

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

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



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

كلية الآداب واللغات

Faculté des Lettres et des Langues

تخصص: نقد معاصر

قسم: اللغة والأدب العربي

البناء الأسلوبي في قصيدة سنة أخرى... فقط "لمحمود درويش"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إشراف الأستاذ :

د/ملوك رابح

إعداد الطالبتين:

سميرة سلمان

حياة بوعلي

لجنة المناقشة

الأستاذة: لوصيف غنية..... رئيسة

الأستاذ: ملوك رابح..... مشرفا

الأستاذ: قالم جمال..... مناقشا

السنة الجامعية: 2016/2015

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كَلِّكَ ١٤١٧



شكر و تقدير

تشكر و تقدير

الشكر الأول والأخير لله سبحانه وتعالى: اللهم لك الشكر
الكبير والحمد الكثير.

الشكر الجزيل للأستاذ " رابع ملوك " الذي كان والمعلم
ونعم المرشد الناصح، والمصاحب لنا طيلة هذا العمل
باليسر والدقة العلمية المستنيرة بأفكاره وأرائه التي
أثنت بحثنا.

ثم الشكر لمن كان نعم السند فلم يبخل عليا بالتشجيعات
المحفزة لانجاز هذا العمل زوجي وسند حياتي " عز
الدين".



إهداء

إلى من قال " فيهما الرحمان " وبوالدين إحسانا "

أهدي ثمرة عملي إلى: كل لحظة بدر لعبك على محياك وكل النساء دافئتك وكل
صباح نهضت فيه باكرا وكل النساء نائمات، إلى التي حملتني وهنا على ومن إلى
صدر أم من كل الصدور

إلى صاحبة القلب الطاهر الطهور أمي " فضيلة "

إلى من علمني أن الحياة صبر، إلى من أثمر سعادتها على سعادته

إلى من دلل أمامنا كل الصعاب، ودفعنا إلى النجاح بنصائحه

أبي الغالي " محمد " إلى أختي ما أملك في حياتي، إلى من وصفتها الشرايين والكبد

إلى أم من قلب وشريك عمري زوجي الغالي " عز الدين "

إلى عائلتي التي احتضنتني، إلى شمس بهج علي وأصفى نور

إلى رمز فخري وعزتي أبي الغالي " عمر حواسين " إلى زهرتنا فاخرة كل الزهور إلى

عشق الياسمين.

أمي: زليخة وتسعديت. إخوتي: عز الدين، عبد الرزاق، محمد.

إلى إخوتي: لوبزة، حياة، نسرين، طليحة، كريمة،

زاهية، ليندة وحبيدة.

سعيدة



إهداء

إلى أمي وأبي الغاليين
إلى أمي زهرة وأبي رابع
إلى أخواتي تونس، فريدة، فهدية، إكرام.
إلى أخوي رضوان وعبد النور.
إلى محاسن قلبي ملاك، عبد السلام، عمر الفاروق.
إلى زوجي العزيز سمير.
إلى كل عائلة مداحي وبيوعلي وشيخاتي ومجدال.
إلى من ساعدني في مسار دراستي كمال
إلى صديقاتي عمري: فاطمة، حبيبة، مريم، زينب، فتيحة،
نبيلة، منان وحياء.

حياة



مقدمة

إن تعدد المناهج النقدية المعاصرة، كان نتيجة اختلاف النظرة النقدية للعمل الأدبي، فمنهم من ينظر إليه من زاوية المبدع، ومنهم من ينظر إليه من زاوية المتلقب، أو كليهما معا. فهذه المناهج النقدية هي وسائل وأدوات مساعدة على سير أطوار المظاهرة الأدبية.

ففي البدء كان الخطاب الأدبي، ثم كانت الممارسة النقدية التي لازمته وتطورت إلى مناهج سياقية كانت أو نهائية. ومن هنا كان المنهج الأسلوبي من بين مجموع المناهج المعاصرة التي تخصص فيها كثير من الباحثين، ولأنها دراسة شاملة تتطرق إلى النهي من جوانب عديدة كالنحو والصرف والبلاغة والعروض.

كان الدافع إلى الإقدام على هذا الموضوع بدون تردد نتائج " محمود درويش " المتنوع والوافر، وموضوعاته التي لا تخلو من أهمية قيامها بينها ودلالاتها، ولقد وقع اختيارنا لقصيدة (سنة أخرى فقط).

الفضول الذي تملكنا في محاولة الكشف عن جماليات النص الشعري، فكان اختيارنا لمحمود درويش أولاً لأنه شاعر القضية الفلسطينية، فلقد حمل مشعل أناء غزة إلى العالم، فرأينا ضرورة الاهتمام بشعراء سخرّوا أقلامهم للتعبير عن قضايا أمتنا.

أما هدفنا من هذه المذكرة الموسومة " البناء الأسلوبي لقصيدة سنة أخرى فقط " لمحمود درويش عن الخصائص الفنيين التي اعتمدها محمود درويش. والبحث عن عناصر شعرية. لهذا سنحاول في هذا البحث الإجابة عن التساؤلات التالية:

ما هي أهم الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبية التي طبعت على القصيدة؟ وكيف نقل محمود درويش أفكاره وهو أحبه من خلال تجربته الشعرية وخياله الخصب حوار فنية يتلاقى فيها الماضي والحاضر؟

ولقد اعتمدنا في هذه المذكرة على المنهج الأسلوبي الذي لم يكن اختيارنا عشوائياً. وإنما عن قناعة بطرق تحليله، فهذا المنهج يتيح للباحث الحرية ويفتح له أفاقاً لا تحدّها المقاييس الوصفية.

وللإجابة عن تلك التساؤلات ارتأينا أن نعتمد على خطة تتألف من مقدمة ومدخل. حاولنا في هذا المدخل الإحاطة بمفاهيم تاريخية لمصطلح الأسلوب والأسلوبية عند العرب والغرب. وكذا اتجاهات الأسلوبية التي ساهمت في قيام هذا العلم خاصة الأسلوبية التعبيرية التي كانت الرائدة لهذا إلى جانب الأسلوبية الإحصائية.

وخصصنا الفصل الأول للبحث عن جمالية الإيقاع الشعري، فتطرقتنا فيه إلى الموسيقى الخارجية للقصيدة وتضمنت الوزن والقافية، ثم الموسيقى الداخلية وما لها من تأثير وشملت التكرار وصفة الأصوات، وجمالية التدوير.

فالبنية الصوتية الإيقاعية للعمل الشعري هي العنصر الأولي البارز بواسطته تطفو أفكار الشاعر وأحاسيسه.

أما الفصل الثاني التركيب البلاغي حيث كان التركيز على البنية الانفرادية للقصيدة، وتمثلت في حضور الأسماء والأفعال. وكذا التركيز على كشف البنيات البلاغية. والإبانة

عن كيفية تفاعل البلاغة والتركيب من خلال تنوع الأساليب التي ساهمت في تشكيل الصور الشعرية لمحمود درويش.

أما الفصل الثالث فهو المستوى الدلالي، ولقد تعرضنا فيه إلى معجم الشاعر والتفاعلات القائمة بين هذه المعاجم مع الشرح والتحليل.

أما الخاتمة فقد كانت جملة من الملاحظات والنتائج التي تولدت عن هذه الدراسة التي تستند في بعدها المنهجي والمعرفي إلى مراجع أساسية من بينها: " علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته " لصالح فضل، " الأسلوبية والأسلوب " لعبد السلام المسدي. و " حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر " لحسن الغرفي .

وفي الخير نشكر الله تعالى ونحمده الذي أعاننا ومهد لنا الدروب لنصل إلى هذا الهدف، كما لا يفوتنا أن نتقدم بشكرنا الجزيل وامتناننا الكبير إلى أستاذنا الدكتور " رابح ملوك " الذي اعتن بهذا البحث وأحاطه بالمتابعة العلمية الجادة والتوجيهات المفيدة والمثيرة. كما لا يفوتنا أن نشكر أستاذتنا أعضاء المناقشة الذين تحملوا عبأ قراءة هذا البحث وتقويمه وتقييمي، فلهم كل الشكر والامتنان.

كما نشكر كلَّ عمال قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة العقيد أكلي محند أولحاج بالبويرة.

ونسأل الله أن يلهمنا السداد قولاً وفكراً، والإخلاص عملاً وتطبيقاً، إنه نعم المولى ونعم النصير، والحمد لله رب العالمين.

مدخل نظري "الأسلوبية والأسلوب"

- 1- مفهوم الأسلوب.
- 2- مفهوم الأسلوبية.
- 3- اتجاهات الأسلوبية.

1) الأسلوب: الجذر اللغوي والمعنى الاصطلاحي.

أ) في اللغة:

قبل الشروع في تحديدات الأسلوبية التي تُعنى بشكل من أشكال التحليل الأسلوبي لبنية النص. لا بد من التعرف على الجذر اللغوي للفظة الأسلوب في كلا اللغتين الفرنسية والعربية.

إنَّ اللفظة المعجمية المرادفة لكلمة أسلوب في المؤلفات الغربية ومعجمها هي كلمة (Style) الفرنسية وهي من الأصل الاتيني (Stylus) التي تعني إبرة الطبع أو الحفر، وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع⁽¹⁾. وفي كتب البلاغة اليونانية « كان الأسلوب يعد إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال »⁽²⁾.

والملاحظ من هذا التعريف أن جذر هذه الكلمة يتناسب إلى حد بعيد مع المعنى الاصطلاحي لها: « إنها تبدو لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية... وتبدو كذلك أكثر تلاؤماً من ناحية الجذر اللساني فحسب - مع المجال الذي عنيت به ويتشكل مفهومها فيه أي مجال الكتابة أو الكلام »⁽³⁾.

¹ - ينظر : حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص15.

² - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، ط1، عمان، 2007، ص35.

³ - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص14.

وجاءت كلمة أسلوب في لسان العرب تحت لفظة (سلب) الذي يحمل عدة مفردات. يقول ابن منظور: «الاستلاب» الاختلاس، السُّلب، ما سُلِبَ «⁽¹⁾، واقترن باللباس: «وكلّ شيء على الإنسان من اللباس فهو سُلْب، بمعنى التعرية والارتداء، وسلبته أسلبه سلباً، إذا أخذت سلبته وسلب الرجل ثيابه»⁽²⁾. ويقال للشجرة «وشجرة سليب: سلبت ورقها وأغصانها، شجرة سُلْبُ: إذا تناثر ورقها»⁽³⁾، ويقال «للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد، فهو أسلوب قال: والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب. يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضمّ، الفن، يقال اخذ فلان فيه أساليب من القول، أي أفانين منه»⁽⁴⁾.

تتشخص هذه التعاريف في مفهومين لكلمة أسلوب: الأول منطقي صريح وهو الطريق المستقيم. والآخر مجازي بمعنى الطريقة التي يسلكها الإنسان في تصرفاته وسلوكاته، وهو مذهب للتعبير عن الأفكار والمشاعر ووجه من أوجه إفصاح الكاتب أو الأديب عن الشخصية المتميزة عن سواها.

¹ - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم منظور، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، ط2، بيروت، 1992، ص471.

² - المصدر نفسه، ص972.

³ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - المصدر نفسه، ص475.

(ب) في الاصطلاح:

1- الأسلوب في المباحث الغربية:

إنّ لفظة (Style) المقابلة لكلمة أسلوب العربية لها عدة تعريفات ومفاهيم اصطلاحية بالرغم من أحادية المعنى المعجمي لها بالفرنسية، فالأسلوب كما صرّح به "بيفون" «هو الرّجل نفسه»⁽¹⁾، فبإمكان الباحث أن يحلّل هذا الأسلوب ويتعامل مع معطيات موضوعية، لأن الكاتب يقوم بوصف أثر فيه، ولكلّ باحث أو أديب أسلوبه الخاص به، وبصمته التي تميّزه عن غيره من الأدباء والباحثين. فالأسلوب هو « قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، وتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرّسالة اللّسانية المبلّغة « مادة وشكلا»⁽²⁾، فبمجرد قراءتنا لإنتاج أدبي ما ومعرفة كاتب معين نتمكن من تحديد سمات شخصيته.

ويعرف "ميشال ريفاتير" الأسلوب على أنّه: «قوة ضاغطة تسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها نشوة النص، وإذا حلّلتها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز»⁽³⁾. بمعنى أن الأسلوب يجعل من النص عمل أدبي يمتاز بخصائص محددة تعكس شخصية صاحبه ومزاجه، ويرى "ريفاتير" أن موضوعية البحث الأسلوبية تقتضي « ألا ينطلق المحلل الأسلوبية من النص مباشرة، وإنّما من الأحكام التي يبديها القارئ حوله ليربطها بالمنبهات

¹ - رايح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي مختار، (د،ط)، عنابة، الجزائر، (د،ت)، ص 02.

² - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، ط5، بيروت، 2005، ص 52.

³ - سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 2002، ص 42.

المسببة لها والكامنة في صلب النص»⁽¹⁾. إذا كانت عملية الإنشاء تقتضي وجود منشأ فلا بد من متلقي يستقبل النص، فهو يمثل البعد الثالث في العملية الإبداعية بالنظر إلى الدور الذي يقوم به لتمييزه بين الخواص الأسلوبية التي يدركها ويكشف انحرافها عما تحدثه من أثر فني. فكما لا يوجد نص بلا منشأ ليس ثمة تأثير بلا قارئ.

أما الأسلوب كما عرّفه "دافيد كريستال" « هو قطاع من علم اللّغة العام يدرس ملامح الاستعمالات الموقفية المميزة والتنوعات Variétés للّغة ويحاول أن يؤسس مبادئ قابلة لتدوين الاختيارات الخاصة Particular Choix على المستوى الفردي وعلى مستوى المجموعات الاجتماعية»⁽²⁾.

ويرى بعض الباحثين أن الأسلوب هو إمّا:

(أ) اختيار **Choix**: بمعنى انتقاء طريقة محددة في الكتابة باختيار التعبيرات المناسبة، وترجمتها إلى عبارات لفظية وبهذا يكشف لنا عن فكر صاحبه ونفسيته. يقول "جوته" « الأسلوب هو المبدأ التركيبي النشط والرفيع الذي يتمكن به الكاتب النفاذ إلى الشكل الداخلي للغة والكشف عنه»⁽³⁾.

¹ - سعد مصلوح، المرجع السابق ص42.

² - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ص22، 23.

³ - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص44.

(ب) انزياح Ecart:

وهو الخروج من اللغة النفعية. وهو العدول أو الانحراف إلى اللغة الإبداعية وقد عرفه ماروزو بقوله: « اختيار كاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه»⁽¹⁾. بمعنى أنه خروج عن الطريقة المألوفة في التعبير والانتقال إلى المستوى الفني الجمالي للغة عن طريق الرسالة التي يحملها الأسلوب.

2- الأسلوب في المباحث العربية:

تحدث عدد من الدارسين عن الأسلوب في بحوث أدبية أو بلاغية " فأحمد الشايب" مثلا أورد عدة تعريفات لكلمة أسلوب، في كتابه « الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ». كما تناوله كثير من النقاد من عدة جوانب في محاولة منهم للوصول إلى مفهوم محدد يمكن على أساسه أن تقوم دراسة موسعة.

كما أن الدراسات القديمة لم تغفل هذا الجانب، " فابن قتيبة ". حاول تحديد مفهوم الأسلوب في كتابه « تأويل مشكل القرآن » وذلك بقوله: « تأويل مشكل القرآن »، وذلك بقوله: « وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتساع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب»⁽²⁾. فالأسلوب يتعلق بالنص كله، ولكلّ مقام مقال فتعدد الأساليب راجع إلى تعدد واختلاف المواقف ثم إلى طبيعة الموضوع.

¹ - عدنان بن ذريل، المرجع السابق، ص44.

² - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، ط1، لونجمان، القاهرة، 1994، ص11.

كما أن "ابن الأثير" يؤيد رأي "ابن قتيبة" ويؤكد الربط بين الأسلوب وأوجه التصرفات في المعنى، كما يؤكد على علاقة الأسلوب وشخصية الشاعر أو الكاتب وقدرته الفنية على عرض أفكاره في أسلوب متميز وطريقة فريدة، حيث يقول: « باعتبار أن الشاعر المغلق أو الكاتب البليغ هو الذي إذا أخذ معنى من المعاني تصرف فيه بوجوه التصرفات وأخرجه من ضروب الأساليب»⁽¹⁾.

كما نجد "منذر عياشي" يتحدث عن الأسلوب في قوله: « الأسلوب حدث يمكن ملاحظته أنه لساني لأن اللغة أداة وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده»⁽²⁾.

أمّا عبد السلام المسدي من الأوائل المحدثين الذين روجوا لمصطلح الأسلوب واتسمت بحوثه بالبحث عن نقاط التكامل بين المنحنى الجمالي والموضوعي العلمي، فهو خص هذا المصطلح بدراسات نقدية متميزة. فيقول فيه: «الأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث انه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقاً»⁽³⁾. فالأسلوب حسب « المسدي » هو الطريق الذي تأخذه اللغة للتعبير عن القصد الذي يريده صاحب الأسلوب أن يصل إلى المتلقي.

¹ - محمد عبد المطلب، المرجع السابق ، ص13.

² - منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1990، ص37.

³ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص50.

إنّ المعنى الاصطلاحي للأسلوب لا يبتعد كثيرا عن مفهومه اللغوي، فقد أعطى النقاد مفهوما للأسلوب من عدة جوانب. ويمكن رد الخلافات النظرية حول تعريف الأسلوب إلى ثلاثة مبادئ، يوجد بعض الدّراسيين من ركّز على العلاقة بين المنشأ والنص. ومنهم من إهتم بالعلاقة بين النص والمنتقى، أما البعض الآخر فقد أصرّ على عزل كلا طرفي عملية الاتصال وهما المنشئ والمنتقى.

II- الأسلوبية:

الأسلوبية مصطلح حديث النشأة، ظهر في القرن العشرين في خضم تطور نظريات النقد الحديث على يد " شارل بالي" و "ريث اللساني" "دي سوسير" كعلم قائم بذاته في خدمة التحليل الأدبي بحيث ارتبطت باللسانيات ارتباطا الناشئ بعلّة نشوءه. واختلف كلّ حسب منطلقه. « فالأسلوبية الحديثة مخصصة للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية، أو الاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتّاب في السياقات الأدبية وغير الأدبية »⁽¹⁾. أما الأسلوبية العربية فما هي إلا مخاض عن البلاغة العربية القديمة.

1- الأسلوبية: المصطلح والمفهوم:

أ) عند الغرب:

اهتم النقاد الغربيون بالأسلوبية اهتماما كبيرا بحيث سعوا إلى وضع أطر هذا العلم الحديث رغم اختلاف تطوراتهم وسنحاول رصد أهم التصورات النظرية، وأهم رواد هذا العلم سواء الباحثين الغربيين أو النقاد والباحثين العرب.

¹ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص35.

للأسلوبية عدة تعريفات منها ما أورده "شارل بالي" في كتابه "الأسلوبية الفرنسية" إذ يرى في الأسلوبية « ذلك العلم الذي يعنى بدراسة قضايا التعبير عن الإحساس والكلام وهي بذلك تدرس وقائع التعبير اللغوي من جهة مضامينها الوجدانية»⁽¹⁾.

فأسلوبية "بالي" تدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي كالعلاقة بين الصور الفنية ومعانيها من جهة، ومن جهة أخرى الآثار الاجتماعية، وهي سلوك ينتج عن مواقف حيوية فكلّ فئة لغوية مشاعر ومواقف ذهنية واجتماعية خاصة لها استعمالات وسلوكات تتميز بها عن غيرها من الفئات الاجتماعية.

وكما عرّفها "بييرجيرو" بأن «الأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلاّ عبر صياغته الإبلاغية»⁽²⁾. فنطاق الأسلوبية الحيوي هو اللغة، تدرسها دون الاهتمام بالمنشأ، فهي تؤمن إيماناً عميقاً بأنّ النصّ هو الخالق لآلياته وقيمته الجمالية، طالما أن الأسلوب هو جوهر الأثر الأدبي فهي تسعى إلى كشف العناصر الفنية.

ويقول "أريفاي": « إنّ الأسلوبية وصف للنصّ الأدبي بحسب طرائق مستقاه من اللسانيات »⁽³⁾، فالأسلوبية عبارة عن تحليل للأسلوب الأدبي واللغوي الذي يتصدر عن مختلف الأدباء واللغويين وهي وصف التحليل وسائل تعبير اللّغة.

¹ - محمد اللويحي، في الأسلوبية، مطابع الحميضي، ط1، الرياض، السعودية، 2004، ص42.

² - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص41.

³ - المرجع نفسه، ص42.

أما "ريفاتير" فهو ينطلق من تعريف الأسلوبية على أنها « علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف مراقبة الإدراك لدى القارئ المستقبل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك»⁽¹⁾.

يحدد "ريفاتير" مفهوم الأسلوبية بأنها علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية فهي تقوم بدراسة النص في ذاته، إذ تقوم بتفحص أدواته وتشكلاته الفنية التي بها يستطيع المؤلف التحكم في إدراك المتلقي. وترمي بحسب رأيه أيضا إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من عادات ووظائفية وأساليب فنية. والأسلوبية علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المؤثرة في الخطاب، فيعتبرها لسانيات تقف على ظاهرة الفهم والإدراك.

ولقد أطلق الباحث "فون درجابلتش" مصطلح الأسلوبية على « دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب. وما يؤثره في كلامه عما سواه لأنه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره وأرائه»⁽²⁾.

ب- الأسلوبية عند العرب:

لقد نالت الأسلوبية المكانة المرموقة بفضل جهود مجموعة من الباحثين وكانت جُل الآراء بمثابة مجموعة من الفرضيات تمثل أرضية للتفكير الأسلوبي الحديث ومن بين هؤلاء كما ذكر آنفا

¹ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 42.

² - محمد محي الدين، الأسلوبية وعلم الدلالة، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 13.

"عبد السلام المسدي" اعتمدها الباحث في التحليل، « فالأسلوبية تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية »⁽¹⁾.

الدراسة الأسلوبية تكمن مهمتها في الكشف وتحليل هذه الخصائص اللغوية والطاقت الجمالية المؤثرة في الخطاب يقرّ عبد السلام المسدي بأن الأسلوبية بلغت حداً من الاكتمال، فهو يجعلها جديرة بالحلول في مرتبة العلم.

أما "صلاح فضل" فقد وجّه اهتمامه إلى إرساء أسس علمية وجمالية للأسلوبية العربية فهي: « تتبوأ منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومنهجاً »⁽²⁾، فهو يربط الأسلوبية باللسانيات فهذا الربط يحقق لها الاكتمال فيقول بأن: « الباحث الأسلوبي يأخذ بعض ما يقوم به اللساني واللساني يقوم ببعض ما يهتم الأسلوبي، في مقارنته للغة وفي توضيح المكونات والوظائف، دون أن يهتم بالخصائص المميزة، وهذا ما يأخذ الأسلوبي به، مهملاً الوقائع اللغوية غير الموظفة أسلوبياً »⁽³⁾.

- سعد مصلوح: جعل من مصطلح الأسلوبية مقابلاً لها في الانجليزية Linguistique Stylistique فهو الآخر يرى بأن هذا المصطلح يتفق مع اللسانيات، فهو « قيده بوصف اللسانية مؤكداً المنطلق اللساني في شرح العلاقة بين البلاغة العربية، وهذا الفرع من فروع الدراسة اللسانية المعاصرة »⁽⁴⁾.

¹ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص36.

² - ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1998، ص17.

³ - المرجع نفسه، ص115.

⁴ - بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006،

- نور الدين السد: أبدى اهتماما كبيرا بالأسلوبية من خلال تأليفه لكتابه « الأسلوبية تحليل

الخطاب»، فهو حاول عرض أهم التجارب والدراسات العربية السابقة، وهو يصف

« الأسلوب على انه مرتبط بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها»⁽¹⁾.

الأسلوبية علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله. وإبراز

العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية. إنَّ الأسلوبية هي الدراسة العلمية لمكونات لغة الخطاب، في

علاقاتها الاسنادية والاتساقية. وهي تسعى إلى إظهار العلاقة بين هذه المكونات فالأسلوبية

تتضمن مقومات العلم وشروطه. فهي « تحدد موضوعها وهو الخطاب الأدبي وتحدد أدواتها

الإجرائية في تحليل الخطاب، وأغلب النقاد والأسلوبيين يجمعون أن الأسلوبية حلقة وسطى تجمع

التحليل اللساني للظاهرة الأدبية والنقد الأدبي»⁽²⁾.

تبقى الأسلوبية نشاط مارسه أغلب المعارف، وهي متداخلة في حقول معرفية كثيرة وهي

أوسع أن تكون منهجا نقديا بسبب تعدد ميادينها، وتداخلها مع العلوم الأخرى كعلم البلاغة والنقد

الأدبي واللسانيات. وإذا تطرقنا إلى البحث عن الدراسات الأسلوبية في الوطن العربي فالنقاد

والدارسين أثاروا التزام الموضوعية في نقلهم لهذا المنهج النقدي.

¹- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة، الجزائر، 1994، ص39.

²- المرجع نفسه، ص11.

III- اتجاهات الأسلوبية:

عرفت الأسلوبية المعاصرة تقسيمات عدة، وهذا حصيلة اختلاف وجهات نظر الباحثين إلى حقيقة الظاهرة الأسلوبية التي ارتقت أن تكون منهجا قائما بذاته بأدواتها الإجرائية. ولقد عرفت الأسلوبية اتجاهات عديدة مختلفة الرؤى ومتمثلة أساسا في:

1- الأسلوبية التعبيرية:

الأسلوبية التعبيرية هي الرائدة في الاتجاهات الحديثة، وقطب هذه المدرسة بلا منازع هو العالم السويسري "شارل بالي" تلميذ " فردينان دي سوسير" استهوته وجهة اللسانيات الوصفية فعكف على دراسة الأسلوب في ضوء اللغة وربطها مباشرة في مكوناتها وأبنيتها ووقائعها الوصفية. يعرف " بالي " الأسلوبية على أنها: « العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية »(1).

فالطاقة التعبيرية لدى " بالي" تكمن في طريقة التعبير عن الإحساس والشعور بواسطة اللغة، فثمة علاقة بين التعبير في منبعه الذهني وبين التعبير في عناصره اللغوية باختيار الأصوات من حيث كثافتها وتوافقها. فعلم الأسلوب عند " بالي" ليس « مجرد بحث في قسط اللغة في مجال معين، بل في اللغة بأكملها ملاحظة من زاوية خاصة »(2).

¹ - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، (د ط)، القاهرة، (د ت)، ص 17.

² - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 21.

إنّ الخاصية العادية للغة تكمن في اللّغة ذاتها في مكوناتها العادية، فبالى يهتم بلغة الكلام العادي وبيحث في لغة جميع الناس.

فعلم الأسلوب « يدرس التعبير في الوسط الاجتماعي، كما أن ميدان هذا العلم هو دراسة التعبير من ناحية الإجراءات و الوسائل التي تؤدي إلى إنتاج اللّغة »⁽¹⁾.

الأسلوبية التعبيرية تقوم على وصف وقائع اللّغة، أي دراسة قيمتها التعبيرية من أجل الوقوف على العلاقة بين الصيغة اللّغوية والدلالات العامة للنص.

2- الأسلوبية النفسية (الفردية):

إذا كانت أسلوبية "شارل بالى" قصرت دراستها على اللّغة في جانبها العادي التطبيقي والاجتماعي العام، فإن ثمة اتجاها آخر يدعو إلى أسلوبية ينصب جلّ اهتمامها على الأعمال الإبداعية، بحيث ظهرت أسلوبية الفرد أو الأسلوبية النفسية على يد النمساوي "ليوسبيتزر" الذي يعد أهم مؤسس لهذه الأسلوبية وإليه تشير أغلب الدراسات الغربية والعربية التي حاولت رصد تاريخ الأسلوبية واتجاهاتها. فهو يربط بين الأثر الأدبي والجانب الشخصي الخاص للمؤلف. لذا عُرفت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني، كما تخلص همّ " ليوسبيتزر" في إقامة جسر بين اللسانيات والتاريخ الأدبي فهو رفض المعادلات التقليدية بين اللّغة والأدب.

¹ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج.1، ص67.

ينظر " ليوسبترز " إلى الأسلوب من خلال الذات المبدعة، فهي فردية في التعبير من خلالها نتعرف على الكاتب، وهي تبعث لنا روح المؤلف في لغته « فالأثر الأدبي شيء مبتدع اتسم بسمة الطاقة المبدعة، وفي هذا السياق يغدو علم الأسلوب قادرا على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أمور فريدة أوجدتها طاقة خالقة »⁽¹⁾.

أسلوبية " ليوسبترز " ترصد علاقات التعبير عن المؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقات في البحث عن الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة. ويمكن اختصار المبادئ العامة التي انطوت عليها أسلوبية "سبيترز" في:

- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف.
- فكر الكاتب لحممة متماسكة تساهم في تماسك النص.
- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم⁽²⁾.

لقد وجّه منهج "سبيترز" التحليل الأسلوبي إلى المؤلف الفرد من جهة وإلى التذوق الشخصي للمحلل من جهة أخرى، فهو ربط بين لغة المؤلف وشخصيته الإبداعية، وما يساعد في هذا الربط هو الحدس الفني.

تذهب الأسلوبية النفسية (الفردية) إلى أنّ علم الأسلوب قادر على إدراك كلّ ما يتضمنه فعل الكلام. ومن هنا ينصب جهد البحث النفسي الأسلوبي، على تتبع التحولات اللغوية التي أحدثها المبدع، جاعلة من أسلوب الكاتب في انحرافه، عن السائد والمألوف حقلًا للدراسة والبحث

¹ - نور الدين السد، المرجع السابق، ص73.

² - المرجع نفسه، ص68.

والتقصي. إنها أشبه بدراسة سير الكتاب والمبدعين، وذلك بدراسة العلاقة بين الوسائل التعبيرية والحالة النفسية للفرد دون إغفال هذه الوسائل التعبيرية.

3- الأسلوبية الإحصائية:

اعتبر المنهج الإحصائي أرقى منهج توصلت إليه الأسلوبية. فهو من المعايير الموضوعية الأساسية والتي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، فالأسلوبية الإحصائية تعتمد في تحليلها الأسلوبي على الإحصاء الرياضي، لأنه « يقدم بيانات دقيقة بالأرقام والنسب، لسمة من السمات اللغوية ومعدل تواترها وتكرارها في النص، واستخدام المفردات ودراسة نوع الجمل، وكذلك الاعتناء بطولها وقصرها»⁽¹⁾. يهدف التحليل الأسلوبي الإحصائي إلى تمييز السمات اللغوية، وذلك بإظهار المعدلات ونسب هذا التكرار.

أول من اقترح الإحصاء الأسلوبي وطبقه على نصوص الأدب الألماني هو "بوزيمان" سنة (1926). ولقد أفاد هذا المنهج الكثير من علماء اللغة في استخلاصهم للخصائص الأسلوبية العامة والمشاركة في اللغة، ومن بين هؤلاء "ستيفن أولمان" الذي أشار إلى طريقة إحصائية تجمع مقارنات أسلوبية عدة فهي « تلك الطريقة التي تدرس مادة معينة - عبر الكلمات المفاتيح - التي تعني في الاصطلاح الإحصائي تميز كلمات معينة في الأدب بكثرة وورودها مما تشكل تكرار تزيد على نسبة تكرارها في اللغة الاعتيادية»⁽²⁾.

¹ - سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 83.

² - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 49.

وفي ميدان تطبيق المنظور الإحصائي في الدراسات الأسلوبية العربية محاولة "سعد مصلوح" في كتابه (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية). فهو حاول تطبيق مقياس كمي في معالجة النصوص الأدبية من ناحية أساليبها، فهو يرى أن الدراسة الأسلوبية تستعين بالإحصاء في المجالات الآتية:

- المساعدة في اختيار العينات اختياراً دقيقاً بحيث تكون متماثلة للمجتمع المراد دراسته.
- قياس كثافة الخصائص الأسلوبية عن كاتب معين أو في عمل معين.
- قياس النسبة بين تكرار خاصية أسلوبية وتكرار خاصية أخرى للمقارنة بينهما.
- قياس التوزيع الاحتمالي لسمة أسلوبية.
- يستعمل الإحصاء أيضاً في التعرف إلى النزاعات المركزية في النصوص⁽¹⁾.

سعد مصلوح تبني منهج "بوزيمان" الذي يقوم على دراسة ذات طرفين: أولهما التعبير بالحدث وثانيهما التعبير بالوصف. ويعني "بوزيمان" بالأول: الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل. والثاني: الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما، فهي تصف هذا الشيء وصفاً كمياً أو كيفياً.

¹ - ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية، ص 57، 59.

4- الأسلوبية البنيوية:

إذا كانت الأسلوبية التعبيرية ترى في الأسلوب علاقة بين الفكر واللغة والأسلوبية الفردية ترى فيه صلة بين النص والجانب النفسي لمؤلفه. فإن الأسلوبية البنيوية تأخذ اتجاهها غير ذلك فهي « تعنى بتحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم »⁽¹⁾.

تعد الأسلوبية البنيوية إمتدادا للسانيات الحديثة (دي سوسير) وأيضا لجهود الكثير من الباحثين، خاصة مباحث رومان جاكسون، الذي اهتم بأدبية العمل الأدبي «لأن مهمة الأسلوبية البنيوية هي اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي»⁽²⁾.

"جاكسون" يرى في البنيوية المنهج الأدق موضوعية في معالجة النصوص الأدبية ويقول عن الأسلوبية أنها فرع من فروع اللسانيات وجزء منها. وهو يخص موضوع الأسلوبية في البحث عن خصائص الكلام. التي تنطبق عليه صفة الإبداعية والجمالية على عكس الكلام العادي.

لقد شهدت البنيوية الأسلوبية تطورا بعد مجيء "ميشال ريفاتير" فقد كان حريصا على مواصلة البحث في الأسلوبية تطبيقا وتنظيرا، فكتابه (معادلات في الأسلوبية البنيوية) عرج فيه إلى نشأة الأسلوبية وتطورها. وأدرج عنصرا جديدا في التحليل الأسلوبي يتمثل في شخص القارئ، فهو

¹ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج.1، ص86.

² - المرجع نفسه، ص89.

يرى أنّ «الواقعة اللّسانية تكتسب السمة الأسلوبية فتتحول إلى واقعة أسلوبية وأن هذه الأخيرة إنما تدرك عبر علاقة جدلية بين النص والقارئ»⁽¹⁾.

كما يركز "ريفاتير" في تحليله على مفهومين أساسيين في ضوءهما تبرز القيم الأسلوبية

وهما:

1- السياق الأسلوبي.

2- التضاد البنيوي.

فهو يرى بأن «السياق الأسلوبي ليس هو التداعي وليس هو التوالي اللّغوي الذي يحصر تعدد المعنى، أو يطبق إichاءات خاصة للكلمات، بل هو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع»⁽²⁾.

إنّ هذا الاتجاه يهدف في تحليله للعمل الإبداعي على العلاقات التركيبية الموجودة في

اللّغة، وفي التناسب أو التضاد القائم بين هذه العلاقات، فوظيفة القارئ الأساسية عند "ريفاتير"

تكمن في إدراك هذه السمات الأسلوبية وتحديدها. فأسلوبيته «تحاول أن لا تغفل دور القارئ

باعتباره جزءا من عملية التوصيل ويعوّل عليه في تمييز بعض الوقائع الأسلوبية داخل النص»⁽³⁾.

¹ - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص ص74،75.

² - المرجع نفسه، ص73.

³ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج.1، ص92.

ولذلك يقترح ما يسميه " بالقارئ المغمدة " فمهمته تنحصر في « تعيين الوقائع الأسلوبية لا تفسيرها ويبقى التفسير مهمة الباحث الأسلوبي بنفسه »⁽¹⁾.

إنّ الأسلوبية البنوية تسعى إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب. فهي المرتكز الأساسي في تحليل النصوص. « فالنص الأدبي تخيل وإبداع ولغة النص هي لغة شعرية عنيت بعلاقاتها الدلالية وأبعادها الفنية. وهي تتخطى اللغة المستهلكة إلى فضاء أوسع وأعمق من ذلك »⁽²⁾.

من خلال هذه الأسلوبية يدقق الباحث الأسلوبي في شعرية اللغة الأدبية، بدراسة العناصر النصية والعلاقات المتبادلة بينهما، فهي معطى لساني بشكل بنية الخطاب.

الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق القراءات المتعددة الوجوه. وتتحد هذه الاتجاهات بعضها مع بعض في كيان عضوي يجذب القارئ ويستثير تساؤلاته.

والأسلوبية منهج نقدي أو قراءة حاولت التقرب من النص الأدبي متجاوزة بعض مآزق المناهج التي سبقتها، لذا يعتبرها بعض الباحثين الأقرب من النص الأدبي.

¹ - نور الدين السد، المرجع السابق، ص 96.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص ص 93، 94.

القارئ المغمدة: ليس قارئاً معيناً بل مجموعة الاستجابات التي يحصل عليها المحلل من عدد القراء.

الفصل الأول

إبداعية الإيقاع الشعري

I - البنية الإيقاعية الخارجية.

- الوزن.

- القافية.

- الروي.

II - البنية الإيقاعية الداخلية.

- التكرار.

- التدوير.

المستوى الصوتي الإيقاعي:

إنّ ما يميّز الشعر من الفنون الأدبية المختلفة، بناؤه الصوتي الإيقاعي. فهو الذي « يتناول فيه الدّارس ما في النّص من مظاهر الإيقاع الصوتي، ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النّغمة والنّبرة والتكرار والوزن، وما يبيّنه المنشئ من توازن وتوازي، ينفذ السّمع والحس». (1) فهذا الجانب يدرس القصيدة العربية، من حيث الإيقاع والعروض وهو أساس بنية اللّغة إذ منه يتشكل المستوى التركيبي والدلالي... والحديث عن الصوت هو بالضرورة حديث عن الإيقاع. فهو « عنصر مميّز في عملية تلقّي الشعر، ويكون ذا صلة وثيقة بحالة الانفعال التي تسيطر على الشّاعر » (2).

يعد الإيقاع من المصطلحات التي حظيت باهتمام الكثير من العروضيين والنقاد. فلا يكاد الدّرس اللّغوي القديم كلّه يخرج عن هذا المفهوم، فلقد تعددت الآراء حول هذا الموضوع بين النّقاد العرب والغرب وخاصة في تحديد مفهومه الاصطلاحي، بينما إتّفقوا على مفهومه اللّغوي وهذا ما سنورده في هذا المبحث.

أ) مفهوم الإيقاع عند العرب:

أول من استعمل مصطلح الإيقاع من العرب هو "ابن طباطبا" في كتابه " عيار الشعر" عندما قال: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعة ومعقولة من

¹ - إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، دار الكندي، (ذ.ط)، عمان، 2002، ص155.

² - محمد فتوح احمد، الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة، 2007، ص425.

القدر تمّ قبوله، واشتماله عليه، وان نقص جزء من أجزائه التي يحمل بها وهي: اعتذار الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم أيّاه على قدر نقصان أجزائه»⁽¹⁾.

إنّ "ابن طباطبا" في تعريفه هذا قد ربط مفهوم الإيقاع بالشعر، فإذا اجتمع فيه سلامة معناه وجودة ألفاظه كان إيقاعاً تطرب له الآذان، وإذا فقد جزء من أجزائه، وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ - اختل توازن البنية الإيقاعية فيه.

أما المحدثون فقد تعرضوا لمسألة الإيقاع لكن بصيغة مغايرة تماماً عما أورده "ابن طباطبا" واهتموا بالإيقاع الداخلي النابع من صميم النص، فمنهم من يستعمل لفظة موسيقى الشعر الموسيقى الداخلية والموسيقى العروضية "كيسام الساعي" الذي اعتمد في تعريفه للإيقاع على تعريف "ريتشاردز"، في قوله: «هذا النسيج من التوقعات والاشبهات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع هو الإيقاع»⁽²⁾.

ركز "يسام الساعي" في تحليله للقوائد على عنصرين الغيبة والتوقع، وربط الإيقاع بما تحدثه المقاطع الصوتية. فالإيقاع لا ينتج عن تفرد الصوت منفرداً لكنه وليد النسيج المتألف في علاقاته بأعضائه الأخرى.

أمّا "محمد مندور" فيعرف الإيقاع بأنه: «عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازاً. كما قد تكون مجرد صمت»⁽³⁾.

¹ - محمد احمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية، ص53.
² - عبد الرحمان تيبير ماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003، ص84.

³ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط3، القاهرة، 1998، ص56.

إنّ تكرار الظاهرة الصوتية في القصيدة تؤدي إلى تكوّن الوزن، وهذا الأخير هو امتداد للإيقاع. فهو ذلك التداخل بين الأصوات والأفكار، وجماليته تتحدد في بنائه الدلالي.

فالإيقاع هو تلك الأداة التي تنظم الأصوات داخل اللّغة، فنظام الأصوات هو ما منحها نظاماً فائقاً على علاقات وقوانين وقواعد. فهو بهذا أعم من الوزن والقافية لأنه مرتبط بالشعور.⁽¹⁾

وهذا ما أشار إليه "جبور عبد النور" بقوله: «الإيقاع فن في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية». ⁽²⁾ يفيد "جبور عبد النور" بقوله هذا أنّ الإيقاع عنصر أساسي في النصّ الشعري وجزء أولي في مكونات بنيته، ولا يخفي دور الإيقاع في نقل الإحساس إلى السّامع، ويعدّ أهم عناصر إنتاج الدلالة، فالأبنية الإيقاعية تكون متجانسة وقوية بحجم التجربة التي يعيشها الشاعر.

كانت هذه أهم التعاريف التي قدّمها الباحثين واللّغويين العرب حول مفهوم الإيقاع والآن سنتعرض إلى أهم الآراء المتعلقة بالنّقاد الغربيين.

¹ - ينظر: سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص 57.

² - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت،

1984، ص 71.

ب- الإيقاع عند الغرب:

ينحدر مصطلح الإيقاع Rythme من أصل إغريقي ويطلق على لفظ Rythmos. ولم يكن يُفرق بينها وبين القافية Rime للظن أنهما من أصل واحد ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم Rythmus. والمقصود بالإيقاع عادة: « هو التواتر المتتابع بين حالي الصوت والصمت أو التّور أو الظلام أو الحركة أو السكون ...»⁽¹⁾.

أعطى هذا التعريف الإيقاع معناً واسعاً وأكثر شمولية بإرجاعه إلى أصل يوناني، وهو مشترك تنقاسمه جميع الفنون.

وفي الموسوعة العالمية - باللغة الفرنسية - ورد تعريف الإيقاع بأنه « كلّ ظاهرة شعر أو نقوم بها ولا بدّ أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة: البنية Structure والزمنية Périodicité والحركية Mouvement والمعمول به البنية والزمنية»⁽²⁾.

من هذا التعريف يُقصد بالبنية: الشكل التعبيري. والزمنية المدة التي تستغرقها الظاهرة التي نشعر بها. ويقصد بالحركة: المجال الحيوي التي تنشط فيه الأصوات. أما "هنري ميوشيك" فقد خصّص في كتابه " نقد الإيقاع" باباً كاملاً استعرض فيه التعريفات النظرية للإيقاع، وأضاف له مصطلح " اللاموضوعية " لأنه « يعتبر الإيقاع منظم موضوعي للخطاب»⁽³⁾. ومن خلال قوله هذا ندرك بان الإيقاع هو المنظم والمرتبّ للخطاب و " بنيفست " يجد في الإيقاع « النظم لكلّ ما

¹ - مجدي وهبة، كامل المهندس، المرجع السابق، ص71.

² - عبد الرحمان تييرماسين، العروض وإيقاع الشعر، ص81.

³ - المرجع نفسه، ص81.

هو متسرب، كل ما لا يمكن القبض عليه: كالزمن واللغة والحركة والأصوات واللاشكلى «(1)». " بنيفست " أعطى للإيقاع خصائص أشمل وجعله الضابط لما هو متسرب وكل ما لا يمكن التحكم فيه. ويؤكد هذا الرأي " كلودال " الذي « يرى في الإيقاع قفزة موزونة للروح »(2).

يبقى الإيقاع من أصعب التقنيات المتحكمة في النص الشعري، لأنه يتحقق من خلال التوازي بين المحورين - الصوتي والدلالي - " فعز الدين إسماعيل " يرى بأن «جزء كبير من قيمة الشعر الجمالية يُعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربّما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى الصورة الموسيقية، وكثير من النقاد يعزّون ما نجده في الشعر من سحر وما يبيده فنيا ... إلى صورته الموسيقية»(3).

II - البنية الإيقاعية الخارجية:

في دراستنا لموسيقى القصيدة الخارجية سنتطرق إلى ثلاثة عناصر وهي: الوزن الذي تُبنى عليه أبيات القصيدة والقافية المعتمدة وحرف الروي.

1- الوزن الشعري:

أظهرت القصيدة العربية الراهنة في بنيتها الموسيقية الخارجية نمطا جديدا أخرجها عن النظام المألوف لدى الشعراء السلف. فهي تتميز بمستويات إيقاعية خفية وباطنية، يصعب التعرف عليها عن طريق السماع وحده ويقصد بالموسيقى الخارجية « الموسيقى المتأتية من نظام الوزن

¹ - عبد الرحمان تيبيرماسين، العروض وإيقاع الشعر، ص82.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، ط3، بيروت،

1981، ص124.

العروضي، والتي يخضع أطرافها لتنوع منتظم في آخر كل بيت ويحكمه العروض متمثلاً في مستويين هما الأوزان والقافية»⁽¹⁾.

اعتبر النقاد القدامى الوزن حجر الأساس إلى جانب القافية في بناء القصيدة، ولعل في تعريف "قدامى بن جعفر" للشعر ما يؤكد ذلك فالشعر عنده: «قول موزون مقفَى يدل على معنى»⁽²⁾. و الوزن عند "ابن رشيق القيرواني" هو أعظم أركان حد الشعر، وأولها خصوصية، وهو شمل على القافية وجالب لها ضرورة.

أمّا "محمد غنيمي هلال" فيعرّف الوزن بأنه: «مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية»⁽³⁾، فمن خلال كم التفاعيل وتناغمها يتحدد الوزن الشعري.

والوزن عند "إسماعيل عز الدين" هو «صورة مجردة تحمل دلالة شعورية مبهمة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة»⁽⁴⁾. فالوزن عنده تعبير عن أحاسيس الشاعر مقدّمة في صورة مبهمة.

أمّا الوزن عند الغربيين فهو «العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر»⁽⁵⁾

¹ - ينظر: الحسيني بن راشد، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، ط1، لندن، 2004، ص20.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، (د ت)، ص64.

³ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط7، القاهرة، 2007، ص436.

⁴ - عبد الرحمان تييرماسين، العروض وإيقاع الشعر، ص80.

⁵ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يعتبر الوزن من أهم عناصر الإيقاع الشعري فهو « مجموع التفعيلات التي تكوّن البيت الذي يعتبر الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، باعتماده المساواة بين الأبيات، بحيث تتساوى في عدد الحركات والسكنات لتألفها الأذن »⁽¹⁾.

الإيقاع عماد لا تقوم دونه القصيدة القديمة والحديثة، فلقد أظهرت هذه الأخيرة نمطا جديدا في بنيتها الموسيقية الخارجية الذي أخرجها عن النظام لدى الشعراء السلف فاعتماد السطر الواحد والتخلي عن الشكل العمودي أدى بطبيعة الحال إلى إخلال بنية الأوزان، لكنّها ظلّت محتفظة بروح القصيدة التقليدية رغم تحررها من القيود الخليلية.

لقد استعمل " محمود درويش " في الموسيقى الخارجية لقصيدته بحر الرّمل، فهو من البحور الخليلية الصافية التي كثر استعمالها في الشعر الحر لما تتميز به من هدوء النغمة وتكرارها. وقد اختار " محمود درويش " هذا البحر الذي تتوافق موسيقاه " فاعلاتن " وزنا وإيقاعا مع حالته النفسية، وهي الداعي الذي أعطى القصيدة إلى نهايتها، لكنّه نوع من استعمال التفعيلات.

وقد اخترنا من القصيدة هذه المقطوعة وقمنا بتقطيعها على النحو التالي:

أصدقائي.

أصدقائي.

0/0//0/

فاعلاتن

من تبقى منكم يكفي لكي أحيأ سنة

¹ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص436.

من تبقى	منكمو يكفي لكي أحيا سنة
0/0//0/	0//0/ 0/ 0// 0/ 0/0//0/
فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن ⁽¹⁾

سنة أخرى فقط

سنتن أخرى فقط
0// 0/ 0/0///
فاعلاتن فا علن

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

سنتن تكفي لكي أعشق عشرين امرأة
0//0/ 0/0/ // 0/ 0// 0/ 0/0///
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

¹ - محمود درويش، الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، ط1، بيروت، 1994، ص191.

وثلاثين مدينة

وثلاثين مدينه

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

فعلاتن فعلاتن

سنة واحدة تكفي لكي أعطي للفكرة جسم السوسنة

سنتن وا	حدثن تك	في لكي أع	طي للفك	رة جسم	سسوسنة ⁽¹⁾
0/0///	0/ 0///	0/ 0//0/	0/0/ //	0 /0/ //	0//0/
فعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فاعلن

ولكي تسكن أرض ما فتاة ما فنمضي نحو بحرما

ولكي تسكن أرض	ما فتاتن	ما فنمضي	نحو بحرن	ما
0/0/ //	0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/ 0/0//0/
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فا

¹ - الديوان، ص 191.

وتعطيني على ركبته مفتاح كلّ الأمكنة

وتعط	يني	على	ركبته	مفتاح	كل	للأمكنة ⁽¹⁾
0/0//	/0/ /0/	0/ 0///	0/ 0//	0/ 0//	0/ 0//	
علائن	فاعلائن	فاعلائن	فاعلائن	فاعلائن	فاعلائن	

لقد نوّع الشاعر في التفعيلات فجاءت تارة تامة وتارة ناقصة، فقد تعرضت هذه التفعيلات للزحافات والعلل. وهذا راجع للحالة النفسية التي كان فيها الشاعر عند كتابته للقصيدة، حيث كان في جو من الحزن والألم لما أصاب أصدقائه في الانفجارات.

وأثناء تقطيعنا، لاحظنا كثرة بعض الزحافات منها:

زحاف الخبن وهو « حذف الساكن الثاني من التفعيلة »⁽²⁾

بمعنى حذف الصائت الطويل الأول من فاعلائن لتصبح فاعلائن (0/0///)

¹ - الديوان، ص182.

² - محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته، (منهج تعليمي مبسط)، دار الوفاء، (د. ط)، الإسكندرية، 2003، ص237.

- الزحاف: لغة هو الإسراع ويسمى بذلك في العروض لأنه إذا دل تفعيلة أسرع النطق بها، وذلك لنقص حروفها (بالحذف). ونسبى التفصيلة التي دخلها الزحاف مزاحفة ومزحوفة.

- العلل: لغة هو المرض، أما اصطلاحاً: تعبير يطرأ على الأسباب والأوتاد بالنقص أو الزيادة، وهو تغيير يلحق الأعراب والأضراب.

فلنا الحق بأن نحتسي القهوة بالسكر لا با لدم

فلنا لحق	ق بأن نح	تسي لقه	وة بسس	كر لا ب	دم
0/ 0///	0/ 0//	0/ 0//	/0/ //	0/0/ //	0/
فعلاتن	فعلاتن	فعلتن	فعلات	فعلاتن	فا

كذلك نجد زحاف القصر وهو « حذف ساكن السبب الخفيف والأخير وتسكين ما قبله »⁽¹⁾

بمعنى فاعلاتن تصبح فاعلات (0//0/)

أما العروض الثانية تامة محذوفة والحذف هو حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة بمعنى

فاعلاتن تصبح فاعلن (0//0/)، وهي كثيرة الاستعمال في القصيدة ومثالها:

ورثاء جاهزا من أجلكم

ورثائن	جاهزن من	أجلكم
0/0///	0/ 0//0/	0//0/
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلن

¹ - محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض تطبيقاته، ص 238.

فبنوها بينهم ... كالمدخنه⁽¹⁾

فبنوها	بينهم	كالمدخنه
0/0///	0/0//0/	0//0/
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلن

لدى محمود درويش مقدره فائقة على التحكم بموسيقى قصائده، فهز شاعر مبدع يعرف تماما متى يكثر من نغمة، ومتى يحول هذه النغمة إلى إيقاع جديد. وهذه الأوزان تتفاعل مع حالته النفسية في اشتياقه لأصدقائه الرّاحلين عنه، فهو يتمنى لو يعودوا سنة فقط ليعيش معهم أحلى الذكريات، ويقاوموا معا من أجل فلسطين المسلوبه عنهم. فهو في قصيدته هذه كأنه يرسم صورة للموت المرتبط بالمقاومة والأرض والهوية ويربي الأمل للوصول إلى الحياة الأجل ولقد ساعدته موسيقى الإيقاع التي كانت سنفونية جميلة نبعت في أبيات القصيدة وزينتها.

2- القافية:

القافية هي العلم الثاني الذي يضبط الموسيقى الظاهرة في الشعر، فقد عدّها القدماء حوافز الشعر وعدّها المحدثون تاج إيقاعهم. فلقد كانت العناية بها منذ القديم، لأنها جزء لا يتجزأ من الوزن، فلها دور كبير في تحديد بنية البيت من التركيب والإيقاع. فهي مركز القرار في القصيدة وتوافقها في نهاية الأبيات يحدث نغما موسيقيا يشدّ انتباه السامع لأن « القيمة الصوتية للقافية

¹ - محمود درويش، الديوان، ص186.

تتبع من تلك الحاسة السَّمعية، التي تمرق بين مخارج الحروف ودقائق النّغم، وهي مشتركة غير متميزة في حلقات كثيرة»⁽¹⁾.

وهي « لا تقل كثيرا عن موسيقى الوزن في أهميتها متصوير الشعري، والتشكيل الجمالي فهي تحمل دلالات صوتية وموسيقية لها علاقات بدلالات النصّ الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني»⁽²⁾. فدور القافية ليس منحصرا في الجانب الغنائي للقصيدة، فحسب، وإنما في تشكيل الدلالات ووظيفتها. فهي لا تعد مجرد صوت موسيقى، وإنما تعطي للقصيدة بعدا من التناسق والتماثل، وهي ذات دلالات على انفعالات الشاعر ورؤاه.

اختلف العلماء في تعريفهم للقافية، فقد عرّفها **الفراء** بأنّها « حرف الروي وهو الحرف الأخير في البيت، ذلك الحرف الذي تنسب إليه القصيدة »⁽³⁾.

ويراها **الأخفش** بأنّها « آخر كلمة في البيت أجمع »⁽⁴⁾. أي أنّها المقطع الصوتي في آخر بيت من القصيدة، أي المقطع الذي يلزم تكراره في كل بيت فيتحكم في بقية القصيدة، من حيث الوزن العروضي.

¹ - نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية، حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص144.

² - نور الدين السد، المرجع نفسه، ص144.

³ - عبد الرحمان تييرماسين، العروض وإيقاع الشعر، ص35.

⁴ - رجاء عبد، التجديد في الشعر، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، (د.ط)، الإسكندرية، 2009، ص138.

وهي « آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن »⁽¹⁾ فالقافية قد تكون في كلمة واحدة أو في بضع كلمة أو في كلمتين، وهي آخر كلمة من كل بيت.

أما المحدثون فقد ركزوا على القافية من حيث بنائها الموسيقي. فهي مجموع المقاطع الصوتية التي يلتزم تكرارها في أواخر أبيات القصيدة، وهذا التكرار يعدّ جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية.⁽²⁾

إنّ نظام القوافي في الشعر العربي الحدائثي يختلف عن النظام التراثي، فالشاعر له الحرية في اختيار القوافي. فهي « صوتية يتوقع السامع ترديدها والمتلقي يستمتع بهذا التردد الذي يطرب الأذان في مدة زمنية، فلا تقتصر أهمية القافية على الجانب الموسيقي فحسب وإنما يفوق ذلك أهمية أن للقافية معنى وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري »⁽³⁾

وكما هو معروف في الشعر الحر أو شعر التفعيلة أنّ الشعر متعدد القوافي، فكلّ مجموعة أسطر تخضع لقافية معينة. وهذا ما قام به " محمود درويش " في قصيدته (سنة أخرى فقط)، فلقد نوع من استخدام القوافي من مطلقة ومقيدة.

أمّا القوافي المطلقة ما كان رويها متحرّكا.

أمّا القوافي المقيدة فهي ما كان رويها ساكن.

¹ - قاسم محمد احمد، المرجع في علمي العروض والقوافي، دار جرّوس، ط1، طرابلس، 2001، ص126.

² - ينظر: عبد الله زويش، دراسات في العروض والقافية، دار العلوم، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص100.

³ - رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1981، ص167.

لقد تكررت القافية المطلقة في القصيدة بنسبة أكبر ومثالها في القصيدة:

من سياق لم نكن نقصدُه

ونشيد لم نكن ننشده⁽¹⁾

وقوله أيضا:

لا تموتوا قبل ان تعتذروا من وردة لم تبصروها

وبلاد لم تروروها

وان تعتد روا من شهوة لم تبلغرها⁽²⁾

ليست القافية ملزمة في الشعر الحر، وليس بمطلوب من الشاعر أن يكرّر قافيته، ولكن " محمود درويش " تتميز قصائده بالإنشاد وبالإيقاع الموسيقي وذلك بظهور القافية وتنوعها بين مقطع وآخر وهذا ما لاحظناه في قصيدة (سنة أخرى... فقط).

أمّا استخدامه للقافية المقيدة فكان بنسبة أكبر لأن قصيدته في مجملها تشكو الألم والحنين إلى رؤية أصدقائه. ولقد ساعدته هذه القافية المقيدة والمطلقة منها في التعبير عن ألامه اللامحدودة التي أرقت لها النجوم فسهرت طول الليل ولأنه لم يستطع السيطرة على مشاعره بإجباره على محو الماضي ومزاوجة الشاعر بين القوافي المطلقة والمقيدة في قصيدته (سنة فقط) دليل على إلمامه بقضايا الإيقاع والتنويع فيه، مما أكسب القصيدة أنغاما موسيقية متنوعة.

¹ - الديوان، ص184.

² - المصدر نفسه، ص185.

ومثال القافية المقيدة:

سنة أخرى فقط (67).

ما الذي أفعله من بعدكم؟ (72).

ونخفيكم عن البحر (75).

ولمن امضي مساء السبت (78).

لقد نوع الشاعر من القوافي فكلّ مجموعة اسطر تخضع لقافية مستقلة. ولا يعني هذا عدم إمكانية تكرار القافية في أسطر معينة بل يحدث تغيير في هذه القوافي وقد يعتمد استخدام نفس القافية السابقة. فهذا النوع من القصائد يُعرف بقصائد المقاطع التي تتنوع قوافيها في كلّ مقطع.⁽¹⁾

القافية ركن أساسي في شعرنا العربي أو معرفة القافية لا يقل أهمية عن معرفة أجزاء البيت والشعر وأوزانه، وما قد يحدث في أجزاءه من تغيير، لأن جهل القافية يؤدي لمخالفة النسق الذي رسم في الشعر العربي.

وجاءت القافية متنوعة ومختلفة من سطر لسطر آخر فنجدها مترادفة في قول الشاعر:

¹ - ينظر: حواس برّي، شعر مفدي زكرياء، دراسة وتقويم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص 282.

ولمن أحمل أشياء النساء العبارات الفاتنات

ولمن أحمل أشياء	نساء	لعبارات	لفاتنات
0/0///	0 /0//0/	0/0//0/	00//0/
فعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فعلاتن

فالقافية هنا في كلمة: لفا | تتان
/0/0 /0
مترادفة

وجاءت متواترة في قول الشاعر:

فإذا انتم ذهبتم عنني

فإذا	أنتم ذهبتم	عنني
0/ 0///	0/0// 0/	0/0/
فعلاتن	فعلاتن	فاعل

القافية هنا في كلمة: عنني

0/0/

متواترة

وجاءت متداركة في قول الشاعر:

نسدل التّهر على أكتافنا مثل العجر

نسدل	ننهـر	على أكتافنا	مثل لعجر
0/0//0/	0/ 0///	0/0//0/	0//0/
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن

القافية في كلمة: لعجر

0//0

متداركة

وجاءت متراكبة في قول الشاعر:

خاتم الدمع عليكم كلكم يا أصدقائي الخونة

خاتم ددمع	عليكم	كلكم يا	أصدقائي	لخونه
0/0//0 /	0/0///	0/0//0/	0/0//0/	0///
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلن

القافية في كلمة: لخونة

0///0

متراكبة

3- الروي:

هو النبرة أو النغمة ينتهي بها البيت، ويلتزم بها الشاعر بتكرار الروي في كامل أبيات القصيدة، فهو « الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال: ميمية رائية أو سينية إذا كان رويها ميمًا أو راءًا أو سينا وسمي رويًا لأنّ جميع حروف البيت تنظم، إليه»⁽¹⁾

والشاعر له كل الحرية في اختيار الروي الذي يتناسب مع كلماته ويمشي وفق ما يقتضيه موضوع قصيدته، وفي الشعر تتعدد حروف الروي، ولقد نوّع الشاعر محمود درويش في قصيدته (سنة أخرى ... فقط) من استخدام أكثر من روي.

كقوله:

أصدقائي شهدائي الواقفين

في هذا المثال النون هي حرف الروي.

أما في قوله:

لنسمي كلّ عصفور بلد

حرف الروي هو الدال.

يعتبر الروي أهم ما تعتمد عليه الدراسة الصوتية، فهو يحمل إيقاعا موسيقيا خاصا ومميّزا يعكس على عدة مواقف، لأن الروي يلفت انتباه القارئ من خلال تلك النغمات المتواترة ولذلك

¹ - يوسف بكار، في العروض والقافية، دار الرائد، ط3، بيروت، 2006، ص29.

اعتنى به العروضيين أشد عناية. « وإذا كان النقاد القدامى من يعدون القافية الملتزمة في القصيدة، والمتحدة في الروي إحدى خصائص الشعر العربي وأحد أسباب خلوه، فإن النقاد المحدثون ذهبوا خلاف ذلك وعدّوا التزام الشعر العربي قافية واحدة مكررة في القصيدة، يفقده شيئاً من الجمال، تكسبه القصيدة التي تتوعت قوافيها ⁽¹⁾، فتنوع القوافي يؤدي إلى تنوع حرف الروي. وبذلك نجد أكثر من حرف في القصيدة الواحدة. وقد تمثل هذا في قصيدة (سنة أخرى ... فقط).

فقد عدّ ونوع الشاعر في الحروف بين مجهورة (ن، ل، ف، م، ر، ...) وأخرى مهموسة (س، ط، ت، هـ ...).

ونجد البعض منها يتكرر في عدة مقاطع مثل حرف النون، الهاء، الدال، الزاء، الهمزة السين.

وفي هذا الجدول الإحصائي يتبين لنا مدى كثافة حرف الروي الموظف بقوة في (سنة أخرى ... فقط)، وكذا نسبته المئوية ويتم بذلك تحديد الحروف المهيمنة ومزاياها الإيقاعية والدلالية:

¹ - حواس بري، شعر مفدي زكرياء، ص 279.

حرف الروي	نوعه	عدد تكراره	النسبة المئوية
الذال	مجهور	13	8.78%
الراء	مجهور	07	4.72%
الميم	مجهور	10	6.75%
النون	مجهور	37	25%
السين	مهموس	02	1.35%
الألف	مجهور	21	14.18%
الهاء	مهموس	09	06.08%
الطاء	مهموس	08	5.40%
الياء	مجهور	05	3.39%
اللام	مجهور	09	6.8%
التاء	مهموس	17	11.48%
الياء	مجهور	10	6.75%

من خلال استقراءنا للجدول الإحصائي يتبين لنا بروز وغلبة بعض الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، ومن هذه الأصوات المهجورة حرف النون فقد تكرر (37 مرة) في قصيدة (سنة أخرى ... فقط)، وهو « صوت لثوي (أنفي) مجهور مرقق ويتم نطقه بأن يلتصق طرف اللسان باللثة إلتصاقا تاما يمنع مرور الهواء عبر الفم، وتخفض الطبقة ليلتصق بالجدار

الأنفي للحلق فيسند التجويف الفموي، ويغير الهواء مجراه عبر التجويف النفيب محدثا في أثناء مروره خفيفا، وتتذبذب الأوتار الصوتية «⁽¹⁾».

ولماذا عرفوني

عندما مت تماما ... عرفوني

ولماذا أنكروني

وللنون نغم موسيقي حزين، ولقد ورد في القصيدة بكثرة وتكرر في أكثر من مقطوعة. وكان لهذا التكرار غرض هو الإفادة من طاقة كل قطعة أو مقطوعة. وترك تأثير نفسي وإيقاع مميز وهذا الحرف (النون) هو متصل ببنية البيت وبالقصيدة كآها، فالعمل الفني تراكيب لغوية متماسكة منضبطة، لا تلقى عفويا.

وكان لحرف النون في (سنة أخرى... فقط) نغمة موسيقية ساهمت في جمال القصيدة وخاصة أن " محمود درويش " باعد بين القوافي، وهذا ما زاد في رونق وحسن إيقاع القصيدة. وكذلك نلاحظ بروز حرف الهاء (9 مرات) ولقد اتصلت ألف المد بصوت الهاء التي ساعدت الشاعر في التعبير عن خباياه، وهي من الحركات الطوال التي تساعد الذات في أدق تفاصيلها، وللجسد خاصة وما يعانیه من أوجاع وألام من ارتفاع نبرة الأسى والإحساس باليأس والضجر من الوحدة، وهذا الصوت (الهاء) من الأصوات الجوفية التي تخرج دون عناء.

لا تموتوا قبل أن تعتذروا من وردةٍ لم تبصروها

¹ - حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2005، ص78.

وبلاد لم تزورها

وأن تعتذرو من شهوة لم تبلغوها

ولقد استعمل " محمود درويش " حرف الهاء لكي يبرز مدى معاناته وتعبه إلى الحد الذي

أصبح يستعصي عليه الكلام لـ (سنة، الخونة، الممكنة، أولها، الخزينة، كلها، ...الخ).

وقد وردت الحروف التالية بنسبة كبيرة أيضا (الذال، اللام، الياء، التاء) فقد وردت في أكثر

من مقطع.

كذلك برزت في القصيدة ظاهرة تسكين الروي و « إن السبب في شيوع ظاهرة تسكين

القوافي يكمن في رغبة الشاعر المعاصر في إبداع لغة إيحائية تحاكي خفة الحياة الواقعية

وسرعتها، وتسكينها الطّاعي لأواخر الكلمات ». (1) لقد تعمّد الشاعر في قصده (سنة أخرى ...

فقط) إبراز هذه الظاهرة بشدة، وذلك للتعبير عما يختلج في نفسه من عواطف وأزمات نفسية

فتسكين القوافي يساعد على إخراج الآهات والأوجاع من الصدر، وله نغمة موسيقية جميلة ميّزت

القصيدة عن باقي القصائد العمودية، وهي ظاهرة حديثة تنادي بالتححرر عن القيود التقليدية. كما

تعامل الشاعر مع القافية المطلقة التي حركها الروي بحركة مد طويلة في تموجات القافية المتشكلة

بتفعية الوحدة الموسيقية ليصبح حرف المد جزء من بنية القافية وهو يحمل الدلالة الشعورية التي

منحت إحساس الشاعر بالضيق فأطلق ألف المد محاولة منه لتفريغ عما في نفسه.

¹ - مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987،

4- أنظمة القافية:

في بحثنا عن بنية القوافي، ارتأينا أن نتطرق في أنظمة حروف الروي في مقاطع قصيدة (سنة اخرى ... فقط). تلك الأنظمة التي تصنع إيقاعها المميز في قصائد الشعر الحدائي خاصة القصيدة التي نحن بصدد دراستها. وبإمكاننا تقديم نماذج لهذه الأنظمة على النحو التالي:

• النظام (أ - أ):

أي تكرار حرف الروي نفسه في سطرين متتاليين.

هل خنّا احد

لنسمي كلّ عصفور بلد

أو قبلة واحدة.

أو طلقة واحدة

واعتمد محمود درويش هذا النظام في غالبية القصيدة بحيث تتيح له امكانية التحول في

القوافي بين روي وآخر، ولقد استعمل حروفا مثل (الدال، الهاء، التاء...).

• النظام (أ - ب - أ):

أي تردد ثنائي لحرف الروي ذاته مع ظهور حرف دخيل بينهما:

لا تموتوا قبل أن تعتذروا من وردة لم تبصروها

وبلاد لم تزورها

وأن تعتذروا من شهوة لم تبلغوها

ولماذا عرفوني

عندما متُّ تماماً ... عرفوني

ولماذا انكروني

استخدم الشاعر هذا النظام أكثر من مرة باستخدامه لحروف منها (الهاء، الدال

والنون...الخ).

• النظام (أ - ب - أ - ب):

أي تكرار ثنائيتين متتاليتين لحرفين مختلفين:

لا تموتوا قبل أن نسأل ما لا يسأل الباقي عن الأرض

لماذا تشبه الأرض السفرجل

ولماذا تشبه المرأة ما لا تشبه الأرض

وحرمان المحبين ... ونهرا من قرنفل

سنة تكفي لكي نمشي معا

نسدل النهر على أكتافنا مثل العجز

ونهدّ الهيكل الباقي معا

حجرا تحت حجر⁽¹⁾

لم يستخدم الشاعر في قصيدة (سنة أخرى ... فقط) هذا النظام، فهو اعتمده في الجمل الطوال، لأن هذه الجمل تتيح للشاعر الفرصة في أنظّمته القافية.

• النظام (أ - أ - أ):

أي تكرار حرف الروي نفسه في ثلاثة أسطر متتالية:

عندما جئت من الرحلة حيّا؟

يا إلهي، جتتي دلت عليّا

وأعادتهم إليّا

لا احد

لا أحد ...

وليكن هذا النشيّد

¹ - الديوان، ص 191.

هذا النظام هو الآخر قليل الاستعمال في القصيدة. وذلك لثقل إيقاعاته. وهذه الأنظمة تكثر في الأسطر القصيرة أكثر من الطويلة، وتمتاز الحروف المستخدمة بسرعة الحركة. فهي تتيح له التنقل من فكرة إلى أخرى خاصة استخدامه للأساليب الإنشائية التي ساعدته كثيرا في بروز هذه الأنظمة.

II - الإيقاع الداخلي:

على غرار الموسيقى الخارجية التي تهتم بكل ما يقتضي بعلمي العروض والقافية. هناك عناصر توازر تلك الموسيقى، من أجل تشكيل معالم البناء الإيقاعي للقصيدة. متمثلة في الموسيقى الداخلية فهي: « تحكمها قيم صوتية تنتج من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوزيعها ». (1)

فهذه الموسيقى تتولد بفضل انسجام الحروف والكلمات والعبارات، وهو ما يسمى جوهر ومضمون القصيدة. فهي تتمثل في اختيار الشاعر لألفاظه وتشكيل صورته لخلق التناغم في أجزاء الجملة الشعرية، وتحقيق الثراء الموسيقي. فهي ترتبط أكثر بالحالة النفسية التي يصدرها الشاعر.

سنحاول من خلال دراستنا هذه استخراج أهم الآليات التي تحقق الموسيقى الداخلية.

1 - جماليات التكرار في القصيدة:

يعتبر التكرار من أهم الأنساق التعبيرية في القصيدة النثرية المعاصرة، وكان النقاد القدماء قد نوهوا بدوره، فهو ظاهرة لغوية عرفت في العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا. فدوره يقوم في اتحاد وارتباط أجزاء الكلام، بالإضافة إلى تقوية المعنى وتوكيده وتفصيله، فقد برز التكرار في

¹ - الحسني ابن أحمد راشد، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 29.

النصوص الشعرية بصفته عنصراً أساسياً في القصيدة المعاصرة حيث يؤثر على المستويين الصوتي والدلالي. سنحاول في هذا المبحث الكشف عن الدوافع الفنية التي استخدمها الشاعر لإبراز هذه الظاهرة اللغوية، وتسلط الضوء على أهم أنماطه وتتبع آثاره الجمالية من خلال نماذج تطبيقية من قصيدة (سنة أخرى ... فقط).

إنّ التكرار نسق تعبيرية مهم في بنية القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، فهو أحد الركائز الأساسية التي تعتمد عليها القصيدة ويكون إما في الحروف أو الكلمات أو العبارات. فالتكرار هو « الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار أساس الإيقاع بجميع صورته، فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجد أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية »⁽¹⁾. التكرار في هذا التعريف محصور في الموسيقى، فهو أساس الإيقاع والقافية.

أمّا نازك الملائكة فتري في التكرار أنه « يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالات نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه »⁽²⁾

التكرار يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي، فهو إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر أو الكاتب على تشكيل موقفه وتصويره فالتكرار له « دلالات فنية ونفسية يدل على

¹ - مجدي وهبة، معجم المصطلحات، ص 117، 118.

² - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، ط2، بغداد، 1965، ص 242.

الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبا كان أم إيجابا، خيرا أو شرا، جميلا أو قبيحا ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المتكرر وقيمته وقدرته». (1)

يجسد التكرار سمة أسلوبية هامة، فهو يرتبط بالعاطفة الجياشة، وكما يلجأ إليه الشاعر بوصفه وسيلة من الوسائل التي تعتمد على التأثير الذي تحدثه الكلمة المكررة في نفس المتلقي وهو ما يؤكد " عدنان حسين " بقوله: «أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعا على أنه يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه». (2) فوجود هذه الظاهرة اللغوية في الشعر لا تبعث الملل ولا النفور في النفس، فهي مظهر من مظاهر الموسيقى الداخلية وتقنياتها المعروفة.

2- أنماط التكرار:

تتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة ومتنوعة، فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة أو العبارة، وإلى بيت الشعر. وكلّ جانب يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار.

¹ - عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 1980، ص67.

² - عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، (د، ط)، القاهرة، ص218.

أ) التكرار على مستوى الصوت اللغوي:

التكرار الصوتي من أنماط التكرار المنتشرة والشائعة ويتمثل في « تكرير حرف يهيمن صوتيا على بنية المقطع أو القصيدة »⁽¹⁾.

وهذا النوع من التكرار يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تعتمد في إيقاعها الداخلي على إيقاع التجربة الذي يرتبط ارتباطا شديدا بنفسية الشاعر.

من خلال قصيدة محمود درويش (سنة أخرى ... فقط) نلاحظ أنّ الشاعر نوع في التكرار بين الأصوات المجهورة والمهموسة. والجدول يوضح تكرار بعض الأصوات الغالبة على النص الشعري:

النسبة المئوية	عدد تكرارها	الأصوات المجهورة
33.67%	261	الهمزة
22.58%	175	اللام
14.96%	116	الراء
09.41%	73	الياء
19.35%	150	الواو

¹ - حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، (د، ط)، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص82.

النسبة المئوية	عدد تكرارها	الأصوات المهوسية
49.06%	183	التاء
18.49%	69	السين
17.96%	67	الهاء
05.35%	20	الطاء
09.11%	34	الفاء

فتكرار هذه الحروف في القصيدة يُحدث إيقاعاً موسيقياً يتم أثناء السمع، وهذا نتيجة لتلائم الأصوات اللغوية، فيما بينها لتوليد الإيقاع. وتوحيد البنيتين العروضية والدلالية. ولقد عمد الشاعر إلى تكرار هذه الحروف التي لم تأت بصورة عشوائية، بل تتوافق ومضمون القصيدة. والمشاعر التي يكتبها الشاعر في صدره، فله دور تعبيرية وإيحائية.

كما يُسهم في التنوع الصوتي. والتكرار الصوتي هو أبسط أنواع التكرار، فهو يكون: «إمّا لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكد، وإنما أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها له مع الدلالة التعبيرية عنه»⁽¹⁾.

فاستعمل " محمود درويش " هذه الحروف للوصول منه إلى التناغم الذي يعمل على ضبط النغم بين المبنى والمعنى الموسيقي.

¹ - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس، ط 1، الأردن، 2004، ص 60.

(ب) التكرار اللفظي:

هو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة. فالشاعر يسعى إلى تكرار مفردة معينة في القصيدة، ويكون هذا التكرار ناتجا عن أهمية هذه المفردة وأثرها في إيصال المعنى، فهي تأتي للتأكيد أو التحريض، ولكشف اللبس فضلا عما تقوم به من إيقاع صوتي داخل النص الشعري.

ومن هذا النوع من التكرار نجده بكثرة في (سنة أخرى ... فقط)، فلقد كرّر الشاعر بعض

المفردات، فللكلمات وظيفتها في السياق الشعري لأنها أساس الأسلوب ومنها:

المفردة	نوعها	عدد تكرارها
أصدقائي	كلمة	12
سنة	ظرف زمان	26
لا تموتوا	فعل	16
الأرض	كلمة	05
واحدة	كلمة	08

لقد كرر الشاعر لفظة (سنة) 26 مرة وهذا دليل على تفاؤله وأماله بمستقبل زاهر .

مثل قوله:

سنة

من تبقى منكم يكفي لكي أحيا سنة

سنة أخرى فقط

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

وثلاثين مدينة⁽¹⁾

ثم تليها لفظة (لا تموتوا) فقد تكررت (16 مرة) فالشاعر يترجى أصدقائه أن لا يرحلوا

عنه.

لا تموتوا أصدقائي، لا تموتوا الآن

لا وردة أعلى من دم في هذه الصحراء

لا وقت لكم

لا تموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاء لا تموتوا.⁽²⁾

¹ - الديوان، ص191.

² - المصدر نفسه، ص188.

وأيضاً تكرار لفظة (ارحموا) دليل على شدة حزنه واشتياقه.

فارحموني، أصدقائي

وارحموا ام الزغاريد التي تبحث عن زغرودة أخرى

لميلاد المرايا من شظية

وارحموا الحيطان إذا تشتاق للأعشاب

فاستخدام هذه الأنماط وتكرارها في القصيدة لتعبر عن انفعال الشاعر القوي، وتكون مقتطفة من كلام أو حادث وقع له ولم يستطع نسيانه. فهذا النوع من التكرار جاء ليكسر الحالة النفسية، لأنها المركز الأساسي التي قامت عليه بناء القصيدة. فضلا عن المهمة النغمية التي أدتها هذه المفردات. فهي « تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده »⁽¹⁾. فهذا التكرار اللفظي يهدف أيضا إلى تقوية المعاني الصوتية.

ج) تكرار العبارة:

موجود بكثرة في القصائد المعاصرة، فهو يرد في « صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة

ووحدة بنائها وحيثما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية »⁽²⁾.

¹ - عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط 2، بيروت، 1986، ص 85.

² - حسن الغرقي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص ص 85، 86.

ومثال العبارات المكررة قول الشاعر :

سنة واحدة تكفي لكي أعطي للفكرة جسم السوسنة

ولكي تسكن أرض ما فتاه ما فمضي نحو بحر ما

وتعطيني على ركبته مفتاح كلّ الأمكنة

سنة واحدة تكفي لكي أحيا حياتي كلّها

كذلك عبارة (أصدقائي شهدائي) فقد كرّرها الشاعر (3 مرات)

أصدقائي شهدائي

لا تموتوا قبل أن تعتذروا من وردة لم تبصروها

وبلاد لم تزوروها

أصدقائي شهدائي الواقفين

فوق تختي وعلى خصر فتاة لم أدّقها بعد

لم أرفع صلاتي فوق ساقها لربّ الياسمين

أصدقائي شهدائي

فكروا فيّ قليلا

وأحبوني قليلا

فتكرار العبارة هنا أشد من تكرار الكلمة، فهي التي تشكل التجربة الشعرية، فقد تعمّد الشاعر بأن يأتي بهذه العبارات في كلّ مقطع، فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، فمحمود درويش يميل إلى توظيف بنية تكرار العبارات التي يحدث عليها بعض التغيرات، وهذا ما يكشف عن ذوق أدبي مميز.

(د) التكرار المقطعي:

عبارة عن تكرار في القصيدة ويتم عبر نمطين: « النمط الأول: وهو أن يفتح الشاعر قصيدته بمقطع ويختتمها به أيضا... وهذا واضح في القصائد الغنائية التي تتمحور حول الذات. أما النمط الثاني: يحاول فيه الشاعر التخلص من الانغلاق بإحداث بعض التعديلات على المقطع المكرر، وذلك إمّا بالحذف أو الزيادة»⁽¹⁾.

أصدقائي

من تبقى منكم يكفي لكي أحيا سنه

سنة أخرى فقط

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

¹ - حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص ص86،85.

وثلاثين مدينة⁽¹⁾

لقد كرر الشاعر هذه المقطوعة مرتين في قصيدته

وأيضاً تكرر المقطوعة:

سنة واحدة تكفي لكي أحيا حياتي كلها

دفعه واحدة

أو قبلة واحدة

أو طلقة واحدة

تقضي على أسئلتي

فقد ردها الشاعر في بداية ونهاية القصيدة؛ أضفى هذا التكرار جواً موسيقياً يتناغم مع

دلالة هذه المقاطع بذكرها تارة متتالية دون انقطاع، وتارة بحذف أو زيادة في بعض الكلمات دون

الإخلال بمعنى المقطوعة. إذ إن التكرار المقطعي « يضيف خفة وجمالاً لا يخفيان ولا يغفل أثرهما

في النفس، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمساة عاطفية وجدانية يفرغها

إيقاع المفردات المكررة»⁽²⁾

تعتمد محمود درويش أن يفصل بين المقاطع في قصيدته (سنة أخرى ... فقط) ليعكس هذا

التكرار على تجربته الانفعالية، ولقد جاء التكرار متباعدًا، حيث يأتي من حين لآخر فيصل به

¹ - الديوان، ص 185.

² - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 166.

الشاعر إلى إنهاء فكرته تارة، ويجعله موضع انطلاق لفكرة جديدة، فهذه المقاطع المكررة تأتي لكسر توقعات القارئ بتبديل أفكار وألفاظ بأخرى، فهي تخلق إحياءات ودلالات لدى السامع.

(هـ) تكرار البداية:

وفيه « تتكرر اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع». (1)

ومثاله من القصيدة:

سنة أخرى فقط

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

سنة واحدة تكفي لكي أعطي للفكرة جسم السوسنة

سنة واحدة تكفي لكي أحيا حياتي كلها (2)

لفظة (سنة) جاءت بشكل متتابعي ما جعلها محور القصيدة كلها، فهي تكررت في أكثر من

سياق.

كذلك فعل (ليس) الذي تتابع وتكرر ثلاث مرات في قول الشاعر

ليس قلبي لي لأرميه عليكم كتحية

ليس جسمي لي لكي أصنع تابوتا جديدا ووصية

1 - الديوان، 188.

2 - المصدر نفسه، ص 183.

ليس صوتي لي لكي أقطع هذا الشارع المرفوع فوق البندقية⁽¹⁾

هذه العبارات المكررة تفتح الفضاء الدلالي للنص، وهي بمثابة المركز لاشاع الدلالات في

القصيدة، فيكتفي الإيقاع من خلال علاقات الحقول الدلالية المتداخلة.

9- تكرار التجاوز:

فهو « الذي يقوم على التجاور بين الألفاظ المكررة، أي أن النطق بها يتلائم مع حركة

الفكر في أهدافه التوكيدية والتقريبية »⁽²⁾.

فتكرار التجاور عبارة عن تكرار ألفاظ، لأن الألفاظ هي التي تتجاوز، ونجد تكرار لبعض

المفردات في قصيدة (سنة أخرى ... فقط)...

عندما يسندني ظلّي على حائط ظلّي حينما تنصرفون

حجرا تحت حجر

وأحب الحبّ من أوله

ونشيد لم نكن ننشده

في هذه الأمثلة كرر محمود درويش لفظة (حجر، الحب، النشيد، الظلّ) مرتين. إن غاية

هذا التكرار هو إعطاء كثافة أكثر للمعنى مع افتراض أن اللفظة المكررة هي التواتر القوية، في

النص. فهي مقتطفة من آلامه مثل فقدان أعز الناس إلى فواده.

¹ - الديوان، ص 186.

² - حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 91.

(ي) تكرار الحروف:

1- تكرار حروف الجر:

لقد نوّع الشاعر من حروف الجر فقد تكررت بعض الحروف بقوة في القصيدة:

ومن أمثلة تكرار هذه الحروف:

بلدا في جسد

أو جسد في طلقة

أو عامل في مصنع الموت الموحد

من تبقى منكم يكفي لكي أحيأ سنة (111)

ليس جسمي لي لكي أصنع تابوتا جديدا ووصية (95)

من يفتح قلبي للقطط (79)

نسدل النهر على أكتافنا مثل الفجر (114)

وتعطيني على ركبتيها مفتاح كلّ الأمكنة (8)

فوق تختي ... وعلى خصر فتاة لم أذوقها بعد (32)

تكرار الاشتقاق:

يتم بين « الكلمات المشتقة من الجذر اللغوي نفسه، والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية

بالقياس إلى بعضها»⁽¹⁾.

كما هو حاصل بين (أحيا وحياتي)، (أحبّ، الحب، أحبوني)، (الموت، مت).

ومثال تكرار الاشتقاق:

أو عاملا في مصنع الموت الموحّد (128)

عندما متّ تماما ... عرفوني (57)

لا تموتوا قبل أن نسأل ما لا يسأل الباقي على الأرض (50)

وحرمان المحبين ... ونهرا من قرنفل (53)

وأحبوني قليلا (63)

وأحبّ الحبّ من أوله (148)

عندما جئت من الرحلة حبّا

ما معنى حياتي

¹ - حسن الغرفي، المرجع السابق، ص92.

سنة تكفي لكي أحيا حياتي كلها (99)

التكرار ظاهرة أدبية بامتياز فإنه « بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات الاختيار والتأليف ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى »⁽¹⁾ التكرار ميزة من ميزات التماسك النصي اهتم به البلاغيين فله مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية عن الدلالة التي يستطيع أن يضيفها على القصيدة إلى جانب أثره في تقوية النغم. « فالشاعر المعاصر حاول قدر الإمكان تجاوز الحدود التقليدية للوزن والقافية متجها نحو التكرار وسيلة لأغناها والتجديد فيها. فالإيقاع الصوتي الذي يخلقه تكرر جرس الحروف والكلمات، تُظهر القيمة الفنية التي يعبر عنها من خلال العناية بتكرار لفظة معينة أو مقطع معين »⁽²⁾.

إنّ طبيعة التجربة الفنية ولاسيما الشعرية منها، هي التي تفرض وجودا معيناً ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا غنيا لنظام تكراري معين.

1 - عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص 219.

2 - عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 84.

II - التدوير:

التدوير هو « أن يستدعي وزن البيت أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشطر الأول داخله في وزن الشطر الثاني، وفي هذه الحالة قد يكتب البيت الشعري دون فاصل بين شطريه، أو بوضع الحروف الداخلية في وزن الشطر الثاني»⁽¹⁾.

وقد عرفه " عبد الرحمان تيبرماسين " بأن « التدوير في الشعر القديم يكون بين الصدر والعجز وكانوا يضعون حرف الميم بين قوسين هكذا {م} للدلالة على أن البيت مدور»⁽²⁾.

التدوير في التعريف الأول يقصد به القصيدة العمودية، أما في الشعر الحر فيقابله نهاية وزن السطر مكتملا في السطر الذي يليه مباشرة.

التدوير ظاهرة إيقاعية لازمت الشعر العمودي، فكانت بين شطريه. ولازمت الشعر الحر فكانت بين شطريه. ومن أمثلة التدوير في قصيدة (سنة أخرى ... فقط) ما يلي:

التدوير ظاهرة إيقاعية لازمت الشعر العمودي، فكانت بين شطريه. ولازمت الشعر الحر فكانت بين شطريه، ومن أمثلة التدوير في قصيدة (سنة أخرى ... فقط) ما يلي:

ولكي	تسكن أرض	ما فتاة	ما فتمضي	نحو بحر	ما
0/0///	0/0///	0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فا

¹ - رجاء عيد، التجديد في لغة الشعر العربي، ص56.

² - عبد الرحمان تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص95.

وتعطيني على	ركبتها	مفتاح	كلّ	الأمكنة
0/0// 0/	0/0//	0/ 0///	0/0/ 0/0/	0//0/
فاعلتن	فاعلتن	فاعلتن	فاعلتن	فاعلتن

أصدقائي	لا تموتوا	مثلما كنتم	تموتون	ن
/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/
فاعلتن	فاعلتن	فاعلتن	فاعلتن	فا

رجاءاً	لا تموتوا	انتظرو	ني سنة	أخرى
0/0//	0/0//0/	0///0/	0/// 0/	0/0/
عالتن	فاعلتن	فاعلتن	فاعلتن	فاعل

إنّ التدوير عنصر إيقاعي هام في الشعر الحديث، وهو تقنية تجعل من القصيدة جملة شعرية واحدة، فهو يأتي « لأغراض جمالية ودلالية في النص، بحيث يوزع مضمون السياق بشكل يثير الانتباه إلى محتوياته الفكرية والنفسية يفصلها عن بعضها البعض وإبرازها كلّ على حدة، كما يحرر الوحدة النغمة من قيد القافية والروي الواحد ». (1)

إنّ التدوير عنصر إيقاعي هام في الشعر الحديث، وهو تقنية تجعل من القصيدة جملة شعرية واحدة، فهو يأتي « لأغراض جمالية ودلالية في النص، بحيث يوزع مضمون السياق بشكل يثير الانتباه إلى محتوياته الفكرية والنفسية يفصلها عن بعضها البعض وإبرازها كلّ على حدة، كما يحرر الوحدة النغمية من قيد القافية والروي الواحد ». (2)

التدوير جانب جمالي في التجربة الشعرية بكل ما تحتويه، فهو يمنح القصيدة الانسياب. فهو سمة إيقاعية تستأنس له الأذان، ويمنح البيت الشعري وضعية جديدة لم يسبق لها مثيل في الممارسة الشعرية.

ومن هنا كانت دراستنا محاولة في فهم العلاقات الداخلية التي تشكل المرتكز في إنتاج إيقاع يناسب الانفعال النفسي، والحالة الشعورية التي ساهمت في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للنص الشعري.

¹ - الديوان، ص 184.

² - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)، الجزائر، 2021.

الإطار الصوتي يتلاحم مع سائر عناصر التجربة الفنية الأخرى من ألفاظ وتراكيب وصورا وأخيلة وحروف، ويخرج هذا التلاحم بإطار إيقاعي خاص، له طبيعته ووظيفته المنوطتان به في القصيدة، والشاعر محمود درويش استغل أداة هامة من الأدوات التي يقوم الشعر على أساسها وهي الإيقاع.

الفصل الثاني

البنية التركيبية ووظيفتها الأسلوية

١- المستوى التركيبى ودلالته.

- توظيف الأفعال.

- توظيف الجمل.

- توظيف الحروف.

- الصيغ الحرفية.

- الضمائر.

- التعريف والتكثير.

٢- المستوى البلاغى:

- إبداعية البناء الاستعارى.

- إبداعية الكناية.

- إبداعية التشبيه.

- البديع.

- الطباق.

- الجناس.

- الأساليب الإنشائية والخبرية.

المستوى التركيبي ودلالته:

إنّ الدراسات الأسلوبية تهتم بشكل كبير بالجانب النحوي التركيبي، أي بالتراكيب الغالبة على النص وتصنيفاتها ودلالاتها. ويهدف هذا « المستوى إلى تحليل البنى التركيبية في النص وهي محاولة فحص كيفية تضافر البنى الأسلوبية والطرائق التي تتعالق فيها مكونات النص وتمحيص تفصيلاتها، وفي هذا المستوى يتم تحليل الجملة وتركيباتها البلاغية والنحوية»⁽¹⁾ وهذا من خلال صلاتها ببعضها البعض، وعن علاقتها مع النص، وتحليلها من حيث الجمل الاسمية، الجمل الفعلية،... الخ.

وهذه الوحدات اللغوية لا تؤدي وظيفتها إلا في تركيب ما وتختلف عنه في تركيب آخر وفي كل مرة تؤدي وظيفة نحوية جديدة، وذلك حسب السياق الذي وردت فيه، وبالتالي سنسلط اهتمامنا في هذا المستوى حول قضايا الجمل وأنواعها والعدول الذي يعترها من تقديم وتأخير وحذف، والتي تكون في الغالب مصحوبة بإيحاءات دلالية، تبرز نفسية الشاعر وروعة الأسلوب وجماليته.

¹ - عهد عبد الواحد، الصور المدنية، دراسة بلاغية أسلوبية، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، عمان، 1999، ص69.

1- توظيف الأفعال:

أ) في اللغة:

يعرف الفعل في اللغة بأنه « ما دلّ على معنى بمادته دالة على الزمان بهيئته »⁽¹⁾.

ب) في الاصطلاح:

كلمة « تدل على معنى مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة: وهو من حيث دالته على الزمن ثلاثة

أقسام: ماضي، مضارع، أمر »⁽²⁾.

1- الفعل الماضي:

هو ما دلّ على حدث وقع قبل التكلم نحو: قام وقعد، استعد وارتحل، وعلامته قبول تاء

التأنيث الساكنة نحو: قرأت الطالبة⁽³⁾.

ومن أمثلة الفعل الماضي ما تعبر عنه هذه الأبيات:

فإذا أنتم ذهبتم أصدقائي عني

وإذا أنتم ذهبتم

وأقمتم في سديم الجمجمة

¹ - إباد عبد المجيد، في النحو العربي دروس وتطبيقات، الدار العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2002، ص14.

² - خليل إبراهيم، قواعد اللغة العربية للمتقدمين، الدار الأهلية، ط1، عمان، 2001، ص60.

³ - المرجع نفسه، ص15.

نلاحظ من خلال تفحصنا للقصيدة إن محمود درويش قد قلّل من الأفعال الماضية لأنّ الماضي يستخدم إمّا لاسترجاع الأحداث السابقة أو التذكير بها. والشاعر في هذه القصيدة (سنة أخرى ... فقط) في حالة مناجاة، واستعان بالأفعال الماضية ليتذكّر حياته الماضية والأحداث التي مرّ بها الشعب الفلسطيني.

2- الفعل المضارع:

يراد به « الفعل الدال على حدث في زمن التحدث أو بعده مثل: يكتب، والفعل المضارع يبني على الفتح إذا اتصل بنون النسوة، ويعرب فيها عدا ذلك فيكون مرفوعاً أو منصوباً، أو مجزوماً وفقاً لعوامل كل حالة »⁽¹⁾.

كما يدل أيضاً على « حدوث فعل في زمن المتكلم أو بعده مثل: يقوم، يدل على الجمال والاستقبال، ويترجح الحال، إذا تجرد المضارع من القرائن المخصصة للحال والاستقبال »⁽²⁾.

وقد استخدم الشاعر الزمن المضارع كما يلي:

لنسمي كلّ عصفور بلد

ونسمي كلّ أرض خارج الجرح، زيد

ونخاف الدندنه

من سياق لن نكن نقصده

ونشيد لم نكن ننشده

¹ - محمد إبراهيم عبادة، معجم المصطلحات النحو الصرفي والعروضي والقافية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2001، ص198.

² - محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2005، ص102.

لقد ورد الفعل المضارع بشكل مكثّف في القصيدة، لأنّ الشاعر يحمل نظرة تفانلية بالمستقبل، فكّل فعل من هذه الأفعال يحمل في ذاته دلالة عميقة وقوية قبل أن ينسج في تركيب معين.

وهناك أفعال تكررت بكثرة مثل (لا تموتوا، انتظروني، تبقي، أحبّوني... الخ) تعمد الشاعر تكرارها لتقوية المعنى وإثراء الفكرة المراد إيضاحها.

فعل الأمر:

كلمة « تدل على حدث مطلوب تحقيقه في زمن مستقبل، اقرأ سافِر، وبدل على الطلب بنفسه دون زيادة على صيغته ». (1)

وردت في القصيدة عدة أفعال بصيغة الأمر مثل إذهبوا، فكرّرا، أحبّوني، أنتظروني إرحموني، ارحموا.

فالشاعر وظف في قصيدته (سنة أخرى ... فقط) هذه الأفعال لما لها من دلالة، فهي صرخة قوية يناجي بها أصدقائه الراحلين، فهو يطلب منهم عدم الرحيل وانتظاره سنة أخرى، كي يقاوم معهم المستعمر الصهيوني المستبد الذي حرّمهم من أعلى ما يملكون الأرض والأهل والحرية والشخصية الفلسطينية. وهذا في قوله:

أصدقائي شهدائي

فكروا فيّ قليلا

¹ - خليل إبراهيم، قواعد اللغة العربية، ص16.

وأحبّوني قليلا

لا تموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاء لا تموتوا

انتظروني سنه

سنة أخرى فقط

لا تموتوا الآن، لا تنصرفوا عني

من خلال قراءة القصيدة أحصينا 149 فعلا تتراوح بين الماضي والمضارع والأمر وتتنوع

على النحو التالي:

المجموع	الأفعال الأمرية	الأفعال المضارعة	الأفعال الماضية
149	29	105	15

فالجداول يبين أن الفعل المضارع قد سجل حضورا قويا في القصيدة: بنسبة كبيرة ذلك

للدلالاته على الحركية والاستمرارية، فهو يستعيد الماضي ويستجلبه من موقعه البعيد إلى الحاضر

المعاش، أما فعل الأمر فقد ورد بنسبة أقل، فقد استخدمه الشاعر لأغراض غير المعروفة لدى

الجميع. ثم يلي في المرتبة الأخيرة الفعل الماضي بنسبة متساوية لأن هذا الفعل يُستخدم لاسترجاع

أحداث ماضية وجو القصيدة لا يتناسب مع هذا الفعل.

II- توظيف الجمل:

الجملة هي الكلام أو القول المفيد الذي يحسن السكوت عليه، يكون مفردا أو جملة. فهي « بناء لغوي يكتفي بذاته، وتتربط عناصره المكونة ترابطا مباشرا أو غير مباشر بالنسبة للمسند والمسند إليه هو المقطع الذي يشكل الركيزة للقول وهو والمسند يعتبران وظائف أولية وهناك إلى جانبها وظائف غير أولية تعمل على ربط الجمل مثل حروف العطف ». (1)

فالمسند والمسند إليه « هما ركنين أساسيين في الجملة فهما عمدا الكلام، ولا يمكن أن تتألف الجملة من دونهما، وهما المبتدأ والخبر والفعل وفاعله ». (2)

والجملة تنقسم بحسب الاعتبارات التي ينظر إليها، فبحسب الاسم والفعل تنقسم إلى اسمية وفعلية، و بحسب النفي والإثبات إلى مثبتة ومنفية، وبحسب الخبر والإنشاء إلى خبرية وإنشائية ومن بين هذه الأقسام:

1- الجملة الفعلية:

هي الجملة التي « تبتدئ بالفعل أو اسم الفعل، مهما كان زمانه، ويليه الاسم ظاهرا أو مضمرا، يكون المسند هو الأول، ثم يعقبه المسند إليه ويجوز تقديم المسند إليه كون الفعل متعديا ». (3)

¹ - عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2004، ص90.

² - صلاح فضل السامرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر للنشر، ط1، 2002، ص151.

³ - صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 2004، ص27.

والجمل الفعلية تظهر في القصيدة كما يلي:

نسدل النهر على أكتافنا مثل العجز

ونعيد الروح من غربتها

ونهدّ الهيكل الباقي

وتعطيني على ركبته مفتاح كلّ الأمكنة

لن أناديكم وأرثيكم

ولن أكتب عنكم كلمة

2- الجملة الاسمية:

هي التي صدرها إسم " محمد حاضر " وهي « تدل على الثبوت، ولها ركنان أساسيان

متلازمان تلازما مطلقا، حتى اعتبرهما سيبويه، كأنهما كلمة واحدة، وهما (مبتدأ والخبر) المبتدأ

هو الاسم الذي يقع في أول جملة لكن نحكم عليه بحكم ما، وهذا الحكم الذي نحكم به على المبتدأ

ويتم معناه الرئيسي هو الذي نسميه الخبر، والمبتدأ والخبر مرفوعان، والعامل في المبتدأ عامل

معنوي وهو يسمى بالابتداء، أما العامل في الخبر فهو الابتداء أو المبتدأ وهما معا⁽¹⁾.

¹- صلاح فضل السامرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، ص94.

ومن أمثلة الجمل الاسمية الواردة في (سنة أخرى ... فقط):

أصدقائي

من تبقى منكم يكفي لكي أحيا سنة

سنة أخرى فقط

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

وثلاثين مدينة

سنة واحدة تكفي لكي أعطي للفكرة جسم السوسنة.

يطغى على القصيدة استعمال الجمل الاسمية بصورة ملفتة للانتباه في اغلب أبياتها وعنوان القصيدة عبارة عن جملة اسمية، أيضا (سنة أخرى ... فقط). فالشاعر ابتداءً قصيدته بجملة اسمية وختمها بجملة اسمية. فمعظم هذه الجمل جاءت تأكيدية، فهي معظمها مبتدأ أو خبر حيث أمدت القصيدة بطابع خاص عكست نوع المعانات النفسية الدفينة التي تعيشها ذات الشاعر وذات الشعب الفلسطيني المحروم.

أما الجمل الفعلية فكان توزيعها في القصيدة بشكل متساوي، فحملت هذه الأفعال قهر ومعاناة الشاعر وأمل نحو مستقبل مليء بالحرية. وهذه الأفعال أيضا بعثت الحركة داخل النص نتيجة للتلاحم والتلازم بين الزمن والحدث مما يعطي لهذه الجمل الفعلية صفة التجدد والحركة.

3- شبه الجملة:

«هي ليست جملة بالمعنى الذي تفيده الجملة، ومن ذلك سميت شبه الجملة (جار ومجرور، ظرف) ولا يؤدي الجار والمجرور فائدة في غياب الأفعال أو مشتقاتها، وأنّ هذه الجملة هي جملة عرجاء، لا يحسن السكوت عليها إلا بارتكازها على فعل أو ما يشبهه.

ومن هنا فهي جملة تتعلق بما يجعلها ذات فائدة، ويراد بالتعلق الربط المعنوي أو التقديري

بين الجار والمجرور، وما يجاورهما من فعل أو شبه فعل " (1).

وردت شبه الجملة في بعض الأبيات منها:

على لغزا اختلاط الأزمنة

من سياق لم تكن نقصده

فوق تختي ... وعلى خصر فتاة لم أذقها بعدُ

على البطن الحليبي

حجرا تحت حجر

بلدا في جسد

1- عبد اللطيف شريقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، بن عكنون، الجزائر، ص33.

زواج محمود درويش في قصيدته (سنة أخرى ... فقط) بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية. مع الإكثار من استعمال الجمل الفعلية، وهذا واضح في تنويعه للأفعال بين الماضية والمضارعة والأمرية. ولأنّ الجمل الاسمية تقريرية ثابتة المعنى، فالشاعر استهل قصيدته بها فكانت تأكيدية وقبل ذلك سبقها العنوان (سنة أخرى ... فقط). فكانت هذه الجمل الاسمية في معظمها (مبتدأ أو خبر)، أو شبه جملة لجار ومجرور، ظرفية)، حيث أمدت الجمل الاسمية النص بطابع خاص. أما الجمل الفعلية فكان توزيعها ملفت في كلّ مقطوعات القصيدة، وهذا ما بعث الحركة والتشويق.

III- توظيف الحروف:

في اللغة:

يعني طرف الشيء أي جانبه، وقد وردت كلمة الحرف في سورة الحج الآية (11) في قوله تعالى: «ومن الناس من يعبد الله على حرف». أي يعبد الله في الشراء لا في الضراء أو يعبد الله على طرف أو على جانب. وفي الحديث الشريف نزل القرآن على سبعة أحرف بمعنى اللغة واللهجة.⁽¹⁾

- يوسف عطا الطريفي، معاني الحروف ومخارجها وأصواتها في اللغة العربية، دار الاسراء، (د،ط)، عمان، 2002¹، ص25.

في الاصطلاح:

الحرف كلمة تدل على معنى في غيرها دلالة خالية من الزمن، والحرف لا يقبل شيئاً من علامات الاسم ولا شيئاً من علامات الفعل، ولا يدل على معنى في نفسه. وإنما تكون دلالاته على معنى في غيره بعد أن يكون في جملة.⁽¹⁾

وتنقسم الحروف إلى قسمين عاملة وغير عاملة:

فالحروف العاملة هي «التي تحدث تغييراً على آخر الكلمات الداخلة عليها كحروف الجر، والأحرف المشبهة بالفعل ونواصب المضارع وجوازات الحرفية. أما الغير العاملة فهي التي لا تحدث تغييراً في آخر الكلمات التي تدخل عليها كحروف الاستفهام وأحرف الجواب»⁽²⁾

ومن الحروف المستخدمة بكثرة في قصيدة (سنة أخرى ... فقط)

وبشكل ملفت للانتباه هي حروف الجر وحروف العطف.

أ) حروف الجر:

« عمل حروف الجر هو جر الاسم الواقع بعدها مباشرة جراً مختوماً ظاهراً أو مقدرًا أو

محلياً»⁽³⁾.

¹ - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2002، ص17.

² - إيمان البقاعي، معجم الأسماء، دار المدار الإسلامي، ط1، بيروت، 2003، ص08.

³ - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص523.

ولقد تكررت حروف الجر بشكل متفاوت، وهذا ما سيوضحه الجدول التالي:

حروف الجر	عدد تكرارها	المجموع
في	09	63
اللام	15	
من	14	
على	10	
الباء	06	
عن	06	
إلى	03	

الملاحظ أن الشاعر قد أكثر من استعمال حرف الجر " اللام " (15 مرة) والتي جاءت

بمعنى التملك والإسناد، أي إعطاء المسند إليه الحق في التصرف فيما أسند له ويظهر هذا في

قول الشاعر:

ليس قلبي لكي أرميه عليكم كتحية

ليس جسمي لي لكي أصنع تابوتا جديدا ووصية

ليس صوتي لي لكي أقطع هذا الشارع المرفوع فوق البندقية

ونجد كذلك قوله:

من تبقى منكم يكفي لكي أحيا سنة

سنة أخرى فقط

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

أما حرف الجر "من" هنا فقد كرره الشاعر بنسبة موازية مع حرف الجر "اللام"

ومن أمثلته:

واناديها: لديني من جديد

لأرى الوردة من أولها

وأحبّ الحبّ من أوله

وحرف الجر "على" فقد ورد (10) مرات

ومن أمثلته:

ونساء لم يعلقن على أعناقكم

لا تموتوا قبل أن نسأل ما لا يسأل الباقي على الأرض

يا إلهي جثتي دلت عليّا

أما حرف الجر " في " فقد تكرر (9 مرات) وهذا الحرف يعني الظرفية والاحتواء، أي احتواء المعنى كأنه وعاء له والسياق هو الذي يحدد طبيعة هذا الاحتواء. ومنه قوله:

بلدا في جسد

أو جسد في طلقة

أ و عاملا في مصنع الموت الموحد

ومن أمثلة حرف الجر " الباء ":

من سيأتي بي إلى نفسي

ويرضيها بأن تبقى معي؟

ومن أمثلة حرف الجر " عن ":

عندما نعلن إضرابا عن عبادات الصور

فإذا أنتم ذهبتم أصدقائي عني

لقد لعبت حروف الجر بأنواعها في القصيدة دورا بارزا. وتتمثل قيمتها في أنها ضبط النسيج الشعري من خلال وظائفها المتعددة (اللغوية، النحوية و البلاغية) فمن خلالها يحدث الترابط الداخلي النابع من بناء العبارات التي يخلقها المبدع أو المؤلف.

(ب) حروف العطف:

العطف هو تابع يتوسط بينه، وبين مجموعة أحد أحرف العطف وهي (الواو، الفاء، أو، ثم أم، حتى، بل، لا) ولكن تقتضي هذه الحروف أن تكون ما بعدها تابعا لما قبلها في الإعراب ويسمى ما بعدها معطوفا وما قبلها معطوفا عليه.

الواو لمطلق الجمع بين متعاطفين، دون أن تفيد ترتيبا مثل: "نجحت سارة وريهام" فإن "الواو" لم تفد سوى اشتراك المعطوف والمعطوف عليه في النجاح.

ومن خلال القصيدة نجد الشاعر، قد استعمل حروف العطف المتمثلة في:

حروف العطف:

حروف العطف	عدد تكرارها
الواو	39
الفاء	06
أو	08

الملاحظ من هذا الجدول أن الشاعر استعمل حرف العطف " الواو " بكثرة، وهذا لإفراغ عاطفته المشحونة بحب وطنه التي لا يكفيه أن تفرغ في جملة واحدة بل رأى أنها تحتاج إلى جمل عديدة تجسد أفكاره و ألامه، وهذا الربط بين الجمل جعل النص الشعري بنية موحدة لا تقبل التشتيت. فلقد تكرر حرف " الواو " 39 مرة.

ومن أمثلة قول الشاعر:

فلنا شغل سوى التفتيش عن قبر وعن مرثيةٍ

انتظروا يا أصدقائي وارحمونا

ويقول أيضا:

ليس جسمي لي لكي أضع تابوتا جديدا ووصية

ولمن أحمل أشياء النساء العابرات الفاتتات

أما بالنسبة لحرف العطف " الفاء " الذي يفيد الترتيب والتعيين، فقد تكرر 6 مرات، ومن

الأبيات الدالة على ذلك:

ولكي تسكن أرض فتاة ما فنمضي نحو بحرٍ ما

فلنا الحق بأن تحتسي القهوة بالسكر بالدم

هذا بالإضافة إلى حرف العطف " أو " فقد تكرر هو الآخر 8 مرات

ومن أمثلة قول الشاعر:

أو جسدا في طلقه

أو عاملا في مصنع الموت الموحد

لقد لجأ الشاعر إلى استعمال حروف العطف لأنه أراد تحقيق الربط، والوصل المتين بين أجزاء القصيدة المتباعدة في طبيعتها ليجعلها وكأنها هكذا خلقت.

IV- الصيغ الصرفية / المشتقات:

المشتق «ما اخذ من غيره أو صوغ الكلمة المأخوذة من كلمة أو أكثر (الفرع). وتنقسم المشتقات إلى موصوفات وصفات، فالموصوفات هي: أسماء الذات وأسماء المعاني. والصفات هي المشتقات ما عدا اسم الآلة فهو من الموصوفات، ويدرجه النحاة في المشتقات الثمانية»⁽¹⁾.

1- اسم الفاعل:

اسم « يَدُلُّ على ما وقع منه الفعل أو قام به على معنى الحدوث »⁽²⁾. واسم الفاعل هو « اسم يُصاغ من الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من قام بالفعل، ويصاغ اسم الفاعل من الثلاثي على وزن " فاعل " كاتب، قارئ، عامل. ومن غير الثلاثي وعلى وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر نحو أكرم - يُكْرِمُ - مكْرِم، أسمع - يُسْمِعُ - مُسْمِع»⁽³⁾.

ومن أدلته في قصيدة (سنة أخرى ... فقط) نجد: (خارج، الكُتاب، ساحر، شاعر، عاملاً، المؤحد، خاتم...).

1- صالح بلعيد، الصرف والنحو، دراسة وصفية تطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر، (د،ط)، الجزائر، 2003،

ص96

2- المرجع نفسه، ص97.

3- إيمان البقاعي، معجم الأسماء ، ص238.

ونسمي كل أرض خارج الجرح زيد؟

أو عاملاً في مصنع الموت الموحّد.

2- اسم المفعول:

يدلّ « على ما وقع عليه الفعل، وعلى الذي وقع عليه المعنى. يصاغ من الفعل أو

المصدر الثلاثي المبني للمجهول على وزن مفعول ⁽¹⁾»

ومن أمثلته:

ليس صوتي لي لكي أقطع هذا الشارع المرفوع فوق البندقية.

اسم المفعول مرفوع على وزن مفعول.

جاءت أوزان هذه الصيغ الصرفية على أوزانها المعروفة، فنجد اسم الفاعل على وزن

"فاعل" (شاعر، ساحر) وورد أيضاً بصيغة ما فوق الثلاثي بإبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة

وكسر ما قبل الآخر مثل: (المُزمنة، المؤمنة...).

كما ورد على وزن "مفعول" مثل: (مرفوع).

ولقد ساهمت هذه الصيغ الصرفية في إعطاء طعم خاص للإيقاع والوزن.

¹- صالح بلعيد، الصرف والنحو، ص 100.

3- الجمع:

3-1- جمع المذكر السالم:

هو «اسم يدل على أكثر من اثنين ويصاغ بزيادة " واو " و " نون " مفتوحة في حالة الرفع و "ياء" و "تو" مفتوحة في حالة النصب والجرّ على مفرده، دون أن يلحق بالمفرد تغيير على أن تحذف نونه عند الإضافة»⁽¹⁾.

3-2- جمع المؤنث السالم:

هو " اسم يدل على أكثر من اثنين، يُصاغ جمع المؤنث السالم بإضافة " ألف " و "تاء" مبسطة على المفرد ومضمومة في الرفع ومكسورة في النصب والجرّ من تغيير صورة مفرده"⁽²⁾.

ويدخل في دائرة هذا النوع من المجموع ستة (06) أشياء:

- 1- كلّ ماختم بالتاء، سواء كان علماً لمؤنث 5: خديجة. أم علماً لمذكر 5: أسامة. أم كان غير علم مثل: شجرة.
- 2- كلّ ما ختم بألف التأنيث المقصورة أو الممدودة سواء كان علماً مثل: ليلي ولُمياء.
- 3- كلّ خماسي لم يُسمع له جمع تكسير عن العرب مثل حمامات.
- 4- علم المؤنث الخالي من علامة التأنيث مثل: إسرائ، زينب.
- 5- صفة المذكر غير العاقل مثل قوله تعالى: «أياماً معدودات».
- 6- مصغر المذكر غير العاقل مثل: حبيبات، دريهمات.

1- حسني عبد الجليل يوسف، قواعد اللغة العربية، دار الأهيلة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2001، ص30.

2- المرجع نفسه، ص31.

3-3- جمع التكسير:

هو الاسم الدال على أكثر من اثنين مع تغيير في صورة مفردة لفظا وتقديرا، والتغيير اللفظي قد يكون زيادة أو نقصا، أو تبديل الشكل، ويكون للعاقل ولغير العاقل وللمؤنث، وهو سماعي في أكثر أوزانه.⁽¹⁾

وينقسم جمع التكسير على قسمين: ما يدل على القلة، وما يدل على الكثرة.

(أ) جمع القلة:

ما يدل على ثلاثة إلى عشرة، وله أربعة أوزان وهي: (أفعل، أفعال، أفعله، فعلة):

مثل قول الشاعر:

وارحموا الحيطان إذ تشتاقت للأعشاب

(ب) جمع الكثرة:

ما يدل على ما فوق العشرة إلى ما لا نهاية، ومثاله:

أو تكتشفون النبع في صخر السفوح الممكنة!

وبعد قراءتنا لقصيدة (سنة أخرى ... فقط) يتبين لنا هذا الجدول الآتي:

1- ينظر: شعبان صالح، تصريف الأسماء في اللغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2005، ص109.

المصلين، المحبين، الواقفين	جمع مذكر السالم
الجنازات - الشهوات - الرايات - الفاقتات - العبرات - الوفيات - الأحصنة	جمع المؤنث السالم
الأعشاب - الأمكنة - الأفكار	جمع التكسير (جموع القلة)
زغاريد - المرايا - المراثي - الحيطان - الكُتَّاب، شعبا- شهداء - السفوح - الصحراء - العجر - نساء - قطط	جموع الكثرة (جمع تكسير)

نجد من خلال الجدول ورود جمع المذكر السالم بثبوت الواو والنون مثل قوله:(المجيبين

المصلين). والمؤنث السالم ذكر في معظمه بألف وتاء مفتوحة مثل قول (الجنازات، الرايات).

وفيما يخص جمع التكسير فقد أوردته بكثرة مقارنة مع جمع المذكر والمؤنث السالم. فقد ورد

في صيغ عديدة منها على وزن أفعال (أفكار)، أفعلة (أحصنة) هذا ما يخص جمع القلة أما جمع

الكثرة فقد ورد بصيغ منها "أفاعيل" (شرايين)، فعال (نساء)، فعلاء (صحراء)، فُعال (كُتَّاب)

...الخ.

4- الضمائر:

الضمير «اسم جامد يدل على متكلم أو مخاطب أو غائب ولا يثنى ولا يجمع ويدل بذاته على المفرد المذكر أو المؤنث. والمثنى، المذكر والمؤنث، أو على جمع المذكر وجمع المؤنث ويمكن أن يقع في أول الجملة ويبدأ به الكلام وقد يسبق العامل ويستقل بنفسه»⁽¹⁾.

كما يقسم الضمير إلى:

ضمائر منفصلة:

هي " التي تتفرد بالتلفظ بها ولا تتصل بما قبلها "⁽²⁾

ضمائر متصلة:

«ضمير مبني دائما وله ظهور بارز في آخر الكلمة نطقا وكتابة، ولا يتصدر الجملة ولا ينطق لوحده، لأنه لا يستقل بنفسه ويتصل بالاسم والفعل والحرف في محل رفع أو نصب أو جر»⁽³⁾.

ويتراءى لنا أن الشاعر مزج في أغلب أبيات قصيدته بين الضمائر المتصلة كضمير المتكلم بنوعيه المفرد والجمع [أنا - نحن] والمخاطب بنوعيه المتصل والمنفصل. ومن نماذج هذه الضمائر:

¹- محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية، ط1، بيروت2000، ص60.

²- حسني عبد الجليل، قواعد اللغة العربية، ص42.

³- محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص64.

عندما نمضي معا

رجاء، لا تموتوا، انتظروني سنة أخرى

ربما ننهي حديثا قد بدأ

ربما نحمي اللّغة

أصدقائي، لا تموتوا مثلما كنتم تموتون (15)

أذهبوا عني قليلا (34)

انتظروني سنة أخرى (139)

ونماذج عن الضمائر المنفصلة الواردة في القصيدة، فهي كالتالي:

فإذا أنتم ذهبتم أصدقائي الآن عني (120)

وإذا انتم ذهبتم (121)

فأنا لا أستطيع الآن أن أرثي احد⁽¹⁾ (125)

ولقد لعبت هذه الضمائر دورا هاما في اتساق القصيدة وتربطها لأن الضمير هو وسيلة من

وسائل التعبير عما هو مكنون، واستعمال الشاعر لهذه الضمائر بنوعيتها هو رغبته في الشيء واحد

وهو تمسكه بشعبه ووطنه الغالي. كما أدت هذه الضمائر دورا وهو الحوار، بحيث ينتقل الشاعر

¹ - الديوان، ص190.

باستعماله لهذه الضمائر بين ثنايا القصيدة، كما كرّر الشاعر لبعض الضمائر (المخاطب والمتكلم) لتأكيد أفكاره وخلق جو للقصيدة.

5- التعريف والتكبير:

ينقسم الاسم إلى معرفة ونكرة، النكرة وهي «الأصل لأنها لا تحتاج إلى قرينة بخلاف المعرفة التي هي الفرع لأنها تحتاج إلى قرينة»⁽¹⁾.

النكرة:

هي «ما وضع لشيء أو اسم يدل على غير معين سواء كان منقولاً أو مرتجلاً، مفرداً أو مركباً، اسماً أو لقباً أو كنية، ولها مراتب بعضها أتم من بعض، كما في قولنا: "شيء موجود جسم، حيوان، رجل»⁽²⁾

المعرفة:

وهي «ما وضع لتستعمل في واحد معين تعييناً شخصياً أو نوعياً، بوضع جزئي أو كلي، وهي ستة أنواع بالاستقراء (المضمورات، الأعلام الشخصية أو الجنسية، المبهمات، ما عرف باللام العهدية والجنسية أو الاستغرافية»⁽³⁾

فالشاعر في القصيدة قد نوع في الأسماء بنوعها النكرة والمعرفة. لأن كليهما يساهمان في التعبير عن وإيضاح المعنى وإيصاله إلى المتلقي.

¹ - سعد النادري، نحو اللغة العربية، 2002، ص104.

² - شمس الدين أحمد بن سليمان، أسرار النحو، دار الفكر للطباعة والتوزيع، ط2، نابلس، 2002، ص205.

³ - المرجع نفسه، ص202.

أمثلة من التنكير	أمثلة من التعريف
حجر، امرأة، واحدة، طلقة، سنة، أرض، مفتاح، نشيد، فتاة، زيد، قرنفل، قبر، باب، سفر، دم، تابوت، وصية، قبة، شعب، شهداء، نساء، جزيرة، حياتي، صوتي، أصدقائي، شظية، زغرودة، مرثية، صخر، جسد.	العجر، الهيكل، الزوج، الجمجمة، الضراء، الخونة، التشيد، الموت، الصور، النهر، الخزينة، الحب، الورد، الأفكار، الجرح، اللّغة، الأحصنة، الشهوات، الأغاني، النامي، المدخنة، الرحلة، الجنازات.

من خلال إحصائنا لصيغتي التعريف والتنكير وجدنا أن صيغة التنكير ورده بنسبة أكبر بـ:

أي ما يعادل.

أما المعرفة بـ صيغة أي بنسبة 40% وكلا من التعريف والتنكير يساعد على التمييز

والايضاح والتأكيد.

II- المستوى البلاغي:

وردت كلمة البيان ومشتقاتها كثيرا في كتاب الله عز وجلّ في قوله: "الرّحمان، علّم القرآن

خلق الإنسان، علّمه البيان". الرّحمان (1-4). ويعدّ البيان احد مباحث علوم البلاغة، فقد وضع

قواعده الأولى " أبو عبيدة " في كتابه (مجاز القرآن)، وهو يضم مباحث منها: الاستعارة، الكناية

المجاز والتشبيه. والبيان جنس من الأجناس اللغوية، فهو « ميزان تُعرف به محاسن الكلام ما رجح منها وما شح »⁽¹⁾

يعتبر "الجاحظ" أول من استعمل هذا المصطلح في كتابه (البيان والتبيين). فالبيان عنده «اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على حصوله كائن ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يفضي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والافهام، فيأتي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع».⁽²⁾

يركز الجاحظ الغاية من البيان على الفهم والإقناع، والمتلقي السامع هو العنصر الفعال في البيان، فهو يرجعه إلى وظيفته الجمالية.

أوضحت موضوعات علم البيان تتناول التشبيه طبيعته، أركانه، أنواعه والمجاز والإستعارة، فهو « العلم الذي يُستطاع بمعرفته إظهار المعنى الواحد بطرق مختلفة، وصور متعددة وفق مقتضيات الحال، وهيئة المخاطب وثقافته ».⁽³⁾

يهدف هذا العلم إلى كشف أسرار الكلام شعره ونثره ومعرفة ما فيه من فنون الفصاحة والبلاغة والإعجاز.

¹ - صالح بلعيد، نظرية النظم، ص 45.

² - شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط8، القاهرة، (د،ت)، ص 29.

³ - حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، (د،ط)، الاسكندرية، 2003، ص 11.

ويحتوي علم البيان على أربعة مباحث:

1- إبداعية البناء الاستعاري:

الاستعارة هي ضرب من المجاز اللغوي، ويعرفها " ابن رشيق القيرواني " بأنها: « نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما يكون شرحا لمعنى فضل الإبانة عنه أو تأكيده، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسب المعرض الذي يبرز فيه ⁽¹⁾ » معنى ذلك أن الاستعارة هي نقل العبارة من أصله اللغوي إلى غيره، ويحصر دورها في الشرح والتوضيح والتأكيد والاختصار. وهي « استعمال اللفظ فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنه أبلغ منه ⁽²⁾ » الأصل في الاستعارة تشبيه حذف احد طرفيه، فالاستعارة مجاز علاقته المشابهة، فهي تقتضي إدخال جنس المشبه به، وهي أيضا عدول بياني يغير في مسار اللغة الشعرية، وهي قسمان:

الاستعارة التصريحية: هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به.

الاستعارة المكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه.

إنّ الاستعارات شكّلت في قصيدة (سنة أخرى ... فقط) متنفسا لها في كثافتها وتعددتها

وأمثلة هذه الاستعارات كثيرة منها ما نبينه في هذا الجدول:

الصورة الاستعارية	البيت	شرحها	دلالتها
-------------------	-------	-------	---------

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه، تح/ محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص271.

2- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبدیع)، مكتبة الآداب (د.ط) بيروت، 1999، ص244.

عندما يسندني ظلّي على حائط ظلّي حينما نتصرفون	84	شبه الشاعر الظلّ بالإنسان فذكر المشبه وهو الظلّ وحذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازمة من لوازمه وهي الإسناد	دلالة على الفراغ و الوحدة
ارحموا الحيطان إذ تشتاق للأعشاب	97	شبه الحيطان بالإنسان، فذكر المشبه وهي الحيطان وحذف الإنسان وترك صفة مناصفاته وهي الاشتياق، فهو أسند صفة شيء محسوس إلى شيء معنوي على سبيل الاستعارة والتمثيل.	دلالة على شدة الشوق
ولماذا اعشق الأرض التي تسرقكم منّي	74	شبه الأرض بالإنسان فذكر المشبه وهي الأرض وحذف المشبه به، وهو الإنسان وترك لازمة من لوازمه وهي العشق على سبيل الاستعارة المكنية.	دلالة على الرفض، والتشبيث بالأصدقاء والأرض
ونعيد الرّوح من غربتها	117	شبه محمود درويش في هذا البيت الروح وهي بالإنسان فصّرح بالمشبه (الرّوح) وحذف المشبه به (الإنسان) تاركاً صفة من صفاته وهي الغربة.	دلالة على الانبعاث والعودة من المجهول
ونساء لم يعلّقن على أعناقكم	47	شبه الشاعر النّساء بالحلي فصّرح بالمشبه (النّساء) وحذف المشبه به (الحليّ) وترك لازمته وهي (يعلّقن على أعناقكم)	دلالة على الزواج والمسؤولية
فوق تختي ...	32	شبه الفتاة بالشّيء الحلو فهو صرّح بالمشبه	دلالة على العشق

وعلی خصر فتاة لم أذقها بعد	(الفتاة) وحذف المشبه به (الحو) وترك صفة من صفاته وهي الذوق.	والحبّ
لم أرفع صلاتي فوق ساقها لربّ الياسمين	33 شبه الصلاة بالإنسان فطرح المشبه (الصلاة) وهي شيء معنوي بالإنسان وترك لازمته وهي (ساقها) على سبيل الاستعارة	دلالة على قلة الدعاء

من خلال قراءتنا لهذا الجدول. أول ما نلاحظه هو أنّ الشاعر اعتمد على الاستعارات التصريحية أكثر من الاستعارات المكنية. وكل هذه الاستعارات تحمل دلالات وإيحاءات ساهمت في إنتاج المعنى وتوصيله. والملاحظ أيضا أن ما يجمع هذه الاستعارات كون أغلبها تخيلي بمعنى «أن نسمي باسم صورة متحققة، صورة عندك وهمية محضة، تقدرها متشابهة لها»⁽¹⁾، ولقد استخدم محمود درويش هذه الانزياحات أو الصور البيانية المختلفة ليكشف عن جمالية قصيدته (سنة أخرى ... فقط). فهو بهذه الاستعارات المتنوعة خرج بالمتلقي من نطاق الحقيقة البسيطة إلى جوهر الصورة الخيالية لكي يشاركه المتلقي همومه، فهذه الاستعارات تعبر عن مدى عمق رؤية الشاعر ومحاولته الإبانة عن معاناة شعب مأسور.

ولقد أدت هذه الاستعارات وظيفية كبيرة في القصيدة، وكانت كلّها تصب في غرض واحد وهو الاشتياق للأصدقاء وتحسرهم على فقدانهم. وبلاغتها تكمن في أن «تركيبها يدل على تناسب

1- السكاكي، مفتاح العلوم، وضع حواشيه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1983، ص386.

التشبيه، ويحملك عمدا على تخيل صورة جديدة تتسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور»⁽¹⁾.

الاستعارة مجال فسيح للإبداع من حيث الابتكار وروعة الخيال، وما تحدثه من أثر في نفوس مسامعها وهي ميدان لتسابق المبدعين من فرسان الكلام.

2- إبداعية الكناية:

الكناية هي « ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك »⁽²⁾ الكناية أسلوب ثري التعبير، ولقد اجمع البلاغيون على تفصيل الكناية على التصريح نظرا لما تقوم به من دور ملموس في الرقي بالتعبير والارتفاع به إلى أعلى درجات الفصاحة، وهي عند الجرجاني: «أن يريد المتكلم إثبات المعنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة»⁽³⁾.

يقسم علماء البلاغة الكناية إلى ثلاثة أقسام حسب المكنى عنه:

كناية عن صفة: وهي استخدام لفظة للدلالة على صفة من الصفات.

كناية عن موصوف: وهي استخدام لفظة للدلالة على شخص.

كناية عن نسبة: وهي استخدام وتخصيص صفات للموصوف.

¹ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص281.

² - السكاكي، مفتاح العلوم، ص402.

³ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح/ محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984، ص66.

الصورة	البيت	شرحها	دالاتها
من يفتح قلبي للقطط	80	كناية عن صفة الألم فالشاعر يتمنى لو يفتح قلبه للقطط لتخلصه من العذاب	الحرقه والألم والعذاب
ارحموا أم الزغاريد التي تبحث عن زغرودة أخرى	95	كناية عن موصوف وهو الوطن الذي يبحث عن فرحة الانتصار والحرية والأمل	الوطن
لماذا أعشق البحر الذي غطى المصلين	76	كناية عن نسبة فالشاعر يلوم البحر الذي أكل المصلين	دلالة على نسبة القتلى الذين يرمون في البحر
ولنا حق بأن نحصي الشرايين التي تغلي	38	كتابة عن صفة الغضب	الغضب والحقد

من خلال الجدول نلاحظ قلة الكنايات مقارنة بالاستعارات. ولقد اعتمد عليها الشاعر

للتعبير عن ألامه الكامنة وغضبه الشديد من حاله وحال جميع الفلسطينيين الذين يعانون في كلِّ

دقيقة تحت الحصار. فحياتهم على كفِّ عفرية ومصيرهم مرهون بعدوِّ لا يعرف الرحمة. ولقد نَوَّع

محمود درويش بين هذه الصور التي تجعل الملتقي يُعمل فكره للوصول إلى المعنى الحقيقي لها.

فالصورة الشعرية بتنوعها « تعطي السّامع أو القارئ الحقيقة مصحوبة بالدليل عليها، كما أنّها تبرز له الأمور المعنوية في صور الأشياء المحسوسة». (1)

الكناية أسلوب جميل من أساليب القول، ومظهر من مظاهر البلاغة التي لا يقوى عليها إلا كلّ بليغ متمرس لفن القول، فهي أبلغ من الإفصاح والتعريض، فتقوم بتفحيم المعنى في نفوس السّامعين. ولا يتفوق عليها إلا بليغ متمرس.

3- إبداعية التشبيه:

التشبيه في اللّغة هو التمثيل والمحاكاة، وفي اصطلاح البلاغيين له أكثر من تعريف. " فابن رشيق القيرواني"، يعرفه بأنّه: « صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه شبه مناسبة كلّية لكان إيّاه» (2).

التشبيه عند " القيرواني " هو اشتراك المشبه والمشبّه به في صفة واحدة فقط. ووافقه الرأي في هذا " أبو هلال العسكري"، فالتشبيه عنده هو «الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وجاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه» (3).

التشبيه لون من التصوير البياني والفنّي يستخدمه الأديب أو الشاعر فيشبه شيئاً بشيء آخر كي تبلغ الصورة مبلغاً جمالياً فنياً. وأركانها أربعة هي: المشبه والمشبّه به، وأداة التشبيه وروح

1- عبد الرحمن شيبان، عبد الرحمن شاهين، عبد الفتاح حجازي، المختار في الأدب والنصوص والبلاغة، المعهد التربوي الوطني/ (د،ط)، الجزائر، (1985- 1986)، ص229.

2- حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، ص11.

3- أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة، 1952، ص158.

التشبيه. أما طرفاه الأساسيان فهما المشبه والمشبه به، فهذان الركنان لا يمكن الاستغناء عنهما، ولا تعتقد المماثلة إلاّ بهما وهما إمّا حسبّان أو عقليّان، أو يختلفان الأوّل حسّي والآخر عقليّ.

تقسم أدوات التشبيه إلى: أصلية وفرعية.

(أ) الأدوات الأصلية: هي الكاف، مثل: كأن ويشبه.

(ب) الأدوات الفرعية: وهي " كلّ لفظ يؤدي معنى المشابهة مثل شابه، ضارع، مائل، حاكى،

يضاف إليها أفعال القلوب مثل: حسب، ظنّ، خال ...".⁽¹⁾

ومن التشبيهات القليلة الواردة في قصيدة (سنة أخرى ... فقط) نجد:

الصورة الشعرية	البيت	شرحها
ولمن أمدح هذا القمر الحامض فوق المتوسط	80	شبه الشاعر القمر بالحامض وهو عادة يزين السّماء بنوره وبهائه، ولكن الشاعر يحسّ بالظلام رغم وجود هذا القمر، فهو يعيش في عزلة ووحدة واشتياق للأهل والأصدقاء
لا تتصرفوا الآن كما ينصرف الشاعر في قبعة السّاحر	100	يشبه الشاعر محمود درويش أصدقائه الرّاحلين بالشاعر الذي ينصرف في قبعة السّاحر، فرحيلهم عنه كان بلمح البصر دون سابق إنذار

¹ - يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة، ط1، عمان، 2007، ص150.

<p>في هذا البيت شُبّهت الأرض بالسفرجل وهي فاكهة موسمية تعرف بشدتها وقساوتها، كذلك هي الأرض الفلسطينية شديدة وتمسكة بعروقها وأصالتها وعطرها الزاكي الذي اختلط بدماء الشهداء.</p>	<p>52</p>	<p>لماذا تشبه الأرض السفرجل</p>
<p>شبه الشاعر حرمانه لمحبيه بنهر من قرنفل، فالقرنفل معروف برائحته الزاكية، فهو نهر موجود في الفردوس الأعلى.</p>	<p>53</p>	<p>وحرمان المحبين.... ونهرا من قرنفل</p>
<p>وصف الشاعر البحر بالأيقونة و هي نافذة ترى من خلالها ما لا يرى بالعين المجردة، فهذا الاعتقاد يؤمن به الاورثوذوكسين فهو ذكر وربطه بهذه الوسيلة الروحية التي تقربه من الأرواح الميتة</p>	<p>47</p>	<p>أيقونة البحر</p>
<p>وصف المتذنة أو المنارة بالوشم الذي يوضع على الجسم كذلك هذه المنارة التي غرضها إسماع صوت الأذان إلى الأسماع فيبقى ذلك الصوت موشوما في قلبه وقلب كل فلسطيني يسمع الأذان من المسجد الأقصى منارة</p>	<p>98</p>	<p>و وشم المتذنة</p>

<p>الأنبياء.</p>		
<p>مثل محمود درويش جسمه بالخشب الذي يصنع منه التابوت الذي يوضع فيه الميت، وهذا دليل على شدة تعلقه بأحبابه وشهداء فلسطين الذين يموتون كل دقيقة فمنهم من يدفن ومنهم من لا يجد ترابه تحوي جثمانه الطاهرة التي أسقت كل شبر من هذه الأرض بدمائهم ودموع كل أم وبنت وزوجة مجروحة على فلذة أكبادهن.</p>	<p>92</p>	<p>ليس جسمي لي لكي أصنع تابوتا جديدا ووصية</p>
<p>شبه الشاعر كل عربي بالغجر الذين يتنقلون من وطن لآخر بلا هوية ولا أمل فصوبة الحياة تحت الحصار صعبة وتنقل الأكتاف.</p>	<p>112</p>	<p>نسدل النهر على أكتافنا مثل الغجر</p>

حاولنا البحث عن أسلوب " محمود درويش " في بناء الصورة التشبيهية التي أحصيناها في هذا الجدول، فهو ركز في اغلب تشبيهاته على التشبيه البليغ وهو ما افتقد إلى الأداة ووجه الشبه في آن واحد، وهو أعلى درجات التشبيه وأرقاها. وما نلاحظه من هذه التشبيهات أن الشاعر وصف مشبه واحد وهو الأصدقاء الراحلين عنه، فهو شبهم (بنهر من قرنفل، أيقونة البحر، وشم المئذنة...) وهذه الصور الشعرية جسدت رؤى وأحاسيس محمود درويش.

للتشبيه مكانه رفيعة عند المتكلمين العرب لأنه من الوسائل التي يستعملها الأدباء على تصوير الأشياء في أبهى حلتها، وهو يبين قدرة الأديب على الصياغة الفنية المحكمة في تعبيره عن معانيه، فالتشبيه يدخل في جمالية الخطاب هو « ينتقل بك من الشيء نفسه إلى الشيء طرفي يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها أو امترازها »⁽¹⁾

فبلاغة التشبيه تكمن في إخراج الخفي إلى الجلي، وإدنائها البعيد من القريب. فهي تزيد المعاني رفعة ووضوحا، وتكسيها توكيدا وفضلا، وتكسوها شرفا ونبلا.

البديع ركن من أركان البلاغة، وسمة أسلوبية في الشعر العربي. فهو يصنع إيقاعا خاصا تصنعه الألفاظ والكلمات في ترتيبها ومجاورتها. فالبديع « علم يُعرف به الوجوه، والمزايا التي تزيد الكلام حُسنًا وطلاوة، وتكسوه بهاء ورونقا، بعد مطابقته لمقتضى الحال، ووضوح دلالاته على المراد »⁽²⁾

فوجوه التحسين في البديع هي الأساليب والطرق، التي وضعت لتزيين الكلام وتميجه. فهو « علم يبحث في تحسين الكلام، وتزيين الألفاظ والمعاني بألوان بديعية من الجمال اللفظي أو المعنوي »⁽³⁾

¹ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 284.

² - المرجع نفسه، ص 287.

³ - لخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003، ص 15.

وظّف محمود درويش في قصيدته (سنة أخرى ... فقط) محسنات بديعية متنوعة تتمثل في:

أ) المحسنات المعنوية:

البديع المعنوي هو « الذي وجبت فيه رعاية المعنى دون اللفظ، فيبقى مع تغيير الألفاظ

»⁽¹⁾

1- **الطباق**: هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وقد يكونان اسمين أو فعلين، أو حرفين⁽²⁾.

والطباق نوعان:

طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.

كقوله تعالى: « فمن يرد الله أن يهديه يشرح صدره للإسلام، ومن يرد أن يضله يجعل

صدره ضيقا حرجا » الأنعام [125]

طباق الإيجاب: وهو ما اتفق فيه الضدان إيجابا وسلبا، كقوله تعالى: « وتحسبهم أيقاظا وهو رقود

» الكهف [18]

¹- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 287.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص 292.

ونجد الطباق في القصيدة كالتالي:

نوعه	البيت	الطباق
الإيجاب	19	ننهي ≠ بدأ
السلب	50	نسال ≠ لا يسأل
السلب	52	تشبه ≠ لا تشبه
السلب	64	لا تموتوا ≠ تموتون
السلب	100	لا تنصرفوا ≠ ينصرفوا

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة الواردة في القصيدة: طغيان طباق السلب المنفي بلا في قول

الشاعر:

لا تموتوا قبل أن أسأل ما لا يسأل الباقي على الأرض

لماذا تشبه المرأة ما لا تشبه الأرض.

ولقد استعمل الشاعر هذا الطباق السلبي للتعبير عما يختلج في نفسه وهو رفضه الشديد

للواقع المر. ولقد برع في استخدامه لهذه الأضداد التي كانت بعيدة عن التكلف والتعسف، والغاية

من الطباق هو تقريب المشاعر للسامع والقارئ.

2- الجناس: هو « تشابه كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى، وهو يزيّن اللفظ، ويجمله ويعطي جرسا موسيقيا عذبا ». (1)

الجناس هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أنواع الحروف وعددها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها. وهي نوعان:

الجناس التام: وهو « اتفاق الكلمتين في المبنى، وترتيب الحروف وفي حركات ضبطها وفي عددها ». (2)

فالجناس التام نجده في قول الشاعر:

عندما يسندني ظلّي على حائط ظلّي حينما تتصرفون

الجناس هنا في كلمة (ظلّي). فكلمة ظلّ الأولى تعني ظل الإنسان، أما كلمة (ظلّ) الثانية فهي تعني ظل الحائط.

أما الجناس الناقص فهو « تماثل كلمتين في بعض الأمور مثل الترتيب أو الشكل أو عدد الحروف، أو نوع الحروف ». (3)

ومن الجناس الناقص ما نجده في قول الشاعر:

وارحموا أم الزغاريد التي تبحث عن زغرودة أخرى.

¹- حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، ص50.

²- المرجع نفسه، ص51.

³- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتمثل الجنس الناقص في كلمتي (الزغريد، زغرودة).

وفي قول الشاعر أيضا:

سنة تكفي لكي أحيا حياتي كلها

الجناس الناقص في كلمتي (أحيا، حياتي).

وظف الشاعر ألوانا بديعية مختلفة منها محسنات معنوية ولفظية، وهذا ما جعل للقصيدة إيقاعا موسيقيا يصل إلى السامع فيثير عواطفه الكامنة بداخله وبذلك يكون أطف وقعا في الأسماع.

علم المعاني يبحث في مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وهو الطريق الذي يجب أن يسلكه الأديب للوصول إلى هذه الغاية، وأول من دون قواعد هذا العلم " عبد القاهر الجرجاني "، حيث هدّب مسأله وأوضح قواعده. وعلم المعاني هو « تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره ». (1) هذا العلم يتناول حال الجملة من حيث الاستناد الخبري والإنشائي وأسلوب القصر والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب. ومن فوائد هذا العلم كشف أسرار الإعجاز القرآني وحسن السبك وبراعة التراكيب.

وردت في قصيدة (سنة أخرى ... فقط) أساليب خبرية وأساليب إنشائية. فظهر الأسلوب

الخبري في حشو القصيدة على شكل تكلمة للموضوعات التي وردت في مقدمات بعض منها أو تحولا بين المشاهد البارزة في القصيدة.

¹ - السكاكي، مفتاح العلوم، ص161.

أما ما تضمنه الأسلوب الخبري، فإننا نلاحظ ورود أساليب منها:

أسلوب النفي والجزم المتمثلة في هذه الأمثلة:

الأسلوب الخبري	البيت	غرضه البلاغي
- من سياق لم نكن نقصده.	28	- نفي وتوكيد
- ونشيد لم ننشده.	29	- توكيد
- فوق تختي ... وعلى خصر فتاة لم أذقها بعد	32	- نفي وتوكيد
- لم أرفع صلاتي فوق ساقها لرب الياسمين	33	- نفي وتوكيد
- وبلاد لم تزورها	45	- النفي
- ليس قلبي لي لأرميه عليكم كتحية.	91	النفي
- ليس جسمي لي لكي أصنع تابوتا ووصية.	92	النفي
- وان تعذروا من شهوة لم تبلغوها.	46	نفي
- ولن أكتب عنكم كلمة.	129	نفي وتوكيد
- زنساء لم يعلقن على أعناقكم	47	نفي وتوكيد
- وليكن هذا النشيد	131	التقرير

الوصف	40	- ولنا الحق بأن نشكر هذا الزغب النامي
الوصف	80	- ولمن أمدح هذا القمر الحامض فوق المتوسط.
الوصف	82	- ولمن اترك هذا الضجر اليومي
الوصف	126	- بلدا في جسد
الوصف	144	- وثلاثين مدينة
التقرير	116	- حجرا تحت حجر
التأكيد	117	- ونعيد الروح من غربتها
الوصف	114	- نسدل النهر على أكتافنا مثل العجر
الوصف	39	- بريح الشهوات المزمنة
التقرير	119	- عندما نعلن إضرابا صغيرا عن عبادات الصور
الوصف والسرد	143	- سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة
الوصف	08	- وتعطيني على ركبتيها مفتاح كلّ الأمكنة
الوصف والتقرير	09	- سنة واحدة تكفي أحيا حياتي كلّها

بالنسبة لهذه الأمثلة التي أو ردها نجد الشاعر قد استعمل الأسلوب الخبري باختلاف

أضربه من ابتدائي وطلبي وإنكاري، فعندما نتحدث عن الابتدائي مثلا في قوله:

وتعطيني على ركبته مفتاح كل الأمكنه

سنة واحدة تكفي لكي أحيا حياتي كلها

دفعه واحدة

أو قبلة واحدة

هنا الشاعر تكلم مع المخاطب دون أن يؤكد له الخبر إذا كان صحيحا أو كاذبا، فهو لم

يحدد ما الهدف الذي يريد الوصول إليه من خلال هذا الخبر فتركه للقارئ ليضع احتمالاته.

وأیضا في قوله:

نسدل النهر على اكتافنا مثل الغجر

ونهد الهيكل الباقي معا

حجرا تحت حجر

ونعيد الروح من غربتها

عندما نمضي معا

عندما نعلن إضرابا صغيرا عن عبادات الصور

أما النوع الثاني الذي اعتمده محمود درويش هو الخبر الطلبي ومن أمثلته:

ولنا حق بان نشكر هذا الزغب اليومي

في هذا المثال استعمل الشاعر المؤكد " أن " لأنه غير متأكد من هذا الخبر.

أما النوع الثالث من الخبر فهو الإنكاري ولقد استعمله الشاعر بكثرة في هذه القصيدة، ومن

أمثلة الخبر الإنكاري:

من سياق لم نكن نقصده

ونشيد لم نكن ننشده

وان تعتذروا من شهوة لم تبلغوها

والملاحظ من قصيدة (سنة أخرى ... فقط) أن الشاعر استهلها بالأسلوب الخبري ذي

الطابع القصصي الوصفي، فهو يصف شيئاً بداخله ويحاول تأكيده بهذا الأسلوب، وهذه العواطف

التي حملها الشاعر هدفها إفادة المخاطب، ثم انتقل الشاعر بعد ذلك في ثانياً قصيدته إلى استخدام

أسلوب النفي الذي ورد بنسبة أكبر مقارنة بالوصف، فكان الخبر الإنكاري قد استخدمه الشاعر

بأدوات مثل (لم، لن، ليس) فهي في أغلبها نافية لأفعال مضارعة وهذا دليل على أن الشاعر

بحاجة إلى توقيف الأحداث المؤلمة.

إنّ هذه الأساليب الخبرية المتعددة التي وظفها محمود درويش ليست حبيسة إغراضها

القديمة المعروفة بل تعدتها إلى أغراض بلاغية منها الوصف والنفي والتحسر والتأكيد وكلها تفهم.

من السياق التي ترد فيه. فهذه التحولات في الأغراض أعطت القصيدة نكهة خاصة، كانت تعج فيها الحركة وسعة المدى.

أمّا عن توظيف " محمود درويش " للأساليب الإنشائية في قصيدته (سنة أخرى ... فقط) فكان لها الحظ الأوفر هي الأخرى بالموازاة مع الأساليب الخبرية. ولقد تنوعت هذه الأساليب من طلبية وغير طلبية تمثلت في أسلوب الاستفهام، النداء، التعجب، النهي... الخ

1- الاستفهام:

تجسد أسلوب الاستفهام بكثرة في القصيدة بحروفه المتعددة، وهو مُثقل ومُشبع بالدلالات الغامضة، صعبة الإلمام، فهذه الاستفهام ترجمت حالة الانكسار التي يعيشها الشاعر.

وأسلوب الاستفهام متمثل كالتالي:

الأسلوب الاستفهامي	البيت	غرضه البلاغي
- ما الذي أفعله بعد الجنازات الأخيرة؟ - من يفتح قلبي للقطط	73	التحسر والحزن
- وحرمان المحبين ... ونهرا من قرنفل؟	79	التحسر والحزن
- ما الذي أفعله من بعدكم؟	53	التحسر والحزن
- وأعلى المئذنة؟	72	التحسر والحزن
- عندما جئت من الرحلة حيا؟	77	الانكار
		التوبيخ

التحسر والحزن	57	- ويرضيها بأن تبقى معي؟
الاستعطاف	86	- من سيأتي بي إلى نفسي
التعجب	85	- هل خنًا احد
الاستبعاد	23	- ونخفيكم عن البحر؟
النفي	75	- لماذا تشبه الأرض السفرجل
النفي	52	- لماذا أعشق البحر الذي غطّى
	76	المصلين
النفي		- ولماذا عرفوني
	56	

لقد نوع الشاعر من الاستفهام التي أوردها في هذه القصيدة، فهي جاءت في السياق ووفق

للحالة النفسية، فجاءت تارة لفرض التحسر والحزن مثل قول الشاعر:

ويرضيها بأن تبقى معي؟

ما الذي أفعله من بعدكم؟

وتارة أخرى ليخاطب الشاعر متلقي محسوس على هيئة إنسان مثلما قال:

لماذا أعشق البحر الذي غطّى المصلين

وهذا الأسلوب الاستفهامي اعتمده الشاعر لا ليريد به إجابات، بل اعتمده لتفريغ شحناته الداخلية التي لم يجد لها مخرج، وهي لم تأت عشوائية. بل زادت القصيدة رونقا وجمالا، ولقد جاءت متماسكة وخاصة عندما تحولت إلى أغراض خبرية تفهم من السياق، فتحدث بذلك عدولا عن الغرض الأصلي الذي من أجله نشأ الاستفهام مثل قول الشاعر:

وحرمان المحبين ... ونهرا من قرنفل؟

عندما جئت من الرحلة حيا؟

2- النداء:

تضمنت قصيدة (سنة أخرى... فقط) أسلوب النداء لكن ليس بصيغة اكبر. ولقد شاع النداء بحرف (الياء) وكان قد حظه الشاعر "محمود درويش" لمنادى واحد (أصدقائه).

خاتم الدمع عليكم يا أصدقائي الخونة (132)

يا إلهي جنتي دلت عليا (58)

ما أجملكم يا أصدقائي (107)

انتظروا يا أصدقائي وارحمونا ... (102)

ففي المثال الأول حمل المنادى صفة (الخيانة)، ثم في المثال الثالث حمل صفة (الجمال)

ودلالة النداء في أمثلة الشاعر توحى إلى الاسترحام والتحسر والألم.

3- الأمر:

لم يرد أسلوب الأمر كذلك بنسبة كبيرة في القصيدة. فهذا الأسلوب حمل دلالات بلاغية غير دلالاته الحقيقية، فهو وظّف للتمني، الالتماس، وتارة للتعجيز والرجاء.

وأمثلة الأمر التي وردت في (سنة أخرى ... فقط) هي:

غرضه البلاغي	البيت	الأمر
الالتماس	62	- فكروا في قليلا
التمني	63	- وأحبوني قليلا
التعجيز	69	- أحبوني لكي نشرب هذه الكأس
الرجاء	95	- وارحموا أم الزغاريد التي تبحث عن زغرودة أخرى
التمني	97	- وارحموا الحيطان إذ تشتاقت للأعشاب
التمني	99	- ارحموا شعبا وعدناه بأن ندخله الوردة من باب الرماد المرّ

استخدم الشاعر لفظة (ارحموا) بصيغة الأمر التي تحمل دلالة التمني والرجاء، لأن هذه الصفة تحمل معها الصبر والأمل من استرجاع الهوية. وأسلوب الأمر في هذه الأمثلة جاءت بصيغة الجمع. بحيث جعل الشاعر يتعامل مع جملة فاعلة وحيوية، وذلك في استحضاره للمعاني المتعددة وبيان وظيفتها البلاغية. فهو لم يتعامل مع جملة صماء لا حياة فيها بحيث فعل وحرك الأحداث باستخدامه لهذا الأسلوب الإنشائي.

4- النهي:

تضمّنت القصيدة أسلوب النهي الذي هو في الأصل « طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء »⁽¹⁾، ولقد خرج في القصيدة عن معناه الأصلي إلى معاني أخرى تُفهم مقارنة مع المعاني الأخرى.

ولقد ورد النهي في القصيدة بمعنى التمني وامثلة هي:

لا تموتوا أصدقائي لا تموتوا الآن (135)

أصدقائي، لا تموتوا مثلما كنتم تموتون (15)

لا تموتوا الآن، لا تنصرفوا عني (68)

لا تموتوا قبل أن تعتذروا من وردة لم تبصروها (44)

ولقد ورد بغرض الرجاء:

لا تموتوا قبل أن نسأل ما لا يسأل الباقي على الأرض (50)

لا تموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاء، لا تموتوا (64)

لا تجروني من التفاحة، الأنثى (88)

رجاء، لا تموتوا انتظروني سنة أخرى (16)

¹ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 24.

كما ورد النهي بصيغ أخرى مثل التحذير والتعجيز هذا ما سنلاحظه في هذه الأمثلة:

لن أناديكم وأرثيكم (123) غرضه التهديد

ولن أكتب عنكم كلمة (124) غرضه التحذير والتهديد

فأنا لا أستطيع الآن أن أرثي احد (125) التعجيز

لا أحد (130) غرضه التعجيز

لا وقت لكم (137) غرضه التهديد

لا وردة أعلى من دم في هذه الصحراء (136) غرضه التعظيم والافتخار.

لقد ذكر الشاعر صيغة (لا تموتوا) أكثر من مرة للدلالة على رفضه الشديد للحصار وتمسكه بأصدقائه الشهداء. فهو يخاطبهم في غيابهم. وهذا النهي كان له وقعة على حال الشاعر فهو حمل معه شوق وحنين إلى أهله وبلده الغالي عليه وعلى كلّ غريب يحسّ بالانتماء إلى هذه الأرض. ولقد تنوع النهي بأغراضه فقد ورد بصيغة التمني والرّجاء وكان بنسبة كبيرة، ثم جاء بغرض التعجيز والتهديد الذي كانت نتيجة الانفعال والرغبة الشديدة في بقائهم معه ورحيل الكيان الصهيوني.

5- التعجب:

حملت القصيدة في طياتها أسلوب إنشائيًا آخر وهو التعجب، ولكنه نادر الوجود مقارنة

بالأساليب الإنشائية الأخرى. ومن أمثلته:

ما أصغر هذا الورد (105) غرضه التحقير

ما اكبر هذا الدم (106) غرضه التفضيم

ما أجملكم يا أصدقائي (107) غرضه الوصف

أثار الشاعر هذا الأسلوب الإنشائي ليثير الدهشة والاستغراب، وليعبر عن الانفعال

الباطني الذي تخلله أثناء حوارهِ الداخلي مع أصدقائه.

لقد زواج الشاعر (محمود درويش) في (سنة أخرى ... فقط) بين الأساليب الإنشائية

والخبرية، فقد استهل قصيدته بالأسلوب الخبري وكان بكثرة، لأنه كان في صدد الوصف والسردي

والحوار، ثم في باقي القصيدة كانت الحصة الأسد للأسلوب الإنشائي بنوعيه الطلبي تمثل في

(الأمر، النهي، الاستفهام ...) والأسلوب غير الطلبي (التعجبي). ثم ليعود الشاعر بعد ذلك ويختتم

قصيدته بالأسلوب الخبري الذي تماشى مع حالته الانفعالية.

والأسلوب الخبري يحمل معه تقرير المعنى وتوضيحه، وهذا له تأثيره في العقل. أمّا

الإنشائي فغرضه الإقناع وإثارة ذهن المخاطب وتشويقه وجلبه ليتعاطف مع موضوع القصيدة.

ومحمود درويش تعمد إلى استخدام هذه الأساليب لتعميق أفكاره وإحياء عباراته. فهو يدفع

القارئ إلى التأمل والتفكير ويجذب انتباهه إلى هذه القضية التي هي قضية كل إنسان عربي يحمل

في عروقه دم العروبة والنخوة.

الفصل الثالث

"البنية الدلالية والمعجمية للقصيدة"

1- شعرية العنوان.

2- الحقول الدلالية:

- حقل دلالي خاص بالطبيعة

- حقل دلالي خاص بالدين

- حقل دلالي خاص بالحرب

- حقل دلالي خاص بالزمن

- حقل دلالي خاص بالجسد

- حقل دلالي خاص بالآنا

- حقل دلالي خاص بالنبات

يهتم المستوى الدلالي بدراسة الدلالات الناجمة عن مختلف التجاوزات التعبيرية لن اللغة تتجدد بخلق معاني متعددة، في مجموعة محددة من الكلمات « فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعان قائمة عن طريق إجراءات تغيير المعنى، التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات فبدلاً من كلمة " أ " نجد في النص الأدبي كلمة " ب " تحل محلها وتقوم هذه الكلمة الثانية بإثارة معنى الكلمة التي تربطها بها علاقة دلالية».⁽¹⁾

يتناول الدارس الأسلوبي في هذا المستوى استخدام الألفاظ ومدى تأثيرها في الأسلوب كتصنيفها لحقول دلالية.

وعادة ما يحمل المعجم مجموعة من الكلمات في حقل واحد والهدف من هذا الجمع هو جعل الكلمات الخاصة في حقل معين والكشف عن صلاتها ببعضها البعض.

كما « يدرس الناقد طبيعة هذه الألفاظ وما تمثله من إنزياحات في المعنى، فهل في النص ألفاظ غريبة حوشية، أو ألفاظ مألوفة دارجة، وهل هذه الألفاظ وضعت في سياق مغاير بحيث تكتسب دلالة جديدة ».⁽²⁾ فحينما تدخل المفردة في سياقات مختلفة تفقد دلالتها المعجمية وتكتسب دلالات أخرى جديدة، تلك التي تعرف بالدلالة الإيحائية. فقد تتغير دلالة اللفظة بتعدد السياقات التي تنتمي إليها.

¹ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، القاهرة، 2003، ص255.

² - إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، دار الكندي، عمان، (د،ط)، عمان، 2002، ص155.

وتعتبر قصيدة (سنة أخرى ... فقط) من روائع "محمود درويش" لما تحمله من دلالات إيحائية. لذا سنحاول في هذا الفصل التعرج إلى أعماق النص الشعري، وذلك محاولة منّا استتطاق دلالات العنوان، وكذا الغوص في البنية الدلالية للقصيدة.

1- شعرية العنوان:

قبل أن نلج إلى القصيدة، لا بد أن نقف على العنوان باعتباره أول ما يتبادر إلى الأذهان عند إقائنا أول نظرة على نص شعري، فما هو العنوان؟ وما شعرته في القصيدة؟ للعنوان أهمية كبيرة في فهم النص الشعري لأنه يمثل انطلاق عملية القراءة. ولأنه «بمثابة العتبة أو الباب الذي يلج منه القارئ إلى النص، فهو يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة فإنه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النص إلا باجتياز هذه العتبة»⁽¹⁾

يلعب العنوان دورا رئيسيا في فهم النص، ويحدد هوية القصيدة لأنه أول عنصر يستوقف القارئ. «فالعنوان عنصر عجيب يشير علامة إلى فحوى النص من دون أن ينطق بكلمة واحدة، فهو صلة قائمة بين مقاصد المرسل وتجلياته الدلالية في العمل»⁽²⁾

وعنوان قصيدة "محمود درويش هو (سنة أخرى ... فقط)، تحمل في جعبتها دلالات كثيرة فلها دلالة على الأمل والنور والحسرة والقسوة والنداء، الموت والحياة، والانتصار والشوق والصمت والتنكر والشوق والحنين. فهذا العنوان حمل معه مفاتيح القصيدة، ولقد كرر الشاعر هذا العنوان في طيات القصيدة تسع مرات وهذا إن دل على

¹ - محمد مفتاح، ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1990، ص72.

² - محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، علامات في النقد، مج 14، 2004، ص208.

شيء إنما يدل على اثر هذه الجملة في نفسية الشاعر ونفسية كلّ عربي يربي الأمل والتفائل
بغد جميل مليء بالحرية والانتصارات والأمانى. فمحمود درويش في قصيدته (سنة أخرى
... فقط) قد وفق معادلا موضوعيا لقصّته مع أصدقائه الذين كان معهم في ندوة صحفية.
والتي اغتيلوا فيها من طرف الكيان الصهيوني. فهو في هذه القصيدة يناجيهم بأن يبقى معه
سنة أخرى وذلك في قوله:

أصدقائي

من تبقى منكم بكفي لكي أحيا سنة

سنة أخرى فقط

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

وثلاثين مدينة⁽¹⁾

2- مفهوم الحقل الدلالي:

«الحقل الدلالي "Sémantic Field" أو الحقل المعجمي "Lescical Fiedd"

هو مجموعة من الكلمات تربط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك
كلمات (...) الألوان في اللغة العربية، وهي تقع تحت المصطلح العام " اللّون " وتنظّم ألفاظا
مثل أحمر، أزرق، أبيض، (...) وعرفّه "ULLMENNNS" بقوله: وهو قطاع متكامل من

¹- الديوان، ص184.

المادة اللغوية يعبر عن مجال معيّن من الخبرة، وعليه فالحقل الدلالي مجموعة من مفردات اللغة تربطها علاقات دلالية تشترك في التعبير يعدّ القاسم المشترك بينها»⁽¹⁾

وعليه فالحقل الدلالي هو ذلك الحقل الذي يقوم بجمع كلمات تشترك في الدلالة فمثلا الأخضر، الأبيض ... كلّما تنتمي إلى حقل اللون. ولتصنيف الحقل أو المعجم لا بد من مراعاة معاني الكلمات ودلالاتها ومرجعياتها على مستوى فضاء النص.

3- الحقول الدلالية:

ونحن الآن بصدد دراسته بعض الحقول الدلالية واستنباط دلالاتها السياقية من خلال إبراز أهم الحقول الدلالية الواردة في قصيدة (سنة أخرى ... فقط) ومن هذه الحقول ما يلي:

¹-أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار عالم الكتب، ط5، القاهرة، 1992، ص72.

معجم الذات	معجم الجسد	معجم الحرب	معجم الزمن	معجم الدين	معجم الطبيعية
أعشق،	الأعناق،	طلقة، بندقية	الساعة، سنة،	المئذنة،	الأرض،
أشتهي،	خصر،	الدم، الأحصنه	مساء، وقت،	المصلين،	الصحراء،
أحب، أرثي،	ساقياها،	تغتصبون،	الأزمة،	الجنازات،	الشعر، القمر،
أحيا أمضي،	الجسد، الجرح	الشهداء	اليومي.	الموت، القبر،	الريح،
أعطي،	الصوت،	الموت، التشييد		الجنة، الروح،	السفوح، آخر،
أناديها.	شهوة	الوفيات،		الجسد،	الظل،
	الشرابين،	المراثي		الشهداء،	الجزيرة،
	قبلة، البطن	الهيكل.		وصية،	حجر، بحر.
	النفس، جسم.			تابوت،	
				صلاتي، ربّ،	
				المؤمنة،	
				عبات.	

معجم النبات

وردة، سفرجل، التفاحة، الياسمين، القرنفل،
الأعشاب القهوة.

عند تحليلنا لمفردات القصيدة، لاحظنا أن المعجم الأكثر دورانا وانتشارا في قصيدة "سنة أخرى... فقط" كان مركزا على سبعة حقول أو أنواع بتداعياتها الإبداعية.

1- معجم الطبيعة:

اتخذ محمود درويش الطبيعة مادة ليغرف منها مجازاته وصوره بحيث مزجها بأحاسيسه، بحيث لم تكن مقاطع القصيدة وصفا للطبيعة بقدر ما كانت توظيفا لعناصرها المختلفة وخدمة للمعاني والمواقف المختلفة وإذا كان الشعر العربي التراثي في مجمله وصفا حسيا للطبيعة فإن الشعر الحدائي يتنفس بمكوناتها ويسقط عليها يمجج في نفسه من مشاعر.

وأظهرت لنا دراستنا هذه ميول الشاعر إلى استخدام أنماط دون أخرى ومنها:

كلمة (الأرض): حيث ردها الشاعر سبع مرات (07)، كما وظف أنماطا ترتبط بقوة الأرض مثل (صخر، حجر...) وأنماط أخرى مثل (السفوح، نهر الصحراء، الرياح...)، فلفظة الأرض تولي بارتباط الشاعر العضوي بأرضه وبفضاءاتها المتنوعة. فهذه اللفظة توحى بتمسكه وإيمانه بقضية شعبه.

كلمة (البحر): حيث ردها هي الأخرى الشاعر أربع مرات (04) ولهذه اللفظة دلالة سلبية على نفسية الشاعر:

لماذا أعشق البحر الذي غطى المصلين.

ونخفيكم عن البحر.

أيقونة البحر.

بلغ عدد الكلمات الدالة على الطبيعة حدود الواحد وعشرون كلمة ما يجعلها تحتل مكانة استثنائية في القصيدة، فهي تتبع منها دلالاته ليوظف عناصرها ليكون منها صورا من التشبيهات والاستعارات.

2- المعجم الديني:

نجد استخدام الشاعر المعجم الديني داخل قصيدته، دليل على تشبعه بالعقيدة الدينية وبالرسائل السماوية المختلفة، وهذا من خلال توظيفه لبعض المفردات الدالة علي:

الموت: فقد وردت هذه الكلمة أكثر من مرة سواء لفظة مفردة أو على هيئة الفعل ومن الكلمات التي تنطوي تحت هذه اللفظة مثلا (الجنازات، القبر، تابوت الشهداء...).

وهذا في قوله:

ما الذي أفعله بعد الجنازات الأخيرة؟

ليس جسمي لي لكي أضع تابوتا جديدا ووصيه

من يقطف ورد الشهداء؟

فهذه المفردات توحى بكثرة المآسي والقتلى.

أما ما يندرج تحت لفظة الدين نجد (الصلاة، المئذنة، العبادات، الوصية، المؤمنة الروح)

مثل قول الشاعر:

لماذا أعشق البحر الذي غطى المصلين.

وأعلى المئذنة؟

لم أرفع صلاتي فوق ساقها لربّ الياسمين...

كما نجد في القصيدة فلسفة التعاطي مع الموت وحب الحياة وهذا ما نجده في قول

الشاعر:

سنة تكفي لكي أمضي إلي أمي الحزينة.

وأناديها: لديني من جديد

لأرى الوردة من أولها

وأحب الحب من أوله

حتى نهايات النشيد

سنة أخرى فقط

سنة تكفي لكي أحيا حياتي كلها.

فهنا يتجسد حب درويش للحياة وشعوره بالأسس لوطنه المنهوب، كما نجد في قصيدته

الرهافة المطلقة، فهو أدارها بأسلوب قصصي ليحاول إشراك الملتقي العربي معه في محنته.

وظف محمود درويش في قصيدته (سنة أخرى... فقط) هذا الحقل الديني لارتباطه وإيمانه بقضاء الله، وأن فلسطين منارة الديانات السماوية وستظل رغم محاولات الكيان الصهيوني حرق المساجد وقتل الشهداء.

3- معجم الحرب:

شملت القصيدة عددا مهما من الألفاظ التي لها صلة بالحرب فجاءت الألفاظ الدالة على الوسائل المستخدمة في الحرب مثل (البندقية، طلقة...) مثل قول الشاعر:

أو طلقة واحدة تقضي على أسئلتي

ليس صوتي لي لكي أقطع هذا الشارع المرفوع فوق البندقية.

وأیضا المفردات الدالة على نتائج الحرب، فمنها المتعلقة بالجو الجنائزي منها (جنث جنازات، الوفيات، دم، المراثي، الهيكل، شهداء) ويتضح ذلك في قول الشاعر:

ونهد الهيكل الباقي معا

من يقطف ورد الشهداء

إلى سفر المراثي.

إذا تأملنا هذا المعجم نجد الشاعر قد ألما بكل ما تحمله الحروب من دمار وتشرد وطمس للشخصيات، كما تترك وراءها ملايين الشهداء والأبرياء، وهذا المعجم صور لنا حالة الحصار التي يعيشها الشعب الفلسطيني.

4- معجم الزمن:

رابع معجم نفث عنده هو معجم الزمن، فمنها الألفاظ الدالة على أيام الأسبوع (السبت) ومنها الدالة على الحول (سنة) ووظف الشاعر من ناحية أخرى كلمات تدل على أقسام اليوم (المساء).

وذلك في قوله:

ولمن أمضي مساء السبت

سنة أخرى فقط

وعلى لغز اختلاط الأزمنة.

إن الشاعر يولي أهمية بالغة للزمن سواء في امتداده أو في صيغته بحيث جعله عموداً من أعمدة معجمه. « إن الترّجّح بين الأمس واليوم والغد، وحركة الوسائل الفنية على محاورها يستدعي قضية الزمن في البناء الفني في قصائد محمود درويش والزمن إحدى الوسائل الرئيسية التي تلعب دوراً رئيسياً في صياغة عالم القصيدة وتشكيله في مواجهة عالم الواقع »⁽¹⁾

5- معجم الجسد:

ركز الشاعر في قصيدته (سنة أخرى... فقط) على عدد من الوحدات الدالة على الجسد فمنها ما تدل على الجسد بشكل عام (جسم) ومنها ما تدل على الأعضاء الحركية (ساقين الأعناق الخضر، البطن) ومنها ما تدل على البعد الروحي (الروح، النفس، الجرح...).

¹- أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، دار الشروق، القاهرة، 1996، ص79.

ومثالها:

ونعيد الروح من غربتها

لم أرفع صلاتي فوق ساقبها لربّ الياسمين.

بلدا في جسد.

جسد هذا المعجم أحاسيس الشاعر وانفعالاته، وكذا تعلقه الشديد بمعاناة الإنسان سواء ما

تعلق به روحا وجسدا.

6- معجم الذات (الأنا):

يظهر هذا من خلال حضور الأنا "الذات" الدار على أن الشاعر يتحدث عن أحواله فهو

مهموم وموجوع لما حل بأصدقائه.

فهو استعان بمفردات (أعشق، أحب، أحياء، أرثي) ليعبر عن تهيج عواطفه، خاصة وهو

حالة إنتظار الأصدقاء ومناجاتهم بأن يبقو معه، وهذا في قوله:

سنة واحدة تكفي لكي أحياء حياتي كلها

سنة تكفي لكي أمضي إلى أمي الحزينة

سنة واحدة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة.

ولقد كرر الشاعر لفظة (أعشق) أربع مرات (04)، فهذه اللفظة حملت معاني ايجابية وسلبية، فالعشق قديما هو تعبير عن العواطف والأحاسيس إزاء مختلف الأشياء، والشاعر في هذه القصيدة قد شحن كلمة (العشق)، بما هو أعمق وأبعد من هذا كله، لتحرر قيمة أخرى ذات أهمية بالغة.

كما نجد لفظة (أحيا) هي الأخرى ردها محمود درويش خمس مرات (05) لتدل على الأمل والتفائل بمستقبل أفضل تتحقق فيه جميع الأمنيات.

7- معجم النبات:

وظف الشاعر في هذا المعجم مفردات خاصة بالزراعة والنتاج الفلسطيني المتنوع من أشجار (السفرجل، التفاح، القهوة)، والورود (القرنفل، الياسمين)، فهذا التوظيف دليل على تمسكه بالأرض.

إن ثمة صلات مكونة بين هذه المعاجم المختلفة، بحيث تفاعلت فيما بينها لبناء شبكة دلالية للقصيدة. تصنع فضاء أوسع للقارئ لينوه في معاني القصيدة ويحاول تأويل تلك الدلالات فهذه القصيدة تعكس شاعرية وإبداع محمود درويش في خلق الأفكار والرؤى.

خاتمة

لقد طبعت لغة الشاعر محمود درويش في قصيدته « سنة أخرى فقط » مجموعة من الخصائص الأسلوبية تجلت في مستويات النص الإيقاعية والدلالية والتركيبية، والتي توصلنا خلالها إلى مجموعة من النتائج رصدت تجربته في توجيه خطابه الشعري نذكر منها:

- أن الأسلوبية من المناهج التي تركز على دراسة النص في ذاته بمعزل عن الظروف الخارجية، فهي تسعى إلى وصف الظاهرة اللغوية وتحليلها والبحث عن دلالاتها وأبعادها الجمالية والفنية دون الخروج عن سياق النص، عكس المناهج السياقية التي تتطرق في دراسة النص على الظروف المتعلقة بالمؤلف سواء كانت نفسية، اجتماعية، تاريخية.
- حرص الشاعر داخل القصيدة على التنوع في الإيقاع الشعري الذي أبان في مستواه الخارجي ميولات الشاعر في توظيفه لبحر الرمل.

كما أبان الشاعر من جهة ثانية اختيارات صور القوافي فقد أقامها على حروف الروي المعروفة، وجاءت متنوعة من سطر لآخر، كما غلبت نسبة تردد القافية المفيدة على المطلقة وهذا ما زاد القصيدة جمالا خاصة ظاهرة تسكين الروي.

- وأما الموسيقى الداخلية فقد غدتها مختلف العناصر التي من شأنها أن تبرز الفاعلية الصوتية للإيقاع كالتكرار والتدوير، فالتكرار ظاهرة موسيقية للصوت أو الكلمة أو البيت والذي أكسب القصيدة إيقاعا موسيقيا ونغما خاصا، فقد وظفه الشاعر ليعبر عن أفكاره ومشاعره، وقد ألح عليه الشاعر بشكل لافت.
- أما المستوى التركيبي البلاغي فقد أظهر هيمنة الأسلوب الإنشائي على فالأسلوب الإنشائي هو جمل متنوعة الأنماط من استفهام وتعجب ونداء وقد شكلت عناصر أساسية أقام عليها

الشاعر في بناء قصيدته، أما الأساليب الخبرية فجاءت في سياق الوصف وهذه الأساليب أظهرت عدو عن الأغراض الأصلية المعروفة.

• تعددت الصيغ الصرفية في استعمالاتها، فهذا التنوع في الأبنية دليل على تفوق الشاعر من حيث اللغة.

• لعبت الحروف والضمائر دورا بارزا في القصيدة، حيث تمثلت وظيفتها في أنها ضبطت النسيج الشعري من خلال وظائفها المتعددة..

• أساهم توظيف الأفعال والأسماء في تشكيل بنية القصيدة الإنشائية فقد كشفت تراكيب الجمل الفعلية بمختلف أنماطها على تباين ما حدث للشاعر، فجاءت للإخبار عن معاناة شعبه، وتطوير هذه المعاناة كما أساهمت في إبراز دلالات مختلفة والتأكيد عليها، كالألم والحزن والأمل، وأيضا كشفت الجمل الاسمية عن ثبات موقف محمود درويش ضد إسرائيل.

• أما الجانب البلاغي فلاحظنا فيه تنوع الصور البيانية، فقد عمد الشاعر إلى تلوين القصيدة بصور ذهنية، فجاءت مزيجا غذته أشكال البيان المعروفة.

كما أكدت الاستعارة حضورها، فكانت صورها كثيفة وأغلبها تخيلية وكذا المحسنات البديعية من طباق وجناس.

• تنوعت الحقول الدلالية، خاصة في معجم الديني، الحرب، الطبيعة، والجسد... الخ. وهذا أدى إلى ثراء المعجم الشعري.

وكذا توظيف الشاعر لألفاظ هذه الحقول نظرا لما تحتويه من دلالات.

- كشفت لنا دراسة العنوان عن خبايا النص الشعري انطلاقا من بنيته اللغوية الدلالية لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

المصادر:

- 1- ابن شيف القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه تح/: مع محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.
- 2- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، المجلد1، دار صادر، ط2، بيروت، 1992.
- 3- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح/: محمد علي البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة، 1952.
- 4- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبدیع)، وضع حواشيه، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003.
- 5- السكاكي: مفتاح العلوم، وضع حواشيه، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1983.
- 6- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح/: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.
- 7- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د،ت).
- 8- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984.

9- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح/: سلام زغلول، منشأة المعارف،

ط3، الإسكندرية.

10- محمود درويش، الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، ط1، بيروت.

المراجع:

11- إبراهيم خليل:

قواعد اللغة العربية للمتقدمين، دار الأهلية، ط1، عمان.

في النقد والنقد والنقد الألسني، دار الكندي، عمان، 2002.

12- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،

الجزائر.

13- أحمد درويش: في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، دار الشروق، القاهرة، 1996.

14- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، دار عالم الكتب، ط5، القاهرة، 1992.

15- أحمد الهاشمي: جواهر اللغة (في المعاني والبيان والبدیع، مكتبة الآداب، د.ط،

1999.

16- إياد عبد المجيد: في النحو العربي، دروس وتطبيقات، الدار العلمية، ط1،

عمان، 2002.

17- إيمان البقاعي: معجم الأسماء، دار المدار الإسلامي، ط1، لبنان، 2003.

18- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة

والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006.

- 19- الحسيني بن راشد: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، ط1، لندن، 2004.
- 20- حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2005.
- 21- حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2002.
- 22- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001.
- 23- حسين عبد الجليل يوسف، قواعد اللغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2005.
- 24- حواس بري: شعر مفدي زكريا (دراسة وتقويم)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
- 25- حمدي الشيخ: الوافي في تسيير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2003.
- 26- رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي مختار، الجزائر.
- 27- رجاء عيد: التجديد في الشعر (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي)، منشأة المعارف، الاسكندرية.
- 28- رنيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر/ محي الدين صحبي، المؤسسة العربية للدراسات، ط3، بيروت، 1981.

- 29- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 2002.
- 30- سعد النادري: نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2002.
- 31- سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.
- 32- شعبان صالح: تصريف الأسماء في اللغة العربية، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2005.
- 33- شمس الدين أحمد بن سليمان: أسرار النحو، دار الفكر للطباعة والتوزيع، ط2، طرابلس، 2002.
- 34- شكري محمد عباد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط3، القاهرة، 1998.
- 35- شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط8، القاهرة.
- 36- صالح بلعيد:
- نظرية النظم، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
- الصرف والنحو (دراسة وضعية تطبيقية)، دار هومة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، 2003.
- 37- صلاح فضل:
- علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.
- مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب اللبنانيين، ط1، بيروت، القاهرة، 2003.

- 38- صلاح فضل السامرائي: الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2002.
- 39- عبد الله زويش: دراسات في العروض والقافية، دار العلوم، القاهرة.
- 40- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 1980.
- 41- عبد الرحمان تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، ط1، القاهرة، 2003.
- 42- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، ط5، 2005.
- 43- عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2004.
- 44- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 45- عدنان بن قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر.
- 46- عبد الرحمن شيبان، عبد الرحمن شيهين، عبد الفتاح حجازي: المختار في الأدب والنصوص والبلاغة، المعهد التربوي الوطني، الجزائر 1985-1986.
- 47- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياها الفنية)، دار الثقافة، ط3، بيروت، 1981.
- 48- عز الدين علي السيد: التكريريين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، بيروت، 1986.

- 49- عهود عبد الواحد: الصور البيانية (دراسة بلاغية أسلوبية)، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، عمان، 1999.
- 50- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس، ط1، الاردن، 2004، ص60.
- 51- قاسم محمد أحمد: المرجع في علمي العروض والقوافي، دار العلوم، القاهرة.
- 52- محمد إبراهيم عبادة: معجم المصطلحات النحو الصرفي والعروضي والقافية، مكتبة الآداب، 2001.
- 53- محمد بوعزة: من النص إلى العنوان (علامات في النقد)، مج 14، 2004.
- 54- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية، ط1، القاهرة، 1994.
- 55- محمد محي الدين: الأسلوبية وعلم الدلالة، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر.
- 56- محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية الأصول والتحليات، دار غريب، القاهرة، 2007.
- 57- محمد مفتاح: ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1990.
- 58- محمد مصطفى أبو الشوارب: علم العروض وتطبيقاته (منهج تعليمي مبسط)، دار الوفاء، الاسكندرية، 2003.
- محمود مطرجي: في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2000.
- 59- محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، الجزائر، 2005.

- 60- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط7، القاهرة، 2007.
- 61- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987.
- 62- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، سوريا، 1990.
- 63- محمد اللويحي: في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط1، الرياض، السعودية، 2004.
- 64- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مطبعة التضامن، ط2، بغداد، 1965.
- 65- نور الدين السد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- 66- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ج1، الجزائر، 1994.
- 67- يوسف أبو العدوس:
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، ط1، عمان، 2007.
- مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة، ط1، عمان، 2007.
- 68- يوسف بكار: في العروض والقافية، دار الرائد، ط3، 2006.
- 69- يوسف عطا الطريفي: معاني الحروف ومخارجها وأصواتها في اللغة العربية، دار الإسرائ، عمان، 2002.

الرسائل الجامعية:

- خليل كوربالي: مقارنة أسلوبية في قصيدة "عرش الملح" لعاشورفني، أطروحة ماجستير، قسم اللغة وأدابها، جامعة الجزائر، 2014.
- صبيحة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011.
- يحي سعدوني: دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش، أطروحة ماجستير، قسم اللغة العربية وأدابها، البويرة، 2009.

فهرس الموضوعات

الفهرس

ب	مقدمة.....
6	مدخل نظري " الاسلوبية و الاسلوب".....
6	(1) الاسلوب: الجذر اللغوي و المعنى الاصطلاحي.....
6	(أ) - في اللغة.....
8	(ب) - في الاصطلاح.....
8	(1) - الاسلوب في المباحث الغربية.....
10	(2) - الاسلوب في المباحث العربية.....
12	(2) الاسلوبية
12	(أ) - عند الغرب.....
14	(ب) - عند العرب.....
17	(3) اتجاهات الاسلوبية.....
17	3-1 - الاسلوبية التعبيرية.....
18	3-2 - الاسلوبية النفسية
20	3-3 - الاسلوبية الاحصائية.....
22	3-4 - الاسلوبية البنوية.....
26	الفصل الأول: إبداعية الإيقاع الشعري.....
26	المستوى الصوتي الإيقاعي.....
26	(أ) - مفهوم الإيقاع عند العرب.....
26	(ب) - مفهوم الإيقاع عند الغرب.....
30	(1) البنية الإيقاعية الخارجية.....
30	1- الوزن الشعري.....
37	2- القافية.....

44.....	3- الروي
49.....	4- أنظمة القافية
52	(II) - الإيقاع الداخلي
52.....	1- جماليات التكرار في القصيدة
54.....	2- أنماط التكرار
68.....	II- التدوير
73.....	الفصل الثاني: البنية التركيبية ووظيفتها الأسلوبية
73.....	المستوى التركيبي ودلالته
74.....	I- توظيف الأفعال
78.....	II- توظيف الجمل
82.....	III- توظيف الحروف
89.....	IV- الصيغ الصرفية / المشتقات
97.....	المستوى البلاغي
99.....	1- إبداعية البناء الاستعاري
102.....	2- إبداعية الكناية
104.....	3- إبداعية التشبيه
109.....	4- البديع
109.....	(أ) المحسنات المعنوية
109.....	(1) - الطباق
114.....	(2) - الجناس

117.....	5- الاساليب الانشائية و الخبرية.....
125.....	الفصل الثالث: البنية الدلالية والمعجمية للقصيدة.....
127.....	1- شعريّة العنوان.....
128.....	2- مفهوم الحقل الدلالي.....
129.....	3- الحقول الدلالية.....
131.....	3-1- معجم الطبيعة.....
132.....	3-2- المعجم الديني.....
134.....	3-3- معجم الحرب.....
135.....	3-4- معجم الزمن.....
135.....	3-5- معجم الجسد.....
136.....	3-6- معجم الذات (الأنا).....
137.....	3-7- معجم النبات.....
139.....	الخاتمة.....
142.....	الملحق.....
143.....	المصادر والمراجع.....
150.....	الفهرس.....