الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -

جامعة البويرة

كلية اللّغات والأدب العربي

التخصص: لسانيات تطبيقية

دراسة أسلوبية لديوان

" هي أغنية... هي أغنية " لمحمود درويش

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

- **رقية طاسين**
- **نبيلة عوادي**

إشراف:

*** د. يحي سعدوني**

لجنة المناقشة:

1. أ/د. عمر بورنان	**جامعة البويرة**	**رئيساً.**
2. أ/ د. يحي سعدوني	**جامعة البويرة**	**مشرفا ومقرّراً.**
3. أ/ بالولي أحلام	**جامعة البويرة**	**عضواً مناقشاً.**

السنة الجامعية: 2020-2021م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ
الْأَحَادِيثِ ۚ فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَنْتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ
و تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ ﴿١٠١﴾﴾

شكروتقدير

بعد شكري لله العليّ القدير وحمدي له أن وفّقني في إتمام هذا البحث و ما كنت لأصل إلى ذلك لولا فضله و قدرته، فالحمد له و الشكر على نعمة تفضّل إلينا بها، ثم الصلاة و السلام على خير سيّد الانام سيّدنا محمد وعلى آله وأصحابه الكرام أما بعد:

بكل امتنان و عرفان نتقدّم بالشكر والتقدير والاحترام للأستاذ المشرف الدكتور " **يحي سعدوني**" على الجهد الذي بذله معنا لإتمام هذا العمل وعلى الإرشادات والنّصائح والتوجيهات التي كان يقدّمها لنا في كل خطوة من عملنا وعلى صبره معنا طيلة فترة إنجاز هذا البحث.

كما نتوجه بالشكر الخاص إلى أساتذة قسم اللّغة والأدب العربي والشكر إلى كل من أسهم من بعيد أو قريب في إتمامهذا العمل وإنجاحه.

شكرا

إهداء

إلى من سهر اللّيالي ونسي الغوالي وظلّ سندي ولم يبالي أبي فأقول: أبي حماك الله شرّ النوائب

أنت أحق النّاس بالمدح يا "**أبي**"

إلى الصّدر الحنون .....إلى من غمّدتني بعطفها و حنانها ...إلى التي أحبها بجنون "**أمي الغالية**"

حفظكما الله ذخرا لنا وأطال الله في عمركما.

وإلى إخوتي الأعزاء

وإلى جميع عائلتي التي قدّمت لي السند والدعم الغير منقطع

وإلى من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

وإلى كل من في قلبي ونسي القلم أن يكتبه

وفي الاخير أهدي هذا العمل إلى خاتم الأنبياء والمرسلين.

رقيّة

إهداء

الحمد لله كثيرا و شكرا جزيلا للذي وفقنا في إنجازنا هذا العمل المتواضع.

إلى من أوصى الله عنهما و قال:" ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما"

إلى التي يتوهج اللسان لنطق اسمها ، غلى التي لا يوفيها القلم حقّها إلى نبع الحنان " **أمي الحبيبة**"

إلى الذي شقي و تعب لدراستي و منحني الحب والرعاية إلى أبي الحنون.

إلى سندي في هذه الحياة إلى إخوتي الأعزاء حفظهم الله لي.

إلى بركة البيت جدّتي الغالية التي رافقني دعاؤها في دربي ومشواري الدراسي أطال الله في عمرها.

إلى جدّي العزيز رحمه الله وأسكنه فسيح جنّاته.

إلى كل من أحبّه قلبي ونسيه قلمي، غلى كل من حملتهم ذاكرتي ولم تحملهم مذكّرتي.

نبيلة

مقدمة

مقدمة:

تطوّرت المناهج الأدبية في العصر الحديث وهذا التطور ناتج عن عوامل عديدة على رأسها تطور اللسانيات وفروعها، وتعد الأسلوبية صورة لهذا التطور الكبير، فهي بوصفها دراسة لغوية في بيان الأمر وتوضيحه فهي أيضا دراسة للكائن المتحوّل باللّغة، ودراسة العمل الإبداعي الأدبي المبني أساساً على ذلك، وهي منهج من الدراسات النقدية للخطابات الأدبية النثرية والشعرية انطلاقا من البنيات اللغوية إلى دراسة الهيكل البنائي للشعر، وعليه فهذا البحث محاولة اقتراب من المنهج الأسلوبي والتطبيقي على شعر محمود درويش، بحيث يعد شاعر الثورة والقضية الفلسطينية لما تميّزت به قصائده من قوة العبارة وإيحائية في المعنى ونتاجه الوافر المتنوع والمتعدد العناوين والموضوعات التي لا تخلو من أهمية في مضامينها ودلالاتها، وقد وقع اختيارنا على ديوانه الموسوم "**هي أغنية هي أغنية**" الذي ألّفه في ثمانينات القرن الماضي كي يكون موضوعا لدراستنا الموسومة:

« دراسة أسلوبية لديوان

"هي أغنية ..... هي أغنية" لمحمود درويش».

وتتلخّص إشكالية البحث في جملة من الأسئلة منها:

- ما أهم مظاهر الأسلوب في التجربة الشعرية عند محمود درويش؟
- كيف وظّف الشاعر الأبنية اللغوية المختلفة لتحقيق العمق الدلالي لخطاباته؟

ومن أهداف هذه الدراسة نذكر:

- الكشف عن التجربة الشعرية لمحمود درويش.
- دراسة التحولات الفنّية في التجربة الشعرية للشاعر.

- الكشف عن الخصائص الفنّية التي اعتمدها في شعره.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه المنهج الأسلوبي الذي يتوكأ في تحليلاته على البنية اللغوية للنّص من ظاهرها إلى معانيها ودلالاتها الباطنية، أي من البنى السطحية إلى البُنى العميقة.

خاصّة وأنّ اللّغة الشعرية المعاصرة بحاجة إلى بحث عميق للوصول إلى منتهى الدلالات، ولأنّ لغة الشعر تعتمد الاختزال والتكثيف ومن أجل الإجابة على هذه الأسئلة اعتمدنا على خطة بحث ابتدأت بالمقدمة وفصل أول وهو الفصل النظري تناولنا فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية عند العرب وعند الغربيين، وكذا أنواع الأسلوبيات التي اختصرنا فيها على الأسلوبية الوظيفية والأسلوبية التعبيرية وكذلك الإحصائية، ثم مستويات التحليل الأسلوبي. أما الفصل الثاني وهوالفصل التطبيقي الذي تفرّع إلى ثلاثة مباحث، المبجث الأول يعالج المستوى التركيبي حيث تناولنا فيه أوّلاً التكرارات ثم التقديم والتأخير، وأخيرا الجمل الإسمية والفعلية. وبالنسبة للمبحث الثاني وفقد عالجنا فيه المستوى البلاغي حيث تناولنا فيه أسلوبيْ الخبروالإنشاء ثم المجاز من خلال التطرّق إلى الأساليب الإنشائية. أمّا المبحث الثالث فخصّصناه للمستوى الدلالي المعجمي الذي تناولنا فيه الحقول الدلالية والرمز وهندسة القصيدة وتضمّنت الخاتمة أهم النتائج المتوصل إليها في نهاية البحث.

ومن أهم المراجع التي اعتمدناها في بحثنا نذكر: **الأسلوبية** "**الرؤية والتطبيق**" ليوسف أبو العدوس، "**الأسلوب والأسلوبية**" لعبد السلام المسدي، "**الأسلوبية وتحليل الخطاب**" لنور الدين السّد، و"**الأسلوبية**"لبيير جيرو.

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا تشعُّب الموضوع وشساعته بالإضافة إلى ضيق الوقت المخصص للمذكرة.

وفي الختام أشكر الله سبحانه وتعالى على توفيقنا في إتمام مذكّرتنا، ونتقدّم بأسمى معاني الاحترام والتقدير للأستاذ المشرف "**د.يحي سعدوني**" في مساندته لنا طيلة بحثنا، والشكر والتقدير موصول كذلك إلى كل من أسهم في مدّ يد العون لنا.

والله ولي التوفيق.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية "المفهوم"

I. الأسلوب

1. الأسلوب في اللّغة.

2. الأسلوب في الاصطلاح.

II. الأسلوبية أوعلم الأسلوب

1. مفهوم الأسلوبية

أ. عند النّقاد الغربيين.

ب. عند النّقاد العرب.

2. اتجاهات الأسلوبية.

3. الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة.

III مستويات التّحليل الأسلوبي.

1. المستوى الصوتي.

2. المستوى التركيبي.

3. المستوى الصرفي.

I. الأسلوب

1. الأسلوب في اللّغة

يُعدّ الأسلوب من الدعائم الأساسية في ظل البحث البلاغي القديم رغم سيطرة هذا البحث مدة من الزمن على الفكر النقدي الأدبي وكان لظهور علم اللغة أو اللّسانيات الحديثة الفضل في رعاية وعناية هذا الأسلوب فأمدّه بأسباب الحيوية والإنبعاث، مما أدّى إلى أفول نجم هذه البلاغة، وتقليص حجمها وبذلك فتح المجال إلى علم جديد ينافس البلاغة القديمة، ألا وهو الأسلوبية، أو علم الأسلوب ليساير المرحلة الحالية.

وقبل التّطرّق إلى المفاهيم الاصطلاحية للأسلوب . آثرنا أن نشير إلى بعض من تعريفاته اللّغوية

لفظة أسلوب style مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبيةstylistic الذي يعني القلم، وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة، كان الأسلوب يُعد إحدى وسائل إقناع الجماهير وكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال. فهنا الحال هو ذلك المقام الذي ورد فيه الكلام على أن يُورِد في الكلام شيئا خاصًا زائدا على معنى الأصل. ومقتضى الحال: هو ذلك الشيء الخاص الذي ورد المتكلم ومطابقة الكلام لمقتضى الحال هي اشتماله على ذلك الشيء الخاص.

وبعضهم يرى أن الأسلوب إضافة addition وبها ينتقل الكلام من التعبير المحايد غير المأسّب إلى التعبير المتأسب وناك يرى أن الاسلوب تضمن connotation فكل سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معيّنة[1].

كلمة أسلوب 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 أساليب والأسلوب الفن، يقال أخ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[2].

إنّ انطلاق لفظة أسلوب على السطر من النخيل يعني أن الأسلوب يقتضي نظاما معينا وأيضا أن الأسلوب يقتضي نسقا محدّدا من الأنساق. وأيضا بأنه نقيض الأرض الغليظة التي يتعذّر المسير عليها.

الأسلوب هو الطريقة الكلامية التي يسلكها المتكلم في تأليف كلامه واختيار ألفاظه وهو الطريقة التي انتهجها المؤلف في اختيار المخرجات والتراكيب الكلامية[3].

فنصّهم من هذا التعريف أن الأسلوب هو الطريقة التي يسلكها المتكلم للتعبير عن الغرض المقصود من الكلام.

---

[1] يوسف أبوالعدّوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار المسيّرة والتوزيع، ط1، الأردن، 2007 ، ص37.

[2] الدكتور محمد عبد المطلب، **البلاغة الأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون ، دار نوبار للطباعة،،ط1، القاهرة، 1994. ص9.

[3] نفس المرجع ، ص65..

الأسلوب في الاصطلاح:

حاول العديد من النقاد البلاغيين القامى إعطاء مفهوم اصطلاحي للأسلوب ومن بينهم: بن المعتز في كتابه "**البديع**" أن يقدّم تحليلا للأسلوب الشعري عند العرب من خلال حديثه عن فنون البديع الخمسة وهي تمثل فنون الشعر وأساليبه[1].

لقد خضع مصطلح علم الأسلوب stylistics لفكرة الثبات، والتحول فكلمة stylistics ثابتة في التاريخ اللغوي وتطورت دلاليًا حتى صارت في بداية هذا القرن مصطلحا يدل على ما[2].

يرى "**ريفارتير**" أن الأسلوب قوة ضاغطة تتسلّط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوّه النّص وإذا حلّلها وجد لها دلالات تتميّز به خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام بصير والأسلوب يبرز.

من خلال تعريف ريفاتير للأسلوب نفهم أن للأسلوب دور هام حيث يقوم من خلال الجمل والإبداعات التي يستغلها المؤلف للضغط بها على المتلقي لإقناعه.

استعمل إبن رشيق مصطلح الأسلوب بمعنى يدل على دلالته الواضحة على المعنى الذي يمكن أن يعنيه في الوقت الحاضر فالأسلوب عنده سمة الكلام الفنّية وصفته التي تميّزه وتشير إلى فرادته.

يرتبط مفهوم الجرجاني للأسلوب بمفهومه للنظم من حيث هو نظم للمعاني، وترتيب لها وهو يطابق بينهما من حيث كانا يمثلان تنوعا لغويا فرديا يُصدر عن وعي واختبار،.... ومن حيث

[1] يوسف أبوالعدّوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق ، ص12.
[2] نفس المرجع ، ص36/35.

إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقا وترتيبا، يعتمدعلى إمكانيات النحو وعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل....وهكذا فإن النظم يتحقق عند الجرجاني عن طريق إدراك المعاني النحوية واستغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار والتأليف[1].

من خلال هذه التعاريف لمصطلح الأسلوب فنرى أنه اختلف معناه في العصر الحديث والقديم حيث دلّ عند هؤلاء القدماء مثل الجرجاني على معنى النظم والطريقة، على عكس ما نراه حديثا من خلال استعماله كمصطلح له أسسه المعرفية، ومرتبط بعلم الأسلوب.

ومن بين النّقاد والباحثين الذين تناولوا مفهوم الأسلوب بالدراسة عند العرب مايلي:

أ. **الأسلوب عند أحمد الشايب:** يعد كتاب أحمد الشايب" **الأسلوب**" من أهم المحاولات في دراسةالأسلوب والبحث في مجالاته ويظهر هذا من خلال تعريفاته المختلفة والتي من أهمها أنه طريقة للتفكير والتصوير والتعبير[2].

ما يمكن ملاحظته أنّ أحمد الشايب مزج بين ما أصّله القدماء من دراسات بلاغية وما جاء به الغرب حيث ربط الأسلوب بالنظم. والأسلوب من خلال قوله طريقة التعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير وطريقة اختيار الألفاظ وتأليفها.

ب. **الأسلوب عند صلاح فضل:** يرى "**صلاح فضل**" أنّ مفهوم الأسلوب ليس بسيطا ولا سطحيا يسمح لنا بأن نتبيّنه بطريقة آلية بل يحتاج إلى جهد خلاّق من مقارنة النصوص ومحاولة

[1] يوسف أبوالعدّوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص16.

[2] أحمد الشايب، **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية،ط2، مصر، 1991، ص45

الإمساك بطوابعها الخاصة حيث نظر الأسلوب في كتابه "**مناهج النقد المعاصر**" أنه يختلف من جنس إلى جنس آخر فالشعر يختلف عن أسلوب الرواية[1].

وقد ألّف صلاح فضل كتاب مهم في مجال البحث الأسلوبي" **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**" يهدف إلى بلورة محاولة في الأسلوبيات العربية الحديثة، كما رأى أن الأسلوب دراسة للإبداع الفردي وتصنيف للظواهر الناجمة عنه وتتبع للملامح المنبثقة منه.

ج. **الأسلوب عند عبدالسلام المسدي:** من خلال كتابه المعنون"**بالأسلوبية والأسلوب**" أكّد فيه على تعريف الأسلوب من خلال ثلاثة دعائم أساسية تتمثّل في المخاطب والمخاطب والخطاب فيقول:" أنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة الألسنية المبلغة مادة وشكلا"[2].

فالكتاب يكشف عن قدرة صاحبه، سواء فيتقبل العلم الجديد أومن حيث روعة التقديم إلى القارئ في تقنياته المنهجية وتفقهه في العلم فهذا الكتاب يمثل خطوة هامة في نقل النظريات اللغويةالحديثة إلى القارئ العربي.

إنّ الأسلوب يلعب دورا هاما في تعليم اللّغة لأن رغبة المستمعين والقارئين فبقراءة النص واستماعه تعتمد كثيرا على حسن تركيب الجملة.

[1] صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2013، ص90.

[2] عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ط3، ص64.

عند الغربيين:

II. الأسلوبية أوعلم الأسلوب:

1. مفهوم الأسلوبية

أ. الأسلوبيةعند الغرب:

اهتم النّقاد الغربيون بموضوع الأسلوبية اهتماما كبيرا واتّجهت جل جهودهم إلى محاولة وضع أُطر ومعالم لهذا العلم الحديث رغم اختلاف تصوّراتهم ومشاربهم وتنوع دراساتهم التي كان لها الفضل الكبير في إثراء الدّراسات الحديثة بهذا النوع من البحث الموضوعي وهو ما انعكس إيجاباً على الفكر النقدي الأوربي والغربي على الخصوص وما دلّ على ذلك هو الإهتمام الذي لاقته الأسلوبية لدى النُّقاد العرب ومحاولتهم رصد هذا العلم ضمن الأدبية العربية، وسنحاول في هذا الصدد رصد أهم آراء تصورات هؤلاء النقاد والأدباء.

يعتبر هذا اللّساني السويسري **شارل بالي** من المؤسسين الأوائل لعلم الأسلوب سنة 1909م تاريخ صدور كتابه الأول" **في الأسلوبية الفرنسية**"، حيث يرى في الأسلوبية أنها "دراسة لوقائع التعبير اللّغوي من زاوية مضمونها الوجداني، أي تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبّر عنها لغويا، فموضوع الأسلوبية عند بالي هودراسة المضمون الوجداني والعاطفي"[1].

أي أنّها ذلك البحث الذي يُعنى بدراسة التّعبير عن قضايا الإحساس والكلام.

اهتم اللّساني **ميشال ريفاتير** من جامعة كولومبيا بأمريكا ومنذ العقد الخامس من القرن الماضي بالدراسات اللّسانية والأسلوبية حيث يرى أنّ الأسلوبية هي العلم الذي يهدف إلى الكشف

[1] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص6.

عن العناصر المميّزة التي يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظر في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص[1].

لقد أبرز **ميشال ريفاتير** دور الأسلوبية كبحث جدّي وموضوعي في إبراز شعرية النصوص رغم ولوجه بالمنهج البنائي الذي أفاد التحليل الأسلوبي وقد ركّز هذا الأخير على دور القارئ المتميّز في فهم الطاقات الأسلوبية المودعة في الخطاب الأدبي.ويقول أيضا "الأسلوبية علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنته تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزًا خاصًا أي دراسة النّص في ذاته ولذاته وتفحّص أدواته وأنواع تشكلاته الفنية وتمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً مع الوعي لما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[2]. وفي تعريفه هذا تركيز على عنصرين من العملية التواصلية للخطاب ككل متكامل تجب دراسته دراسة موضوعية – والمخاطب من بين الوظائف التأثيرية التي يحققها ذلك الخطاب فيه.

ومن الذين بحثوا كذلك في الأسلوبية نجد اللّساني **رومان جاكبسون** وهو لساني من المؤسسين الأوائل لمدرسة الشكلانيين الروس أسهم في بلورة الفكر الأسلوبي ولم يغفل دور الأسلوب في الخطاب الأدبي بوصفه مقومًا أساسيًا في الوظيفة الشعرية ونادى بمد جسر بين الدراسات اللغوية والنقد الأدبي بالدراسة الأسلوبية حيث يقول" أن الأسلوبية بحث عما تميّز به الكلام الفني عن بقية

[1] ينظرالأسلوبية والأسلوب، ص49.

[2] فرحات بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب**، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، دط، 2003، ص15.

مستويات الخطاب الأدبي أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[1].ففي هذا التعريف يميز **جاكبسون** بين أسلوبية النّص الأدبي عن باقي الفنون الأخرى.

أما "**ديفيد روبي**" يذهب إلى أن الأسلوبية هي الدّراسة التي ترتكز على الأشكال الأدبية للنّص[2]. فالأسلوبية بتعاريفها المختلفة والمتعددة لا يمكن فصلها عن اللسانيات فهي تعد منبع الأسلوبية.

يقول "**دلامبير**" يقال في الأسلوب أنه أوصاف الخطاب بالأكثر خصوصية والأكثر صعوبة والأكثر ندرة والتي تسجّل عبقرية أوموهبة الكاتب أوالمتكلم"[3].

تشكل الأسلوبية اتجاها نقديا من الكشف والإظهار عن جميع مكونات النصوص الشعرية بمستوياتها المختلفة المتمثلة في المستوى الصوتي ثم المعجمي والدلالي والبلاغي والتركيبي، لكن قبل التطرق إلى كل هذا لابد من تقديم تعريف أومفهوم مضبوط للأسلوبية،حيث يرى يوسف أبو العدّوس أنّ "الأسلوبية مجال من مجالات البحث المعاصر تدرس النصوص الأدبية محاولا الالتزام بالمنهج الموضوعي فيحلّل الأساليب قيمتها الجمالية منطلقا من تحليل الظواهراللغوية والبلاغية للنَّص" [4]. ولقد اختلفت مفاهيم الأسلوبية فهناك مفاهيم عديدة ويعترف الكثير من الدّارسين أنه لا يمكن للأسلوبية أن تعرف بشكل محدّد يُرضي الجميع.

" يقصد بالأسلوبية stylistique دراسة الاسلوب دراسة علمية، في مختلف تمثلاته اللّسانية البنيوية والسيميائية والهيرومنطقية، وتعدّ الأسلوبية أيضا فرعا حديثا من فروع اللّسانيات إلى جانب

---

[1] عبد السلام المسدي،عبد السلام المسدي، مرجع سابق، ص37

[2] عدنان بن دريبل، النّص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص36.

[3] بيير جيرو، **الأسلوبية**، تر: منذر عيّاشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب،1994، ص37.

[4] يوسف أبو العدّوس الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع ساب، ص8.

الشعرية والسيميائيات والتداوليات، وتهتم بوصف الأسلوب بنية ودلالة ومقصدية ويعني هذا أنها تختلف عن البلاغة الكلاسيكية ذات الطابع المعياري التعلمي، والتي كانت تهتم بالكتابة والخلق والإبداع، وتجويد الأسلوب بيانا ودلالة وسياقا وزخرفة."[1]

ومن هنا فإنّ الأسلوبية هي دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والمقطعية والدلالية والتركيبية والتداولية ومن ثم فهي تهتم باستكشاف واستخلاص مقوماته الفنية والجمالية وتبيان آثار كل ذلك في المتلقي أو القارئ ذهنيا ووجدانيا وحركيا "ويعني هذا كله أن الأسلوبية تهتم بالأجناس الأدبية، وصيغ تأليف النصوص والتركيز على الأساليب اللغوية الخاصة لدى المبدع، وتدرس أيضا أنواع الأساليب التي يستثمرها الكاتب"[2].

ومنه فالأسلوبية هي ذلك العلم الذي يهدف إلى الكشف عن العناصر المتميزة التي يستطيع بها الكاتب مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فتنتهي إلى اعتبار الأسلوبية (اللّسانيات) تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصص.

الأسلوبية دال مركب جذره " **أسلوب**" ولاحقة "**ية**" وخصائص الأصل تقابل أبعاد اللاحقة فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي واللاحقة تختص– فيما تختص به – بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي.[3]

[1] جميل حمداوي، **اتجاهات الأسلوبية**، مرجع سابق، ص6.

[2] نفس المرجع، ص7.

[3] عبدالسلامالمسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص34.

اشتقت كلمة الأسلوبية stylistique في الثقافة الغربية من الكلمة اللاّتينية stilus ومن الكلمة الإغريقية styles ومن الكلمة الفرنسية أو الإنجليزية style وتعني هذه المشتقات في دلالتها الأصلية أداة الكتابة وبعد ذلك استخدمت الكلمة للدلالة على طريقة الكتابة أوفن الكتابة.

فالأسلوبية هي مقاربة منهجية نظرية وتطبيقية يمكن تمثلها في الحقل الأدبي النقدي لمقاربة الظواهر الأسلوبية البارزة التي تميّز المبدع، وتفرّده عن الكتّاب والمبدعين الآخرين ومن جهة أخرى، تنكب الأسلوبية بصفة خاصة على دراسة الأجناس الأدبية، وسير أدبية النصوص والخطابات والمؤلفات ودراسة الوظيفة الشعرية والتمييز بين الأساليب حقيقة ومجازا وتعيينا وتضمنيا مع رصد الأشكال والبنى الأدبية والسيميائية، واستكشاف بلاغة النص وتحديد المستويات اللّسانية للخطاب من صوت، ومقطع، وكلمة، ودلالة وسياق ومقصدية وربما ذلك كله بموهبة الفرد المبدع أو العمل على دراسة في ضوء المعطيات النفسية أو الاجتماعية[1].

ويذكر عبد السلام المسدي في كتابه "**الأسلوبية والأسلوب**" بحيث ربط الأسلوب بالأسلوبية فيقول"إذا كان الأسلوب هو طريقة التعبير عن الأفكار والإيديولوجيات المختلفة عن طريق اللغة فالأسلوبية هي من تقوم بدراسة هذا التعبير اللغوي واستخراج هذه العناصر اللّغوية التي تميّزه وتضفي عليه الجمال والقوة، فالأسلوبية تتحدّد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.[2]

لقد تعدّدت مفاهيم الأسلوبية عند الدّارسين العرب، فالأسلوب والأسلوبية كما سمّاها بعض الدارسين علم يرمي إلى تلخيص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية ويهدف إلى علمنة

[1] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية ،مرجع سابق، ص7-8.

[2] عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص36.

الظاهرة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلّل واقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه، وكشف السر في دروب الإنفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في مستقبله[1]، وإذا كان هذا التعريف يعد جامعا نوعا ما لمفهوم هذا المصطلح فقد اختلف العديد من الأسلوبيين باختلاف مشاربهم الثقافية، بحيث تنوعت بحوث هؤلاء النقاد والباحثين العرب، ومن أهم هذه الآراء الإجتهادية أهمها:

يرى **عبد السلام المسدي** أن الأسلوبية علم تحليلي تجريبي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية.[2]

ويرى **الهادي الطرابلسي** في الأسلوبية:"أنّها ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا أساسها البحث في طرافة الإبداع وتميّز للنّصوص وطابع الشخصية الأدبية لكل مؤلف مدروس ولابدّ فيها من فحص النصوص وتمثل لجوهرها وإجراء التحليل في نماذج بيانية تختار على قواعد ثابتة لتكون للدارس صورا كلية عن النصوص المدروسة ومسالك الإبداع فيه.[3]

أي أنّ الأسلوبية دراسة الأسلوب المتفرد في الخطاب الأدبي.

بينما يعرّفها **منذر عياشي:** على أنها "علم يدرس نظام اللغة ضمن الخطاب"[4] وهو يشترط. في الدراسة الأسلوبية أن تكون ضمن النظام الكُلّي للخطاب الأدبي

أ. الأسلوبية عند الغرب:

---

[1] رابح بوحوش، **الأسلوبيات وتحليل الخطاب**، مديرية النشر، جامعة باجي مختار ،عنابة، الجزائر، دط، ص2.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص41.

[3] الهادي ألمان الطرابلسي، **تحاليل أسلوبية**، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1992، ص9.

[4] فرجات بدرالحربي، **الأسلوبية في النقد العربي**، ص141.

2. **اتجاهات الأسلوبية:**

إن الاهتمام الكبير بالأسلوبيات أدّى إلى تنوّعها فهناك الكثير من الأسلوبيين يتنافسون على البنى الاجتماعية والآراء الفكرية والجمالية من أجل تطبيق مناهجهم، فصارت الأسلوبية أسلوبيات، ومن هنا نستخلص اتجاهان ومقولاتها ومستويات التحليل فيها وبالتالي الإستعانة بذلك في تحليلنا للنصوص الأدبية وتتمثل فيما يلي:

أ. **الأسلوبية التعبيرية:** يُعد "**شارل بالي**" قد أسّس معتمدا على قواعد عقلانية "أسلوبية التعبير وعمل على تعريف موضوعها منذ الوهلة الأولى أنه يقول" تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع اللغوية على الحساسية.

وتابع "**بالي**" ضمن هذه الحدود تحقيقه بدقة كبيرة انه لاحظ ان كل فكرة تتحقق في اللغة ضمن سياق وجداني تكون موضع اعتبار أما عند المتكلم وإما عند السامع ومثلا عندما أعطي أمرا أستطيع أن اقول افعلوا هذا "من غير أي نبر أي بالبقاء على مستوى الإيصال البحت.[1]

الأسلوبية التعبيرية هي الرائدة في الاتجاهات الحديثة، إن الفكر ينجز نفسه بالتعبير ضمن الإشكال ويدخل في الجوهر القاعدي ومثله في دخول الحياة في الجسد ومن هنا فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير واللّسانيات من جهة أولى كما تقف على ناصية علم النفس والاجتماع والتاريخ من جهة أخرى، ولكنّنا لا نستطيع أبدا أن نعبّر على فكرة بحتة أومجرّدة ذلك لأن مضمون التعبير معقد، فأنا أستطيع أن أقول مثلا: "أشكركم" وإذا أمعنا النظر في هذا القول

[1] بيير جيرو، **الأسلوبية**، تر.: منذر عيّاشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب، ص54.

فسنرى أنه من ناحية صوتية فقط يتضمن ثلاثة وجوه وتوجد هذه الوجوه في كل المستويات اللّغوية والمفردات والصيغ والنحو[1].

- ✓ الأصوات ذاتها مستقلة عن أية نبرة خاصة.
- ✓ أن"**النبر**" العفوي والغير الشعوري يكشف عن الأصول الاجتماعية أو الريفية، وعن الميول النفسية البيولويجة في الوقت ذاته.
- ✓ وهناك النبر الإرادي الذي يهدف إلى إحداث انطباع محدد لدى المحادث، ويكون ذلك حين أُعبّرُ عن احترامي أو هزئي، أو حين أُحدِث أثرا مضحكا أو حين أحاول أن أتميّز بلهجة ما.

ولقد كان لهذا الاتجاه تأثير إيجابي في مجالات كثيرة فكرية وعلمية ويظهر ذلك في مستوياتها التركيبي والدلالي والمعجمي حيث درس الحذف والمصدر في الفرنسية والفعل الماضي في المسرح المعاصر ونظام الأفعال والفكر واللّغة واللّسانيات النفسية ودراسات علم النفس اللّساني[2].

وما يعيب أسلوبية التعبير أنّها اهتمت بدراسة الكلام العادي المنطوق دون بقية مستويات الخطاب بالأحرى، حيث فتح **شارل بالي** المجال أمام ظهور علم نقدي جديد وهو علم الأسلوب غير أنه لم يجعل من النصوص الإبداعية حقلا لتطبيقاته العلمية بل أسس نظريته في الأسلوبية التعبيرية على اللّغة المنطوقة.

ب. **الأسلوبية البنيوية:** لقد تعدّدت الرؤى في تحديد مفاهيم الأسلوبية البنيوية كما اشتركت العديد من المدارس اللّسانية والأدبية وأسهمت في نشأة الأسلوبية البنيوية وتنميتها على أسس لغوية.

[1] ينظر المرجع السابق، ص51.

[2] رابح بوحوش،**الأسلوبيات وتحليل الخطاب** ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة،2006، ص33.

يعدّ **ميشيل ريفاتير** من بين أولئك الذين دفعُوا النظرية والخصام من حولها بعيدا وذلك عبر سلسلة من المقالات خصّصها لتحليل معايير الأسلوبية، فالأسلوب بالنسبة إلى الكاتب يعتبر خصوصية من خصوصيات الرسالة وليس ثمة أسلوب إلاّ في النّص وهذا ما يوافق عليه إراديا كل أحد منا.

والأسلوب أثر ينتج عن شكل الرسالة لأنه يقوم على سلسلة مضاعفة من الطرق وينشأ عن توافق الإشارات كما ينشأ بعضها الآخر عن تضادها.

أما التوافق عند "**ريفاتير**" فيذهب إلى مفهوم الأزواج عند **لوفان**، ولهذا فهو يبين مثله:أن هذه الطرق التي وضعها **جاكبسون** عبارة عن إسقاط مبدأ التعادل على محور التأليف[1].

كما تؤمن الأسلوبية البنائية بأنه لا وجود للموضوع في الأدب إلا من خلال البنى التي تظهر في ثوب أشكال لغوية وصورية وعلامية،عكس الأسلوبية التي تؤمن بوجود الموضوع في النص الأدبي، لكنها تسلم بمشروعيته من خلال نسيجه اللغوي[2].

وقد ظهرت الأسلوبية البنيوية في سنوات الستين من القرن العشرين مع أعمال كل من رومان **جاكبسون** و**تودوروف** و**كلود بريمون** و**رولان بارتو**، **جيرار جنيت** و**جماعة مو**، و**جون كوهن**، و**جوليا** و**كريماص** و**جوزيف كورتيس** و**ميشال ريفارتير**، الذي كتب مجموعة من المقالات النقدية والأدبية، وقد توجت هذه الأبحاث كلها بكتاب في السبعينات في القرن نفسه تحت عنوان"**أبحاث حول الأسلوبية البنيوية**" ومن ثم فقد اهتم **ريفارتير** بلسانية الأسلوب وتفكيك الشفرة التواصلية في إطار علاقة المرسل بالمرسل إليه ومن ثم فقد ركّز على آثار الأسلوب في علاقتها

[1] بيير جيرو، **الأسلوبية**، ص124.

[2] عبد السلام المسدي، **في آليات النقد الأدبي**، دار الجنوب، تونس،1994، ص71- 72.

بالمتلقي ذهنيا ووجدانيا، كما ربط الأسلوبية باستكشاف التعرضات الضدية بالانزياح في تعارضه مع القاعدة والمعيار واعتنى أيضا بدراسة الكلمات في تموقعها السياقي، بمعنى أنّه كان يدرس الأساليب بنيويا وسياقيا وبعد ذلك انتقل ميشيل ريفاتير إلى سيموطيقيا الشعر وإنتاج النّص، مركزا بشكل خاص على القارئ النموذجي في استكشاف الواقعة الأسلوبية فهما وتفسيرا وتأويلا[1].

ومما سبق نستخلص: أن الأسلوبية البنيوية هي مجموعة من الخطوات الإجرائية والأدوات التي تستخدم في دراسة النّص وتحليله بالاعتماد على نظرية الاتّصال التي قال بها **رومان جاكبسون**، وتركز على دراسة النص وتقوم بتحليل الثوابت فيه وتقتصر على النص في التحليل.

ج. الأسوبية الفردية: يعتبر **ليوسبيتزر leo spitzer** من رواد الأسلوبية المعاصرة، فقد اهتم في البداية بربط النّص في مختلف تجلياته الأسلوبية بتقنية المبدع أوالكاتب متشبثا بمقولة بوفون مرة أخرى "**الأسلوب هو الكاتب نفسه**" ألا أن **ليوسبيتزر** كان يعنى برؤية الكاتب إلى العالم أكثر من اهتمامه بتفاصيل سيرته الذاتية، واستقصاء جزئيات حياته الفردية واليوغرافية وفي المرحلة الثانية تخلى ليوسيتزر عن فكرة الكاتب الخارجي الذي يحيل عليه النّص أسلوباً ليهتم بالإجراءات الأسلوبية ويعنى بأنظمتها البنيوية الحاضرة في النص، وقد تحدّث ليوسبيتزرعن الأثر الأسلوبي الذي يعدّعنده اصطلاحا واسعا، ويشمل الفكر والعاطفة معا، وما يميّز الأثر الأسلوبي هو تأثيره على القارئ أو المتلقي من خلال فرادة الأسلوب أوانزياحه أو غموضه وإبهامه أوعدم استصاغته ضمن سياق إبداعي ما، أو بروزه بشدة وما يميز سبيزر أيضا أنه اهتم بدراسة المؤلفات في ضوء أسلوبية معاصرة ولم يهتم باللّغة في عموميتها، وقد ركّز كذلك على خصوصية اللغة وفرادة

[1] جميل حمداوي، **اتجاهات الأسلوبية**، دار الألوكة للنشر،ط1، 2015، ص15-16.

الأسلوب، وتميّزه الخاص. ومن ثم فشخصية الكاتب هي التي تضفي على العمل الأدبي اتّساقه وانسجامه، كما أن خصوصية الأثر تتجلى في الانزياح عن المعيار أو المألوف[1].

وهذا التيار هو المرحلة الحاسمة في تأسيس أسلوبية أدبية تتّخذ من النّص الراقي موضوعًا، وتنفّذ من بنيته اللّغوية وملامحه الأسلوبية إلى باطن صاحبه ومجامع روحه لهذا تعتبر منعرجًا حادًّا بالقياس إلى مرحلة البدايات مع عالم الأسلوب" **شارل بالي**".

وعلى هذا يمكن اعتبار انفجارها كردة فعل على الأسلوبية التعبيرية وهي في الواقع نقد الأسلوب ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستغلها وهي بهذا تكون"دراسة تكوينية" وليس معيارية أو تقديرية فقط، كما تهتم بالأسباب ولهذا كانت أسلوبية " للأسباب" وتنتسب إلى النقد العربي.

كما تُعني الأسلوبية الفردية أيضا بدراسة الخطاب الأدبي ليس من ناحية النظام اللّغوي فقط بل ترتكز وتبحث في حالة الأديب الذي هو قائل أو كاتب هذا الخطاب الأدبي ولهذا فهي تسعى إلى إقامة علاقة بين النص الأدبي وربطه بحالة مبدعه النفسية[2]. والأسلوبية الأدبية تهتم بظروف الكاتب ونفسيته[3].

وتمتاز أسلوبية الفرد بالخصائص التالية[4]:

- هي دراسة تكوينية وليست معيارية أو تقريرية فقط.

---

[1] جميل الحمداوي، **اتجاهات الأسلوبية**، مرجع سابق، ص15.

[2] لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب، دط، وهران، الجزائر ،2007، ص41.

[3] نفس المرجع ، الصفحة نفسها.

[4] منذرعيّاشي، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري،ط1، حلب، سوريا ، 2002، ص43.

- دراسة التعبير في حدّ ذاته إزاء المتكلمين.
- أن أسلوبية الفرد هي في الواقع نقدا للأسلوب، ودراسة للعلاقات التعبيرية مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها.
- تذهب أسلوبية الفرد إلى تحديد الأسباب، وبهذا تعد تكوينية، وهي من أجل هذا تنتسب إلى النقد الأدبي.

د. الأسلوبية الإحصائية: يعتبر بير جيرو من رواد الأسلوبية الإحصائية دون أن ننسى **شارل مولر**"**ch. Muller**" في كتابه المعجمية الإحصائية، مبادئ ومناهج. وقد اهتم مولر وجيرو خصوصا باللّغة المعجمية موظفا المقاربة الإحصائية في استكشافها أي: لقد ساهم جيرو في تأسيس موضوعاته الإحصائية برصد بنيات المعجم الأسلوبي لدى مجموعة من المبدعين مثل: فاليري، وأبولينير وكورناي.... مع تتبع المعجم[1] إحصائيا في المؤلفات الأدبية، باستقراء الحقلين الدلالي والمعجمي ومن ثم فقد اهتم بالكلمات والموضوعا (التيمات) التي تميّز كاتبا أومبدعا ما، مستثمرا آليات الإحصاء كالتكرار والتردد والتواتر والضبط والعزل والجود والتصنيف... أي: كان يهتم بكل ما يتعلق بأسلوبية المؤلف ويشكل هويته ويبين فرادته ويؤكد تميّزه الإبداعي.

وعلى العموم فلقد انصبّ جيرو على دراسة المعجم في المؤلفات الأدبية المتميزة وبتوظيف الإحصاء واستلهام المقاربة التاريخية التطورية للكلمات Ethmologie ويتّضح ذلك جليا في كتابه"**اللسانيات الإحصائية، المناهج والمشاكل**" وفي كتابه الآخر " **البنيات الإشتقاقية للمعجم الفرنسي**" الذي يتتبّع فيه الباحث الكلمات الفرنسية[2].

[1] جميل حمداوي، **اتجاهات الأسلوبية**، مرجع سابق، ص16.
[2] نفس المرجع ، ص17.

الأسلوبية الإحصائية تمكن من إبراز الخصائص الأسلوبية المكونة للخطاب الأدبي ودراستها بشكل علمي وموضوعي – يقول "**نور الدين السّر**" في هذا السياق " الأسلوبية الإحصائية تقوم على الوصف الموضوعي والقياس الكمّي الذي يستخدم إجراءات التحليل الإحصائي والرياضي ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الأسلوب هو المجموع الشامل للبيانات القابلة للإلتقاط والتحديد الكمي في بنية النص الشكلية. ولقد اتّجهت الكثير من البحوث إلى تحليل العلاقة بين المفردات ومعدلات تكرارها وإلى الدراسة الكمية لأطول الكلمات والجمل فيقيس بعضهم متوسط طول الجمل ومعدل الكلمات فيها ومتوسط طول الكلمات ومعدل المقاطع المكونة لها..."[1].

ويبقى أن المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد، فهذا المنهج كوسيلة بلا ثبات والاستدلال على موضوعية الناقد أي بعد أن تتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز التميّز في النص.

فالأسلوبية الإحصائية ليس الهدف منها هو الإحصاء في حد ذاته وإنّما يعطي صورة على الأنظمة أو الخصائص المهيمنة على أسلوب الشاعر والبحث عن الأسباب في ذلك.

3. الأسلوبية والبلاغة:

أ.علاقة الأسلوبية بالبلاغة: بقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها "أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، ويعني ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة"[2].

[1] نور الدّينالسّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق ، ص112-113.

[2] يوسف أبوالعدّوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص61.

ويلحظ الدارسون علاقة حميمة بين البلاغة والأسلوبية، بيان ذلك أنّ غير واحد من الأسلوبيين قد أكّد وجود العلاقة بينهما "**فبير جيرو**" يؤمن بأنّ الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية[1].

أما "**شكري عياد**" فيرى أنّ الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية، لذلك فإنه يصدر كتابه "**مدخل إلى علم الأسلوب**" بقوله" ولكنّني إذا أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأنّ أصوله ترجع إلى علوم البلاغة.

وبالتالي يؤكد معظم الدّارسين على متانة الصلة بين البلاغة والأسلوبية إلى أقصى درجة جاز فيها: عدّ البلاغة السلف الشرعي للأسلوبية[2] "(ويؤكد ذلك بييرجيرو في قوله: الأسلوبية وريثة")

وهذا ما أكّده **بييرجيرو** في القول الذي ذكرناه سابقا، فالقصور الذي وقعت فيه البلاغة جعل الأسلوبية تكون بمثابة الوريثة الشرعية لها باتخاذها مهمة من مهماتها وهي عملية تقييم النصوص ويمكن القول أن الأسلوبية كعلم ألسني حديث لا يمكن أن يكون بديلاً عن النقد الأدبي والبلاغة، فالبلاغة لايمكن الاستغناء عنها والأسلوبية لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة رغم أنها تستطيع أن تنزل إلى خصوصيات التعبير الأدبي، كانت البلاغة وحدها تُعنى بمعاني التركيب والدلالة على السواء.

[1] المرجع السابق، ص62.

[2] فيلي ساندوس، نحو نظرية أسلوبية لسانية أسلوبية ،ط1، توزيع دار الفكر، دمشق ، 2003، ص94.

ب.أوجه الاختلاف بين البلاغة والأسلوبية:

يمكن تلخيص أوجه الاختلاف بين البلاغة والأسلوبية في النقاط التالية[1]:

- يشكل المخاطب والمخاطب خلافا بين البلاغة والأسلوبية.
- تهتم الأسلوبية اهتماما كبيرا بقضية الذوق الشخصي للمبدع إذ أنّ المبدع يقوم باختياراته وتأليف نصوصه معتمدا على هذا الذوق الشخصي.
- أن المبدع في الأسلوبية هو الذي يبدع اللغة إبداعا يتناسب مع تكوينه النفسي والاجتماعي والثقافي ..... فينشئ نص له خصائص فردية متميزة تؤثر في المتلقي الذي يقوم بتحليل النصّ مبديا خصائصه وخصائص مبدعه بينما تغيب شخصية المبدع في البلاغة العربية القديمة التي اعتمدت على النماذج الراقية والمصطفاة.....وعلى بلاغة اللغة نفسها.
- علم البلاغةعلم لغوي قديم أمّا علم الأسلوب فحديث.

وبعد هذه المقارنة بين البلاغة والأسلوبية يتّضح لنا أنه لا تعارض بينهما وأن الأسلوبية استفادت من البلاغة كثيرا بل أن الأسلوبية لم تنهض إلا على أكتاف البلاغة.

III. مستويات التحليل الأسلوبي للشعر:

تهتم الدّراسات الأسلوبية للشعر وبصفة عامة على أربعة مستويات، تندرج ضمنها جميع الخصائص الفنية لهذا الجنس الأدبي وتتمثل فيما يلي:

[1] ينظر: يوسف أبوالعدّوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص62-63.

1. المستوى الصوتي:

الصوت هو المادة الأولية للغة التي ينصبها الشعراء قصائده، ويضفون عليها مسحة فنّية تفرض دلالات ومعاني عدّة.

والمستوى الصوتي يدرس أصوات اللغة ويشمل كلا من النوعين المعروفين باسم علم الأصوات العام وعلم الفونيمات، ومن هنا نقول أن المستوى الصوتي هو علم فينولوحي يختص بالأصوات وكيفية انتاجها في الجهاز النطقي وبخصائصها الفيزيائية، والفونيم هو أصغر وحدة لغوية دالة[1].

كما نجد في كتاب خلف عودة القبسي أن المستوى أو الجانب الصوتي هو الذي يُعني بدراسة الأصوات اللغوية من حيث مخارجها وصفاتها وكيفية النطق بها، أوالصوت اللغوي هو الأثر السمعي الذي يحصل من احتكاك الهواء المندفع من الرئتين بنقطة من أعضاء الجسم، الجهاز الصوتي عندما يحدث في هذه النقطة انسداد كامل مثل نطق حرف الباء أو انسداد جزئي كما ننطق حرف السين وسيأتي ذلك عند الحديث عن صفات الأصوات[2].

كما نجد **يوسف أبو العدّوس** يركّز في التحليل الصوتي للأسلوب على أربعةعناصر تتمثل في:

أ. الوقف.

ب. الوزن.

ت. النبر والمقطع

---

[1] أحمد متار عمر ماريو، **أسس علم اللّغة**، د. تر و تح أحمد مختار عمر،ط1،عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص43.

[2] خلف عودةالقبي، **الوجيز في مستويات اللغة العربية**، ط1، دار ياقا، عمان للنشر والتوزيع،2010، ص15.

ث. التنغيم والقافية.

ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله والأثر الجمالي الذي يحدثه... كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات والدلالات الموجبة التي تنتج عنها[1].

ومنه يمكن القول بأن الجانب الصوتي هو جانب يهتم بالمسائل المتعلقة بالأصوات وهذه المسائل متعددة منها ما سبق ذكره ومنها ما لم يذكر.

أ.المقطع والنبر :syllable stress

المقطع والنبر متلازمان في الدرس والتحليل، ذلك أنّ المقطع حامل للنبر والنبر أمّارة من أمّارات تعرفه، من مكان الكلام عليهما معا بإلقاء شيء من الضوء على خواصهما ودورهما في البناء الصوتي للّغة العربية، وإن في إيحاز موجز.

من اللاّفت للنظر أنه ليس هناك حتى الآن تعريف واحد متفق عليه، يمكن أخذه منطلقا لدراسة المقطع وأنماطه وكيفيات تركيبه في كل اللغات، ذلك أن اللغات تختلف فيما بينها اختلافاً واضحاً في هذا الشأن على الرغم من وجود شيء من التشابه في بعض الأمثلة الجزئية،الأمر الذي لا يسوغ الحكم بالتماثل أو التوافق الكامل في النظام المقطعي لهذه اللغات.

ومع ذلك يمكن القول بشيء من التجوز أن المقطع من حيث بناؤه المثالي أو النموذجي أكبر من الصوت sound وأصغر من الكلمة وإن كانت هناك كلمات تتكون من مقطع واحد، مثل من بفتح الميم أو كسرها بلا فرق (man/min) والكلمة التي تتكون من مقطع واحد تسمى" أحادية

[1] يوسف أبو العدذوس، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق ، ص51.

المقطع" mono syllabic word في حين التي تتشكل من أكثر من مقطع يطلق عليها "متعددة المقاطع[1] poly syllabic word.

ب. الأصوات اللغوية: تسعة وعشرون رتبت عنهم على ثلاثة أشكال:

- ✓ **الترتيب الصوتي:** الذي اخترعه الخليل بن أحمد واعتمد فيه على مخارج الحروف مبتدئا من أقصاها "الحلق" إلى"الشفتين"

وهي: ع، ح، هـ، خ، ق، ك، ج، ش، ض، ص، س، ط، ت، د، ظ، ذ، ث، ر، ل، ن، ف، ب: م، و، ي، أ، ء.

بعضهم اعتبرها ثمانية وعشرون حرفا وأوّل هؤلاء "المبرد" فإنه جعل الألف والهمزة واحدا لأن الهمزة ليس لها شكل بين الحروف محفوظا.

- ✓ **الترتيب الهجائي:** وضعوا فيه الحروف المتشابهة في شكل متجاوزة:

أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ك، ل، م، ن، هـ، و، ي.

هذه الأصوات قسّمها العلماء على ضوء اعتبارات خاصة إلى:

ج. الأصوات الصامتة أوالحروف الصحيحة: وهي التي يحدث عندها النطق بها اعتراض أو عانف من مجرى الهواء المندفع من الرئتين.

- ✓ **الصوامت: ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ك، ل، م، ن، هـ.**

وكذلك الواو في مثل: ورد، ولد، والياء في مثل يترك، يد.

- ✓ **الصوائت:** وهي تتمثّل فيما يلي: أولا حروف العلة والحركات.

حروف العلة (أ، و، ى) والحركات(الفتحة، الضمّة، الكسرة).

[1] كمال بشر، **علم الأصوات** ، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص503-504.

هذه الأصوات تنشأ نتيجة اهتزاز الوترين فقط ويكون تيار الهواء القادم من الرئتين سالكا لا عائقا يحول دون مرورها، أي يحصل عند النطق بها انسداد في جزء من أجزاء الجهاز الصوتي، الأصوات الصائتة كلها مجهورة، حيث يسمع عند إنتاجها احتكاك أو انفجار أما الصامتة فبعضها مجهور وبعضها مهموس[1].

د. أعضاء النطق: وتتمثّل فيما يلي[2]:

- القصبة الهوائية.
- فتحة المزمار.
- موضع الوترين الصوتيين.
- الحلق.

إذن الصوت خاصية إنسانية يتميّز بها الإنسان وهو مرتبط بالجهاز الصوتي لدى الإنسان.

2.المستوى التركيبي:

إنّ المستوى التركيبي من أهم المستويات اللّغوية فمن خلاله يتم البحث عن أهم السمات الأسلوبية والتعابير المختلفة والكشف عن الوحدات اللّغوية.

فالمستوى التركيبي يدرس الجملة والفقرة والنص من خلال الاهتمام بالبنية العميقة والبنية السطحية، وطول الجملة وقصرها، والفعل والفاعل والإضافة والتقدم والتأخير والمبتدأ والخبر والتذكير والتأنيث والمبني للمعلوم والمجهول والصيغ الفعلية وغيرها.

[1] خلف عودة القبسي، **الوجيز في مستويات اللّغة** ، ص15-16-17.

[2] ابراهيم أنيس، **الأصوات اللّغوية**، مكتبة النهضة، ط2، مصر النجالة، 1950، ص18.

والتركيب عنصر مهم في البحث عن الخصائص الأسلوبية والبحث عن البنية العميقة للتركيب باستخدام النحو التوليدي "**لتشومسكي**" في رصد الطاقة الكامنة في اللّغة، ومعرفة التحويلات أوالصياغات الجديدة التي تتولّد ، والتي تعدّ أساس من الأسس التي تكوّن الأسلوب[1].

ونجد **يوسف أبو العمرس** في كتابه ذكر العناصر التي يمكن دراستها في هذا الجانب ويجب الاهتمام بها أكثر وهي الفعل والجملة والجرف وكذلك دراسة أزمنة الأفعال والجمل بنوعيها الإسمية والفعلية والحروف بأنواعها المختصة بالاسم، وبالفعل والمشتركة بين الأسماء والأفعال....الخ والمذكر والمؤنث والتقديم والتأخير وإلى غير ذلك.

3.المستوى البلاغي: عرّفوا البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال أوهي تأدية المعنى المراد واضحا بعبارة فصيحة مؤثرة في النفس مع ملاءمة كل كلام للموطن الذي يقال فيه.

والفصاحة **لغة:** الظهور واللسان في قوله تعالى: "**وأخي هارون أفصح مني لسانا**" أي أبين مني منطقا.أمّا **اصطلاحا:** وضوح الكلام وخلوّه من التعقيد في اللّفظ بحيث يخلو من تنافر الحروف.

وينقسم إلى ثلاثة أقسام هي: علم المعاني" الأسلوب الخبري، الأسلوب الإنشائي" وعلم البيان" الإستعارة، التشبيه، الكناية" وعلم البديع " المحسنات البديعية اللفظية والمحسنات البديعية المعنوية"

أ. **التشبيه:** هو عقد مماثلة بين التشبيه أو أشياء اشتركت في صفة أو أكثر مع زيادة أحدهما على غيره بأداة معينة.

[1] عبد الحفيظ حسن، **المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي** ، ص46.

ب. الإستعارة: هي نوع من المجاز، تكون العلاقة فيه قائمة على المشابه، ولعلّك أدركت أن الإستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه أو المشبه به.

وقد قسّمت الإستعارة إلى أقسام لكنها في الأغلب ليست مستعملة، والأكثر شهرة واستعمالا هو نوعي الإستعارة المقسمة باعتبار طرفيها المستعار له والمستعار منه.

والاستعارة نوعان مكنية وتصريحية كما نجد أيضا البديع بنوعيه جناس، بديع وحيث نجد المستوى البلاغي يتضمن دراسة الإنشاء الطلبي وغير الطلبي، كدراسة الأساليب الإنشائية الاستفهام والأمر والنداء والقسم والدعاء والتعجّب والنهي...والمعاني البلاغية التي تخرج إليها كل نوع.

وأيضا الاستعارة وفاعليتها بالإضافة إلى المجاز العقلي والمرسل والبديع ودوره الموسيقي.[1]

4. **المستوى الصرفي:** أو مستوى "دراسة الصيغ اللغوية وبخاصة تلك التغيرات التي تعتري صيغ الكلمات فتحدث معنى جديدا مثل اللواحق التصريفية على سبيل المثال وأين تضاف انcot فتصيرها جمعا والسوابقpréfixes مثل re قبل //e لتعطيها معنى نعبر مرة أخرى والتغيرات الداخلية.Intennalchonges مثل تغيير من sing إلى sang لإفادة الماضي"[2]

[1] يوسف أبوالعدّوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،ص52.

[2] أحمد مختار عمر ماريوباي، أسس علم اللّغة ، تر و تح أحمد مختار عمر ، عالم الكتب، ط1،- القاهرة 1998، ص43-44.

"يعرّف علماء العربية علم الصرف بأنه " العلم الذي تعرف به كفية صياغة الأبنية العربية وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابا ولا بناءً والمقصود بالأبنية، هنا "هيئة الكلمة وهو فهم صحيح في إطار العام الدرس اللّغوي.

غير أن المحدثين يرون"أنّ كل دراسة تتصل بكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة أو – بعبارة بعضهم تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية كل دراسة من القبيل هي الصرف"[1]

" **الصرف لغة:** " التغيير ومنه تصريف الرياح أي تغيّر اتجاهها وتغيّر السحاب كذلك .

أمّا اصطلاحا: علم يبحث في تحويل الكلمة إلى أبنية مختلفة لغة لأداء طروب من المعاني كالتصغير والنسبة والتثنية والجمع والمشتقات وبناء الفعل للمجهول ووزن الكلمة وصيغتها وهيئتها..... وما يحدث فيها من تغيير بالإعلال بأنواعه المختلفة، فهو إذن يتناول الكلمة من داخلها.

أمّا عن مجال الصّرف فإنّه يبحث في الكلمة من داخلها التي يدخلها التغييرفهي مرتبطةبما يلي:

أ. **الأسماء المعربة:** لأنّها تتغير بالإعراب ولا يبحث في الأسماء المبنية مثل الأسماء الأعجمية والضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة.

ب. **الأسماء المتصرفة:** والتي يدخلها التحويل والتغيير، بخلاف الأفعال الجامدة مثل عسى وليس وبئس ونعم، أما الحروف كلها فلا يبحثها الحرف لأنها لا تتغيّر.

جدير بالذكر أنّ النحويين القدامى كانوا يدرجون الصوت ضمن مباحث النحو ويطلقون عليها معا (علم العربية) وأول من تكلم في علم التصريف مستقلا عن النحو هو **معاذ بن مسلم الهراء**

[1] عبده الراجحي، **التطبيق الصرفي** ، دار النهضةالعربية،دط، بيروت،1973، ص7.

1871هـ حتى جاء أبوعثمان المازني ت 249هـ، فوضع أول كتاب في التصريف، ففصل بذلك الصرف عن النحو[1] .

ومن هنا نجد أنّ علم الصرف يهتم بالكلمة وما يطرأ عليها من تغيّر أما علم النحو فهو يهتم بالكلمة وعلم الأصوات يهتم بالعنصر.

- ✓ **الميزان الصرفي:** "مقياس" وضعه علماء العرب بالمعرفة أحوال بنية الكلمة، وهو من أحسن ما عرف من مقايس في ضبط اللّغات ويسمى " الوزن" في الكتب القديمة أحيانا "مثالا" فالمثل هي الأوزان.

ولمّا كان أكثر الكلمات العربية يتكون من ثلاثة حروف، فإنهم جعلوا الميزان الصرفي مكونا من ثلاثة أصول هي (**ف ع ل**) وجعلوا الفاء تقابل الحرف الأول، والعين تقابل الحرف الثاني، واللاّم تقابل الحرف الثالث، على أن يكون شكلها على شكل الموزونة[2].

[1] خلف عودة القبسي، **الوجيز في مستويات اللّغة العربية**، ذرياق للنشر والتوزيع،عمان،2010، ص27.

[2] عبد الراجحي، **التطبيق الصرفي**، دار النهضة العربية، بيروت، ص10.

الفصل الثّاني:

البنى الأسلوبية في"هي أغنية.. هي أغنية"

I المستوى التركيبي

1. التكرارات
2. التقديم والتأخير.
3. الأفعال
4. الجمل الإسمية والفعلية

II المستوى البلاغي

1. الأساليب الإنشائية والخبرية
2. إبداعية التشبيه.
3. إبداعية الإستعارة.
4. إبداعية الكناية.

III المستوى الدلالي المعجمي.

1. الحقول الدلالية.
2. الرمز
3. هندسة القصيدة

I المستوى التركيبي

1. بنية التكرارات:

تعريف التكرار: التكرار ظاهرة لغوية عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا نعني بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية وأسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب وشعره نثره من بعد.... ومن ثم فهي ظاهرة تستحق الدراسة لتبين معالمها والتعرف على حقيقتها ومواضع استعمالها.

ويعرّفه الجرجاني في كتابه "**التعريفات**" عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى"[1]

ظاهرة التكرار تعد من الظواهر البارزة في النَّص ولا شك أنها ترتبط بعلاقة ما مع صاحب النَّص فهو من خلال التكرار يحاول تأكيد فكرة ما تسيطر على خياله وشعوره، ويعد التكرار وسيلة من وسائل تشكيل الموسيقى الداخلية وهولا يقوم على مجرد تكرار الحرف /اللفظ/العبارة في السياق الشعري بل ما يتركه هذا التكرار من أثر انفعالي في نفس المتلقي وقد يظهر جانبا من الموقف النفسي والانفعالي ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في أثنائه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، التكرار من أهم الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، ولابد أن يركّز الشاعر في تكراره كي لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرّر وألحّ فقد أظهر المتلقي أهمية ما يكرره، إذا فهو أسلوب تعبيري يُصوِّر انفعالات النفس وخلجاتها واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة.

[1] القاضي الجرجاني، **التعريفات**، تح: نصر الدّين تونسي، شركة القدس للتصوير، ط1، القاهرة ،2007، ص113.

ليس التكرار في أشعار درويش منحصرا بالمستوى اللفظي وحده بل هو تكرار مستدخل في بنية ويستند في الغالب إلى متواليات مرسومة ببراعة، وإلى تقسيمات تتخفى عفويتها على دقة عالية وهذا التكرار يخدم من جهة في ترسيخ البنية المنطقية، أو الحجاجية أوالجدلية، لهذا الشعر ويهبه من جهة ثانية بناءًا موسيقيا وتشكيليا باهرا لنأخذ ديوان "**هي أغنية هي أغنية**" لمحمود درويش لتحديد أنماط التكرار التي وظّفها وتتمثل في ما يلي:

أ. **تكرار اللفظة في السطر نفسه:** أوما يسمى التكرار اللّفظي وهو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة هذا وقد نظر الكثير من المحدثين إلى تكرار اللفظة نظرة أكثر شمولية إذ يُعد أحد الأسس التي ينبني عليها النص الشعري الحداثي بل عنصر مركزي في بناء النص الشعري ولعل في تكرار الحكمات يمنح القصيدة سيرورة للأحداث وتتابعها مما يجعل أكثر أشكال التكرار تداخلاً مع تكرار الصورة فالكلمة تبقى جزءاً أساسيا في الصورة الفنّية.

لا يمكن تجاهلها لذا يُعد التكرار الصورة اللفظية نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النّص[1].

فهذا النوع يكون أحيانا متقاربا وأحيانا متباعد وهذا النوع حاضر في قصائد محمود درويش التي بين أيدينا ومن نماذجه:

سنخرج قلنا سنخرج.

قلنا سنخرج منّا قليلاً ... سنخرج منّا.

قلنا لكم سنخرج منّا قليلا...سنخرج منّا[2].

[1] نبيلة تاوريت، **حداثة التكرار وتكراره في القصائد الممنوعة لنزار قباني**، رسالة ماجستير ،جامعة بسكرة، ص34.

[2] محمود درويش، ديوان"هي أغنية هي أغنية"، قصيدة سنخرج ، ص1.

فهذا التكرار يساهم في انسجام القصيدة وتلاحمها ويؤكد على قساوة ما يعانيه الشعب الفلسطيني فهو تأكيد وإلحاح على الأماني التي يتطلّبها الشاعر ويرغب في تحقيقها.

ب. **تكرارالمقاطع:** لقد كرّر محمود درويش كثيرا من المقاطع تكرارا ما كلّي أي يعيد المقطع نفسه أو تكرار جزئي. وهذا التكرار في القصائد الطِوال لديوان محمود درويش ومن أمثلة هذا النوع من التكرار ما يلي:

- لا تعطنا يا بحر مالا نستحق من النشيد[1]. "كُررت 5 مرات في نفس القصيدة " مما زاد جمالية القصيدة وتناسقها وتعبر عن العواطف المؤلمة والحزينة ومدى انفعال الشاعر مع الأمة.

✓ **المقاطع المكررة جزئيا:**

- فتّشت عن نفسي، فأرجعني السؤال إلى الوراء.
- فتّشت عن نفسي، سلام للذي أجهم.
- بحثت عن نفسي، فأرجعني السؤال إلى بلاد لا بلاد لها، بلاد البلاد.
- فتّشت عن أرض، لأسندها بلاد البلاد.

وهنا كأنّ الشاعر في غربة عن نفسه في انفصال غريب وهو في حيرة من أمره والأوضاع التي يعيشها بعيدا عنبلاده.

- سلام للذين أجهم عبثا.
- سلام للذين يضيئهم جرحي.

[1] ديوان"هي أغنية هي أغنية"، محمود درويش، قصيدة "نزل على بحر".

- سلام للهواء والهواء[1].

وهذا التكرار أكسب القصيدة إيقاعاً موسيقياً خاصاً أوغنّة موسيقية مميّزة.

ج.تكرار البداية: كما يسمى أيضا التكرار الاستهلاكي وتتكرّر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أوغير متتابع، ويستهدف التكرار الاستهلاكي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية، توكيدها عدة مرّات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين" ووظيفة هذا النوع من التكرار التأكيد والتنبيه وربّما إثارة التوقُّع لدى السامع لمشاركة الشاعر في إحساسه ونبضه الشعري ومن هنا يظهر البعد النفسي للتكرار إذ يُستغل أحيانا لتثبيت صورة أوفكرة معيّنة في ذهن القارئ"[2].

ومن نماذج هذا التكرار في القصيدة مايلي:

- ونريد رائحة النباتات البدائية.
- ونريد مدرسة خصوصية
- ونريد مقبرة خصوصيّة[3].

فهنا كرّر محمود درويش كلمة "نريد" للتأكيد والإصرار والإثبات على فعل معين من دون شك أو تردد ومن أجل إيصال رسالته للمتلقي.

- نحن للنسيان

---

[1] المرجع السابق، قصيدة "هذا خريفي كلّه".

[2] حسن الغربي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، إفريقيا الشرق، دط، المغرب،2001، ص90.

[3] مصطفى صالح علي، **أسلوب التكرار في شعر نزار قباني**، مجلة جامعة الأخبار للّغات والآداب،ع3 /2010، ص198.

- نحن لا نترك في ساحتكم قطرة دم
- نحن لا ننشد شيئا، نحن لا نبعث فيكم مرة أخرى نبيا.
- نحن لا نأتي لنبقى، نحن لا نمضي لكي نرجع.

- لن ندق الطبل، ل ننزعجكم، لن تسمعوا أحلامنا.
- لنطيل النوم في قريتكم، لن نقطف الوردة من بستانكم.
- لن نصلي معكم، لن نقلق الرّب الذي يختاركم شعبا على صورته[1].

- النهايات هي الحلم الذي يشبه حلما قد حدث
- النهايات هي المرأة والفكرة إذ تفترقان
- النهايات هي الفكرة والمرأة إذ تنتظران[2].

فالتكرار هنا هو بحث عن تعريف أو مفهوم للنهايات التي عجز الشاعر عن تصويرها أو إدراك مشتبهاتها بحيث يوجد لديه غموض وضبابية حول هاته النهايات.

فتكرار الاسم أو الكلمة أو الحرف يحقق توارثا صوتيا واضحا نتيجة للترجيح الصوتي كما أنه يساهم في ترابط مكونات سطور القصيدة فهو وسيلة ناجحة في تمديد العبارة وعرض الكثير من تفاصيل الفكرة أوالصورة التي يعرضها الشاعر.

[1] قصيدة"نزل على بحر"، محمود درويش،ص6

[2] نفس المرجع ، قصيدة "من فضة الموت التي لاموت فيه"

د.تكرار الأفعال: لقدهدف الشاعر إلى تكرير جملة من الأفعال في ديوان شعره لأنه يسعى إلى معرفة الأثر الذي يتركه ذلك الفعل الكرّر في كل موضع من القصيدة وأيضا الأثر الذي يحدثه في نفسية الشاعر.

وينفرد الفعل بالتكرار المتراكم تأكيدا على الحدث والزمن وتكرار الفعل يحضر بعمق من ذات الشاعر ليكشف عن مدى المعاناة التي تكسو التجربة ومن نماذج هذا ما يلي:

- هذا أنا أنسى نهاياتي وأصعد ثم أهبط أين يُمتحن الصواب؟
- وإذا وصلت فكيف أمشي؟ كيف أرفع فكرة أو أغنية؟
- عليّ أن أنسى هزائمي الأخيرة كي أرى أفق البداية؟
- وعليّ أن أنسى البداية كي أسير إلى البداية واثقاً مني ومنها.
- ولأنّني مازلت أسأل، لا أرى شكلا لصوتي غير قبوري.
- دافعت عمّا أراه ولن أراه، ولن أراه، وعن سرير العاشقة
- ضيقت هاويتي لأوضح خطوتي وسأستطيع سأستطيع[1].

فهذه الأفعال وصلت،أمشي ،أرفع ،أنسى، أسير، أسأل، أرى، دافعت،...الخ بمثابة محور ارتكاز ينطلق منه الشاعر إلى تصوير بُعد معيّن من أبعاد رؤيته الشعرية فإذا ما انتهى من هذا البعد انطلق إلى بُعدٍ آخر من خلال التكرار.

وهكذا يكشف تكرار الفعل عن الحركة العميقة السارية في بنية النّص وذلك عن طريق امتداد اللقاء إلى الزمن المستقبل فالمضارع بحكم مواضعه يعطيه معنى التحدّد الحضوري الذي يمتد إلى الآتي "أنسى، أسأل، أستطيع".

[1] محمود درويش، **ديوان هي أغنية...هي أغنية** ، قصيدة "من فضة الموت الذي لاموت فيه".

هـ.تكرار الحروف: لقد أعطى الشاعر محمود درويش منزلة كبيرة في ديوانه للحروف فهناك أنواع من الحروف في قصائده نذكر منها حروف الجر وحروف العطف ومثال ذلك:

أولا: حروف الجر: لجأ الشاعر إلى تكرار بعض الحروف كأداة ربط نغمي بين أجزاء القصيدة حيث تصبح مطلعا للجملة الموسيقية التالية التي تربط بسابقتها إيقاعيا ودلاليا مما يؤدي إلى تتابع الحروف المتكررة حيث يبرز من خلال تكرارها دورها الإيقاعي الذي يشكل المعنى تشكيلاً خاصّاً ومن نماذج ذلك مايلي:

تجلب حروف الجر في شعر محمود درويش بكثرة من أهم هذه الحروف نجد:" إلى– من– عن– في–على ومن" مثله ذلك:

لم تأت من بلد إلى هذا البلد

جئنا من الرّمان، من سري ذاكرة أتبنا

من شضايا فكرة جئنا إلى هذا الزبد.

- نزلٌ على بحر زيارتنا قصيرة.
- لم نأت من لغة المكان إلى المكان.
- بل لنرحل من جديد[1].
- لبداية، لجزيرة، لسفينة، لنهاية.
- لآذان لأرملة لأقيّة لخيمة[2].

[1] محمود درويش، ديوان هي أغنية هي أغنية، قصيدة "سوف نخرج".
[2]نفس المرجع ، قصيدة "نزل على بحر".

- في قطعة الخزف القديمة، في أداة الصيد، في لوح يؤول أغنية[1].

ثانيا: حرف الواو:

من بين المقاطع التي تكرّر فيها حرف الواو نذكر:

ونطقي صحيح"، وجبري صحيح، وروحي فصيحة

والدّم– إيقاع قصيدة.

واندلاع الفجر في الغابة

والماءالطبيعي

وعطر البرتقال الرحب

والموت دفاعاً عن حصان أو عقيدة[2].

والتفاصيل عناقٌ

والعلاقات عناقٌ.

حرف الواو"**حرف العطف**" تكرّر في القصائد بكثيرة ونلاحظ هيمنته في القصائد وتمكّنه من النّص موسيقيا وهو ذو مخرج مجهور مما يناسب الانفعال المتوهج في نفس الشاعر وجاء ليعمل "إطارياً" إيقاعياً ودلالياً في إطار نفسي واحد متناسق ومتجانس مع الدلالة العامة للقصيدة وإن كان

[1] المرجع السابق، قصيدة " من فضة الموت الذي لاموت فيه".

[2] محموددرويش، **ديوان هي أغنيةهي أغنية** ، قصيدة "يكتب الراوي يموت".

تكرار حرف العطف هو أبسط أنواع التكرار إلا أنّنا لاحظنا أثره الفعال في بنية النّص وما يثيره في نفس المتلقي من إيحاءات تمنحه الثقة من بني جنسه.

من العرض السابق لبنية التكرار بوصفها ظاهرة أسلوبية يتّضح لنا كيف تمثّل مظهراً من مظاهر الحركة وإثارة الدلالة كوسيلة إيقاعية تكشف عن إبداعية النّص الشعري فضلاً عما تقوم به من تنويع للموسيقى الداخلية وتعزيز للنغمة التي يستعين بها الشاعر على بث خواطره حيث يجعل اللفظ وترا من أوتار عدّته الموسيقية داخل العمل الفنّي.

والتكرار من جهة أخرى ناتج عن التداعي الحر للمعاني والدلالات لدى الشاعر فكل فكرة أوصفة أو حالة تستدعي أمثالها التي ترتبط معها أوتنجر عنها.

إنّ التقديم والتأخير يعتبر نوع من أنواع البلاغة وسنتطرق إلى تعريفه فيمايلي:

2. **التقديم والتأخير:**" هو باب كثير الفوائد جمُّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية....." وأعلم أنّ التقديم والتأخير الشيء على الوجهين.

تقديم يقال إنه **كافية** التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدّمته على المبتدأ والمفعول إذا قدّمته على الفاعل كقولك:"منطلق زيد" و"ضرب عمر زيدٌ" معلوم أنّ"المنطلق" و"عمر" لم يقربا بالتقديم عما كانا عليه، من كون هذا الخبر مبتدأ ومرفوعا بذلك وكون ذلك مفعولا ومنصوبا من أجله كما يكون إذا أخّرت"[1].

[1] عبد القادر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، تع محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 471-474 هـ .

إذن كما هو معروف أنّ الجملة لها مُسندٌ وهو المبتدأ ولها مُسندٌ إليه هو الخبر وأن المبتدأ هو رتبته الأولى دائما ثم يأتي الثاني ليخبر عنه في المرتبة الثانية، وعليه يتوجب إلتزام هذه الرتبة أوالتنظيم، ولكن هناك حالات يتقدّم الخبر عن المبتدأ سنقوم برسم جدول نقوم فيه بإبراز أهم ما جاء في التقديم والتأخير.

وأمثلة ذلك كثيرة في الديوان، منها ما أوردناه بهذا الجدول، مركّزين فيه كذلك على وظيفة هذا التقديم أو التأخير بالنظر إلى الدلالات الممكنة المنجرّة عنه.

نوع التقديم والتأخير	الجملة التي أصابها التقديم والتأخير	الأصل في الجملة	اسم القصيدة في دوان محمود درويش	الدلالة
تقديم شبه جملة الخبر على المبتدأ	من سيريس ذاكرة أتينا	أتينا من سيريْس الذاكرة	نزل على البحر ص07.	الحنين إلى الوطن والهروب من الواقع والعودة إلى الماضي البعيد الذي اشتاق إليه.
//	للنساء وظيفة أولى هي الإغراء	الوظيفة الأولى للنساء هي الإغراء	استخرج ص 07	استحقار النساء والذّل والتّسلط التي تعاني منه النساء والظلم التي تعيشه.
تقديم المسند إليه على المسند وجوبا	مدنٌ تأتي مدنٌ تمضي	تأتي مدن تمضي مدن	أوديب الراوي يموت ص 48.	البحث عن الحرية وكما نجد الشاعر يبحث عن أهمية هذه المدن الفلسطينية التي تستغيث وتعوّضها مدن جديدة للمحتل.
تقديم الخبر عن المبتدأ	ضاقت بي اللّغة	اللّغة ضاقت بي	عزف منفرد ص15.	دلالة على الاختناق والغصّة التي يشعر بها الشاعر.
تقديم الخبر على المبتدأ وجوبا	العرش خاتمة المطاف	خاتمة المطاف العرش	أوديب(ما حاجتك للمعرفة يا أوديب ص48	أن للحياة آخرة خاتمتها العرش والموت وحاول الشاعر هنا التخلص من المعاناة التي يعيشها.

3. حركة الأفعال:

ندرس فيه جملة من العناصر: الفعل، الجملة، الحرف.

أ. مفعول الفعل:

الفعل في الاصطلاح ما دلّ على معنى في نفس مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، وفي اللغة نفس الحدث الذي يحدثه الفاعل من قيام أو قيود أو نحوهما[1].

فالأفعال هي تعبير عن لأفكار المتكلمين وهو لفظ بصور النشاط والحركة وللأفعال ثلاثة أنواع ماضي ومضارع وأمر.

الفعل الماضي: هوما دلّ على شيء مضى وعلامة الفعل الماضي تاء التأنيث الساكنة كقامت وقعدت[2].مثل: نزل، قلنا، غطى، رمينا، كنّا ،جئنا، أكلنا، اتسعت، أحسّه، أراه ، وقعت.....الخ.

الفعل المضارع: هو ما دلّ على حدوث الشيء في زمن المتكلم أو بعده[3]. وعلامة الفعل المضارع أن يقبل دخول "لم" كقولك:" لم يقم"، ولم يقعد"[4] مثل: سنخرج، نتأمل، سنجمع، تغسل، سنرحل، نخرج، ندخل، نذهب ، سيكون، لم نأت، لم ندخل، لم نخرج.....إلخ.

---

[1] ابنهشام(78761هـ) ، **في معرفة كلام العرب**، شرح شندور الذهب، طبعة جديدة، دار الأحباء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ-2001م، ص12.

[2] المرجع السابق، ص15.

[3] سليمان فيّاض، **النحو العصري**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، دط ، دت، ص40.

[4] ابنهشام، شندور الذهب، مرجع سابق، ص17.

فعل الأمر: هو فعل يطلب به حدوث الشيء بطلب من المتكلم[1]، وعلامة الأمر مجموع شيئين لابدّ منهما، أحدهما أن يدل على الطلب، والثاني أن يقبل ياء المخاطبة كقوله تعالى:" فكلي واشربي وقرّي عينا" **مريم الآية26** .

ومنه "هات" بكسر التاء و" تعال" بفتح اللام، خلافاً للزمخشري في زعمه أنهما من أسماء الأفعال، وأنهما يدلان عن الطلب ويقبلان الياء.تقول "هاتي" بكسر التاء و"تعالى" بفتح اللاّم، فلو لم تدل الكلمة على الطلب وقبلت ياء المخاطبة نحو"تقومين" و"تقعدين" أو دلّت على الطلب ولم تقبل ياء المخاطبة نحو"نزال يا هند" بمعنى انزلي فليست بفعل أمر[2]. مثل خذوه، تابعوا، كلوا، احرسوا، انسونا، ناموا، سافِرْ، ارحل، هاجر....الخ

وفي الديوان الذي بين أيدينا "**هي أغنية هي أغنية**" لمحمود درويش مليئ بالعديد من الأفعال سنحاول إحصاء هذه الأفعال حسب التصنيف الزمني لها.

وبالاعتماد على أربع قصائد فقط كنموذج لدراسة الأفعال المهيمنة عليها.

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	أفعال الأمر
نخرج، فاض، رمينا، انتصرنا، زدنا، رحلنا، ابتعدنا، خرجنا، أنشأنا، طالت، انتشر، رمانا، مات، جئنا، اختفى، متنا، حاربنا، احتفى، عدت، حاولت،	سنخرج، نتأمل، يخرج، يدخل، سنجمع، يذكر، يدل، ندمّر، تجدوا، تسرقون، تكسبون، تحفرون، يأتون، سندخل، سنمكث،سنرسل، نذهب، نرجع، نقدّم، نستحق، يتساقطوا، يتفجّروا، سننام، ننتظر، يدوم، يذكر، يتدافعون، ينسوننا، تحيا، لن نبقى، نزعجكم،	أوقفوا، كُفّوا، فلتدخلوا، فلتقصفوا، خذوه، علّقوه، تابعوا، زوجوا، احفظوا، احرسوا، انسونا، ناموا، دع، ارحل.

[1] سليمانفياض،النحو العصري، ص40.

[2] ابن هشام، شندور الذهب، ص16.

صدقت، كتبت، استسلمت، أسند، **أسعيد**، ضاقت، صار، وقعت، عدت، بحثت.	تستيقظوا، لن نبعث، يحفر، لم يجد، لم ندخل، لم نخرج، سيكون، تلد، يبتعد، يتّقد، ترحمني، ينتهي، يأتي، تنشده، تقعده.	

من خلال الجدول السابق نستنتج بأن الأفعال تلعب دورا هاما في بناء القصيدة، ومن خلال الجدول يتّضح لنا أن الأفعال المضارعة التي استعملها محمود درويش في ديوان "**هي أغنية... هي أغنية**" في قصيدة " **العزف المنفرد**" وقصيدة"**عبار القوافل**"، وقصيدة "**نزل على بحر**" وأيضا قصيدة"**سنخرج**" فقد احتلّت المرتبة الأولى من حيث نسبة تواجدها في القصائد التي ذكرناها ثم تليها الأفعال الماضية ثم أفعال الأمر التي تواجدت بنسبة قليلة.

بحيث تدل الأفعال المضارعة على استمرارية الأحداث والمعارك وتدل على نفسية الشاعر من ألم وحزن من بطش الاستعمار وتدل الأفعال المضارعة أيضا على حالة الشاعر النفسية الكئيبة المضطربة وتحسّره وحزنه ووحدته.

ب. دلالات الأفعال في القصائد التي سبق ذكرها:

أولا:الأفعال الماضية:

- مات، رمانا، ابتعدنا، نخرج، مات، استسلمت، متنا، فهذه الأفعال تدلّ على حالة الشاعر النفسية الكئيبة المضطربة وتدلّ على تحسّره وحزنه الدائم.
- عدت، سنرسل، حاولت، جئنا، دلالة على تذكّر الشاعر لبعض الأحداث الماضية ودلالة على الوحدة والحزن المسيطر عليه.

ثانيا: الأفعال المضارعة:

- سنمكث، سنرسل، نتأمل، يتدافعون، تنشده، تفقده، فهنا تكمن دلالة الأفعال المضارعة في استمرارية الأحداث والمعارك والحروب والقصف والاستعمار.
- تتراوح نسبة الأفعال المضارعة في القصيدة بـ52% والأفعال الماضية بنسبة32% أما أفعال الأمر بنسبة 14%ومن هنا نلاحظ طغيان الأفعال المضارعة ثم تأتي الأفعال الماضية وأخيرا أفعال الأمر بنسبة قليلة.

4. أسلوبية الجمل:

تتألّف الجملة من ركنين أساسيين هما المُسند والمُسند إليه وهما عُمدتا الكلام ولا يمكن أن تتألف الجملة من غير مُسند ومُسند إليه،– كما يرى النحاة– وهما المبتدأ والخبر وما أصله مبتدأ وخبر والفعل والفاعل ونائبه، ويلحق بالفعل اسم الفعل، فالمسند إليه هو المتحدث أوالمحدث عنه بتعابير نسبوية ولا يكون إلا إسما وهو المبتدأ الذي له خبر وما أصله ذلك والفاعل ونائب الفاعل والمسن وهو المتحدث به أو المحدث به ويكون فعلا واسما فالفعل هو مسند على وجه الدوام ولا يكون إلا كذلك والمسند من الأسماء هو خبر المبتدأ وما أصل هذا كالمبتدأ الذي له مرفوع أعنى عن الخبر...[1].

والجملة نوعان إسمية وفعلية

أما **الإسمية:** هي التي صَدْرُها اسم كمحمد حاضر.

[1] الجملة العربية وتآليفها وأقسامها، صالح فاضل السامرّائي، دار الفكر، ط1، 2002، ص13.

والجملة الفعلية: هي التي صدرها فعل والمراد بصدر الجملة الفعل والمسند إليه. فلا عبرة بما تقدّم عليها من الحروف والفضلات.[1]

فالجملة الفعلية تدلّ على الحركة وعلى التعبير وعدم الثبات وعدم الاستقرار في حين أن الإسمية تفيد الاستقرار والثبوت.وقد وردت الجملة الإسمية والفعلية بكثرة في الديوان الذي بين أيدينا لمحمود درويش فمن الجمل الإسمية نذكر:

- العاصفة الخل حين انتصرنا عليكم وحين انتصرنا علينا.
- والأرض أصغر من زيارتنا سنرسل الرياح
- ماذا تبقى من بقايانا لنرحل من جديد؟
- البحر فينا مات من سنين...مات البحر فينا.
- للبحر مهنته القديمة
- للنساء وظيفة أولى هي الإغراء.

فالشاعر محمود درويش من خلال توظيفه للجمل الإسمية نقل لنا عبر رسالته مجموعة من الأخبار والمعلومات والجمل الإسمية وسيلة مناسبة للتواصل والإبلاغ.

ومن أمثلة الجمل الفعلية نذكر:

- لن ندق الطبل، لن نزعجكم، لن تسمعوا أحلامنا.
- لن نطيل النوم في قريتكم، لن نقطف الورد من بستانكم.
- وسنمضي قبل أن تستيقظوا من نومكم.

[1] المرجع السابق، ص157.

- ضاقت بي اللّعنة، استسلمت للسفن.

فالجمل الفعلية وظّفها محمود درويش بكثرة مما يدلّ على استمرار الحوادث والحروف والقصف والتحولات التي طرأت في هذه الحروب فالفعل الماضي يدل على حدوث مقترن بالزمن الماضي أما الفعل المضارع يكون زمان الإخبار عنه قبل زمان وجوده فهو يقوم بقدرته على تصوير الأحداث وتجسيد الأفكار وفي هذه القصائد نجد شبه الجملة التي جاءت لتتم المعنى الحقيقي لتلك الجمل.

ومنه محمود درويش جسّد لنا الحياة المُرّة التي عاشها واستعمل الجمل بأنواعها لخلق الأحداث التي تجعلك تعيش في خضم الحدث، حين تفيد استخدام الأفعال سيرورة الأحداث وإخراج النفس الجيّاشة للشاعر وإخراج مواطن التعبير عن معيشته.

II. المستوى البلاغي:

1. إبداعية الأسلوبين الخبري والإنشائي:

أ. **إبداعية الأسلوب الخبري:** وهو ما يحتمل الصدق والكذب ووجه الحصر في ذلك أن الكلام إن احتمل الصدق والكذب لذاته، بحيث يصح أن يقال لقائله أنه صادق أو كاذب سمي كلاما خبريا والمراد بالصادق ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقع وبالكاذب ما لمتطابق نسبته الكلام فيه الواقع[1].

ومن بين أغراضه البلاغية نذكر:" النصح، التهديد، المدح، التوبيخ، الفخر، التحذير، التحسّر."

[1] عبد السلام محمد هارون، **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، ط1، مكتبة الخانجي، 1421هـ-2001م، القاهرة، ص13.

ومن خلال الجدول التالي توضح الأساليب الخبرية التي تناولها "**محمود درويش**" في ديوانه "**هي أغنية هي أغنية**".

الأسلوب الخبري	عرضه البلاغي
- أنا العاشق السيء الحظ.	إظهار التحسّر
- وعابر في بلاد النّاس.	التحسّر
- ولو أستطع تعبدا أو إلاها في ممرّك	التمني
- لا ترتدي فحم الثياب ولا تغطي بريحان وراية.	التحذير
- وجلال اقنعني	التعظيم
- وأحب امرأتي وأعبدها وألبس عريها	المدح

فالأسلوب الخبري يوحي بالاستقرار والتقرير والثبات على المعلومات التي جاء بها الشاعر.

ب. إبداعيةالأسلوب الإنشائي: وهو أسلوب لا يحتمل الكذب أو الصدق وله نوعين أسلوب إنشائي طلبي ويتفرع منه أنواع وهي الأمر والنهي والاستفهام والنداء والتمني والأسلوب الإنشائي الغير طلبي ويتفرع منه أنواع وهي القسم والذم والمدح والتعجب.

وقد ركّز محمود درويش في ديوان "**هي أغنية هي أغنية**" في توظيفه للأساليب الإنشائية على الاستفهام بالدرجة الأولى.

أولا: الاستفهام: الاستفهام فشرطه أن لا يكون بأداة تليها جملة إسمية خبرها جامد فلا يجوز النصب فيه نحو"هل أخوكَ زيد فأكرمهُ"[1].

[1] ابن هشام، شندور الذهب، مرجع سابق ، ص162.

فالاستفهام أسلوب ثري عبر تعدد أدواته وتلون معانيه و**عبر** كونه إفساحا للآخر، فهو يثير في النّص حركةً ونشاطاً، فالاستفهام" هو أسلوب يُؤْتى به لصياغة طلب معرفة الشيء أو حالة أونوعه أوعدده أوصفته فهو خبر يحيى بمعنى يقتضيه حال المستفهم السائل"[1].

ومن الأساليب التي وظّفها الشاعر محمود درويش في ديوانه على هيئة أو صيغة الاستفهام هي:

أسلوب الاستفهام	العرض البلاغي
- من أيّ أبيض يبدأ التكوين؟	التعجب
- أين نذهب حين نذهب؟	الإستغاثة
- ماذا تبقى من رياضة روحنا؟	التحسّر والحزن.
- أفلا يدوم سوى المؤقت يا زمان البحر فينا؟	
- من يذكر القتلى وهم يتدافعون لفض أسرار الخرافة؟	التعجب
- هل رسمنا صورة الوحش على الكهف لكي نألفه؟	التعجب
- البحر أصغر مني كيف يحملني؟	التقرير
- أين انفجار اليأس من جسدين؟أ ين الأنبياء؟	التقرير
- أين الخيول وأين أعذاري الأغاني وأين أغاني الطبيعة فينا؟	التقرير
- يا أيها القلب كيف كذبت عليّ وأوقعتني عن صهيلي؟	التقرير.

الاستفهام من الأساليب الناجحة لا سيما في مواضع الوعظ والنصح وغيرها فالاستفهام أسلوب يدعوا المخاطب المسؤول أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر ويستميل الأذهان ويوقظ الوجدان والقلب ومن خلال هذا الإيقاظ يصبح الخطاب أكثر بلاغة من الكلام الصريح.

لقد جسّد أسلوب الاستفهام في ديوان"**هي أغنية هي أغنية**" بعدد كبير لكن نحن اقتصرنا على بعض منها فقط.

[1] صالح بلعيد، **منافحات في اللّغة العربية**، دار الأمل الجزائر، دط، 2000، ص198.

"ما يزيد الاستفهام في الديوان جمالا ومتعة تحوّله إلى أغراض خبرية تفهم من السياق فتحدث عدولا عن الغرض الأصلي للاستفهام، كان أغلب تلك الأساليب الاستفهامية يوحي إلى الحسرة أو الاستعطاف أو الاستبعاد"[1].

ومن خلال الأمثلة التي سبق ذكرها في الجدول المقدم نستطيع أن نقول بأن الجمل الاستفهامية الواردة غرضها الاستفهام الحقيقي فهو ينتظر جوابا لسؤاله وهذا كله من أجل تقريب صورة الواقع الأليم الذي يعيشه محمود درويش للفت انتباه القارئ والسامع.

ثانيا: الأمر:

هو طلب حصول الفعل المخاطب على وجه الاستعلاء ويكون ممن هو أعلى من هو أقل منه[2].

فأسلوب الأمر هو طلب من صاحب الخطاب إلى المخاطب من أجل القيام بأمرها.

وشرطه أمران :" أحدهما أن يكون بصيغة الطلب... والثاني أن لا يكون بلفظ اسم الفعل[3].

الأسلوب الأمري	عرضه البلاغي
- أوقفوا الطائرات المغبّرة	التهديد
- وكفوا عن القصف	التهديد
- فلتتركوا حبرا للوداع الأخير.	التحسّر والتمني
- فاحرسوا أشجاركم من عمة طارت وراء القافلة.	النصح والإرشاد

[1] يحي سعدوني، **دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش** ، دراسات لغوية وأدبية، كلّية اللغة والأدب العربي، جامعة البويرة،آكلي محند أولحاج، الجزائر، 2008-2009، ص112.

[2] محمد أحمد قاسم، **علوم البلاغة**، المؤسسة الحديثة للكتاب،ط1، طرابلس،لبنان، 2003، ص283.

[3] ابن هشام، شندور الذهب ، مرجع سابق، ص161.

- وانسونا وناموا آمنين.	الدعاء
- واحرسوا نخلتكم من ظلّنا الطائر.	النصح والإرشاد.

ثالثا: النداء: وهو خطاب يوجه إلى منادى عليه ليقبل أو لينصت وينتبه ويتكون من عنصرين أداة النداء والمنادى وأدواته **الهمزة** و**أي** و **يا** و**هيا** وآ لنداء البعيد.

"وهو من الأساليب الإنشائية وهو في اللّغة من مصدر الفعل نادى فإذا دعى المتكلم آخر للإقبال فهو منادى والنداء طلب إقبال المدعو إلى الداعي بأحد الحروف المخصوصة."[1]

فأسلوب النداء حاضر في بعض قصائد"**هي أغنية هي أغنية**" ومن أمثلة ذلك نجد:

أسلوب النداء	غرضه البلاغي
- يا أهل الكهوف؟	المدح
- يا أهل هذا الساحل المكسور؟	التحسّر
- أيها البلد؟	التعظيم والفخر
- أيها الشجر استمع لتحتي	النصح والارشاد
- يا أيها الشجر اندثر في .... اندثر.	الفخر

لقد تكرّر أسلوب النداء بشكل قليل في قصائد ديوان"**هي أغنية هي أغنية**" فالشاعر وظّفه لجذب الانتباه والإصغاء إليه ويبيّن النداء مدى ارتباط الشاعر بالآخر والذي يوجه له الخطاب وحضور النداء في القصائد دليل على مقدرة محمود درويش على الإبداع والتحكم في اللغة ليكون لنا تعبيرا صادقا.

[1] عبد العزيز عتيق، **علم المعاني والبديع**، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1989، ص111

رابعا: النهي: وهو طلب الكف عن شيء يقابله الأمر، وهو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء وليس له صيغة واحدة هي المضارع مع لا الناهية ومدلوله طلب الكف عن الفعل فورا كما يستفاد من تتبع فصيح التراكيب، والنهي هو اقتضاء الكف ومن بين أغراضه:**التعجيز، الدعاء، التهديد، النصح والإرشاد، الندم، التحقير، والتحسّر**".

ومن أمثلته في قصائد" **هي أغنية هي أغنية**" نجد:

أسلوب النهي	الغرض البلاغي
- لا تسألونا كم سنمكث بينكم	النصح والإرشاد
- لا تعطنا يا بحر ما لا نستحق من النشيد	النصح والإرشاد
- لا تخافوا يا أهالي هذه الصحراء منّا	النصح والإرشاد
- لا نهاية للبداية	التعجيز
- ولا وصايا للضحايا.	التحسّر.

أسلوب النهي شغل حيّزا في ديوان محمود درويش وهو لا يختلف عن أسلوب الأمر من خلال ما سبق نلاحظ أن محمود درويش وظّف الأساليب الإنشائية جميعها وهيمنة الأسلوب الخبري على قصائده بكثرة.

وميول الشاعر إلى الأسلوب الخبري إلى دعمه بالنفي والإشارة.

3. إبداعية التشبيه:

أ. **تعريف التشبيه:** يعرّفه العسكري بأنه "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أولم ينب"[1]

إذن التشبيه هو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر لغرض يقصده المتكلم

وفي تعريف آخر فالتشبيه "بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أوملحوظة وأركان التشبيه أربعةهي: المشبه، والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه، وأداة التشبيه، ووجه الشبه ، ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه"[2]

ب. **أنواع التشبيه:** لقد قسّم البلاغيون التشبيه إلى أقسام من حيث وجود وجه الشبه وحذفه.

- **التشبيه المرسل:** هو ما ذكرت فيه الأداة.
- **التشبيه المؤكد:** هو ما حذفت منه الأداة.
- **التشبيه المجمل:** ما حذف منه وجه الشبه.
- **التشبيه المفصل:** ما ذكرفيه وجه الشبه.
- **التشبيه البليغ:** ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه[3].

[1] على البزي، **فن التّشبيه**، الجزء الأول، مكتبة النهضة، مصر، جامعة فؤاد الأول، ط1، 1952، ص30.

[2] علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة البيان.المعاني–البديع–**، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر، القاهرة،2004، ص31.

[3] نفس المرجع، ص40.

إذن فالتشبيه هو صفة أوالصفات التي تجمع بين المشبه والمشبه به وقد تظهر أداة تربط بين طرفي التشبيه في مواضع ويستغني عنها في مواقع أخرى، ومن أمثلة التشبيه في الديوان نجد:

" سأطلق طلقتي وأموت مثل ذبابة زرقاء"

فهنا تشبيه مُرسل بحيث شبه الشاعر موته كموت ذبابة صغيرة لا أهمية لها في الحياة وهنا احتقر نفسه واستصغرها وقد استعمل أداة التشبيه "مثل" والمشبه به الذبابة الزرقاء.

"وجهي كبيوت الفقراء"

بحيث شبه الشاعر وجه بيت إنسان فقير خال من الجوع والطعام والسعادة لأنهم لا يملكون حتى أصغر الأشياء وهم في حاجة دائمة إلى متطلبات الحياة

التشبيه يقدّم صور جمالية تزيد المعنى قوة وصلابة.

1. إبداعية البناء الاستعاري:

أ. **تعريف الاستعارة:** يقول ابن قتيبة في تعريف الاستعارة" فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذ كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجازا لها، أو مشاكلا"[1]

نفهم من التعريف السابق أن الاستعارة تشبيه بليغ حُذف أحد طرفيه المشبه أو المشبه به وبهذا يصبح إستعارة.

وبتعريف آخر الاستعارة هي:" كلمة استعملت في غير معناها الحقيقي وتشبيه بليغ حُذف منه المشبه وعلاقتها المشابهة دائما "[1].

[1] عبد القادر الجرجاني، **الإستعارة** ، رسالة لنيل درجة الماجستير1414هـ1994م، ص7.

ب. **أنواع الاستعارة:** لا يخفى على أحد أنّ الاستعارة عدة أنواع، إلا أنّنا في هذا البحث اقتصرنا على النوعين المعروفين

- **الاستعارة التصريحية:** وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به المستعار.
- **الإستعارة المكنية:** وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه والقرينة في الإستعارة المكنية لفظية دائما لأنها من خصائص المشبه به المحذوف وهي التي تدل عليه[2].

ومن بين نماذج الإستعارات في هذا الديوان نجد:

- **كل صوت يحضر الصخر.**

استعارة مكنية وهنا جانب تخيلي ميتافيزيقي حتى جعل الصوت قادراً على الحفر في الصخر، وترك الأثر فيه، وهنا إشارة إلى الصراخ والألم وشدة الوجع الذي عاشه الشاعر.

- "**الجدران ترجمني**"

وهنا يظهر أسلوب التشخيص حيث شبّه الجدران بشخص يُرمي بالحجارة في وجه الشاعر وهنا دلالة على عمق المعاناة، حيث أصبحت الأحجار تترامى لوحدها على الشاعر.

- **دموع تخون الرّصيف.**

بحيث شبّه الدموع بشخص"**أسلوب التشخيص**" خائن لكن هذا الشخص خان الرّصيف وهو من رموز العبور والانتقال والمسافة والسفر .....إلى نقطة أبعد وكأن بين الرّصيف والدموع

[1] عبدالله النقراط، **الشامل في اللّغة العربية**، دار قتيبة، ليبيا، دط، 2003م، ص 155.

[2] فهد خليل الزايد، **اللّغة العربية منهجية ووظيفة** ، دار النقاش للنشر والتوزيع،الأردن، ط1، 2006، ص60.

علاقة حميمية تحوّلنا بها الاستعارة إلى عكس ذلك، فالدموع حاضرة على بعد هذه السفرية عبر الزمن.

- **تبعثرت فوق السرير**"

وهنا شبّه نفسه بأشياء مبعثرة تترامى في كل مكان وهذا دلالة على قلّة النوم والتعب وكثرة التفكير والشتات.

لقد تعدّدت الاستعارات في الديوان ووظّفها الشاعر بكثرة من أجل تصوير المعنى والتعبير عن الألم والمعاناة والحزن الذي يعيشه الشاعر وهذه الاستعارات أضافت جوا جماليا أثّر في نفس المتلقي، والاستعارة عند محمود درويش في هذا الديوان تتأرجح بين التصريحية والمكنية وفق ما تمليه عليه طبيعة الموضوع، وطبيعة الصورة المعنوية أو الدلالية التي يتطلع إلى التعبير عنها.

2. الكناية:

أ. **تعريف الكناية:** لقد جاء في كتاب البلاغة الواضحة **لعلي الجارم ومصطفى أمين** تعريف للكناية بحيث يعرّفها بأنها "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى وتنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه ثلاثة أقسام، فإن المكنى عنه قد يكون صفة، وقد يكون موصوفا، وقد يكون نسبة"[1].

ومنه فالكناية لفظ لا يقصد به المعنى الحقيقي وإنّما معنى ملازما للمعنى الحقيقي، ولقد وظّف محمود درويش في ديوانه الكناية من أجل تقديم الفكرة أو المعنى مصورة بالدليل ومن أجل تصوير المعنى في صورة محسوسة وملموسة، كما أنها وسيلة للتعبير عن أي أمر يريده الشاعر ولا يريد

[1] علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة البيان.المعاني-البديع**-، مرجع سابق، ص218.

التصريح به وللإيجاز في المعنى والكناية صورة فنّية راقية من الصور البيانية التي تلعب دورا هاما في بناء الأسلوب وإيضاح المعنى وتقريبه إلى ذهن المتلقي ومن أمثلة الكناية في الديوان نجد:

" **متنا من النوم**"

كناية عن شدّة التعب من النوم أي يقصد الشاعر أنه تعب من النوم كثيرا وللتعبير عن شدة تعبه استعمل كلمة متنا لتقوية الدلالة أكثر وتوضيح المعنى وتقريبه من ذهن المتلقي.

" **القصف خمس دقائق، لكي تغسل السيّدات الأنيقات أثداءهن من القبل السابقة**"

كناية عن البعد وتناسى ما كان من محبة قبلية ودلالة عن الفراق والهجرة والإستعداد إلى معركة أخرى ويمكن أن تكون كناية أيضًا عن المرأة الأرملة التي فقدت زوجها في وقت قصير والمرأة المناضلة التي فقدت زوجها أيضا كي تمحو ذكريات الذين ماتوا والذين ما زالوا.

"**زنزانتي لا تضيء سوى داخلي**"

كناية عن شدّة الظلمة في السجن والوحدة والألم الذي يعاني منه الشاعر داخل أربعة جدران مظلمة عليه وانعدام النور داخلها.

فهذه الكنايات استعملها محمود درويش بكثرة في ديوانه ولقد جاءت لتساهم في تأكيد المعنى من جهة وفنّية البناء الاستعاري من جهة أخرى وإثبات المعنى فهي تساهم في تفخيم المعنى في نفوس السامعين.

III المستوى الدلالي المعجمي:

1. الحقول الدلالية:

إنّ لنظرية الحقول الدلالية أهمية كبيرة فقد جاءت لتميط اللّثام على هذا المجال المهم في الدراسات اللغوية، فالشعر بالاختلاف في نوعه النثري أو الشعري يتكون من ألفاظ أو كلمات وفق شاعر معين متعلق بثقافته ونفسيته وإديولوجيته وهنا يأتي دور الحقول الدلالية لتصنّف هذه الألفاظ والكلمات حسب نوعها تحت عنوان يلمّها أي تصنيف الكلمة حسب حقلها التي تنتمي إليه، ونتطرق إلى تعريف "**علم الدلالة**" فيما يلي:

تعريف علم الدلالة: " يعرّفه بعضهم على أنه "دراسة المعنى" أو العلم الذي يدرس المعنى " أوذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[1].

إنّ علم الدلالة أوللحقول الدلالية هدفا هو التصنيف القائم على الدلالة المعجمية للكلمة ووضعها في حقلها المناسب لها.

أما التعريف الثاني في نظرية الحقول الدلالية هو:

تعريف نظرية الحقول الدلالية:

"يفرض التواصل بين الأفراد وجود قائمة من كلمات مشتركة بينهم يفهمون معانيها بكيفية متشابهة أو متقاربة ولكن دلالات الكلمات المعنوية يصعب عليهم الإتفاق حول تحديدها لأن درجة فهمها تتفاوت من شخص إلى آخر، تبعا للتجربة التي مرّ بها كل فرد، وطبيعة البيئة التي ينتمي إليها المتكلمون باللغة ومستوى التعلم، وغيرها من العوامل التي تسهم في تحديد الدلالة، ويكون فهم

[1] أحمد مختار، علم الدلالة، مرجع سابق، ص11.

الكلمات متماثلا أومتشابها حينما يكون اتفاق ضمني حول توظيفها واستخدامها ومن هنا كان تعريف الكلمة التي يعدّ تحقيقا لهذا الاتفاق أمرا مهما في استخدام المعاجم"[1].

يمكن القول أن من خلال الحقول الدلالية هذه **نبع** معاجم وقواميس كثيرة لتسهيل القراءة والتواصل ثم نقلها وتجوالها عبر الأجيال والشعوب والحضارات المختلفة إذن في الأخير يمكننا القول أن اللّغة هي نظام من الرموز والمعاجم والقواميس هي سطرة لعلتها ومفتاحها الأساسي فهي تحلّل هذه الدلالات ضمن تراكيب وسياقات خاصة لها.

كما سنقوم بإخراج نماذج من الديوان ونبيّنها في الجدول التالي:

حقل الحب	حقل الأمل	حقل المعاناة	حقل الألم	حقل الطبيعة	حقل الزمن	حقل الألوان
عاشقات	الحياة	الكفن	الدّم	بحر	الفجر	أبيض
القلب	النصر	كعاصفة	نزيف	براً	ليل	الأزرق
الحب	النشيد	كقبرة	جثّة	النحل	عام	البنّي
الروح	سنخرج	انفجار	الوحش	الشوارع	ثلاثين	الأحمر
حبيبتي	هواء	اليأس	القتلى	فراشاته	سنة	البياض
عاشقة	قوة	دموع	الذبائح	حائط	السنة	الأخضر.
حضن	جنة	مسدس	الأموات	شرفة	دقيقة	
أجهم	العائلة	كوابيس	الجرحى	شارعا	دقائق	
روحي	البيت	ظلام	ضحايا	الهواء	ساعة	
للحنان	نرحل	قبور	نار	الأرض	سنة	
حبّنا	حق	القصف	هاوية	بيت	سنتين	
قلبي		موتنا	شوكة	شجر	ليلتين	
العيون		دبّابة	تبكي	جزيرة	يوما	

[1] أحمد عزّوز، **أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية دراسة** ، الحقوق الكافة محفوظة لاتحاد الكتّاب العرب، دت، دط، ص8.

شهوتك أحبك العاشق ياحب الشفتين لعينيها حنيني عشاق العاشقة		مدافع قتيل شباك زنزانتي الصرخة أسيرا تذبحونه	الوفاة العدو	للمياه صخرة نباتات الرمل–قمر–حجر خيمة،الريح،صحراء، الجبل،الكهف، طريق، شتاء،الرّصيف، بحيرات، حديقة، مطر، سقف، عصفور،شاطئ، البئر،الزيتون	الثواني مساء	

يظهر لنا من خلال الجدول السابق أن الحقل الأكثر هيمنة في ديوان محمود درويش هو حقل الطبيعة حيث استخدمه الشاعر لحنينه واشتياقه لوطنه حيث يساعد ذلك في الكشف عن أسرار فكره وشعوره، وعن نفسيته فقد رسم الشاعر هنا الطبيعة على أنها لوحة من مشاعره جسّدها في أسماء الطبيعة مثلا: لذكره السماء، البحر، النباتات، وحجر وغيره وهذه دلالة أن الشاعر سحب وطنه ويتمنى العودة له، وإن محمود درويش يستعمل الطبيعة في معظم وأجل دواوينه. فأما الحقل الثاني المهيمن هو حقل المعاناة والألم فهو يجسّد شعوره الداخلي الذي يجعله يشعر بالبؤس والأسى جرّاء ما عاشه في تلك الفترة والمعاناة القاسية التعيسة التي عاشها، والتي دمّرت شعوره وأحاسيسه التي أصبحت تفيض دمعا ووجعا وجرّاً من كثرة الألم، فأما الحقل الثالث فهو حقل الحب حيث عبّر عن اشتياقه لوطنه وحبّه له وحب العودة له باستعمال ألفاظ دلّت عليه مثل حبُّنا، القلب، أحبهم، عاشقات....الخ.

فالحقل الرابع هو حقل الزمن الذي دلّ على أنّ الشاعر كان يحتسب الوقت من حينٍ لآخر للاستيقاظ من الكابوس والحلم البشيع الذي كان فيه من إهمال ذكره لزمان مثل ثواني، دقيقة، عام، سنتين، ليل، الذي يدل على الهم والغمّ الذي كان فيه، أما الحقل الأخير هو حقل الألوان حيث ذكر اللّون الأبيض أو البياض وهو للنقاء والبراءة وسلام والبداية، التي يطمح لها الشاعر أما اللّون الأحمر هو دماء والمعاناة التي عاشها من جرّاء العدو، والقتلى الذين ماتوا وسالت دماؤهم، أما اللّون الأزرق لون السماءالصافية ويدل على القوة والنظافة، وأما اللّون البنّي فهو يدل على لون التراب والالتزام اتجاه وطنه، فالشاعر هنا يستخدم الألوان المتنوعة ومختلفة حيث تدل على ثقافته، ونجد في كتاب ابراهيم الروماني يقول"حيث لمتعد الدلالة حبيسة المعجم والبلاغة الموضوعة، بل تستمد قيمتها من حركة السياق وجدلية نية القصيدة"[1]

2. الرمز:

إنّ الرمز هو محطة لكل الشعراء والأدباء يتوقف عنده كل واحد منهم لأن الرمز هو الأقدر على التعبير بطريقة ساحرة ولهذا استخدم محمود درويش الرمز ووظّفه في الكثير من دواوينه وقصائده، وما زاده جاذبية وقوة لها نتطرق إذا إلى تعريف الرمز:

تعريف الرمز:

"الرمز ضرب من التصوير وهو صورة توضح الواقع بغامض لوقف الناقد عليه بعد التحليل والتفكير العميقين ليصبح الواقع أكثر تبهمًا ووضوحا"[2].

[1] ابراهيم الروماني، **الغموض في الشعر العربي الحديث** ، ديوان المطبوعات الحامعية،الحزائر،1991، ص186.

[2] محمد أمين الكيلاني–بدر شاكر السيّاب، **دراسة أسلوبية لشعره**، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن،2008 ، ص84.

وإنّ للرمز عدة أنواع كثيرة ومختلفة

3. **رموز الطبيعة:** فقد وصف الشاعر الطبيعة وانفلقت منها عدة رموز مثل الأرض، السماء، نتطرق إليه في الجدول التالي:

الرمز	نوعه	دلالته
الأرض، السماء، نخل، صخرة، نباتات، خيمة، شاطئ، شوكة، حائط،شجرة، قمر، نجمة، ماء	طبيعي	التطلع إلى المستقبل وتوقف الحرب والمعاناة التي عاشها والبحث عن السلام والاستقرار والعودة للوطن.
الأبيض	رمزالألوان	- دلالته الصفاء والسلام رمز للضياء والنور
الأزرق	رمزالألوان	- دلالته السلام، الهدوء ويشير إلى اللانهاية وهو لون السماء والبحر ويرتبط بالأماكن المفتوحة، ويشير إلى الحب وللحياة ويمثّل أيضا الثقة والإخلاص والحكمة.
الأحمر	رمز الألوان	- دلالته يرمز إلى الحب وكما يوحي إلى الدماء التي تسرّبت من أجساد القتلى والجرحى، ويدل أيضا على قوة التعبير عن الأحاسيس والشعور.
البنّي	رمز الألوان	- دلالته لون التربة، ويدل على الالتزام والواجب والمسؤولية وأيضا عن الأمن والحماية. - دلالته نقاء الروح وصفاء القلب. - دلالته البعث والحياة المتجددة.
البياض	رمز الألوان رمز الألوان	

الأخضر.		
- فراشة - السنونو - فرسْ - عصفور،خيل،حمير	رمز الحيوان	- دلالته الجمال وأيضا الضعف - دلالة عن السرعة وخفته إلى أنه طال الحال والبعد عن الأفق. - رمز للسعادة وتدل أحيانا على اللون الرمادي. - رمز للحرية والسلام
الهدهد (قصيدة حجرة الفائقة ليأتيك من أرض بلقيس هدهد)	رمز ديني	دلالته حب الأرض والوطن.
بيروت، الاندلس صحراء رومان ،شام	رمز البلدان (أسطوري)	دلالته التعبير عن المنفى والشتات والعودة للوطن، أندلس دلالتها الجمال والحب.
تفاحة صفصاف زيتون برتقال قرنفل	رمز الأشجار والفواكه	دلالته هي: دلالته التكبت بجذور الوطن وافتخار بخيراته دلالته الانتماء وارتباطه بوطنه كما له دلالة أن لون البرتقال هو لون النار
امرؤ القيس	رمز الشخصيات(أسطوري)	دلالته أو هو رمز للشعراء المقاومة

3. هندسة القصيدة:

يشكل بناء القصيدة دعامة أساسية من دعائم العمل الشعري بفنّيته ودقته ولعله يعكس لنا رؤية الشاعر وطريقة معالجته للقضية المطروحة أمامه كما دلّ في بعض جوانبه على الحياة العقلية والاجتماعية للعصر، وقد تنوعت هندسة القصيدة في هذا الديوان بحيث ينتقل الشاعر من نظام إلى آخر وفي بعض الأحيان في قصيدة واحدة ومن بين هذه الأشكال لدينا:

أ. **القصيدة العمودية:** تعتمدعلى الوزن والقافية وبقية تقنياتها وتكتب بالطريقة العمودية وتتميّز بوحدة القافية ونظام البيت وهذا النوع غير موجود في الديوان الذي بين أيدينا.

ب. **قصيدة التفعيلة:** " هو مصطلح استخدم في الدعوة إلى شعر جديد يقوم على أساس التفعيلة بدل البحر ويخلّص من القافية الموحدة"[1].

فالشعر الحر أو شعر التفعيلة لا يلتزم بنظام القافية الواحدة بل تعدد القوافي في القصيدة الواحدة ولا يعتمد على نظام الشطر بل يقوم على الشطر الواحد فقد يطول أو يقصر بحسب اكتمال المعنى عند الشاعر وبحسب الإيقاع الموسيقي كما يتميّز بوحدة الوزن لكل بيت ويقوم على التفعيلة الواحدة.

- لغة الشعر الحر ليست صعبة أو غريبة وإنّما تتضمن كلمات مألوفة ومن أمثلة القصيدة الحرة في الديوان نماذج كثيرة منها:

سنخرج

قلنا سنخرج

قلنا لكم: سوف نخرج منّا قليلاً، سنخرج منّا

إلى هامش أبيض نتأمل معنى الدخول ومعنى الخروج

سنخرج للتو

أبُ أبونا الذي كان فينا إلى أمّه الكلمة

[1] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** ، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1،ص23.

وقلنا:

سنخرج فلتفتحوا خطوة ولدم فاض عنّا

وغطّى مدافعكم[1].

فنرى السطر الأول يتألف من كلمة واحدة، بينما السطر الثاني يشمل كلمتين أما الثالث فهو تركيب طويل لعدة كلمات، وهكذا نرى هناك نظاما دقيقا لبناء هذه الهندسة.

وهذا يعود إلى ما يجوب في مخيلة الشاعر لأن الإيقاع عنده هو إيقاع الدلالة أكثر مما هو إيقاع الوزن والقوافي.

أ. **قصيدة النثر**: وهي واحدة من تنويعات الشعر العربي الحديث وسنتطرق إلى مفهومها ويعرّفها الناقد "**حاتم الصكر**" " بأنها الانتقالة الملموسة باتجاه ملامح الشعرية العربية الحديثة إنها الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر الذي يغدو تدريجيا عن التقليد المألوف"[2].

ومنه فقصيدة النثر هي التي تأتي على شكل فقرة منثورة لا يظهر فيها نظام الشعر من حيث الشكل لكنها تعد قصيدة وشعرا بالنظر إلى القالب اللغوي والدلالي الذي جاءت به، كالاختصار والتكثيف والاختزال وهي سمة الشعر المعاصر الأساسية، إذ يتّضح أنها حالة شعرية خاصة لها مفاهيمها الجمالية التي ولدنها ممّا هو شعري وممّا هو نثري ومن مواصفاتها الوحدة العضوية

[1] ديوان"هي أغنية هي أغنية"، قصيدة سنخرج، ص3.

[2] فرحانبدري الحربي، **سيمياء الحداثة في قصيدة النثر** ، مجلة القادسي في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل، العراق، العدد3-4 مج7-2002، ص41.

وأيضا التحرر من الوزن والقافية ونظام التفعيلة مما يجعلها مرنة قريبة من النثر ومن نماذج هذا النوع قصيدة "**من قصة الموت الذي لا موت فيه**":

دافعت عما ليس لي، وسأستطيع إذا استطعت سأستطيع.

أن أرجع الماضي إلى ماضيه أن أستل موعظة الجبل

ممن رآني سائرا متسائلاً بين الضحايا والشهود

ضيّقت هاويتي لأوضّح خطواتي، وسأستطيع سأستطيع"[1].

وهنا تظهر بالنسبة لقصيدة "**محاولةالانتحار**".

ماذا تبقى منك يا امرأتي سوى بأس تكلّلني يداه؟

قد خفت من هذا النسيج وخفت من هذا النشيح ومن عدوٍ لا أراه.

لا نهر في التعبرية إلى فجرا، كل مافي انتباه وانتباه

لا بحر فيك لكي أصبّ نهايتي،لا ير فيك **لأهنري** من حيث سردني الإله[2].

وهي التي تظهر على شكل سردي مبني على الحوار الذاتي للشاعر، الذي يتساءل فيه عن المرأة الوطن في مساره ومصيره.

إنّ القارئ لديوان محمود درويش "**هي أغنية هي أغنية**" يلحظ تغيّرٌ وتطوّرٌ جذريا من ناحية الشكل والأسلوب أو اللّغة محافظا مرة على شكل القصيدة العمودية ملتزما بالقافية والوزن

[1] ديوان"هي أغنية هي أغنية"، قصيدة"من فضّة الموت الذي لا موت فيه"، ص61.
[2] نفسه، قصيدة" محاولة انتحار، ص42.

ومجددا مرة أخرى سواء من ناحية المضمون أو من ناحية الشكل رافضا الالتزام بأطر القصيدة القديمة فدرويش من الشعراء الذين حملوا لواء التجديد في القصيدة شكلا ومضمونا ففي كل قصيدة يكتبها يعود إلى الوطن، أن ظروف العصر ومتغيراته فرضت عليه أن يحدد في شكل القصيدة ويتحرّر من كل القيود التي تحصر وتحد من قدرته على التعبير بحيث كانت قصائد ديوانه مزج بين القصيدة وبين النثر فهو لم يتقيّد بنوع واحد بل مزج بينهما.

خـــاتمة

خاتمة:

توصّلنا في نهاية بحثنا هذا إلى مجموعة من النتائج تشمل الجانبين النظري والتطبيقي تتمثل فيما يلي:

1. ما زالت الأسلوبية علما ناشئا يسعى إلى التطور في أساليبه وفي أدواته الإجرائية.
2. تعدد مستويات التحليل الأسلوبي حيث بإمكانها أن تشمل كل جوانب العملية الإبداعية.
3. إنّ محمود درويش يعتمدعلى أسلوب التكرار بكثرة حيث استخدمه على مستوى الألفاظ والجمل وهذا من أجل تأكيد المعنى وتقويته بالإضافة إلى النغمة الموسيقية ولفت الانتباه.
4. استخدام وتوظيف الأفعال بأنواعها وبنسب مختلفة.
5. أما بالنسبة للجمل فقد وظّف الجملة الإسمية والفعلية وشبْه جملة بنسب متفاوتة أيضا.
6. لقد تنوع الأسلوب الخبري والإنشائي في الديوان بحيث وظّف محمود درويش الأساليب الخبرية وكأنه يخبرنا على الحالة الصعبة التي عاشها وكذلك استخدم أسلوب الإستفهام بكثرة.
7. طغيان الصور البيانية بشكل كبير مما يكسب الديوان موسيقى وجمال وكذلك وظّف التشبيه والاستعارة والكناية واحتلت الاستعارة المرتبة الأولى في الديوان وهذا من أجل لفت الانتباه والتقرب من المتلقي.
8. لقد استخدم الحقول الدلالية وتنوعت في الديوان نذكر منها: حقل الطبيعة، حقل المعاناة والألم، حقل الحب....الخ
9. اعتمد محمود درويش على بعض الرموز التي زادت ديوانه صبغة في المعاصرة الشعرية، حيث تبعث تلك الرموز على مزيد من البحث في الدلالات العميقة.

10. لقد جاءت قصائد الديوان ممزوجة بين ما هو شعر وما هو نثر بحيث نقول أنها عمارة متماسكة جدرانها، أما من حيث هندسة القصيدة فإنّ الديوان يتأرجح بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

وفي الختام نقول أنّ محمود درويش عاش مآسي وصعوبات كثيرة وحالة حزن شديدة في بعده عن وطنه ومحروما من جنسيته وهذا ما جعله يبرع في الشعر ويدخل حالته بين أسطر قصائده مما يكسبها جوا مليئا بالمشاعر والأحاسيس والعواطف

ونحن لا نؤمن بنهائية البحث العلمي، وعليه فإن ديوان"**هي أغنية هي أغنية**" مفتوح لدراسات أسلوبية أخرى وأعمق، لأن فضاءات الأسلوبية متعدّدة ومتنوعة.

المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1. محمود درويش، **ديوان هي أغنية.....هي أغنية.**

ثانيا: الكتب:

2. ابراهيم الروماني، **الغموض في الشعر العربي الحديث** ، ديوان المطبوعات الحامعية، الحزائر،1991.

3. ابراهيم أنيس، **الأصوات اللّغوية**، مكتبة النهضة، ط2، مصر النجالة، 1950.

4. ابن هشام(78761هـ) ، **في معرفة كلام العرب**، شرح شندور الذهب، طبعة جديدة، دار الأحباء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ-2001.

5. أحمد الشايب، **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية،ط2، مصر، 1991.

6. أحمد عزّوز، **أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية دراسة** ، الحقوق الكافة محفوظة لاتحاد الكتّاب العرب، دت، دط.

7. أحمد مختار عمر ماريو، **أسس علم اللّغة**، د. تر و تح أحمد مختار عمر،ط1،عالم الكتب، القاهرة، 1997.

8. بيير جيرو، **الأسلوبية**، تر: منذر عيّاشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب،1994.

9. جميل حمداوي، **اتجاهات الأسلوبية**، دار الألوكة للنشر،ط1، 2015.

10. حسن الغربي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، إفريقيا الشرق، دط، المغرب،2001.

11. خلف عودة القبسي، **الوجيز في مستويات اللّغة العربية**، ذرياق للنشر والتوزيع،عمان،2010.

12. رابح بوحوش، **الأسلوبيات وتحليل الخطاب** ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة،2006، ص33.

13. سليمان فيّاض، **النحو العصري**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، دط ، دت.

14. صالح بلعيد، **منافحات في اللّغة العربية**، دار الأمل الجزائر، دط، 2000.

15. صالح فاضل السامرائي، **الجملة العربية وتآليفها وأقسامها**، دار الفكر، ط1، 2002.

16. صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2013.

17. عبد الراجحي، **التطبيق الصرفي**، دار النهضة العربية، بيروت.

18. عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ط3.

19. عبد السلام المسدي، **في آليات النقد الأدبي**، دار الجنوب، تونس،1994.

20. عبد السلام محمد هارون، **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، ط1، مكتبة الخانجي، 1421هـ-2001م، القاهرة.

21. عبد العزيز عتيق، **علم المعاني والبديع**، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1989.

22. عبد القادر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، تع محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 471-474 هـ .

23. عبدالله النقراط، **الشامل في اللّغة العربية**، دار قتيبة، ليبيا، دط، 2003م.

24. عبده الراجحي، **التطبيق الصرفي** ، دار النهضةالعربية،دط، بيروت،1973.

25. على البزي، **فن التّشبيه**، الجزء الأول، مكتبة النهضة، مصر، جامعة فؤاد الأول، ط1، 1952.

26. علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة البيان.المعاني–البديع**–، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر، القاهرة،2004.

27. علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة البيان.المعاني–البديع**.

28. فرحات بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب**، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، دط، 2003.

29. فرحان بدري الحربي، **سيمياء الحداثة في قصيدة النثر** ، مجلة القادسي في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل، العراق، العدد3–4 مج7–2002.

30. فهد خليل الزايد، **اللّغة العربية منهجية ووظيفة** ، دار النقاش للنشر والتوزيع،الأردن، ط1، 2006.

31. فيلي ساندوس، نحو نظرية أسلوبية لسانية أسلوبية ،ط1، توزيع دار الفكر، دمشق ، 2003.

32. القاضي الجرجاني، **التعريفات**، تح: نصر الدّين تونسي، شركة القدس للتصوير، ط1، القاهرة ،2007.

33. كمال بشر، **علم الأصوات** ، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

34. لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب، دط، وهران، الجزائر ،2007.

35. محمد أحمد قاسم، **علوم البلاغة**، المؤسسة الحديثة للكتاب،ط1، طرابلس،لبنان، 2003.

36. محمد أمين الكيلاني–بدر شاكر السيّاب، **دراسة أسلوبية لشعره**، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن،2008 .

37. محمد عبد المطلب، **البلاغة الأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون ، دار نوبار للطباعة،،ط1، القاهرة، 1994.

38. مصطفى صالح علي، **أسلوب التكرار في شعر نزار قباني**، مجلة جامعة الأخبار للّغات والآداب،ع3 /2010.

39. منذر عيّاشي، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري،ط1، حلب، سوريا ، 2002.

40. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** ، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1.

41. الهادي ألمان الطرابلسي، **تحاليل أسلوبية**، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1992.

42. يوسف أبوالعدّوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار المسيّرة والتوزيع، ط1، الأردن، 2007.

ثالثا: رسائل الماجستير

43. عبد القادر الجرجاني، **الإستعارة** ، رسالة لنيل درجة الماجستير 1414هـ 1994م.

44. نبيلة تاوريت، **حداثة التكرار وتكراره في القصائد الممنوعة لنزار قباني**، رسالة ماجستير،جامعة بسكرة.

45. يحي سعدوني، **دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش** ، دراسات لغوية وأدبية، كلّية اللغة والأدب العربي، جامعة البويرة،آكلي محند أولحاج، الجزائر، 2008-2009.

فهـــرس

المحتويـــات

الفهرس

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة.....أ-ج

الفصل الأول:الأسلوب والأسلوبية "المفهوم"

I. الأسلوب.....**2**

1. الأسلوب في اللّغة.....2

2. الأسلوب في الاصطلاح.....4

II. الأسلوبية أوعلم الأسلوب.....**7**

1. مفهوم الأسلوبية.....7

أ. عند النّقاد العرب.....7

ب. عند النّقاد الغرب.....11

2. اتجاهات الأسلوبية.....13

3. الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة.....19

III مستويات التّحليل الأسلوبي.....**21**

1. المستوى الصوتي.....21

2. المستوى التركيبي.....25

3. المستوى البلاغي.....26

4. المستوى الصرفي.....27

الفصل الثّاني:البنى الأسلوبية في"هي أغنية.. هي أغنية"

I المستوى التركيبي.....32

1. التكرارات.....32

2. التقديم والتأخير.....40

3. الأفعال.....42

4. الجمل الإسمية والفعلية.....45

II المستوى البلاغي.....47

1. الأساليب الإنشائية والخبرية.....47

2. إبداعية التشبيه.....53

3. إبداعية الإستعارة.....54

4. إبداعية الكناية.....56

III المستوى الدلالي المعجمي.....57

1. الحقول الدلالية.....57

2. الرمز.....61

3. هندسة القصيدة.....63

خاتمة.....69

قائمة المراجع.....71

الملاحق

الملاحق

1. قصيدة عزف منفرد
2. قصيدة سنخرج
3. قصيدة غبار القوافل

قصيدة عزف منفرد

لو عُدْتُ يوماً إلى ما كان، هلْ أجِدُ

الشئَ الذى كانَ والشئَ الذى سيكون؟

العزف منفردُ

والعزفُ منفردُ

من ألفِ أغنيةٍ حاولْتُ أن أُولَدْ

بين الرماد وبين البحرِ. لم أجِد

الأمَّ التى كانتِ الأمَّ التى تَلِدُ

البحر يبتعدُ

والعزفُ منفردُ

صدَّقتُ روحىَ لمَّا قالتِ التصق

بالحائط الساقطِ، استسلمتُ للشَبَقِ

ولو كتبتُ على الصفصافِ نوعَ دمى

لجاءتِ الريحُ عكسَ الريح فى وَرَقِ

الصفصافِ، والصفصافُ يَتَّقِدُ

والعزفُ منفردُ

لو عدْتُ يوماً إلى ما كان لن إجدا

غيرَ الذى لم أجدْهُ عندما كُنْتُ

يا ليتنى شجرٌ كى أستعيد مدى

الراوي. وأُسندَ أُفقى حيثما مِلتُ

وليتنى شَجَرٌ لا يستطيل سُدى..

صَدَّقتُ حُلْمىَ؟ لا. صَدَّقْتُ ما يَرِدُ

والعزفُ منفردُ

بَحْرٌ أمامىَ، والجدرانُ ترجمنى

دعْ عنكَ نفسكَ واسلمْ أيها الولَدُ.

البحر أصغرُ منِّى كيف يحملني؟

والبحر أكبر مني كيف أحملهُ؟

ضاقتْ بى اللغةُ، استسلمتُ للسُّفُنِ

وغصَّ بالقلبِ حين امتصَّهُ الزَبَد

بحْرٌ علىَّ.. وفىَّ الأبيضُ . الأَبَدُ.

والعزفُ منفردُ

بَعْدَ البعيد بعيدٌ كُلَّما ابتعدا

صارَ البعيدُ قريباً من خطوط يديْ

أُحِسُّهُ وأراهُ واحداً أحدا

على هواءٍ لَهُ إيقاعُ أُغنيتى.

أكلما اتسعتْ خطواتنا وَقَعَتْ

سماؤنا فوقنا واستجمعت بَدَدا؟

لو عدت يوماً إلى ماكان من بلدِ

الزيتون، صحْتُ: تباطأ أيها البَلَدُ.

والعزفُ منفردُ

لو عُدْتُ يوماً إلى ما كان، لن أجدا

الحُبَّ الذى كان والحبَّ الذى سيكونْ.

من ألفِ زنبقة حاولتُ أن أَعدا

القلبَ القديمَ بقلبٍ توامٍ، وجنون

حبيبتى! يا امتثالَ الروحِ للجسدِ

ويا نهاية ما لا ينتهى أبدا

قطعتِ شريان موجى يا ابنةَ الزَبَدِ

قطعتِ صوتىَ عن تاريخ أغنيتى.

وددتُ لو أجد الإيقاع، لو أَجِدُ.

والعزفُ منفردُ

قلتُ: الوداع لما يأتى ولا يصلُ

ورحتُ أبحثُ عمّا غابَ من قمري.

دعْ عنكَ موتكَ، وارحل أيها الرجلُ

وارحل وهاجرْ وسافرْ داخلَ السَفَرِ

ليس المكان مكاناً حين تفقدُهُ.

ليس المكان مكاناً حين تنشُدُهُ

وكُلّما حطَّ دوريٌّ على حَجَرٍ

بحثتَ للقلب عن حوَّاءَ تُرْشِدُهُ

وكلما مالَ غُصْنٌ صحتُ: كم عَدَدُ

الهجراتِ؟ كم عدد الأموات يا عَدَدُ.

والعزفُ منفردُ

..وعابر فى بلاد الناس، لاذكرى

تركتُ فيها ولا ذكرى حملتُ لها

كأننى لم أكن فيها ولم أرها.

خرجتُ أدخل أسمائى، فبعثرها

النسيانُ، وانقسمتْ نفسى لتشهرها.

أمر بالشئ كاللاشئ .. لا أجِدُ

الشى الذى يُوجَدْ

من ألف أغنيةٍ حاولتُ أن أُولدْ

لوعدُتُ يوماً إلى نفسي فهلْ أجِدُ

النفسَ التى كانت النفسَ التى كانت؟

يا ليتنى وَلَدُ، يا ليتني وَلَدُ،

والعزفُ منفردُ

قصيدة سنخرج

قلنا : سنخرجُ ،

قلنا لكم : سوفَ نخرجُ مِنّا قليلاً ، سنخرجُ منَّا

إلى هامش أبيضٍ نتأمل معنى الدخولِ ومعنى الخروج

سنخرج للتوّ . أبَّ أبونا الدي كان فينا إلى أمِّه الكَلِمَهْ

وقلنا:

سنخرج . فلتفتحوا خطوةً لدمٍ فاضَ عنّا

وغَطَّى مدافعكم . أوقفوا الطائراتِ المغيرة خمسَ دقائقَ أُخرى

وكفّوا عن القصفِ ' براً ' وبحراً ' ثلاثَ دقائقَ أُخرى

لكي يخرج الخارجون وكي يدخلَ الداخلون..

سنخرج ، قلنا سنخرجُ,

فلتتركوا حَيّزاً للوداعِ الأخيرِ . سلامٌ علينا , سلامٌ علينا

سنجمع أعضاءنا في الحقائبِ ' فلتوقفوا القصفَ خمسَ دقائقْ

لكي تغسل السيداتُ الأنيقاتُ أثداءَهنَّ من القُبَلِ السابقهْ

سنخرج،

قلنا : سنخرجُ منَّا قليلاً ... سنخرجُ منَّا

رمينا على حافَّة البحر ساحلَ أجسادنا , وانكسرنا

كعاصفة النخلِ, حين انتصرنا عليكم وحين انتصرنا علينا

وزِدْنا الشوارع ظِلاً يُسّمي المدينةَ شكلاً لمعنى

يُذَكَّرُ بالأبِ و الابنِ والروحِ ’ مهما رحلنا ومهما ابتعدنا:

سنخرج ’ قلنا : سنخرجُ,

فلتدخلوا في أَريحا الجديدةِ سبعَ ليالٍ قصارٍ فقط ,

فلن تجدوا طفلةً تسرقون ضفيرتها ’ أو فتى تسرقون فراشاتهِ

ولن تجدوا حائطاً تكتبون عليه أَوامر تنهي عن الزنزلختِ وعنَّا

ولن تجدوا جُثَّةً تحفرون عليها مزاميرَ رحلتكم في الخرافهْ

ولن تجدوا شرفةً كي تطلُّوا على الأبيضِ المتوسطِ فينا

ولن تجدوا شارعاً للحراسهْ

ولن تجدوا ما يَدُلُّ عليكم ’ ولن تجدوا ما يَدُلُّ علينا

خرجنا قبيلَ الخروجِ , فلا ترفعوا شارة النصر فوق الجثثْ

هنا نحن . نحن هناك . ولسنا هناك ’ ولسنا هنا

هنا نحن تحت العناصر . نحن دمٌ كامنٌ في الهواءِ الذي تذبحونَهْ

سنخرجُ،

قلنا : سنخرجُ . فلتقصفوا ظلَّنا ...ظِلَّنا

خُذوهُ أسيراً إلى أُمِّهِ الأرضِ أو عَلِّقوه على شجر الكَسْتَنا

تكونون أو لا نكون ! ادخلوا وهمكم ’ واحرثوا وهمنا

سنخرجُ ،

قلنا : سنخرج من أوّل البحرِ

بعد قتيلٍ ، وخمسةِ جرحى , وخمسِ دقائقْ

وبعد سقوط الطوائف حول اشتباك الحديد المدوّي مع العائلهْ

سنخرجُ من كل بيت رآنا نُدَمِّر دبابةً قُربَهُ أو علينا

سنخرجُ من كلِّ مترٍ ’ ومن كلِّ يومٍ ، كما يخرج البدوُ منَّا.

سنخرج ,

قلنا سنخرج مِنَّا قليلاً إلينا : سنخرجُ منَّا

إلى بُقعة البحر – أبيضَ أزرقَ – كنا هناك , وكنا هنا

يدلُّ علينا الغيَاب الحديديُّ بيروتُ كانت هناكَ وكانتْ هنا

وكُنَّا على رُقعَة ساعةَ حائطْ

ويومَ قرنْفُلُ

وداعاً ’ لمن سوف يأتونَ من وقتنا صامتينْ ,

ومن دمنا واقفينَ ’ لندخُلْ

سنخرجُ ,

قلنا : سنخرجُ ,

قلنا : سنخرجُ حين سندخُلْ

قصيدة غبار القوافل

نحن للنسيان. قد جئنا لتقديم المدائحْ

لإلهٍ فَرَّ من خيمتنا

واختفى حين خرجنا نجمع الصيد لَهُ

لا تخافوا يا أهالي الجبل العالي

فلن نمكث إلاّ ليلتينْ

معنا ماءٌ، وخبزٌ, وهواءٌ. معناْ أصواتُنا,

معنا ما يقطع الريح إلى نصفين .. يا أهل الجبلْ

نحن لم ندخلْ ولم نخرجْ. ولكن سوف نرمي

قُوَّةَ الأشياء. هل مُتنا كثيراً لتخافوا موتنا

هل رسمنا صورة الوحش على الكهف لكي نألفهُ؟

فاحرسوا أشجاركم من غيمةٍ طارت وراء القافلهْ

نحن لا ندخل أو نخرج ... يا أهل الكهوف.

نحن لا نُشبه أسلاف القصصْ.

نحن للنسيان حارَبْنا كثيراً خوفَكُمْ في خوفنا

تابعوا, يا أهل هذا الساحل المكسور، حرب الاعتذار

عن نباتٍ شَبَّ في قاماتنا حينَ مَرَرْنا بينكُمْ

تابعوا سهرتكم , أو زوِّجوا عذراءكم للجنرال

فلقد تنجب جنساً ثالثاً للكرنفال

نحن للنسيان لن نبقى طويلاً ههنا,

لن نذُقَّ الطبل, لن نزعجكم، لن تسمعوا أحلامنا

لن نُطيلَ النوم في قريتكم, لن نقطف الوردة من بستانكمْ

لن نُصلِّي معكم, لن نُقْلقَ الربَّ الذي يختاركم شعباً على صورته

نحن لن نترك في ساحاتكم قطرة دمْ

وسنمضي قبل أن تستيقظوا من نومكم

قبل أن يدخل كسرى أو سواهُ

لا تخافوا يا أهالي هذه الصحراء منَّا

نحن لا ننشُدُ شيئاً . نحن لن نبعث فيكم مرّةً أُخرى نبيّاً

هذه أصنامكم فلتعبدوها مثلما شئتم كُلُوا التَمْرَ كُلوا أسماءَنا

نحن لا نأتي لنبقى نحن لا نمضي لكي نرجع . لكنَّ الرياحْ

أوقعتنا خطأً في حَيِّكُمْ, فلتذبحوها بالسيوف الصدئهْ

واحرسوا زوجاتِكم من طائر الفينيق في أجسادنا

واحفظوا الرملَ من العشب الذي يسقطُ من ألفاظنا سهواً عليكم,

واحرسوا نخلتكم من ظلِّنا الطائر, وانسونا, وناموا آمنين.

نحن للنسيان. قد جئنا لتقديم الذبائحْ

لإلهٍ فرَّ من خيمتنا

واختفى، حين خرجنا نُوقد النار لَهُ

نحن للنسيان. إن جئنا إلى النهر حملناهُ يداً للأغنية

وإذا جئنا إلى الحقل فتحناهُ مديّ للأغنية

كُلُّ صوتٍ يحفرُ الصخرة – نحن

كُلُّ نايٍ لم يجدْ أنثاهُ – نحنُ

كُلُّ حُلْمٍ لم يجد حالِمَهُ الأوّلُ – نحنُ

نحن جمهوريَّة النسيان, لم نخرج, وللنسيان نحنُ.