الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة آكلي محند أولحاج

-البويرة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة البويرة

دراسة أسلوبية في قصيدة "طريق دمشق" محمود درويش

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

واشم أحلام

إشراف الأستاذة:

بن عالية نعيمة

السنة الجامعية

2014-2013

شكر وعرفان

إلى الواحد الأحد الذي لا إله إلاّ هو ربّ العرش العظيم، الذي بفضله وبفضل رحمته أعانني على أن أتمّ بحثي المتواضع هذا، فأحمده وأشكره على كل ما منحني إيّاه، وإلى نبيّنا الكريم وسيّدنا وحبيبنا وبارئنا يوم الدين.

وقبل أن أمضي في الحياة المستقبلية العملية، يجب أن أتقدم بأسمى وأرقى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبّة، إلى الذين حملوا لواء الجهاد في أقدس رسالة نزلت عليها أول آيات بيّنات من الذكر الحكيم هي إقرأ في سورة العلق، إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة، إلى أساتذتي الذين درّسوني في جميع المراحل الدراسيّة، وإلى أساتذتي الذين درّسوني في قسم اللّغة العربية وآدابها، وإلى أساتذة كلية اللغات والأدب العربي.

كما أخصّ تشكراتي إلى:

التي لطالما أحببتها واعتبرتها بمثابة الأخت الكبرى، إلى التي من كان لي الشرف العظيم والحظّ الكبير في التعرف على شخصية مميزة بالنسبة لي، إلى التي ساعدتني كثيرا بنصائحها، بتوجيهاتها وتشجيعاتها، دون أن أنسى مساعدتها في إنجاز مذكرة تخرجي المتواضعة، إلى أستاذتي ومشرفتي التي أفتخر بها كثيراً، إلى الدكتورة:

''بن عالية نعيمة''.

شكر خاص لكلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد، ولو بكلمة طيبة تريحني وتزيح عنّي، أو دعاء يعينني به عند خالقي.

وإلى من قام بطباعة عملي المتواضع هذا وجمعه في شبه كتاب، لأحسّ بقيمة مجهوداتي التّي بذلتها اتجاه هذا البحث المتواضع، إلى السيّد: ''سعدي عبد السلام''.

دعـــاء

أرفع يدي إلى السماء داعيّة ربّي الكريم وربّ العرش العظيم أن يستجيب لدعائي هذا فأقول:

﴿ اللّهمّ لا أملكَ لنفسي نفعاً ولا ضرّاً ولا موتاً ولا حياتاً ولا نشوراً، ولا أستطيع أن آخذ إلاّ ما أعطيتني ولا أتّقي إلاّ ما وقيتني، فوفقني لما تحب وترضى في القول والعمل في العافية ﴾.

بسم الله الرحمان الرحيم

الحمد لله على ما أنعم وأسرى۞ وله الشكر على ما أسرى۞ والصلاة والسلام على نبيّه الكريم وبارئنا يوم الدين۞ وعلى جميع رسله وأنبيائه الطّاهرين.

أمّا بعد:

إلى من أمدّني بالقوة لأستمر، إلى من ورّثني القناعة والصبر، الوفاء والإخلاص، إلى الذّي اتّخذته رمزاً في بناء قوّة شخصيتي، إلى الذي عمل وتعب وضحّى لأجلي ولأسرتنا الكبيرة ككل دون أن يشتكي يوماً، إلى الذي لولاه لما وصلت لِما أنا فيه اليوم من نجاح إلى من أعتز به وأفتخر، إلى مصدر حياتي إلى أغلى شخص في الوجود إليك أبي "محمد".

إلى من حملتني وهنا على وهنٍ، إلى التي نبض قلبها نبع الحنان، إلى التي من تحت قدميها لنا الجنان، إلى التي تضحك لنا الحياة بضحكتها ودعائها، إلى التي بفضلها تزهر الآمال في طريقنا لنحسّ بالأمان، إلى أمي "زينب".

إلى سندي في حياتي، إلى رمز عزّتي وكرامتي، إلى الذين أستمد منهم طاقتي، إلى من أعتبرهم مصدر فرحتي وبهجتي أيّام حزني، أدامهم الله لي وفضّلهم عليّ، إليكم إخوتي: نجيب، صلاح الدّين، اسماعيل، وآخر العنقود وصاحب أروع بسمة وزارعها بين أحضان الأسرة بشقاوته، نور عيني أسامة، وإلى التي أدعوا لها أن يقيها الرحمان من سوء الرّدى، ويكفها شرّ العدّى، ويكلأها بعنايته طول المدى، إلى صديقتي وأختي الوحيدة أسماء المشاكسة.

إلى من ربيّاني صغيرا، ومنحاني الرعاية، إلى من سهرا على راحتي، إلى من كانا لي العون والسند في المراحل الأهمّ في حياتي، إلى اللّذان لن أنسى فضلهما وتعبهما من أجلي، إلى من كانا لي الحضن البديل، إلى جدّي وجدّتي الكريمين، أحمد ونجمة أطال الله في عمرهما. لأنّهما بركتي في هذه الدّنيا، فسعادتي بوجودهما.

إلى من أجد في وجوده الأخ والصّديق والأب والجدّ وكلّ حياتي، إلى من ألقى فيه الحنان والحضن الدافئ، إلى من أحسّ في وجوده بطعم الفرحة والسّعادة الحقيقية، إليك يا قرّة عيني وحبيب قلبي جدّي الغالي "أحمد".

وإلى التي أذاقتنا طعم اللّمة في حكايات زمان، إلى التي تباركني بدعواتها وترعاني باهتمامها الدّائم لي: إليك جدتي "حدّة"

إلى الروح الغالية وصاحب القلب الأبيض والحنون القريب من روحي ووجداني، إلى أعزّ شخص فقدته في حياتي وافتقدته، إلى الرّوح الرّاحلة عمي الحبيب: "حسان" رحمه الله برحمته الواسعة وغفر له كل ذنوبه.

إلى الذي لقِّب بالأب الثاني، إلى من كان سندي وقت الشّدة، إلى الذي استقبلني في بيته ووفّر لي الجوّ الملائم لإنجاز بحثي، إلى من يشغلني باهتمامه الدائم، إلى من يناديني "حلّومة" إلى خالي الغالي: "محمد" وزوجته "فتيحة" وأولادهم: شمس الدين اسماعيل، ودلوعة والديها: (لوللّي).

وإلى من خالي "صابر" وزوجته "وهيبة" وابنتهما "ابتسام"، وخالي العزيز "ابراهيم" وزوجته "أميرة" وخالي الصّغير وأخي الذي أحبّه: فارس.

إلى من يبخل عليّ بالعلم واتخذته قدوة في العلم، إلى من علّمني قيمة الكتب وحبّبني في المطالعة، إلى عمي الوحيد والعزيز على قلبي "سليمان" وزوجته (خالتي) "دليلة" وأولادهما: سيف الإسلام، نور الهدى، حسان، وشمعة حياتي: سارة، وعزيزي ونور قلبي عبد العزيز والكتكوت الصغير وآخر العنقود: "أنس"

إلى من اعتنوا بي في صغري، إلى من اعتبروني أختهم الصغرى، إلى خالاتي: حبيبتي الغالية نجية، سعيدة، ربيعة، أمال، وأزواجهم على التوالي: محمد، الهواري سفيان، اسماعيل، وأولادهم: أسامة، هبة الرحمان، محمد الصّديق، حبيبتي شهرزاد، كوثر (كوكة)، آية، جواد، مايا، أميرة.

إلى كل من عمتي: بركاهم وعايد، وأزواجهما: محمد والشيخ الفاضل الذي لن أنسى فضله على عائلتي مطلقا: الشيخ معيوف حماه الله، وأولاده: أمينة، ومحمد، أمين، خالد شيماء، ياسين.

إلى أعزّ صديقاتي الوفيات، إلى من شاركنني الحزن قبل الفرح، إلى من كنّ ينصحنني، إلى من كنّ أكثر من صديقات، إلى من عشت معهنّ أجمل اللّحظات والأيام في حياتي، إلى اللّواتي لن أنساهنّ مهما طالت الأعمار، ومهما أبعدتنا المسافات والزّمن إليكم: حفيظة، وسيلة، زهرة، أمينة، سميرة، لمياء، خديجة، أسماء، فتيحة.

إلى صديقاتي اللّواتي وقفنّ إلى جانبي، ودعمنني بكلّ حبّ وصدق وإخلاص، إلى من ساعدتني طيلة مشواري الجامعي، إلى اللّواتي لن أنسى فضلهنّ عليّ: إيمان، نورة مريم، نعيمة، عائشة، فاطمة، نسيمة، فايزة، سامية، سعيدة، سهام، أمينة، وأحلام.

إلى رفيقة دربي هذا العام، والتي ساعدتني كثيراً في دعمها لي، إلى: نسيمة.

إلى كلّ من يعرفني، وكلّ من وسعه قلبي وذاكرتي ولم تسعه ورقتي.

إلى كافة أسرة الاتحاد العام الطلابي الحرّ.

مقدمـــة

لقد استأثرت النّصوص بمختلف أنواعها سواء أكان ذلك شعراً أم نثراً في السنوات الأخيرة، باهتمام العديد من العلماء والدّارسين والباحثين بالإضافة إلى المهتمين بحقول العلم والمعرفة.

ويعدّ الشعر من أحد أبرز النّصوص أو الوسائل التي يستطيع بها الشّاعر أن يعبّر بها عمّا يسيطر على وجدانه، وعمّا يختلجه من مشاعر مختلفة ومكنونات تسيطر على أفكاره بحيث تجعله ضائعا في خياله وسابحا بين أفكاره الجيّاشة التي غزت عقله.

ولقد أسهمت مختلف الاتجاهات والمقاربات النقديّة الحديثة في دراسة النّصوص الشعرية، واستنطاقها ومعاينتها وكشف مختلف المستويات أو البنيات، كالتركيبية والصوتية والتصويرية، وذلك قصد الإلمام بالمظهر السطحي (الخارجي)، والمظهر الداخلي لأيّ نص من النصوص الشعرية ولدراسة ومعرفة مختلف النتائج المراد الوصول إليها ارتأيت أن أعتمد على واحدة من أهم الأسس أو الدّراسات والمناهج التي تساعدنا على استيعاب النّص الأدبي بصفة عامة والنّص الشعري بصفة خاصة، وبالإضافة إلى فهم الموضوع المعالج من طرف الشاعر.

وقد وقع اختياري على الدراسة الأسلوبية وقبل أن أتطرق إلى توضيح هذه الدّراسة أقول أن مصطلح الأسلوب عرف عند العرب قديما، كما عرف عند غيرهم من الأمم الأخرى اليونانية منها والأوروبية، ذا تطرقت الأسلوبية أقول بأنّها تصنّف ضمن فرع من فروع اللّسانيات، كما أنّها نوع من النقد الذي يعتمد في دراسة النّص على لغته التي يتشكل منها وينصرف عما عداها من جوانب تتصل بحياة الكاتب وظروفه النفسية والاجتماعية وواقع مجتمعه الذي يعيش فيه، ولا تسهم في التعرف المباشر على الأثر الأدبي ذاته.

ولقد أبدع هذا الشاعر في رائعة من روائع قصائده الدمشقية التي تعبّر عن حبّ دمشق وغيرته عليها وعن أهم الذكريات التي عاشها في قرية الجليل، وقد كان لشخصيته الأثر البارز في صنع تاريخ ومجد البلدين فلسطين ودمشق، إنّه الشّاعر الذي لقب بشاعر الثورة "محمود درويش"، والذي اخترت له واحدة من أهم القصائد التي كتبها عن دمشق والتي قمت بدراستها ألا وهي قصيدة "طريق دمشق".

وقد تمّ اختياري لهذا الشاعر وهذه القصيدة وذلك نظراً لحبّي الشديد له وإعجابي به وبحضوره، وحبّه لوطنه وإسراره على دعم القضية الفلسطينية وشخصيته البارزة من خلال أسلوبه ، بالإضافة إلى النمط المميّز الذي يستعمله أثناء معالجة أيّ موضوع من خلال الكتابة والتعابير المنتقاة لذلك، بالإضافة إلى أسلوبه الرّاقي والمتميّز الذي يحاول من خلاله الإفصاح عمّا يجول بخاطره من أفكار وتعابير سامية.

وقد لمست في الشاعر " محمود درويش " الروح الثورية والوطنية وهذا ما توضّحه صرخاته الثورية في قصائده اتجاه البلدين، ممّا ألمّ بالعديد من القضايا الوطنية العامة.

أمّا بالنسبة لاختياري لقصيدة " طريق دمشق " فهو من ناحية عشقي لمدينة دمشق ولأرضها، وحبي للشعب السوري، ومن ناحية أخرى حزني وألمي عمّا يحدث الآن في دمشق، وما آلت إليه هي وشعبها من دمار وسفك دماء وفوضى لا تليق مطلقا بما يحدث ببلد عربي كدمشق.

وأمّا عن سببي اختياري للمنهج أو الدراسة الأسلوبية، فهو رغبة جامحة منّي وفضول في معرفة خبايا هذا الموضوع وجزئيات نصّه، والهدف من هذه الدّراسة هو الكشف عن هوية الشاعر من خلال هذا النّص ومعرفة الجديد الذي تطرق إليه في هذه القصيدة بالإضافة إلى الكشف عن الأسس المتبعة في طرقة تحليل النصوص عن طريق المنهج الأسلوبي، أضف إلى ذلك أنّني لاحظت أنّها أنجع طريقة للتحليل، وهذا لأنّها تلمّ بكل القواعد النحوية والصرفية والبلاغية والدلالية... إلخ.

إضافة إلى ذلك أنّها تمس بجميع الجوانب التي تساعدنا مستقبلا في حياتنا المهنية ألا وهي السلك التربوي أي التعليم.

وللإلمام بهذا الموضوع وإضاءة مختلف جوانبه المتطرق إليها في هذه الدراسة ارتأيت في عملي هذا على طرح عدة تساؤلات تتبادر في ذهني، ومن ثمّ الإجابة عليها في صلب الدراسة وقد سعيت جاهدة على الإجابة عن الأسئلة الآتية:

ماذا تعني كلمة الأسلوب والأسلوبية؟ ماهي مجالاتها ووظائفها واتجاهاتها؟ متى ظهرت وكيف نشأت؟ وإلى أي مدى يمكن للمنهج الأسلوبي أن يحقق هدفه في دراسة التجربة الشعرية للشاعر؟.

ماهي الأساليب التي اتخذها " محمود درويش " للتعبير عن موضوعه؟ وماهي الأسس المتبعة التي يعتمدها المنهج الأسلوبي من خلال دراسة النصوص؟.

وللإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى اعتمدت في هذا البحث على الخطة التالية: مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول أمزج فيها بين الجانب النظري والتطبيقي، وخاتمة.

فقد تناولت في التمهيد مفهوم الأسلوب والأسلوبية، مجالاتها، وظائفها، اتجاهاتها ونشأتها.

أمّا الفصل الأول فقد خصّصته للتحدث عن المستوى الصوتي للقصيدة، وقد أدرجت فيه العناوين التالية: الوزن والقافية وهذا العنوان يهتم بالجانب الموسيقي للقصيدة وما يلمّ بالوجه الداخلي والخارجي للموسيقى، ثمّ تطرقت إلى عنصر الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة.

وأمّا الفصل الثاني فقد تطرقت فيه إلى المستوى التركيبي في القصيدة، وهذا المستوى يتضمن العناصر التالية: باب الأفعال(الأزمنة)، الجمل، التقديم والتأخير، الصفات التكرار، الأسماء، الضمائر، الحروف.

وأمّا فيما يخص الفصل الثالث فقد اعتمدت فيه على المستوى التصويري. حيث تطرقت في هذا المستوى على ثلاث علوم هي: علم المعاني، ويتضمن الخبر والإنشاء، علم البيان: ويتضمن التشبيه، الاستعارة، والكناية، ومن ثمّ تحدثت عن علم البديع والذي تضمن: المحسنات البديعية اللفظية: كالتجنيس(الجناس)، والتسجيع (السجع)...إلخ والمحسنات البديعية المعنوية: كالطباق والمقابلة.

وفي الأخير ختمت بحثي بخاتمة أوردت فيها مجمل النتائج المتواصل إليها من خلال البحث. وآمل ألا يضيع جهدي الذي بذلته طيلة هذه السنة رغم الصعوبات التي واجهتها، كما أرجوا أن أكون قد وفقت ولو بالقليل في انجاز هذا العمل المتواضع الذي أتمناه أن يكون خير معين في البحوث المستقبلية بحول الله عزّ وجلّ جلاله.

تمهيـــد: الأسلوبية في المصطلح والمنهج

المبحث–I: قبل أن نتطرق إلى مفهوم الأسلوبية ارتأينا أن نحدّد مفهوم الأسلوب.

1– مفهوم الأسلوب:

أ– **لغة:** اختلط معنى الأسلوب في الأدب العربي بمفهومات النقد الأدبي، والبلاغة في البداية مع غلبة الأخيرة على المفهوم الأول، وعليه ينبغي أن نحدد الدّلالة اللّغوية والاصطلاحية لمفهوم الأسلوب، لذا فعلينا أن نبدأ مثل أجدادنا الأوائل بالإشارة إلى الجذر اللغوي لكلمة أسلوب في اللّغات الأوربية واللّغة العربية.[1]

فقد اشتقت في هذه اللّغات من الأصل اللاّتيني (stilus). وهو يعني الريشة، وفي اللّغة الانجليزية (style) تدل على مرقم الشمع، وهي عبارة عن أداة الكتابة على ألواح الشمع[2].

أمّا كلمة " الأسلوب " في اللّغة العربية، فلها عدة مدلولات لغوية، فقد تطرق إليها العديد من المعجميين العرب قديمهم وحديثهم، فالخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت.175هـ) يذكر لفظة الأسلوب في جذر " سَلَبَ ": بمعنى كل لباس على الإنسان (" سَلْبٌ "، و" سَلَبَ "، " يَسْلِبُ " أخذ سَلَبَهُ، والسَلَبُ مَا يُسْلَبُ به، والجمع الأَسْلاَبْ).

والسَّلُوبُ من النوق التي يؤخذ ولدها وجمعه سُلُبٌ. ويقال السُّلُبُ الطِّوال، فَفَرَسٌ سَلِبُ القوائم، وبعير مثلهُ.

والسَّليبُ: الشجرة أخذت أغصانها وورقها، وامرأة مَسَلَّبٌ: سلَّبَتْ على زوجها أو غيره أي مجد... ورجل سَلَبَ اليدين بالطعن خفيفهما... والسَلَبُ، ليف المقل وهو المسد[3].

---

(1) ينظر: حميد آدم ثويني: فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان (2006م)، ص13.

(2) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، (2002م)، ص15.

(3) ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مج2، ت ح: د. عبد الحميد هنداوي، ط1، بيروت 2003م، ص272.

وتستمر لفظة الأسلوب في توسع مفهومها الكلامي كلّما مرّ زمن أبعد، لذلك نجد الزمخشري (ت. 538هـ) يعيد تأكيد دلالة الوضع الأول للّفظة عند الخليل (ت. 175هـ) في أنّ السَّلُبَ: هو اللِّباس، ولكنّه يضيق عليها (... وسلكتُ أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة)، فقد مهد مع من سبقه السّبيل على أنّ معنى الأسلوب هو " فن القول وطريقته " [1].

وقد رأى ابن منظور (ت. 711هـ) فيما نقله عن غيره من أصحاب المعجمات التي اعتمدها في معجمه " لسان العرب " أن (سَلبَ مِنْ: سَلَبَهُ الشيء: يَسْلبهُ سَلْباً، وسَلَباً واِسْتَلَبَهُ إِيَّاهُ، والاستلابُ: الاختلاس [2].

والسَّلْبُ: ما يُسْلَبُ... والفعل سَلَبْتُهُ أَسْلُبُهُ سَلْباً إذا أخذت سَلَبَهُ، وسَلَبَ الرجل ثيابه قال رؤبه: يراع سير كاليراع للأسلاب [3].

ويقال للسطر من النخيل أسلوب، "والأسلوب: هو الطريق، والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوءٍ، والجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضمّ: بمعنى الفن: يقال أخذ فلان في أساليب القول: أي أفانين منه» [4].

ومن بين المعاني المدونة للفظة الأسلوب ما قدّمه الرّازي (ت. 779هـ)، حيث قال: «سلب الشيء من باب نَصَرَ، والاستلاب: الاختلاس. والسَّلَب: بفتح اللاّم المسلُوب، وكذا السّليب، والأسلوب: الفنّ». فالأسلوب عند جميع الذين دوّنوه لا يتعدى لفظتي " الطّريق أو الفنّ " عدا إضافات ابن دريد، والزّمخشري، وابن منظور في اشاراتهم إلى دلالته الكلامية[5].

---

(1) ينظر: أبو القاسم محمد بن عمر الزّمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، 2002م، ص304.

(2) ينظر: حميد آدم ثويني: فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء، عمان، ط1 (2006م)، ص14.

(3) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2005م، ص244.

(4) ينظر: حميد آدم ثويني: فن الأسلوب، ص14.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص14.

رأى عبد الله البستاني (ت. 1930م) أن الأسلوب من سَلَبَ... والأسلوب: الطريق. وعنق الأسد، وفن من القول، جمع أساليب، والشموخ بالأنف، يقال: أنفه في أسلوب والسطر من النخيل، والطريقة [1].

يتضح من خلال ما تقدم أن المعجمين العرب قديمهم وحديثهم لم يخرجوا في دلالة الأسلوب على الطريق، والفن من القول، والطريق هو النهج أو المسلك الذي يتبعه الإنسان في سيره أو في كلامه. والفنّ هو النّوع أو الضّرب من الكلام أو الشكل الظاهر لمل تراه من ألوان تُرسم أو مسالك تحدد في القول أو العمل، وذلك لم يتعد بطبيعة معناه عن التلميح إلى الجوانب الأدبية بيد أنّ دلالته الأعمق ترتبط بالأمور المحسوسة التي اتصلت بحياة العرب المعاشية في ظرفيها الاجتماعي والاقتصادي[2].

ب- **اصطلاحا:**

قد لا نجد من تعمق في تحديد المفهوم الاصطلاحي للأسلوب في آثار العرب الكتابية المتقدمة، إلاّ في العصور المتأخرة عند ابن خلدون (ت. 808هـ) حيث حدده بأنه: «القلب أو الإطار الذهني الذي تنصبُ أو تؤطر فيه التراكيب اللغوية بشكل يفيد، ممّا يقصد بالكلام ويتطابق مع فن القول متلائما معه» [3].

حيث أنّ الأسلوب هندسة للألفاظ ووضعها في أماكنها في خارطة بناء الكلام، ويرى أن الأساليب هي صورة ذهنية تستقي من فكرة يحوك حولها منوال تلك الصورة في خيال يسمو إلى مستوى إدراكي ينبوعه الخبرة أو التجربة أو الإبداع المبني على الموهبة [4].

لقد وصل تعريف الأسلوب إلى أكثر من ثمانين تعريفاً، بعضها يتقارب والبعض الآخر يتناقض مع التعريفات الأخرى.

---

(1) ينظر: حميد آدم ثويني: فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، ط1، دار الصفاء، عمان (2006م)، ص14.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص15.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص15.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص16.

يعدّ " شارل بالي " أوّل من أصّل علم الأسلوب وأسّس قواعده حين نشر كتابه الأول المعنون بـ: «بحث في علم الأسلوب الفرنسي»، فقال: «هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللّغة وواقع اللّغة عبر الحساسية» (1).

يتبيّن لنا من خلال هذا التعريف أنّ " بالي" ربط الأسلوب باللسانيات، وذلك من خلال مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا في القارئ والمستمع على حدّ سواء.

وليس هناك من نظرية في تحديد مفهوم الأسلوب، إلاّ واعتمدت أصوليا إحدى هذه الرّكائز أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة.

فالمنظور الأول في تحديد مفهوم الأسلوب يقوم من زاوية المنشئ، وذلك بالنظر إلى المخاطب (المرسل) على أساس التوحيد بين المنشئ وأسلوبه بحيث لا انفصال ولا انفصام بينهما، ومن شأن هذه النظرة أن تؤدي بنا إلى الإيمان بالتلاحم التام بين الأسلوب ومنشئه إلى الحدّ الذي يصبح فيه الأسلوب كاشفا عن مكنونات صاحبه ومعبرا عن دخائله (2).

وتبدأ عملية الإنشاء عند المنشئ بوجود مثيرات أو انفعالات أو محركات داخلية نابعة من ذاته أو خارجية من البيئة المحيطة به، هذه المثيرات تتحول إلى أفكار ومعان في ذهن صاحبها، ثم تترجم إلى عبارات لفظية تمثل أسلوب المنشئ (3).

يعني ذلك أن لكل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره، وطيعة انفعالاته وكيفية نظرته للأشياء وتفسيره لها، فذاتية الإنسان هي أساس تكوين أسلوبه، لأنّه يستطيع أن يعبر عن خوالجه وأحاسيسه.

---

(1) ينظر: بسام قطوس: مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية 2004م، ص109.

(2) ينظر: فتح الله سليمان أحمد: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م ص12.

(3) ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب: دراسات بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية ط7، (1976م)، ص134.

وبذلك فهو يخلق علاقة متينة ومترابطة بينه وبين أسلوبه، لهذا لا يمكن الفصل بينهما *فكما قال ديبو: «الأسلوب هو سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب» [1]. أمّا بيفون فيقول: «إن المعاني... من نسق وحركة»، ويقول أيضا: «الأسلوب هو الرجل نفسه» [2] ومعنى هذا أن الأسلوب يعكس نمط صاحبه وإحساساته وانفعالاته لأن الأفكار وحدها هي أساس الأسلوب.

وبهذا التعريف فالأسلوب لا يقتصر على مجرد إظهار إحساسات المنشئ وانفعالاته ولا يتوقف عند حدود بيان السِّمات والخصائص اللغوية التي يتميّز بها هذا المنشئ، وإنّما يتعدى كل ذلك إلى حدّ التمازج الكامل بينه وبين صاحبه بحيث يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية المنشئ الفنية وطبيعته الإنسانية [3].

وقد يختلف كل منشئ عن أقرانه المنشئين بما يتسم به من سمات ذهنية وفكرية وانفعالية، وأمزجة وطباع سوية كانت أم غير ذلك، وبيد أن يختلف الأسلوب الذي هو تعبير عن شخصية منشئه وانعكاس لها– من فرد لآخر، فهذا التمايز الشخصي يتبعه تفرد في الأسلوب.

وهذا التفرد الأسلوبي لا ينفي وجود علاقات تأثير بين المنشئين، فقد يتأثر المنشئ بالموروثات الأدبية، وربّما قد يحاكي نظراءه في النوع الأدبي، وفي نفس الوقت قد يبتكر من وسائل التناول الفني ما يكون خاصّاً به، ويجدد في المعاني والأخيلة، ودليل ذلك اقتران بعض التعبيرات والمعاني والصور المتفردة بذاتها بمنشئ ما، شاعرا كان أم غير ذلك بحيث تصير وكأنّها وقف عليه، وكأن صاحبها مالك لها، فيقال عن معنى معيّن إنّه لم يُسبق بمثال، أو إن أحداً لم يسبق صاحبه في الإتيان به.

---

(1) ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، الجزائر، ص10.

(2) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، دار الكتابة الجديدة، بيروت، 2006م، ص35.

(3) ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م ص16.

وإنّنا نؤكد أن المنشئ مهما أوتي من المهارة اللغوية والقدرة اللسانية، والتنوع في أسلوب الكتابة، لا يستخدم كل المعجم الذي تعرفه لغته ولا يفيد من كل إمكانيات البنية اللغوية المتاحة له، عندما يتحدث أو يكتب اللغة شرط أن يكون اللفظ مناسبا والمعنى ملائما والتركيب مؤديا للغرض [1].

أمّا المنظور الثاني في تحديد مفهوم الأسلوب من زاوية النّص، حيث ترتكز كل شحنة تعبيرية على ثلاث عناصر، المرسِل والمرسَل والمرسل إليه، حيث أننا لا نتصور وجود أحد العناصر بدون العنصرين الآخرين ولا يمكننا الفصل بينهما مطلقا [2].

والمنظرون لهذا التعريف يفرقون بين وضع اللغة الكائنة في طياب معاجمها، ووضعها حين تخرج إلى مجال الاستخدام، فهو يتعامل مع اللغة على أساس أنّها ذات مستويين:

الأول: ساكن، ويتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي، والآخر متحرك، ويقصد به اللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحوي من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها كي تؤدي وظيفتها الاخبارية المنوطة بها، ونعني بها نقل الأفكار وتوصيل المعلومات.

ويرجع هذا المفهوم إلى اللغوي السويسري فردينان دي سوسير (1857م-1913م) Ferdinand De Saussure الذي أسس المدرسة الوصفية في العلوم اللغوية، ويقوم هذا المنظور على ما يمكن أن نسميه اللغوية، وهي ثنائية تقسم النظام اللغوي إلى مستويين: مستوى اللغة (Language)، ومستوى الخطاب (Discourt)، حيث يشمل المستوى الثاني اللغة في حالة الاستخدام، وإذا كان النظام اللغوي ينقسم إلى قسمين، فإن ثاني هذين القسمين يشمل على مستويين من الاستخدام، الأول هو الاستخدام العادي "أو النفعي"، والثاني هو "الاستخدام الأدبي أو الفني" [3].

---

(1) ينظر: د. محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة (1978م)، ط2 ص13.

(2) ينظر: د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م، ص14.

(3) ينظر: د. يوسف نور عوض، الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، مكتبة العلم، جدّة (1983م)، ص20.

فالفرق بين الخطاب العادي والخطاب الأدبي هو أن الأول يعتمد على المباشرة ويحادث العقل، ويهدف إلى التبادل النفعي، حيث يتسم بمحدودية معجمه، إذ ليس في ألفاظه الجديدة ولا في معانيه المستحدث، وهو لا يحتاج إلى جهد عقلي أو فكري لفهم المراد منه [1].

أما الخطاب الأدبي فيصدر عن ملكة عند منشئه، وهو يخاطب الوجدان ويسعى إلى أن يمس إحساس متلقيه مسًّا، سامعاً كان أم قارئاً. كما يتميز بأن ألفاظه مختارة ومفرداته منتقاة ومعانيه مبتكرة، قد يفهمه متلقيه دون عناء، وقد يحتاج– لفهمه ولبيان ما يراد به – إلى إمعان الفكر وإعمال العقل.

والهدف منهما هو أن "الخطاب العادي هدفه إيصال المضمون بصورة واضحة ومباشرة حيث تتفاوت حسب الثقافة والنضج العقلي والقدرة على استخدام اللغة لكل إنسان، أمّا الخطاب الفنّي فهدفه التأثير والذي يلجأ الكاتب كي يحققه إلى التركيز على بعض الدوال الجمالية التي لا يحفل الناس بها كثيرا في لغة الخطاب العادي" [2].

ويعتمد المنظّرون للأسلوب على البنية اللّغوية للنّص، انطلاقاً من التفرقة بين نوعي الخطاب، بغية دراسة العمل الأدبي وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة النحويّة والصرفية والمعجمية، التي تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبي، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تنصبُّ على النص بوصفه وحدة واحدة، وغايتها الأولى والأساسية غاية وصفية. وقد ينطلق العمل من الوحدات الصغرى إلى نظيرتها الكبرى وصولا إلى دراسة بنية العمل الأدبي اعتماداً على لغته [3].

أما المنظور الثالث في تحديد مفهوم الأسلوب، فيقوم من زاوية المتلقي على أساس أن كل منشئ يعبر عن ذاته ولا يكتب لها، فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجّها إليها [4].

---

(1) ينظر: يوسف نور عوض، الطيب صالح، في منظور النقد البنيوي، ص119.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص119.

(3) ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2004م، ص18.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص22.

وإذا كانت عملية الإنشاء تقتضي وجود منشئ – وهو أساسها – وأثرا أدبيا يُظهر ما في نفس صاحبه من أفكاره ويعكس شخصيته الإنسانية، فإنّه لا بدّ من متلقٍّ يستقبل النص الأدبي، فالمتلقي يمثّل البعد الثالث في العملية الإبلاغية.

ودور المتلقي مهم ومؤثر، فكما لا يوجد نص بلا منشئ، كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثير أو توصيل بلا قارئ، فهو الحكم على الجودة أو الرّداءة، وهو الفيصل في قبول النّص أو رفضه [1]. هذا هو تحديد الأسلوب من منظور المتلقي، وهو يقوم على إضافة أهمية كبيرة على دوره في عملية الإبلاغ، حتى إن وجود النّص مرتبط بوجود قارئه.

ويبنى هذا التحديد لماهية الأسلوب على أساس أن المرسل يجعل لكل مقام مقالاً ويخاطب كل إنسان بما يلائمه [2].

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره، يمكن أن نلتمس تعريفين شهيرين من تاريخ الأسلوب في مجال المعالجة الإحصائية، فالأول يحدُّ الأسلوب:

«بأنّه مفارقة (Departure) أو انحراف (Déviation)، وبالمقارنة بينهما يحصل التمييز بين النّص "المفارق" والنّص "النمط"، ويشترط لجواز المقارنة تماثل المقام بينهما» [3].

يعني هذا التعريف أن كل سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، وهذه القيمة قابلة للتغيير بتغيّر البيئة التي توجد فيها والموقف التي تعبر عنه.

أمّا التعريف الثاني فيحدّ الأسلوب بأنه: «اختيار "choice"، وانتقاء "sélection" ويقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة» [4].

يعني هذا التعريف أن الأسلوب يتتبع مجموعة الاختيارات الخاصة لمنشئ معيّن لملاحظة الأسلوب الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين.

---

(1) ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، ص22.

(2) ينظر: نفس المرجع، فتح الله أحمد سليمان، ص24.

(3) ينظر: د. سعيد عبد العزيز مصلوح: في النّص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ط3، عالم الكتب، 2002م ص24.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص25.

زيادة على ما سبق ذكره نجد تعاريف كثيرة للأسلوب، نذكر منها أحمد الشايب في كتابه "الاسلوب " حيث يقول: « الأسلوب فن من الكلام يكون قصصا، أو حوارًا، أو تشبيهًا، أو مجازًا، أو كتابة، أو تقريرًا، أو حكمًا، أو أمثالا» ، ويقول أيضا « الأسلوب طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفه للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير» أو هو « الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني »[1]

وبهذا نصل إلى أنّ الأسلوب هو ذلك الشيء المستعصي في تحديد مفهومه رغم الدراسات المتعددة التي عالجته بمختلف الأنماط، وبالعديد من النظريات ووجهات النظر عليه، إلاّ أنّه يظل مرتبطا بشخصية الإنسان وطريقة تفكيره، وقد يختلف حسب كل زمان ومكان، لأنّه مرتبط بنمط العيش والتأثر بالمحيط وكذلك حسب القدرات اللّغوية والمعرفية والمهارات.

2) الأسلوبية:

أ) تعريفها:

ظهرت الأسلوبية منذ القديم وتطورت دلالتها عبر القرون، فهي تبحث عن الأسس الأسلوبية الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، كما تبحث في البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب.

إلاّ أنّ الميلاد الحقيقي للأسلوبية حسب الدّارسين يعود إلى بدايات القرن العشرين عند الغرب مع تلميذ دي سوسير المسمى: شارل بالي(1865م- 1947م)، فقد أسس هذا العلم في كتابه الرائد " مبحث في الأسلوبية الفرنسية " سنة 1909م، ثمّ أتبعه بعدّة دراسات نظرية تطبيقية ويتلخص تعريف الأسلوبية بأنّها: « دراسة العناصر المؤثرة في اللّغة »[2].

---

(1) ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار الميسرة، 2007م، ص26.

(2) ينظر: بسام قطوس: مدخل إلأى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2004م، ص19.

ويعرف شارل بالي الأسلوبية بأنّها: « دراسة الأفعال التعبيرية للغة من خلال محتواها العاطفي، أي تعبير الأفعال الحساسة عن العاطفة انطلاقا من سلوك اللّغة وأفعالها»[1].

فالأسلوبية إذن فهي فرع من فروع اللّسانيات، وهي تكون الطاقات الأسلوبية للسان أي أنّها تأثيرات الأسلوب في التصور السوسيري، فالأسلوبية تحصر في مجال اللسان.

والأسلوبية حسب شارل بالي تعني ما يقوم في اللّغو من وسائل تعبيرية، وهو يعتبر أنّ اللّغة هي حدث اجتماعي بحت يتحقق بصفة واضحة في اللّغة اليومية، ويرى كذلك أنّ كلّ فعل لغوي مركب تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إنّ الشحنة العاطفية أبين في العقل اللّغوي، لذلك دعا إلى ضرورة الاعتداد بالبعد العاطفي عند التفكير في النظام اللّغوي إحساس في المتكلم باللّغة.

ويتجلى تعريف جاكبسون الأسلوبية فيما يلي: « بحث عمّا يتميز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أولاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا »[2] معنى هذا أنّ الأسلوبية عنده هي علامة مميزة لنوعية مظهر الكلام الفني عن حدود الخطاب أو مستوياته كما تتميز عن سائر الحقول الإنسانية الأخرى.

وينطلق ريفاتير في تعريفه للأسلوبية بأنّها علم: « له مقولاته وموضوعاته، يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المستقبل، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص »[3].

---

(1) ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ص5 .

(2) ينظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد العربي، دار العربية، 2001م، ص105.

(3) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب(نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب تونس، 1977م، ص42.

ب) مجالاتها:

تتحد مجالات الأسلوبية في ثلاث مجالات رئيسية وهي:

المجال الأول: الأسلوبية النظرية (Theortical Stylistics):

يسعى هذا المجال إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النّص الأدبي وتطمح إلى : «أن تصل يوماً ما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية، وهذا ما يجعل لها التعويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها» [1].

فالأسلوبية النظرية تهدف إلى إرساء القواعد النظرية التي ينطلق منها الناقد الأسلوبي في تحليل النّص.

المجال الثاني: الأسلوبية التطبيقية (Applied Stylistics):

أما غاية الأسلوبي في هذا المجال هو تعرية النص الأدبي واظهار خصائصه وسماته من حيث أنّه شكل فني يبغي المنشئ عن طريقه التأثير والاقناع، ومدخلها في التطبيق هو لغة الأثر الأدبي [2]، فإذا كانت الأسلوبية النظرية تتسم الاستقرار على مناهج بعينها فإن الأسلوبية التطبيقية تعاني من تعدد اتجاهاتها وتشعبها، كما أن الترابط المنهجي بين كلا المجالين التنظيري والتطبيقي، يكاد يكون منعدماً.

المجال الثالث: الأسلوبية المقارنة (Comparative Stylistics):

تعتمد الأسلوبية المقارنة على المقارنة أساساً عل المقارنة ولا تتجاوز حدود لغة واحدة وهي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة لتبيّن خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها بالبعض الآخر، لتقدير أدوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية.

وتقتضي المقارنة الأسلوبية حُضور نصين فأكثر، ولا بد من وجود عنصر أو عناصر اشتراك بين النصوص المقارنة للاشتراك في الموضوع، أو الغرض العام، مع الاشتراك

(1) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1 (2004م)، ص42.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص42.

في المؤلف أو عدم الاشتراك فيه، أو الاشتراك في المؤلف مع اختلاف الموضوع أو الغرض أو جنس الكتابة.

أي أنّ الأسلوبية المقارنة تحصر نفسها في إطار اللغة الواحدة ولا تتجاوزها، وهي بهذا تختلف اختلافاً بيّناً عن الأدب المقارن الذي يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب العالمية، أو في آداب أمة بعينها، أو في نطاق اللغة الواحدة [1].

بالرغم من اختلاف أهداف هذه الأسلوبيات في ظاهرها، إلاّ أن لها هدفا عاماً في باطنها، ألا وهو تحليل النّصوص والوقوف على أعمدة بنائها، وقد اخترنا بدورنا الأسلوبية التطبيقية، لأن هدفنا الأساسي من كل ذلك هو اقتحام نصّنا الشعري المختار من كل زواياه، ودراسة الأسلوب واظهار الأسلوبية والعناصر الفنّية التي استعملها شاعرنا محمود درويش، وللإجابة عن كل الأسئلة المتبادرة في أذهانها والتي تتعلق بخصائصها الأسلوبية، ولذلك فإن الأسلوبية التطبيقية هي الأنسب لدراسة النص الشعري.

ج) وظيفة الأسلوبية:

الأسلوبية تعتمد البنية اللّغوية للنّص منطلقاً أساسياً في عملها، وتتمثل وظيفة البحث الأسلوبي في فحص الأنواع المؤثرة، ودراسة الوسائل التي تعبّر بها اللّغة، والعلاقات التبادلية، وتحليل النظام التعبيري.

فالأسلوبية تعني دراسة النصوص سواء كانت أدبية أم غير ذلك، وذلك عن طريق تحليلها لغويا بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نص.

فطول الجملة أو قصرها، وغلبة الأفعال فيها أو الأسماء، واستخدام الحروف بطرائق معينة، ووفرتها أو ندرتها، وتحليل الأصوات اللاّفتة للانتباه، ودراسة الأوزان ودلالاتها وغير ذلك من ملامح وخصائص يتصف بها النص... هذا كلّه هو مجال بحث الأسلوبية[2]، وأي تغيير في ترتيب أجزاء الجملة يتبعه تغير في المعنى فالألفاظ كما يقول

(1) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص43.

(2) ينظر: المرجع نفسه، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص43.

"باسكال Pascal" ذات الترتيب المختلف لها معان مختلفة، والمعاني ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة.

ومعنى ذلك أن ثمة علاقة وثيقة بين الشكل والمحتوى، والفصل بينهما قد يكون لازماً في أحوال معينة، إلاّ أنّه: «لا يمكن أن يكون أمراً صارماً، فالألفاظ لها معان وعلاقات بالأشياء، والسيّاق اللّغوي هو الخبرة الانسانية برمّتها، ولذلك فمن المستحيل فصل دراسة الأسلوب عن محتوى العمل» فأية دراسة أسلوبية ينبغي أن تقوم على الرفض الحاسم للفصل بين المحتوى والشكل، لأن العمل الأدبي وحدة واحدة، فلا انفصال للمعنى عن الأسلوب [1].

د) اتجاهات الأسلوبية:

1) الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

أسس هذا الاتجاه اللّسان السويسري "شارل بالي" الذي درس اللغة من جهة المخاطِب والمخاطَب، وانتهى إلى أن اللغة لا تعبِّر عن الفكر إلاّ من خلال موقف وجداني، أي أن الفكرة المعبّر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاماً إلاّ عبر مرورهما بمسالك وجدانية كالأمل، أو الترجي، أو الصبر أو النهي [2].

أي أن الأسلوب عنده يرتبط ارتباطا وثيقا باللسانيات، ويتجلى في مجموعة من الوحدات اللّسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، فكما قال عن الأسلوبية: «هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية» [3].

ويقصد "شارل بالي" بالوقائع اللّسانية أي التي لا تلتصق بمؤلف معين، وإن "بالي" يبعدها تماماً عن الدراسة الأسلوبية، من حيث أنّها تنص على الوقائع اللّسانية عبر تعاطيها مع المجتمع أو بطريقة تفكير معينة.

---

(1) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص44.

(2) ينظر: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، دمشق، 1980م، ص146.

(3) ينظر: حسن الناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2002م، ص31.

وبما أن شارل بالي كان من أهم مؤسسي الأسلوبية الحديثة، حيث وقعت على عاتقه مسؤولية إثبات شرعية وجود الأسلوبية التي أنكرها بعض المنظرين[1]. فشارل أثبت شرعية وجود الأسلوبية كعلم جديد يبحث في أنماط التعبير التي تقدمها اللغة، ذلك أن اللغة منظومة اجتماعية والبحث الأسلوبي إنّما يحاول أن تسكنه انقيادات الكلام لقوانين اللغة. لقد نظر بالي إلى النظام اللساني مؤدياً أغراضا منطقية أي أن غايته التعبير عن الوجدان، الأمر الذي يربط النظام اللّساني بالذات المنشئة بالفعل اللّساني الذي تمارسه، وكذلك الأثر الذي يتركه هذا الفعل اللّساني على القارئ[2]، وبهذا فالأسلوبية عنده هي جملة الصيغ اللسانية التي تثري النص وتكثفه، وتكشف عن طبيعة المنشئ وطبيعة تأثيره على المتلقي.

فالأسلوبية عند بالي اتسمت بالوصف من خلال طبيعة تحليلاتها الحديثة، إذ تستند إلى اللغة في عملية استكشافها للعلاقات القائمة بين شكل التعبير والفكرة، فهي تتعلق بنظام اللغة وتراكيبها، ووظيفة هذه التراكيب التي تبحث في اللغة عن ذلك المضمون الوجداني وليس المنطقي الذي تختزنه المفردات والتراكيب [3].

ومن المعروف أن شارل قد ص جهودهُ على جهوده على التحليل الأسلوبي للغة الفرنسية، وفي الوقت ذاته حاول أن يقصي الأدب من الدراسة الأسلوبية، وكانت أسلوبيته تتيح فرصه استثمار الإمكانيات الصوتية الكامنة في المادة الصوتية، على الرغم من أنّه يقرّ بعدم وجود ذلك العقل الذي يُعنى بالخصائص التعبيرية في اللغة على مستواها الصوتي، فهو يُعنى بالتراسل الذي يحدث بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة[4].

لقد أبعد شارل بالي عن أسلوبيته اللغة الأدبية وعمد إلى ما هو يومي ومتداول (لغة الاستعمال)، محدّداً ذلك بطبيعة نظرته إلى اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية وليس مجرد

(1) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص32.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص32.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص31.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص33.

أبنية أو نظام من القواعد، وذلك محدّد أيضا بطبيعة نظرته إلى الأسلوبية، فهذه الأخيرة عند بالي تراعي البنى اللسانية المؤثرة ذات التعبير الوجداني أو العاطفي، وتستبعد في مقاربتها دراسة اللغة، ونظرا لإنكارها للاعتبارات الجمالية في الدراسة الأسلوبية فهي تحاول أن تثبت جدولا للقيم التعبيرية للغة ما [1].

يبقى لنا أن نؤكد أهمية هذا الاتجاه في الدراسات اللسانية والنفسية عموما، والأسلوبية خصوصا، إذ على الرّغم من هذا كله إلاّ أنّ الأسلوبيات الوصفية يلاحظ عليها عدم اعتنائها بصاحب الخطاب، أي: المؤلِّف وبجماليات النص، وهي الثغرات التي نفذ منها الدّارسون إلى نقد هذا الاتجاه وتقويمه [2].

أمّا آفاق أسلوبيات التعبير وفضاؤها فيتجلى في تأثيرها في مجالات كثيرة فكرية وعلمية متعلقة بدراسات مفيدة ومتنوعة كالتراكيب، والدلالات، والمعجمية، فقد درس الحرف والمصدر في الفرنسية، والفعل الماضي في المسرح المعاصر، ونظام الأفعال، والفكر، واللغة، واللّسانيات النّفسية، ودراسة علم النفس اللّساني وغيره... [3].

ومن هنا فإنّ الدراسة الأسلوبية هي بمثابة بحث في طبيعة الشكل الذي يتضمنه النص الشعري، وما يحلّ عليها من دلالات ايحائية، يؤدي هذا البحث إلى فهم جديد للنص [4].

وفضلا عن ذلك فإن هذا المنحى يتجاوز أسلوبية بالي، لأنّه يؤمن بأسلوبيته التي تبحث في القيّم الوجدانية لتحقيق الأسلوبية والنقد، ولتكسير القيد الذي فرضه مؤسس الأسلوبية الحديثة على الأسلوبية لإقصائه النص الأدبي منها.

2-الأسلوبية التكوينية (النقدية): ينس هذا الاتجاه إلى "ليوسبيتزر"، حيث تأثر في تصميم الأسلوبية النقدية بـ "كارل فوسلير"، حيث تدرس الأسلوبية التكوينية وقائع الكلام، أي الوقائع اللغوية التي تبرز

---

(1) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2002م، ص33.

(2) ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي مختار، عنابة، ط1، ص33.

(3) ينظر: المرجع نفسه، رابح بوحوش، ص34.

(4) ينظر: المرجع السابق، حسن ناظم، ص33.

السمات اللسانية الأصيلة لكاتب أو لكتاب معيّن، والملفت للانتباه هو أن "سبيتزر" يرفض التقسيم التقليدي بين دراسة الأدب ودراسة اللغة، معتمدا الحدس للتوغل في عمق الفعل الأدبي الذي ينتمي إليه من خلال أصالة الشكل اللِّساني، أي الأسلوب. وقد استطاع أن يحدث انقلاباً فكرياً في تاريخ اللسانيات والنقد الجامعي. تجلى هذا في أبحاثه العميقة المفيدة مثل "دراسات في الأسلوب 1928"، و"اللسانيات وتاريخ الأدب عام 1948م" و"الأسلوبيات 1955م".

ومن بين أهم المبادئ التي تقوم عليها الأسلوبية النقدية نذكر أهمها:

* أن العمل الأدبي نفسه هو المنطلق في كل الأحوال، أي عدم اسقاط فكرة خارجية عن النص بتحليله وتقويمه [1].

* الخطاب الأدبي هو نوع من النظام الشمسي الكاشف عن فكر المؤلف، لأن مبدأ التلاحم الروحي هو الجذر الروحي لكل تفاصيل العمل التي تحلّل به وتفسّر، ومن ثمة فالبحث الأسلوبي هو الخيط الرابط بين اللّسانيات وتاريخ الأدب.

* تنطلق الأسلوبيات النقدية من السمات اللغوية والأدبية التي تميز عملا أدبياً من آخر.

* السمات المميزة في الأعمال الأدبية هي في صورتها النهائية عدول شخصي، لأنّه فعل أسلوب فردي، أو طريقة خاصة في الكلام تختلف عن الكلام العادي وتتميز منه، لذلك كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى.

* يجب على الأسلوبيات التكوينية أن تكون نقداً طريفاً بالمعنى العام، لأن العام يشكل وحدة متكاملة، وعليه أن ينظر إليه نظرة كليّة شاملة من الدّاخل، وذلك بتحمل مسؤولية الرؤية الشمولية للخطاب الأدبي، وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه، لأن كل شرح للخطاب، وكل دراسة فقهية يجب أن تنطلق من نقد جماليته [2].

---

(1) ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص34.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص35.

وقد طبق "ليوسبيتزر" هذا المنهج على أعمال أدبية لكتاب مشهورين أمثال "ديدرو" و"كلوديل" و"باريوس" و"بروست"، فحلّل أساليبهم، وانتهى إلى نتائج عجيبة كانت من العوامل التي بلورت الأسلوبيات الأدبية، وجعلتها مدرسة حقيقية أثارت باسم "الأسلوبيات الجديدة" عدداً كبيرا من البحوث والدراسات في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة، ومن بين الموجهين لهذه المدرسة، وكانوا أصحاب فضل على هذه الاتجاه "دماسو ألنسو"، و"أمادو ألنسو"، وكذلك "سبويري" و"هاتزفلد" [1].

أمّا الملاحظات التي وجهت لأسلوبيات "سبيتزر" فهي كثيرة، نذكر منها رأيين: الأول: يقول فيه "جوييل تامين": "من أخطاء أسلوبيات سبيتزر أنّها ذاتية تعلقت في معظم الأحيان بالبحث فيها يرمي إليه المؤلف، فهي لما كانت مغرقة في الأبعاد النفسية بدل أن يكون لها قانون كاختصاص علمي صارم".

والثاني: يقول فيه عبد السلام المسدّي: "إنّ أسلوبيات سبيتزر انطياعية (...) ذاتية كفرت بعلمانية البحث الأسلوبي، لأنّها اعتمدت النقد، والتعليل، وهي مقاييس فيلولوجية مهمة، وضرورية في دراسة المبدع والعملية الابداعية عند أصحاب الرؤية المعيارية [2].

وهكذا فإنّ الأسلوبية عند سبيتزر هي أسلوبية الكاتب، ومن أهدافها الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحص أسلوبه أو بناء أسلوبية للنص الأدبي، وأن أسلوبيته تدخل في حسابها فكرة الانحراف عن المعيار الذي يتمثل في خروج بنى النّص عن الاستخدام العادي للغة، وأنّها توجد انحيازا للنّص من معالجة هذا النص معالجة أسلوبية [3].

---

(1) ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص35.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص36.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص36.

3-الأسلوبية الإحصائية:

تهتم الأسلوبية الإحصائية بتتبع الأسلوبية ومعدل تواترها وتكرارها في النص، وفي نطاق الأسلوبية الإحصائية اشتهر ما يعرف بمعادلة "بوزيمان"، وهو عالم شُغل بدراسة خصائص الأسلوب في الأدب الألماني، ونشر دراسة في الموضوع سنة 1925م، وهذا الأسلوب يقوم على دراسة ذات طرفين، أوّلها هو التعبير بالحدث (Active)، والثاني هو التعبير بالوصف (Qualitative) [1].

وهو يعني بالأول الكلمات أو الجمل التي تعبر عن حدث، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما، أو تصنيف هذا الشيء.

وفي هذا الاتجاه يتم احتساب عدد التراكيب التي تنتمي إلى النّوع الأول واحتساب عدد التراكيب المنتمية إلى النّوع الثاني، ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد أو تنقص تبعاً لزيادة أو نقص عدد كلمات المجموعة الأولى عن المجموعة الثانية، وقد تستخدم هذه القيمة العددية للدلالة على أدبية الكاتب أو التفريق بين أسلوب كاتب وكاتب آخر [2].

بيد أن تطبيق هذه الطريقة لا تخلو من المشكلات فقد اتضح لكثيرين أن بعص الاستعمالات اللغوية الشائعة لا يتضح فيها الفرق بين التعبير بالحدث أو التعبير بالوصف، وفي اللغة العربية بعض الصيغ الصرفية التي تشبه الفعل، وتضمن في الوقت نفسه التعبير بالوصف، فهذه المشكلة تقلّل من دقة النتائج إلاّ إذا قمنا بإجراء تعديلات على طريقة بوزيمان، بحيث نضع في حسابنا ما عندنا من أفعال ناقصة وأخرى جامدة وأفعال شروع ومقاربة وغيرها لاستبعادها من الدّراسة[3].

والطريقة الإجرائية لهذا النّوع من الدراسة الأسلوبية تعتمد على استخدام البطاقات وتفريغ عينات من النّص، وإحصاء الصفات والأفعال، وذلك باستعراض بعض النتائج التي توصل إليها الأسلوبيون[4].

---

(1) ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار الميسرة، عمان، 2003م ص156.

(2) المرجع نفسه، ص157.

(3) المرجع نفسه، ص157.

(4) المرجع نفسه، ص158.

تتضح لنا الفكرة بصورة أدق في كتاب "الأيام" لـ "طه حسين"، حيث يبيِّن مثلا أنّ نسبة الجمل الفعلية إلى الوصفية 39٪، في حين نسبة تكرار هذه الجمل في كتاب "حياة القلم" للعقاد نسبة 18٪ [1].

معنى ذلك أن كتاب الأيام لطه حسين أقرب إلى الأسلوب الانفعالي والحركي من كتاب العقاد الذي يميل بدوره إلى الطابع الذهني العقلاني هذا من جهة.

أمّا من جهة أخرى فنستنتج من هذه الدّراسة أن الأسلوب في كتاب الأيّام أكثر حساسية واستجابة في تنويع الموضوع بحيث تحتل الصفات الشخصية للمؤلف مركز الاهتمام في "حياة القلم" مما يضعف أثر التغيير والحركة فيه وفي ضوء هذه الأرقام يتبيّن لنا أنّ ارتفاع نسبة الفعل في الصّفة تمثل فارقاً أسلوبيا يميز أسلوب "طه حسين" عن العقاد الذي تقل فيه هذه النسبة.

---

(1) ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص158.

أهمية التحليل الأسلوبي:

إن التحليل الأسلوبي يكشف عن المدلولات والقيمة الجمالية في النص، وذلك عن طريق النقاد في مضمونه وتجزئة عناصره، فالتحليل هو وسيلة هامة تفتح المجال للناقد الأدبي كي يجتهد في عمله النقدي بطريقة أو بأسلوب أكثر موضوعي، وإذا ارتكز الناقد على اللغة التي تعدّ أساس الدراسة النقدية، واستغل بذلك التحليل الأسلوبي بشكل منطقي وموضوعي للوصول إلى القيمة الجمالية للنّص وجانبه الإبداعي، فكلّ هذا يؤدي إلى إثراء الممارسة النقدية أكثر.

وإذا نظرنا إلى أهمية التحليل الأسلوبي من جانب آخر فهو يسهم في اظهار رؤى الكاتب وإبراز أفكاره وملامح أو طريقة تفكيره في الموضوع الواجب نقده، كما يكشف عن المغزى والمعاني التي تتجلى وراء الألفاظ والسياق في النّص، فضلاً على أنّه يعمل على إبراز القيم الجمالية والبلاغية فيه، فالتحليل الأسلوبي كما وضحنا لا يحلُّ مقام النقد الأدبي في إصدار الأحكام على أيّ عمل أدبي، وإنّما هو وسيلة من وسائله[1].

كيفية التحليل الأسلوبي:

لا يمكن للباحث الأسلوبي أن يشرع في التحليل دون أن الاستناد إلى النحو بكل فروعه: الأصوات، التحليل الصوتي والصرف والتركيب والمعجم بالإضافة إلى الدّلالة.

فكل هذه التقسيمات الأساسية هي التي يرتكز عليها البحث الأسلوبي، انطلاقاً من الصيغ النحوية التي هي أساس الأسلوب[2].

ويعتمد التحليل الأسلوبي على ثلاث خطوات أساسية وهي:

الخطوة الأولى: إقناع الباحث الأسلوبي بأن النّص جدير بالتحليل، وينشأ هذا من خلال علاقة سابقة (قبليّة) بين النّص والناقد الأسلوبي والتي تقوم على القبول والاستحسان

---

(1) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص54.

وتنتهي هذه العلاقة حين يبدأ التحليل، حتى لا تكون هناك أحكام مسبقة واتفاقات تؤدى إلى انتفاء الموضوعية وهي السمة المميزة للتحليل الأسلوبي[1].

الخطوة الثانية: تتمثل هذه الخطوة بملاحظة وتسجيل التجاوزات النّصية بغية الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها.

ويكون ذلك بتجزئة النص إلى عناصر، ثم تفكيكها إلى جزئيّات وتحليلها تحليلا لغوياً على أن شيوع الخاصية وتواترها (تناقلها) بشكل ملفت للانتباه[2]، فإنّه يحوِّلها من حالة الانتهاك إلى ما يشبه التعامل العادي مع اللغة، فالتحليل الأسلوبي يقوم على مراقبة مثل هذه الانحرافات كقلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، ممّا يؤدي إلى خدمة الوظيفة الجمالية للنّص كالوضوح والتأكيد عكس ذلك كالغموس أو طمس المبرر جمالياً للفروق.

وقد يعوّل الباحث الأسلوبي في تحليله على المنهج الاحصائي وهو من مقتضيات البحث العلمي، وذلك تحقيقاً للحياد والدّقة والنتائج الموضوعية وعليه أن يتعامل مع النص بمعايير منضبطة حتى يُمكِّنه ترشيد الأحكام النقديّة المتوصل إليها[3].

الخطوة الثالثة: هذه الخطوة هي عبارة عن نتيجة لازمة لسابقتها، إذ تتمثل في الوصول إلى تحديد السّمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال النّص المنقود.

ولا يتّم ذلك إلاّ من خلال تجميع السِّمات الجزئية التّي أنتجت عن التحليل السابق واستخلاص النتائج العامة منها، فهذه العملية بمثابة تجميع بعد تفكيك، ووصول إلى الكليات انطلاقا من الجزئيات، وهذا يمكننا من الوقوف على الثوابت والمتغيرات في اللغة ووصف جماليات الأثر الأدبي، وذلك بتحليل البنية اللغوية للنّص[4].

---

(1) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، ص54.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص54.

(3) المرجع نفسه، ص55.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص55.

ومن كل هذا نستخلص أن عملية التّحليل الأسلوبي للنّص الأدبي تُبنى على أساس تفكيك العمل أو النّص الأدبي إلى وحدات وعناصر صغيرة التي قد تصل إلى اللّفظ المفرد أو الواحد ودراستها دراسة مفصلة ثم تجميعها مرة أخرى وبحثها في إطار الأثر الذي يحتويها[1].

(1) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، ص56.

تاريخ الأسلوبية ونشأتها: فقد ظهر مصطلح الأسلوبية على يد (فون ديرقابلنتز) عام 1875م، وهي نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة (بيفون) الشهيرة: (الأسلوب هو الرجل نفسه)، وتنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، موضوعها دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية، وهي تفصيلات خاصة يؤثرها الكاتب، لأن المبدع في العملية الانشائية يميل إلى اختيار كلمات واستعمالات دون غيرها يراها تعبّر عن نفسه[1].

وتعود البدايات الأولى لنشأة الأسلوبية، إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو حيث تكلم عنها في كتابه الثالث في بحثه في الخطابة، حيث قال أن كلمة أسلوب في الكتب اليونانية القديمة كانت تعني بأنّها وسيلة من وسائل إقناع الجماهير، فكان الأسلوب عنده يندرج بذلك تحت رعاية علم الخطابة[2].

وإذا حاولنا وضع تحديد دقيق لتاريخ مولد علم الأسلوب أو الأسلوبية، فنجد أنّه يتمثل في تنبيه العالم الفرنسي: جوستاف كويزتنج وذلك عام 1886م: «أن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التغيرات الأسلوبية بعيداً عن المناهج التقليدية»[3].

إلاّ أن هذه المحاولات كانت مجرد تنبيهات إلى هذا العلم إن صحّ القول، فلم تظهر لفظة الأسلوبية أو علم الأسلوب إلاّ في القرن التاسع عشر، وذلك نتيجة للتطور الذي عرفته الدراسات اللغوية والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بها، وكان ذلك على يد العالم اللساني السويسري شارل بالي (Carles Bally) سنة 1902م.

وبعد أن ظهرت الأسلوبية كعلم جديد، وعرفت مرحلة الازدهار في السنوات الأولى (1950م–1960م) ما لبث أن تراجعت، وذلك بسبب ما أتى عليها من نقد وشك[4].

---

(1) ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مديرية النشر جامعة باجي مختار، عنابة، ص12.

(2) ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، الأردن، ط1، 2007م، ص33.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص38.

(4) ينظر: جورج مولينيه، الأسلوبية، تر د. بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 1999م، ص33.

ويعد السبب الرئيسي في هذا أنّ الذين تبنوا وصايا " بالي" في التحليل الأسلوبي سرعان ما نبذوا العلمانية الإنسانية، ووظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا كما قال عبد السلام المسدي: « ولِد بالي في مهده »[1].

ومن أبرز هؤلاء ج. ماروزو (Jules Marouzeau) ومارسا كراسو، لكن الحياة عادت إلى الأسلوبية بعد عام 1960م، حيث انعقدت ندوة عالمية بجامعة أنديانا بأمريكا عن (الأسلوب) ألقى فيها ر. جاكبسون محاضرته حول الألسنة والإنشائية، فبشر يومها بسلامة بناء جسر الوصل بين الألسنة بالأدب.[2]

بالرغم من كل هذه التأرجحات التي شهدها الأسلوب، إلاّ أنّه عرف خلال الستينيات اطمئنان الباحثين، فتحول بذلك إلى ثنائية الممارسة والتنظير.

ازداد ثراء البحوث والدّراسات الأسلوبية، وكذا الإقناع بمستقبل حصيلتها الموضوعية عندما أصدر تدوروف أعمال الشكليين الروسيين مترجم إلى الفرنسية.

وما لبثت أن استقرت الأسلوبية سنة 1969م علما لسانيا نقدياً، حيث قال ستيفان أولمان (Stéphen Ullmann): « أنّ الأسلوبية اليوم أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد والأدب واللّسانيات معاً»[3].

وبهذا فإنّ س. أولمان قد بارك الأسلوبية كعلم جديد بمناهجه ومصطلحاته، والعلم الذي سيكون لها حسب اعتقاده على كل من النقد واللّسانيات. وبذلك فإنّ الأسلوبية سواء تأثرت بالنقد الأدبي واللسانيات أو لم تتأثر، إلاّ أنّ هذه العوامل منها أخصب من الآخر.

هذه المكتسبات الجديدة أحدثت تحولا جذريًّا غزى الأدب وتياراته النقدية، وبما جاءه شارل بالي و ر. جاكبسون، ميشال ريفاتير...وغيرهم[4]. ممن وضعوا بصمتهم في هذا العالم وأعطوا من علمهم وعملهم له حتى على ما هو عليه.

---

(1) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط3، 2006م، ص21.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص23.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص24.

(4) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص25.

إنّ الكثير من الباحثين يرون بأنّه لا يمكن أن يكون هناك تعريف مرضي للأسلوبية وذلك قد يكون راجعا إلى مدى رحابة الميادين التي صارت تطلق عليها هذه الكلمة.

فما هو شارل بالي مؤسسها الأول يعرفها بقوله: « علم يعني بدراسة وقائع التعبير في اللّغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن هذه الحساسية »[1]. هذا في كتابه الأول "في الأسلوبية الفرنسية".

فهو بذلك يرى أنّها تدرس وقائع التعبير اللّغوي من جهة مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير الوقائع الحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللّغوية على الحساسية.

هناك بعض الأسلوبيين الذين حاولوا تأكيد العلامة بين الأسلوبية واللّسانيات، فنجد بيار غيرو في قوله: «الأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلاّ عبر صياغاته الإبلاغية»[2].

وبهذا فالأسلوبية تهتم بالبحث عن أسس يقوم من خلالها علم الأسلوب أو الأسلوبية ويمكن أن تتحدد عن كونها تمثل ظاهرة الأسلوب ذو بعد لساني عبر صيغ إبلاغية، كما يرى أنّ الأسلوبية تعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جمار اللّغة.

كما أنّ شارل بالي كما يعرفها بأنّها: « دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام»[3].

فاعتبار الأسلوبية فرع من فروع اللسانيات العامة فهي تمثل في جرد الإمكانيات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السويسري، وهذا التعريف يربط الأسلوب بالإحساس، فالأسلوبية عنده هي الوجه الجمالي للألسنة فتبعث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسّلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا، تقريريّا وفي تصنيفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي، ومنهجي.

---

(1) ينظر: محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط1، ص42.

(2) ينظر: المرجع السابق، عبد السلام المسدي، ص32.

(3) ينظر: نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،ص16.

ونجد ريفاتير يرى بأنّ الأسلوبية لسانيا تعني تأثيرات الرسالة اللّغوية وبحصاد عملية الإبلاغ كما تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص.

ويرى ميشال ريفاتير: « إنّ الأسلوبية وصف للصنف الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»[1]. بمعنى أنّ الأسلوبية تعتمد في دراسة الخطاب على طرائق تعود مرجعيتها إلى اللّسانيات. وكذا دولاس: « الأسلوبية تعرف بأنّها أسلوب لساني»[2].

وبهذا فإنّ الأسلوبية اعتمدت على مبادئ عديدة، لعل أهم هذه المبادئ ما جاء به سوسير من خلال تقسيمه لمفهوم الظاهرة اللّسانية إلى اللّغة والعبارة (Langue.parole) ولم يكن وحده من مقام بذلك بل نجد العديد من المفكرين اللّسانين أمثال: قيوم وتشومسكي...وغيرهم.

كل هؤلاء العلماء وضعوا بصمتهم الخاصة على هذه النظرية، ولعلّ أهم السّيمات المميزة بين اللّغة كظاهرة لسانية مجردة، والكلام كونه تجسيد لها.

ولكن على الرغم من هذا إلاّ أنّ هناك فروق بين علم الأسلوب وعلم اللّغة، ومن بين هذه الفروق نجد:

*الدراسات اللّسانية تعنى بالجملة أساسًا، والأسلوبية تعني الإنتاج الكلي للكلام.

*اللسانيات تعني بالتنظير إلى اللّغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، أمّا الأسلوبية فتتجه إلى المحدث فعلا.

*اللسانيات تعني اللّغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، في حين الأسلوبية تعني باللّغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.

الأسلوبية ترتكز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام.[3]

---

(1) ينظر: نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،ص16.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص19.

(3) ينظر: موسى سامح رباعية، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003م، ص03.

كما أنّ رواد علم الأسلوب وعلى رأسهم أتباع بالي، سرعان ما نبذوا التقسيم العمودي وبذلك عزلوا الأسلوبية عن الخطاب الصرف وقصروا عليها الخطاب الفني، وهذا ما أدى بهم إلى القول بأنّ: « الأسلوبية إنّما هي وريث البلاغة » بمعنى أنّها بديل في عصر البدائل.[1]

فعند شارل بالي لم تكن الأسلوبية تبحث عن شرعية لوجودها إلاّ في الخطاب اللّساني الصرف، وبذلك فهي موجودة أينما وجد الكلام، ولكنّها اليوم وقف على الحدث الأدبي الفنّي.

وهذا ما جعل كراسو _ أحد تلامذة بالي _ يحول مفهوم " التعبيرية " إلى مفهوم " الحدث الفني" أي مفهوم "الجمالية ".

وذلك في قوله: «لا يتسنى لأحد أ، يناقضنا أن نحن أكدنا أنّ الكاتب لا يخضع عن حسّه، ولا عن تأويله للوجود، إلاّ إذا مد بمعاول ملائمة، وليس الأسلوبي من عمل سوى فحص تلك المعاول»[2]

أي أنّ الثابت لا يمكنه الإفصاح عن حسّه، إلاّ إن كان غير معاول كما قال كراسو (أدوات تأثير فنية) وما على الأسلوبي، إلاّ البحث في هذه الأدوات الفنية.

ويبرز غيرو هذا الازدواج الوظيفي مطابقا بين المجال الأسلوبي ومحتوى التفكير البلاغي القديم، فموضوع كليهما حسبه: « فن الكتابة وفن التركيب، فن الكلام وفن الأدب».

والأسلوبية عند رومان جاكبسون يصبُّ في هذا السياق، فهو يقول: « الأسلوبية بحث لما يتميز به الكلام الفنّي من بقية مستويات الخطاب أولا وسائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[3].

---

(1) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص37.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص39.

(3) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص15.

فهي حسبه تعنى بدراسة الخصائص اللّغوية التي ينتقل الكلام بها من مجرد وسيلة إبلاغيه عادية إلى أداة تأثير فنّي.

فهم بهذه التعريفات وغيرها كثيرة يقرون بأنّ الأسلوبية قامت مقام البلاغة أو بديلا عنها، فهي امتداد لها.

غير أنّ الدكتور نور الدين السّد نجد أنّه لخّص الفرق بين البلاغة والأسلوبية في سبعة عشرة فرقا نذكر منها:

* علم اللاغة يشير إلى العناصر المكونة للخطابة اللاغية منها دون البحث فيما يقضي إليها من بناء وتناسق في شكل الخطاب ودلالته، أمّا الأسلوب فإنّما يشير إلى مكونات الخطاب جميعها وتبحث فيما يقضي إليه بناءًا ، تناسقًا وانسجاما، شكلا ومضموناً.

* كما أن البلاغة لا تحدّد الفروق بين الأجناس الأدبية وهي هنا تتفق مع الأسلوبية التعبيرية لشارل بالي في حين أنّ الأسلوبية تحدّد الطرق بين الأجناس الأدبية.

* ثم أن البلاغة تبحث في قوانين الخطاب فقط بينما الأسلوبية تبحث في قوانين الخطاب الأدبي ومكوناته البنيوية والوظيفية. والبلاغة أيضا تدرس الخطاب الأدبي دراسة جزئية ونظريتها تدرس الخطاب دراسة شمولية من حيث الظاهرة أو الباطن[1].

وبهذا فإن الأسلوب (علم الأسلوب) علم عرف جدلا من ناحية المصطلح، فهناك من يعرفها بانطلاق البعد اللّساني.

وهناك من يرى بأنّه بديل للبلاغة في عصر البدائل، ومن هنا يمكن القول بأن الأسلوبية قد مدّت يدها إلى بعض العلوم، فاستفادت من معجم اللسانيات العامة، وكذا من البلاغة إلاّ أن الأشكال البلاغية المختلفة إن صحّ القول ما هي إلاّ الجذور التي نمت عليها المناهج الأسلوبية المختلفة، كما أنّها أخذت واستفادت من علوم كثيرة أخرى كعلم الاجتماع، وعلم النفس والنقد الأدبي وغيرها، فانضوت تحت مظلّتها.

---

(1) ينظر: نور الدين المسد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص28.

الفصل الأول: I) المستوى الصوتي:

العروض

القافية.

الرّوي.

الوزن.

التقطيع العروضي.

التدوير.

الزحافات والعلل.

الاستنتاج.

الأصوات المهموسة.

الأصوات المجهورة.

صفات الحروف.

الفصل الأول: دراسة المستوى الصوتي:

I) العروض:

تكمن أهمية الصوت في كونه وسيلة تعبيرية وإيضاحية، ثمّ إنّه لا أسلوب دون غوص في أبعاد الظاهرة اللغوية في حدّ ذاتها، فاللغة نظام يتألف من أصوات، وله طبيعته الخاصة يقوم بذاته، ولا يحتاج في تحليله إلى عناصر غريبة، ولعلّ أصغر صورة صوتية تصلح في التحليل اللّفظي هو الفونيم الذي يتحدّد في هذا القسم موضوعاً للدراسة فالموسيقى تلعب دوراً كبيراً في بنية القصيدة، والشعر مرتبط بالموسيقى في عنصرين أساسيين هما: الإيقاع والإيحاء فلا يمكن فهم الدّلالات دون تفكيك البنية الإيقاعية.

1) **القافية:** من البديهي أنّه لا شعر بدون إيقاع ولا إيقاع بدون وزن وقافية عدّها القدماء حوافز الشعر وعدّها المحدّثون تاج إيقاعهم فوجدنا من يقطع بأن القافية تاج الإيقاع الشعري وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف "الجلّة" بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثّل قضاياها جزء من بنية الوزن الكامل تفسّر من خلاله وتفسره، فهما وجهات لعملة واحدة ولأن القافية جزء من البيت، فليس من المقبول فصلها عن الوزن بأي حال من الأحوال إذ يصب وضوحها السمعي في نهاية كل بيت داخل القالب الوزني الذي اتّخذه الشاعر لعمله موّحداً بين بناه الوزنية والصرفية والنحوية والدلالية متوّجاً كل ذلك الظهور القافوي المتكرر بشكل آلي ممتع جعل القدماء يركزون على ضرورة تهذيبها واحلالها مكانها المناسب بحيث لا تكون قلقة فتسبب للمستمع نفوراً نفسياً أو صخباً تنغيميّاً[1].

وللقافية تعريفات كثيرة لعلّ أيسرها وأدقّها ما نسبه ابن رشيق القيرواني إلى أبي موسى الحامض الكوفي من أن القافية هي ما لزم الشاعر أن يكرره من العرف والحركات في أجل كل بيت من أبيات القصيدة[2].

وعن تعريف آخر للقافية لغة فيقال: سميت قافية لأنّها تقفو الكلام، أي: تأتي في آخره، وهي مفردة لجمع القوافي في اللغة نهاية العُنَقْ.

(1) محمود عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، د ط، 2006م، ص129.

(2) عبد العزيز نبوي وسالم عباس خدادة: العروض التعليمي، دار الفكر العربي، ط2، 1998م، ص219.

أمّا عن التعريف الاصطلاحي، فلم يتفق العلماء على تحديدها، فقد ذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي (رحمه الله) (ت. 175هـ) أنّها: ي من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل السّاكن، ورأى الأخفش (ت. 279هـ) هي آخر كلمة في البيت أجمع وقال ثعلب شيخ علماء الكوفة (ت. 296هـ) إنّها "حروف الرّويّ".

ويرى بعض العلماء أن البيت هو القافية، بل عدّ بعضهم القافية قافية[1].

وتتبع القيمة الصوتية للقافية من تلك الحاسة السمعية التي تفرق بين مخارج الحروف ودقائق النّغم، وهي مشتركة غير متميزة في لغات كثيرة فلا شعر في لغة من اللغات بغير إيقاع، وقد يجتمع كله من وزن وقافية وترتيل في القصيدة الواحدة، ولكنّه اجتماع نادر في لغات العالم، ميسور في لغة واحدة على أكمل الوجوه لامتيازها بالخصائص الشعرية الوافرة، في ألفاظها وتراكيبها وهي اللغة العربية.

فهي لا تقل أثراً عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري، والتشكيل الجمالي وهي تحمل دلالات صوتية وموسيقية لها علاقات بدلالات النّص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفنّي[2].

وتنقسم القوافي إلى قسمين، فكلّ منهما يتفرد بميزاته الخاصة.

أ) **فالقافية المطلقة:** وهي القافية التي أعرب حرفها الأخير بحيث يكون مرفوعاً أو منصوباً أو مجروراً، أو يكون هاءاً ساكنة أو متحركة، ينتج عن ذلك أن يشيع ذلك الحرف بما يجانس الصوت القصير الذي ينتهي به، فإذا كان مفتوحاً–صار ألفاً، وإذا كان مرفوعاً صار واواً، وإذا كان مكسوراً صار ياءاً، أمّا الهاء فتتبع حركتها في إشباع الحركة ضمّاً أو كسراً أو فتحاً. ومعلوم أن صوت الفتحة هو صوت قصير للألف وكذلك الضمة صوت قصير للواو... والكسرة صوت قصير للياء.

ب) **أمّا القافية المقيّدة:** وهي القافية السّاكنة، والتي لا ينتهي حرفها الأخير بحركة أو صوت قصير، فلا يشبع الحرف الأخير بسبب تقيّده بالسّكون والقصر عن الحركة

(1) حميد آدم ثويني: علم العروض والقوافي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2004م، ص230.

(2) نور الدّين السّد، الشّعرية العربية: دراسة في التطور الفنّي في للقصيدة العربية حتى العصر العباسي المطبوعات الجامعية، د ت، ص114.

وذلك معلوم في كل متحرك، وهو بعيد عن كل ساكن لأنّ صفة السّكون والاستقرار هي ميزة القافية المقيدة (الحرف السّاكن)[1].

2) **الرّوي:** في اللّغة من كلامهم للجمع والاتصال والضمّ وهو الرّواء: الحبل الذي يشدّ على الأحمال والمتاع، وهو في الاصطلاح الحرف الذي ينضمُّ ويجتمع إليه جميع حروف البيت، وهو الحرف الذي تنبئ عليه القصيدة فيقال القصيدة: داليّة إذا انتهت بحرف الدّال، أو قصيدة رائية إذا انتهت بحرف الرّاء ويلزم في آخره كل بيت منها: ولا بدّ لكلّ قصيدة قلّت أو كثرت من رويّ:

من ذلك قول طرفة بن العبد في مطلع قصيدته:

لِخَوْلَةَ أَطْلاَلٌ بِبُرْقَةَ تَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

فحرف الرّويّ هو الدّال. والقصيدة داليّة[2].

3) **الوزن:** وهو النظام الذي يخضع له جميع الشعراء في نظم قصائدهم، وهو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة الشعراء في تأليف أبياتهم، وله أثر مهم في تأدية المعنى، فكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفة بنغم خاص يوافق العواطف الإنسانية التي يريد الشاعر التعبير عنها[3].

وهو كذلك مجموعة من التفعيلات التي تكون البيت الذي يعتبر الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، باعتماده المساواة بين الأبيات، بحيث تتساوى في عدد الحركات والسّكنات لتأليفها الأذن[4]. وعددها في العروض عشرة: فعولن، فاعلن، فاعلاتن فاع لاتن، متفاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، مستفعلن، مستفع لن، مفعولات، وهذه التفعيلات ينشأ من تشكيلها بطريقة معينة وفق قواعد مضبوطة ستة عشر بحراً[5].

(1) حميد آدم ثويني: علم العروض والقوافي، ص232.

(2) المرجع نفسه، ص232.

(3) ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية لبنان، 1991م، ص458.

(4) محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2004م، ص436.

(5) محمد العلمي: العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ط1، دار الثقافة المغرب، 1983م ص78.

معنى التقطيع:

التقطيع اصطلاحا، ويسمى التفعيل: تجزئة البيت، وتحليله بمقدار من التفاعيل التي يوزن بها بعد معرفة البيت من أيّ بحر هو بوجه إجمالي.

مع العلم فإنّ عملية التقطيع العروضي ليست عملية سهلة أو بسيطة بالنسبة إلى المبتدئ الذي لا يملك الأذن الشعرية، ولا يعرض عن الأعاريض، والأضرب، والزّحافات إلاّ القليل[1].

الساكن والمتحرك: وقد قسم اللغويون العرب الحروف المنطوقة إلى سواكن ومتحركات:

مفهوم المتحرك: هو كل حرف متبوع بحركة سواء كانت فتحة أو ضمة أو كسرة مثل: حرف القاف في (قال).

مفهوم الساكن: هو كل حرف غير متبوع بحركة، مثل الجيم في: (نجم) وتعدّ حروف المدّ الساكنة مثل: الألف في (مال) والياء في (ريم)، والواو في (سورة).

الترميز: نركز لكلّ متحرك بالرقم (1) أو الرّمز (ا)، ولكل ساكن بالرقم (0)[2].

ولمعرفة بحر القصيدة وتفعيلاتها وقافيتها والرّوي الذي استعمل والتغيرات التي طرأت على البحر في قصيدة "طريق دمشق" للشاعر المميز "محمود درويش".

ومن أمثلة ما اخترت في هذه القصيدة للتطبيق عليها في باب التقطيع العروض ارتأيت إلى أن أختار المقطع الأول من القصيدة للكشف عن الموسيقى الخارجية لها.

---

(1) محمد بوزواوي: الدروس الوافية في العروض والقافية، دار هومة للطباعة والنشر(الجزائر)، ص30.

(2) مصطفى حركات: أوزان الشعر، دار الآفاق (الأبيار– الجزائر)، ص6.

التقطيع العروضي للقصيدة:

*من الأزرق ابتدأ البحر

مِنَ لأَزْرَقِ بْتَدَأَ لْبحر

lOl llll0 ll 0l0 ll

فعـولن فعـول فعولن ف

*هذا النهار يعود من الأبيض السابق

هاذ نْنَهَار يعود مِنَ لْأَبيض سْسَابق

llOl0 llOl0 ll lOll lOll0 lOl

عولن فعول فعول فعولن فعـولن فعـ

*الآن جئت من الأحمر اللاّخف

لْأَأْنَ جِئتُ مِنَ لْأَحمر لْلَاْخِف

llOl0 ll 0lOll lOll 0l0

ولن فعـول فعولـن فعـولن فعـ

*اغتسلي يا دمشق بلوني

غْتَسِلِي يَا دِمشق بِلَوْنِي

0lOll lOll 0l 0llll0

ول فعو لن فعول فعولن

*ليولد في الزمن العربي نهار

ليولد فِزْزَمَنِ لْعَرَبيْيِ نهارنْ

0l0lll 0llll0 llll0l ll0ll

فعول فعول فعول فعول فعولن

*أحاصركم: قاتلا أو قتيل

أحاصركم قاتلن أو قتيل

00ll 0l 0ll0l 0llll0ll

فعول فعو لن فعو لن فعولْ

*وأسألكم، شاهداً أو شهيد

وأسألكم شاهدن أوْ شهيدْ

00ll 0l 0ll0l 0llll0ll

فعول فعو لن فعو لن فعولْ

*متى تفرجون عن النّهر، حتى أعود إلى الماء أزرق

متى تُفْرِجُونَ عَنِ نْنَهْرِ حَتْتَى أَعُوْدُ إِلـلْمَـاءِ أَزْرَقِ

ll0l l0l0ll l0ll 0l0l l0l0 ll l0ll0l 0ll

فعو لن فعول فعـولن فعولن فعول فعولن فعـول ف

*أَخْضَرْ

0l0l

عولن

*أحمر

0l0l

فـاعل

*أو أي لون يحدده النهر

أَوْ أَيْيِ لونِنْ يُحَدْدِدُهُ نْنَهْرُ

l0l0 lll0ll 0l0l l0l 0l

فـاعل فعـولن فعـول فعولن ف

*إنّي خرجت من الصيف والسيف

إنْنِي خَرَجْتُ مِنَ صْصَيْفِ وسْسَيْفِ

l0l0l l 0 l 0l ll l0ll 0l0l

عولن فعول فعـــولـن فعولن ف

*إنّي خرجت من المهد واللحد

إنْنِي خَرَجْتُ مِنَ لْمَهْدِ ولْلَحْدِ

l0l0l l0l0 ll l0ll 0l0l

عولن فعول فعـولن فعولن ف

*نامت خيولي على شجر الذكريات

نَامَتْ خُيُولِي عَلَى شجَرِ ذْذِكْريات

l0ll 0l0 lll 0ll 0l0ll 0l0l

عولن فعـولن فعول فعولن فعـول

*ونمت على وتر المعجزات

وَنِمْتُ عَلَى وَتَرِ لْمعْجِزَاتِ

lOIIOIO III 0II lOII

فعول فعول فعولن فعول

من خلال ما سبق عرضه من التقطيع العروضي للمقطع الأول من قصيدة "طريق دمشق" اتضح أن الشاعر استخدم " بحر المتقارب " ومفتاحه ووزنه:

عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن

وقد سميّ هذا البحر بالمتقارب_ علمًا أنّ الخليل هو من سّماه _ لتقارب أجزائه لأنّها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضًا. ويقول التبريزي: « سميّ متقارباً لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنّه يصل بين كلّ وتدين سبب واحد فتقارب فيه الأوتاد، فسمِّي لذلك متقارباً». ويقول سليمان البستانيّ: « والمتقارب بحرٌ فيه رنّةٌ ونغمة مُطربة على شدة مأنوسة، وهو أصلحُ للعنق منه للرّفق»[1].

وتتكون تركيبة هذه التفعيلة من وتد مجموع(0II) وسبب خفيف(I0) ونقصد بالوتد والسبب مايلي:

الخاصية الأساسية: الأسباب هي الوحدات النتغيرة (مبدئيا) في البيت، والأوتاد هي الوحدات الثابتة.

التركيب: يتكون السبب من حرفين والوتد من ثلاثة حروف.

أنواع الأسباب والأوتاد:

السبب نوعان: خفيف وثقيل

فالخفيف: مكون من حرفين أوّلهما متحرك والآخر ساكن مثل: مَأْ، مَنْ، ونرمز لسبب

(1) محمد بوزواوي: الدروس الوافية في العروض والقافية،ص112.

الخفيف بالرمز "س" ويكون لدينا: س= 0l.

أمّا **السبب الثقيل:** فهو مكون من حرفين متحركين مثل: مِنَ، لِمَ، ونرمز له بالرّمز سَ ويكون لدينا: سَ=ll.

والوتد أيضا نوعان: مجموع الفروق.

فالمجموع:هو عبارة عن متحركان يتبعهما ساكن مثل: مَتَىْ، لِمَنْ، ورمزه يكون "و" ويكون لدينا: و=0ll.

أمّا **المفروق:** فهو عبارة عن متحركان يتوسطهما ساكن مثل: قَاْمَ، نَاْمَ، ورمزه "وَ"، ويكون لدينا: وَ=l0l[1].

ومنه نقول أنّ تفعيلة بحر المتقارب وهي (فعولن) تكون مركبة على الشكل التالي:

فَعُوْ لُنْ

0ll 0l

وتد مجموع سبب خفيف

أي: من وتد مجموع (فَعُوْ 0ll) وسبب خفيف (لُنْ 0l) وتعد من التفاعيل الخماسية

التدوير: هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، وذلك بأنّ يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني، وبذلك يكون تمام وزن الشطر بجزء من كلمة، وقد شاع كتابة حرف "م" بين الصدر، والعجز للتدليل على ذلك، ومثل ذلك قول الشاعر:

خطّة روضة، وألفاظهُ الأز هار يضحكن، والمعاني ثمار.

وتقول نازك الملائكة: « إنّ التدوير يُسبِغُ على البيت غنائية، وكيونة لأنّه يمدُّه، ويطيل نغماته» وتقول: «إنّ الشعراء قلّما يقعون في تدوير البحر البسيط، أو الطويل، أو السّريع، أو الرّجز، أو الكامل».

---

(1) محمد بوزواوي: الدروس الوافية في العروض والقافية،ص112.

ولقد شاع التدوير شيوعًا فاحشا في الشعر الحرّ، ويتجسد موقف نازك الملائكة حول هذه الظاهرة بقولها: «التدوير ممتنع في الشعر الحرّ لأنّه شعر ذو شطر واحد»[1].

والملاحظ في قصيدة طريق دمشق من خلال التقطيع العروضي لبعض أبياتها نلاحظ وجود التدوير بكثرة، وهذا النوع لا يظهر إلاّ في الشعر الحرّ، وباعتبار أنّ الشاعر محمود درويش مصنف مع جماعة من الشعراء أمثال: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب وغيرهم، حيث نجد في قصيدته " طريق دمشق " العديد من التدوير نحو:

- من الأزرق ابتدأ البحر

مِنَ لأَزْرَقِ بْتَدَأَ لْبحر

lOlO llll llOlO ll

فعـولن فعـول فعولن فـ

*هذا النهار يعود من الأبيض السابق

هاذ نْنَهَار يعود مِنَ لْأَبيض سْسَابق

llOlO llOlO ll lOll lOllOlOl

عولن فعول فعول فعولن فعـولن فعـ

*الآن جئت من الأحمر اللاّخف

لْأَأْنَ جِئتُ مِنَ لْأَحمر لْلَاْخِف

llOlO llOlO ll lOl lOlO

ولن فعـول فعولـن فعـولن فعـ

---

(1) محمد بوزواوي: الدروس الوافية في العروض والقافية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2001م، ص27.

نلاحظ من خلال الأمثلة السابقة للقصيدة وجود التدوير، إذ نجد في نهاية الشطر الأوّل ظهور الحرف الأوّل(ف) من تفعيلة (فعولن) ووجود تكملتها في بداية الشطر الثاني (عُولن)، وفي نهاية هذا الشطر نلاحظ وجود حرفين من التفعيلة الأصلية (فعولن) أي أنّنا نجد (فَعُ) وفي بداية الشّطر نلحظ تكملة التفعيلة (وْلُنْ) وهكذا دواليك.

وبعد تحديد الوزن المستعمل في هذه القصيدة وإبراز وتوضيح التدوير الموجود فيها يلزم البحث عن التغييرات الطارئة على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن).

الزحافات:

تعريف الزّحاف: الزّحاف تحويل يدخل على وزن نموذج القصيدة.

طبيعته: الزحاف: * يدخل على الحرف الثاني من السّبب.

* لازم في غالب الأحيان، أي أنّه اختياري.

* يقع في الحشو وأحياناً في العروض والضرب[1].

فالزحاف دخل على الحرف الثاني من السبب في تفعيلة " البحر المتقارب":

حيث نجد أنّها كانت: (فعولن) ⟵ فأصبحت (فعولُ) فهذه التفعيلة أصبحت

فعـــول

فَعُوْ لُ

I 0II

وتد مجموع. سبب خفيف حذف منه الحرف الثاني السّاكن.

(تـــام)

---

(1) مصطفى حركات: أوزان الشعر، ص24.

فأحيانًا هذه التفعيلة تدخل على الحشو وأحيانا على العروض والضرب، إضافة إلى أنّنا أحيانًا نجد الزّحاف في التفعيلة الثانية من الشطر الأوّل وأحيانًا نجدها في الشطر الثاني مكررة مرتين وأحيانًا أخرى نجدها في الشطرين معًا.

إذن فالزحاف جائزة عمومًا في الحشو وهو في كثير من الحالات ممنوع في العروض.

العـلل:

تعريف العلة: العلة تحويل يطرأ على وزن البحر ويحدد نموذج القصيدة.

طبيعة العلل: العلة تحويل: يدخل على الأسباب والأوتاد

لازم في غالب الأحيان

مقتصر بطبيعته على العروض والضرب[1].

والمقصود باللزوم في غالب الأحيان هو أن العلّة إذا جاءت في موقع معين من البيت فإنّها تدخل على كل المواقع التي توافقه في جميع أبيات القصيدة.

أنواع العلل: يمكن أن نقتصر على خمسة أنواع من العلل:

حذف السبب في نهاية التفعيلة:

فعولن ←——— فعو

أمّا عمّا وجدناه في تفعيلات بحر المتقارب لهذه القصيدة في هذا النوع من العلّة فعولن ←——— فعول (وهو حذف الحرف الثاني الساكن من السبب الخفيف).

حذف الوتد في نهاية التفعيلة:

متفاعلن ←——— متفا (وتنقل إلى فعلن)

0III 0II0III

هذا النوع من العلّة لم يظهر في القصيدة.

(1) مصطفى حركات: أوزان الشعر، ص28.

حذف متحرك من الوتد المجموع: (0II ⟵ 0I) ونقول أن الوتد مقطوع في هذه الحالة. فاعلن ⟵ فاعلن (وتنقل إلى فِعْلن)

0I0I 0I0I 0II0I

هذا النّوع من العلّة بارز في القصيدة بوضوح إذ نجد:

فعولن ⟵ فاعل

0I0I 0I0II

والملاحظ أنّه حذف منه المتحرك الثاني من الوتد المجموع فنقلت بذلك التفعيلة إلى (فاعل).

حذف ساكن في آخر التفعيلة:

فاعلن ⟵ فاعلان

00II0I 0II0I

هذا النوع غير موجود في تفعيلات البحر المتقارب.

إضافة سبب في آخر التفعيلة:

متفاعلن⟵ متفاعلاتن (هذه العلة ليست مستعملة في بحر المتقارب)[1].

0I0II0III 0II0III

(1) مصطفى حركات: أوزان الشعر، ص28 وما بعدها.

من خلال ما سبق من التقطيع العروضي ومن استعراض للتدوير وللزحافات والعلل الموجودة في القصيدة من خلال دراستها والتطبيق عليها يتضح لنا في خلاصة قولنا أن قصيدة طريق دمشق من بحر المتقارب الذي يحمل تفعيلة (فعولن) مكررة أربع مرات في الشطرين، وقد نوّع الشاعر محمود درويش بين القافية المطلقة مثل كلمة (البحرُ) في نهاية الشطر الأول وبين القافية المقيّدة مثل: (شهيدْ، قتيلْ)، وقد نوع كذلك في حرف الرَّوي ولم يتقيد برويّ واحد وهذا ما يظهر في هذه القصيدة.

نظراً لأنّها من الشّعر الحرّ فهذا الأخير لا يكتفي برويّ واحد بل بتعدد الرويّ في القصيدة.

وقد لحقت بالبحر بعض التغييرات التي لحقت به من خلال التفعيلة (فعولن) فأصبحت مرة (فعول) ومرة أخرى (فاعل) وهذا راجع للحالة النّفسية التي غزت مشاعرهُ وتفكيره حول الموضوع الذي أراد معالجته في هذه القصيدة، حيث كان الشاعر يعيش حالة من الحزن والألم لما أصاب دمشق وأهلها من تشرد وفقر ودمار وقتل...إلخ.

ففي تلك الفترة كان هو وأهله يعيشون في إحدى قرَاها تسمى قرية الجليل، وقد عاش فيها المأساة كما عاشه أهل دمشق تمامًا.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ الأمر الذي ألحق بالتغييرات الطارئة على البحر فهو ما يتطلبه الإيقاع العام للبحر وللقصيدة بشكل عام.

ومن خلال هذا التغيير الذي حدث في قصيدة " طريق دمشق " للشاعر محمود درويش من الناحية الإيقاعية لها، فقد نوع الشاعر في الحركة الإيقاعية وهذا ما يظهر في الشعر الحرّ عامة، وفي هذه القصيدة التي تعدّ واحدة من روائع الشّعر الحرّ لمحمود درويش تنوعت فيها الحركة الإيقاعية من صورة سريعة إلى نغمة بسيطة ومتأنية، ومن حزن وألم وقهر وغضب إلى استسلام وتراجع ومن ثمّ أمل ورجاء في أخذ الحرية والاستقلال، وبذلك فقد أعطى لنفسيته الفرصة من خلال كتابته لهذه القصيدة لينتقي ألفاظه الخاصة والتي تتآلف وتتناغم وتتلاءم والموضوع الذي تطرق له في قصيدته من خلال التعابير التي استعملها لتعر عن مشاعره وأحاسيسه، وهذا ما لمسته في هذه القصيدة التي عبر فيها محمود درويش عن مدى حزنه وألمه وغضبه وهمومه...إلخ

وذلك لما آلت إليه دمشق وأهلها الذي كان هو جزءًا منها من خلال ما عاشه في تلك المرحلة من عمره خلال تواجده مع أسرته فيها، وبالتالي فالوزن الذي اختاره او البحر الذي انتقاه (بحر المتقارب) ليكون جزءًا في تركيبة قصيدته كانت كلّها متوازنة ومناسبة للموضوع الذي كتبه في قصيدته، فكل ما اختاره كان مناسبًا لنمط النص وللأسلوب وللقصيدة بشكل عام لتظهر بذلك بشكل فنّي راقي ومميز وملفت للانتباه، وذلك لأنّكل بحر ووزن وقافية ورويّ هو يعبر عن حالة معينة تجول بخاطر الشاعر أثناء البدء في كتابة النص الشعري، وهذا التنوع في القافية والرّوي هو دلي على الحالة النفسية المضطربة والغير متوازنة وغير الثابتة هذا من جهة، وكون هذه القصيدة هي واحدة من القصائد التي تصنف ضمن الشعر الحر، وبالتالي فهو لا يتقيد بأي صنف من القوانين المضبوطة التي عليها أن تلتزم بالرّوي الواحد وما إلى ذلك، فهي كما سبق ذكره تنجذب وراء الإحساس والحالة الشعورية والنفسية التي تطغى على الشاعر أثناء الكتابة.

II) الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة:

مفهوم تكرار الأصوات: لغة: يعرفه الخفاجي: إنّ الصوت مصدر صات الشيء، ويصوت صوتاً فهو صائت وصوت تصويتاً فهو مصوّتٌ[1].

اصطلاحا: الصوت اللّغوي: ذو طبيعة فيزيائية يحدث نتيجة ذبذبات هوائية يحدثها تغير في الهواء بضغط أو طرق، وكما هو معروف فإن الصوت اللغوي يحدثه جهاز النطق فهو الجهاز الذي بإمكانه أن يقطع الصوت المدمج إلى أصوات أو مقاطع صوتية صغيرة[2].

تعريف الهمس: أوّل صفة من الصّفات التي لها ضدّ.

والهمس في اللغة: الخفاء إذا همست إلى شخص أي أخفيت صوتك عند الحديث إليه.

اصطلاحا: عند علماء التجويد: فهو جريان النفس عند النطق بالحرف لضعفه الناتج عن ضعف الاعتماد على مخرجه. **مثال:** لجريان النفس حرف السين نسمع جريان للنفس ضعي يدك أمام فمك وأنطق "اث" تُحسين أن هناك نفس يجري ليس فقط الصوت وهذا ما يسمى بالهمس[3].

ويعرف سيبويه الهمس أو الأصوات المهموسة: «وأما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه. وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مع جرى النفس...» وينطلق إلى تحديد مفهوم الرّخو من الحروف قائلاً: «ومنها الرخوة وهي الهاء والحاء والغين والخاء والشين والصّاد الضّاد والزّاي والسّين والظاء والثاء والذال والفاء. وذلك إذا قلت إن طشّ وانقضّ أشاه ذلك أجريت فيه الصوت» تقسم الأصوات الصامتة حسب وضع الأوتار الصوتية، حيث تقسم إلى فئات أو مجموعات بحسب وضع الأوتار الصوتية، أي من ذبذبة هذه الأوتار أو عدم ذبذبتها أثناء النطق.

---

(1) الأمير الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982، ص23.

(2) أحمد شامية: في اللغة: دراسة تمهيدية في مستويات البنية اللغوية، دار البلاغ، الجزائر، ط1، 2002، ص22

(3) الموقع الإلكتروني: http://sites.google.com/site/Khadimatoaleslam.

قد ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا يتذبذب الوتران الصوتيان. وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى **بالهمس**. والصوت اللغوي الذي ينطق في هذه الحالة يسمى الصوت المهموس (Voiceless) فالصوت المهموس إذا هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به[1].

والأصوات المهموسة كما ينطقها مجيدو القراءات اليوم أو كما ينطقها المختصون في اللغة العربية اليوم هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ=12 حرفا[2].

لكن مراتب حروف الهمس يعني نرتبها بحسب شدّة همسها نبدأ بأقواها إذ أن أقوى همس يكون في الصاد ثم الخاء ثم الكاف والتاء معاً على نفس المرتبة ثم السين والشين، ثم حروف الفاء والحاء والثاء والهاء.

وحروف الهمس هي فحثه شخص سكت أقوى ما يكون الحرف وضوحا لصفاته في حالة السكون فالسكون يوضح الصفة ويجليها.

أما المتحرك فيضعفها "اص" الهمس قوي وكمية الهمس مهمة صي الهمس يقل إذن وضوح الهمس يقل مع الحركة. أما الأكثر وضوحا فهو المشدد لأنه يكون ساكن ومعه متحرك فتكون الصفات واضحة مثل: الصّالحات، لكنّه فيه صعوبة ويحتاج لتدريب وتمرين ثم الساكن ثم المتحرك حال التعلم يفضل الساكن لأنّه أيسر في الخروج وتكون الصفات واضحة.

تعريف الجهر:

لغة: الظهور والإعلان.

اصطلاحا: هو انحباس جريان النفس عند النطق بالحرف "**لم**" لقوته الناشئة عن قوة الاعتماد على مخرجه لا مجال لجريان النفس مع حروف الجهر ولا مجال لضعف جريان

---

(1) كمال بشر: علم الأصوات ج2، طبعة بولاق سنة 1316هـ، ص173-174.

(2) كمال بشر علم الأصوات ج2، ص174.

النفس مع حروف الهمس لكن حال الحركة تبدأ الصّفة تضعف وإذا ضعفت الصّفة بدأ هذا ظهور لضدّها، وكما ذكرت سابقا بالنسبة لحروف الجهر حال السكون لا يمكن أن يجري معها النفس وهي ساكنة (**اب، اق، اأ**) لكن حال الحركة يمكن أن يضعف الجهر قليلا[1]. ويقول السكاكي: «الجهر هو انحصار النفس في مخرج الحرف»[2].

والجهر من الصفات القوية وحروفه مجموعه في قوله: (عظم وزن قارئ ذي غض جد طلب) أي رجح ميزان قارئ ذي غض للبصر اشتهد في الطلب[3].

كيفية الاتيان بالجهر هي أنه قد يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق، فيضيق الفراغ بينها بحيث يسمح بمرور الهواء، ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر (Voicing) ويسمى الصوت اللغوي المنطوق حينئذٍ بالصوت المجهور (Voiced). فالصوت المجهور إذن هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به. والأصوات الصامتة المجهورة في اللغة العربية هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ظ ض، ع، غ، ل، م، ن والواو في نحو (ولد وحوض) والياء مثل (يترك، بيت)=15 حرفا.

وقد أضاف علماء العربية الطاء والقاف والهمزة إلى الأصوات المجهورة وأخرجوها من الأصوات المهموسة. وهذا الذي قالو لا يوافق نطقنا الحال لهذين الصوتين[4].

إن الجهر فيه تدرج القوة، وليست كل حروف الجهر بنفس القوة ولكن تتدرج قوتها بحسب باقي الصفات يعني أقوى الحروف الجهرية هي الظاء وذلك لاجتماع مزيد من صفات القوة فيها وهي الاطباق والاستعلاء والتفخيم صفة عرضية وأيضا الشدة كل هذه الصفات صفات قوة فالجهر لا يحدّد في حد ذاته إن كان الحرف قوي أو ضعيف ولكن الذي يقويه باقي الصفات معه[5].

---

(1) الموقع الإلكتروني السابق: http://sites.google.com/site/Khadimatoaleslam.

(2) كمال بشر: علم الأصوات ج2، ص178.

(3) الموقع الإلكتروني السابق.

(4) المرجع السابق: كمال بشر: ص174.

(5) ينظر: الموقع الإلكتروني: http://sites.google.com/site/Khadimatoaleslam.

المراد بصفة الحرف: وهي كيفية ثابتة للحرف عند النطق به من جهر واستعلاء وقلقلة ونحو ذلك، وتعتبر الصفات بمثابة المعايير للحروف فتميز بينها حتى يعرف القويّ من الضعيف منها، وخاصة الأحرف التي تشترك في مخرج واحد كالطاء والتّاء فلولا الإطباق والقلقة في الطاء لما أمكن معرفة التمييز بينهما.

صفات الحروف: [1]

الجهر: هو انحباس النّفس في المخرج عند النطق بالحرف لقوة الاعتماد عليه، وهو من الصّفات القوية، وهو ضدّ الهمس، وحروفه تسعة عشر وهي ما عدا حروف الهمس.

الهمس: وهو جريان النفس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد عليه، وهو من الصفات الضعيفة، وهو ضدّ الجهر، وحروفه عشر مجموعة في: (فحثه شخص سكت).

الاستعلاء: وهو ارتفاع جزء كبير من اللسان عند النطق بالحرف، وهو من الصفات القوية، وهو ضدّ الاستغلال، حروفه سبع مجموعة في: (خص ضغط قظ).

الاستغلال: وهو انخفاض جزء كير من اللسان عند النطق الحرف، وهو من الصفات الضعيفة، وهو ضدّ الاستعلاء، وحروفه واحد وعشرين (21) حرفا وهي ما عدا حروف الاستعلاء.

الإطباق: هو إطباق اللسان على الحنك الأعلى عند النطق بالحرف وهو من الصفات القوية، وهو ضدّ الانفتاح، وحروفه أربع وهي: (ص، ض، ط، ظ).

الانفتاح: هو تجافي اللسان عن الحنك الأعلى عند النطق بالحرف، وهو من الصفات الضعيفة وهو ضدّ الإطباق وحروفه أربعاً وعشرين (24) حرفا وهي ما عدا حروف الإطباق.

الإصمات: هو ثقل الحرف وعدم سرعة النطق به لخروجه بعيدا عن طرف اللسان، وهو من الصفات القوية، وهو ضد الإذلاق، وحروفه إثنان وعشرون حرفا وهي ما عدا حروف الإذلاق.

---

(1) ينظر: الموقع الإلكتروني: abobadr.net/Islam/tagweed/tagweed14.html.

الإذلاق: هو خفة الحرف وسرعة النطق به لخروجه من ذلق اللسان أي طرفه، وهو من الصفات الضعيفة وهو ضدّ الإصمات، وحروفه ستة مجموعة في: (فر من لب).

الشدة: هو انحباس الصوت في المخرج ثم انطلاقه مع انطلاق الهواء، وهي من الصفات القوية، وهو ضدّ الرخاوة، وبينهما التوسط، وحروفه ثمانٍ مجموعة في حروف: (أجد قط بكت).

الرّخاوة: وهو جريان الصوت عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد عليه، وهي من الصفات الضعيفة، وهي ضدّ الشدة وبينها التوسط، وحروفه خمسة عشر حرفا، وهي ما عدا حروف الشدة، والتوسط (لن عمر).

بين الشدة والرّخاوة: وهو اعتدال الصوت عند النطق بالحرف، وهو درجة بين الرخاوة والشدّة، وحروفه خمسة مجموعة في (لن عمر).

الصّفير: وهو الصوت الزائد الذي يشبه الصفير، وهو من الصفات القوية، وحروفه ثلاثة وهي: (الزاي، السين، الصاد).

القلقلة: وهو إضراب الصوت عند النطق بالحرف السّاكن حتى يسمع له نبرة قوية، وهو من الصفات القوية، حروفها خمسة مجموعة في: (قطب جد).

اللين: هو خروج الصوت بسهولة وامتداد وهو من الصفات الضعيفة، حروفه إثنين هما: (الواو، والياء الساكنتان بعد الفتح).

الانحراف: هو الميل بالحرف بعد خروجه من مخرجه حتى يتصل بمخرج آخر، وهو من الصفات القوية وحروفه إثنان هما: (اللاّم والرّاء).

التكرير: هو ارتعاد طرف اللسان عند النطق بالحرف، وهو من الصفات القوية، وحروفه: (الرّاء).

التفشي: هو انتشار الهواء في الفم عند النطق بالحرف، وهو من الصفات القوية، وحرفه (الشين).

الإستطالة: وهو امتداد الصوت من مخرج الحرف وهو من الصفات القوية، وحروفه:

(الضاد).

الخفاء: هو إخفاء صوت الحرف عند النطق به، وهو من الصفات الضعيفة وحروفه ثلاثة هي: (الهاء، الواو، والياء).

الغنّة: وهو صوت يخرج من الخيشوم (والخيشوم هو أعلى الأنف) وهو صوت رنّان مركب في الجسم النّون والميم لا عمل للسان فيه، وهي من الصفات القوية، وحرفاه إثنين هما: (النّون والميم والمشدّدتين).

ومن خلال كل هذا فالأصوات التي استخدمتها اللغة العربية الفصحى وقد اعتمدها المحدثون:

فالأصوات الشفوية (الشفاه): (ب م و).

الأصوات الشفوية الأسنانية: (ف).

الأصوات الأسنانية: (ذ ظ ث).

الأصوات الأسنانية اللثوية: (د ض ت ط ز س ص).

الأصوات اللثوية: (ل ر ن).

الأصوات الغارية (الحنكية الصلبة): (ش ج ي).

الأصوات الطبيقية (الحنكية الرّخوة): (ك غ خ).

الأصوات اللّهوية: (ق).

الأصوات الحلقية: (ع ح).

الأصوات الحنجرية: (الهزة، والهاء)[1].

ولمعرفة أكثر الحروف استعمالا أو أكثر الأصوات استعمالاً من خلال دراستي لقصيدة الشاعر محمود درويش، علينا أن ندرك عدد الأصوات في كل من الأصوات المهموسة

(1) ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص183-184-185.

والأصوات المجهورة، وذلك تصنيفها حسب استخدامها في اللغة العربية الفصحى وحسب

الأصوات المهموسة	الأصوات المجهورة
التاء= 144 حرفاً	الباء= 115 حرفاً
الثاء= 11 حرفاً	الجيم= 47 حرفاً
الحاء= 69 حرفاً	الدال= 131 حرفاً
الخاء= 41 حرفاً	الذال= 28 حرفاً
السين= 69 حرفاً	الراء= 176 حرفاً
الشين= 66 حرفاً	الزاي= 19 حرفاً
الصاد= 34 حرفاً	الضاد= 15 حرفاً
الطاء= 26 حرفاً	الظاء= حرف واحد
الفاء= 86 حرفاً	العين= 81 حرفاً
القاف= 113 حرفاً	الغين= 21 حرفاً
الكاف= 56 حرفاً	اللام= 301 حرفاً
الهاء= 68 حرفاً	الميم= 210 حروف
	النون= 197 حرفاً
	الهمزة (ء)= 36 حرفاً
	الواو= 189 حرفاً
	الياء= 272 حرفاً

من خلال ما تمّ دراسته للأصوات المهموسة والأصوات المهجورة لقصيدة طريق دمشق لمحمود درويش تحصلت على النتائج التالية:

نلاحظ أن نسبة استعمال الأصوات المجهورة كانت أكبر من نسبة الأصوات المهموسة وهذا ما يدل على أن الشاعر أفصح بأسلوبه عن كل المشاعر والأحاسيس التي تنتابه اتجاه دمشق، فقد عبر عنها بروحه وبكل جرأة وهذا من خلال أسلوبه المستعمل بالإضافة إلى أنّها أصوات انفجارية تعبر عن الذات المتفاعلة مع الحدث.

أمّا فيما يخص الأصوات المجهورة المستعملة فقد استعملها كلّها ولكن بدرجات متفاوتة فقد استعمل "حرف اللاّم" بكثرة حيث بلغت نسبة تكراره "301 حرفاً" وهو من الأصوات اللثوية، ويليه "حرف الياء" والذي تكرر "272 مرة" وهو يعدّ من الأصوات الغارية الحنكية الصلبة، ثم يليها "حرف الميم" والذي تكرّر "210 مرات" وهو يعدّ من الأصوات الشفوية ثم يأتي "حرف النون" والذّي يعدّ من الأصوات اللّثوية وقد تكرّر في القصيدة "197 مرة" وتأتي بعدها بقية الحروف الأخرى المستعملة في القصيدة: [الواو (189 حرفاً) وهو من الأصوات الشفوية، الراء (176 حرفاً) وهو من الأصوات اللّثوية، الدّال (131 حرفاً) وهو من الأصوات الأسنانية اللّثوية، الباء (115 حرفاً) وهو من الأصوات الشفوية، العين (81 حرفاً) وهو من الأصوات الحلقية، ...إلخ] ثم تتبعها بقية الحروف الأخرى بنسب قليلة وضئيلة مقارنة بالحروف السّالف ذكرها.

وأمّا عن الأصوات المهموسة والتي بلغ عددها أقلّ من عدد الأصوات المجهورة فقد استعمل كلّ الحروف (الأصوات) المهموسة والتي بلغ مجمل عددها (12 حرفاً)، ولكنّه استعملها بتفاوت فالحرف الأكثر تكرراً وتعدّدا هو حرف التاء والذي تكرّر (144 مرة) والذي يعد من الأصوات الأسنانية اللّثوية، بعدها يأتي حرف القاف والذي يعدّ من الأصوات اللّهوية وقد تعدّد (113 مرة)، ثم يليها حرف الفاء وهو من الأصوات الشفوية الأسنانية وقد وجدناه مكرّرا في القصيدة 86 مرة، ثم يعقبه حرفا الحاء والسين، فالأوّل من الأصوات الحلقية والآخر من الأصوات الأسنانية اللّثوية وقد تكرّر (69 مرة)، ويليها حرف الهاء وهو صوت منجري وقد تعدّد (68 كرّة)، وبعده حرف الشين الذي يصنف من الأصوات الغارية أي (الحنكية الصلبة) والمكرّر (66 مرّة)، يليه حرف الكاف المصنّف ضمن الأصوات الطبقية أي الأصوات الحنكية الرّخوة وعدد تكراره في القصيدة (56 مرّة). وقد استعمل صوتين يصنّفان ضمن الأصوات الأسنانية اللّثوية، فالأول تكرر (34 مرّة) والثاني (26 مرّة) وهما على التوالي (الصاد والطاء)، أما عن حرف الخاء فهو من

الأصوات الطبقية أي الأصوات الحنكية الرّخوة حيث بلغت نسبة استعماله أو تكراره في القصيدة (41 مرّة).

وأما عن الحرف الأخير من الأصوات المهموسة حسب رتبة استعماله وتكراره في القصيدة هو حرف الثاء الذي نلاحظ قلة استعماله في القصيدة حيث بلغت نسبة تكراره وتواجده (11 مرّة) وهو يعتبر من الأصوات الأسنانية.

وإذا تحدثنا عن الأصوات المهموسة وعمّا تعبر عنه فنقول أنّها تعبّر عن الهدوء الحسّي والفعلي اتجاه حدث معيّن، بالإضافة إلى أنّها تعبّر عن الحيطة والحذر المكنونة في ذاتية الشاعر، إضافة إلى كونها تدّل على المكبوتات والمشاعر الداخلية الكامنة في شخصية الشاعر وذاتيته من حزن وقهر،؟ ولوعة فراق... إلخ.

وفي الأخير نستطيع القول أن كل من الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة يشكل بمفرده موضوعا خاصاً ويجسد أحاسيس وأفكار وأفعال معينة بأسلوب خاص به محكم ومتقن، فكل نوع يوضح ويفسّر معاني خاصة بها ولكنّها لا تعبر عن كلّ الأفكار بوضوح بمفردها لكن دمج هذه الأصوات وارتباطها ببعضها البعض يشكلان موضوعاً متكاملا ومتوازناً إذ لا يمكن فصل أي نوع من الأصوات عن بعضها البعض لأنها جزء لا يتجزأ عن بعضها، وعلى العموم فهي كلّها أصوات أو حروف تستخدم لعمل واحد ألا وهو التعبير الملموس والواقعي عن الأفكار المكنونة والمشاعر المكبوتة والأفعال المختلفة عن طريق أسلوب منطقي ومضبوط وفق قوانين خاصة تجسّد واقع الكاتب أو الشاعر أو واقع الموضوع المراد التعبير عنه وتجسيده على أرض الواقع من خلال صدق الشاعر العاطفي ورقّة الإحساس. بالإضافة إلى كل ذلك فإن الأصوات المجهورة والمهموسة تحدث إيقاعاً متنوعا، فالأولى تدل على حدّة انفعال الشاعر وهي أشدّ وقعا وتأثيرا في النّفس، أمّا الثانية فهي تدّل على الهدوء الذي يعيشه الشاعر أحيانا وأحيانا أخرى على الكبت والضغط النفسي الداخلي فهي ذات إيقاع هادئ وجرس موسيقي يتناسب مع الإيقاع النفسي والشعوري للشاعر.

الفصل الثاني: المستوى التركيبي في القصيدة

1) باب الأفعال (الأزمنة).

2) باب الجمل.

3) باب التقديم والتأخير.

4) باب الصفات (النعوت).

5) باب التكرار.

6) باب الضمائر.

7) باب الأسماء.

8) باب الحروف.

في هذا المستوى سنحاول درس القصيدة من الناحية البنيوية أي من مكوّنات القصيدة (الأفعال)

1) باب الأفعال (الأزمنة): في هذا الباب سنحاول درس أزمنة الأفعال وتصنيفها من خلال الزمن، وأوّل شيء سنبدأ به هو تعريف الفعل أوّلا ومن ثمّ تعريفه على حس الأزمنة (الماضي، المضارع، والأمر).

تعريف الفعل: هو ما دلّ على معنى بنفسه، واقترن بزمن معين نحو: قرأ، يكتبُ ادرسْ[1]. والفعل مقسّم إلى ثلاثة أقسام هي: ماضي، مضارع، وأمر.

أ) الفعل الماضي: وهو ما دلّ على حدوث فعل في الزمن الماضي مثل: قام، تعب شرب، ملّ...[2] ويعرف هذا الفعل بقبوله (تاء) الفاعل و(تاء) التأنيث السّاكنة، نحو: سافرتُ، سافرتَ، سافرتِ، سافرتْ.[3]

ب) الفعل المضارع: وهو ما دلّ على حدوث فعل في زمن الحاضر أو المستقبل، مثل: "الرّجل يحرث أرضه الآن" و"الرّجل سيحرث أرضه غدًا"[4].

ويتميّز المضارع بقبوله "نون التّوكيد" "الثقيلة" و"الخفيفة" قال تعالى: ﴿**ولئن لم يفعل مآ ءامُرُه ليسجنّ وليكونًا مِنَ الصّاغرين**﴾ يوسف/32

فالفعل (يسجنّ) اتصلت به نون التوكيد الثقيلة، والفعل (ليكونن) اتّصلت به نون التوكيد الخفيفة، ومنه قوله تعالى: ﴿**لنخرجنّك يا شعيبُ**﴾ الأعراف/88. ويمتاز الفعل المضارع بأنّه يبدأ بحرف من حروف المضارعة نحو: أنيت، أونايت[5].

---

(1) ينظر: عبد علي حسين صالح: النحو العربي: منهج في التعلم الذاتي، دار الفكر ناشرون وموزعون، المملكة الأردنية_ عمان_ ط2، 2009م، ص12.

(2) ينظر: محمد غواد الحمُوز: الرشيد في النحو العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2002م، ص18.

(3) ينظر: عبد علي حسين صالح: النحو العربي: منهج في التعلم الذاتي، ص12.

(4) محمد غوّاد الحمّوز: الرّشيد، ص18.

(5) عبد علي حسين صالح: النحو العربي، ص12.

ج) **فعل الأمر**: وهو الفعل الذي يطلب من المخاطب أن يقوم بعمل في الزّمن المستقبل مثل: (اكتب، اكتبي، اكتبا، اكتبوا، اكتبنّ)[1]. فعلامته قبلوه نون التوكيد، والدلالة على الأمر معًا نحو: اضربنّ واخرجنّ، فإنّ دلّ على الأمر ولم يقبل النون فهو اسم فعل وليس فعلا نحو: صه، مه، حيهل، فهي تدلّ على الأمر ولكنّها لا تقبل نون التوكيد، فلا تقول: (صهنّ) ولا (مهنّ)[2].

وفي القصيدة المعروضة أمامنا للدراسة " طريق دمشق " " لمحمود درويش " نجد فيها العديد من الأفعال سنحاول من خلالها إحصاء هذه الأفعال حسب التصنيف الزمني لها.

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	أفعال الأمر
ابتدأ(4)،جئت(2)،خرجت(2) نامت، نمت، ارتدتني(2) أنزلوه، ارتديت، نادى(4) حرّكني، فجّرني، انفجرت كنت(3)، كان، شقت(2) دقّت(3)، استطعت(2) سمّيته(2)، أخبرته(2) التحمنا، تهيّجت، قالوا عرفنا، ابتسمت، شكوت محوت، مازال(2)، انحنيت كنتِ(3)، اعددتِ، تجسّدَ أرّخني، انتظرناك(2)، نام جاء، جئنا، قلتُ(2) حزّ(2)، قربني، صرت	يعود، يولدّ، أحاصركم أسألكم تفرجون، أعودّ يحدّده، ينتصرون يفرِّخ، يعبرون، يبتدئ(2) يبدأ(2)، يسمونك، أفتح تبتدئَ أقول، أحاصركم (2) أعدُّ(2) ينشقُّ(2)، أمتشق، انسى يؤرخني، تسمونه، تعبر تتّسع أنهيَ(2)، يتسعَ(2) أغادر(2)	اغتسلي، مرّوا (3)، خذوها (5)، أحرقوها (2)، أنزلوها، اسألوا، أفرغوها.

(1) محمد غوّاد الحمّوز: الرّشيد، ص18.

(2) عبد علي حسين صالح: النحو العربي، ص18.

ساومني، قال، كسّرت صنعت، تمّ، أنبتت.	أسير، أحارب، يسألني(3) أجهاه، أمشي(7)، تسألني أقول أفتش، أشير، أعدُّ(2) أخطئ، أركِّبها، أطيع، تبتدئين تنامين (2). تسمعين، يعيش، ينحني، يسرقه أقصد، يسمُّونه، تقلِّدني (2). تخرجي، نلتقي، نغسل، يحملك يسقطون، يحملون، يكون، أكمله تبدأ، أموت، أرى، يشنقني، أكمله، أراك، أطِلُّ، أودِّع، أرحل، ينطفئ، يولدُ (2).	

نستنتج من خلال هذا الجدول أنّ الأفعال تلعب دورًا هامًا وواضحًا في نية القصيدة لتوضيح دلالتها وتكريسها، ومن خلال الجدول السابق يتضح لنا أن الأفعال المضارعة التي استعملها الشاعر محمود درويش في قصيدة " طريق دمشق " احتلت المركز الأول من حيث نسبة تواجدها أو عددها في القصيدة، حيث بلغ عددها (89 فعلاً مضارعا)، ثمّ تليها الأفعال الماضية والتي بلغ عددها 71 فعلاً ماضيا، أمّا فيما يخصّ أفعال الأمر لم يستعملها الشاعر كثيرًا في قصيدته، حيث أنّنا لم نجد في القصيدة إلاّ (14 فعلا) فقط.

وهذه النّسبة حسب الأفعال الموجودة في القصيدة باعتبار أنّ الأفعال المضارعة زمنها يدل على الحاضر، وهو زمن مهم في أنّه يستحضر الواقع أو اللّحظة الرّاهنة، كما أنّه يعتبر من العناصر الفعّالة في نظم الشعر لأنّها تدلّ على الحيوية (الحركة) والاستمرارية (السيرورة) في ظلّ وقوع الأحداث وتغيُّرها، كما أنّها تكتشف عن لحظة صدق وحقيقة.

فموضوع قصيدة " طريق دمشق " لمحمود درويش يحتوي على عدة مشاعر وأحاسيس، وقد عبر عنها بعدة أفعال فهو يجمع بين الأمل والرجاء في الأفعال التّالية:

(يعود، أعود، يولد، أسألكم، تفرجون، يحدّده، ينتصرون...إلخ. وبين الدفاع عن نفسه ونجد ذلك في الأفعال التالية: (أحاصركم، لا يعبرون، أحاصركم، أُعِدُّ، أمتشق أحارب...) كما نجد الإحساس بالحرقة والألم ويتجلى ذلك في الأفعال التالية (أودِّع أرحل...) وفي الجمل الفعلية التالية (أفتح جرحي، يؤرخني خنجران...)، إضافة إلى ذلك فإنّ الشاعر يبرز في القصيدة شعوره بفقدان الأمل ولوعة الفراق والتوهان والغربة في الأفعال التالية:(أغادر، أسير، يسألني، أجهله، أمشي، أفتس، أمشي، أخطئ...إلخ.

كما عبر الشاعر في آخر القصيدة عن إحساسه بعودة الأمل في الشام ويظهر ذلك في الأفعال البارزة في الجمل الفعلية التالية:

يبتدئ الزمن العربي وينطفئ الزمن الهمجي[1].

كي أنهي الحرب بيني وبيني.

ليتسعَ الفرق بيني وين اتهامي.

ويولد في الزّمن العربي... نهار[2].

أمّا بالنسبة للأفعال الماضية فقد استعملها الشّاعر بعدد متقارب مع الأفعال المضارعة فالأفعال الماضية تدّل في ذاتها على زمن أو حدث فات وانقضى، فهي تأتي لاسترجاع أحداث ماضية أو للتذكير بها وهذا ما فعله الشاعر محمود درويش في قصيدة "طريق دمشق"، ومن بين الأفعال التي دلّت على استرجاع الأحداث هي كالتالي (خرجت، نامت نمتِ، ارتدتني، أنزلوه، نادى، حركني، فجّرني، قطّرني، فجّرتني، انفجرت، شكوت، محوت مازال، انحنيت، أعددت، تجسّد، قلت، حزّ، قرّبني، كسّرت، صنعت... إلخ).

ومنها ما دلّ على التذكير بها وتجسّدت في الأفعال التّالية: (دقّت، شقّت، أخبرته، ابتدأ التحمنا، أرّخني، سمّيته، انتظرناك، ساومني...)، فهي بذلك ترتبط في غالبيتها بالذات المريضة التي تعاني القهر والألم والعذاب والوحدة، فهذه الذات قادت الشاعر "محمود درويش" في قصيدة "طريق دمشق" إلى تذكر كل ما جرى له من مآسي وآلام في دمشق

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الأول ط14، دار العودة– بيروت، 1994م، ص551.

(2) المرجع نفسه، ص252.

وحصرته لما جرى لها هي الأخرى من ظلم ودمار ونزيف دماء شعبها... إلخ.

وأما فيما يخص بأفعال الأمر فالشاعر لم يستعملها كثيرا في قصيدته، فقد أتى استعمالها في القصيدة بنسبة ضئيلة جداً مقارنة بالأفعال المضارعة والأفعال الماضية، وهذه الأفعال (أفعال الأمر) منها ما دلّت على النصح والإرشاد ومنها ما دلّت على التخلص من العبء والانتقام بدافع الأمل في عودة السلام والاستقرار في أرض دمشق وهذا ما تجسّد في الأفعال التالية: (اغتسلي، مرُّوا، خذوها، اسألوا، أحرقوها، أنزلوها، أفرغوها).

ومن خلال كل الأفعال التي وجدناها في القصيدة منها ما ارتبط بضمير سواء أكان متصلا أو منفصل وهذا من علامات الفعل بصفة عامة هو أن يقبل ب (قد) مثل: (قد قام، قد يقوم)، وأن يقبل السين أو سوف مثل: (سأنجح، سوف أنجح)، وتاء التأنيث الساكنة، نحو (نامتْ، شقتْ، دقت، أنبتتْ)، ونون التوكيد مثل: (ليكتبنّ، ليَكتُبَنْ، اكتبنّ اكتُبَنْ)، وضمير الفاعل مثل ما نجده في القصيدة بكثرة ومثال ذلك (جئت، خرجت نمتِ، ارتديتُ، انفجرتُ، كنتُ، كنتِ، استطعتُ، ابتسمتُ، اعددتِ، شكوتُ، محوتُ انحنيتُ، قلتُ، ساومني، انتظرناك، أحاصركم، تبتدئين، تنامين، يسقطون، يحلمون... إلخ).

2) باب الجمل:

مفهوم الجمل: الجُمَلُ بالتخفيف هو الحبل الغليظ وكذلك الجُمَّلُ مشددة، والجمل اشتقت من جملة الحبل[1].

الجملة عبارة عن الفعل وفاعله أو المبتدأ أو خبره أو ما كان بمنزلة أحدهما، وهي تتألف من ركنين أساسيين هما: المسند والمسند إليه فهما عمدة الكلام ولا يمكن أن تتألف من غيرهما كما يرى النحاة[2].

والجملة نوعان: فعلية وإسمية.

أمّا الفعلية فيعرّفها النحويون بأنّها الجملة المصدر بفعل مثل: أتانا زُوَّارٌ.

وأمّا الجملة الإسمية فإنّها مُصَدَّرة باسم مثل: الجَوّ مُشْمِسٌ[3].

تدلُّ الجمل الفعلية على الحركة والتغيُّر لأن الذات في حالة من الاضطراب وهناك فوضى وعدم استقرار وتحول أو انصراف المبدع من حالة سكونية قبلية إلى حالة اضطرارية آنية يستدعيها الموقف الذي تخيّره الشاعر.

وأمّا الإسمية فهي تفيد الاستقرار والثبوت، وهذا التكرار في الجمل الذي يسود نصّ القصيدة هو دليل على التأكيد على الحالة التي يعيشها الشاعر وسط الوحدة والحزن والحيرة والقلق وغير ذلك من المشاعر التي تبادره.

وقد وردت في القصيدة جمل فعلية وإسمية، فمن الفعلية نذكر البعض:

"الآن جئت من الأحمر اللاّحق...

اغتسلي يا دمشق بلوني

ليولد في الزمن العربي نهار.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005م، باب الجيم، ص200.

(2) فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط1، 2002م، ص12-13.

(3) زين كامل الخويسكي: الجملة الفعلية بسيطة وموسعة "دراسة تطبيقية على شعر المتنبي" مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ج1، 1987م، ص1.

أحاصركم: قاتلاً أو قتيل.

وأسألكم، شاهداً أو شهيد"[1].

متى تفرجون عن النّهر، حتى أعود إلى الماء أزرقَ.

إنّي خرجت من الصيف والسّيف[2].

إنّي خرجت من المهد واللّحدِ[3].

نامت خيولي على شجر الذكريات.

ونمت على وتر المعجزات.

أفتح جرحي لتبتدئ الشمس. ما إسمي؟ دمشق[4].

جئت أقول: أحاصرهم قاتلا أو قتيل.

أعدّ لهم ما استطعت... وينشق في جثتي قمرُ المرحلة.

وأمتشق المقصلة.

وأنسى الخلافة في السَّفر العربيِّ الطويل.

وأخبرته أنّني قاتل أو قتيل[5].

مُرُّوا

لتسع النقطة، النطفة، الفارق

الشارع، السّاحل، الأرض...

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط14، 1994م، ص542.

(2) المصدر نفسه: ديوان محمود درويش، ص542.

(3) المصدر نفسه، ص543.

(4) المصدر نفسه، ص544.

(5) المصدر نفسه، ص545.

خذوها إلى الحرب كي أنهي الحرب بيني وبيني[1].

خذوها... أحرقوها بأعدائها.

أنزلوه على جبل غيمة أو كتاباً

ومرّوا...

ليتسع الفرق بيني وبين اتهامي.

إنّي أغادر أحجاركم وأسير.

أحارب نفسي... وأعدائها.

ويسألني المتعبون، أو المارة الحائرون عن إسمي[2].

فأجهله...

اسألوا عشبة في طريق دمشق!

ومن أمثلة الجملة الإسمية نذكر أهمها:

"ما أكبر الأرض

ما أصغر الجرح

هذا طريق الشّام... وهذا هديل الحمام.

وهذا أنا... هذه جثتي".

وقوله: "طريق دمشق

دمشق الطريق

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص546.

(2) المصدر نفسه، ص547.

مفترق الرّسل الحائرين أمام الرّمادي"[1].

"أنا الفرق بينهما

همزة الوصل بينهما

قبلة السّيف بينهما

طعنة الورد بينهما"[2].

وفي قوله: "يا امرأة لونها الزّبد العربيّ الحزين

دمشق الندى والدّماء

دمشق النّداء

دمشق الزّمان

دمشق العرب"[3]

وقوله أيضا: "ما أجمل الشّام، لولا الوداع، وفي الشّام"[4].

من خلال كل ما سبق من الجمل الفعلية والإسمية التي عرضناها نستنتج أن الجمل هي عبارة مجموعة ألفاظ مركبة تركيباً صحيحاً ترتبط فيما بينها لتعبّر عن مجموعة مشاعر وأحاسيس وعواطف، وهذا ما نجده في أيّ نصّ كان نثرياً أو شعرياً.

وكل نصّ منهما يتركب من جمل فعلية وجمل إسمية ولكلّ جملة منها مدلولها الخاص والنّص الشعري المعروض أمامنا للدراسة توفرت فيه الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسمية التي تضمنت شبه الجملة وكل نوع منها له مدلولاته الخاصة.

فالجمل الفعلية تفيد في ذاتها الاستمرار في التجدد بحسب المقام وبمعنونة القرائن لا

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص546.

(2) محمود درويش: الديوان، ص545.

(3) المصدر نفسه، ص549 وما بعدها.

(4) المصدر نفسه، ص551.

يحسب الوضع خاصة في الأفعال المضارعة، أما الجمل الفعلية الموجودة في القصيدة فهي تدّل على نفسية الشاعر الثائرة التي تعبر عن حالته النفسية المتوترة السّاخطة وعن العذاب الذي انغمس بداخله أثناء تواجده في دمشق، وما واجهه من مآسي وآلام وحزن وغضب وحبّ انتقام دفاعاً عن دمشق، ولوعة فراق وأمل في عودة السّلام لهذه الأرض ولأهلها من جديد... إلخ.

وأمّا فيما يخصّ الجمل الإسمية التي تدلّ في ذاتها على الاستقرار والثبوت في معظم الأحيان، وقد تضمنّت القصيدة شبه الجمل التي هي جزء من الجمل الفعلية جاءت لتُتمّ المعنى الحقيقي لتلك الجمل، وهذا التنوع في الجمل الذي يسود قصيدة طريق دمشق لمحمود درويش هو دلالة على فوضى الحواس والتي تجسدت في فوضى الذّات المبدعة "فوضى وجدانية" المتمزقة في الحركة الانفعالية والمنعكسة في عالم الشاعر الداخلي الذي يتمثل في المشاعر والأحاسيس التي تواجهه اتجاه الموضوع المعالج، أو من خلال المكبوتات التي يجسدها بأفكاره وأسلوبه ومعانيه في كتابة القصيدة التي يعرضها على القارئ ، لذا فعليه أن ينمّي مقدرته في الكتابة وأن يستعمل دهاءه لجذب ولفت انتباه القارئ اتجاه عمله الفني.

3) التقديم والتأخير:

يعرفه عبد السلام المسدي بأنّه: "هو أحد أساليب البلاغة، وهو دلالة على التمكن في الفصاحة وحسن التصرف في الكلام ووضعه في الموضع الذي يقتضيه"[1].

كما تحظى هذه الظاهرة في الدّرس الأدبي بعناية كبيرة فهي من سنن العرب في كلامها.

ولقد وجدت ظاهرة التقديم والتأخير في القصيدة، حيث استعملها الشاعر بكثرة، ومن أمثلة من وجدناه فيها نذكر أهمها:

صورة الإنحراف	التعديل	الشـــــــــرح
من الأزرق ابتدأ البحر.	ابتدأ البحر من الأزرق.	تقديم شبه الجملة غلى الجملة الفعلية.
هذا النّهار يعود من الأبيض السابق.	يعود هذا النّهار من الأبيض السابق.	تقديم الجملة الإسمية على الفعل.
من البرتقالي يبتدئ البرتقال	يبتدئ البرتقال من البرتقالي	تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية.
ومن صمتها يبدأ الأمس.	يبدأ الأمس من صمتها.	تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية.
وينشق في جثتي قمر المرحلة.	وينشق قمر المرحلة في جثتي.	تقديم شبه الجملة على الفاعل والمفعول به.
من الأسود ابتدأ الأحمر.	ابتدأ الأحمر من الأسود.	تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية.
من الموت تبتدئين.	تبتدئين من الموت.	تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية.

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ط، دار الكتب الجديدة، بيروت، 2006م، ص82.

ونهر يعيش على مهل.	يعيش النّهر على مهل.	تقديم الاسم على الفعل.
أو حذاء على الباب يسرقه النّهر.	يسرق النّهر الحذاء من الباب.	تقديم الجملة الإسمية على الجملة الفعلية.
الوقت نام على الوقت.	نام الوقت على الوقت.	تقديم الاسم على.....
الحب جاء	جاء الحب.	تقديم الفاعل على الفعل.
الشام تبدأ منّي.	تبدأ الشام منّي.	تقديم الاسم على الفعل.
يبدأ في طرق الشام أسبوع خلقي.	يبدأ أسبوع خلقي في طرق الشام.	تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية.
سيف المسافة حزّ خطاياي.	حزّ سيف المسافة خطاياي.	تقديم الجملة الإسمية على الفعل.
يشنقني في الوصول وريدي.	يشنقني وريدي في الوصول.	تقديم شبه الجملة على الاسم.
كاهن الاعترافات ساومني يا دمشق.	ساومني كاهن الاعترافات يا دمشق.	تقديم الجملة الاسمية التي تكمِّل الفعل على الفعل.
صنعت من الخشب الجبلي صليبي.	صنعت صليبي من الخشب الجبلي.	تقديم شبه الجملة على الفاعل.
وفي ساعة الصفر، تمّ اللقاء.	تمّ اللقاء في ساعة الصّفر.	تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية.
ينشقُ في جثتي قمرٌ.	ينشق القمر في جثتي.	تقديم شبه الجملة على الفاعل.
ساعة الصفر دقت.	دقت ساعة الصّفر.	تقديم الجملة الاسمية على الفعل.

من خلال ما سبق عرضه في باب التقديم والتأخير نستنتج أن نظام التقديم والتأخير لا يعني تجاوز الفصاحة ومعناها، وإنّما هو تجاوز عن الأصل الذي يقتضي المنطق الفطري للغة إرضاءاً للمتلقي وجدانياً وفكريّاً الذي كان من وراء حماس كبير وثورة من العاطفة الشعبية القوية التي يفخر بها الشاعر.

4) باب الصفات (النعوت):

تعريفها: الصفة وتسمى أيضا النعت، وهو يتبع الاسم الموصوف (المنعوت) تحلية له وتخصيصا ممن له مثل اسمه، يذكر معنى في الموصوف أو في شيء من سببه[1]، وهو قسمين: **جامد ومشتق.** فمثال الجامد –وإن كان مؤولا بالمشتق– قولنا (هذا مدير أسد/ورجل ثعلب) فكلمة (أسدٌ) وإن كانت جامدة، فهي مؤولة بمشتق، فهي بمعنى شجاع وكذا ثعلب، هي بمعنى (ماكر).

ومثال المشتق: هذا رجل صالح –وذاك يوم مشهود– ورأيت طفلا حسن الصوت.

وعلى أيّة حال فإن النعت يتبع المنعوت في الإعراب –كما ذكر– إضافة إلى التعريف والتنكير، فإن كان المنعوت معرفة كان النعت أيضا معرفة وكذا العكس، مثل (إن الموظف الجديد قد حضر، وسلمت على عالم فاظل).

وكذا الشأن بالنسبة للإفراد والجمع، أو التذكير والتأنيث، مثل: (رأيت رجلا تقيّاً، وامرأة تقيّة، ورجلين تقيّين، وامرأتين تقيّتين، ورجال أتقياء، ونساء تقيات)[2].

وفي قصيدة طريق دمشق لمحمود درويش نجد فيها مجموعة من الصفات التي انتقاها الشاعر عن طريق أسلوبه وأفكاره الخاصّة لتخدم موضوع قصيدته ومن بين هذه الصفات نذكر منها: (السّابق، اللاّحق، العربيّ (3)، مقدّسة، الطويل، صغير، الحائرين الصغيرات، المملون، الشجاعة، الخوف، الضّيّقة، الأبيض (2)، الغامض (2)، الذّهبية الجزين الغضب، الجبليّ، العربيّ، الهمجيّ، الكبير، العربيّ...).

فمن خلال عرضنا لباب الصفات نرى بأنّ الفائدة من هذه الصّفات هو التفرقة والتمييز بين المشتركين في الاسم فقد تأتي أحيانا للتعظيم وأحياناً أخرى للمدح أو الذّم والتوكيد.إلخ بالإضافة إلى أنّها تضفي لمسة فنيّة وإبداعية في بناء الأسلوب، بالإضافة إلى أنه يعد كتكملة أو تتمة للموصوف وهذا الأخير هو الذي يعمل على تحديد نوع الصفة وجنسها وإن كانت مفردة أو جمع، بالإضافة إلى تحديد البناء الإعرابي لها.

(1) ينظر : محمود عوّاد الحمّوز: الرّشيد، ص343.

(2) ينظر: أحمد مصطفى أبو الخير: النحو العربي، سلسلة العربية للأجانب، المنصورة، ط2، 2001م، ص93-94.

5) باب التكرار:

يعدّ التكرار ظاهرة موسيقية سواء للكلمة أو البيت المقطع، والذي يأتي على شكل لازمة موسيقية إيقاعية وعلى شكل نغم أساسي يخلق جوّاً نغمياً ممتعاً، وكذا للتكرار جانبان الأول يركز للمعنى ويؤكده، وأمّا الثاني فيمنح النّص نوعا من الموسيقى العذبة والتي تعكس الهدوء أو الفرح أو الحزن وغيره، والتكرار في حدّ ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة في إحداث نتيجة معيّنة في العمل السّحري والشّعائريّ[1].

ولهذه القصيدة المعروضة بصدد دراستها العديد من التكرارات سأحاول قدر المستطاع تتبع بعض نماذج التكرار فيها: حيث سأبدأ بالتكرار:

أ) على مستوى الألفاظ: مثل كلمة (الأبيض) التي تكررت في المقطع الأول والمقطع ما قبل الأخير في الجملتين الآتيتين: هذا النهار يعود من الأبيض السّابق[2].

تقلّدني العائدات من النّدم الأبيض[3].

وكذلك كلمة (الأحمر) حيث تكررت في القصيدة ثلاث مرات ونجدها في الجمل التالية:

الآن جئت من الأحمر اللاّحق...

متى تفرجون عن النّهر، حتى أعود إلى الماء أزرق.

أخضر.

أحمر.

أصفر أو أيّ لون يحدّده النّهر[4].

كما وقد تكرّرت لفظة "دمشق" مرات عدّة حيث تكررت "22 مرّة" ومن أمثلة ما ذكر

(1) ينظر: مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر "قراءة بنيوية"، منشأ المعارف بالإسكندرية، د ط د ت، ص30.

(2) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص542.

(3) المصدر نفسه، ص549.

(4) المصدر نفسه، ص542.

في تكرار هذه اللّفظة سنعرض بعضها:

في المقطع الأول: اغتسلي يا دمشق بلوني[1].

ومن المقطع الثاني: دمشق، ارتدتني يداك، دمشق! ارتديت يديك[2].

وكذلك: كوني دمشق.

وفي المقطع الثالث: أفتح جرحي لتبتدئ الشمس، ما اسمي؟ دمشق[3].

أما في المقطع الخامس فنجد: طريق دمشق[4].

دمشق الطريق.

وراء دمي في طريق دمشق.

اسألوا عشبة في طريق دمشق[5].

فأشير إلى حجر أخضر في طريق دمشق.

دمشق! انتظرناك كي تخرجي منك[6].

دمشق الندى والدماء.

دمشق النداء.

دمشق الزمان[7]

دمشق العرب.

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص542.

(2) المصدر نفسه، ص543.

(3) المصدر نفسه، ص544.

(4) المصدر نفسه، ص546.

(5) المصدر نفسه، ص547.

(6) المصدر نفسه، ص549.

(7) المصدر نفسه، ص 550.

هذا وقد تكررت لفظة "الشام" "12 مرّة"، حيث نجد ذلك في الأمثلة التالية:

في المقطع الثاني: يا أيّها المستحيل..... يسمونك الشام!

وفي المقطع الثالث من القصيدة نجد: هذا طريق الشام ... وهذا هديل الحمام.

ونجد أن هذه اللفظة تكررت بكثرة في المقطع السادس نذكر بعضا منها:

والشام تبدأ منّي... أموت[1].

ويبدأ في طريق الشام أسبوع خَلْقِي.

وما أبعد الشام، ما أبعد الشام عنّي!

وصرت أرى الشام... ما أقرب الشام منّي.

كما تكررت لفظة أخضر في الجمل التّالية:

متى تفرحون عن النهو، حتى أعود إلى الماء أزرق[2]

أخضر.

فأشير إلى حجر أخضر في طريق دمشق[3].

وهذا التكرار في الألفاظ أكسب القصيدة إيقاعاً موسيقياً خاصاً أو غنّة موسيقية مميزة ولم يحدث خللا في تركيبة أو بنية القصيدة، فهذا التكرار قد أكد على أهمية الاسم في البناء الشكلي للقصيدة وأوجب الحفاظ عليه لأنّه هو الوعاء الصوتي الذي يحمل المعنى ويدل عليه، وهذا التكرار للألوان من حيث ذكره للّونين (الأحمر والأخضر) فهذا يعكس دلالة لكل ما لهذه الألوان ما معنى ورمز، فمثلا الأخضر يرمز لحياة والانتعاش والجمال.

وكما كرّر الشاعر الأسماء لتمنح للقصيدة غنّة، فقد قام كذلك بتكرار عدّة أفعال من بينها: نادى ارتديت، ارتدتني، خرجت، مرُّوا، خذوها، أحرقوها، أغادر، يسألني، وأمشي

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص550.

(2) المصدر نفسه، ص542.

(3) المصدر نفسه، ص547.

جئت، أقول، أحاصرهم، يولد، أنهي، أخبرته، تقلّدني، سمّيته، أعدُّ، دقت...إلخ. فكل هذه الأفعال تكررت في القصيدة أكثر من مرّة فقد استطاع الشاعر أن يعبّر عن نواياه وعن تصرفاته من خلال كل هذه الأفعال، وقد عبرت هذه الأخيرة عن مختلف أحاسيسه ومشاعره ومكبوتاته حي زمن وقوع كل فعل، فتارة دلت على الانتقام (خذوها، أفرغوها أحرقوها، أحاصرهم...) ومثال ذلك: خذوها.... أحرقوها بأعدائها[1].

...أفرغوها من القمح ثم خذوها إلى الحرب[2].

أحاصرهم: قاتلا أو قتيل[3].

وتارة على التأكيد والعزيمة والإصرار من خلال ما يبادره من شعور في ذلك لذكره للأفعال (مرُّوا، أعدُّ، أخبرته...) في الأمثلة التالية:

مرُّوا

لتتّسع النقطة، النطفة، الفارق.

الشارع، الساحل، الأرض[4].

فمروا...

خذوها إلى الحرب كي أنهي الحرب بيني وبيْني[5].

ومن الأفعال ما دلت الاستسلام واليأس مثل: الفعل (أغادر) نذكره في المقطع التالي:

إنّي أغادر أحجاركم. ليس مايو جدارًا

أغادر أحجاركم وأسير

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص546.

(2) المصدر نفسه، ص552.

(3) المصدر نفسه، ص544.

(4) المصدر نفسه، ص545.

(5) المصدر نفسه، ص546.

وراء دمي في طريق دمشق[1]

ومن بين الأفعال التي استعملها الشاعر ودلت على أنّه " تائه وغريب" في دمشق وهذا الإحساس تجسّد في الأفعال التالية: (يسألوني، أمشي...) ويظهر ذلك من خلال الأمثلة المذكورة: ويسألني المتعبون، أو المارة الحائرون عن اسمي

فأجهله...

وأمشي غريبًا.

ويسألني الخارجون من الدّير عن لغتي

فأعدّ ضلوعي وأخطئ[2].

وهناك أفعال دلّت على السلام، ومن بين الأفعال التي دلّت على ذلك (يبتدئ، يُولَدَ...) ومثال ذلك: يبتدئ الزمن العربيّ، وينطقئ الزمن الهمجيُّ.

ليولد في الزّمن العربيّ نهار[3]

ويولد في الزّمن العربيّ...نهار[4].

ب) **على مستوى الجمل:** ونجد كذلك تكرارًا على مستوى الجمل، حيث تتكرّر جملة أو مقطع كامل، وهذا بمثابة نغمة جاذبة في إيقاع كبير يسهم في بناء لحن موسيقي متكامل ومتجانس بشكل واضح ودقيق، ممّا يعكس نفسية الشاعر التي تتمثل في مشاعره وأحاسيسه الباطنية المختلفة والتي تظهر من خلال تكرار الجمل، وذلك للتأكيد عليها قصد الرغبة في تحقيقها هذا من جهة ومن أجل إظهار المعاناة والتّحدي والمواجهة... وغيرها من المشاهد المصّورة عن طريق العبارات التي استعملها الشاعر في قصيدة " طريق دمشق" لمحمود درويش وكذلك عن طريق المعاني الرّمزية.

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص546.

(2) المصدر نفسه، ص547.

(3) المصدر نفسه، 542.

(4) المصدر نفسه، 552.

ومن أمثلة التكرار على مستوى الجملة نذكر منها:

" من الأزرق ابتدأ البحر"[1] فهذه العبارة نجدها في المقطع الأول من القصيدة وقد تكررت في المقطع السابع في قوله: قلت شيئا، وأكمله يوم موتي وعيدي:

من البحر ابتدأ البحر[2].

" ليولد في الزّمن العربيّ نهار"[3]: فهذه العبارة ذكرت نهاية المقطع الأول وكرّرها الشاعر في نهاية المقطع الأخير كالتالي: ويولد في الزّمن العربيِّ...نهار[4] وهذا ليؤكد على ما يأمله في المستقبل القريب أن يتحقق.

وقد تكررت عبارة "أحاصركم: "قاتلا أو قتيل"[5] في بداية المقطع الثاني، وقد تكررت أواخر المقطع الثالث في قوله الشاعر:

جئت أقول:

أحاصرهم: قاتلا أو قتيل

أعدّ لهم ما استطعت... وينشق في جثتي قمر المرحلهْ

وأمتشق المقصلهْ

أحاصركم: قاتلا أو قتيل[6]

هذا وقد تكررت في المقطع الثالث عبارة " أنا ساعة الصفر" في قوله:

أنا ساعة الصّفر دقّت[7]

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص542.

(2) المصدر نفسه، ص550.

(3) المصدر نفسه، ص542.

(4) المصدر نفسه، ص552.

(5) المصدر نفسه، ص542.

(6) المصدر نفسه، ص544.

(7) المصدر نفسه، ص544.

أنا ساعة الصّفر [1]

كما تكررت جملة " هذا أنا. هذه جثتي"[2] في بداية المقطع الرابع وفي أواخره في قوله:

وهذا أنا، وهذه جثتي[3]

وقد أعاد التكرار في جملة " ليتسع الفرق بيني وبين اتهامي" في نهاية المقطع الثالث وكرّرها في المقطع الأخير في قوله:

خذوها ليتّسع الفرق بيني وبين اتهامي[4].

من خلال ما عرضناه من ظاهرة التكرار الواردة في النّص الشعري" طريق دمشق" نستنتج أنّ التكرار هو وسيلة من الوسائل التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل الشّعري، إذ هو في داخله يعمل نزعة طقوسية توحي بغموض المعنى الذي يثيره الذّهن، والتكرار هو مجموعة من الحروف والكلمات اللّغوية الفعلية التي تنفذ هذا النظام في كل قصيدة وهو يعدّ أشبه بمفهوم الكلام في المصطلح اللّغوي الحديث.

ومن الملاحظ أنّ الشاعر كرّر عدّة كلمات وبعدة مرات، حيث أعطى لها دلالات وإيحاءات معينة تتلاءم مع طبيعة موضوع القصيدة، وهذا ما يدلّ على أنّ الشاعر حاول ان يعود بنا إلى الوراء ليذكرنا ببعض الأحداث التي وقعت في الماضي وهو يؤكد عليها لأنّه لم ينساها لأنّها حزّت في نفسه مشاعره مختلفة مُحزنة وسيئة، فمثلا: كلمة "دمشق" التي تكررت (22 مرة) في قصيدة " طريق دمشق " تحولت إلى لازمة إيقاعية لتحدث ظاهرة لافتة للإنتباه في النص الشعري.

وكذلك الأمر بالنسبة لتكرار عدة مقاطع أو جمل مثلا: كتكرار عنوان القصيدة في

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص544.

(2) المصدر نفسه، ص 545.

(3) المصدر نفسه، ص546.

(4) المصدر نفسه، 552.

المضمون وهو " طريق دمشق "[1] في بداية المقطع الخامس، وكذلك في وسطه في العبارة التالية: اسألوا عشبة في طريق دمشق !

بالإضافة إلى تكرار بعض المقاطع نذكر واحدًا منها:

يؤرخني خنجران:

العدّو

وعورة طفل صغير تسمُّونه

يردى

وسمّيته مبتدأ

وأخبرته أنّني قاتل أو قتيل[2]

هذا وقد تكررت عبارة "وأمشي غريبا" في المقطع الخامس 3 مرات.

وعبارة " أمشي وراء دمي" تكررت في أواخر المقطع الخامس مرتين

وأمشي وراء دمي. وأطيع دليلي

وأمشي وراء دمي نحو مشنقتي[3]

وقد تكرر هذا المقطع في بداية المقطع السابع للقصيدة وفي نهايته.

تقلدني العائدات من الندم الأبيض

الذاهبات إلى الأخضر الغامض

الواقفات على لحظة الياسمين.[4]

كما كرّر الشاعر في القصيدة هذا الجزء مرتين، فمرّة في وسط المقطع الثالث إذ يظهر على الشكل التالي: أنا ساعة الصفر دقّت

فشقّت

خلايا الفراغ على سرج هذا الحصان

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص546.

(2) المصدر نفسه، ص545.

(3) المصدر نفسه، ص549.

(4) المصدر نفسه، ص544.

المحاصر بين المياه

وبين المياه[1]

من خلال عرضنا لكلّ هذه التكرارات الموجودة في القصيدة وبمختلف أنواعها فنلاحظ أنّ كل هذه التكرارات وخاصة في الشعر الحرّ تمثل ظاهرة ملفتة للانتباه، حيث أدّت وظيفة إيجابية في النّص الشعري إذ أنّ لها وظيفة تركيبية إيقاعية وهذه الأخير تحدث نغماً موسيقيا بديعا ووزناً فنيّا ممتع يجذب القارئ إليه ويلفت حاسة السّمع لديه ممّا يؤثر في نفسية السامع ويغرس بداخلها مشاعر مختلفة حسب الموضوع الذي تناوله الشاعر كالشعور(بالهدوء والاستقرار والأمان، أو الفرح والسّعادة والمرح، أو الحزن والألم والغضب...).

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص551-552.

6) باب الضمائر:

مفهوم الضمير: تعددت تعريفات النّحويين حول الضمير حيث عرّفه البعض بأنّه هو كل ما يكنى به عن متكلم أو مخاطب أو غائب، فهي قائمة مقام ما يكنّى بها عنه، نحو:

أنا، وأنت، وهو، وكالتّاء من (كتبتُ) وكتبتَ، وكالوا ومن يكتبون[1].

والبعض الآخر قال بأنّه: اسم ينوب عن شخص متكلم أو مخاطب أو غائب، والضمائر كلّها مبنية ليشبهها بالحرف في الجمود، ومنه قولنا: اسع لمل فيه الخير، فالفاعل ضمير مستتر تقديره (أنت)، ولذلك لا تصغّر ولا تثنى ولا تجمع، والضمير مصنّف على النحو التالي[2]:

أ)الضمائر المنفصلة: ومنها يكون للغائب مثل (هو للمفرد، هما للمثنى، هم للجمع) المذكر و(هي، هما، هنّ) للمؤنث، ومنها ما يكون للمخاطب كـ(أنتَ، أنتِ، أنتما، أنتما أنتم، أنتُنّ). ومنها ما هو للمذكر ومنها ما هو للمؤنث، ومن الضمائر ما يكون للمتكلم (أنا، نحن) للمفرد والجمع.

وهناك ضمير واحد منفصل يكون دائما في محل نصب وهو (إيّا) وتلحقه علامة تدّل على من هو له نحو: (إيَّايَ، إيّانا) للمتكلم، و(إيّاك، إيَّاكِ، إيَّاكما، إيّاكم، إيّاكنّ) للمخاطب، وكذلك (إيّاه، إيّاها، إيّاهما، إيّاهما، إيّاهم، إيّاهنّ) للغائب.

وكلّ هذه الضمائر المنفصلة تكون في محلّ رفع، وقد تكون في محلّ نصب ولا تكون في محلّ جرّ[3].

ب)الضمّائر المتصلة: وهو الضمير الذي يتصل بآخر الكلمة اسماً كان أم فعلاً أم حرفاً مثل: أخي – قالوا – عليك. وهو يكون في محلّ مثل رفع التّاء في (قلتُ). أو في محلّ نصب مثل الكاف في (أكرمت) أو محلّ جرّ مثل: الكاف في (عليك).

(1) ينظر: محمّد عوّاد الحموز: الرشيد في النحو العربي، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2002م، ص46.

(2) عبد علي حسين صالح: النحو العربي (منهج التعليم الذّاتي)، ط2، دار الفكر ناشرون وموزعون –المملكة الأردنية– عمان، 2009م، ص41.

(3) ينظر: محمد عوّاد الحموز: الرشيد، ص46–47.

وهو لا يكون في محلّ رفع مبتدأ، ولا يقع بعد "إلاّ"، إلاّ في ضرورة الشعر، مثل قول الشاعر: وما علينا إذا ما كنت جارتنا ألا يجاوزنا إلاك ديّارُ.

أ) الضمائر المتصلة في محلّ رفع وهي:

تاء المتكلم مثل: درستُ، وتاء المخاطب مثل: درستَ، وتاء المخاطبة مثل: درستِ، وتُما للمثنى مثل: درستما، وتُم للجمع المذكر: درستُم، وتُنَّ لجمع النسوة مثل: درستنَّ، ونا لجمع المتكلمين مثل: درسنا، ونون جمع النسوة مثل: درسنَ، وكل هذه الضمائر تكون في محلّ رفع[1].

ب) في محلّ نصب وهي:

الياء للمتكلّم مثل: كلّمني، وناء للمتكلمين مثل: كلّمنا، والكاف للمخاطب مثل: كلّمك والكاف للمخاطبة مثل: كلّمَكِ، وكُما للمثنى المخاطب مثل: كلّمكما، وكُم للمخاطبين مثل: قابلكم.

وكنّ للمخاطبات مثل: كلّمكُنَّ، والهاء للغائب مثل: كلّمهُ، وهاء الغائبة مثل: كلّمها، وهما للغائب مثل: كلّمهما وهو للمثنى، وهم للغائبين مثل: قابلهم، وهنّ للغائبات مثل: قابلهنّ.

ج) والضمائر المتصلة التي تكون في محلّ جرّ:

وهي الضمائر السالفة الذّكر عينها فإنّها أيضا تقع في محلّ جرّ مثل: (عليّ واجب).

عليّ: أصلها (عليْ يَ) قلبت ألف (علىْ) السّاكنة ياء ثم أدغمت في ياء المتكلم فصارت (عليَّ).

فتقول في إعرابها: عليَّ: الياء ضمير متصل مبني على الفتح في محلّ جرّ بحرف الجرّ (على).

فكل من الضمائر المتصلة والضمائر المنفصلة هي ضمائر بارزة والمقصود **بالضمائر البارزة:** هي ما كان له صورة في اللّفظ كالتاء من كتبتُ، والواو من كتبوا، والياء من

(1) ينظر: محمّد عواد الحموز: الرشيد، ص48.

اكتبي، والنّون من اكتبن[1].

د) الضمائر المستترة: وهو ما ليس له صورة منطوقة في اللّفظ، بل يفهم من الكلام كقوله تعالى: ﴿سَبِّحْ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى﴾[2] وفي تعريف آخر هو : ما لم يكن له صورة في الكلام بل كان مقدراً في الذهن ومنويًّا، وذلك كالضمير المستتر في "أكتبْ" فإنّ التقدير "أكتبْ أنتَ"[3].

والضمير المستتر نوعان:

1- الضمير المستتر جوازاً: فهو ضمير يدلّ على الغائب، ويكون في المفرد المذكر الغائب، والمفرد المؤنث الغائب نحو: قرأ الولد، قرأت البنتُ. ويعرب الضمير في كل جملة منهما كالآتي: الفاعل ضمير مستتر تقديره (هو) في الجملة الأولى وتقديره (هي) في الجملة الثانية ويعرب: الفاعل ضمير مستتر تقديره هي، والتّاء تاء التأنيث حرف مبني على السكون لا محلّ له من الإعراب[4].

2- الضمير المستتر وجوباً: فهو ضمير الحاضر: أي ما يدلّ على المتكلم (أنا) أو المتكلمين (نحن) مع الفعل المضارع، أو المخاطب (أنت) مع فعل الأمر والمضارع مثل: ألعب الكرة، أنت تلعب، نحن نلعبُ، العب الكرة فتقدير هذه الجمل كالتالي: (أنا، أنت نحن، أنتَ).

وهناك مواضع أخرى غير هذه يستتر فيها الضمير وجوباً، هي:

1) الفاعل في باب التعجب في صيغة (ما أفعلّ) مثل: ما أعظمّ الله.

فتعرب صيغة التعجب (أعظمّ) فعل ماضي مبني على الفتح الظاهر على آخره، والفاعل ضمير مستتر تقديره "هو".

2) الفاعل إذا كان ضميراً (لنعم وبئس) بشرط أن يكون مفسَّراً بنكرة مثل:

---

(1)) ينظر: محمّد عواد الحموز: الرشيد، ص49.

(2) ينظر: عبد علي حسين صالح، النحو العربي، ص42.

(3) محمّد عواد الحموز: الرشيد، ص48.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص50.

(نعمَ خليفةً عمرُ)، فتعرب: نعمَ: فعل مدح جامد مبني على الفتح الظاهر على آخره والفاعل ضمير مستتر وجوباً تقديره "هو".

3) في اسم الفعل المسند إلى المتكلم أو المخاطب، مثل: صَهْ وأُفٍ.

فتعرب: صَهْ: اسم فعل أمر مبني على السكون لا محل له من الإعراب، والفاعل ضمير مستتر وجوباً تقديره "أنا".

4) أفعال الاستثناء، وهي (خلا، عدا، حاشا)، مثل: جاء القوم ما خلا زهيراً.

وكل أفعال الاستثناء المذكورة تعرب كالآتي:

(خلا، عدا، حاشا): فعل ماضي مبني على السكون لا محلّ له من الإعراب والفاعل ضمير مستتر وجوباً تقديره "هو"[1].

هـ) الضمير المتصل بعد "لولا": فلولا[2] حرف شرط جازم يدلّ على اقتناع شيء لوجود غيره، مثل: لولا رحمة الله لهلك النّاس بمعنى: امتنع هلاك النّاس لوجود رحمة الله.

ويسميه بعض النّاس: حرف اقتناع لوجود.

وهي تدخل على المبتدأ أو الخبر، إلاّ أنّ خبرها يكون محذوفاً وجوباً في أكثر التراكيب والتقدير في الجملة السابقة: " لولا رحمة الله حاصلة أو موجودة ".

كما يقترب جوابها "باللاّم": كما ذكر في الجملة السابقة، أو يجرد منها مثل: لولا سعة صدرك ما نجوت.

غير أنّ لولا يلحقها ضمير متصل في بعض الأمثلة/ مثل: (لولاك ولولاي، ولولاه...) والمفروض أن تكون هذه الضمائر في محلّ نصب أو جرّ كما علمنا سابقاً، غير أنّ سيبويه أعربها على النّحو التّالي:

لولاك ما فزت. فتعرب لولاك كما يلي:

---

(1) ينظر: محمّد عوّاد الحموز، الرشيد، ص51.

(2) ينظر: الشيخ مصطفى الفلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ط12، 1973م، ص259.

لولا: حرف جر شبيه بالزائد مبني على السّكون لا محل له من الإعراب.

الكاف: ضمير متصل مبني على الفتح في محل رفع مبتدأ أو الخبر محذوف وجوباً تقديره موجود.

أما غيره من النحاة فأعربوه على النحو التّالي:

لولا: حرف شرط يدل على الاقتناع للوجود، والكاف ضمير متصل مبني على الفتح في محلّ رفع مبتدأ، والخبر محذوف وجوباً، والرأي الأخير هي الأقرب إلى القاعدة العامة[1].

و) ضمير الفصل:

وهو ضمير يتوسط بين المبتدأ والخبر، أو ما أصله مبتدأ وخبر ليبعد الوهم الذي يخالط ذهن السامع من أن ما بعده قد يكون نعتاً وليس خبراً. فلو قلت "محمّد النبيّ" فقد يتوهّم السّامع أن (النبيّ) نعت لـ (محمد) وأن الجملة غير تامة وتحتاج إلى خبر.

ولكن إذا قلت: "محمّدٌ هو النّبيُّ" لم يعد يخطر ببالك أن لفظة النّبيّ نعت لمحمّد بل هي خبر لأن الجملة اكتمل معناها، عندما تمّ الإخبار عن محمّد بأنّه النّبيّ.

ويفيد ضمير الفصل تأكيد الحكم لما فيه من زيادة الربط، كما يفيد الحصر. أي حصر المبتدأ في الخبر.

وضمير الفصل حرف لا محلّ له من الإعراب على الأصحّ من أقوال النّحاة، وصورته كصورة الضمائر، وهو يتصرف تصرفها بحسب ما هو له[2]. وقد سميّ ضميراً لمشابهته الضمير في صورته، كما سمّي ضمير فصل لأنّه يفصل بين ركني الجملة كالمبتدأ والخبر.

مثال: إن ترني أنا أقلَّ منك مالاً وولداً. فتعرب كما يلي:

تُرني: فعل مضارع مجزوم بحذف حرف العلّة (فعل الشرط). النون للوقاية والياء ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به أول.

---

(1) ينظر: عبده علي الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، 1973م، ص38.

(2) مصطفى الفلاييني، جامع الدروس العربية، ط12، 1973م، ص127.

أنا: ضمير الفصل لا محل له من الإعراب.

أقلّ: مفعول به ثانٍ منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره[1]. وقد أجاز بعض النّحاة إعرابه ضميراً له محلّ من الإعراب فقالوا: "زيدٌ هو المجِدُّ".

فتعرب: زيدٌ: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمّة الظاهرة على آخره.

هو: مبتدأ ثاني مبني على الفتح في محل رفع.

المُجِدُّ: خبر المبتدأ الثاني مرفوع وعلامة رفعة الضمّة الظاهرة على آخره. والجملة الاسمية من المبتدأ والخبر في محل رفع خبر المبتدأ الأول (زيدٌ).

وهذا الإعراب هو لهجة بني تميم كما يقول اللغويون[2]، غير أن الإعراب الأول هو الأصحّ والأمثل.

ز) **ضمير الشأن:** وهو ضمير يقع في صدر الجملة، ويكون مبتدأ لها، وتكون الجملة مفسرة وتقه خبراً عنه.

وهو ضمير لا ينتمي لشخص أو شيء معين، فهو لا يدل على متكلم أو مخاطب أو غائب، وإنّما يدلّ على معنى الشأن فعندما تقول: (هو الحق أبلج) فإنّك تعني بقولك هذا أن المسألة أو الشأن أو الأمر أو القصّة أن الحق أبلج. فتعرب جملة (هو الحق أبلج) كالآتي:

هو: ضمير الشأن مبني على الفتح في محلّ رفع مبتدأ.

الحق: مبتدأ مرفوع وأبلج: خبر مرفوع والجملة الإسمية من المبتدأ الثاني وخبره في محل رفع خبر المبتدأ الأول.

إنّه الحق أبلج تعرب:

إنّه: إنّ: حرف توكيد ونصب مبني على الفتح لا محلّ له من الإعراب والهاء: ضمير

---

(1) ينظر: عبده علي الراجحي: التطبيق النّحوي، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص41

الشأن مبني على الضمّ في محل نصب اسم إنّ.

الحق: مبتدأ مرفوع، وأبلج: خبر مرفوع، والجملة الإسمية في محلّ رفع خبر إنّ.

والجملة في الغائب مثل: ظننته الحقُّ أبلج فتعرب كما يلي:

ظنّ: فعل ماضي مبني على السكون لاتصاله بضمير رفع متحرك. والتاء: ضمير متصل مبني على الظن في محل رفع فاعل. والهاء: ضمير الشأن مبني على الظن في محل نصب مفعول به أول.

الحق: مبتدأ مرفوع. أبلج: خبر مرفوع. والجملة الإسمية في محل نصب مفعول به ثاني للفعل ظنّ[1].

يلاحظ من الأمثلة السابقة أن هذا الضمير لا بدّ أن يكون مبتدأ أو ما أصله مبتدأ، وأن تكون بعده جملة تفسّره متأخرة عنه وجوباً وتكون خبراً عنه.

كما يكون بلفظ المفرد مذكراً كان أو مؤنثاً.

وعند دراستي لقصيدة "طريق دمشق" "لمحمود درويش" وجدت فيها العديد من الضمائر المتصلّة منها والمنفصلة وغيرها.

الضمائر المنفصلة	الضمائر المتصلة	
	في محلّ رفع	**في محلّ نصب**
"هو" ضمير غائب.		
"أنا" تكرر (6 مرات) وهو ضمير متكلم.	تاء المتكلم: مثل: جئت (2) خرجتُ (2)، ارتديتُ انفجرتُ، كنتُ (5) استطعتُ، تهجيتُ، ابتسمتُ، شكوتُ، محوتُ انحنيتُ، قلتُ (3)، كسرتُ	ياء المتكلم: يسألني، يسألني، أرخني، تقلدني، يشنقني، ساموني، لومي، حركني، فجّرني، قطّرني ارتدتني، فجرتني، يؤرخني.

(1) ينظر: محمد عواد الحموز، الرّشيد، ص55-56.

	صنعتُ، استطعتُ. تاء المخاطبة: نمتِ كنتِ (4). واو الجمع: تفرحون ينتصرون، يعبرون يسقطون، يحلمون.	كم للمخاطبين: أحاصركم أسألكم، أحجاركم (2) فوقكم. هاء الغائب: يحدّده، أنزلوه يسمونه، يسرقه. هاء الغائبة: بكارتها، صمتها، لونها، خذوها (3) أفرغوها، أحرقوها (2) أعدائها (2)، أركبها أنزلوها. كاف المخاطبة: انتظرناك (2)، يحملك، يسمونك، أراك. ومن الأسماء المرتبطة بكاف المخاطبة: صدرك، وجهك، أصابعك، قدميك، يداك، يديك. هم للغائبين: أحاصرهم سواعدهم. ناء المتكلمين: إلتحمنا.

الضمائر البارزة	الضمائر المستترة	
	جوازاً	وجوباً
صرتْ: التاء تقديره (أنا). اغتسلي: الياء تقديره (أنتِ).	ابتدأ: تقديره "هو". نامتْ، دقتْ (3)، شقّتْ (2)، أنبتتْ: تقديره "هي". نادى: تقديره "هو".	أقول (2)، أعدّ (3)، أمتشق أنسى، أنهي (2)، أغادر (2)، أسير، أحارب، أمشي (7)، أفتش، أشير، أخطئ أطيع، أرى، أطلّ، أودع أرحل، أفتح: كل هذه الأفعال تقديرها "أنا". نغسل، نلتقي: تقديرها "نحن".

ضمائر الفصل	ضمائر الشأن
دمشق الطريق: ضمير الفصل هو "هي". فتصبح: دمشق هي الطريق. المارّة الحائرون: ضمير الفصل هو "هم". فتصبح: المارّة هم الحائرون. الحكماء المملون: ضمير الفصل هو "هم". فتصبح: الحكماء هم المملّون. وجهك واحدّ: ضمير الفصل هو "هو". فتصبح: وجهك هو واحد. دمشق الندى والدّماء: ضمير الفصل هو "هي"، فتصبح: دمشق هي النّدى وهي الدماء. دمشق النداء، دمشق الزمان، دمشق العرب } كل هذه الجمل ضمير الفصل فيها هو "هي".	أنا ساعة الصفر. ونستطيع أن نقول: إنّها ساعة الصّفر. ظننتها ساعة الصّفر.

فتصبح: دمشق هي النّداء. دمشق هي الزّمان. دمشق هي العرب.	

من خلال ما سبق نستنتج أن الشاعر استعمل العديد من الضمائر وبمختلف أنواعها ولكن بنسب متفاوتة.

فالملاحظ في الضمائر المنفصلة أنّه استعمل ضميرين فقط هما: ضمير المذكر الغائب "هو" الذي استعمل مرّة واحدة على عكس ضمير المتكلم "أنا" وهو للمفرد والذي تكرر (6 مرات).

أمّا إذا تحدثنا عن الضمائر المتصلة فقد استعمل الشاعر الضمائر التي جاءت في حالة الرفع وفي حالة النصب فقط ففي حالة الرفع فقد استعمل تاء المتكلم كثيرا بالمقارنة بتاء المخاطبة وقد ألغى الضمائر المتصلة الأخرى التي تدل على الرفع وهذا راجع إلى طبيعة موضوع القصيدة وطبيعة حالته النفسية.

أما بالنسبة للضمائر المتصلة في حالة النص فإن الشاعر استعملها بكثرة وقد ركز كثيرا على كل من ياء المتكلم وكاف المخاطبة ولم يستغني عن البقية التي تليها كـ (هاء الغائبة وهاء الغائب وكم المخاطبين، وهم للغائبين).

وأمّا فيما يخص الضمائر البارزة فلم تكن موجودة بكثرة مقارنة بالضمائر الأخرى، فالشاعر ربما رأى أنّ هذا النوع من الضمائر لا يخدم موضوع قصيدته ولا يظهر فيها المشاعر المرغوب إبرازها في القصيدة، فهو لم يستعمل إلاّ ضميرين فقط مثل: (الياء في اغتسلي، والتاء في صرتُ).

وإذا تناولنا الضمائر المستترة من خلال دراستنا للقصيدة بنوعيها: جوازاً ووجوباً فأقول أن الضمائر المستترة جوازاً تظهر في القصيدة بنوعيها وأقصد بذلك (المفرد المذكر الغائب "هو"، والمفرد المؤنث الغائب "هي") ولكن الغالب أو الأكثر استعمالا الضمير المستتر للمفرد المؤنث الغائب على الرغم من أن الضمائر المستترة جوازا لم تستعمل أو لم تكن مستعملة بكثرة مقارنة بالضمائر المتصلة.

أمّا عن الضمائر المستترة وجوبا فنقول أن الشاعر لم يستعمل إلاّ ضميرين فقط ألا وهما الضمير المتكلم المفرد "أنا" والضمير "نحن" لجمع المتكلمين مع الفعل المضارع، وقد استغنى عن ضمير المخاطب (أنت) مع فعل الأمر والمضارع. إلاّ أنّ الضمير الغالب في الاستعمال هو ضمير المتكلم المفرد مع المضارع (أنا) ولكنّه لم يستغني على الضمير (نحن) على الرغم من قلة استعماله، فالشاعر بالضمير (أنا) يحاول أن يثبت وجوده وذاته من جهة اتجاه هذا البلد العزيز على قلبه مثل الفعل (أحارب وأنهي) ومن جهة أخرى فهو يبيّن لنا مدى توهانه وضياعه وحزنه تجاه دمشق (أفتش، أخطئ، أنسى أمشي، أودِّع، أرحل...).

أمّا ضمائر الفصل فهي الأخرى قد أعطى لها الشاعر نصيبا معتبراً في أسلو قصيدته وذلك من خلال استعماله لها، أمّا ضمير الفصل السّائد هو هو الضمير "هي" وهو ضمير المفرد الغائب "هو"، بالإضافة إلى أنّه لم يستغن عن ضمير الشأن الذي تمثل في جملة واحدة وفي ضمير واحد أنا ساعة الصفر التي نستطيع بلورتها إلى عدّة جمل باستبدال الضمير "أنا" بـ (إنّها ثمّ ظننتها).

وعلى العموم نقول أن الشاعر لم يستغن عن أيِّ نوع من أنواع الضمائر وبمختلف تفرعاتها أو أنواعها، وهذا في نظره أنّها تخدم موضوع قصيدته، بالإضافة إلى أن الشاعر لجأ إلى استعمالها في قصيدته، وهذا أمر لا بدّ منه، وهذا لتساعده في تفادي التكرار الممل فتمنح له بذلك جمالا لنّصه ورونقا للموسيقى وعذوبة اللّفظ، والهدف من وراء استخدام الشاعر لهذه الضمائر هو الربط بين أجزاء البيت الواحد، وبين أبيات القصيدة ككل، كما أنّ الضمائر بكل أنواعها تسهم في إيضاح المعنى وإيصاله إلى الّسامع والقارئ للتأثير فيه.

7) باب الأسماء:

أ) مفهوم اسم الفعل: اسم الفعل هو كلمة تدل على ما يدل عليه الفعل[1] وتقوم مقامه وتتضمن معناه وزمنه وعمله، من دون أن تقبل علاماته أو تتأثر بالعوامل الإعرابية، وهي مبنية حسب حركات أواخرها، مثل: (شتان، وأف وأمين).

ويكون اسم الفعل بلفظ واحد أو بصيغة واحدة للمفرد، والمثنى، والجمع، والمذكر، والمؤنث فنقول: (صه ياولد، يا ولدان، يا بنت، يا بنتان، ياأولاد، يا بنات).

إلاّ ما اتصلت به كاف الخطاب، فيراعي المخاطب، مثل: مكانكَ، مكانكِ، مكانكما، مكانكم، مكانكنّ.

واسم الفعل يعمل عمل الفعل الذي يتضمن معناه، سواء كان لازمًا متعديًّا، وهو ثلاثة أقسام:

1) اسم فعل ماضٍ: مثل: هيهات، بَعُدَ، وشكان، أوشك...إلخ، وهو يتضمن معنى الفعل وزمنه.

2) اسم فعل مضارع: مثل: أفّ، أتضجّر، آه، أتوجع، واهًا، وا، وي، أتعجّب...، تعمل عمل فعلها، وتتضمن معناه وزمنه.

3) اسم فعل أمر: مثل: اثبت، دونك، خُذ، إليك، عنِّي، ابتعدْ، تعمل عمل فعلها، وتتضمن معناه وزمنه.[2]

نماذج في الإعراب:

إليك عنّي: اسم فعل أمر بمعنى ابتعد مبني على السكون لا محل له من الإعراب، والكاف في إليك: حرف خطاب لا محل له من الإعراب، والفاعل ضمير مستتر وجوبًا تقديره أنت.

---

(1) ينظر: محمد عواد الحموز، الرّشيد، ص66.

(2) ابراهيم شمس الدين: مرجع الطلاب في الإعراب، منشورات محمد علي بيضون، دار العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2000م، ص50.

مكانك: اسم فعل أمر مبني على الكسر لا محل له من الإعراب، والفاعل ضمير مستتر وجوبًا تقديره أنت[1].

واها عليك أيّتها الأيام الحلوة: واها: اسم فعل مضارع بمعنى أتلهّف مبني على تنوين الفتح، لا محل له من الإعراب، وفاعله ضمير مستتر فيه وجوبًا تقديره أنا. عليك: جار ومجرور متعلقا بِوَاهَا[2].

هيهات، هيهاتَ لما توعدون: اسم فعل ماض مبني على الفتح لا محل له من الإعراب، والفاعل ضمير مستتر تقديره "هو"[3].

ومن بين أسماء الأفعال التي وجدناها في الفصيدة، وهذا من خلال دراستنا لها نذكر:

اسم فعل مضارع مثل: " آه " والتي تكررت مرتين في الجملتين الآتيتين:

آه، ما أصغر الأرض !

آه، ما أوسع القبلة الضيّقة !

اسم فعل أمر مثل: "عنِّي "

ب) اسم استفهام: هو اسم مبهم يستعلم به عن شيء، نحو: من جاء؟ كيف أنت؟.

وأسماء الاستفهام هي: مَنْ، ومن ذا، وما، وماذا، ومتى، وأيّان، وأين، وكيف، وأنّى، وكم، وأيٌّ.

وهناك حرفان للاستفهام هما: هل والهمزة، وهما مبنيان لا محل لهما من الإعراب. أمّا الأسماء فكلّها مبنية ما عدا " أيّ " فهو اسم معرب.

1) أيّ: وهو اسم استفهام معرب ويطلب به تعيين الشيء، سواء أكان هذا الشيء عاقلا أم غير عاقل، وزمانًا كان أم مكانًا أم حالاً. فتعرب حسب موقعها في الجملة. مثال:

أيَّ رجل جاء: أيَّ: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

أيَّ كتاب قرأتُ: أيَّ: مفعول به مقدم منصوب للفعل (قرأ) وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

---

(1) ابراهيم شمس الدين، مرجع الطلاب في الإعراب، ص51.

(2) المرجع نفسه، إبراهيم شمس الدين، ص53.

(3) محمد عوّاد الحمّوز: الرّشيد، ص68.

2) من: ويستفهم به عن العاقل وهو مبني ويعرب حسب موقعه من الجملة، فقد يكون في محل رفع أو نصب أو جرّ[1].

3) من ذا؟: ويستفهم به عن العاقل أيضا، باعتبار أن الكلمتين كلمة واحدة، فيعرب على النحو التالي: مثل: من ذا مسافرٌ؟ من ذا: اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ[2].

4) ما: ويستفهم به عن غير العاقل من الحيوانات والنبات والجماد والأعمال، وعن حقيقة الشيء أو صفته، سواء أكان هذا الشيء عاقلاً أم غير عاقل. مثل: ما رُكُوبتك؟ وما طعامك؟ وما اشتريت؟ وهو يعرب إعراب (مَنْ) فقد يكون في محل رفع أو نصب أو جرّ نحو: ما اسمك؟ فتعرب " ما ": اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ[3].

5) ماذا: ويقال فيها ما قيل في (من ذا؟)، فقد تكون كلمة واحدة مثل: ماذا عندك؟

ماذا: اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

عندك: ظرف مكان منصوب، وهو متعلق بخبر محذوف تقديره مستقر أو موجود.

وقد تكون مكوّنة من كلمتين هما (ما) الإستفهامية و(ذا) التي للإشارة مثل: ماذا؟ أيّ: (ماهذا). أو تكون (ما) استفهامية و(إذا) موصولية مثل: ماذا في يدك؟ أي: ما الذي في يدك.[4]

6) أين: وهو ظرف يستفهم به عن المكان الذي حلّ فيه الشيء. مثل: أين تذهبون؟ أين: ظرف مكان مبني على الفتح في محل نصب وشبه الجملة متعلق بخبر محذوف تقديره موجود.

7) متى: وهو ظرف يستفهم به عن الزمانين الماضي والمستقبل، مثل: متى جئت؟ فتعرب على النّحو التالي: متى: ظرف زمان مبني على السكون في محل نصب.[5]

8) أيّان: وهو ظرف بمعنى الحين والوقت، وهو يشبه " متى " لكنّه يستفهم به من الزمان المستقبل لا غير مثل: أيّان تسافر؟ وأيّان السّفر؟ وتعرب إعراب " متى" تمامًا.

---

(1) محمد عوّاد الحمّوز: الرّشيد، ص69.

(2) ينظر: محمد عوّاد الحمّوز: الرّشيد، ص70.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص71.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص71 وما بعدها.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص72.

9) كيف: وهو اسم يستفهم به عن حالة الشيء، مثل: كيف حالك؟ ويعرب كالآتي:

أ) خبرًا عمّا بعده: إنّ وقع قبل ما لا يستغنى عنه، مثل: (كيف أنت؟) كيف: اسم استفهام مبني على الفتح في محل رفع خبر مقدم.

ب) مفعول بهو ثانيا: لظنّ وأخواتها، مثل: كيف تظنُّ الخير؟ فتعرب: كيف: مفعول به ثان لظنّ مبني على الفتح في محل نصب.

ج) حالاً: مثل: كيف جاء خالد وتقديرها هو: جاء خالد ماشيا. فتعرب كيف على النحو الآتي: كيف: اسم استفهام مبني على الفتح في محل نصب حال.

د) مفعول مطلق: مثل: قوله تعالى: (ألم ترى كيف فعل ربُّك بأصحاب الفيل؟). أي: فعلَ فعل أصحاب الفيل.

كيف: اسم استفهام مبني على الفتح في محل نصب مفعول مطلق.[1]

10) كم: وهو اسم يستفهم به عن عدد يراد تعيينه، وهو مبهم يحتاج إلى تمييز يزيل إبهامه. ويعرب بحسب العوامل المؤثرة فيه، نحو: كم مالك؟ فتعرب كم: اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع خبر.

كم ميلاً سرت؟ فتعرب " كم ": اسم استفهام مبني على السكون في محل نصب ظرف مكان[2].

11) أنّى: وتكون للاستفهام بمعنى: كيف، مثل: أنّى تفعل هذا وقد نهيت عنه؟

أي: كيف تفعله. وبمعنى (من أين) كقوله: يا مريم أنّى لك هذا؟ أيّ: (من أين لك هذا؟).

وبمعنى (متى) كقولنا: (أنّى قلت هذا؟، أي: متى قلته؟

وهي على كل حال تعرب بحسب معناها، مثل: أنّى تفعل هذا وقد نهيت عنه؟

أنّى: اسم استفهام مبني على السكون في محل نصب حال.

مثال2: يا مريم أنّى لك هذا؟ فتعرب " أنّى ": اسم استفهام مبني على السكون في محلّ نصب ظرف مكان وشبه الجملة متعلق بخبر محذوف تقديره كائن أو موجود[3].

---

(1) ينظر: محمد عوّاد الحمّوز: الرّشيد، ص73.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص74.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص75.

وعند دراسة القصيدة لمعرفة مضمون ما استعمله الشاعر من أسماء الاستفهام من خلال أسلوبه وجدت أنّه لم يستعمل هذا النوع من الأسماء إلاّ الأسماء التالية: (متى، ما، أيّ كيف، كيف، لماذا) وهي تعبر عن الحالة النفسية التي عاشها من قلق وتوتّر وجملة الأسئلة التي كانت تتبادر في ذهنه اتجاه البلد التي قضى فيها أروع أيام حياته، دمشق التي ظلت راسخة في كيانه.

ج) اسم الإشارة: هو ما نشير به إلى معين حسّي، مثل: ذا معهد عامر، أو ذهني، مثل: تلك ذكرى عزيزة. جميع أسماء الإشارة مبنية في محل رفع أو نصب أو جرّ، حسب موقعها في الجملة، ويبني المثنى منها على الألف في حالة الرفع، وعلى الياء في حالتي النصب والجرّ، وتقسم أسماء الإشارة إلى مذكر، ومؤنث، وإلى مفرد ومثنى وجمع، إلى قريب ومتوسط وبعيد. وقد تدخل على أسماء الإشارة (ها) التنبيهية، مثل: هذا، وقد تلحقها كاف الخطاب، مثل: ذاك، أو لام الإشارة وكاف الخطاب معًا/ مثل: ذلك: عاد الرّجل هذا. فتعرب كالآتي:

عاد: فعل ماضي، الرّجل: فاعل مرفوع، هذا: الهاء: للتنبيه، وذا: اسم اشارة مبني على السكون في محلّ رفع نعت الرّجل.

هذان ولدان مجتهدان. فتعرب هذان: الهاء: حرف تنبيه مبني على السكون لا محلّ له من الإعراب. ذان: اسم اشارة مبني على الألف لأنّه ملحق بالمثنى وهو في محلّ رفع مبتدأ[1].

ومن بين أسماء الإشارة التي استعملها الشاعر نذكر: ("هذا" والتي تكررت 6 مرات، كما وقد تكرر اسم الإشارة "هذه" 5 مرات بالإضافة إلى "هذي" مرة واحدة تكّ ذكره).

د) اسم الفاعل: هو ما يدل على من قام بالفعل من لفظة ويصاغ من الفعل الثلاثي على وزن (فاعل) مثل: كتب= كاتب، علم= عالم، وممّا فوق الثلاثي من المضارع المعلوم باستبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر، مثل: انطلق= منطلقٌ.

يعمل اسم الفاعل عمل الفعل المشتق منه، فيرفع فاعلاً وينصب مفعولا به إن كان متعدّياً ويكتفي برفع الفاعل له إن كان لازماً، مثل: هل شارح الأستاذ الدّرس؟ و: عادل مسافر أخواه.

---

(1) ينظر: ابراهيم شمس الدّين: مرجع الطلاب في الإعراب، ص73 وص74.

نموذج في الإعراب:

عادل مسافر أخواه.

عادل: مبتدأ مرفوع، مسافر: خبر مرفوع، أخواه: فاعل مسافر مرفوع وعلامة رفعه الألف لأنّه مثنى وحذفت النّون للإضافة وهو مضاف، والهاء: ضمير متصل مبني على الضّم في محلّ جرّ بالإضافة.

هذا النوع من الأسماء وجدته في القصيدة ولكن لا يوجد بكثرة، ومن أسماء الفاعل التي وجدت نجد: ("قاتل" والتي تكررت 4 مرات، "شاهد" التي تكررت مرتين، "صاعد" والتي اشتقت من الأفعال الثلاثية المذكورة على التوالي: قتل، شهد، صعد.

هـ) اسم التفضيل: هو اسم يصاغ على وزن (أفعل) للدلالة على تفضيل موصوف على آخر في صفة اشتركا فيها، مثل: وسيم أكبر من سعيد، ولا يصاغ إلاّ من كل فعل ثلاثي تام، متصرف، مثبت، معلوم قابل للتفاوت، ليست الصفة منه على وزن (أفعل) الدّالة على لون أو عيب أو حيلة، فإذا لم يستوفي الشروط المذكورة يؤتى بمصدر الفعل مسبوقا باللفظ المساعد: (أعظم، أكثر... إلخ) منصوباً على التمييز، مثل جناح الغراب أشدّ سواداً من جناح الظلام.

يرفع اسم التفضيل الفاعل، وأكثر ما يرفع الضمير المستتر، مثل: الصديق أكرم من أخي[1].

نموذج في الإعراب: الرفيق أفضل طالب.

الرفيق: مبتدأ مرفوع، أفضل: خبر المبتدأ مرفوع، وفاعله ضمير مستتر فيه وجوبا على خلاف الأصل تقديره "هو"، وهو مضاف، طالب: مضاف إليه مجرور بالإضافة وعلامة جره الكسرة.

ولاسم التفضيل كذلك حصّة في قصيدة طريق دمشق لمحمود درويش، وذلك من خلال أسلوب الشاعر في التعبير عن دمشق واحساسه اتّجاهها، وقد جسّد اسم التفضيل في موضوع قصيدته، ومن بين أسماء التفضيل المستعملة نذكرها كالآتي:

("أصغر" والتي تكررت مرتين وكذلك الأمر بالنسبة لاسم التفضيل أكبر، وأوسع، أبعد والتي تكررت مرتين، أقرب، أجمل)[2].

---

(1) ينظر: ابراهيم شمس الدّين، مرجع الطلاب في الإعراب، ص80-81.
(2) المرجع نفسه، ص82.

أمّا بالنسبة للنوع الآخر من الأسماء التي استعملها الشاعر كالمرفوعات والمنصوبات والمجرورات وهي كالفاعل، والمفعول به والاسم المجرور، ونائب الفاعل، والمبتدأ والخبر اسم كان وأخواتها، وإنّ وأخواتها، المنادى، المشتق والجامد.

ومن بين الأسماء التي وجدتها في القصيدة نذكر أهمها:

و) الجامد والمشتق من الأسماء:

ينقسم الاسم إلى جامد ومشتق والجامد نفسه ينقسم إلى قسمين أيضا: جامد ذات وجامد معنى.

أ) **الجامد الذات:** هو الاسم الذي لم يأخذ من الأفعال. مثل: حجر، سقف، طاولة قلم...إلخ.

ب) **الجامد المعنى:** هو الاسم الذي يُؤخذ من الفعل. مثل: علم، قراءة.

2) الاسم المشتق: هو الاسم الذي يؤخذ من الفعل. **مثل:** عالم، مستشفى، مجتمع، متعلم منشار.[1]

الأسمـــاء الجـــامدة		
اســـم ذات مفـــردة		
البحر، نهار، الماء، النّهر الصّيف، السّيف، المهد اللّحد شجر، وتر، جبل، صوت الرخام الخريطة(2)، الصخر(2) البرتقال القبر، الشمس، ساعة(2) الشمس		

(1) عزيز خليل محمود، المفصل في النحو والصرف، ج4، دار البعث للطباعة والنشر(قسنطينة)، ص68.

الأسماء الجامدة	اسم مشتق	
اسم ذات جمع		
خلايا(2)، المياه(6)، طرق أحجاركم، الحروف، الوجوه سنابل، السنابل، المسامير خيولي، كواكب، الحمام.	اسم مشتق مفرد	اسم مشتق جمع
	المذاب، مشنقة، مشنقتي الحرب، قاتل، شاهد، قتيل شهيد، صغير(2)	الصغيرات، المعجزات، الذكريات، المملون، الحائرون

نستنتج من خلال ما سبق عرضه في الجدول أنّ الشاعر مزج بين الأسماء الجامدة والمشتقة في القصيدة، ولكن الأسماء الجامدة كان لها النّصيب الأكبر فيها، وقد استخدم النوعين في الأسماء الجامدة لكن اسم الذات المفرد كان مستخدما بكثرة على حساب الأسماء الأخرى.

وفي النوع الأول من الأسماء الجامدة أي أسماء الذات المفردة نلاحظ أن الشاعر قد استخدم معاجم مختلفة نذكر منها: معجم الطبيعة والتي تخلل الأسماء التالية: (البحر نهار، الماء، النّهر، الصّيف، شجر، جبل، صوت، الصّخر، الشمس، القمح، غيمة حجر، برق، نهر، عشبة، النّهار).

كما استعمل معجم اسم الآلة نذكر أهمها: (كرسي، السيف، المهد، وتر، الخريطة، ساعة سرج، المقصلة، صليبي). ومن معجم الطبيعة الموجود في أسماء الذات تدل على نحو: (المياه، أحجاركم، سنابل، السّنابل، كواكب).

ومن المعجم الموجودة أو المستعملة من طرف الشاعر محمود درويش في قصيدة طريق دمشق نجد معجم الأشياء شبه (صوت، الرخام، الخريطة، القبر، جثتي، الزّمان، لون النقطة، الحرب، كتابا، بلدي، الدّير، الباب، حذاء، سورة) هذه من أسماء الذّات المفردة ومن أسماء الذات التي تدّل على الجمع في هذا المعجم نجد (الحروف، المسامير).

الإضافة إلى وجود معجم الجسم وهذا ما وجدناه في أسماء الذّات منها ما هو مفرد ومنها ما هو مثنى (صوت، جسد، الدم، الجرح، النطفة، وريدي، جرحي، صدرك، دمي بكارتها يداك، يديك، قدميك، قلبين)، ومن أسماء الذات التي تخص الجمع (خلايا الوجوه) ونجد كذلك في القصيد معجم الحيوان (الحصان، خيولي، الحمام).

ومن بين الأسماء التي وجدناها أيضا في القصيدة نجد الأسماء المشتقة بنوعيها المفردة والجمع، وهذه الأسماء أيضا تجمع بين عدّة أنواع من المعاجم من بينها:

معجم الأشياء فمنها الملموس ومنها المحسوس نجدهما في الاسم المشتق المفرد والجمع مثل: (المذاب، الحرب، صغير، الصغيرات، المعجزات، الذكريات، المملون، الحائرون) وتحتوي الأسماء المشتقة كذلك على معجم اسم الآلة مثل: (مشنقة، مشنقتي)، بالإضافة إلى معجم الإنسان (قاتل، شاهد، قتيل، شهيد).

وفي الأخير نستطيع القول أن الشاعر مزج في قصيدته بين العديد من الأسماء والمعاجم، فوجود الأسماء في أيّ نص أمر ضروري، وبالأخصّ النّصوص الفنّية الأدبية سواء أكان ذلك شعراً أم نثراً، وأخصّ في ذلك النّص الشعري باعتبار أنني في صدد دراسة واحدة من أهم القصائد الشّعرية في قصائد محمود درويش، حيث وجدنا أن الأسماء الموجودة في القصيدة وبمختلف أنواعها أسهمت بشكل كبير في التركيبة الفنية أو البناء الفنّي الشكلي والإيقاعي للقصيدة ممّا أكسبها رونقا وأصبح بذلك نصّاً متوازنا لمّا يحمله من تركيبات عديدة لنحصل بذلك على نص شعري راقي ومتميّز، دون أن ننسى أنّها أسهمت كذلك في إعطاء مفهوم صريح وواضح للمعنى الحقيقي لمضمون النّص الشعري الذي يريد أن يوصله الشاعر من خلال معالجته للموضوع الذي تطرق إليه من خلال القصيدة.

8) باب الحروف:

مفهوم الحروف: هو ما يدلّ على معنى نفسه، بل يدلّ على معنى في غيره، ويتميّز بعدم قبوله لعلامات الاسم أو الفعل نحو: إنّ، ولم، وفي، وهل، وعلى،... إلخ.[1]

ويعرف البعض الآخر بأنّه كل لفظ لا يظهر معناه كاملا إلاّ مع غيره.[2]

والحروف ثلاث أقسام:

1) حروف مختصة بالفعل كحرف النّصب (أن، لن، كي، حتّى)، وحروف الجزم كـ(لم ولا، ولمّا، ولا النّاهية، ولام الأمر...).

2) حروف مختصة بالاسم كحرف الجرّ: (من، إلى، عن، على،...) والحروف التي تنصب الاسم وترفع الخبر مثل: (إنّ، أنّ، كأنّ...).

3) حروف مشتركة بين الأسماء والأفعال كحروف العطف مثال: (جاء محمّد وخالد- شرب الطفل ونام) و(جاء خالد فَمُحمّد-شرب الطفل فنام)، وحرفي الاستفهام (هل والهمزة).[3]

أ) **حروف الجرّ**: حروف الجرّ في الأصل هي عشرون حرفاً كلّها مختصّة بالأسماء وتعمل فيها الجرّ وهي: (من، إلى، عن، على، في، والباء، والكاف، واللاّم وواو القسم وتاؤه ومُذْ ومنذ، ورُبَّ، وحتى، وخلا، وعدا، وحاشا، وكي، ومتى)[4]. ولكلّ منها عدّة معاني. ولكن ما وجد في القصيدة نذكره كما يلي: من، على، إلى، الباء، في، عن، اللاّم، كي، لولا. ومن معانيها:

1- من: لها عشرة معاني وهي: التبعيض بمعنى (بعض)، وبيان الجنس، وتحديد البداية في المكان، والظرفية أي بمعنى (في)، أن تكون بمعنى (عن)، وبمعنى الباء، بمعنى (على)، بمعنى (بدل) وأن تفيد العموم (وهي زائدة) مثل: هل من أحد يسمعني غير خالقي؟[5].

2- إلى: ولها من المعاني ما يلي: انتهاء الغاية الزمانية والمكانية، أن تكون بمعنى اللاّم، بمعنى "في".[6]

---

(1) محمد عواد الحموز: الرشيد، ص19.
(2) عبد علي حسين صالح: النحو العربي منهج في التعلم الذاتي، ص12.
(3) محمد عواد الحموز: الرشيد، ص19.
(4) المرجع نفسه، ص317.
(5) ينظر: أحمد مصطفى أبو الخير: النحو العربي، ص63 و64.
(6) ينظر: المرجع نفسه، ص65.

3- عن: من معانيها المجاوزة وهي (الأصل)، معنى (على)، التعليل، أن تأتي بمعنى (من)، معنى "الباء"، معنى "البدل".

4-على: ومعانيها: الاستعلاء وهو أصل معناها، معنى (في)، التعليل كالكلام، المصاحبة كـ"مع"، ومعنى "من"، ومعنى "الباء"[1].

5-في: وتجدها في المعاني الآتية: الظرفية، والتعليل، والمصاحبة، والاستعلاء، مقارنة، وبمعنى "إلى".[2]

6-الباء: ومعانيها البدل والظرفية والسببية والاستعانة والتعدّية والمقابلة والالصاق والمصاحبة والتبعيض والمجاوزة مثل: (عن)، وبمعنى (على)، والقسم، وبمعنى (إلى)، والتوكيد.

7-اللاّم: ومعانيها كالآتي: انتهاء الغاية، التعليل، الملك وشبهه الواقعة بين ذاتين. مثال: ﴿**للهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ**﴾، الزائدة، النسب، القسم والتعجب معاً والصيرورة والتبليغ، والتبيين، والاستعلاء، بمعنى (بعد)، بمعنى (في)، بمعنى (عن)، وهذه الحروف السبعة تدخل على الظاهر والمضمر من الأسماء، وكذا معانيها المختلفة.[3]

8-كي: وتكون حرف جرّ في المواضع التالية:

أ) إذا دخلت عليها "ما" الاستفهامية نحو: كيمه أي "لمه".

ب) إذا دخلت على "ما" المصدرية.[4]

ب) حروف العطف ومعانيها:

أحرف العطف تسعة وهي: (الواو)، و(الفاء)، و(ثمّ)، و(حتّى)، و(أو)، و(أم)، و(بل)، و(لا)، و(لكن)، منها ستة تفيد المشاركة بين المعطوف والمعطوف عليه، في الحكم والإعراب معاً وهي: (الواو، الفاء، ثم، حتى، أو، أم).

1-الواو: تفيد مطلق الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والإعراب، وتنفرد الواو بأنّها تعطف ما بعدها على ما قبلها في الأفعال التي تحدث من متعدد كأفعال المشاركة بين شخصين (أي: فعل يشترك في فعله شخصان).

---

(1) ينظر: أحمد مصطفى أبو الخير: النحو العربي، ص66 وما بعدها.
(2) المرجع نفسه، ص67-68 وما بعدها.
(3) ينظر: المرجع نفسه، من ص69 إلى ص72.
(4) ينظر: محمد عواد الحموز، الرشيد، ص331 وما بعدها.

2-الفاء: وتفيد الترتيب والتعقيب.

3-ثم: وتفيد الترتيب والتراخي.

4-أو: وتفيد الإضراب لا المشاركة، أي أنها لا تفيد المشاركة في الحكم وإنّما تفيد المشاركة في الإعراب.[1]

بدون شكّ أن كلّ نص سواء أكان شعراً أو نثراً نلحظ فيه ترابط الألفاظ والأفكار معاً وتناسقها، ولكي يحدث ذلك لا بدّ من رابط يألّف ويجمع بين عباراتها لنحصل على نص متسلسل الأفكار ومضبط وفق قواعد وأصول تليق بأي نص من النصوص. ولعلّ في ذلك أنّ النّص الشعري كغيره من النصوص الأدبية تنضوي في أسلوبه جملة من الحروف التي تحدث تماسكاً وتناسقاً بين عناصرها، ومن هذه الحروف نجد حروف الجرّ وحروف العطف وقد وجدناها بكثرة في قصيدة "طريق دمشق" وهذا من خلال دراستي له، والجدول التالي يبيّن ذلك.

حروف الجرّ	حروف العطف
من: 20 مرة.	الواو: 88 مرّة.
على: 14 مرّة.	أو: 12 مرّة.
بـ: 4 مرّات.	ثم: 3 مرّات.
في: 19 مرّة.	الفاء: 14 مرّة.
عن: 7 مرّات.	
إلى: 10 مرّات.	
لـ: 5 مرّات.	
كي: 4 مرات تكررت قبل الأفعال.	
لولا: مرّة واحدة.	

من خلال دراستنا لهذه القصيدة ومن خلال هذا الجدول المعروض أمامنا نخلص إلى أن الملاحظ في حروف الجرّ أن الحرفين الأكثر استعمالا هما: ("من" و"في" ثم "على") حيث أن حروف الجرّ لها دور كبير في النّص بحيث تربط بين الأفكار وتجمع بينها كما أنّها تعمل على الرّبط بين الجمل، ولتثبيت المعنى الذي يحاول الوصول إليه من خلال أفكاره

(1) ينظر: محمد عواد الحموز، الرشيد، ص364.

التي تبرز عواطفه المكبوتة. وقد سمّيت حروف الجرّ كذلك لأنّها تجرّ معنى الفعل قبلها إلى الاسم بعدها، أو لأنّها تجرّ ما بعدها من الأسماء، أي تخفضه.

أما إذا تحدثنا عن حروف العطف، فالشاعر لم يستعمل إلاّ أربعة حروف منها، ولكن الحرف الغالب في النّص الشعري هو حرف العطف (الواو) والذي تكرر "88 مرّة" ثم يأتي بعده "حرف الفاء" والذي تكرر "14 مرّة". والغرض من هذه الحروف هو الربط والوصل المتين بين أجزاء القصيدة والربط بين عناصرها.

إن استعمال حروف العطف والجرّ في هذه القصيدة لم يكن عبثاً، بل كان من أجل جعل أفكار النّص وجمله مترابطة ومتناسقة، وذلك لتوليد قصيدة متجانسة ومتكاملة ومتوازنة إلى درجة يتعذر علينا فصل شطر عن آخر.

الفصل الثالث: I) المستوى التصويري:

لمحة عن البلاغة.

1) علم المعاني

أ) الخبر.

ب)الإنشاء.

الإنشاء الطلبي:

- الأمر.
- الاستفهام.
- النداء.

الإنشاء غير الطلبي:

- التعجّب.

2) علم البيان:

- التشبيه.
- الاستعارة.
- الكناية.

3) علم البديع:

أ) المحسنات البديعية اللّفظية:

- التجنيس (الجناس).
- التسجيع (السّجع).
- التطريز.

ب)المحسنات البديعية المعنوية:

- الطباق.
- المقابلة.

سنتطرق في هذا المستوى من خلال دراستنا للقصيدة إلى علوم البلاغة التي قسّمها البلاغيون إلى ثلاثة أقسام هي: علم المعاني (الأسلوب الخبري، الأسلوب الإنشائي)، وعلم البيان(الاستعارة، التشبيه، الكناية)، وعلم البديع(المحسنات البديعية اللّفظية، والمحسنات البديعية المعنوية)، ولكن قبل ذلك سنتطرق إلى إعطاء لمحة عن نشأة البلاغة وعلاقتها بالنّص الأدبي:

لمحة عن البلاغة:

تعد البلاغة واحدة من أهم علوم العربية، فهي عامل أساسي ومهم في رفع قيمة ومكانة اللّغة العربية والأدب وتوسيع مجالاتها وتكاملها، فقد كانت بداية نشأتها خدمة للنّص القرآني المعجز، وهذا كان شغل الدارسين الشّاغل ولايزال لحدّ الساعة، فهو النّص الذي تحدّى بلاغة القوم، فاحتاج إلى دراسات تشرح إعجازه وتبيين مجازه، وتجلو حقيقته وكناياته ولطيف إشاراته.

فمن علوم البلاغة تتشكل الصور الفنية في النّص الأدبي بنوعيه (النثر والشعر)، فقد عملت على تفكيك تلك النصوص بحثا عن جماليات الصور وعناصر التخييل. فقصيدة "طريق دمشق " لمحمود درويش كغيرها من النصوص الأدبية الشعرية فهي لا تخلو من الصور الجمالية التي يلجأ من خلالها الشاعر إلى منح القصيدة شكلا جماليًّا ورونقًا وموسيقى خاصة من حيث بنائها[1].

1) علم المعاني:

حيث عرّفه معجم المصطلحات العربية بأنّه هو أحد علوم البلاغة العربية، وهو العلم الذي يعرف به ما يلحق اللفظ من أحوال حتى يكون مطابقًا لمقتضى الحال. وقيل عنه كذلك بأنّه: « أصول وقواعد يُعرفُ بها أحوال الكلام العربي التي يكون بها مطابقا لمقتضى الحال، بحيث يكون وفق الغرض الذي سيق له » وقد ركّز التعريف على: تركيب الكلام، وعلى وضعه في المقام المناسب.

وهذا العلم يشمل: الخبر والإنشاء ويتمثل غرضه الجليل في أنّه يكشف عن أسرار الجمال من جودة السبك، وحسن الوصف، وبراعة التركيب، ولطف الإيجاز، وما اشتمل

---

(1) ينظر: محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب– طرابلس – لبنان، ط1، 2003م، ص5 و6.

عليه من سهولة التركيب، وجزالة كلماته، وعذوبة ألفاظه وسلامتها[1].

لقد قسم البلاغيون الكلام إلى: خر وإنشاء.

أ) **الخبر: تعريفه:** عرّفه معجم المصطلحات العربية بقوله: «هو الذي يحتمل الصدق إن كان مطابقا للواقع– أو الاعتقاد المُخبر عند البعض– والكذب إن كان غير مطابق للواقع – أو الاعتقاد المخبر– في رأي، ورأى الجاحظ أنّ الخبر ثلاثة أقسام: خر صادق، وخبر كاذب، وخبر لا هو بالصادق ولا بالكاذب».

وقد تأثر بهذه القسمة لاعتناقه مذهب المعتزلة الذين ذهب زعيمهم النّظّام إلى أنّ مناط الحكم على الخبر بالصدق أو الكذب هو اعتقاد المتكلّم، لا الواقع[2].

والقصيدة المعروضة أمامنا اليوم للدراسة والتطبيق لا تخلو من هذا النوع من الأسلوب فستعرض بعضا من نماذج الأسلوب الخبري الموجود في قصيدة " طريق دمشق " لمحمود درويش في قوله:

« إنّي خرجت من الصيف والسّيف »[3].

وقوله: « إنّي خرجت من المهد واللّحد »[4].

وقوله أيضا: « نامت خيولي على شجر الذكريات.

وكنت وحيدًا »[5]

جئت أقول:

أحاصرهم: قاتلا أو قتيل

أعدُّ لهم ما استطعت...وينشق في جثتي قمر المرحله.

وأخبرته أنّني قاتل أو قتيل[6]

إنّي أغادر أحجاركم وأسير[7]

---

(1) ينظر: محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، ص259 وما بعدها.

(2) المرجع نفسه: ص269.

(3) محمود درويش: الديوان، ص542.

(4) المصدر نفسه: ص543.

(5) المصدر نفسه، ص544.

(6) المصدر نفسه: ص545.

(7) المصدر نفسه: ص546.

وراء دمي في طريق دمشق
ويسألني المتعبون، أو المارة الحائرون عن اسمي[1]
فأجهله...
وأمشي غريبًا[2]
وتسألني الفتيات الصغيرات عن بلدي[3]
فأقول: أفتش فوق طريق دمشق.

من خلال هذه الأمثلة المعروضة أمامنا من خلال الأسلوب الخبري نستنتج أنّ الشاعر يخبرنا ذكرياته التي قضاها في دمشق عندما عاش فيها مرحلة معينة من عمره خاصة عندما تحدث عن مأساته وحزنه عن دمشق وأهلها، والشيء الأكثر إيلامًا له هو أنّه عندما غادر المدينة التي لطالما أحبّها لأنّها تحمل بداخله مشاعر مختلفة وذكريات مميّزة لما عاشه فيها، فبالنسبة له كانت لوعة الفراق أمرّ وأفجع. بالإضافة إلى أنّه يعد من خصائص النمط السردي لأنّه ينقل الأحداث والأخبار من صميم الواقع أو من نسيج الخيال أو كليهما معا في إطار زماني ومكاني بحبكة فنية متقنة. ومن خصائص الأسلوب الخبري نجد أفعال الحركة كالفعل الماضي والمضارع والأمر بالإضافة إلى أدوات الربط، كما أنّه نوع من التقريرية وإعطاء معلومات معينة.

ب) الإنشاء: تعريفه:

جاء في معجم المصطلحات أن الإنشاء هو << ما لا يصح لقائله إنّه صادق فيه أو كاذب >>. وينقسم الإنشاء إلى قسمين هما: طلبي وغير طلبي.

الإنشاء الطلبي: وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب. يكون خاصة في الأمر، والنّهي، والاستفهام، والتّمني، والنّداء.

يضاف إليها: العرض، والتّحضيض، والدعاء، والالتماس.[4]

ومن أمثلة الإنشاء الطلبي الموجود في القصيدة نجد: الأمر، الاستفهام، النداء.

---

(1) محمود درويش: الديوان، ص547.

(2) المرجع نفسه، ص547.

(3) المرجع نفسه، ص548.

(4) وهبة المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة الأدب، مكتبة لبنان، 1979م، ص37.

1) الأمر: هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء. ويكون ممّن هو أعلى إلى من هو أقلّ منه[1].

والأمر في القصيدة في قول الشاعر: اغتسلي يا دمشق بلوني[2].

مرُّوا

لتتسع النقطة، النقطة ، النطفة، الفارق.

الشارع، السّاحل، الأرض...[3].

...أفرغوها من القمح ثمّ خذوها إلى الحرب

خذوها، أحرقوها بأعدائها.

خذوها ليتسع الفرق بيني وبين اتهامي.[4]

من خلال هذه الأمثلة نلاحظ أنّ أسلوب الأمر جاء كلّه كطلب من صاحب الخطاب إلى المخاطب من أجل القيام بفعل معين وهذا ما دلت عليه الجمل الموجودة في الأمثلة المذكورة.

2) الاستفهام: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل.

فمن حروف الاستفهام نوعان أشهرها: الهمزة وهل، ومن أسماء الاستفهام: من، ما أيّ، كيف، أين، أيّان، متى، أنّى، وكم، الاستفهامية[5].

ومن أمثلته في القصيدة: متى تفرجون عن النّهر[6]

إنّي تهجّيت هذه جروفي، فكيف أركّبها؟[7]

دال. ميم. شين. قاف.

كيف محوت ألوف الوجوه

لماذا انحنيت لدفن الضّحايا[8].

---

(1) محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، ص283.

(2) محمود درويش: الديوان، ص542.

(3) المصدر نفسه، ص545.

(4) المصدر نفسه، ص552.

(5) محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، ص293.

(6) محمود درويش، الديوان، ص542.

(7) المصدر نفسه، ص547.

(8) المصدر نفسه، ص548.

من خلال هذه الأمثلة نستطيع القول أنّ الجمل الاستفهامية الواردة لم يكن الغرض منها الاستفهام الحقيقي وبعبارة أخرى لا ينتظر جوابًا لسؤاله، بل غرضه الحقيقي هو توضيح الصورة أكثر وتقريبها للقارئ وغرض المالغة في بعض الأحيان، بالإضافة إلى أنّها جاءت لتدل على الحيرة ولفت انتباه القارئ السامع.

3) النداء: لغة: أن تدعوا غيرك ليقبل عليك.

اصطلاحاً: طلب الإقبال أو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات بأحد حروف النداء، أو أنّه << ذكر اسم المدعوّ بعد حرف من حروف النّداء>>[1].

ومن الأمثلة الموجودة حول أسلوب النّداء: يا أيّها المستحيل...يسمّونك الشّام ![2]

يا امرأة لونها الزّبد العربيّ الحزين.[3]

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّ الجمل الندائية لا تهدف من ورائها للنداء بغرضه الحقيقي، بل هو يخاطب أشياء معنوية وجامدة، وكان القصد من استعمالها هو غرض جمالي في النّص، فالشاعر يعمد إلى هذه الأساليب في قصيدته للتأثير في النفوس. فالجمل النّدائية شأنها شأن الجمل الاستفهامية الموظفة في القصيدة فغرضها هو التأثير وتقريب المعنى والصورة إلى القارئ وهذا أسلوب الشاعر الذّكي.

الإنشاء الغير طلبي: وهو مالا يستدعي مطلوبًا، وله صيغ كثيرة ومنها: المدح والذّم، والتّعجب، وصيغ العقود، والرّجاء. يضاف إليها: ربَّ، ولعلّ، وكم الخبرية.[4]

في هذا النوع من الإنشاء لم نجد في القصيدة إلاّ صيغة التعجّب: حيث وجدت بكثرة والتعجب يظهر بصيغتين قياسيتين هما: مَا أَفْعَلَ، أَفْعِلْ به. ومن نماذجه الموجودة في القصيدة المتمثلة في قول الشاعر: كوني دمشق

فلا يعبرون ![5]

آه، ما أصغر الأرض !

ما أكبر الجرح!

---

(1) محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، ص548.
(2) محمود درويش: الديوان، ص544.
(3) المصدر نفسه، ص549.
(4) محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، ص282.
(5) محمود درويش: الديوان، ص544.

اسألوا عشبة في طريق دمشق![1].

يتضح من خلال عرضنا لهذه الأمثلة من أسلوب التعجب الذي اعتمده الشاعر في أسلوبه من خلال كتابته لهذه القصيدة، إذ أنّ الغرض منه هو إثارة الدهشة في نفوس القراء والانجذاب نحو العمل الفني الأدبي، بالإضافة إلى كل هذا فالشاعر بهذا فهو يحدث تنوعا في الأسلوب وطريقة عرض الموضوع وهذا حسب نفسية الشاعر أثناء الكتابة لأي موضوع يحاول درسه.

وفي الأخير نستطيع القول أنّ علم المعاني أسهم بشكل كبير في تغيير نمط النص الشعري وتحسينه وتجميله، الإضافة إلى أنّه ساهم في بناء أسلو النص وتجسيد أفكاره المختلفة من خلال الموضوع المعالج للقصيدة.

2) علم البيان:

ارتبطت البلاغة بالنقد في النشأة الأولى حيث كانت تعقد الموازنات بين الشعراء ويتم تفضيل بعضهم على بعض وكان للإسلام تأثيرا قويّاً على نشأة العلوم البلاغية، وقد كان العرب يدركون بسلائقهم السليمة في عصر صدر الإسلام أن القرآن الكريم أنزل بلسان عربي مبين وأنّه لا يشاكل شيئا من كلام فصحاء العرب المشهود لهم بالبيان.

وكلمة بيان على حدّ أصلها اللغوي تدّل على الوضوح والإبانة سواءا في القول الملفوظ أو المكتوب، أو الإشارة أو الهيئة التي يبدوا عليها الشيء، وهذا ما يطلق عليه (دلالة الحال) وهذا المفهوم هو الذي أسس عليه الجاحظ (توفي سنة 255هـ) تقسيمه لأنواع البيان.

كما وقد جاء في معجم المصطلحات العربية عن البيان بأنه: "هو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة" وكأنّه يريد القول: إيراد المعنى مرّة بطريق التشبيه، وإيراده ثانية من طريق المجاز، وثالثة من طريق الكناية وهكذا.

إنّه باختصار: علم يعرف به إيراد المعنى الواحد في صور مختلفة متفاوتة في وضوح الدّلالة، وكان محقّاً القائل: «إنّ البيان العربي هو علم دراسة صورة المعنى الشعري. أمّا البديع والعروض والقافية فهي علوم تهتمّ أساساً بالصورة الصوتية في التعبير الشعري».

---

(1) محمود درويش: الديوان، ص547.

أ) **التشبيه: لغة:** هو التمثيل، إذ شبّهت هذا بذاك، ومثّلته به.

اصطلاحا: بيان أن شيء أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام.

والتعريف الجامع هو: صورة تقوم على تمثيل شيء (حسّي أو مجرّد) بشيء آخر (حسّي أو مجرّد) لاشتراكهما في صفة (حسّية أو مجرّدة) أو أكثر وقد عرّفه القزويني بقوله: «التشبيه: الدّلالة على مشاركة أمر ما لآخر في معنى».[1]

وهذا يعني بأنّ المتشابهين ليسا متطابقين في كل شيء.

كما يعدّ التشبيه أحد الأركان الأساسية للبلاغة العربية وفصل هام من فصول النّظم ويقصد به تثبيت للمشبّه حكما من أحكام المشبّه به قصد المبالغة.[2]

هذا وقد تواضع البلاغيون على أن للتشبيه أربعة أركان هي: المشبّه، المشبّه به، وجه الشبه، أداة التشبيه.

1) **المشبّه:** وهو الرّكن الرّئيس في التّشبيه، تخدمه الأركان الأخرى، يغلب ظهوره لكنّه قد يُضْمَرُ للعلم به على أن يكون مقدّراً في الإعراب، وهذا التقدير بمنزلة وجوده.

مثاله قول: عمران بن حطّان مخاطباً الحجّاج:

أسدٌ عليّ وفي الحروب نعامة فتخاء تنفر من صفير الصّافر.

فلفظ (أسد) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (أنت)، وعليه يكون المشبّه ضميراً مقدراً في الإعراب، وهو ماثل في المعنى وإن لم يظهر بلفظه. والفتخاء = النّاعمة.

2) **المشبّه به:** تتوضح به صورة المشبّه ولا بدّ من ظهوره في التشبيه، فهو يشترك مع المشبه في صّفة أو أكثر إلاّ أنّها تكون بارزة فيه أكثر من بروزها في المشبّه.

ويسمى المشبّه والمشبّه به طرفي التشبيه.[3]

3) **وجه الشبه:** هو الصفة المشتركة بين المشبّه والمشبّه به، وتكون في المشبّه به أقوى وأظهر ممّا هي عليه في المشبّه، قد يذكر وجه الشبه، وقد يحذف وإذا ذكر جاء غالباً على إحدى صورتين هما:

أ) **مجرورا:** بـ (في)، كما في قول ابن الرّومي:

---

(1) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971م، ص328.
(2) صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، الجزائر، 2001م، ص47.
(3) د. محمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة (البديع، البيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب (طرابلس–لبنان)، 2003م، ط1، ص145.

يا شبيه البدر في الحسن وفي بعد المنال.

تمييزا: ومثاله قول أحدهم:

يا شبيه البدر حسناً وضياءاً ومنالاً.

وإذا جاء على خلاف هاتين الصورتين، فلا بدّ من تأويله بإحداهما. مثال ذلك قول أحدهم: العمر مثل الضيف أو كالطّيف ليس له إقامة.

وتأويل وجه الشبه: العمر مثل الضيف أو كالطّيف في قصر إقامته.

أداة التشبيه: هي كل لفظ دلّ على المشابهة، وقد تكون:

حرفاً: كالكاف، كما في قول أبو القاسم الشابي:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللّحن كالصّباح الجديد.

كالسّماء الضّحوك كاللّيلة القمراء كالورد كإبتسام الوليد.

وقد كرّر الأداة (الكاف) ثماني مرّات في البيتين. كما تكون كأنّ أداة التشبيه كما في قول الطيّب صالح في رواية "عرس الزّين" «والزّين واقف في مكانه، في قلب الدّائرة بقامته الطويلة وجسمه النّحيل فكأنّه صاري المركب».

اسماً: والأسماء المتداولة في هذا الباب هي: مِثلُ، شبه، مَثَلُ، مماثل، قرن، مضارع محاكٍ، وما كان بمعناها أو مشتقاً منها، مثال ذلك قول المجنون في طبية:

أيا شبه ليلى لا تراعي فإنّني لك اليوم من وحشيّة لصديق.

فعلا: والأفعال المحتملة في هذا الباب هي: شابه، حاكى، ضارع، ماثل، ومضارع هذه الأفعال وما شابهها. وأمثلته قول أحدهم:

تفاحة جمعت لونين قد حكيا خدّي حبيب ومحبوب قد اتفقا.[1]

أقسام التشبيه باعتبار الأداة ووجه الشبه:

أولا: باعتبار الأداة: يقسم التشبيه باعتبار الأداة إلى:

1) تشبيه مرسل: وهو ما ذكرت فيه الأداة. مثال ذلك قوله:

إنّما الدّنيا كبيت نسجه من عنكبوت.

حضرت الأداة وحضورها كما يقول أحدهم: «يُبقي على البعد أو الفضاء الفاصل بين الطّرفين في تصنيف الموجودات».[2]

(1) ينظر: د. محمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة، ص146 و147.

(2) الأزهر الزّناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص23.

2) تشبيه مؤكد: وهو ما حذفت منه الأداة، مثاله قول أحدهم:

أنت نجم في رفعة وضياء تجتليك العيون شرقا وغرباً.

فأداة التشبيه محذوفة والتقدير: أنت مثل النّجم، أو أنت كنجم...

ومن المؤكد ما أضيف فيه المشبّه به إلى المشبّه، مثاله:

والريح تعبث للغصون وقد جرى ذهب الأصيل على لجين الماء.

والشاعر يريد تشبيه الأصيل بالذّهب، والماء باللّجين، وهذا الضرب من التشبيه أبلغ وأوجز، وأشدّ وقعاً في النّفس، والنكتة في بلاغته أنّه يجعل المشبّه والمشبّه به شيئاً واحداً.

ثانياً: باعتباره وجه الشبه: حيث يقسم التشبيه باعتبار وجه الشبه إلى:

1) التشبيه المجمل: وهو ما حذف منه وجه الشبّه، وبغيابه أجمل المتكلم في الجمع بين الطرفين فسميّ مجملاً، مثال قول ابن الرّومي في مغنٍّ.

فكأنّ لذّة صوته ودبيبها سِنَةٌ تمشّى في مفاصل نُعَّسِ.

لم يذكر الشاعر وجه الشبّه لأنّه يُدْرَكُ بسرعة وهو التلذّذ والارتياح.[1]

2) التشبيه المفصّل: وهو ما ذكر فيه وجه الشبه أو ملزومه، وهو قليل في شواهد التشبيه لأنّ ذكره قد يؤدي إلى نوع من الملل، ويسهم في إطالة الكلام بغير فائدة كما يقال: طبعه فريد كالنسيم رقة، ويده كالبحر جوداً، ووجهها كالقمر جمالاً، فإن الرقة الجامعة بين الطبع الفريد والنسيم، والجود الجامع بين يد الخليفة والبحر والجمال الجامع بين وجهها والقمر، كل ذلك يمكن أن يدركه السامع دون ذكره وإنّما يسعى المتكلم أحيانا إلى ذكره تلذّذاً ورغبة في ترداده على الألسن، كما ورد في بيت ابن الرومي:

أنت مثل الغصن ليناً وشبيه البدر حسناً.

فقد ذكر هنا اللّيّن وهي الصفة التي حدّته على الجمع بين الغصن والانسان والحسن وهي الصّفة التي حدّته على الجمع بين البدر والانسان.[2]

ثالثا: باعتبار الأداة ووجه الشبّه معاَ:

التشبّه البليغ: وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه معاً، فهو مؤكد مجمل. وهو أعلى التشابيه بلاغة ومبالغة في آن. ويأتي على صورة متعدّدة تبعاً لموقع المشبّه به من

---

(1) ينظر: الأزهر الّزناد، دروس في البلاغة العربية، ص23.

(2) د. ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، 1997م، ص152.

الإعراب.[1] فهو لا يتضمن إلا طرفين فقط "المشبّه والمشبه به"، وقد ورد هذا التشبيه بداية في باب تقسيم التشبيه باعتبار أداته وهذا لأنّه لاحق به، فزاد عليه في حذف الأداة حذف وجه الشبه، فَصُنِّفَ بعدها في باب تقسيم التشبيه باعتبار الأداة ووجه الشبه معاً.[2] ومن أمثلة وأنواع ما وجد في قصيدة "طريق دمشق" من تشبيه والذي يعدّ عنصر من عناصر البيان نذكر أهمها:

الصورة	نوعها	التعليل
كأن الخريطة صوت يفرخ في الصّخر.	تشبيه تام	المشبه (الخريطة)، والمشبّه به (الصوت)، أداة التشبيه (الكاف).
كأنى الخريطة أنثى مقدسة.	تشبيه تام	المشبه (الخريطة)، المشبه به (الأنثى)، أداة التشبيه (كأنّ).
وقطّرني كالرّخام المذاب.	تشبيه تام	المشبه (الصوت)، المشبه به (الرّخام المذاب)، وأداة التشبيه (الكاف).
أنا ساعة الصفر دقّت	تشبيه بليغ	المشبه (أنا)، المشبه به (ساعة الصفر)، وأداة التشبيه محذوفة.
وأنا أفق ينحني فوقكم.	تشبيه بليغ	المشبه (أنا)، المشبه به (أفق).

من خلال ما سبق عرضه نخلص إلى أنّ التشبيه الذي يعدّ واحد من أهمّ الصور البيانية في علم البيان بارز في النّص الشّعري لكن ظهوره أو استعماله في النّص قليل مقارنة بالكناية والاستعارة.

وعلى العموم فإن التشبيه يساعد في وضوح دلالة النّص كغيره من الصور البيانية السالفة

(1) د. محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة، ص161.
(2) ينظر: مختار عطية: علم البيان (وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دراسة بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية (جمهورية مصر العربية)، 2004م، ص43.

الذّكر، كما يسهم في تجميل الأسلوب وإظهاره صور رمزية دالّة لمعنى معيّن يقصده الشاعر من خلال موضوع قصيدته، وليقرب المعنى أيضا في ذهن القارئ والملاحظ أن الشاعر قد استعمل نوعين فقط من التشبيه (التشبيه التّام والتشبيه البليغ).

ب) تعريف الاستعارة:

لغة: جاء في اللّسان (عور): «استعارة: طلب العاريّة واستعارة الشيء واستعاره منه طلب منه أن يعيره إيّاه... واستعاره ثوباً فأعاره إيّاه»

وفي معجم الوسيط «استعار الشيء منه أي: طلب أن يعطيه إيّاه عاريّة، ويقال: استعاره إيّاه».

فالدلالة المعجمية للفظ تؤكد أن الاستعارة نقل الشيء من حيازة شخص إلى آخر.

ويعلّل أحد القدامى التسمية بقوله: «وإنّما لقب هذا النّوع من المجاز بالاستعارة أخذاً لها من الاستعارة الحقيقية، لأنّ الواحد منّا يستعير من غيره رداء ليلبسه ومثل هذا لا يقع إلاّ من شخصين بينهما معرفة بوجه من الوجوه، فلا يستعير أحدهما من الآخر من أجل الانقطاع».[1]

اصطلاحاً: جاء في التعريفات: «الاستعارة ادّعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبّه من البيتين كقولك: لقيت أسداً وأنت تعني به الرّجل الشجاع»[2]. فالتعريف ركز على العلاقة القائمة بين التشبيه والاستعارة، لأنّ هذه الأخيرة أساساً تشبيه حذف أحد طرفيه (المشبّه أو المشبّه به).

وقد عرّف الجرجاني الاستعارة في قوله: «اعلم أنّ الاستعارة في الجملة يكون لفظ الأصل في الوضع اللّغوي معروفا تدّل الشواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعاريّة» فالواضح من هذا التعريف أن الاستعارة مجاز تنزاح فيه الدّلالة عن المعنى الأساسي للفظ إلى أحد المعاني الإضافية.

ولقد ذهب المحدّثون في تعريفهم للاستعارة إلى أنّها أبلغ من التشبيه: «لأنّ التشبيه مهما تناهى في المبالغة، فلا بدّ فيه من ذكر المشبّه والمشبّه به. وهذا اعتراف

---

(1) يحي ن حمزة العلوي: الطرّاز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1980م، ص198.

(2) علي بن محمد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، ط1، مكتبة لبنان، 1978م، ص20.

بتباينهما وأن العلاقة ليست إلاّ التشابه والتداني، فلا تصّل إلى حدّ الاتحاد بخلاف الاستعارة ففيها دعوى الاتحاد والامتزاج، وأن المشبّه والمشبّه به صارا معنى واحداً».[1]

ولعلّ أقدم من عرّف الاستعارة "الجاحظ" (255هـ) حين قال إنّها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه، ثم يليه ابن المعتز (299هـ) الذي يعرفها بقوله: "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها".[2]

ويعرفها "أبو الهلال العسكري" (395هـ) بقوله: (الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة لغرض وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ أو لحسن المعرض الذي يبرز فيه).[3]

وقد قسمت الاستعارة إلى عدّة أقسام لكنّها في الأغلب ليست مستعملة، والأكثر شهرة واستعمالاً هو نوعي الاستعارة المقسمة باعتبار طرفيها المستعار له والمستعار منه إلى نوعين وهما الأكثر استعمالا كما ذكرنا سابقاً وهما، الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية.

الاستعارة المكنية: وتسمى الاستعارة بالكناية، وهي ما حذف منها المستعار منه وذكر فيها المستعار له[4]، وقد عرّفها السّكاكي بقوله: «هي أن تذكر المشبه وتريد به المشبّه به دالاّ على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتيف شيئاً من لوازم المشبه به المساوية مثل أن تشبه المنيّة بالسبع، ثم تفردها بالذكر مضيفاً إليها على سبيل الاستعارة التخييلية فتقول: مخالب المنيّة نبشت بفلان طاوياً لذكر المشبه، وهو قولك: التشبيهة بالسّبع».

مثال ذلك قول الشاعر:

وإذا المنيّة أنبشت أظفارها ألفيت كلّ تميمة لا تنفع.

إذ شبه الشاعر المنيّة بالسّبع. فالمستعار منه (السبع) محذوف، وكنيّ عنه بشيء من خصائصه (الأظفار). المستعار له (المنيّة) مذكور القرينة (الأظفار) والجامع بينهما هو الاغتيال.

(1) السيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص303-304.
(2) ابن المعتزّ: البديع، تح/ د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت-لبنان، 1990م، ص24.
(3) أبو الهلال العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح/ د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984م، ص295.
(4) ينظر: مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلّقات السبع دراسة بلاغية، ص68.

ويمكن أن نوضح الاستعارة المكنية فنقول: هي الاستعارة التي حذف منها المستعار له (المشبه).[1]

الاستعارة التصريحية: وتسمى "المصّرحة" وهي ما حذف من المستعار له وذكر فيها المستعار منه، أو بعبارة أخرى هي ما صُرِّحَ فيها بلفظ المشبه به (المستعار منه) وحذف المستعار له (المشبّه)، كقول المتنبي مادحا سيف الدولة ومعرّضا بملك الرّوم:

فأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يمشي أم إلى البدر يرتقي

فموطن المجاز هنا (إلى البحر يمشي، أم إلى البدر يرتقي)، فالبحر والبدر خرجا عن معناهما الحقيقي ليدلا على شخص الممدوح (سيف الدولة) والعلاقة بين الدّلالة الحقيقية والدّلالة المجازية تقوم على المشابهة، إذ شبّه سيف الدولة بالبحر في وجوده على مذهب الأقدمين والمحدّثين، وشبّهه بالبدر في رفعة مقامه. وسكت عن المشبه وذكر المشبّه به لهذا مانت الاستعارة تصريحية.[2]

ومن خلل دراستي لقصيدة "طريق دمشق" للشاعر "محمود درويش" اتضح لي أنّه توجد العديد من الاستعارات المكنية، ومن أمثلة هذه الأخير الموجودة في القصيدة نذكر من بينها:

الاستعارة	نوعها	التعليل
هذا النّهار يعود من الأيض السّابق.	استعارة مكنيّة	حيث ذكر المشبّه وهو النّهار وحذف المشبّه به (الانسان) وذكر أحد لوازمه (يعود).
أفتح جرحي لتبتدئ الشّمس، ما اسمي؟	استعارة مكنية.	حيث ذكر المشبه وهو (الشمس) وحذف المشبه به (الانسان) وذكر أحد لوازمه (ما اسمي).

(1) ينظر: السكاكي: مفتاح العلوم، شرح/ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ص378 وما بعدها.

(2) محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، ص199.

فشقت خلايا الفراغ على سرج هذا الحصان.	استعارة مكنية.	ذكر المشبه وهو الفراغ وحذف المشبه به (الكائن الحي) وذكر أحد لوازمه (الخلايا).
اسألوا عشبة في طريق دمشق.	استعارة مكنية.	ذكر المشبه (عشة) وحذف المشبه به (الانسان) وترك أحد لوازمه (اسألوا).
من الموت تبتدئين، وكنت تنامين في قاع صمتي، ولا تسمعين، وأعددت لي لغة من رخام وبرق.	استعارة مكنية.	ذكر المشبه (دمشق) التي وردت ضمير مستتر (أنتِ) وحذف المشبه به (المرأة) وذكر أحد لوازمه (تبتدئين تنامين، تسمعين، أعددت)
ونهر يعيش على مهل.	استعارة مكنية.	ذكر المشبه (نهر) وحذف المشبه به (كائن حي) وذكر أحد لوازمه (يعيش).

من خلال هذا الجدول نستنتج أن الاستعارة المكنية طغت بشكل كبير على القصيدة وتعمل الاستعارة على إغراء القارئ ولفت مسامعه وانتباهه للميل إلى هذا العمل وهذه القصيدة، كما أنّها تعدّ من أبرز وسائل الإثراء اللغوي والإبداع الفني، وذلك لأنّها أكثر عمقا وأشدّ إثارة وتأثيراً في نفوس القراء.

وتكتسب الاستعارة قيمتها الفنّية المتميّزة نتيجة تظافر مجموعة من العناصر يأتي في مقدمتها: الإيجاز، فكما يقال خير الكلام ما قلّ ودلّ، بالإضافة إلى المبالغة والإثارة والخيال وهذا ما يزيد في الأسلوب رونقا وجمالا وبهاءاً لأنّها تكسب النصوص وخاصة النّص الشعري صورة فنّية راقية ومتميزة نتيجة إثارتها.

ج) تعريف الكناية:

أ) **لغة:** جاء في اللّسان (كنّى): «الكناية: أن تتكلم بشيء وتريد غيره. وكنّى عن الأمر بغيره يكني كناية: يعني إذا تكلّم بغيره ممّا يدلّ عليه».

فالكناية إذا إيماء إلى المعنى وتلميح، أو هي مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللّفظ الموضوع للمعنى المقصود ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه.

ب) **اصطلاحا:** جاء في معجم المصطلحات أن الكناية «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي».[1]

هذا التعريف مأخوذ من تعريف السبكي الذي جاء فيه أنّها: «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمتع مع إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد».[2]

وقد اصطلح البلاغيون في تعريف الكناية فقالوا عنها أنّها : لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى، فقديما قالوا: فلان طويل النِّجاد: أي طويل القامة مع جواز أن يراد حقيقة طول النّجاد أيضا وهي حمائل السيّف لأنّ طوله يستلزم طول القامة.[3]

أقسام الكناية:

وتنقسم الكناية تبعاً لما تدل عليه إلى ثلاثة أقسام وهي:

كناية عن صفة: هذه الكناية يستلزم لفضها صفة. يرد هذا النوع من الكناية كثيراً على ألسنة النّاس في أحاديثهم اليومية، ففي مصر يقولون: هو ربيب أبي الهول.

كناية عن شدّة الكتمان وفي لبنان يقولون: فلان يشكو قلّة الجرذان في بيته كناية عن فقره.[4]

وينقسم هذا النوع من الكناية عند البلاغيين إلى قسمين:

كناية قريبة: وهي التي لا يحتاج فيها للانتقال من المعنى الحقيقي للكلام إلى المعنى المجازي إلى أكثر من خطوة.

---

(1) وهبة المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، 1979م، ص171.
(2) بهاء السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، دار السرور، بيروت، ص237.
(3) محمد مصطفى هدارة: في البلاغة العربية: علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1989م ص79.
(4) ينظر: محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: ص243 وما بعدها.

مثال: جاء في الحديث الشريف: اليد العليا خير من اليد السفلى. فاليد العليا عن العطاء واليد السفلى كناية عن الأخذ. فالمقصود من الحديث يدرك بسرعة لعدم وجود واسطة.[1]

كناية بعيدة: ويحتاج فيها إلى أكثر من خطوة واحدة للوصول إلى المعنى المجازي المراد من الكلام.

مثال: فلان كثير الرّماد، فالمعنى المجازي هو (الكرم) ولكن للوصول إليه لا بدّ من تفسيرات عدّة: كثرة الرّماد ناجمة عن كثرة الاشتعال.

وكثرة الاشتعال عائدة إلى كثرة الطبخ.

ومن كان كثير الطبخ كان كثير الضيوف.

وكثرة الضيوف تدلّ على الكرم.

كناية عن موصوف: وهي الكناية التي يستلزم لفظها ذاتاً أو مفهوماً: ويكنى فيها عن الذات كالرجل والمرأة والقوم والوطن والقلب واليد وما إليه...

مثال على ذلك: يا أبناء النيل فهي كناية عن مصر.

مدينة الشمس كناية عن بعلبك.

ومن الأمثلة عن ذلك نجد قول شوقي في البيت التالي:

يا ابنة اليمِّ ما أبوك بخيل ماله مولعاً بمنع أو بحبسِ؟

فلقد كنّى شوقي (بإبنة اليمّ) عن السفينة، وكنى كذلك (بأبوك) عن البحر فكليهما كناية عن موصوف.[2]

كناية عن نسبة: وتكون بتخصيص الصفة بالموصوف، بحيث لا يطلب فيها ثبوت صفة للمدوح، بل ثبوت نسبة معيّنة ينه وبين هذه الصّفات، أو نفيها عنه.[3]وفي تعريف آخر: هي الكناية التي يستلزم لفظها نسبة عن الصفة وصاحبها المذكورين في اللّفظ، تنفرد عن النوعين السابقين بأن المعنى الأصلي للكلام غير مراد فيها، وبأنّنا نصرّح فيها بذكر الصفة المراد إثباتها للموصوف، وإن كنّا نميل بها عن الموصوف نفسه إلى ماله اتصال به، مثال ذلك قول زياد الأعجم:

أنّ المروءة والسّماحة والنّدى في قبة ضُرِبَتْ على ابن الحشرج.

---

(1) محمد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب، ص245.
(2) ينظر: محمد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب، ص245 وما بعدها.
(3) ينظر: مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع (دراسة بلاغية)، ص139.

ناسباً السّماحة والمروءة والنّدى إلى ابن الحشرج، عندما جعلها في قبّته.[1]

ومن الكنايات الموجودة في القصيدة نذكر:

الصورة	نوعها	دلالتها
من الأسود ابتدأ الأحمر	كناية عن موصوف وعن صفة في ذات الوقت.	كناية عن الاستعمار (الموصوف)، وكناية عن صفة (الظلم).
مازال صدرك صاعد	كناية عن صفة	الشموخ.
آه، ما أوسع القبلة الضّيّقة	كناية عن صفة	الفرج
تقلدني العائدات من النوم الأبيض	كناية عن صفة	الأمل.
تغسل أجنحة الطير بين أصابعك الذهبية	كناية عن موصوف	دمشق.
ويحملك الجند فوق سواعدهم	كناية عن صفة	التضحية.
يسقطون على قدميك كواكب	كناية عن صفة	الوفاء
ويولد في الزمن العربي.. نهار	كناية عن صفة	الحرية والاستقلال.
يا امرأة لونها الزبد العربي الحزين	كناية عن موصوف.	دمشق.
كنت العقيدة	كناية عن نسبة.	الانتماء.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن الشاعر استعمل العديد من الكنايات، بحيث أننا نجدها المسيطرة في النّص، إذ أننا نلاحظ وجود الكناية عن صفة مستعملة بكثرة، والكناية على العموم هي صورة فنية راقية من الصور البيانية، والتي تساعد هي الأخرى في إيضاح المعنى الحقيقي للقارئ وإيصاله عن طريق معنى مركب في صورة بيانية، كما أنها تلعب دوراً هاماً في بناء الأسلوب وإعطاءه صورة خاصة تليق به من خلال

(1) ينظر: محمد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب، ص247.

الموضوع المعالج. بالإضافة إلى أن الكناية تعدّ واحدة من أهم الطرق التي تسهم بشكل كبير في إيراد المعنى وإيصاله بطريقته الخاصة والمميزة لإيضاح الدّلالة.

ومن الملاحظ في النّص أن الكنايات موجودة بكثرة من خلال دراستنا التطبيقية له وهذا ما يبيّنه الجدول السابق، إذ أنّ الصورة الأكثر استعمالاً هي الاستعارة المكنيّة ثم تليها الكناية ولكن الشاعر لم يتخلى عن التشبيه إذ أنّه استعمل فيه النوعين المذكورين سابقاً (التشبيه التام، والتشبيه البليغ).

وفي الأخير نستطيع القول أن الشاعر محمود درويش من خلال قصيدة طريق دمشق كان بارعاً في أسلوبه كعادته وكغيرها من القصائد الأخرى، إذ أنّه استطاع بدهائه في انتقاءه أجمل وأبدع الصور البيانية لتساعده في إيضاح المعنى للموضوع المعالج من خلال أسلوبه المقنع والمميز في الكتابة، وقد استطاع بذلك المزج بين عدّة صور لمعالجة نصّه والتي أسهمت هي الأخرى في تقوية المعنى والأسلوب ولفت انتباه السامعين والقرّاء، بالإضافة إلى أنّها أفادت وساهمت بشكل كبير في التركيبة النهائية والإجمالية للنّص وذلك لإيصاله للمتلقي.

3) علم البديع:

أ) المحسنات البديعية اللفظية:

وهي التي تتصل بالشكل أو اللّفظ دون المعنى أو المضمون وسنعرض بعضاً منها من خلال ما وجدته في قصيدة طريق دمشق[1].

- **التجنيس (الجناس):** لقد أسهب البلاغيون في درس الجناس بوصفه ملمحاً من ملامح علم البديع إسهاباً واسعاً، حيث قسّموها إلى عشرين نوعاً، ولكنّ الجناس على العموم في تعريفة هو أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى وهو نوعان:

الجناس التام: هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة وهي: نوع الحروف، وشكلها، وأعدادها وترتيبها وهيآتها من غير تركيب فيهما ولا في أحدهما ويسمى الكامل والفصيح والحقيقي.

فإن كان اللفظان من نوع واحد يسمى مماثلا وإن كان من نوعين مختلفين سميّ مستوفيا.[2]ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**يَوْمَ تَقُومُ الْسَاعَةُ يُقْسِمُ المُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ**﴾ (الرّوم/55).[2] إذاً المراد به الساعة يوم القيامة، والمراد بـ ساعة الوقت الزمني.

الجناس الناقص: وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة.[4]

ومن أمثلة ما استعمل في القصيدة من الجناس نذكر أهمها:

الجناس التام	الجناس الناقص	
• الوقت نام على الوقت إذ أن المراد "بالوقت" الأولى "الزمن" والمراد بالثانية "الزمان أو العصر"	الصّيف والسيف	العائدات والذاهبات والواقعات
	المهد واللحد	موتي وعيدي
	الذكريات والمعجزات	يبتدئ وينطفئ
	حركنّي وفجّرني وقطّرني دقّت	أفرغوها وأحرقوها
• وفي كل سنبلة ألف سنبلة فالمراد بالأولى "سنبلة كاملة" والمراد بالثانية "حبة من سنبلة".	وشقّت	قاتلا وشاهداً
	المرحلة والمقصلة	قتيل وشهيد
	النقطة والنطفة	أودِّع وأرحل.
	الفارق والشارع والساحل	
	تبتدئين وتسمعين.	

(1) ينظر: مختار عطية: علم البديع ودلالات الإعتراض في شعر البحتري –دراسة بلاغية– دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر –الاسكندرية– ص123.
(2) السيوطي: جنى الجناس، ت/ محمد رزق الخفاجي –المطبعة الفنية– 1986م، ص73.
(3) القرآن الكريم: سورة الرّوم – الآية55.
(4) عبد العاطي شلبي: البلاغة الميسرة، ج2، علم البديع المكتبة الجامعية (الأزريطة، الاسكندرية)، 2003م ص4.

- التسجيع (السجع):

وهو اتفاق الفواصل في الحروف أو الأوزان أو فيهما معًا، وقد قسّم إلى قسمين هما:

الأول: هو ضرب يأتي فيه الجمل المسجعة مجملة في الجمل المهملة[1]، ومن ذلك قوله تعالى:﴿**إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْقَانِتِينَ وَالْقَانِتَاتِ وَالصَّادِقِينَ والصادقات**﴾.[2]

ويسمى هذا التجنيس "المتوازي" وهو ما اتّفقت فيه الحروف والأوزان[3] ومن ذلك قوله تعالى:﴿**فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ...** ﴾

الثاني: ضرب تأتي فيه الجمل المسجّعة منفردة[5] كما في قوله تعالى:﴿**الرَّحْمَنْ عَلَّمَ القُرْآنْ خَلَقَ الإِنْسَانَ عَلَّمَهُ البَيَانْ والشمس والقمر بحسبان والنّجم والشجر يسجدان والسّماء رفعها ووضع الميزان** ﴾.[6]

والسّجع قد يكون قصيرًا أو طويلًا، فالأوّل هو أصعب أنواع السّجع مسلكًا وأطيبها على السّمع، وأخفها على القلب، لأن الألفاظ إذا كانت قليلة فهي أحسن وأرقّ، لقرب فواصلها والتحام أطرافها.

وفي هذه القصيدة ومن خلال دراستي، لها، اتضح أن الشاعر لم يستعمل في أسلوبه السّجع كثيرا، ومن أمثلة ما عرض في القصيدة نجد:

❖ من الموت تبتدئين، وكنت تنامين في قاع صمتي ولا تسمعين[7].

---

(1) مختار عطية: علم البديع: ص123.
(2) القرآن الكريم: سورة الأحزاب، الآية: 35.
(3) مختار عطية: علم البديع، ص123.
(4) القرآن الكريم: سورة الغاشية، الآية:13.
(5) مختار عطية: علم البديع، ص123.
(6) القرآن الكريم: سورة الرحمان، الآية: من 1 إلى 7.
(7) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص2.

السّجع في: تبتدئين وتسمعين

فهما يتشابهان في فواصل الحروف وفي الوزن.

❖ خذوها، أحرقوها بأعدائها.

فهم يتشابهون في فاصلة الحرف الأخير.

إني خرجت من الصّيف والسّيف وجملة إنّي خرجت من المهد واللّحد.

فكلمتي "الصّيف" و" السّيف" تتشابهان في فواصل الحروف والوزن وكذلك الأمر بالنسبة لكلمتي المهد واللّحد.

همزة الوصل بينهما

قبلة السّيف بينهما

طعنة الورد بينهما.[1]

فكلّ من كلمة "همزة" و"قبلة" و"طعنة" يتشابهون في الوزن وفي فاصلة الحرف الأخير. وفي جملة: ويسألني المتعبون، أو المارّة الحائرون عن إسمي فأجهله...

فكلمتي "المتعبون" و"الحائرون" فهما تتشابهان كذلك في الوزن وفي فاصلة الحرف الأخير.

وفي عبارة: وتسألني الفتيات الصغيرات عن بلدي.

وعبارة: يبتدئ الزّمن العربيّ، وينطفئ الزّمن الهمجيّ.

فكل من كلمة "الفتيات" و"الصغيرات" في العبارة الاولى، وكلمة "العربي" و"الهمجي" في العبارة الثانية فكل ثنائي منهما يتشابه في الوزن وفاصلة الحرف الأخير.

– **التطريز**: وهو عند أبي هلال العسكري أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون فيها الطراز كطراز الثوب.[2]

---

(1)

(2) أبو هلال العسكري: الصناعتين. ت/د. مفيد قمحية. دار الكتب العلمية. بيروت (لبنان)، 1984م ص480.

ومنه قول أحمد بن أبي طاهر:

إذا أبو القاسم جادت لنا يده لم يُحمد الأجودان البحر والمطر.

وإن أضاءت لنا أنوار غرته تضاءل الأنوران الشمس والقمر.

وإن مضى رأيه أو حدّ عزمته تأخر الماضيان السيف والقدر.

من لم يكن حذرًا من حد صولته لم يدر ما المزعجان الخوف والحدر.

فالتطريز في قوله: الأجودان – الأنوران – الماضيان – المزعجان.[1]

أما إذا تحدثت عن التطريز الذي استعمله الشاعر "محمود درويش" في قصيدته "طريق دمشق" فأجده يتمثل في العبارات والكلمات التالية:

هذا النّهار يعود من الأبيض السّابق...

الآن جئت من الأحمر اللّاحق.

فالتطريز في قوله: الأبيض والأحمر وكذلك السّابق واللّاحق.

أحاصركم: قاتلًا أو قتيل

وأسألكم: شاهدًا أو شهيد

فالتطريز في قوله: قاتلا وشاهدًا وكذلك في قتيل وشهيد

« نادى... وحركني

ثمّ نادى... وفجّرني

ثمّ نادى... وقطرنّي كالرخام المذاب»[2]

فالتطريز في قوله: حركني، وفجّرني، وقطرّني.

---

(1) أبو الهلال العسكري: الصناعتين، ص48.

(2) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص24.

« أنا الفرق بينهما

همزة الوصل بينهما

قبلة السّيف بينهما

طعنة الورد بينهما»[1]

فالتطريز في قوله: همزة، قبلة، طعنة.

« تقلّدني العائدات من النّدم الأبيض

الذّاهبات إلى الأخضر الغامض

الواقفات على لحظة الياسمين»[2]

فالتطريز في قوله: العائدات، الذّاهبات، الواقفات.

هذا ما وجد في أنواع المحسنات البديعية اللّفظية من خلال دراستي لهذه القصيدة فقد مزج ونوع بين الجناس والسّجع والتّطريز وكل هذه المحسنات البديعية اللّفظية أضفت على القصيدة وعلى الأسلوب نغما بديعيا موسيقيا عذبًا لجذب القارئ والسّامع، وكذلك لإحداث توازن الجمل أو العبارات في نمط القصيدة أي تجميل الأسلوب وتحسينه.

أما فيما يحص النّوع الثاني من علم البديع:

ب) **المحسنات البديعية المعنوية:** ومن أشهر هذه المحسنات نجد نوعين من المحسنات التي استعملها الشاعر في قصيدته، حيث أنّ هذه المحسنات البديعية المعنوية وهي التي تتصل بالمعنى دون اللّفظ وسأتعرض فيما يلي: لأشهر الفنون وأكثرها تأثيراً في بلاغة النّص.

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص2.

(2) المصدر نفسه، ص2.

1) الطباق: ويسمى المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ.

وهو أن يجمع بين متضادين، أي: معنيين متقابلين في الجملة. وهو نوعان: حقيقي ومجازي، ويخص بعضهم الثاني باسم: التكافؤ. فالطباق الحقيقي، ما كان بألفاظ الحقيقة[1]، كقوله تعالى: ﴿**وَمَا يَسْتَوِي الأَعْمَى وَالْبَصِيرُ وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا النُّورُ وَلَا الْظِّلُ وَلَا الحَرُورُ وَمَا يَسْتَوِي الأَحْيَاءُ وَلَا الأَمْوَاتُ**﴾[2]

وفي تعريف آخر للطباق ولاختلاف تسمية نوعيه وهذا حسب رأي الدكتور صالح بلعيد إذ يقول بأنّ الطباق هو الجمع بين الشيء وضدّه في كلام نوعان:

أ) **طباق الإيجاب:** وهو ما لم يختلف فيه الضّدان إيجاباً وسببًا[3] أي أنّه يكون بالجمع بين الشيء وضدّه ومن هذا النّوع من الطباق ما نجده في القصيدة التي نظمها شاعر الثورة محمود درويش، ومن أمثلة ما ذكر في هذا النّوع نجد ما يلي:

طبـــــاق إيجـــــاب	
السابق ≠ اللّاحق	الشجاعة ≠ الخوف
قاتل ≠ قتيل	ما أوسع ≠ الضيّقة
الفرق ≠ الوصل	العائدات ≠ الذاهبات ≠ الواقفات
ما أصغر≠ ما أكبر	اللّقاء ≠ الوداع
	الأبيض ≠ الأسود

ب) طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضّدان إيجابًا وسلبًا[4]

هذا النّوع من الطّباق لم نجد منه في القصيدة إلاّ.

(1) د. عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، 1983م، ص45 وما بعدها,

(2) القرآن الكريم: سورة فاطر، الآية: من 19 إلى 22.

(3) صالح بلعيد: نظرية النّظم، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2001م، ص16.

(4) المرجع نفسه، ص16.

طبـــاق سلب
ارتدتني يداك ≠ ارتديت يديك
ما أكبر الأرض ≠ ما أصغر الأرض
ما أصغر الجرح ≠ ما أكبر الجرح
كنت العقيدة ≠ كنت شهيد العقيدة
يبتدئ الزّمن العربيّ ≠لا ينطفئ الزّمن الهمجيّ

2) المقابلة: وهي أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر، ثمّ بأضدادها أو غيرها على الترتيب. والفرق بين الطباق والمقابلة من وجهين:[1]

أحدهما: أنّ الطباق لا يكون إلاّ بالأضداد وبغيرها وإن كانت الأضداد أعلى رتبة وأعظم موقعًا.

والثاني: أنّ الطباق لا يكون إلاّ بين ضدين فقط، والمقابلة لا تكون إلاّ بما زاد عن ذلك من أربعة إلى عشرة، وكلّما كثر عددها كانت أوقع.[2]

فمثال المقابلة بالأضداد قوله تعالى: ﴿**وَعَسىَ أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُم**﴾[3].

فأتى أولاً بلفظين متوافقين وهما تكرهوا وخير، ثمّ أتى بضّديهما وهما تحبّوا، وشرٌ، ومن أبرع وأبدع المقابلات هي تلك المقابلات التي يعرضها القرآن مصورًا فيه مختلف الصور البديعية ومنها المقابلة التي صوّر فيها النعيم المادي دون أن يذكر فيه الأضداد وذلك في قوله تعالى: ﴿**وجوه يومئذ ناعمة لسعيها راضية فى جنة عالية لا تسمع فيها لاغية فيها عين جارية فيها سررٌ مرفوعة وأكواب موضوعة ونمارق مصفوفة وزرابى مبثوثة**﴾[4].

(1) عبد القادر حسين: فن البديع، ص49.
(2) مختار عطية: علم البديع، ص46.
(3) القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية/216.
(4) القرآن الكريم: سورة الغاشية، الآية/16.

فهذه المقابلة واضحة في كلّ جزئية من الجزئيات التي تصوّر حالة المؤمنين ونعيمهم في الجنة العالية، فمن أراد دخولها ومن أراد نعيمها فعليه بالعمل الصالح من أجل الوصول إليها. ومن المقابلات الموجودة في القصيدة – علمًا أنّها لا توجد بكثرة – نذكر منها:

❖ دمشق الندى والدماء
دمشق النداء
دمشق الزّمان
دمشق العرب[1]

❖ يؤرخني خنجران: العدّو
وعورة طفل صغير تسمّونه
بردى
وسمّيته مبتدأ.
وأخبرته أنّني قاتل أو قتيل

❖ أنا الفرق بينهما
همزة الوصل
قبلة السّيف بينهما
طعنة الورد بينهما[2]

من خلال عرضنا للمحسنات المعنوية الموجودة في القصيدة يتضّح لنا أنّ: بعض الأدباء يعتبرون أنّ المحسنات المعنوية هي أدوات فنية تعبيرية تكتسب قيمتها الفنية من الدور التعبيري الذي تؤديه عمومًا، أمّا إذا تحدّثنا عن الطباق والمقابلة وهذين النوعين وتدعيمه، إضافة إلى أنّ الطباق لون أدبي يراد منه إضفاء نغمة موسيقية على القصيدة.

وإذا تحدثنا عن علم البديع فنقول أنّه يتميز بحسن الوصف وبراعة التراكيب فيه ولطف إيجازه وما اشتمل عليه من سهولة التركيب، بالإضافة إلى جزالة كلماته وعذوبة ألفاظه وسلامتها إلى غير ذلك من محسناتها.

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص549 وما بعدها.
(2) المصدر نفسه: ص545.

ملحق

تمهيد:

ترجمة لحياة الشاعر "محمود درويش":

إنّ الظروف والملابسات التي خلقتها الأحداث التاريخية في فلسطين في هذا القرن فرضت على الفلسطينيين واقعا رآه يجمع بين عناصر المأساة والملهاة، ويعد محمود درويش من بين الشعراء الفلسطينيين البارزين.

حياته:

محمود درويش الابن الثاني لعائلة تتكون من خمسة أبناء وثلاث بنات، ولد في 13 مارس 1941 م، في قرية البروة (قرية فلسطينية مدمرة) يقوم مكانها اليوم قرية "أحيهود" تقع 12.5 كم شرق ساحل عكا، وفي عام 1948 م لجأ الى لبنان وهو في السابعة من عمره، وبقي هناك عام واحد ليعود لعدها متسللا الى فلسطين، وبقي في قرية دير الأسد شمال بلدة مجد الكروم في الجليل لفترة قصيرة استقر بعدها في قرية الجديدة شمال غرب قريته الأم البروة.

أكمل تعليمه الابتدائي بعد عودته من لبنان في مدرسته دير الأسد وكفريا سيف، كان متخفيا ويخشى أن يتعرض للنفي من جديد، اذا اكتشف أمره وعاش محروما من الجنسية أمّا تعليمه الثانوي فتلقاه في قرية كفريا سيف (2 كم شمال الجديدة)، حياته كانت عبارة عن كتابة للشعر والمقالات في الجرائد مثل: "الاتحاد" والمجلات مثل: "الجديد" التي أصبحت فيما بعد مشرفا على تحريرها وكلاهما تابعين للحزب الشيوعي، كما اشترك في تحرير جريدة "الفجر".

أصبح محمود درويش أحد أهم الشعراء الفلسطينيين والعرب الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن، ويعتبر أحد أبرز من ساهم بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه. في شعر درويش يمتزج الحبّ بالوطن بالحبيبة الأنثى. قام بكتابة وثيقة اعلان الاستقلال الفلسطيني التي تمّ اعلانها في الجزائر.

وقد أصبح عضوا بالمجلس الوطني التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، وله دواوين

شعرية مليئة بالمضامين الحداثية[1].

الدراسة والسياسة:

اعتقل محمود درويش من قبل السلطات الإسرائيلية مرارا بدءا من العام 1961م بتهم تتعلق بتصريحاته ونشاطه السياسي، وذلك حتى عام 1972 م، حيث توجه الى الاتحاد السوفياتي للدراسة، وانتقل بعدها لاجئا إلى القاهرة في ذات العام حيث التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية، علما أنّه استقال من اللّجنة التنفيذية لمنظمة التحرير احتجاجا على اتفاقية أوسلو. كما أسس مجلة الكرمل الثقافية.

المناصب والأعمال:

شغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وحرر مجلة الكرمل. كانت إقامته في باريس قبل عودته الى وطنه حيث أنّه دخل إلى فلسطين بتصريح لزيارة أمّه. وفي فترة وجوده هناك قدّم بعض أعضاء الكنيست الإسرائيلي العرب والسهود اقتراحا بالسّماح له بالبقاء وقد سمح له بذلك.

في الفترة الممتدة من 1973 م إلى سنة 1982 م عاش في بيروت وعمل رئيسا لتحرير مجلة "شؤون فلسطينية"، وأصبح مديرا لمركز أبحاث منظمة التّحرير الفلسطينية قبل أن يؤسّس مجلة "الكرمل" سنة 1981، بحلول سنة 1977 م تمكن من بيع دواوينه العربية أكثر من مليون نسخة لكن "الحرب الأهلية اللبنانية" كانت مندلعة بين سنة 1975م وسنة 1991 م، فترك بيروت سنة 1982 بعد أن غزى الجيش الإسرائيلي بقيادة "أرئيل شارون" لبنان وحاصر العاصمة بيروت لشهرين وطرد منظمة التحرير الفلسطينية منها. أصبح درويش "منفيا تائها"، منتقلا من سوريا وقبرص والقاهرة وتونس إلى باريس

ساهم في اطلاقه واكتشافه الشعر والفيلسوف اللبناني "روبير غانم"، عندما بدأ هذا الأخير ينشر قصائد لمحمود درويش على صفحات الملحق الثقافي لجريدة الأنوار والتي كان يترأس تحريرها، ومحمود درويش كان يرتبط بعلاقات صداقة بالعديد من الشعراء منهم محمد الفيتوري من السودان ونزار قباني من سوريا وفالح الحجية من العراق ورعد

(1) ينظر: حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، ص97.

بندر من العراق وغيرهم من أفذاذ الأدب في الشرق الأوسط وكان له نشاط أدبي ملموس على الساحة الأردنية، فقد كان من أعضاء الشرف لنادي أسرة القلم الثقافي مع عدد من المثقفين أمثال مقبل مومني وسميح الشريف...وغيرهم.[1]

وفاته:

توفي في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9أغسطس2008م بعد إجراءه لعملية القلب المفتوح في مركز تكساس الطبي في هيوستن، تكساس التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء في مستشفى " ميموريال هيرمان". (Memorial Hermann Hospital) نزع أجهزة الإنعاش لناء على توصيته.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد (3 أيام) في كافة الأراضي الفلسطينية حزنًا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفًا درويش " عاشق فلسطين " ورائد المشروع الثقافي الحديث، و " القائد الوطني اللّامع والمعطاء". وقد وُرِي جثمانه الثرى في أغسطس في مدينة رام حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي وتمّ الإعلان أنّ القصر تمت تسميته" قصر محمود درويش للثقافة ".

وقد شارك في جنازته آلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حضر أيضا أهله من أراضي 48 وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس. تمّ نقل جثمان الشاعر درويش إلى رام الله بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية عمان، حيث كان هناك العديد من الشخصيات من الوطن العربي لتوديعه.

وكتب الكثير من الكتاب والمؤلفين قصائد في رثاء محمود درويش، ولعلّ أجملها ما نشرته جريدة الديار اللندنية ومؤسسة محمود درويش للإبداع وهي قصيدة الشاعر أبو صلاح، والتي نظمها في معارضة معلقة الأعشى ميمون بن قيس والتي قال فيها:

ودّع هريرة إنّ الرّكب مرتحل
وهل تطيق وداعًا أيّها الرّجل
هذا كلام قصيد قيل من زمن
أعشى رواه إذا أحبابه رحلوا
لكنّني سأقول الشعر في رجل

---

(1) ينظر: الموقع الإلكتروني: محمود درويش/ar.wikipedia.org/wiki

لا قبله رجلٌ أو بعده رجل

درويش يا بطلٌ من شعره انطلقت

أبيات ثورة شعب مجدها نقلوا

اترك حصانك إنّ الرّوح تحفظه

إن غبت عن جسدي فالروح تتصل.[1]

---

(1) ينظر: الموقع الإلكتروني:

.http://www.mahmouddarwish.com/?page:details&newsid=791&cat=34

طريق دمشق

من الأزرق ابتدأ البحرُ...

هذا النهار يعود من الأبيض السابقِ...

الآن جئت من الأحمر اللاحق...

اغتسلي يا دمشق بلوني

ليولد في الزمن العربيّ نهار

أحاصركم: قاتلا أو قتيل

وأسألكم .شاهدا أو شهيدْ:

متى تفرجون عن النهر. حتى أعود إلى الماء أزرقَ

أخضر

أحمرَ

أصفرَ أو أي لون يحدّده النهرُ

إنّي خرجتُ من الصّيف والسّيفِ

إنّي خرجتُ من المهد واللحد

نامت خيولي على شجر الذّكرياتِ

ونمتِ على وتر المعجزاتِ

ارتدتني يداكِ نشيدًا إذا أنزلوه على جبل، كان سورة

"ينتصرون"...

دمشق. ارتدتني يداك، دمشق! ارتديت يديك،

كأنّ الخريطة صوت يفرّخ في الصخرِ

نادى... وحركني

ثم نادى ...وفجّرني

ثم نادى.. وقطرّني كالرخام المذاب

ونادى

كأن الخريطة أنثى مقدّسة فجّرتني بكارتها. فانفجرت

دفاعا عن السرِّ والصخرِ

كوني دمشق

فلا يعبرون!

من البرتقالي يبتدئ البرتقالُ

ومن صمتها يبدأ الأمسُ

أو: يولدُ القبرُ

يا أيُّها المستحيل... يسمونك الشام!

أفتحُ جرحي لتبتدئ الشمسُ. ما اسمي؟ دمشق...

وكنت وحيدًا.

ومثليَ كان وحيدًا هو المستحيل.

أنا ساعة الصفر دقَّتْ

فشقَّت

خلايا الفراغ على سرج هذا الحصان

المحاصر بين المياه

وبين المياه

أنا ساعة الصفر

جئت أقول :

أحاصرهم قاتلا أو قتيل

أعدُّ لهم استطعتُ... وينشقُّ في جثتي قمرُ المرحلة

وأمتشق المقصلة

أحاصرهم قاتلا أو قتيل

وأنسى الخلافة في السفر العربيُّ الطويل

إلى القمح والقدس والمستحيل

يؤخرني خنجران :

العدوُّ

وعورة طفل صغير تسمّونه

بردى

وسمّيته مبتدا

وأخبرته أنني قاتل أو قتيل

من الأسود ابتدأ الأحمر.. ابتدأ الدمُ

هذا أنا هذه جثتي

أي مرحلة تعبر الآن بيني وبيني!

أنا الفرق بينهما

همزة الوصل بينهما

قبلة السيف بينهما

آه ما أصغر الأرض!

ما أكبر الجرحَ...

مرُّوا

لتتسع النقطةُ، النطفةُ ،الفارقُ

الشارع ،الساحل، الأرض

ما أكبر الأرض!

ما أصغر الجرح

هذا طريق الشام.. وهذا هديل الحمام

وهذا أنا.. هذه جثتي

والتحمنا

فمروا ..

خذوها إلى الحرب كي أنهي الحرب بيني وبيني

خذوها.. أحرقوها بأعدائها

أنزلوها على جبل غيمة أو كتابا

ومروا

ليتسع الفرق بيني وبين اتهامي

طريق دمشق

دمشق الطريق

ومفترق الرسل الحائرين أمام الرمادي

إني أغادر أحجاركم_ ليس مايو جدارا

أغادر أحجاركم وأسير

وراء دمي في طريق دمشق

أحارب نفسي.. وأعداءها

ويسألني المتعبون، أو المارة الحائرون عن اسمي

فأجهله..

اسألوا عشبة في طريق دمشق!

وأمشي غريبا

وتسألني الفتيات الصغيرات عن بلدي

فأقول: أفتش فوق طريق دمشق

وأمشي غريبا

ويسألني الحكماء المملون عن زمني

فأشير حجر أخضر في طريق دمشق

وأمشي غريبا

ويسألني الخارجون من الدير عن لغتي

فأعد ضلوعي وأخطئ

إني تهجيت هذي الحروف فكيف أركبها؟

دال. ميم. شين. قاف

فقالوا: عرفنا دمشق!

ابتسمت. شكوت دمشق إلى الشام

كيف محوت ألوف الوجوه

وما زال وجهك واحد!

لماذا انحنيت لدفن الضحايا

وما زال صدرك صاعد

وأمشي وراء دمي وأطيع دليلي

وأمشي وراء دمي نحو مشنقتي

هذه مهنتي يا دمشق

من الموت تبتدئين. وكنت تنامين في قاع صمتي

ولا

تسمعين..

وأعددت لي لغة من رخام وبرق .

وأمشي إلى بردى. آه مستغرقا فيه أو خائفا منه

إن المسافة بين الشجاعة والخوف

حلم

تجسد في مشنقه

آه ، ما أوسع القبلة الضيقة!

وأرخني خنجران:

العدو

ونهر يعيش على معمل

هذه جثتي، وأنا

أفقّ ينحني فوقكم

أو حذاء على الباب يسرقه النهر

أقصد

عورة طفل صغير يسمّونه

بردى

وسميته مبتدأ

وأخبرته أنني قاتل أو قتيل.

تقّلدني العائدات من الندم الأبيض

الذاهبات إلى الأخضر الغامض

الواقفات على لحظة الياسمين

دمشق! انتظرناك كي تخرجي منك

كي نلتقي مرة خارج المعجزات

انتظرناك..

والوقت نام على الوقت

والحب جاء، فجئنا إلى الحرب

نغسل أجنحة الطير بين أصابعك الذهبيّة

يا امرأة لونها الزبد العربي الحزين.

دمشق الندى والدماء

دمشق الندى

دمشق الزمان.

دمشق العرب!

تقلّدني العائدات من النّدم الأبيض

الذاهبات إلى الأخضر الغامض

الواقفات على ذبذبات الغضب

ويحملك الجند فوق سواعدهم

يسقطون على قدميك كواكب

كوني دمشق التي يحلمون بها

فيكون العرب

قلت شيئا، وأكمله يوم موتي وعيدي

من الأزرق ابتدأ البحر

والشام تبدأ مني أموت

ويبدأ في طرق الشام أسبوع خلقي

وما أبعد الشام، ما أبعد الشام عني

وسيف المسافة حز خطاياي.. حز وريدي

فقربني خنجران

العدو وموتي

وصرت أرى الشام.. ما أقرب الشام مني

ويشنقني في الوصول وريدي..

وقد قلت شيئا.. وأكمله

كاهن الاعترافات ساومني يا دمش

وقال: دمشق بعيده

فكسّرت كرسيه وصنعت من الخشب الجبلي صليبي

أراك على بعد قلبين في جسد واحد

وكنت أطل عليك خلال المسامير

كنت العقيدة

وكنت شهيد العقيدة

وكنت تنامين داخل جرحي

وفي ساعة الصفر تم اللقاء

وبين اللقاء وبين الوداع

أودع موتي.. وأرحل

ما أجمل الشام، لولا الشام، وفي الشام

يبتدئ الزمن العربي وينطفئ الزمن الهمجيّ

أنا ساعة الصفر دقّت

وشقت

خلايا الفراغ على سطح هذا الحصان الكبير الكبير

الحصان المحاصر بين المياه

وبين المياه

أعد لهم ما استطعت ..

وينشقّ في جثتي قمر.. ساعة الصفر دقّت،

وفي جثتي حبّة أنبتت للسنابل

سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة ..

هذه جثتي.. أفرغوها من القمح ثم خذوها إلى الحرب

كي أنهي الحرب بيني وبيني

خذوها أحرقوها بأعدائها

خذوها ليتسع الفرق بيني وبين اتهامي

وأمشي أمامي

ويولد في الزمن العربي.. نهار

خاتمـــــة

من خلال كل ما درسته وما تطرقت إليه في قصيدة " طريق دمشق" للشاعر محمود درويش نستخلص أن: شاعر الثورة كتب هذه القصيدة، وذلك تمجيدا لهذه البلد العريقة وحبّا في أهلها وأرضها، بالإضافة إلى ذكرياته التي عاشها في مرحله معينا من عمره وقد قدّمها كشمعة حبّ للبلد التي عشقها ككلّ شخص دخلها نت الشعراء وأحبّها. وعندما نقف هذه الأيّام عند ذكرى رحيل الشاعر الفلسطيني محمود درويش شاعر الكلمة والموقف شاعر المقاومة، تحضر دمشق التي قال عنها في إحدى قصائده هذه القصيدة التي اخترتها لتكون موضوع دراستي وبحثي.

وإذا تحدثت عن محمل ما تناولته في الدراسة النظرية والتطبيقية لهذه القصيدة وباتباع المنهج الأسلوبي، وفي ختام أو خاتمة هذا البحث سأورد أهم النتائج التي توصلت إليها، وهي كالآتي، أن القصيدة مصنفة ضمن الشعر الحرّ. ومن خلال المستوى الصوتي للقصيدة اتضح لنا أن الشاعر استخدم بحر المتقارب، والذي يحمل تفعيلة (فعولن)، وقد طرأت عليه تغييرات من ناحية الزحافات والعلل حيث تحولت إلى (فَعُوْلُ وفَاْعِلْ).

- نلحظ في هذه القصيدة ومن خلال التقطيع العروضي كثرة التدوير، وهذا راجع إلى كونها من الشّعر الحرّ.
- وقد نوّع في القافية والرّويّ كاستعماله لحرف (الراء، الدال، والقاف واللّام... إلخ) وهذا كله راجع إلى الحالة النفسية التي عاشها الشّاعر أثناء كتابته للقصيدة إضافة إلى أن طبيعة كل من الموضوع ونوع الشعر تطلبت ذلك.

وأما عن المستوى التركيبي للقصيدة فقد تبيّن أن القصيدة مركبة تركيبًا متجانسًا ويظهر ذلك من خلال استعماله:

- للأفعال بمختلف أنواعها وللجملة وبنوعيها، والصفات، والتكرار، والضمائر والأسماء، والحروف بأنواعها. ففي الأفعال نلحظ استعمال جميع أنواع الأفعال لكن بتفاوت، ومن الأفعال الأكثر استعمالًا هي "الماضية والمضارعة" مع غلبة الأفعال المضارعة وهذا ما يدل على النشاط والحركية والسيرورة الدّائمة، ولكنه لم يتخلى عن أفعال الأمر.
- أما فيما يخص الجمل فقد استعمل الشاعر الجمل الفعلية والجمل الإسمية معًا ولكن مع غلبة الجمل الفعلية في النصّ الشعري، والتي تدل في ذاتها على التجدد

والتغيير في الأحداث وتطورها، كما أنها تدل على نفسية الشاعر الغاضبة والثائرة اتجاه الفوضى والدمار والوضع المزري الذي تعيشه "دمشق".

- كما برز نظام التقديم والتأخير في القصيدة بشكل ملفت، لكنّه لم يحدث خللًا في المعنى الأصلي للقصيدة ولا في فصاحتها وإنّما هو تجاوز عن أصل الجملة التي يقتضيها المنطق الفطري للغة.
- وقد استعمل محمود درويش العديد من الصفات الجامدة منها والمشتقة، ممّا ساهمت في البنية التركيبية للقصيدة، بالإضافة إلى أنّها أضفت لمسة فنية وإبداعية للأسلوب.
- إضافة إلى ذلك أنه استخدم التكرار بكثرة على مستوى الألفاظ والجمل وهذا لم يحدث خللًا في القصيدة ولم يشكل مللًا فيها، بل كان ذلك من أجل تقوية المعنى وتأكيده أكثر في القصيدة هذا من جهة، وإحداث نغمة موسيقية وطابع فنّي مميز للفت الإنتباه.
- هذا وقد تعدد استخدام الضمائر وبمختف أنواعها، ومن بين أنواع الضمائر الأكثر استعمالًا في القصيدة الضمائر المتصلة في محل نصب كالضميرين (كاف المخاطبة وياء المتكلم) ويليه ضمائر المتصلة في محل رفع، كما أنه لم يستغني عن الضمير المتصل في محل جر وكذا عن الضمير المنفصل والضمائر البارزة، وأمّا عن الضمائر المستترة وجوابًا وجوازًا فتقول أنه استخدم النّوعين، ففي الضمائر المستترة وجوابًا استخدم جملة من الأفعال التي جاء تقديرها <<أنا>> مثل: (أعدّ أمتشق، أقول... إلخ) والفعلين (نغسل ونلتقي) المقدران بضمير المتكلم الذي يفيد الجمع (نحن). وبالنسبة للضمائر المستترة جوازًا فنجد الفعلين (نادى وابتدأ) وتقديرهما ضمير الغائب "هو". وكل من الأفعال (نامت، دقّت، شقّت... إلخ) وتقديرها ضمير الغائبة (هي).
- وإذا تحدثنا عن ضمير الفصل وضمير الشأن فنجد أن الأكثر استخدامًا هو ضمير الفصل والغلبة للضمير المستعمل في هذا النوع هو ضمير الغائبة (هي) وكل هذه الضمائر تساهم في إيضاح المعنى كما أنها تقلل التكرار الممل في القصيدة.

- هذا وقد استخدم الشاعر من خلال أسلوبه العديد من الأسماء كاسم الفعل (عني)، وأسماء الإستفهام مثل: (متى، ما، أي، كيف، ولماذا) بالإضافة إلى أسماء الإشارة نحو (هذا، هذه، هذي) واستخدامه لاسم الفاعل (قاتل، شاهد، صاعد) إضافة الى اسم التفضيل (أصغر، أكبر، أوسع، أبعد، أجمل، وأقرب)، ومن الأسماء التي استخدمها كذلك نجد الأسماء الجامدة والمشتقة، وهذا ما وجدناه مسيطرا بكثرة على النص، ولكن الأسماء الجامدة التي تدلّ علاه الذات المفرد هي الأكثر نصيبًا في القصيدة، وكل هذه الأسماء أسهمت بشكل مميز وكبير في إحداث التوازن في القصيدة من الناحية الشكلية والإيقاعية بالإضافة الى إعطائها مفهومًا واضحًا وصريحًا
- ومن بين الحروف التي شاركت في البناء التركيبي للقصيدة، والتي تطرقت اليها هي حروف الجرّ والعطف، اذ أن محمود درويش استعمل كل حروف الجرّ ولكن بتفاوت فكان حرف الجرّ (من) مستعملا بكثرة ويليه حرف الجرّ(في)، وإذا تحدثنا عن حروف العطف فنقول أن الشاعر لم يستخدم كل حروف العطف، بل استخدم أربعة حروف وهي:(الواو، أو، ثمّ، والفاء)ولكن الحرف الأكثر استعمالًا هو حرف (الواو).
- وفي الأخير نقول أن حروف الجرّ هي الأكثر نسبة من حروف العطف من حيث استخدامها نص محمود درويش، وربّما تعود للحالة النفسية التي مرّ بها أثناء كتابته لقصيدة "طريق دمشق"، لأن كل من حروف الجرّ والعطف يقومان بنفس العمل ألا وهو الربط والجمع بين أجزاء القصيدة. أما فيما يخصّ المستوى التصويري للقصيدة فنلاحظ أن الشاعر نوّع في أسلوبه بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي الذي استعمل فيه الأمر والاستفهام والنداء والتعجب وهذا ما تميّز به علم المعاني.
- ففي علم البيان فقد استخدم الكثير من الصور البيانية والتي طغت بشكل كبير على النّص، ممّا أحدثت تنوعًا مميّزًا في أسلوب الشّاعر وزخرفًا بيانيًّا مصوّرًا بأرقى العبارات، وقد جمع بين التشبيه والاستعارة والكناية، لكن الاستعارة والكناية من بعدها الصورتان الطاغيتان على النّص الشعري بكثرة، لكن غرضهم واحد وهو لفت انتباه القارئ والسّامع إضافة إلى العمل إلى إيصال المعنى عن طريق أسلوب

مركب ملفت وبناء الأسلوب وإعطاء صورة خاصة، إذ أنّ كل هذه الصور البيانية أسهمت في البناء التركيبي للقصيدة وتوضيح المعنى بصور تجذب الأنظار والاسماع.

- وبالنسبة لعلم البديع فقد استخدم الشاعر المحسنات البديعية اللفظية كالجناس والسجع والتطريز، ومن المحسنات البديعية المعنوية، فقد استخدم الطباق والمقابلة وكل ذلك أسهم بشكل كبير إضافة إلى بنية النّص، فقد أحدثت نغمًا موسيقيًا بديعيًا وذلك لإحداث التوازن الذي يحسن الأسلوب ويحسِّن من نوعية النّص الشعري والحصول على إنتاج فني راقي ومميّز وللفت انتباه القارئ والسّامع.

وفي الختام أقول لا شيء في هذه الحياة كامل، وانما الكمال لخالق هذا الكون وحده، كما آمل أن اكون قد أعطيت ولو لمحة بسيطة على تركيبة هذه القصيدة وعن الموضوع الذي تحدث عنه الشاعر الثوري محمود درويش وعن أسلوبه المميز وتعابيره الراقية كعادته ، وعن لسمته الفنية التي يطفيها في كل رائعة من روائعه وقصيدة "طريق دمشق" هي من روائعه التي كتبها عن دمشق التي أبدع في كتبتها .

وأرجو من الله أن يوفقنا ،كما آمنو أن يسامحنا إن تناسينا وأخطئنا في إنجاز هذا البحث المتواضع ، ولإنه علم والعلم رسالة وأمانة يجب تأديتها على أكمل وجه.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005م.

2-أبو القاسم محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت،2002م

3-أبو الهلال العسكري، الصناعتين(الكتابة والشعر) ت/ د. مفيد قمحية. دار الكتب العلمية، بيروت، (لبنان)، 1984م.

4-الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج2، تح. د. عبد الحميد هنداوي، ط1 بيروت، 2003م.

5-ديوان محمود درويش.

6-السكاكي، مفتاح العلوم، شرح/ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م

7-علي بن محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ط1، مكتبة لبنان، 1978م.

8-القرآن الكريم.

المراجع:

1-إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية.

2-ابراهيم شمس الدين، مرجع الطلاب في الإعراب، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2000م.

3-ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك،ط1، دار الميسرة، عمان 2003م.

4-ابن المعتز: البديع، تح. د/محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، بيروت (لبنان) 1990 م.

5-أحمد الشايب، الأسلوب(دراسات بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، ط7 مكتبة النهضة المصرية، 1976م.

6-أحمد شامية، في اللّغة دراسة تمهيدية في مستويات البنية اللّغوية، دار البلاغ الجزائر، ط1، 2002م.

7-الأزهر الزّناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

8-الأمير الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982م.

9-إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1991م.
10- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004م.
11- جورج مولينيه، الأسلوبية، تر. د, بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1999م.
12- حسن ناظم، البنى الأسلوبية(دراسة أسلوبية في أنشودة المطر بدر شاكر السياب المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002م.
13- حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، دارالصفاء للنشر والتوزيع، عمان 2004م.
14- حميد آدم ثويني، فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2006م.
15- حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الارض المحتلة، دار الهلال، ط2.
16- الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني بيروت 1971 م.
17- د. أحمد مصطفى أبو الخير، النحو العربي، سلسلة العربية للأجانب، المنصورة ط2، 2001م.
18- د. ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت 1997 م.
19- د. سعيد عبد العزيز مصلوح، في النقد الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، ط3 عالم الكتب، 2002م.
20- د. يوسف نور عوض والطيب صالح، في منظور النقد البنيوي، مكتبة العلم، جدة 1983م.
21- د.محمود فهمي الحجازي، مدخل إلى علم اللّغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط2 القاهرة، 1978م.
22- رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، الجزائر.

23- زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية بسيطة وموسعة، دلاسة تطبيقية على شعر المتنبي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ج1، 1987م.
24- سامي عبابنة، اتجاهات في النقد المعاصر، ط1، بيروت.
25- السيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
26- السيوطي: جنى الجناس. ت/محمد رزق الخفاجي –المطبعة الفنية، 1986م.
27- الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ط12، 1973م.
28- صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2001 م.
29- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب(نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977م.
30- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط3 2006م.
31- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد، بيروت 2006م.
32- عبد العاطي شلبي: البلاغة الميسرة، ج2 – علم البديع- المكتبة الجامعية (الأزريطة، الإسكندرية)، 2003 م.
33- عبد العزيز نبوي وسالم عباس خدادة، العروض التعليمي، دار الفكر العربي، ط2 1998م.
34- عبد القادر حسين: فن البديع، دار الشروق، 1983 م.
35- عبد علي حسن صالح، النحو العربي(منهج في التعلم الذاتي، دار ناشرون وموزعون المملكة الأردنية، عمان، ط2، 2009م.
36- عبده علي الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، 1973م.
37- عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب، دمشق، 1980م.
38- عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد العربي، دار العربية 2001م.
39- فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية وتأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط1 2002م.

40- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م.
41- كمال بشر: علم الأصوات، ج2، طبعة بولاق، 1316هـ.
42- لهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، دار السرور بيروت.
43- محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب – طرابلس (لبنان)، ط1 2003م.
44- محمد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التأسيس والأستدراك، ط1، دار الثقافة، المغرب، 1983م.
45- محمد اللّويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط1.
46- محمد بوزواوي: الدروس الوافية في العروض والقافية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (بوزريعة) الجزائر، 2001 م.
47- محمد عوّاد الحموز، الرشيد في النحو العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1 2002م.
48- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مصر للطباعة والنشر، القاهرة 2004م.
49- محمد مصطفى هدارة: في البلاغة العربية، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت (لبنان)، ط1، 1989 م.
50- محمود عسران، البنية الايقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، د ط 2006م.
51- مختار عطية: علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري – دراسة بلاغية- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.
52- مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية (جمهورية مصر العربية)، 2004 م.
53- مصطفى السعدني، المدخل اللّغوي في نقد الشعر " قراءة بنيوية "، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط، د ت.

54- مصطفى حركات: أوزان الشعر، دار الآفاق، رويبة (الجزائر).
55- موسى سامح رباعية، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1 2003م.
56- الموقع الإلكتروني:abobadr.net/islam/tagweed/tagweed14htm
57- الموقع الإلكتروني:
http://www.mahmouddarwish.com/?page:details&newsid=791&cat=34
58- الموقع الألكتروني: https://sites.google.com/site/khadimatoaleslam
59- الموقع الإلكتروني: محمود درويش/ar.wikipedia.org/wiki
60- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الهومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط1.
61- نور الدين السّد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، المطبوعات الجامعية، دت.
62- وهبة. مهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان 1979م.
63- يحي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1980 م.
64- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة، الأردن 2007م.

الفهرس

كلمة شكر.
الإهداء.
مقدمـة.
تمهيد: الأسلوبية: المصطلح والمنهج.....6
1) **مفهوم الأسلوب:** أ) لغة.....6
ب) اصطلاحا.....8
2) **الأسلوبية:** أ) تعريفها.....14
ب) مجالاتها.....16
ج) وظيفتها.....17
د) اتجاهاتها.....18
• الأسلوبية التعبيرية (الوصفية).....18
• الأسلوبية التكوينية (النقدية).....20
• الأسلوبية الاحصائية.....23
3) أهمية التحليل الأسلوبي.....25
4) كيفية التحليل الأسلوبي.....25
5) تاريخ الأسلوبية ونشأتها.....28
الفصل الأول: I) المستوى الصوتي:
1) العروض.....35
أ) القافية: • القافية المطلقة.....36
• القافية المقيّدة.....36
ب)الرّوي.....37
ج) الوزن.....37
2) التقطيع العروضي.....39
الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة.....50

مفهوم تكرار الأصوات.....50
لغة.....50
اصطلاحا.....50
مفهوم الهمس: لغة.....50
اصطلاحا.....50
مفهوم الجهر: لغة.....51
اصطلاحا.....51
المراد بصفة الحرف.....53
صفات الحروف.....53
التعليق.....53
الفصل الثاني:II) **المستوى التركيبي:**
1) باب الأفعال (الأزمنة).....60
تعريف الفعل.....60
أ) الفعل الماضي.....60
ب)الفعل المضارع.....60
ج) فعل الأمر.....61
التعليق.....62
2) باب الجمل.....65
• مفهوم الجمل: أ) الفعلية.....65

ت) الإسمية.....65
• التعليق.....65
3) باب التقديم والتأخير.....70
• مفهوم التقديم والتأخير.....70
• التعليق.....71
4) باب الصفات (النعوت).....73
• مفهوم الصفة.....73
• التعليق (التطبيق والاستنتاج).....73
5) باب التكرار.....74
• مفهومه.....74
• التعليق عليه.....75
6) باب الضمائر.....83
• مفهوم الضمير.....83
• أنواعه: أ) الضمائر المنفصلة.....83
ب) الضمائر المتصلة.....83
• في محل رفع.....84
• في محل النصب.....84
• في محل الجرّ.....84
ج) الضمائر البارزة.....84

د) الضمائر المستترة: جوازا.....85
وجوبا.....85
هـ) الضمير المتصل بعد "لولا".....86
و) ضمائر الفصل.....87
ز) ضمائر الشأن.....88
• التعليق.....88
7) باب الأسماء.....94
أ) اسم الفعل.....94
ب) اسم الاستفهام.....95
ج) اسم الإشارة.....98
د) اسم الفاعل.....98
هـ) اسم التفضيل.....99
و) الأسماء الجامدة.....100
ز) الأسماء المشتقة.....100
8) باب الحروف.....103
• مفهوم الحرف.....103
أ) حروف الجرّ ومعانيها.....103
ب) حروف العطف ومعانيها.....104
• التعليق.....105

الفصل الثالث: IV) المستوى التصويري

لمحة عن البلاغة.....108
1) علم المعاني.....108
أ) الأسلوب الخبري.....109
ب)الأسلوب الإنشائي.....110
• الإنشاء الطلبي.....110
* الأمر.....111
* الاستفهام.....111
* النداء.....112
• الإنشاء غير الطلبي.....112
2) علم البيان.....113
أ) التشبيه: • مفهومه.....114
• أركانه.....114
• أقسامه.....115
- باعتباره الأداة:.....115
*التشبيه المرسل.....115
*التشبيه المؤكد.....116
- باعتباره وجه الشبه:.....116
* التشبيه المجمل.....116
*التشبيه المفصّل.....116
- باعتباره الأداة ووجه الشبه معًا:.....116
* التشبيه البليغ.....116
ب)الاستعارة: مفهومها.....118
أنواعها:.....119
* الاستعارة المكنية.....120
* الاستعارة التصريحية.....122

ج) الكناية:- مفهومها.....122
- أقسامها.....122
• كناية عن صفة.....123
• كناية عن موصوف.....123
3) علم البديع:.....126
أ) المحسنات البديعية اللّفظية.....126
- التجنيس (الجناس): • التام.....126
• الناقص.....126
- التسجيع (السّجع).....127
- التطريز.....128
ب)المحسنات البديعية المعنوية:.....130
- الطباق: • الإيجاب.....131
• السلب.....131
- المقابلة.....132
الملحق.....135
الخاتمة.....150
قائمة المصادر والمراجع.....155
الفهرس.....161