولو بسيطا من الفائدة، راجيةً أن تتفتح زوايا أخرى جديدة يمن للدارس – انطلاقا منها - لبحوث جديدة، "وعلى الله فليتوكل المتوكلون".

ممحو

التعريف بالشاعر محمود درويش:

وُلِدَ محمود درويش في 13 مارس عام 1941 – قبل الاحتلال بسبعة أعوام – في قرية البروة الفلسطينية التي تقع على جبل الجليل قرب ساحل عكا لأسرة من كبيرة من خمسة أبناء وثلاث بنات.

أتم محمود درويش تعليمه الابتدائي في قرية دير الأسد بالجليل قبل أن يفر مع أسرته ضمن عشرات الآلاف من اللاجئين الفلسطينيين الذي هربوا من البلاد –أو طُرِدوا منها جراء القذف بالقنابل – عام 1947 إلى جنوب لبنان، لكن عاد بعد ذلك بعامين مع أسرته إلى البلاد متسللاً عن طريق دليل فلسطيني يعرف الطرف السرية للجليل ليجد أن قريته قد دُمِرت تماماً –وحالياً يقوم مكانها اليوم قرية موشاف أو أحيهود الإسرائيلية – فانتقل مع أسرته إلى قرية دير الأسد كلاجئين؛ عانى اللاجئون لقرية دير الأسد في الحصول على بطاقات إقامة حيث إنهم كانوا "غير شرعيين" وكانوا بالنسبة للقانون الإسرائيلي حاضرون بأجسادهم غائبون بهوياتهم.

انتقلت عائلته إلى قرية أخرى اسمها الجديدة وامتلكت فيها بيتاً، لكن محمود عاش في حيفا لمدة عشر سنوات وأنهى فيها دراسته الثانوية.

بعد الثانوية انضم للحزب الشيوعي الإسرائيلي وعمل في صحافته محرراً ومترجماً في صحيفة الاتحاد ومجلة الجديد التابعتين للحزب نفسه، وترقى بعد ذلك لرئيس تحرير المجلة، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر.

اعتقلته قوات الاحتلال الصهيوني مراتٍ عديدة بتهمة القيام بنشاط معاد لدولة لإسرائيل لآرائه السياسية وتصريحاته المعادية فاعتقلوه خمس مرات أولها عام 1961 ثم 65 و66 و67 و69، كما فرضت عليه الإقامة الجبرية حتى عام 1970.

شعره وأعماله:

بدأ محمود درويش الشعر في سن صغيرة فكانت أول قصائده وهو في المرحلة الابتدائية، وفي تلك الفترة في الوطن اتسم شعره بالتكون وبداية وعيه بقضية وطنه وانتماءه له تحت قبضة الاحتلال واتسم عندها بالماركسية ومال للتيار الرومانسي في الشعر العربي المعاصر مقتدياً بشعراء أمثال نزار قباني وكان نصه الشعري مباشراً، حتى خرج ليعيش في القاهرة ومن ثم بيروت فبدأ شعره في أخذ طابع الثورية والاهتمام بالقومية العربية وروويداً رويداً وتطور أسلوبه فأخذ يستخدم دلالات شعرية أكثر واستخدم التاريخ والدين والأسطورة والأدب والحضارة أكثر من قبل بكثير.

حصد محمود درويش بشعره الكثير والكثير من الجوائز مثل جائزة البحر المتوسط 1980 ودرع الثورة الفلسطينية 1981 ولوحة أوروبا للشعر 1981 وجائزة الآداب من وزارة الثقافة الفرنسية 1997 وغيرها الكثير.

وفاة محمود درويش

ذهب محمود درويش إلى مدينة هيوستن إلى مركز تكساس الطبي في الولايات المتحدة الأمريكية ليجري عملية القلب المفتوحة فدخل بعدها في غيبوبة جعلت الأطباء هناك ينزعون أجهزة الإنعاش كما كان قد وصّاهم ليتوفي يوم السبت التاسع من أغسطس عام 2008 ولعلن الرئيس الفلسطيني محمود عباس الحداد ثلاثة أيام حزناً على "شاعر فلسطين."

عاد جثمانه إلى الوطن – رام الله – في 13 أغسطس ودفن في قصر رام الله وأعيد تسميته ليكون "قصر محمود درويش للثقافة."

قَائِمَةَ

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ-المصادر:

1. محمود درويش: عابرون في كلام عابر، ط2، دار العودة، بيروت، 1994.
2. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد المدين عبد الحميد، ط1، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت.
3. القيرواني ابن رشيق: العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة السعادة، 1963.
4. ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 2001.
5. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.
6. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد الداية، ط2، مكتبة سعد الدين، 1987.
7. محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتشبيهات في علوم البلاغة، تح، عبد القادر حسين، ط1، القاهرة، 1963.
8. محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

ب-المراجع:

9. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1985.
10. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1981.
11. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط1، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1982.
12. بن عيسى بطاهر: البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ط1، دار الكتب الجديدة المتّحدة، بيروت، 2008.

13. حسن ناظم: البنى الأسلوبية –دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

14. صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وا ٍجراءاته، ط1، دار الأفق الجديدة، بيروت، 1985.

15. عبد الستار عبد اللطيف أحمد سعيد، أساسيات علم الصرف، المكتب الجامعي الحديث، الأزاربطة، الإسكندرية، ط1، 1991.

16. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، طرابلس، د.سنة.

17. عبد الله درويش: دراسات في علم الصرف، د.ط، مكتبة الشباب، مصر، 1959.

18. عبد الهادي الفضلي: مختصر الصرف، ط3، دار الشروق، جدة، 1988.

19. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ط1، دار المسيرة، عمان، 2008.

20. كمال إبراهيم: عمدة الصرف، ط2، مطبعة الزهراء، بغداد، 1957.

21. محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية، ط2، دار الكتاب، صيدا، بيروت، 2002.

22. محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، د.ط، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.

23. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، تونس، 1981.

24. محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2011.

25. مختار عطية: لتقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت.

26. نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للكتاب، الجزائر، 1997.

27. هلال ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دط، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980.

28. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007

فهرس

المحتويات

المحتوى	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة.....	أ-ج
مدخل: الأسلوبية في الدراسات العربية المعاصرة	
تمهيد.....	5
عبد السلام المسدي.....	5
صلاح فضل.....	7
حسن ناظم.....	9
محمد الهادي الطرابلسي.....	10
الفصل الأول: المستوى الصوتي	
1/الموسيقى الخارجية.....	14
أ: الوزن.....	14
ب: القافية:.....	17
2/الموسيقى الداخلية:.....	17
*الأصوات المجهورة والمهموسة:.....	18
أ: الأصوات المهموسة.....	18
ب: الأصوات المجهورة.....	19
الفصل الثاني: المستوى الصرفي	
أولا: بنية الأسماء (المشتقات).....	23
أ: صيغة المبالغة.....	23
ب: الصفة المشبهة.....	24
ج: اسم الفاعل.....	27
د: اسم المفعول.....	29
ثانيا: ظواهر التصريف.....	30
أ: الجمع:.....	30
ب: التثنية:.....	33

ج: الإفراد..... 34

الفصل الثالث: المستوى التركيبي

التقديم والتأخير..... 39

*الجمل..... 41

أ: الجمل الفعلية..... 42

ب: الجمل الاسمية..... 43

الأساليب..... 45

الحذف..... 48

التكرار..... 52

1/تكرار الكلمة..... 52

2/تكرار الجملة..... 53

الفصل الرابع: المستوى الدلالي

I-الصورة في قصائد محمود درويش..... 56

أولا: التشبيه..... 56

ثانيا: الاستعارة..... 58

ثالثا: الكناية..... 62

II- الحقول الدلالية..... 65

*دلالة الحقول في القصائد..... 67

خلاصة..... 72

ملحق..... 75

قائمة المصادر والمراجع..... 78

فهرس المحتويات..... 82