الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

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

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

جامعة البويرة

كلية الآداب واللغات
faculté des Lettres et des Langues

قسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد أدبي معاصر

دراسة أسلوبية في قصيدة "عاشق من فلسطين " لمحمود درويش

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعداد الطالب:
منير سعيدي

إشراف :
د/ نعيمة بن علية

لجنة المناقشة:

- قادة يعقوب..... رئيسا
- نعيمة بن علية.....مشرفا ومقررا
- حوالم مقداد..... مناقشا

السنة الجامعية:2016/2015

شكر وعرفان

الحمد لله على توفيقه وفضله وامتنانه

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المحترمة الدكتورة " نعيمة بن علية "

التي لم تبخل بعلمها ونصحها وصبرها علي

جازاك الله عني كل خير .

كما أشكر أعضاء اللجنة المناقشة، وكل من ساهم من قريب أو من بعيد

في إخراج هذا العمل إلى النور وبالخصوص الأخ والزميل" بلال بودينة ".

شكرا لكم جميعا

إهداء

إلى من جعل الله رضاهما بعد رضائه سببا في دخول الجنة

أمي وأبي

إلى كل من يعرفني وأعرفه ويحبني وأحبه

إلى فلسطين وكل عاشق لفلسطين

إلى محمود درويش أهدي هذا العمل

منير

مقدمة

مقدمة:

تتمثَّل مُشكلة بعض الدراسات النّقدية الحديثة في تناولها السّطحي للنصوص، متوقفة على شرح النص وتوضيح معناه العام، والواقع أن تناول النصوص بهذه الطريقة يَنْزِلُ بمستوى النص إلى درجة يفقد فيها جَمَاليتَهُ المميّزة له، وبريق وسائلهِ التعبيرية الخاصة، من هنا تبرز أهمية الأسلوبية في تجاوزها دور النقد السطحي في التعامل مع النصوص وتحليلها، فهي تفيدنا كثيرًا في فتح مغاليق النص الأدبي، واكتشاف ما فيه من جوانب جمالية وخواص أسلوبية بطريقة علمية صحيحة.

ومن هنا تأتي أهمية اختيارنا للمنهج الأسلوبي باعتباره أداة إجرائية نستطيع من خلالها النفاذ إلى عمق قصيدة "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش. فَسَيُحاولُ هذا البحث الكشف عن السمات الأسلوبية والظواهر اللغوية المضيئة في القصيدة، آخذين بعين الاعتبار الأساليب التي ألح عليها الشاعر. ومحاولين في كلّ ذلك الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ماهي الأدوات الأسلوبية التي اختارها الشاعر في بناء قصيدته؟.

- ما مدى تَجَلّي الظواهر الأسلوبية في مستويات قصيدة"عاشق من فلسطين"؟.

- وماهي الأبعاد الدلالية لهذه الظواهر، وعلاقتها بشخصية الشاعر وأفكاره ومشاعره؟.

ويهدف هذا البحث إلى تقديم دراسة أسلوبية، تقوم على معظم الاتجاهات الأسلوبية، معتمدين في ذلك على الإحصاء والوصف والتحليل.

ونظرا لطبيعة الموضوع فقد توزعت مادة البحث كالآتي: مدخل حول مفهوم الأسلوبية وأهم اتجاهاتها وثلاثة فصول، تناولنا في الفصل الأول المستوى الصوتي وأبعاده الدلالية مركزين على الموسيقى الداخلية والخارجية للقصيدة.

أما الفصل الثاني فتطرقنا فيه إلى المستوى التركيبي، وعالجنا أبرز الظواهر الأسلوبية كتوظيف الأزمنة والخبر والإنشاء والتقديم والتأخير داخل القصيدة. أما الفصل الأخير فعنونّاه بالمستوى الدلالي وتطرقنا فيه إلى الصورة الشعرية، ومعظم الحقول الدلالية في القصيدة. وذيّلنا البحث بخاتمة جمعت أهم نتائج الدراسة.

واعتمد البحث على عدة مراجع أهمها: الأسلوبية والبيان العربي لمحمد عبد المنعم الخفاجي، ومفتاح العلوم للسكاكي، ومبادئ العروض لسميح أبو مغلي، والنحو العصري لسليمان فياض.

وترجع الصعوبات التي واجهت البحث إلى نقص الدربة الشخصية في إتباع خطوات المنهج الأسلوبي أثناء العملية النقدية للأعمال الإبداعية، خصوصا أن المنهج الأسلوبي يستقي روافدهُ من معظم علوم العربية كالصوتيات والعروض والنحو والصرف والبلاغة وعلم الدلالة، والتي على الباحث أن يحيط بها معرفة إذا اتَّخذ سبيل هذا البحث.

مدخل

مدخل: الأسلوبية مفهومها وأهم اتجاهاتها:

تعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضّت عنه العلوم اللغوية في العصر الحديث، وهي تُعنَى بدراسة النص الأدبي، ووصف طريقة صياغته من أجل استخراج أهم الخصائص التي تميزه، لذلك يعتبر المنهج الأسلوبي من أكثر المناهج المعاصرة القادرة على تحليل الخطاب الأدبي بفضل علميته وموضوعيته، ولكن قبل الحديث عن هذا العلم يجب أن نتطرق أولا إلى تحديد مفهوم الأسلوب.

1- مفهوم الأسلوب(style):

تعددت تعريفات المنظرين لمفهوم الأسلوب في كتابات النقاد ودارسي الأدب قديما وحديثا، واختلفت باختلاف رؤاهم وتوجهاتهم، أما عن مفهوم هذه الكلمة في اللغة، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور<< يقال للسَّطر من النَّخيل أسلوب، وكل طريق ممتدّ فهو أسلوب، والأسلوب بالضَّم هو الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه>>[1].

وبالنظر إلى هذا التحديد اللغوي لكلمة أسلوب يمكن تبين أمرين:الأول هو البعد المادي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل، أما الثاني فهو البعد الفني الذي يتمثل في ربطها بأساليب القول وأفانينه.

أما عند الأوروبيين فيعود الأصل اللغوي الإنجليزي للفظة أسلوب(style) إلى اللغة اللاتينية حيث كانت لها معاني عدة منها: أداة الكتابة كالريشة والقلم، وورد في كتب البلاغة اليونانية مصطلح "أسلوب" بمعنى إحدى الوسائل المتبعة في إقناع الناس[2].

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 07، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، مادة (س ل ب)، ص225.

[2]- ينظر محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 1426هـ، ص 48،49.

ولعل المعنى الاصطلاحي لم يبعد كثيرا عن المفهوم اللغوي، وقد عرف الجرجاني الأسلوب بأنه << الضرب من النظم والطريقة فيه>>[1].

أما عند حازم القرطاجني فإن مصطلح الأسلوب يطلق على التناسب في التأليفات المعنوية فيمثل صورة الحركة الإيقاعية للمعاني في كيفية تواليها واستمرارها وما في ذلك من حسن الاطّراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة أخرى والصيرورة من مقصد إلى مقصد[2].

والملاحظ أن حازم القرطاجني يجعل الأسلوب منصبا على ما هو معنوي، وجعله في مقابل النظم الذي هو منصب على التأليفات اللفظية. وهذا بخلاف نظرة عبد القاهر الجرجاني حيث جعل النظم شاملا لما يتعلق بالألفاظ والمعاني[3]. فالأسلوب عند حازم مختص بصورة المعاني أما عند عبد القاهر الجرجاني فيمس الصورة اللفظية والمعنوية من غير انفصال بينهما.

أما عن التعريف الحديث للأسلوب فهو يرتبط بنظرية الإبلاغ أو التوصيل، حيث لا بد لأي عملية تخاطب من مرسل ومستقبل ورسالة، فالأسلوب لا يمكن دراسته أو بحثه دون أن يرتبط بعناصر الاتصال(المؤلف، القارئ، النص). مما جعل كتب علم الأسلوب تحفل بتعريفه حسب هذه العناصر حيث يرى صلاح فضل أن علم الأسلوب على أصالة جذوره في ثقافتنا للوهلة الأولى وتوفر الأسباب الظَّاهرية لنموه عندنا، فهو ينحدر من أصلاب مختلفة ترجع إلى أبوين فتيَّين هما علم اللغة وعلم الجمال[4].

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص469.
[2]- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص 36.
[3]- ينظر فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر، القاهرة، 1990، ص30.
[4]- ينظر صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص05.

ويعرف أحمد حسن الزيات الأسلوب بأنه << طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام>>[1]. كما يعرفه أحمد الشايب بأنه << طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير>>[2].

وقد تعددت صياغة التعريفات، إلا أنها تصب في مصب واحد ألا وهو أن الأسلوب طريقة الشاعر أو الكاتب الخاصة في التعبير<< كما يقول بيفون الأسلوب هو الرجل>>[3]. أي أن الأسلوب يختلف من شخص لآخر، وهو يمثل قائله ويخصه هو فقط، فلكل منا أسلوبه الخاص في الكلام والتعبير.

2- **الأسلوبية** (stylistique):

كان ظهور مصطلح الأسلوبية (stylistique) متأخرا مقارنة بمصطلح الأسلوب (style)، باعتبار أن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة [4]، فمنذ الخمسينيات من القرن العشرين أصبح مصطلح "الأسلوبية" << يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية يقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعيّ أو علميّ للأسلوب في النصوص الأدبية>>[5].ولذلك تعرف الأسلوبية بداهة<< بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب>>[6].

---

[1]- أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1967، ص 86.

[2]- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط6، 1966، ص44.

[3]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سورية ط1، 2002، ص32.

[4]- ينظر محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992، ص12.

[5]- المرجع نفسه، ص11.

[6]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، ص34.

ويعرفها "ياكبسون"(ROMAN JAKbSON) من منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي بأنها: << بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر الفنون ثانيا>>[1]. أي أن الأسلوبية تبحث في خصوصية الكلام الإبداعي التي تميزه وترقى به عن مستويات الكلام الأخرى.

وكانت بداية الأسلوبية مع ما قدمه عالم اللغة السويسري "فيرديناند دي سوسير"(F.DE SAUSSURE) الذي أسس علم اللغة الحديث، وأظهر علم اللسانيات، وفتح بذلك المجال أمام أحد تلامذته وهو "شارل بالي" (CHARLES BALLY) الذي له الفضل الأكبر في تأسيس المنهج الأسلوبي، فوضع علم الأسلوب كجزء من المدرسة الألسنية وأصبحت الأسلوبية بذلك الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب[2]، ويعد "شارل بالي" مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية، وقد نشر كتابه الأول بعنوان " بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ودراسات أخرى أسس بها علم الأسلوب التعبيري فيعرفه<< على أنه العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي>>[3]. وكانت هذه الدراسات هي الانطلاقة الفعلية للأسلوبية، لكن ومذ سنة 1941 عبر "ماروزو"(JULES MAROUZEAU) عن أزمة الدراسات الأسلوبية، وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبة الاستقراءات وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة. وفي سنة 1920 انعقدت بجامعة أنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية شارك فيها أبرز اللسانيين والنقاد والأدباء وعلماء النفس، وعلماء الاجتماع، وكان محورها الأسلوب، ألقى فيها جاكسون محاضرته"حول اللسانيات والإنشائية" فأكد فيها سلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب[4].

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ، ص19.

[2]- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيا والتطبيق، دار المسيرة، ط1، 1427هـ، ص37.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص14.

[4]- ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص14.

وبهذا يعتبر "ياكسون" اللغوي الذي بعث الحياة في الأسلوبية من جديد،<< وما لبث "تدوروف" (ToDOROV) أن أصدر أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية>>[1]، فأثرى بذلك البحوث الأسلوبية .

وفي عام 1969 يؤكد الألماني "ستيفن أولمان" (S.ULMAN) استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا فيقول: إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية، من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا[2].

ولقد أدى اهتمام الدارسين بالأسلوبية ونتائجها إلى تعدد حقولها واتجاهاتها حتى توسعت وصارت الأسلوبية أسلوبيات، ولعل من أبرز اتجاهاتها:

أ- الأسلوبية التعبيرية:

ورائدها "شارل بالي" الذي وضع الطابع الوجداني محددا في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي ضمن الإطار اللغوي للرسالة، واهتم في أسلوبيته التعبيرية بالجانب الأدائي للّغة الإبلاغية، من خلال تأليف المفردات والتراكيب اللغوية ورصدها جنبا إلى جنب انطلاقا مما يمليه وجدان المؤلف، وقد حصر بالي أسلوبيته في اللغة الشائعة، لغة التواصل اليومي.<< ومن هنا كان الأسلوب عند بالي هو تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية، ثم استكشاف الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية، التي تميز أداء عن أداء>>[3]، من شخص إلى شخص آخر، ومن بيئة إلى بيئة أخرى.

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص24.

[2]- ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص14،15.

[3]- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993، ص31.

ب- الأسلوبية النفسية:

ومن رواد هذا الاتجاه في البحث الأسلوبي نجد الألماني "ليو سبيتزر"(LEO SPITZER) في مؤلفه دراسة في الأسلوب، فهو يهتم بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها، ويركز على شخصية المؤلف عبر كتاباته وأسلوبه في التعبير، وطريقته في التفكير انطلاقا من تفرده في الكتابة،<< فالأسلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها نتعرف على الكاتب، وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية>>[1]، ويعتبر "سبيتزر" الإكثار من المجاز والانزياح في النص هو مصدر الجمالية، ودراسة هذه الوسائل وكيفية استعمالها هو ما يهم الأسلوبية التكوينية.

ج- الأسلوبية البنويَّة الوظيفية:

تنطلق هذه الأسلوبية من دراسة النص كنسق لغوي، متأثرة باللسانيات الحديثة، ورائد هذا الاتجاه هو "ميشال ريفاتير"(M.RIFFATERRE) الذي يعرفها بأنها << الأسلوبية التي تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على العناصر التي تساعد على إبراز شخصية الكاتب، بغية الكشف عن معايير جديدة للأسلوب، وهذه المعايير تقوم على الاستعانة بالقارئ>>[2].كما تعتمد أسلوبية ريفاتير على عنصر المفاجأة، فكلما ازدادت حدة المفاجأة كان التأثير أكبر على نفس المتلقي.

د- الأسلوبية الصوتية:

رائدها هو "رومان ياكيسون"، وتعتمد على ثلاثة فروع هي[3] :

- دراسة الأصوات المجردة.

- دراسة الإيقاع وتأثيره الجمالي في القصيدة.

---

[1]- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص126.

[2]- محمود خليل إبراهيم، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيكية، دار المسير للنشر، عمان، 2003، ص156.

[3]- ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، 1997، ص11.

- دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى.

وتعتمد على دراسة الموسيقى الداخلية والخارجية للعمل الأدبي.

وبهذا تتَّفق الدّراسات الأسلوبية على ثلاثة مستويات في تحليل النصوص الإبداعية هي: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي.

ويقوم التحليل الصوتي أساسا على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية، ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب، ذلك أن الصوت والنطق يمكن أن يَكُونَا ذوا طبيعة انفعالية[1].

أما بالنسبة للتركيب، فإن الأسلوبية ترى فيه عنصرا ذا حساسية في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين، لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين، ويتحقق ذلك من حيث رصد حجم الجملة طولا وقصرا، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على البعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها[2].

وبالنسبة لناحية الدلالية، فإن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها، تستدعيها هذه المجاورة أو تستدعيها طبيعة الفكرة[3].

[1]- ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1994، ص206.

[2]- ينظر، المرجع نفسه،ص206.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص207.

ويأتي كل ذلك بشكل منتظم بدءا من السطح وصولا إلى عمق العمل الأدبي، لرصد خواص الأسلوبية التي تغلب عليه، وما لهذه الخواص من دلالة فنية، فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الأدبي.

الفصل الأول: المستوى الصوتي في"قصيدة عاشق من فلسطين"

1- الموسيقى الخارجية:

1-1- الوزن.

1-2- القافية والروي.

2- الموسيقى الداخلية:

2-1- تكرار الأصوات.

2-2- تكرار الكلمات والجمل.

2-3- الجناس.

2-4- التدوير.

تعتبر الموسيقى من أبرز الظواهر التي تميز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية الأخرى، وللموسيقى دورها المُمَيَّز والحساس كأهم أداة بنائية من الأدوات التي يقوم عليها البناء الشعري، إذ تُسهم الموسيقى في تشكيل جو النص الشعري بما تشيعه من نغمات تنسجم مع المعنى العام والفكرة الأساسية للنص، إذ تتلون الموسيقى الشعرية تبعا لتنوّع الموضوعات الشعرية واختلافها، مما ينعكس على مشاعر الناس وأحاسيسهم، فتنقلهم إلى جو النص الشعري ليعيشوا معانيه من خلال الموسيقى العذبة التي تنساب لتوقظ إحساس المتلقي.

والموسيقى حسب علماء العروض نوعان: موسيقى خارجية. أو ما يسمى بالإيقاع الخارجي القائم على الوزن والقافية. وموسيقى داخلية أو إيقاع داخلي، ويعني الانسجام بين عناصر الأصوات في الكلمة، وبين الكلمات داخل التركيب.[1]

من هنا نحاول تلمس خصائص البنية الإيقاعية الموسيقية في قصيدة "عاشق من فلسطين" للشاعر الفلسطيني محمود درويش، في وجهيها الخارجي والداخلي.

1- الموسيقى الخارجية:

نتطرق فيها إلى دراسة الوزن والقافية والروي.

1-1- الوزن:

الوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، إذ تعتمد القصيدة في بنائها الموسيقي على نغم موحد يتكرر في جميع أبنيتها وأسطرها فنقوم << بتجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن

[1]- ينظر، نور الهدى لوشن، علم الدلالة دراسة وتطبيقا، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1. 1995، ص82.

عليه البيت، ويسمى أيضا بالتقطيع >>[1] .<< أما التفعيلة فهي الوحدة الموسيقية في البحر، أو هي كل كلمة من كلماته، ومن اجتماع طائفة من التفعيلات على نسق خاص يتكون البحر>>[2].

هذا نظام البيت في الشعر العمودي، لكن القصيدة التي نحن بصدد دراستها تنتمي إلى الشعر الحر، الذي يعتمد على نظام الأسطر بدل الشطرين المتقابلين وهي أسطر متتابعة غير متساوية الطول، فقد نجد في السطر كلمة واحدة فقط ولهذا سمي بالشعر الحر.[3] وللشعر الحر سمات تميزه منها: أنه موزون، ويعتمد على التفعيلة كوحدة للوزن الموسيقي، ويقبل التدوير، ولا يلتزم لا بالقافية ولا بالروي، وكثرة استعمال الرموز والصور الشعرية.[4]

وقصيدة "عاشق من فلسطين" من بحر الوافر. << وسمي الوافر وافرا لتوفر حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مُفَاعَلَتُنْ، وما يفك منه وهو متفاعلن وقيل سمي وافرا لوفور أجزائه وهو على ستة أجزاء: مفاعلتن، مفاعلتن، مفاعلتن، مرتين وله عروضان وثلاثة أضرب >>[5].

وفيما يلي التقطيع العروضي للقصيدة النموذج:

1- عُيُوْنُكِ شَوْكَةٌ فِيَ القَلْبِ

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

مفاعلتن مفاعلتن م

2- تُوجِعُنِي وأَعْبُدُها

---

[1]- عبد الرحمان تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، مصر، 2003، ص06.

[2]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1،1991، ص15.

[3]- ينظر، مصطفى حركات، قواعد الشعر العروض والقافية، المؤسسة الوطنية،الجزائر، 1989، ص19.

[4]- ينظر، سميح أبو مغلي، مبادئ العروض، مؤسسة المستقبل، عمان، ط3، 1964، ص 44،43،

[5]- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص51.

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

فاعلتن مفاعلتن

3- وأحميها من الريح

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

مفاعلتن مفاعلتن

4- وأَغْمَدُهَا وراءَ الليلِ والأوجاعُ أَغْمدها

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

5- فيُشعلُ جُرحها ضوءَ المصابيح

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

6- ويجعلُ حاضري غدها

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

مفاعلتن مفاعلتن

7- أعزّ عليّ من روحيُ

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

مفاعلتن مفاعلتن

8- وأنسى بعد حين في لقاء العين بالعين

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

9- بأنّا مرّة كنا وراء الباب اثنين

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ويعتبر البحر الوافر<< أكثر البحور مرونة، وألينها وزنا، وأغناها موسيقية، يشيع فيه النغم العذب الحنون، وتنطلق الموسيقى الشجية المطربة >>[1].

من هذه المميزات التي يتصف بها البحر الوافر يمكن القول أن محمود درويش قد وفق إلى حدّ بعيد في اختيار البحر بما يتوافق ومضمون قصيدته "عاشق من فلسطين"(*).

فساحرة درويش معشوقة شغلت مساحات كبيرة في شعره، لامتزاج روحه وفكره ولغته بها، إذ تعلق بها أيما تعلق، سابحا في هواها، كما لم يسبح أحد، إلى حد التوحد والحلول فيها؛ إذ يقول: << أنا لا أكون إلاّ في الأرض، وكل وجود لي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي لتكن الأرض في داخلي تكتبني وأكتبها>> [2]؛ فالأرض في نظر درويش هي كل شيء ولأنها كذلك فقد كتب فيها وعنها محبا وهائما وعاشقا ومدافعا عنها، وقد ساعده اختيار بحر الوافر بغناه الموسيقي ونغمه العذب في البوح بمشاعره الحارة والصادقة تجاه محبوبته (الأرض/ فلسطين).

وعند تقطيعنا للأسطر الأولى للقصيدة، وجدنا تنوعا في عدد التفعيلات في كل سطر، فكل من السطر الأول والثاني والثالث والسادس والسابع مكون من تفعيلتين، أما كل من السطر الرابع والثامن والتاسع فقد اشتمل على أربع تفعيلات، فيما اكتفى السطر الثالث بثلاث تفعيلات.

---

[1]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص80.

(*) نشرت قصيدة" عاشق من فلسطين" ضمن مجموعة عاشق من فلسطين عام 1966.

[2]- إعتدال عثمان، النص: نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش، مجلة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد05، العدد1، 1984، ص193.

إن هذا التوزيع في عدد التفعيلات يمنح القصيدة طعما خاصا، ويُبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يأتي من رتابة الإيقاع عند تساوي عدد التفعيلات، كما أنه أتاح للشاعر إمكانية واسعة لتحرك في القصيدة، ليعبر عن آلامه وأحاسيسه، ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدفقات الشعورية والموجات النفسية، والتنوع في عدد التفعيلات يمكن القارئ من مشاركة الشاعر في أنفاسه وانفعالاته فترى هذا المتلقي يتناغم والدفقات الشعورية والشعرية في القصيدة لدرجة أن النفس قد ينقطع عن المتلقي إذا كان السطر الشعري كثير التفعيلات، ليتوافق انقطاع النفس مع الضغوط والاختلافات التي قد يشعر بها الشاعر أثناء النظم والأداء، إضافة إلى أن هذا التنوع في عدد التفعيلات يوفر عذوبة موسيقية ترتاح لها الأذن والنفس معا.

1-2- القافية والروي:

تعتبر القافية لبنة أساسية في البناء العروضي، فلا يكتمل إيقاع البيت إلاّ بها، لذلك اهتم علماء العروض منذ القديم بتحديد مفهومها، ويعرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بكونها<< مجموعة الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين في البيت الشعري، وهي مجموعة العناصر التي تلتزم كما وكيفا في آخر كل بيت من أبيات القصيدة >>[1] أي هي<< آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع الحركة التي قبل الساكن>>[2].

وسميت القافية بهذا الاسم لأن << الشاعر يقفوها_أي يتبعها في نهاية كل بيت_ أي أنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم بأنها تقفوا أخواتها>>[3]. والشعر الحر تتوفر لديه إمكانية تعدد القوافي داخل القصيدة

[1]- محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005، ص15.

[2]- قاسم محمد أحمد،المرجع في علم العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، طرابلس، ط1، ص126.

[3]- ناصر لوحيشي، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007،ص144.

الواحدة_على خلاف الشعر التقليدي _ << حيث يمكن في الشعر الحر استعمال أكثر من حرف روي وأكثر من قافية، مما يكسب القصيدة جرسا موسيقيا أفضل وإيقاعا أجود>>[1].

ولهذا جاءت القافية متنوعة ومختلفة من سطر شعري لآخر في قصيدة "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش فجاءت إما متواترة يكون فيها:<< حرف متحرك بين حرفين ساكنين>>[2]، أو متراكبة << وهي عبارة عن ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين>>[3] كما هو موضح في الجدول الآتي:

السـطر	القافية	نوعها
1- عيونك شوكة في القلب	قلبي - /0/0	متواترة
2- توجعني وأعبدها	أعبدها - /0///0	متراكبة
3- وأحميها من الريح	ريحي - /0/0	متواترة
4- وأغمدها وراء الليل والأوجاع أغمدها	أغمدها - /0///0	متراكبة
5- فيشعل جرحها ضوء المصابيح	بيحي - /0/0	متواترة
6- ويجعل حاضري غدها	ري غدها - /0///0	متراكبة

فهذا التنوع والتناوب في القافية بين المتواترة ثم المتراكبة ثم المتواترة ثم المتراكبة ثم المتواترة ثم المتراكبة_ وإن لم يكن بهذا النسق أحيانا_ فهو متواصل في باقي أسطر قصيدة "عاشق من فلسطين"، والواقع أن محمود درويش أثناء نظمه لقصيدته، إنما كانت تتناوب على مشاعره وأحاسيسه حالتان: الحالة الأولى هي الإحساس بالألم والحرقة والحزن والنّقص جراء ابتعاده عن محبوبته (الأرض/ فلسطين)، بينما تراوده الحالة الشعورية الثانية عندما يتذكر وطنه وأرضه التي أحب. وتتمثل في تلك النّشوى والفرحة التي

[1]- سميح أبو مغلي، مبادئ العروض، ص44.

[2]- حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998، 253.

[3]- المرجع نفسه، ص191.

تسكنه عندما يلاقيها_ ولو في خياله_ في الميناء وفي جبال الشوك وفي شعاع الجرح.... أملا منه أن يعود إلى ترابها يوما ما، هذا ما جعله يزاوج بين نوعين من القوافي وجراء تلكم الازدواجية في الحالة الشعورية أثناء العملية الإبداعية.

كما زاوج في استخدام القافية بين القافية المقيدة والقافية المطلقة في قصيدته، ونقصد بالقافية المقيدة << هي ما كان رويها ساكنا>>[1]، أما القافية المطلقة << فهي ما كان رويها متحركا>>[2]. فهذان النوعان من القافية مرتبطان بحركة الروي وسكونه.

ومثال على القافية المطلقة من القصيدة في الأسطر الآتية:

<< فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهمّ

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم>>[3].

فالروي في هذه الأسطر هو (الميم)، وجاء متحركا بكسر، ذلك أن نفسية الشاعر كانت هي الأخرى منشرحة وهو يتغزل بوطنه ويطلق عليه أحلى الصفات. وكمثال على القافية المقيدة في القصيدة قول الشاعر:

<< وباسمك صحت في الوديانْ

كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدانْ>> [4].

[1]- سميح أبو مغلي، مبادئ علم العروض، ص41.

[2]- المرجع نفسه، ص41.

[3]- محمود درويش، الديوان، مجلد1، دار عودة، ط14، بيروت، 1994، ص82.

[4]- المصدر نفسه، ص83.

فالروي في هذه الأسطر هو (النون)، وجاء ساكنا، وتشاء الصدف أن تكون نفسية الشاعر هي الأخرى منقبضة، وهو يتذكر ما فعله الأعداء بأرضه وشعبه، والعلامة(ديدان) في الأسطر السابقة متعلقة بالصهاينة، تحقيرا لهم وحطا من مكانتهم.

ويعد حرف الروي أهم حروف القافية على الإطلاق لأنه الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه كذلك << وهو الصوت الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى، فيقال لامية أو ميمية أو نونية إن كان حرفها الأخير لاما أو ميما أو نونا>>[1] . والروي نوعان مطلق ومقيد ولهذا يطلق على القافية أنها مطلقة أو مقيدة.

ولأن قصيدة "عاشق من فلسطين" من الشعر الحر فإن محمود درويش لم يلتزم بروي واحد في قصيدته، بل كان الروي يتعدد ويتنوع بعدد أسطر القصيدة، فكانت حروف الروي وعدد مرات تكرارها داخل القصيدة كالآتي:

حرف الروي	عدد مرات تكراره	حرف الروي	عدد مرات تكراره
ن	23	د	6
ت	20	م	6
ر	14	ح	5
ء	10	ع	5
ل	8	ف	3
ك	6	ق	2
ب	6	ح	1

[1]- مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الأفاق، الجزائر، ص05.

ونلاحظ أن محمود درويش لم يتقيد بحرف روي واحد، وقافية معينة بل نوّع فيهما، بحيث كان لذلك التنوع وطريقة التكرار في أسطر معينة أثر إيقاعي على بنية القصيدة، يلحظه القارئ وتأنس له أذن السامع لأن في هذا التنوّع تحررا من رتابة الرَوي والقافية الموحدة، وهذا من سمات الشعر الحر.

ونلاحظ أن حرفا النون والتاء قد تكرّرا بأعلى نسبة كروي، فاحتل حرف النون الصدارة بثلاثة وعشرين مرة، ثم يليه مباشرة حرف التاء بواحد وعشرين مرة.

ومن صفات النون أنه حرف مجهور بحيث يحدث اهتزازا في الوترين الصوتيين عند خروجه، ولأنّ النون أيضا موسيقى مميزة إذ هو من أصوات الغنّة، فقد عمد الشاعر إلى توظيفه كروي في المواقف التي تستدعي أن يكون فيها صوته مسموعا ومفهوما وقويا، كتلك المواقف التي يتحدى فيها المستعمر الصهيوني فيقول:

<< وباسمك صحت في الوديان

كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدان

أنا زين الشباب وفارس الفرسان>>[1].

أما الحرف الآخر والذي كان مساويا لعدد مرات تكرار النون كروي_ تقريبا_ فهو حرف التاء، ومن صفاته أنه مهموس فلا يحدث اهتزازا في الوترين، فيعمد محمود درويش إلى توظيفه كروي، عندما يحس أن نفسيته منشرحة وهادئة، كتلك الأسطر التي يتغزل فيها بوطنه فيقول:

[1]- الديوان، ص83.

<< فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموت>>[1].

وعموما فإن في القصيدة طريقتين في الكلام، الأولى تتصف بالهدوء، يلجأ إليها الشاعر عندما يتحدث عن فلسطين، والثانية قوية نلتمسها في كلامه عن العدو. لذلك كانت نسبتا صفات الجهر والهمس في حروف الروي بتكررها وتنوعها على طول القصيدة متقاربتين، هذا ما أحدث في القصيدة توازنا بين التغزل بالأرض والثورة على المستعمر.

2- الموسيقى الداخلية:

على الرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في صياغة الشعر، لا يمكننا أن نهمل دور الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى القصيدة وإعطائها طابعها المميز، فإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية هي الجانب الذي يمكن أن يشترك في استخدامه كل الشعراء على الرغم من خصوصية استخدامهم له، فإن الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص الذي يميز أسلوب الشاعر عن آخر، إنها البصمة التي تطبع القصيدة بطابع الشاعر الخاص الذي لا يمكن أن يشترك معه شاعر آخر في صياغته وتشكيله، وذلك من خلال استخدامه المميز وانتقائه لحروفه وكلماته التي تنسجم مع جو القصيدة، فباختبار الشاعر لكلماته يستطيع أن يقيم بناء موسيقيا يتكون من إيحاءات نفسية تعلو وتهبط، تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد لتكوّن في مجموعها لحنا موسيقيا، أقرب إلى الإطار السنفوني[2]، وهو ما يسمى الإيقاع الداخلي للشعر، ذلك الإيقاع الخفي الذي نشعر بوجوده من خلال ما يحركه فينا من

[1]- الديوان، ص82.

[2]- ينظر، رجا عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية، 1988، ص13،15.

مشاعر وأحاسيس جراء انسجام النغم عن طريق عدة مصادر أهمها تكرار الأصوات والكلمات والجمل، والجناس والطباق...

2-1- تكرار الأصوات:

ينشأ الصوت الإنساني من ذبذبات مصدرها في الغالب الحنجرة، << فعند اندفاع النفس من الرئتين يمر بالحنجرة فيحدث تلك الاهتزازات التي بعد صدورها من الفم أو الأنف تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن>>[1]. والصوت اللغوي ذو جانبين أحدهما عضوي والآخر صوتي، أي أن أحدهما يتصل بعملية النطق والثاني يتصل بصفته.

ومن أهم صفات الأصوات العربية:

- الجهر: << هو اهتزاز الأوتار الصوتية عند مرور الهواء بها أثناء النطق بالصوت>>[2].

- الهمس: << هو عدم اهتزاز الأوتار الصوتية عند مرور الهواء بها أثناء النطق بالصوت>>[3].

- الانفجار: << هو انحباس الهواء انحباسا كاملا خلف أعضاء النطق، ثم تنفتح هذه الأعضاء فيندفع الهواء محدثا نوعا من الانفجار>>[4]. ويسمى أيضا بالشدة.

- الاحتكاك: وهو << احتكاك الهواء بأعضاء النطق عند مروره بها>>[5]. وهو ناتج عن ضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين، ويسمى أيضا بالرخاوة.

---

[1]- حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999،ص13.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

[3]- المرجع نفسه، ص37.

[4]- المرجع نفسه، ص37.

[5]- المرجع نفسه، ص37.

وفيما يلي أصوات القصيدة الأكثر تكرارا وصفاتها[1]:

الأصوات	تكرارها(مرة)	وصف الأصوات وفقا للمخارج والصفات
الهمزة	391	حنجري انفجاري مهموس
اللام	222	لثوي(جانبي) متوسط مجهور مرقق
الياء	205	غاري متوسط مجهور مرقق
النون	136	لثوي(أنفي) متوسط مجهور مرقق
الواو	115	شفوي متوسط مجهور مرقق
الميم	108	شفوي متوسط مجهور مرقق
الراء	101	لثوي(تكراري) متوسط مجهور مرقق
الباء	71	شفوي انفجاري مجهور مرقق
الكاف	59	طبقي انفجاري مهموس مرقق
السين	51	أسناني لثوي احتكاكي مهموس مرقق
الدال	50	أسناني لثوي انفجاري مهجور مرقق
العين	45	حلقي احتكاكي مجهور مرقق
الحاء	42	حلقي احتكاكي مهموس مرقق
القاف	35	مهموس انفجاري
الشين	30	غاري احتكاكي مهموس مرقق
الخاء	20	طبقي احتكاكي مهموس مرقق
الصاد	21	أسناني لثوي احتكاكي مهموس مفخم
الجيم	18	غاري مزدوج مجهور مرقق
الزاي	17	أسناني لثوي احتكاكي مجهور مرقق
التاء	128	مهموس انفجاري
الظاء	17	أسناني احتكاكي مجهور مفخم
الغين	13	طبقي احتكاكي مجهور مرقق
الذال	13	أسناني احتكاكي مجهور مرقق
الضاد	10	أسناني لثوي انفجاري مجهور مفخم

[1]- اعتمد هذا التصنيف بشكل كبير على كتاب: دراسة في علم الأصوات لحازم علي كمال الدين.

الطاء	9	مهموس انفجاري مفخم
الثاء	5	أسناني احتكاكي مهموس مرقق

نلاحظ من خلال هذا التصنيف طغيان الأصوات المجهورة بنسبة كبيرة على الأصوات المهموسة، فالشاعر تكلّم لغة مسموعة بما يتوافق ومضمون قصيدته، لأن تكرار الأصوات المجهورة يتوافق مع لهفة الشاعر الكبيرة وحنينه إلى وطنه ورغبته في إسماع صوته والإفصاح والبوح عن مشاعره المكنونة بصوت عال لتصل إلى الآخر.

وقد كان للأصوات الانفجارية أيضا حظ وافر في القصيدة خصوصا الهمزة، ويعكس هذا حالة الشاعر وحركة الغليان النفسي والتوتر المستمر الذي يعيشه، نتيجة عدم استقرار الأوضاع في فلسطين من جهة واستحالة العودة والعيش بسلام في بلد يعاني ولا زال يُعاني الاحتلال الصهيوني من جهة أخرى. وتعتبر"الهمزة" من أكثر الأصوات تكرارا في القصيدة، وهو صوت انفجاري طغى في استعماله على الأصوات الأخرى، وجاء مناسبا لاعترافات الشاعر بحبه وشدة تعلقه بوطنه، ونلمس هذا في قوله:

<< أنت الرئة الأخرى بصدري

أنت أنت الصوت في شفي

أنت الماء أنت النار>>[1].

حيث تكرر صوت الهمزة ثماني مرات، ولأن الهمزة تعد من أصعب الأصوات إخراجا وذلك بسبب ما يتطلبه نطقها من جهد عضلي يسببه شد الوترين الصوتيين وانطباقهما على بعضهما بإحكام إلى جانب الاحتقان والتوتر الناشئين عن قطع النفس فترة من الزمن فكان تكرارها بكثرة والاعتماد عليها مناسبا لمثل

[1]- الديوان، ص80.

هذه الأصوات والتشبيهات الغير عادية، عندما نتحدث عن حبّ الوطن، ويدل هذا على شدة تعلق الشاعر بوطنه واتّحاده معه.

ومن أكثر الأصوات المجهورة التي تكررت بكثرة في القصيدة نجد اللام والميم والنون والياء، ولأنها مجهورة كان لها الأثر الواضح في إظهار حالة الشاعر النفسية، وبالإضافة إلى خفة استعمالها نظرا لقلة ما تستلزمه من جهد عضلي في النطق بها، ولما فيها من طاقة نغمية وغنائية غير محدودة[1]. فكان توظيفها بكثرة موافقا لمضمون القصيدة، وما يعيشه الشاعر من تجربة الانفصال بينه وبين الآخر(الوطن/المحبوبة)، ويبدو أثر هذا الفراق قويا وعنيفا على ذات الشاعر، مما استلزم هذا الجهر وهذه القوة. ونلمس ذلك في الأسطر التي يتكرر فيها حرف اللام بكثرة في مثل قوله:

<< لماذا تسحب البيّارة الخضراء

إلى سجن إلى منفى، إلى ميناء>>[2]

حيث يتكرر حرف اللام ست مرات، وتكرر معه صوت آخر مجهور هو النون ثلاث مرات، ونجده يتكرر هو الآخر بقوة في الأسطر الآتية سبع مرات في قوله:

<< وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين

بأنا مرة كنا، وراء الباب، اثنين>>[3]

ولأن صوت النون مجهور كان ملائما لجهر الشاعر بأمله وحلمه في العودة ولقاء الوطن، وما يؤكد ذلك تكرار الهمزة خمس مرات وفي نفس المقطع وهي صوت انفجاري تستدعيه حالة الشاعر المتوترة

[1]- ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1965، ص15.

[2]- **الديوان، ص78.**

[3]- المصدر نفسه، ص77.

دائما والغربة التي يعيشها، فكان بحاجة إلى الصوت القوي ليسمع القارئ أيضا إيقاع حالته النفسية المتوجعة والمتحفزة للاستقرار.

ومن تلك الأصوات المجهورة التي تكررت في القصيدة نجد"الياء"، ونجده يتكرر بقوة في المقاطع التي تكون فيها نفسية الشاعر في أوج حالات انفعالها في مثل قوله:

<< خذيني تحت عينيك

خذيني أينما كنت

خذيني كيفما كنت>>[1]

حيث تكرر صوت الياء عشر مرات، بالإضافة إلى أنه جاء متعلقا كحرف مد بفعل الأمر(خذيني) الذي يحمل دلالة الترجي ذلك أن الشاعر ومن شدة انفعاله وألمه وكأنّ صبره قد نفذ وخارت قواه، فهو يجهر بنداءات الاستغاثة، ويصر ويترجى وطنه أن يأخذه ويحتويه. ويساعده في إخراج هذه الصرخات والنداءات العميقة من باطنه الميزة التي يحتويها حرف الياء في إخراج الهواء المحتجز في الصدر أثناء الكلام خصوصا عندما يكون حرف مد.

أما عن الأصوات المهموسة فهي قليلة مقارنة بالمجهورة، وأعلى نسبة تكرار للأصوات المهموسة في القصيدة حققها التاء(128 مرة)، وقد وظف الشاعر الأصوات المهموسة لمناسبتها لمقام الشوق والحنين إلى الوطن، فاعتمدها في خطابات هادئة خافتة ضعيفة يناجي بها المعشوقة "فلسطين" فبلغ الهمس ذروته في المقاطع التي يبوح فيها الشاعر باشتياقه ولهفته فيقول:

<< خذيني لوحة زيتية في كوخ حسرات

خذيني آية من سفر مأساتي

[1]- الديوان، ص81.

خذيني لعبة... حجرا من البيت>>[1]

ومن الأصوات المهموسة التي تكررت في هذه الأسطر نجد التاء سبع مرات والخاء أربع مرات والحاء ثلاث مرات والسين ثلاث مرات. وما يمكن استخلاصه من الحضور المكثف للأصوات المهموسة في هكذا مقاطع، أنه كان نتيجة لطبيعة الخطاب الهادئ المتوجه إلى فلسطين(المعشوقة). كون الصوت المهموس يوافق المشاعر الرقيقة، والمعاني الرومنسية، هذه الأخيرة التي تتطلب شيئا من الستر والخفاء الذي هو من صفات الصوت المهموس[2].

2-2- تكرار الكلمات والجمل:

التكرار من أبرز الأساليب البلاغية ليس في العربية وحدها بل وفي غيرها من اللغات، وهو الرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه. يعرفه القاضي الجرجاني في كتابه التعريفات:<< عبارة عن إثبات الشيء مرة بعد أخرى>>[3]. أما الإمام السيوطي فقد ربطه بمحاسن الفصاحة، كونه مرتبطا بالأسلوب فيقول:<< هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة>>[4]، ويبدو من خلال قول الإمام السيوطي أن التكرار يلتقي مع التأكيد، ومن هذا المنطلق حدده العلماء على أبسط مستوى، فقالوا فيه :<< هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده... فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس... وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة في الإتيان به لدلالة على المعنيين المختلفين>>[5].

---

[1]- الديوان، ص82.

[2]- ينظر،أحمد حساني، مباحث في اللسانيات العامة، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1999،ص84.

[3]- القاضي الجرجاني، التعريفات، ت عبد الله علي الأكبر وآخرون، ج5، دار المعارف، بيروت، لبنان، ص 385.

[4]- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح أحمد أبو الفضل إبراهيم،ج3، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، 1988، ص199.

[5]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989، ص730.

انتشرت ظاهرة التكرار في الشّعر العربي الحديث واتّخذت دورها في بناء النص، فالتكرار ليس ضربا من الترادف، ولا مجرد فعل عشوائي يقصد به الإكثار من الكلمات بل له وظائفه الفنية المساهمة في إبراز الجوانب المهمة التي يريد الشاعر الإفصاح عنها.<< لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى>>[1].

هذا ما لمسناه في قصيدة "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش، فالتكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في هذه القصيدة وخصوصا فيما يتعلق بتكرار الكلمات.إذ تحتل الصدارة بتسع مرات كلمة(رأيتك):

- أمس في الميناء
- في جبال الشوك
- في خوابي الماء
- في مقاهي الليل خادمة
- في شعاع الدمع والجرح
- عند باب الكهف... عند النار
- في أغاني اليتم والبؤس
- ملء ملح البحر والرمل
- في المواقد في الشوارع

رأيت + ك ←

العاشق + المعشوقة

فدرويش من شدة تعلقه بمعشوقته (الأرض) أصبح يراها في كل مكان، ويتوهم حضورها في الميناء والجبال وخوابي الماء والمقاهي الليلية، في الدمع ، في الجرح، في الكهف، في النار... ويمثل هذا التكرار في كلمة رأيتك الرغبة الجامحة، والأمل المنشود في أن يرجع الشاعر إلى وطنه ويتخلص من المنفى.

[1]- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1991، ص83.

ثم تليها في عدد التكرارات كلمة (فلسطينية) بثماني مرات كالآتي:

- فلسطينية كانت ولم تزل
- فلسطينية العينين والوشم
- فلسطينية الاسم

صفات المعشوقة ⟵ - فلسطينية الأحلام والهم ⟵ (المعشوقة=فلسطين)

- فلسطينية المنديل والقدمين والجسم
- فلسطينية الكلمات والصوت
- فلسطينية الصمت

فالشاعر يتعمد تكرار(فلسطينية) بهذا العدد، وبهذه الصفات ليقرُّ ويُعْلِنَ صراحة أن فلسطين قد استحوذت على فكره وعقله وقلمه وقلبه، فهو لا يستطيع إلاّ أن يفكر بها ويكتب لها ويناضل من أجلها ويحبها وحدها فقط.

أما كلمة(خذيني) فتكررت سبع مرات داخل القصيدة. ثلاث مرات متتالية في قوله:

<< خذيني تحت عينيك

خذيني، أينما كنت

خذيني كيفما كنت >>[1]

فهو لا يريد أن يفارق محبوبته(الأرض)، يريد أن يعيش في وطنه في أي زمن كان، وفي أي مكان كان، وكيفما كانت حالته، ثم يكرر خذيني أربع مرات متتالية أخرى في قوله:

[1]- الديوان، ص81.

<< خذيني لوحة زيتية في كوخ حسرات

خذيني آية من سفر مأساتي

خذيني لعبة... حجرا من البيت>>[1].

وبهذا التكرار يتواصل لدى الشاعر الإلحاح على الوصال، وعدم الانفصال عن الوطن .

أما كلمة(ليل) فتكررت أربع مرات في القصيدة على النحو التالي:

<< فتحت الباب والشباك في ليل الأعاصير

على قمر تصلب في لياليا

وقلت لليلتي دوري

وراء الليل والصور>>[2].

فتكرار كلمة(الليل) للدلالة على الحالة المأساوية والسوداوية التي تعيشها فلسطين، وتأكيدا على ظلم المستعمر الصهيوني واضطهاده للشعب الفلسطيني.

كما تتكرر كلمة(صوت) ثلاث مرات، مرتين للدلالة على أن القضية الفلسطينية أصبحت منسية، فلم نعد نسمع لها صوتا حتى في المحافل الدولية. ويتجلى ذلك في قوله:

<< ولممنا شظايا الصوت...

ولكني نسيت... نسيت يا مجهولة الصوت>>[3].

أما المرة الثالثة التي تظهر فيها كلمة صوت، فللتأكيد على أن محمود درويش لن يتخلى عن قضيته ووطنه، بل سيتحدث عنها أينما ذهب:

---

[1]- الديوان، ص82.

[2]- المصدر نفسه، ص81.

[3]- المصدر نفسه، ص78.

<< أنت أنت الصوت في شفتي>>[1].

فيما تتكرر كلمة ميناء أربع مرات في القصيدة كالآتي:

<< رأيتك أمس في الميناء

إلى سجن، إلى منفى، إلى منفى، إلى ميناء

وأردف في مفكرتي

على الميناء>>[2].

ويبدو أن الميناء عند الشاعر مرتبط بالمنفى والسجن والغربة، وجاء تكرار هذه الكلمة مقترنا بالدلالة على الكره الشديد للنفي والعيش خارج الوطن.

ثم نجد الكلمات التي تتكرر مرتين داخل القصيدة وهي(أغمدها)، (العين)،(كلامك)، (مفكرتي)، (برتقال)، و(حملتك).

قد لا يكتفي الشاعر بتكرار الأصوات والكلمات، وذلك بسبب تعاظم حالته الشعورية، فيلجأ إلى نوع آخر من التكرار يكون على مستوى الجمل حتى يستوعب ذلك الهيجان العاطفي لأن<< التكرار يغني المعنى ويرفعهُ إلى مرتبة الأصالة ويثري العاطفة ويرفع درجة تأثيرها ويركّز الإيقاع ويكثّف حركة التردد الصوتي في القصيدة>>[3]

[1]- الديوان، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص78،79.

[3]- يوسف موسى رزقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين مناصرة، المجلة الإسلامية،مج10،ع2، ص 374.

ويحدث التكرار على مستوى الجمل في قصيدة "عاشق من فلسطين" في الجملة (خيول الروم... أعرفها) التي وقعت في سطر كامل تكرر مرتين، من أجل أن يؤكد درويش تفطنه لمخططات العدو الصهيوني وتآمراته مع الغرب ضد القضية الفلسطينية من أجل عزل وإضعاف شوكة الشعب الفلسطيني المرابط في وطنه. ولأجل هذا كان لزامًا على درويش تكرار جمل أخرى يدعم بها حق المقاومة والصمود، فتكررت جملة أخرى مرتين أيضا وهي قوله:

<< وباسمك، صحت في الوديان

وباسمك صحت بالأعداء>>[1].

ثم ليثبت قدرته على المقاومة ويرفع النديّة في وجه العدو. هناك سطر شعري آخر يتكرر مرتين ويختم بها قصيدته حينما يقول:

<< أنا زين الشباب وفارس الفرسان>>[2].

ذلك لما تحمله كلمتا(الشباب والفرسان) من دلالة على القوة والحيوية.

وبهذا فإن التكرار يعد ظاهرة أسلوبية مميزة في القصيدة الحديثة، إذ تسهم هذه الظاهرة كثيرا في تثبيت الإيقاع الداخلي للقصيدة، مما يثير شعورا بالانسجام والتوافق، كما أن التكرار يمثل لحمة في المضمون العام للقصيدة.

[1]- الديوان، ص83.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

2-3- الجناس:

الجناس هو التجنيس وهو:<< اتفاق اللفظين كتابة ونطقا، واختلافهما في المعنى>>[1]. وسمي جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد، ومادة واحدة، وينقسم الجناس إلى قسمين رئيسيين هما:

أ- الجناس التام:<< وشروطه أن تتفق حروف اللفظين في عددها وترتيبها ونوعها وضبطها وهذا أفضل أنواع الجناس>>[2] ومنه فالجناس التام يقع عندما يكون هناك نفس عدد الأحرف، ونفس ترتيب الحروف ونفس النوع والضبط.

ب- الجناس غير التام(الناقص):<< وهو الجناس الذي يحدث بين لفظيه خلاف في أحد الشروط الأربعة الواجب توفرها في الجناس التام>>[3] أي هو تماثل الكلمات في ثلاثة من الأركان الأربعة السابقة.

قبل معاينة الجناس في قصيدة "عاشق من فلسطين"، علينا أن نشير إلى أن الجناس إنما هو تزيين الألفاظ من حيث الجرس الموسيقي، بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل الجرس الموسيقي، وعليه فلا أحد يستطيع أن ينكر أن الجناس ليس أكثر الأنواع البديعية موسيقية حيث تتبع هذه الموسيقى من ترديد الأصوات المتماثلة ممّا يقوّي رنين اللفظ والجرس الموسيقي.

وفي هذا الجدول نوضح ما جاء من جناس في القصيدة :

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص391.

[2]- أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية علم البديع، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، 1999، ص110.

[3]- المرجع نفسه، ص144.

الجناس	نوعه	أثره
أعبدها - أغمدها صمت - صوت يجعل - يشعل حين - عين أكتب - أحب ملء - ملح دور - نور نشرعها - نزرعها حطاب - غاب - باب ميدان - ديدان سور - نسور اسم - جسم عقبان - ثعبان	جناس غير تام	إضفاء لمسة جمالية على التراكيب والمعاني، وإحداث تناغم موسيقي في القصيدة

نلاحظ من خلال الجدول طغيان الجناس غير التام بكثرة قي القصيدة، وورد أول جناس في القصيدة بين(أعبدها - أغمدها) وذلك في قول درويش:

<< توجعني... أعبدها

وأغمدها وراء الليل والأوجاع أغمدها>>[1].

هذا ويشكل الجناس الناقص عنصرا موسيقيا مميزا، خلقه ذلك التماثل الصوتي للألفاظ، والذي يسمح بتكثيف جرس، الأصوات، وإبراز التفاعل بين الكلمات، هذا التفاعل الذي لا يتم بمعزل عن المعنى، فنجد الجناس أيضا بين(صوت - صمت) في قوله:

[1] - الديوان، ص77.

<< ولكني نسيت... نسيت يا مجهولة الصوت

رحيلك أصدأ الجيتار... أم صمتي؟!>>[1].

وأيضا بين(يجعل- يشعل) في قوله:

<< فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدها>>[2].

وأيضا بين(حين- عين) في قوله:

وأنسى بعد حين في لقاء العين بالعين

وأيضا بين(أكتب- أحب) و(ملء- ملح) و(نشرعها- نزرعها)، وذلك في الأسطر الآتية:

وأكتب في مفكرتي:

أحب البرتقال وأكره الميناء

رأيتك ملء ملح البحر والرمل

سيوفا حين تشرعها

سمادا حين نزرعها

ففي هذه الأسطر تتجلى لنا قدرة الجناس على إبراز خفاياه بمصاحبة الإيقاع مما يظهر بهاءه وجماله، كما تتجلى مقدرة الشاعر على استخدام قدرات أصوات الحروف ونغمات الألفاظ والتنسيق بينها، بحيث تترجم ما يعتمل في النفس، وتجذب المخاطب إلى محيطها ليذوب في أجوائها، ويظل في تجاوب مستمر مع الشاعر ومشاعر الحب التي تسكنه اتجاه وطنه فلسطين، وتعلقه الدائم والمستمر بها، والدفاع الدؤوب عنها ضدّ أعدائها. فهنا لم ترد الألفاظ لغاية التزيين والتحسين فحسب وإنما وفاء للمعنى.

[1]- الديوان ، ص78.

[2]- المصدر نفسه، ص77.

وهذا نلمسه أيضا في الجناس بين(حطاب- غاب- باب) في قوله:

<< ما انكسرت لعاصفة وحطّاب

وما جرّت ضفائرها

وحوش البيد والغاب

ولكنّي أنا المنفي وراء السور والباب>>[1].

وبين (الاسم- الجسم) في قوله:

<< فلسطينية الاسم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم>>[2].

ويستمر الجناس في القصيدة بين(عقبان- ثعبان)

- قصائد تطلق العقبان
- يخبئ قشرها ثعبان

فالملاحظ أن الجناس بين هاتين الكلمتين قد متّن روابط العلاقة بين الموسيقى والدلالة وجسد واقع التداخل بينهما، فالعقبان هي قصائد الشاعر التي سيهاجم بها الثعابين وهم الأعداء، ونحن نعي في البريّة أن العقبان أو الطيور الجارحة هي المفترس الأول للثعابين.

بهذا كان للجناس الأثر الجمالي والموسيقي البارز في القصيدة، فإطلالته من حين لآخر أحدثت نغما موسيقيا يسترعي الآذان بتماثل أصواته، كما يعزف على أوتار القلوب والمشاعر بأحاسيسه، هي أحاسيس العشق والحب التي تسكن محمود درويش تجاه وطنه الجريح، فيحس القارئ بما يشعر به

[1]- الديوان، ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص82.

الشاعر، ويعيش مأساته وألمه. وهذا ما يوضّحه شكري عياد في قوله:<< فالقائل يراعي هذا الموقف بأبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقنعة ومؤثرة>>[1].

2-4- التدوير:

التدوير في القصيدة التقليدية هو<< انشطار الكلمة بين شطري البيت>>[2]، أما في الشعر الحر << فالتدوير هو أن يأتي جزء من التفعيلة في آخر أحد الأسطر ويأتي الجزء الآخر- أي ما تبقى من التفعيلة- في بداية السطر الذي يليه>>[3]، فالتدوير إذا ظاهرة لازمت الشعر العمودي وكانت بين شطريه، ولازمت الشعر الحر فكانت بين سطريه، ويعد التدوير بهذا المفهوم عنصرا إيقاعيا هاما في الشعر الحديث، وهو طريقة تجعل القصيدة جملة شعرية واحدة.

ومحمود درويش من الذين وظفوا هذه التقنية في قصيدة "عاشق من فلسطين" وفيما يلي نماذج من القصيدة حول التدوير:

1- عيونك شوكة في القلب

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

مفاعلتن مفاعلتن م

2- توجعني وأعبدها

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

فاعلتن مفاعلتن

[1]- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، ط2، 1992، ص43.

[2]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص220.

[3]- سميح أبو مغلي، مبادئ العروض، ص44.

حيث جاء حرف الميم في نهاية السطر الأول ثم يليه باقي التفعيلة(فاعلتن) في السطر الثاني، وكذلك في الأسطر الآتية:

1- وراءك حيث شاء الشوق

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

مفاعلتن مفاعلتن م

2- وانكسرت مرايانا

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

فاعلتن مفاعلتن

1- ولممنا شظايا الصوت

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

مفاعلتن مفاعلتن م

2- لم نتقن سوى مرثية الوطن

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

فاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

فجاءت الميم في السطر الأول ثم باقي التفعيلة(فاعلتن) في السطر الثاني

ويبقى الهدف من التدوير إضفاء لمسة جمالية إيقاعية، والقيام بمهمة دلالية. يقول إبراهيم رماني في هذا الصدد:<< يأتي التدوير لأغراض جمالية دلالية في النص، بحيث يوزع مضمون السياق بشكل يثير الانتباه إلى محتوياته الفكرية والنفسية، بفصلها عن بعضها البعض وإبرازها كل على حده، كما يحرر الوحدة النغمية من قيد القافية والروي الموحد ويوفر لها العفوية والبساطة>>[1]. والملاحظ أن محمود

[1]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص221.

درويش ومن خلال الأمثلة السابقة كان يلجأ للتدوير بين السطرين حتى ينبه القارئ أن دلالة السطر الأول لم تنته فهي متواصلة في السطر الموالي، فإذا واصل القارئ البحث عن الدلالة في السطر الموالي، رافقه الإيقاع والوزن في البحث عنها دون انقطاع، فينسجم بذلك تواصل الدلالة مع تواصل الإيقاع الشعري داخل القصيدة.

الفصل الثاني: المستوى التركيبي في قصيدة "عاشق من فلسطين"

1- توظيف الأزمنة والضمائر والحروف في القصيدة

1-1- الأزمنة.

1-2- الضمائر.

1-3- الحروف.

2- توظيف الجمل الاسمية والفعلية:

3- الخبر والإنشاء في القصيدة.

3-1- الأسلوب الخبري.

3-2- الأسلوب الإنشائي.

4- الانزياح التركيبي في القصيدة.

4-1- التقديم والتأخير.

4-2- الحذف.

يعتبر المستوى التركيبي أساس عملية التحليل النصّي، باعتباره اللبنة الرئيسية التي تبنى عليها الجمل، فيهتم الدارس للبنية التركيبية برصد الوحدات اللغوية في العمل الأدبي وكيفية انتظامها، كما أنها تمثّل خاصية أو سمة أسلوبية بانزياحها وخروجها عن النمط المألوف للغة، وعلى هذا الأساس سيحاول هذا الفصل البحث عن تلك الخصوصية التركيبية التي امتازت بها قصيدة "عاشق من فلسطين".

1- توظيف الأزمنة والضمائر والحروف:

1-1- الأزمنة: ينقسم الفعل من حيث الزمن إلى ثلاثة أقسام:

أ) الفعل الماضي: << هو ما دلّ على حدوث شيء قبل زمن التكلم>>[1].

ب) الفعل المضارع: << هو ما دلّ على حدوث الشيء وفي زمن التكلم أو بعده>>[2].

ج) فعل الأمر: << هو ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن التكلم>>[3].

وقد جمعنا أفعال القصيدة في هذا الجدول:

الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
أحاط، طار، هاجر، انكسرت، صار، لملمنا، نسيت، أصدأ، ركضت، وقفت، رأيتك(9 مرات)، فتحت، تصلب، قلت، انكسرت، جزّت، حملتك (مرتان)، صحت، صكتهُ، صحت، كنت، كانت.	توجعني،أعبدها، أحميها،أغمدها (مرتان)، يشعل، يجعل، أنسى، أحاول، نتقن، سنزرعها، سنعزفها ، أسأل، تسحب، تبقى (مرتان)، أكتب، أحب، أكرهُ، أردف، أدق، يقوم، أقسم، أخيط، أنقش، أسقيه، يمدّ، أكتب، يذكر، أعرفها،أردِّ، يتبدل، أزرعها، تطلق، يخبئ، أعرفها، أعرف.	خذيني(7 مرات) ، خذوا، كلي.
31	37	09

[1]- يوسف حمادي وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، المطابع الأميرية، القاهرة، 1994، ص20.

[2]- المرجع نفسه، ص20.

[3]- المرجع نفسه، ص21.

من خلال قيامنا بهذه العملية الإحصائية لأفعال القصيدة، يتضح أن الأفعال المضارعة هي الغالبة، وقد وظفها درويش لدلالة على الحركة والاستمرار، فهو يريد من الثورة أن تستمر إلى غاية التخلص من المستعمر، والعيش في كنف الحرية. ومن هذه الأفعال: أعبدها، أحميها، أغمدها، أحاول، أزرعها... كما ربط أحيانا بين الأفعال المضارعة والحروف المستقبلية مثال ذلك: سنعزفها، سنكتبها... فأصبحت هذه الأفعال تحمل تأكيد وإصرار الشاعر على حمل القضية ونصرة الوطن، وزرع الأمل رغم المآسي والنكبات، كما أنها وظفت في جمل لها دلالات قوية ووقع كبير على النفس، ومن ذلك قوله:

<< سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل

سنزرعها معا في صدر جيتار

وفق سطوح نكبتنا سنعزفها>>[1].

كما أن الشاعر استعمل الأفعال الماضية ليدل على ثبات معاناته، ومعانات أرضه الحبيبة من الآلام التي نتجت عن الاستعمار، وهناك تكرار لبعض هذه الأفعال في أسطر القصيدة ومن ذلك قوله:

<< رأيتك في المواقد في الشوارع

رأيتك في أغاني اليتم والبؤس

رأيتك ملء ملح البحر والرمل>>[2].

فمحمود درويش يرى وطنهُ في كل شيء حتى في أبسط الأشياء مثل المواقد، الملح ، البحر، الرمل، لكنه شحنها بدلالات عميقة ومعبرة، ترمز إلى الظلم والاضطهاد والمعانات المستمرة.

كما وظف الزمن الماضي لدلالة على حدث في المستقبل تأكيدا على وقوع هذا الحدث لا محالة في قوله:

---

[1]- الديوان، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص80.

<< كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدان>>[1]

فالفعل(نام) جاء في الماضي، ولكن لدلالة على زمن المستقبل لأنه يحمل دلالات الموت المتوقّع.

أما بالنسبة لفعل الأمر الذي يطلب به حصول الشيء بعد زمن التكلم، وهو بذلك يحمل دلالة على المستقبل، فقد استعمله الشاعر إما ليترجّى وطنهُ أن يأخذهُ معهُ، وذلك بتكرار فعل الأمر(خذيني) أملا أن يعود يوما ما لأرض فلسطين ونلتمس هذا في قوله:

<< خذيني تحت عينيك

خذيني، أينما كنت

خذيني، كيفما كنت>>[2].

أو استعمل فعل الأمر كذلك ليحذر العدو من الغضب الفلسطيني، ويخوفه من ردة فعل أبناء الحجارة. ونجد ذلك في قوله:

<< خذوا حذراً

كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدان>>[3].

كما يخاطب بصيغة الأمر ليالي البؤس والشقاء ويأمرها بالدوران في الحين في قوله:

<< وقلت لليلتي دوري>>[4].

والملاحظ أنه خاطب ليالي البؤس والصهاينة بصيغة أمر واحدة، غير متكرّرة، وذلك استعلاء وترهيبا وحتى لا يجعل مجالا للتسامح والتراجع عن أوامره.

---

[1]- الديوان، ص83.

[2]- المصدر نفسه، ص80.

[3]- المصدر نفسه، ص83.

[4]- المصدر نفسه، ص83.

1- 2- الضمائر:

الضمير هو<< اسم يكنّى به عن المتكلم أو المخاطب أو الغائب>>[1]، لذلك فهو يساهم في بناء المعنى لأنه يتصل اتصالا عضويا بتركيب الجملة مع الاسم والفعل[2] والضمائر نوعان:[3]

أ. ضمائر بارزة: تظهر وتلفظ في الكلام وهي قسمان أيضا: المنفصلة والمتصلة.

ب. ضمائر مستترة: لا تظهر ولا تلفظ في الكلام، وإنما تقدّر بضمائر بارزة منفصلة، ويلعب الضمير دورا هاما في تراكيب الجمل خاصة عندما يحمل دلالة معنية ويكون نائبا عن الاسم ليوضح المعنى ويزيل الإبهام. وللضمائر في قصيدة "عاشق من فلسطين" حضورٌ ملموسٌ ودورٌ مهمٌ، فقد استخدم الشاعر الضمائر بمختلف أنواعها، ولعلّ أهمها:

1) الضمائر المنفصلة(أنا،أنت): كان لاستخدام الضمائر المنفصلة دلالة على الاختصاص، فيختص الضمير المتكلم"أنا" بالشاعر(العاشق) وما يعيشه من ألم وأسى وأمل ورجاء (أنا غريب الدار،أنا المنفيُّ، أنا زين الشّباب، أنا محطم الأوثان، أنا فارس الفرسان)، فيما يختص ضمير المخاطب أنت بالأرض(المعشوقة) باعتبارها كل ما يأمل الشاعر الحصول عليه والغنيمة به(أنت حديقتي العذراء، أنت الرئة الأخرى بصدري، أنت الصوت بشفتي، أنت الماء أنت النّار).

بل إن الشاعر يستحضر وطنه بكل وجدانه كهيئة الحبيبة، والمجاز هنا واضح أثارته كلمات كالحديقة والرئة والصوت والماء والنار. لكنه سرعان ما يصرح بما يُريد أكثر من سبع مرات(فلسطينية) تأكيدًا وإجمالًا على خصوصية المحبوبة، فثنائية الضمائر المنفصلة(أنا، أنت) في القصيدة جسدت حقيقة

---

[1]- سليمان فياض، النحو العصري، مركز الأهرام، مصر، ص27.

[2]- ينظر، شربل داغر، الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، ص68.

[3]- ينظر، سليمان فياض، النحو العصري، ص27.

التلاحم الشديد في العلاقة بين العشيقين، بل إن خيال الشاعر كان أعمق من ذلك عندما تخيل ذاته ووطنه في توحدّ تام حينما قال: << أنت الرئة الأخرى بصدري>>[1].

2) **ضمير الغائب المتصل(الهاء)**: إذ نجد هذا الضمير يتكرر وبقوة في القصيدة مثل(أعبدها، أحميها، أغمدها، نعزفها، نزرعها) وهو يدل على فلسطين وما حلّ بها وكأنها من جراء الخراب الذي لحق بها من الإسرائيليين، أصبحت غائبة ومطموسة ومشوهة الأثر والمعالم. لكن رغم ذلك يظلّ محمود درويش يحميها ويزرعها ويعبدها.

3) **ضمير المتكلم المتصل(النون)**: يتكرر هذا الضمير من حين إلى آخر في القصيدة مثل(أغانينا، لياليا، منزلنا، نكبتنا) ونلاحظ أنه جاء متصلا بأسماء في صيغة الجمع، ويدل هذا على الضمير الجمعي الساكن في نفس الشاعر، فهو يتكلم عن الجماعة، بصيغة الجماعة وفي سبيل القضية.

1-3- توظيف حروف المعاني:

حروف المعاني وهي الحروف التي تدخل في بناء الجمل وتؤثر على الكلمة بعدها، وهي: حروف الجر والجزم والعطف والنصب، ولا يكون لها مدلول إلاَ باستعمالها مع الاسم أو الفعل[2] فالحرف إذاً << ما يَدُلُّ على معنى غير مستقل بالفهم، بل يظهر من وضع الحرف مع غيره في الكلام>>[3]، وتؤدّي الحروف أو الروابط دورا رئيسيا في النص، فهي تربط أجزاء الجملة، والجمل فيما بينها. والملاحظ في القصيدة استعمال درويش لهذه الحروف، مما زاد في تلاحمها وتماسكها كبنية واحدة، فكان استعماله لحروف الجر بكثرة، بل وفي بعض المواضع يكررها ويركز عليها عدة مرات كقوله:

---

[1]- الديوان، ص80.

[2]- ينظر، صالح بلعيد، الصرف والنحو، دراسة وصفية تطبيقية في مفردات السنة الأولى جامعي، دار هومة للطباعة، الجزائر، ص25.

[3]- يوسف حمادي، القواعد الأساسية في النحو والصرف، ص02.

<< رأيتك في المواقد... في الشوارع

في الزرائب... في دم الشمس

رأيتك في أغاني اليتم والبؤس>>[1].

تكرر حرف الجر"في" في هذه الأسطر خمس مرات، ورغم ذلك لم يُخِلّْ هذا التكرار بالقصيدة وجماليتها. فلم يظهر عليها الملل أو الإكثار، بل شحن التكرار كلمات القصيدة بدلالات قوية ومؤثرة في النفوس.

ومن حروف الربط التي وظفها الشاعر أيضا حرف العطف"الواو" والذي أَسْهَمَ في تلاحم أسطر القصيدة واتّساقها. ويظهر هذا في قول الشاعر:

<< كلامك... كان أغنية

وكنت أحاول الإنشاد

ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعية

كلامك كالسنونو طار من بيتي>>[2].

فهناك تلاحم وترابط شديدٌ بين هذه الأسطر وخاصة بين السطر الأول والأخير، هذا التلاحم حققته أداة الربط "و"، والتي عمد الشاعر إلى توظيفها بعدما استرسل في الكلام حتى يعود مرة أخرى إلى الحديث عن كلام محبوبته(الأرض) في السطر الرابع، بعدما كان تَحدَّث عنه في السطر الأول. وعموما فلقد كان للحروف دور مهم في بناء القصيدة، وتتمثل قيمتها في ضبطها للنسيج الشعري من خلال وظائفها المتعددة اللغوية والنحوية والبلاغية.

[1]- الديوان، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص77،78.

2) **توظيف الجمل الاسمية والفعلية:** الجملة في اللغة العربية نوعان: اسمية وفعلية.

أ- **الجملة الاسمية:** << هي الجملة التي تبدأ باسم، ولها ركنان رئيسيان لابد من وجودهما فيها لكي تكون كلاما مفيدا، وإذا حذف أحدهما يقدر، وهما المبتدأ(المسند إليه) والخبر(المسند)>>[1]. وهي تفيد الثبوت لأن الاسم غير مقيد بزمن فهو أعم وأشمل وأثبت.

ب- **الجملة الفعلية:** << هي الجملة التي تبتدئ بفعل، ولها ركنان أساسيان لابد من وجودها لكي تكون كلاما مفيدا، وإذا حذف أحد الركنين يقدر، وهما المسند(الفعل)، والمسند إليه(الفاعل، أو نائب الفاعل)>>[2] وهي تفيد التجديد والحدوث لأن الفعل مقيد بزمن.

نلاحظ من خلال معاينتنا للقصيدة أن محمود درويش نوّع بين الجمل الفعلية والاسمية في بناء قصيدته، مع غلبة الجمل الفعلية نوعا ما، ذلك أنها تفيد التجديد والحدوث. فكانت مناسبة للبوح بالمشاعر التي كانت تسري داخل كيان الشاعر، ونلمس ذلك في مثل قوله:

<< توجعني... وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع... أغمدها>>[3].

فهذه الجمل الفعلية تعكس حالة الشاعر النفسية، فَتَأَلُّمهُ من وضع فلسطين مستمر، وكذلك حبه لها رغم الآلام مستمر، ودفاعه عنها ضد الأعداء مستمر. على أمل أن تنال حريتها يوما ما، وتنتقل من حال إلى حال، من الفوضى إلى النظام، ومن الخوف إلى الأمن، ومن الاضطراب إلى الاستقرار.

[1]- سليمان فياض، النحو العصري، ص92.

[2]- المرجع نفسه، ص108.

[3]- الديوان، ص77.

كما استعمل درويش الجمل الاسمية وهي التي توحي- كما أشرنا- إلى الثبات والسكون، ومن بين هذه الجمل الاسمية نجد قوله:

<< وأنت الرئة الأخرى بصدري

أنت الصوت في شفتي

أنت الماء أنت النار>>[1].

فالشاعر يرى ويتمنى أن تظلَّ فلسطين ملازمة لهُ كملازمة الصوت للشفاه، قريبة منه كقرب الرئتين من بعضهما.

كما نجد الجمل الاسمية أيضا في مقام الوصف لشيء ثابت، جسدته المركبات الاسمية، وأكّده تكرار العلامة " فلسطينية" في الأسطر الآتية:

<< فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية الصوت>>[2].

فرغم القهر ورغم المآسي والآلام التي مَرَّت وتمرّ على فلسطين فهي لا تزال صامدة، متمسكة بهويتها وأصالتها، ولا تزال فلسطين فلسطينية فحسب.

[1]- الديوان، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص82.

3- الخبر والإنشاء في القصيدة:

3-1- الأسلوب الخبري في القصيدة:

يعرف الخبر بأنّهُ << الكلام الذي يكون له مضمون يمكن أن يتحقق أو لا يتحقق>>[1].أو هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته بصرف النظر عن قائله، وقد يعود الصدق والكذب أحيانا لاعتقاد المُخْبِر أو ظنّه، سواء أكان ذلك الاعتقاد خطأ أمْ صواب، بغض النظر عن مطابقته للواقع[2]، فالخبر إذا هو كل قول يستفيد المُخْبَر به علما بشيء، لم يكن معلوما له عند إلقاء القول عليه وهذا ما يسمى فائدة الخبر.

والملاحظ في قصيدة محمود درويش هو غلبة الأسلوب الخبري على الأسلوب الإنشائي، ويرجع ذلك إلى طبيعة موضوع قصيدة "عاشق من فلسطين" الذي يضع الشاعر في حالة المخبر عن أوضاع هذا العاشق مع وطنه الذي نأى عنه، فالشاعر يجسّد لنا مشاهد البين والفراق والألم، ويكشف جراحا لا تندمل في قلبه وصورة وطن- يحبهُ- شوهها الاستعمار المستدمر. وهو حين يفعل هذا فلكي يحمل القارئ على مشاركته آلامه والإحساس بأوجاعه. ومن أمثلة الخبر في القصيدة قولهُ:

<< عيونك شوكة في القلب

توجعني... وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع... أغمدها>>[3].

---

[1]- توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، القاهرة، ص13.

[2]- ينظر السكاكي، مفتاح العلوم، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2000، ص252.

[3]- الديوان، ص 77.

فخطاب الشاعر موجه لبلاده الجريحة، فهو يخبرها بالآلام التي تسكن قلبه عندما يراها تتعذب وتنتهك حرماتها، وكأنّي به يواسيها فيقول لها(عذابك عذابي)، ويطمئنها بأنه سيحميها ويذود عنها رغم كل شيء.

ومن الأساليب الخبرية أيضا، ما جاء لتحريك الهمة، واستثارة النخوة، وتوحيد الأيادي والصفوف، مثل قوله:

<< سنزرعها معا في صدر جيتار

وفق سطوح نكبتنا سنعزفها>>[1].

كما جاء بعضها لإظهار الحسرة والحزن والألم الذي يميت كل غيور كمداً على حال فلسطين وتعاسة أبنائها وشقائهم ، كقوله:

<< رأيتك في خوابي الماء والقمح

محطمة، رأيتك في مقاهي الليل خادمة

رأيتك في شعاع الدمع والجرح

رأيتك عند باب الكهف... عند النار

معلقة على حبل الغسل ثياب أيتامك>>[2].

والملفت للانتباه بعد هذه الصور التي لا تسرّ الناظر لفلسطين، أن الشاعر يفاجئنا مباشرة بأنه رغم ذلك فهو يرى بلاده جميلة، فيقول في أسلوب خبريّ جميل:

<< وكنت جميلة... كالأرض... كالأطفال... كالفل>>[3].

[1]- الديوان، ص78.

[2]- المصدر نفسه، ص79،80.

[3]- المصدر نفسه، ص80.

ففي هذا قمة الوفاء، أن ترى فيمن تحب مالا تحب، وتبقى تحبه وتراه جميلاً فهذا أصدق مراتب الحب والعشق.

وقد جاءت بعض الأساليب الخبرية من أجل إرهاب الأعداء، والحط من منزلتهم وتحقيرهم، ويظهر ذلك في مثل قول الشاعر:

<< فبيض النمل لا يلد النسور

وبيضة الأفعى يخبئ قشرها ثعبان

خيول الروم أعرفها

وأعرفه قبلها أني

أنا زين الشباب وفارس الفرسان>>[1].

هذا ويبدو أن الشاعر قد اعتمد على الأسلوب الخبري، ليوصل أحاسيسهُ الصادقة للقارئ حتى يتعاطف معه، وليُقَدّم صورة لما يجري في أرض فلسطين، بحيث طَوَّقت المصائب أهلها، وضاقت عليهم الأرض بما رحبت.

3-2- الأسلوب الإنشائي في القصيدة:

أما الإنشاء فهو كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، لأنه ليس لمدلول لفظه وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه قبل النطق به[2] ويكون إما نداءً أو أمرا أو استفهاما أو نهيا. وتتجاوز الأساليب الإنشائية دلالتها التقريبية النمطيّة إلى فضاءات أخرى تفهم من السابق.

---

[1]- الديوان، ص83.

[2]- ينظر أحمد بن فارس الصاحبي في فقه اللغة،تح مصطفى الشويكي، أ. بدران، بيروت، ط1، 1964، ص179.

ويعد أسلوب الأمر أكثر الأساليب الإنشائية استعمالا في القصيدة، إذ تَوجَّه به الشاعر إلى وطنه ومعشوقته، فكان ذا وظيفة طلبية تتميز بقوة الطلب وكثافة الإلحاح والترجي من الأرض أن تأخذه وتحتويه على أي شاكلة كانت، وهذا ما يؤكد تكرار الشاعر صيغة الأمر الطلبي في سبع مناسبات بالفعل ذاته مثل قوله:

<< خذيني تحت عينيك

خذيني أينما كنت

خذيني كيفما كنت>>[1].

هذا التكرار لنفس صيغة الأمر الطلبية(خذيني) يترجم الحرارة والشوق المتقد في كيان الشاعر، جرّاء ابتعاده عن أرضه وغيابه عنها. ويجسد رغبتهُ العارمة في العودة إليها.

ومن أوجهِ استعمال الأمر في القصيدة، صيغة الأمر الموجهة إلى الأعداء على وجه الاستعلاء، حيث اختار الشاعر لنفسه مكانة أعلى من الأعداء،ومعروف أنّ الأمر هو طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والالتزام[2]، ونلمس هذا في قول الشاعر: << كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدان>>[3].

ولأن المقام ملائم للنيل والسخرية من الأعداء، قرن الشاعر بين الأمر والنداء حتى يجعل كلامه مسموعا، فحطّ في مكانة الأعداء عندما نَادَاهُم باسم غير اسمهم هو(الديدان). ولأسلوب النداء وظيفة تنفيسيّة عن الألم الضاغط الذي يعاني الشاعر تحت وطأتهِ، ويساعد على تأدية وظيفة النداء وجود حرف المد في الأداة "يا" الذي يؤدي وظيفة التنفيس عن ألم الشاعر، عندما يُخرج الهواء المُحْتَجَزُ داخل الصدر أثناء النطق به.

---

[1]- الديوان، ص81.

[2]- ينظر يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص56.

[3]- الديوان، ص83.

أما ثالث الأساليب الإنشائية التي اعتمد عليها الشاعر هو أسلوب الاستفهام، والاستفهام هو السؤال والاستفسار لغرض الفهم والتوضيح[1]. وورد في قول الشاعر:

<< لماذا تسحب البيارة الخضراء

إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء

وتبقى، رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواق

تبقى دائما خضراء؟>>[2].

فالشاعر بهذا الاستفهام لا يهدف إلى الحصول على جواب مقنع، إنَّما هو يُنكر أخذ الاخضرار من فلسطين، والإخضرار هنا يرمز إلى الحياة، وكأني به يقول: لماذا تسحب الحياة من فلسطين؟ وبأيّ ذنب يسجن أبناؤها وينفون خارج بلادهم؟ فالشاعر هنا يقف موقف المنكر والمتأسف على ما يحصل في وطنه. كما استعمل أيضا أسلوب الاستفهام مقترنا بغرض التعجّب في قوله:

<< رحيلك أصدأ الجيتار... أم صمتي؟!>>[3].

فالشاعر يتساءل ويبدي ذهولهُ وتعجبهُ، فهو لا ينتظر جوابًا لأنهُ لا يمكنه الحصولُ عليه. فطغى بذلك غرض التعجب على الاستفهام تعبيرا عن المشاعر والانفعالات والحالات النفسية التي تسكن كيان الشاعر، وعن الحسرة الممزوجة بالحيرة عندما يتوهّم أسئلة لا يجد سبيلاً إلى حلّها والإجابة عنها.

[1]- ينظر السكاكي، مفتاح العلوم، ص427.

[2]- الديوان، ص78،79

[3]- المصدر نفسه، ص78.

4- الانزياح التركيبي في القصيدة:

4-1- التقديم والتأخير:

تعتبر ظاهرة التقديم والتأخير من أبرز خصائص الأسلوب الأدبي الذي يعتمد على انتهاك العرف اللغوي والخروج عن المألوف، فالتقديم والتأخير يعد خرقا للمعيار النحوي هذا الخرق الذي يسمح بتشكيل العبارة تشكيلاً جماليا يتضمن أغراض جديدة، فتغير مواضع الكلمات يكون في ضوء المعنى تحقيقا للغرض الذي تبنى عليه التراكيب.فتحدث في التقديم والتأخير<< زيادة في إيضاح المعنى وتحسين الكلام، ولهذا يتصل التقديم والتأخير بالبلاغة وثيق الاتصال>>[1].

لهذا فظاهرة التقديم والتأخير ليست بدعًا في النقد، بل كانت منذ القديم، وأثنى عليها عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز حيث يقول: << هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطفُ لديك موقعه، ثم تنظرُ فتجدُ سَبَبَ أن راقك ولطُفَ عندك، أن قُدّم فيه شيء وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان>>[2].

وقد يؤدي التأخير إلى لُبس وخلل في المعنى، لذا يكون التقديم السبيل إلى التخلص من هذا اللبس. كما يسهم التقديم والتأخير في ترتيب الكلمات على نحو يناسب الوزن، إذ تساعده هذه الظاهرة في إيجاد ذلك التوافق بين التراكيب ومستلزمات الوزن والقافية، لذا يقسم الدارسين التقديم والتأخير إلى ضربين

[1]- أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1993، ص99.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص106.

انطلاقا من الفائدة منهما: << أحدهما يفيد فائدة معنوية ترجع إلى معنى الكلام، وثانيهما ما كان الغرض منه لفظيا كالتوسعة على الشاعر حتى يستقيم له الوزن وتطّرد له القافية>>[1].

وتعدّ ظاهرة التقديم والتأخير سمة أسلوبية بارزة في قصيدة "عاشق من فلسطين"، وهو ما أظهر قدرة الشاعر وتمكنه من ناصية اللغة والإبداع. ومن أمثلة التقديم والتأخير نجد في قوله:

<< وفق سطوح نكبتنا سنعزفها>>[2].

حيث قدَّم الشاعر شبه الجملة(وفق سطوح) على الفعل المضارع(سنعزفها) الذي يدل على الحرية التي يؤكد الشاعر حصولها، ونلاحظ أن الشاعر قدّم الوسيلة على الغاية، فنشيد الحرية المنتظر لن يعزف لحنه حتى نعرف الطريقة، والطريقة حسب محمود درويش هي(وفق سطوح نكبتنا)، والتي يجب أن تسبق الحرية لأنها هي السبيل إليها، فعندما ننجح في اختيار الطريقة الصحيحة الخاصة النابعة من خصوصية القضية الفلسطينية وتداخلها وتشعبها، فحتما سنعزف نشيد الحرية الخاص هو الآخر، نشيد الحرية الفلسطيني. ونلمس التقديم أيضا في قوله:

<< وباسمك صحت في الوديان>>[3].

حيث قدم الشاعر شبه الجملة(باسمك) على الفعل(صحت) وهو بهذا يقدم الأَهَمّ على المُهِمَّ فاسم"فلسطين" هو الأهم عند الشاعر بغض النظر عن المكان الذي يَصيح فيه، "فلسطين" هو الاسم الذي لا يفارق شفته وهي الكلمة الأولى التي ينطقها أينما ذهب، بل هي الأحرف الأولى التي يرسمها إذا كتب.

[1]- عبد العاطي غريب، دراسات في البلاغة، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1997، ص39.

[2]- الديوان، ص78.

[3]- المصدر نفسه، ص83.

كما نجد التقديم أيضا في قوله:

<< خيول الروم أعرفها>>[1].

قدم الشاعر المفعول به(خيول) على الفعل المضارع(أعرف) الذي يدل على الزمن الحاضر، وكأني بالشاعر عندما قدم(خيول الروم)، يريد أن يخبرنا ويطمئننا أنهُ يعلم ويدري قوة عدوه منذ القديم، وقبل الزمن الحاضر الذي دلّ عليه الفعل(أعرفها)، فالمخططات عند الشاعر مكشوفة مسبقا.

ويصادفنا التقديم أيضا في قوله:

<< ما جزت ضفائرها وحوش البيد والغاب>>[2].

تقديم المفعول به(ضفائر) على الفاعل(وحوش)، وهذا يدلّ على قيمة المقدَّم عند الشاعر، فمكانة "الضفائر" التي لم تتمكن من جزها وحوش البيد والغاب عالية في قلب الشاعر، ويتجدد الانتهاك للعرف اللغوي في قوله:

<< رأيتك في جبال الشوك راعية بلا أغنام>>[3].

بتقديم شبه الجملة(في جبال الشوك) على الحال راعية(بلا أغنام) المتعلقة بالمفعول به فلسطين(كِ)، فيصبح تقدير الكلام(رأيتك راعية بلا أغنام في جبال الشوك). فالتركيب(في جبال الشوك) يدل على الهيئات العالمية، أما الحال(راعية بلا أغنام) هي حال فلسطين والقضية الفلسطينية المظلومة والمضطهدة والمنسيّة في المحافل الدولية.

---

[1]- الديوان، ص83.

[2]- المصدر نفسه، ص81.

[3]- المصدر نفسه، ص81.

فالشاعر عندما قدم الحال عن صاحبتها فلسطين، فكأنّه لا يريد أن يرى وطنهُ على هذه الحال، وأنّه ينكر هذه الصورة التي تظهر بها فلسطين في هذه المحافل، كما يرفض أن يراها مطاردة، محطمة، خادمة، ومعلقة ثياب أيتامها، فهذه كلها أحوال فلسطين التي لا يريد محمود درويش أن يراها عليها، أو حتى قريبة منها، فهو يريد أن يبعدها عن فلسطين، أن يضع الحواجز بين أحوال البؤس والشقاء وبين وطنه، لذلك نراهُ يَعمدُ إلى تأخير هذه الأحوال عن فلسطين، ووسيلته في إقامة الحدود داخل المعمار اللغوي للقصيدة هو التركيب المكون من شبه الجملة(جار ومجرور) ، وهذه الطريقة في تأخير الحال عن صاحبها تتكرر في قوله أيضا:

<< رأيتك في خوابي الماء والقمح محطمة

رأيتك في مقاهي الليل خادمة>>[1].

والملاحظ في هذه الأمثلة أيضا أن الشاعر أخر الأحوال(محطمة، خادمة) عن صاحبتها فلسطين وكأنّه يأمل في كل مرة أن ينتزع هذه الأحوال المزرية عن وطنه في الواقع مثلما يفعل ذلك في تراكيبه اللغوية.

كما نجد الشاعر ولأسباب بلاغية، تتصل بأداء المعنى، وطرق التعبير، قد قدّم ما حقه التأخير في قوله:

<< ويجعل حاضري غدها>>[2].

فالمفعول به(حاضري) قد تقدم على الفاعل(غدها)، ولهذا فائدة شعرية تظهر من خلال العناية بالحاضر والإعلاء من شأنه على الرغم من إيلامه ووجعه ومأساته، إلاّ أنه حاضر يحظى بقيمة خاصة لدى الشاعر. كحال لحظات الألم التي يعاني منها كل شخص فلا ينساها.

[1]- الديوان، ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص77.

كما نجد تقديم شبه الجملة في قوله:

<< من رموش العين سوف أخيط منديلا>>[1].

والأصل(سوف أخيط منديلا من رموش العين). فالهدف من تقديم شبه الجملة(من رموش العين) هو التركيز على الوسيلة التي سيستعملها الشاعر في خياطة المنديل المتمثلة في(رموش العين)، وهي وسيلة غير عادية وتمثل مفاجأة لتوقع القارئ. ذلك أن المنديل عادة ما يخاط بالقماش. ولكن اختيار الشاعر لهذه الوسيلة بالذات كان متعمداً، باعتبار أن رموش العين في الجسم هي أكثر شيء متشبع بدموع الحرقة عن الوطن.

والشاعر بتقديم شبه الجملة على الفعل إنما يصر على مفاجأة القارئ أكثر وهو يتلاعب برتبة الألفاظ داخل الجملة الشعرية، فاتحدت بذلك مخالفة التوقع الدلالي بمخالفة التوقع التركيبي لدى القارئ.

4-2- الحذف:

يعتبر الحذف من أهم المباحث البلاغية، إذ يعد شرطا من شروط الإيجاز، وهو الذي يقول عنهُ عبد القاهر الجرجاني: << هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق>>[2]. ويعتبر الحذف من القضايا التي عالجتها الأسلوبية، بوصفها انحرافا عن نمط التعبير العادي<< وهو يعمد إلى

[1]- الديوان، ص80.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146 .

إثارة المتلقي وإيقاظ ذهنه، مما يحدث تفاعلاً بين المرسل والمتلقي>>[1]. فيحقق الحذف من الامتناع الفنّي الشيء الكثير بما يصنعهُ من فجوات دلالية، فهو يتيح بذلك عنصراً مهماً في عملية القراءة باعتبارها إبداعاً إضافيا قائما على الحسّ اللغوي الباحث عن مواطن الانحراف في التعبير أو الدلالة.

وينطلق الأساس العام لمفهوم الحذف من الحاجة الفنية للمُعَبِّر في استخدام هذا النسق من الأداء، بحيث يكون لزوم الحذف من أجل الكلام ونظمه والذي يُعوّل عليه في ضبط البناء الإيقاعي، فالحذف قد يفرض نفسهُ لأن التركيب الشعري قد يكون أحوج إليه من أجل ضبط الوزن وإحكام القافية.

وأثناء تتبعنا لمواطن الحذف في القصيدة لم نجدها بالكثيرة، ولعلّ مردّ ذلك إلى كون الشاعر في موضع الاعتراف والبوح بمشاعر الحب تجاه وطنه، وسعيهُ إلى وصف وكشف الأحوال التي تعيشها فلسطين.

ولعلّ أعظم حذف لَمسْنَاه في عنوان القصيدة " عاشق من فلسطين" هو حذف المبتدأ، فكلمة(عاشق) هي خبر لمبتدأ محذوف تقديرهُ(أنا) فيصبح تقدير الكلام(أنا عاشق من فلسطين). ولعل الشاعر بهذا الحذف على مستوى العنوان أراد أن يجعل "أناه" حاضرة بقوة. على الرغم من هذا القطع الذي يستوجب تعويضه من القارئ، ولأن التصريح باسم الفاعل أدل على الفاعل، وأدل على ثبوت الصفة فيه مع استمرارها، والعنوان بهذا الحذف يبعث رسائل مشفرة ومشحونة بدلالات متعددة، على القارئ أن يقوم بفكّها، باعتبار أن العنوان هو العتبة التي يجب المرور عليها حتى ندخل إلى البناء النصي. والعنوان بهذه الطريقة " عاشق من فلسطين" ذو صله عضوية بالقصيدة ولهُ مدلول خاص: الحب الروحاني الخالص، الذي يتمثل في العشق الصوفي المترفع عن الأوضاع الأرضية وهو حب الوطن، حب فلسطين.

[1]- مخطار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2005، ص35.

كما نجد في موضع آخر من القصيدة حذفاً لا يقل أهميّة عن الحذف الأول، من حيث إثارة المتلقي ولفت انتباهه، وتفعيل دوره في إتمام المعنى وسد الفجوات وذلك في قول الشاعر:

<< فِلَسْطِينِيَّةَ العينيْنِ والوشمِ

فِلَسطينيّةَ الاسم

فِلَسْطِينيّةَ الأحلام والهم

فِلَسْطِينِيَّةَ الكلمات والصمت

فِلَسْطِينِيَّةَ الصوت>>[1].

ففي هذه الأسطر نجد بترا عظيما في تراكيب الجمل، حيث حذف الشاعر عمدة الكلام وترك الفضلة. وكأنّي بالشاعر يريد أن يقول: أريدك فلسطينيّةَ العينين والوشم، أو أحبك فلسطينية الأحلام والهم، أو ابقي فلسطينية الاسم، أو كانت حبيبتي فلسطينية الصوت...الخ. فالشاعر بهذا الحذف وبهذا الإصرار على تكرار العلامة "فلسطينية"، يريد أن يخبرنا أنه أحب ولا يزال وسيبقى يحب فلسطين وبكل صفاتها الفلسطينية، وأن يطمئننا أن فلسطين رغم الأزمات والنكبات لازالت صامدة، مرابطة ومحافظة على أصالتها وعروبتها. ونلاحظ أن هذا الحذف الكبير لم يؤثر على الدلالة أو يتسبب في غموضها بل جعلها تثرى وتَتَّسع وتَتَّخذ مسالك عدّة.

ومن أبرز ما في القصيدة مما يمكن إدراجه في أسلوب الحذف، هو اعتماد محمود درويش على ثلاث نقاط متتالية(...) للدلالة على كلام محذوف، وتنبيها مقصودا من الشاعر للقارئ وحثه على التوقف وملء الفراغ، فالصمت مباشرة بعد الكلام يولد تأويلات لدى القارئ، ويكون التوقف بناءً على تناول البصر فراغا أو بياضا، فالوقفة تقوم بوظيفتين أساسيتين هما: الوظيفة الإيقاعية والتي تظهر من خلال

[1]- الديوان، ص82.

اعتماد نقاط الحذف بشكل متساوٍ، مما يسهم في إحداث نغم موسيقي، والوظيفة الثانية هي الوظيفة الدلالية والتي تتغير من قارئ لآخر مما يفتح النص على دلالات عديدة.

ومن أمثلة هذه التقنية في الحذف داخل القصيدة قول الشاعر:

<< عيونك شوكة في القلب

توجعني... وأعبدها>>[1].

فالشاعر بهذا الحذف بعد كلمة(توجعني)، إنما يفسح المجال أمام القارئ حتى يشعر ويتحسس تلك الآلام الوجدانية التي يعانيها عندما يرى معاناة بلده فلسطين، فينال بذلك تعاطف القارئ معهُ ومشاركه في الآلام والأحزان. ونلاحظ كذلك في قوله:

<< كلامك... كان أغنية>>[2].

فالشاعر بعدما تذكر حبيبته(فلسطين)، يريد أن يتوقف عند كلامها الذي كان كالأغنية، حتى يستحضره جيدا في ذهنه، ويتلذّذ بسماعهِ وتذكرهِ، وهو بهذا التوقف والحذف إنما يمكّن القارئ من أن يستوعب هذا الكلام من بلد الشاعر الذي كان كالأغنية، فيستحضره القارئ كما استحضره الشاعر، ويتلذذ بسماعهِ كما تلذّذ هو بسماعهِ.

كما نلْمَس الحذف أيضا في قوله:

<< رأيتك عند باب الكهف... عند النار

رأيتك في المواقد... في الشوارع

[1]- الديوان، ص77.

[2]- المصدر نفسه، ص77.

في الزرائب... في دم الشمس>>[1].

ونلاحظ أن الحذف أدى إلى الاتساق النحوي داخل القصيدة، ذلك أن كل فراغ بنيوي(...) في الأمثلة السابقة إنما هو محيل على العنصر المفترض(رأيتك). فعوض أن يلجأ الشاعر إلى تكرار الفعل (رأيتك) كل مرة، كان يعمد أحيانا إلى تعويضه بنقاط الحذف، وهذا ما جعل البناء النحوي متسقا ومتماسكاً أكثر. فأصبح النص وكأنه لحمة واحدة. ونلاحظ هذا أيضا في قوله:

<< وكنت جميلة كالأرض... كالأطفال... كالفل>>[2].

فحتى يتخلص من ثقل تكرار التراكيب(كنت جميلة) كل مرة، لجأ درويش إلى الحذف فكان الحذف أبلغ، والدلالة أقرب إلى السامع. ذلك أن السّكوت بعد كل تشبيه(كالأرض... كالأطفال... كالفل) إنما هو نداء موجه إلى القارئ حتى يتصور ويستوعب جمال معشوقة الشاعر، والتي كانت ببساطة جميلة (كالأرض والأطفال والفل). لكن هذه التشبيهات لم تكن بتلك البساطة عند درويش العاشق، كانت تتطلب توقفا وسكوتًا وصمتًا وبُعْدِ نظر وخيال. جسّدتهُ نقاط الحذف المتتالية، وأكدته حالة الشاعر المحب والهائم في هوى وطنهِ وأرضه.

[1]- الديوان، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص80.

الفصل الثالث: المستوى الدلالي في قصيدة " عاشق من فلسطين"

1- الصورة الشعرية في قصيدة عاشق من فلسطين.

1-1- الصورة التشبيهية.

1-2- الصورة الإستعارية.

1-3- الصورة الكنائية.

2- الحقول الدلالية في قصيدة عاشق من فلسطين.

2-1- حقل الطبيعة.

2-2- حقل الإنسان.

2-3- حقل المكان.

2-4- حقل الاحتلال والألم.

1- الصورة الشعرية في قصيدة "عاشق من فلسطين":

يعتمد العمل الفني الصورة أساسا في تقديم المعاني، والانتقال بها من مرحلة المباشرة إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللغة، وتعدُّ الصورة الشعرية من أهم مقومات القصيدة حيث لا يمكن للشاعر أن يستغني عنها، بل نجد أن الفرق الجوهري والذي يميز الشعر عن غيره من فنون القول الأخرى أنه ينحوا منحىً تصوريا،<< وهي الجوهر الدائم والثابت في الشعر>>[1].

من هنا غدت الصورة الفنية للناقد المعاصر<< وسيلته التي يكتشف بها القصيدة وموفق الشاعر من الواقع، وهي إحدى المعايير العامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها>>[2].

لذلك اعتمد عليها الشعراء المعاصرون اعتمادا كبيرا، لأنّهم وجدوا فيها متنفسهم الذي راحوا يعبّرون من خلاله عن خلجات أنفسهم ومشاعرهم المكبوتة، معتمدين في ذلك على الخيال في توليد الدلالات والرموز.

وتعتبر الصورة الشعرية عند محمود درويش أهم ما يميز حداثته الشعرية، فهو لم يعد يهتم بانتقاء الصور البسيطة الجميلة، وإنما أصبح كغيره من الشعراء المحدثين يهتم بالبحث عن الصور الحية والعميقة، التي ترتبط ارتباطا عضويا بحالته العقلية والعاطفية، هذه الحالة التي تحمل الشعور بالأسى والألم بسبب الوضع الذي يعيشه شعبهُ.

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص08.

[2]- المرجع نفسه، ص07.

وعند استقصائنا للصور داخل قصيدة " عاشق من فلسطين"، وجدنا أن القصيدة ثرية بمختلف الأنواع التصويرية البلاغية ولعلَ أهمها: التشبيه والاستعارة والكناية.

1-1- الصورة التشبيهيّة:

يعد التشبيه أحد أبرز أركان التشكيل البياني خاصة والبلاغي عامة ومن أبرز الصور البيانية تداولا واستعمالا، يعرفه أبو هلال العسكري بقوله:<< التشبيه: الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب التشبيه منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه. وذلك قولك: زيد شديد كالأسد، فهذا القول الصواب في العرف وداخل في محمود المبالغة وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد على الحقيقة>>[1]. ويعرف التشبيه أيضا بأنه:<< الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدَّرة المفهومة من سياق الكلام>>[2].

ويقوم التشبيه على أربعة أركان هي المُشَبَه والمُشَبَه بِهِ وأداة التشبيه ووجه الشبه. ولأن للتشبيه دورًا مهمًا في إثراء المعنى وخلق الفاعلية الدلالية، بوصفه ظاهرة أسلوبية تُسهِم في توضيح المعاني وتقريبها إلى ذهن القارئ، فعلى القارئ حين يتمثل تلك الحركة الدلالية في التشبيه أن لا يبقي الطرفين(المشبه والمشبه به) داخل علاقة المقارنة، ولا يقف بخياله عند حدودها الضيّقة. لأن الشاعر وهو يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف من خلال تفاعل العلاقة بين إيحاءات المشبه وإيحاءات المشبه به عن معنى أعمق وأشمل يحتاج من القارئ بعض التأني في تأمل الدلالات.

[1]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء للكتب العربية، ط1، 1952، ص239.

[2]- بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البيان، دار الكتب للملايين، لبنان، ط1، 1982، ص13.

وهذا ما لمسناه ونحن نقتفي أثر الصور التشبيهية داخل قصيدة "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش، فكان أول تشبيه يطلعنا قولهُ:

<< عيونك شوكة في القلب>>[1].

وهو تشبيه بليغ حيث شبه الشاعر العيون بالشوكة، فحذف أداة التشبيه. ونلاحظ في هذا التشبيه مخالفة الشاعر للعرف الأدبي والأساليب الشعرية المعهودة، فمن المعروف أن تُشَبَّهَ العيون بعيون المها أو الغزال، ولكن الشاعر أبطل التوقع لدى القارئ بقوله شوكة. وهذا يدل على معاناة الشاعر وعذابه عندما يرى أوضاع فلسطين، فالشوكة ترتبط بالألم وعندما يجعلها الشاعر في القلب فهو يزيد من حدة التوتر، إلاّ أن ردة فعله إزاء هذه الشوكة غير متوقعة هي الأخرى حيث قال: أعبدها وأحميها بدل أن يقول أنزعها أو أزيلها. وبهذا تتجدد خيبة توقع المتلقي مرة أخرى.

كما نجد التشبيه البليغ في موقف آخر حيث يقول الشاعر:

<< كلامك كان أغنية>>[2].

حيث شبه الشاعر الكلام عن فلسطين بالأغنية، وهذا ما يؤكد المكانة الخاصة التي تحتلها فلسطين في قلب الشاعر. فالكلام عنها والأشعار فيها كانت كالأغاني حين يسمعها ويحاول إنشادها.

ويستمر الشاعر في استخدام الانزياحات غير المتوقعة في قوله:

<< كلامك كسنونو، طار من بيتي>>[3].

---

[1]- الديوان، ص77.

[2]- المصدر نفسه، ص77.

[3]- المصدر نفسه، ص78.

وهو تشبيه مرسل ذُكرت فيه جميع أركان التشبيه، حيث شبه الكلام بالسنونو، ووجه الشبه هو الطيران، والسنونو هو طائر مهاجر وسريع يحب الأماكن المقدسة والمرتفعة والأشكال الهندسية الراقية، وهو في بحث دائم عنها. وكلام المعشوقة " فلسطين " كالطير المهاجر، كالسنونو تهاجر من مكان إلى آخر بالكلام عنها من بلد لبلد آخر ومن محفل دبلوماسي إلى آخر، ومن ملتقيات شعرية وثقافية إلى أخرى بحثا عن الأمن والحرية، كما تَبْحَثُ الطيور في المواقع المرتفعة عن الأمن.

وفي تشبيه مرسل آخر يصور شدة العلاقة التي تربط الشاعر بوطنه، ومدى تعلقه بها فيقول:

<< ركضت إليك كالأيتام>>[1].

وكأن فلسطين هي الأم الحنون والتي إذا ما ركض إليها سينعم بحبها ودفئها والعيش على أرضها، دون أن يفكر في مغادرتها والسفر والرحيل عنها، على الرغم من أنه رآها مسافرة بلا أهل... بلا زاد دلالةً على التشرد والشقاء. فيكسر التوقع فيقول: ركضت إليك كالأيتام.

إلى أن يفاجئنا بمجموعة من التشبيهات البليغة المكثفة فيقول:

<< وأنت الرئة الأخرى بصدري...

أنت أنت الصوت في شفتي...

وأنت الماء ، وأنت النار>>[2].

[1]- الديوان، ص78.

[2]- المصدر نفسه، ص80.

ففي السطر الأول تشبيه بليغ حيث شبه درويش فلسطين بالرئة الثانية في صدره، وكأني به يخاطبها فيقول لها: أريدك قريبة مني كاقتراب الرئتين من بعضهما، ومتحدةً معي كإتحاد الرئتين معا في الجهاز التنفسي، لذلك فهو يحتاجها كما يحتاج الهواء ليحيا.

أما في السطر الثاني وبتشبيه بليغ أيضا، يشبه الشاعر فلسطين بالصوت فحذف الأداة ووجه الشبه وكأني به يقول لها أيضا، أحتاجك كما يحتاج الصوت للشفة حتى يُنطق، أو أُريدك قريبة مني كاقتراب الصوت من الشفة التي يخرج منها.

وفي السطر الثالث نجد أن الشاعر يجمع بين تشبيهين بليغين متناقضين، فهو تارة يشبّهها بالماء (أنت الماء)، وتارة أخرى يشبّهها بالنّار(أنت النار)، وفي هذا تميز أسلوبي رائع من الشاعر، ربما يشعر القارئ معه بعدم الانسجام في الدلالة وخاصة عندما جمع الشاعر بين الشيء ونقيضه، فيجعل معشوقتهُ الأمل(الماء)، والألم(النار) في نفس الوقت. وكان الجمع بين هكذا تشبيهين نقيضين بليغين، انعكاسا للحظة تأزم وتوتر قصوى في نفسية الشاعر يمكن أن يحس بها القارئ، أو حتى أن يعيشها هو الآخر.

ثم يعود الشاعر فيستخدم تشبيها مرسلاً في موقف يستدعي ذلك، ومن أجل تقريب الصورة وهذا في قوله:

<< أنت وفية كالقمح

مادامت أغانينا

سمادا حين نزرعها>>[1].

[1]- الديوان، ص81.

حيث شبه الشاعر فلسطين بالقمح ووجه الشبه بينهما الوفاء، ففلسطين ستكون وفيّة في نصرة شعبها إذا حقق هذا الشعب أغاني الحرية والنصر على أرض الواقع. كما يكون القمح وفيا لزارعه إذا لاقى منه حُسن العناية والاهتمام.

كما نجد الشاعر قد أبدع مرةً أخرى في تصوير الصمود الفلسطيني في وجه الأزمات والنكبات فيقول:

<< وأنت كنخلة في البال>>[1].

ففلسطين حقا تشبه النخلة في صمودها ومقاومتها، فهي ما انكسرت كمثل نخلة باسقة لا تتأثر بالعواصف والأعاصير التي تمر عليها.

ثم نجد الشاعر وفي لحظة انفعال إيجابي ممزوج بمتعة استحضار بلده الجريح والذي يبقى جميلا فيقول:

<< وكنت جميلة كالأرض... كالأطفال... كالفل>>[2].

حيث شبه بلده بالأرض والأطفال والفل. ووجه الشبه بينهم هو الجمال وكأني بمحمود درويش يريد أن يخبر معشوقتهُ بأنها كانت جميلةً بما فيها وبما تحتويه(بأرضها وأطفالها وفلّها).

وهكذا يبلغ التشبيه كتشكيل بياني ذروته الفنية من خلال ما يمنحهُ من طاقات تعبيرية، نتيجة إخراج المعاني الذهنية المجردة إلى صور حسيّة مرئيّة، ونقل التجربة الشعورية الخاصة والذاتية لدى الشاعر إلى القارئ حتى يتفاعل معها ويعيشها.

---

[1]- الديوان، ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص80.

ويعد التشبيه سمة أسلوبية بارزةً في قصيدة عاشق من فلسطين، وخاصة التشبيه البليغ والذي كان له النصيب الأوفر في تشبيهات القصيدة لما فيه من حسن بلاغة وقوة تأثير وهذا ما يزيد الصورة التشبيهية عمقا ويمنحها رحابة وسعة، ويعطي للمتلقي فرصة المشاركة ليكون له دور وإسهام في التلقي والقراءة وصناعة المعنى[1].

1-2- الصورة الإستعارية:

تعتبر الاستعارة من أجمل وأرقى فنون التعبير اللغوي في اللغة العربية، احتفى بها القدماء والمحدثون، فجعلوها أوّل البديع ورائد المجاز والعنصر الأصيل في الإعجاز.

ويعرفها أبو هلال العسكري الاستعارة << نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه>>[2].

ويعرفها السكاكي:<< هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المُشَبَّهْ في جنس المُشَبَّهْ به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخص المشبّه به>>[3].

فالاستعارة إذا هي استعمال لفظ من غير موضعه الأصلي، بغية توضيح وتوصيل المعنى للسامع، وبناء على علاقة المشابهة بين المستعار منه والمستعار لهُ. ونلحظ أن فكرة الإدعاء التي أشار إليها السكاكي في تعريفه للاستعارة يؤكد بوضوح ذوبان ثنائية(المستعار منه، والمستعار له) ما يؤدي إلى خلق تفاعل بين هذين العنصرين، ولا يكون إدراك المعنى إلاّ بتجاوز المعنى الأصلي.

---

[1]- ينظر، بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ص44.

[2]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص268.

3- السكاكي، مفتاح العلوم، ص477.

فالصورة الاستعارية هي وسيلة أساسية من وسائل بناء النص الأدبي، ولبنة أساسية في عملية التشكيل نظرا لما تحمله من بعد إيحائي يمتد عبر شبكة المعاني في النص، وقد جعلها الشعراء طريقا إلى القول الجميل والخيال المثير، إذ جسدوا المعنوي فصار محسوسا تراه العين، وشخصوا المادي فدبت فيه الحياة. وعنها يقول الجرجاني:<< في الاستعارة علم كثير، ولطائف معانٍ، ودقائق فروق>>[1].

أما عن قصيدة " عاشق من فلسطين" فقد حفلت بزخم من الصور الاستعارية، فكانت هذه الصور بالنسبة لمحمود درويش وسيلتهُ ومخرجهُ للتنفيس عمّا كان يختلج في صدره وكثيرًا ما تميزت هذه الصور بالتشخيص عبر إسباغ بعض خصائص الإنسان على تلك المعنويات بطريقة مثيرة وملفتة للانتباه ويظهر ذلك في مثل قوله:<< فيشعل جرحها ضوء المصابيح>>[2].

وهنا استعارة مكنية حيث شبه الجرح بالإنسان، لأن الجرح شيء معنوي لا يمكنهُ الحركة، فكيف له أن يشعل ضوء المصابيح؟

ويتجدد خرق الشاعر للعرف اللغوي في قوله:

<< ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعية>>[3].

وهي استعارة مكنية شبه فيها الشاعر الشقاء" بالحاجز" فحذف المشبه به وأشار إليه بصفة من صفاته وهي الفعل"أحاط "، فأصبحت الشفة محاطة بسياج معنوي هو الشقاء، ومن منّا لم يجرب الشقاء يوما ويصطدم بشدة قيوده وصرامتها. وهي نفس القيود التي منعت الشاعر من الإنشاد وحرية التعبير.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص451.

[2]- الديوان، ص77.

[3]- المصدر نفسه، ص77.

وتتجدد الاستعارة المكنية في قوله أيضا:

<< لملمنا شظايا الصوت>>[1].

وفي هذه الصورة تشخيص لشيء معنوي بشيء ملموس، حيث شبه الشاعر الصوت(وهو شيء معنوي) بشيء له شظايا إذا انفجر كالقنبلة مثلاً وهي شيء مادي، فحذف المشبه به وترك شيئا من لوازمه " لملمنا". وفي هذه الصورة رسالة من الشاعر لأبناء وطنه من أجل توحيد الصفوف، وجمع الأيادي، والصياح في وجه العدو بصوت واحدٍ، ونبذ للفرقة والجهود المشتتة هنا وهناك.

ولكي يكشف لنا واقع القضية الفلسطينية المنسية في المحافل الدولية وهيئات الأمم المتحدة، استعان الشاعر باستعارة مكنية في قوله:

<< وفق سطوح نكبتنا، سنعزفها

لأقمار مشوهة... وأحجار>>[2].

حيث نجد في السطر الأول استعارة مكنية شبه فيها الشاعر النكبة وهي شيء معنوي بالمنازل وهي شيء مادي، فحذف المشبه به وأشار إليه بلازمة من لوازمه "سنعزفها"، فالعزف بدل أن يكون ليطرب الناس في مجالس الأنس أصبح هنا لأقمار مشبوهة، وحجارة هي صماء في الحقيقة.

ولكي يصور لنا شدة معاناة فلسطين، وويلات القهر الذي تعانيه يقول درويش:

<< رأيتك أمس في الميناء

[1]- الديوان، ص78.

[2]- المصدر نفسه، ص78.

مسافرة بلا أهل... بلا زاد>>[1].

وهي استعارة مكنية تقوم على التشخيص، حيث شبه الشاعر وطنه(فلسطين) بامرأة، فحذف المشبه به وأشار إليه بلازمة من لوازمه"مسافرة". فأصبح المتلقي يرى في مشهد تصويري"فلسطين" وهي تذهب إلى الميناء، وتسافر لوحدها بلا أهلٍ ولا زادٍ تعبيرا عن الشتات والتشرد وحياة البؤس، ويستمر تشخيص الأشياء المعنوية على هيئة إنسان في قوله:

<< أسأل حكمة الأجداد>>[2].

وهي استعارة مكنية شبه فيها الشاعر الحكمة(شيء معنوي) بالإنسان. فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الفعل"أسأل"، وهو بهذا الانزياح أكسب حكمة الأجداد صفة إنسانية، ومقصدهُ من هذا الإيجاز والإشارة إلى المعنى الكثير بالقليل من الكلام، فهو لا يقصد أن يسأل جميع الأجداد بل يريد أن يسأل الحكمة فيهم.

ومن أمثلة الاستعارة التّصريحية في القصيدة قول درويش:

<< وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع...أغمدها>>[3].

حيث شبه الشاعر اليهود المغتصبين بالرّيح المدمرة، فذكر المشبّه به "الريح" وحذف المشبّه"الاحتلال" وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية. وفي هذا الانزياح الدلالي تأكيدٌ على استعداد الشاعر من أجل التضحية في سبيل وطنه مهما كان حجم المخاطر وفي أقصى وأحلك الظروف.

---

[1]- الديوان، ص78.

[2]- المصدر نفسه، ص78.

[3]- المصدر نفسه، ص77.

وفي السطر الثاني استعارة مكنية هي الأخرى، شبه فيها الشاعر الأوجاع وهي شيء معنوي، بالسيوف وهي شيء مادي، فحذف المشبه به وأشار إليه بصفة من صفاته هي أغمدها. وكأني بالشاعر يُصِرُ على التضحية من أجل الوطن في كل مرة.

وتعاود الاستعارة المكنية إطلالتها في أسطر القصيدة مصحوبة كل مرة بدلالات قوية ومعبرة ونجدها في مثل قوله أيضا:

<< وقفتُ وكانت الدنيا عيون شتاء>>[1].

حيث شبّه الشاعر الشتاء بالإنسان فحذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه "عيون"، فلا يمكن أن يكون للشّتاء عيون.

ونلاحظ أن درويش يعمد في كل مرة إلى مخالفة توقع القارئ كقوله:

<< أدق الباب يا قلبي على قلبي

يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار>>[2].

فالقارئ عندما يرى الفعل(يقوم) بعد الفعل(أدق الباب) يتوقع أن يكون القائم إنسانا، ويفاجأ توقعهُ بأن يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار. وهي استعارة مكنية شخّص فيها الشاعر أشياء جامدة وأعطاها صفة إنسانية تتمثل في القيام فصرح بالمشبه"الإنسان" وترك لازمة من لوازمه هي الفعل"يقوم".

وفي وعوده لوطنه بمواصلة الكفاح لأجله ولو شعرًا يقول:

[1]- الديوان، ص79.

[2]- المصدر نفسه، ص79.

<< حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان>>[1].

فالصورة هنا استعارة مكنية، شبه فيها الشاعر قصائدهُ بالأشجار فحذف المشبه به، وأشار إليه بلازمة من لوازمه في لفظة "أزرعها". فدرويش لا يزرع أي شيء عادي، هو يزرع البذور الأولى للثورة إنها الكلمات. كلمات قصائده الثورية التي تغرس في نفس كل عربي ثائر، فيتّقد رغبة وغيرةً على نصرة القضية.

ومن خلال هذه الجولة في حنايا قصيدة "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش، ونحن نقتفي الأثر الجمالي الذي تلقي به الصورة الإستعارية على ضلال المعنى بوصفها المسلك الأصيل من مسالك العدول عن الحقيقة إلى المجاز، يتبين لنا أن الشاعر يمتلك ناصية البيان الأسلوبي لأنه يستغل الإمكانات اللغوية المتاحة له. بحيث ينقل لنا المعنى في أبهى حُلّةٍ، ففي كل مرة يقدم للمتلقي ما يخالف توقعهُ وانتظاره في استعماله للانزياح الإستعاري واختياره لقيم دلالية مكثفة ليصل بها إلى إقناع القارئ وامتناعه.

وإن اعتماد درويش على التصوير الإستعاري يرجع إلى ثقته أنه أبلغُ تأثيرًا من الحقيقة وأدق تصويرا للواقع. إذ إن الاستعارة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، وإلاّ لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً [2]،<< وفضل الاستعارة على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع مالا تفعله الحقيقة>>[3]. وتحقق الاقتصاد اللغوي، وتخصّب الدلالة بحيث تعطيك الكثير من المعنى باليسير من اللفظ.

---

[1]- الديوان، ص83.

[2]- ينظر، أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص268.

[3]- المرجع نفسه، ص269.

1-3- الصورة الكنائية:

تعتبر الكناية مظهرا من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلاّ من لطف طبعهُ، وصَفَت قريحتهُ، وامتلك مفاتيح البيان، ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بأنها:<< أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفهُ في الوجود، فَيُومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه>>[1]. فالكناية هي انزياح عن ذكر المعنى المراد بطريقة مباشرة إلى الإشارة إليه بلفظ آخر يُنبئ عن معناه.

ويعرفها السكاكي بقوله:<< هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك،... وسميت الكناية كناية لما فيها من إخفاء وجه التصريح>>[2]، ويجمع أرباب البلاغة، وأصحاب الصياغة للمعنى، أن الكناية أوقع من الإفصاح بالذكر[3]. ولأن الأسلوب غير مباشر أبلغ وآكد في الدعوة من التصريح الذي يعمد على المباشرة في التعبير.

وتتجلى جمالية الكناية في كونها، تجسد حقيقة التفاعل والصراع بين الدوال والمدلولات داخل العمل الأدبي، فهي تقوم على فلسفة الحضور والغياب من جهة، فتكشف الدلالة وتَحْجُبُهَا. وتقوم على ظاهرة التلميح والإيحاء من جهة أخرى، فالمعنى الصادر عن ضلال الجملة الكنائية يكون حاملاً أو موحياً بمعنى أعمق لا يصل إليه المتلقي إلاّ بعد حسن التأمل والتدبر وتنشيط الخيال، حتى يتجاوز المعنى

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، ص512.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص523.

السطحي إلى ما هو موجود بين السطور. ومن هنا نكون أمام مستويين بالمعنى البياني: المستوى السطحي والمستوى العميق الذي هو اللغة الفنية ذات الأداء العالي للنص[1].

ولقد اعتمد محمود درويش في قصيدته"عاشق من فلسطين" على التلميح دون التصريح بالمعنى، على نحو ما يظهر في قوله:

<< ولكني نسيت... نسيت يا مجهولة الصوت>>[2].

بحيث وصف محبوبته بمجهولة الصوت، وهي كناية على أن القضيّة الفلسطينية قد أصبحت منسيّة. فلم نعد نجد من يتحدث عنها- حتى من الأشقاء العرب- بعد ما كان كلامها أغنية، ويتجلى لنا استعمال الكناية أيضا في السطر الشعري:

<< أحب البرتقال وأكره الميناء>>[3].

ونلاحظ أن الشاعر لم يذكر فلسطين لكنه استخدم ما يدل عليها(أحب البرتقال) وهي كناية من حب الشاعر لوطنه، وتَوْقِهِ وتفاؤله بأنه سينال الحرية، أما التركيب(وأكره الميناء)، هو كناية أخرى عن كره الرحيل عن فلسطين. ثم ليؤكد الشاعر طموحه للحرية نجده يستعمل كناية أخرى في قوله:

<< وخلفي كانت الصحراء>>[4].

مفادها ترك كل المآسي والأحزان بعد أن ينال الوطن استقلاله.

---

[1]- ينظر، رحمان غركان، نظرية البيان العربي، دار الرائي، دمشق، ط1، 2008، ص72.

[2]- الديوان، ص72.

[3]- المصدر نفسه، ص79.

[4]- المصدر نفسه، ص79.

ويتواتر النسق الكنائي في القصيدة وهذا ما نلحظه في قوله:

<< رأيتك في جبال الشوك

راعية بلا أغنام

مطاردة وفي الأطلال>>[1].

فدرويش قد برع في الاستخدام غَيْر المُتَوَقّع للكلمات، فمن غير المعقول أن تكون الراعية بلا أغنام، وهو ما أعطى البيت دلالة خاصة كناية عن حالة اليأس والتشرد والتشتت الذي آل إليها الناس بعد ضياع وطنهم، ومطاردتهم بين الهدم والأطلال والجبال أو الأسر والقهر، إذ نجد دلالة السجن في قول الشاعر:

<< يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار!>>[2].

وهي كناية أخرى عن الأسر والوحدة التي يعانيها السجناء الفلسطينيون، فلا يجدون إلاّ الأحجار والإسمنت والشباك وأبواب السجن والغربة عن الوطن.

وتواصل الكناية ظهورها المكثف في قوله:

<< رأيتك في خوابي الماء والقمح>>[3].

وهي كناية عن الجوع والعطش الذي يعاني منه الفلسطينيون في أرضهم

<< رايتك في مقاهي الليل خادمة>>[4].

كناية عن استضعاف الصهاينة للفلسطينيين، ومحاولة استبعادهم من غير وجه حق.

---

[1]- الديوان، ص79.

[2]- المصدر نفسه، ص79.

[3]- المصدر نفسه، ص79.

[4]- المصدر نفسه، ص79.

وأبدع الشاعر في تصوير هول الفاجعة وعدد القتلى في فلسطين في قوله:

<< رأيتك عند باب الكهف... عند النار

معلقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك>>[1].

كناية على العدد الكبير لشّهداء والقُتّل الذين تُفجَع بهم فلسطين كل يوم.

كما أبدع درويش في تصوير أحلامه وآماله بأن تَنْعَمَ فلسطين بالحرية بعد كسر شوكة العدو وتحطيم أوثان الضلال(اليهود)، ويظهر ذلك في قوله:

<< أنا ومحطم الأوثان>>[2].

وهي كناية عن تغيير الوضع السائد في فلسطين، مثلما وقع في الحادثة الإسلامية العظيمة يوم فتح مكة، من تحطيم لأوثان وأصنام الشرك التي كانت تعبدُ من دون الله عزّ وجل أيام الجاهلية.

وقد أبدع الشاعر في السخرية من الأعداء في قوله:

<< فبيض النمل لا يلد النسور>>[3].

وهي كناية عن التصغير والتحقير والضعف الذي يعاني منه المستعمر، فالكثرة لا تصنع دائما القوة، إنما القوة يصنعها الإصرار والعزيمة المتواصلة على محاربة العدو من أجل التحرر، وهذا ما يظهر في قول درويش:

[1]- الديوان، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

[3]- المصدر نفسه، ص83.

<< أنا زين الشباب وفارس الفرسان>>[1].

وهي كناية عن القوة والشباب والعزيمة التي تسكن كيان الشاعر، وتشحن همته على مواصلة الكفاح والنضال.

لقد تميزت الصورة الكنائية في القصيدة بكونها نابعة من ذوبان عاطفة الشاعر وتضارب آماله وأحلامه مع الواقع، فكانت معاني القصيدة أكثر عمقا وغوراً وإيحائيةً، مما ولد عدة معان وتأويلات تترابط فيما بينها لتشكل نسيجا من المعاني الخلفية للقصيدة، أرضية هذا النسيج معجم دلالي ثري، ومنتهاهُ معان لعواطف إنسانية بشرية.

2- الحقول الدلالية في قصيدة "عاشق من فلسطين":

أولت الدراسات النقدية الحديثة المعجم اللغوي اهتماما كبيرا، خصوصا مع المد البنيوي على الساحة النقدية، فلم يعد المعجم عبارة عن كلمات تتناثر في النص الأدبي وتتردد بصفة معينة، بل صارت تُجمع مع مفردات أخرى لتشكل حقلا دلاليا خاصا. لذلك يعرف الحقل الدلالي بأنه<< مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها... ولكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا. فمعنى الكلمة هو محصلة مجموعة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي>>[2].

ويعرف"أولمان" الحقل الدلالي بأنه قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة[3]. لذلك يعتبر تشكل المعجم أمرا بالغ التعقيد، إذ تتضافر فيه عدة بُنَى نفسية واجتماعية ورؤى

[1]- الديوان، ص83.

[2]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1997، ص 79.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص79.

إيديولوجية، فلكل أديب عالمه الخاص يستقي منه مفرداته وتعابيره، ويمثّل المعجم المخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع، وإنّ قدرة الشاعر على اختيار الكلمات المناسبة التي تُعبّر عن فكرته التي يود عرضها للمتلقي، تُعدّ ميزة أسلوبية، تُسهِمُ في رفع الشاعر أو خفضه، وتقدير حظّه من الفن والشاعرية.

وهدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخصُّ حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر وصلاتها بالمصطلح العام، ولا تخرج العلاقات في أي حقل معجمي عن: الترادف والاشتمال وعلاقة الجزء بالكل والتضاد والتنافر[1].

ونحن نحصي الألفاظ والكلمات داخل قصيدة "عاشق من فلسطين" ونقوم بتصنيفها وفق حقولها الدلالية، لاحظنا أن لمحمود درويش معجمهُ الشعري الخاص والثري بين الشعراء المحدثين، يدل على رحلته الشّعرية الخصبة والمميَّزة فكانت كلمات قصيدته تتبع من عدة حقول دلالية أهمها: حقل الطبيعة وحقل الإنسان وحقل المكان وحقل الاحتلال والألم.

2-1- **حقل الطبيعة**: وهو من الحقول التي انتشرت في القصيدة منذ مطلعها حتى آخر نفس فيها، ويمكن تقسيمهُ إلى عدة حقول فرعية هي:

أ- حقل النباتات والأشجار: ويضم الوحدات المعجمية الآتية: الفل، القمح، نخلة، برتقال، غاب، حديقة، أسقي، أزرع، الأيك.

ب- حقل الحيوانات والطيور: وحوش، خيول، فرس، سنونو، نسور، عقبان.

ج- حقل الحشرات والزواحف: نمل، ديدان، ثعبان، أفعى.

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص97.

د- حقل البيئة والمحيط: الشمس، الأرض، البر، عاصفة، رمل، أقمار، شتاء، صحراء، الريح، الليل، الوديان، البرق، الحجر، الماء، الضوء، شوك.

أما العلاقات الموجودة داخل هذا الحقل فتتمثل في:

- التنافر بين(ليل/ نور) و(دود/ ثعبان) و(شمس/ شتاء) و(عاصفة/ربيعية) و(خضراء/ صحراء).

- الاشتمال بين(وديان/ ماء/ حجر) و(صحراء/ رمال) و(عاصفة/ ريح/ برق/ شتاء) و(حديقة/ فل/ خضراء).

- وعلاقة الترادف بين(ثعبان/ أفعى).

2-2- **حقل الإنسان:** ويضم الوحدات المعجمية الآتية: العين، القلب، الروح، الكلام، الشفة، الصوت، الصمت، الروائح، الضفائر، قبلة، الوجه، البدن، الوشم، الاسم، الأحلام، القدم، الجسم، الكلمات، الموت، الميلاد، الصياح، الشباب، لحم، النوم، يلد، الرئة، الصدر، الدمع.

أما عن العلاقات الموجودة في هذا الحقل هي:

- الترادف بين(العين/ الرؤية) و(الفؤاد/ القلب) و(الجسم/ البدن) و(الصوت/ الصياح).

- التنافر بين(صمت/ صوت) و(ميلاد/ موت).

- الاشتمال بين(الوجه/ العين) و(الصدر/ الرئة) و(العين/ الدمع) و(الجسم/ العين/ القلب/ الوجه/ القدم/ لحم/ الرئة/ الصدر) و(شفة/ صوت/ قبلة).

2-3- **حقل المكان:** ويتكون من الوحدات المعجمية الآتية: الباب، العتبة، السطح، حبل الغسيل، الحديقة، الدار، الشباك،الإسمنت، الأحجار، الخبز، رغيف، ملح، كوخ، بيت، سور، الوطن، البحر، الجبال، الأطلال، السجن، المنفى، الميدان، خوابي الماء، المقاهي، الكهف، الشوارع، المواقد، الزرائب.

أما عن بعض العلاقات الدلالية الموجودة فيه هي:

- الترادف بين(بيت/ منزل) و(الدار/ الكوخ) و(الصحراء/ الأطلال) و(سجن/ زرائب).

- الاشتمال بين(المنزل/ العتبة/ السطح/ الباب/ الحديقة/ رغيف/ خبز/ حبل الغسيل) و(سجن/ باب/ إسمنت/ أحجار/ شباك).

- التنافر بين(سجن/ شوارع) و(وطن/ منفى).

2-4- **حقل الاحتلال والألم:** ويضم الوحدات المعجمية: مأساة، هم، موت، صمت، هاجر، الأعداء، طار، الشقاء، حذر، نكبة، دمع، جرح، شوق، انكسار، مرثية، حزن، شهداء، نار، دم، ذاب، ليل، إعصار، مشوهة، رحيل، أيتام، منفى.

أما العلاقات داخل هذا الحقل فهي:

- الترادف بين(حسرة/ مأساة) و(نكبة/ انكسار) و(شوك/ جرح) و(شقاء/ هم) و(طار/ هاجر) و(شهداء/ موت).

- الاشتمال:(مأساة/ هم/ شقاء/ نكبة/ انكسار/ مرثية/ حزن) و(جرح/ دم) و(نار/ ذاب).

إن أهم ما يميز المعجم الشعري في قصيدة "عاشق من فلسطين" هو الثراء والتنوع، فالحصيلة اللغوية التي بنى عليها درويش قصيدته غنيَّة ووفيرة كماً وكيفاً.

إذ جعل محمود درويش شعره منذ البداية تعبيرًا عن معاناة الشعب الفلسطيني والعربي وطموحاته من أجل الخلاص من الواقع المرير تحت وطأة الاحتلال، وكان شعره ولا يزال مرآة الثورة الفلسطينية.

واستدعى ذلك استخدامه في القصيدة ألفاظاً وعبارات توزعت على حقول وموضوعات متشعبة، ونلاحظ استخدامه عبارات هي بمثابة صرخات محتدمة من شاب يعيش في وطنه غريبا، لذلك اكتظ معجمه اللغوي بمفردات البيئة الفلسطينية، فكانت الطبيعة بعناصرها مادة خصبة، يغرف منها درويش مجازاته وصورهُ ويغذي بها إلهامه وأحلامه ووجهات نظره، يمزجها بأحاسيسه، ويسقط عليها ما يموج في نفسه من مشاعر القلق والاضطراب والانفعال والحنين. والملفت في بنية الطبيعة داخل القصيدة، أنها لم تعد ديكورًا وزينة بل عايشت القضية الفلسطينية- كما عاشها أهلها- وعانت الغربة والنفي والتشرد والتيه والغضب والنضال والقتال والاستشهاد، وقوة الصدمة ومرارة الأحداث، فأصبحت الطبيعة تابعا للحدث لا ممهدا له، وحملت ضلاله بدل أن تلقي بضلالها عليه.

كما اعتمد درويش في بناء قصيدته على الوحدات الدالة على الإنسان وما يتعلق به من الجانب المادي (جسمهُ، هيئتهُ، مراحل عمره)، والجانب المعنوي(صوتهُ، صمْتهُ، أحلامهُ، جوارحهُ) وارتبطت هذه الوحدات في القصيدة بحالة العشق بين الشاعر ووطنه الذي لبس هو الآخر قناع المرأة، حتى يكتمل المناخ المناسب لوصف هذا الحب وأحواله وآلامه وأوجاعه، فكان الخطاب الشعري داخل القصيدة موجهاً لأنثى بكل ميزاتها الإنسانية. يقول درويش مخاطبا حبيبتهُ الأرض: (عيونك شوكة في القلب، كلامك كان أغنية، يا مجهولة الصوت، رأيتك مسافرة ومطاردة وخادمة، ما جزت ضفائرها، خذيني تحت عينيك، فلسطينية العينين والكلمات والصوت والميلاد والموت).

فالعيون، والقلب والكلمات والصوت والضفائر والميلاد والموت هي الوحدات اللغوية التي اعتمدها درويش في تجسيد هذا الحب على أرض الواقع، والانتقال به من مستوى العشق العادي(ذكر/ أنثى) إلى مستوى العشق العميق(شاعر/ وطن).

ومن الحقول الدلالية التي اعتمدها درويش في قصيدته حتى يؤكدْ انتماءاته وينقل للمتلقي حيثيات هذا الحب والتعلق بتفاصيله هو حقل المكان، والمكان عند درويش كان خاصًا و عامًا. الأول ارتبط بذكرياته مع بيته وبلدته، والثاني ارتبط بالأرض والوطن وكل ما يحتويه، والمكان من أكثر الحقول الدلالية تواجداً داخل القصيدة، هذا ما يعكس شدة تعلق الشاعر بوطنه الذي سيطر على ذاكرته وفكره وإبداعه.

ويمثل حقل الاحتلال وما تعلق به معوقات هذا الحب من جهة، ومعاناة الشعب الفلسطيني من جهة أخرى، فالمحتل الصهيوني هو الذي وقع عائقا دون اتحاد العاشق(الشاعر) بمعشوقته(الأرض)، وهو سبب المأساة التي يعيشها كل فلسطيني في أرضه، عندما يصبح الوطن للأعداء، والمنفى والمينا ء والرحيل والهم والحزن والمأساة والانكسار والجرح والبكاء لأهل الأرض وأصحابها.

خاتمة

خاتمة:

أفضت بنا هذه الدراسة التي أردنا من خلالها الكشف عن الخصائص الأسلوبية المميزة"لقصيدة عاشق من فلسطين" لمحمود درويش إلى عدة نتائج أهمّها:

1) اعتمد محمود درويش على بحر واحد في قصيدتهِ هو بحر"الوافر" والذي يشيع فيه النغم العذب والموسيقى الشجية، فكان ملائما لمضمون القصيدة والبوح بمشاعر الحب الصادقة تجاه المحبوبة(الأرض). بالإضافة إلى التنويع في عدد تفعيلات كل سطر هذا ما أعطى القصيدة طعما خاصا، وأبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يأتي من رتابة الإيقاع.

2) جاءت القافية متنوعة فكانت إما متواترة أو متراكبة أو مقيدة أو مطلقة، وجاء الروي هو الآخر متنوعا فلم يلتزم درويش بحرف واحد فقط، وكان للتّنويع وطريقة التكرار في بعض أسطر القصيدة أثر إيقاعي مميز وهذا من سمات الشعر الحر.

3) في القصيدة طريقتان في الكلام، الأولى تتصف بالهدوء، نحس بها عندما يتحدث الشاعر عن فلسطين، والثانية قوية نلمسها في كلامهِ عن الاحتلال. هذا ما أحدث توازنًا بين التغزل بالأرض والثورة على العدو.

4) طغت الأصوات المجهورة على المهموسة، فالشاعر تكلم لغة مسموعة فرضها مضْمون قصيدته، ذلك أن تكرار الأصوات المجهورة يتوافق مع لهفة الشاعر الكبيرة وإصرارهِ على إسماعِ صوتهِ والبوحِ بمشاعرهِ بصوت عالٍ. في المقابل فإن الأصوات المهموسة في القصيدة كانت مناسبة لمقام الشوق والحنين والتغزل.

5) يعدّ التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في القصيدة خصوصا فيما يتعلق بتكرار الكلمات والتراكيب، فكان مترجما لحالة الشاعر النفسية والعاطفية المتأزمة، ومساهما في تثبيت الإيقاع الداخلي للقصيدة.

6) يشكل الجناس عنصرا موسيقيا مميزًا داخل القصيدة، خلقهُ ذلك التماثل الصوتي للألفاظ والذي يسمح بتكثيف جرس الأصوات والتفاعل بين الكلمات هذا التفاعل الذي لا يتم بمعزل عن المعنى.

7) جعل التدوير القصيدة جملة شعرية واحدة وأحدث التوافق بين الإيقاع والدلالة.

8) جسدت ثنائية الضمائر المنفصلة(أنا، أنتِ) حقيقة التلاحم الشديد في العلاقة بين العشيقين(الشاعر الوطن)

9) نلاحظ غلبة الأسلوب الخبري على الإنشائي ويرجع إلى طبيعة موضوع القصيدة الذي يضع الشاعر في حالة المُخْبِرْ عن أوضاع هذا العاشق مع وطنه الذي نأى عنه. فطغى بذلك أيضا الزمن المضارع على أفعال القصيدة، لأن الشاعر مشغول بالمستقبل وما سيحملهُ لفلسطين.

10) أثناء تتبعنا لمواطن الحذف في القصيدة لم نجدها بالكثيرة ومردّ ذلك كون الشاعر في موضع الاعتراف والبوح بمشاعر الحب تجاه وطنه، وسعيه الدّءوب إلى وصف وكشف الأحوال التي تعيشها فلسطين، في المقابل تُعدُّ ظاهرة التقديم والتأخير سمة أسلوبية بارزة في القصيدة، هذا ما أظهر قدرة الشاعر وتمكنهِ من ناصية اللغة والإبداع.

11) تثرى القصيدة بمختلف الأنواع التصويرية كالتشبيه والاستعارة والكناية وتعتبر الصورة الشعرية داخل القصيدة أهم ما يميز حداثتها، فدرويش لم يعد يهتم بالبحث عن الصور البسيطة والجميلة، وإنما أصبح كغيره من الشعراء المحدثين يهتم بالبحث عن الصور الحية والعميقة التي ترتبط ارتباطا عضويا بحالته العقلية والعاطفية، وتجعل القارئ في تجاوب مستمر مع ما في القصيدة.

12) اِتَّكَأَ درويش في بناء قصيدتهِ على معجم دلالي ثري، ينبع من عدة حقول دلالية أهمها: حقل الطبيعة التي عايشت النكبة كما عاشها أهلها، وحقل الإنسان الذي أضفى بعض الواقعية على هذا العشق بين شاعر ووطن، وحقل المكان الذي اعتمدهُ الشاعر ليرسم فضاء هذا الحب وتفاصيلهِ، ويؤكد انتماءاته وارتباطاته بالأرض.

ملحق

الملحق:

قصيدة "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش

عُيونك شوكةُ في القلب

تُوجعني ... وأَعبدها

وأَحميها من الرّيح

وأغمدها وراء اللَّيل والأوجاع ... أغمدها

فَيُشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدها

أعزّ عليَّ من روحي

وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين

بأنَّا مرَّة كنَّا، وراء الباب، إثنين!

كلامك ... كان أغنية

وكُنتُ أُحاولُ الإنشاد

ولكن الشَّقاء أحاط بالشفة الرَّبيعية

كلامك، كالسنونو، طار من بيتي

فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريَّفية

وراءك، حيث شاء الشَّوق...

وانكسرت مرايانا

فصار الحزن ألفين

ولممنا شظايا الصوت...

لم نتقن سوى مرثّية الوطن!

سنزرعها معا في صدر جيتار

وفق سطوح نكبتنا، سنعزفها

لأقمار مشوَّهة ... وأحجار

و لكني نسيت ... نسيت يا مجهولة الصَّوت:

رحيلك أصدأ الجيتار ... أم صمتي؟!

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل ... بلا زاد

ركضت إليك كالأيتام،

أسأل حكمة الأجداد:

لماذا تسحب البيَّارة الخضراء

إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء

و تبقى، رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواق،

تبقى دائما خضراء؟

وأكتب في مفكرتي:

أحب البرتقال. وأكره الميناء

وأردف في مفكرتي:

على الميناء

وقفت. وكانت الدُّنيا عيون شتاء

وقشر البرتقال لنا. وخلفي كانت الصَّحراء!

رأيتك في جبال الشَّوك

راعية بلا أغنام

مطَاردة، وفي الأطلال ...

وكنت حديقتي، وأنا غريب الدار

أدقُ الباب يا قلبي

على قلبي ...

يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار!

رأيتُك في خوابي الماء والقمح

محطمة. رأيتك في مقاهي الليل خادمة

رأيتك في شعاع الدمع والجرح.

وأنت الرئة الأخرى بصدري..

أنت أنت الصوت في شفتي..

وأنت الماء، أنت النار!

رأيتك عند باب الكهف ... عند النار

معلَّقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك

رأيتك في المواقد .. في الشوارع ..

في الزرائب ... في دم الشمس

رأيتك في أغاني اليتم والبؤس!

رأيتك ملء ملح البحر والرمل

وكنت جميلة كالأرض ... كالأطفال ... كالفل

وأُقسم : من رموش العين سوف أخيط منديلا

وأَنقش فوقه شعرا لعينيك

واسما حين أسقيه فؤادا ذاب ترتيلا...

يمد عرائش الأيك...

سَأَكتب جملة أغلى من الشُّهداء والقبل:

"فلسطينية كانت . ولم تزل! "

فتحت الباب والشبَّاك في ليل الأعاصير

على قمر تصلَّب في لياليا

و قلت لليلتي : دوري!

وراء اللَّيل والسور..

فلي وعد مع الكلمات والنور.

وأنت حديقتي العذراء..

ما دامت أغانينا

سيوفا حين نشرعها

وأنت وفية كالقمح..

ما دامت أغانينا

سمادا حين نزرعها

و أنت كنخلة في البال،

ما انكسرت لعاصفة وحطاب

وما جزَّت ضفائرها

وحوش البيد والغاب..

ولكني أنا المنفيُّ خلف السور والباب

خذيني تحت عينيك

خذيني، أينما كنت

خذيني، كيفما كنت

أَردّ إلي لون الوجه والبدن

وضوء القلب والعين

وملح الخبز واللَّحن

وطعم الأرض والوطن!

خذيني تحت عينيك

خذيني لوحة زيتيَّة في كوخ حسرات

خذيني أية من سفر مأساتي

خذيني لعبة...حجرا من البيت

ليذكر جيلنا الأتي

مسارَهُ إلى البيت!

فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الإسم

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

فلسطينية الكلمات والصَّمت

فلسطينية الصَّوت

فلسطينية الميلاد والموت

حملتك في دفاتري القديمة نار أشعاري

حملتك زاد أسفاري

و باسمك ، صحت في الوديان:

خيول الروم؟...أعرفها

و إن يتبدَّل الميدان

خذوا حذرا...

من البرق الذي صكَّته أغنيتي على الصنوان

أنا زين الشباب، وفارس الفرسان

أنا . ومُحطّم الأوثان.

حدود الشَّام أَزرعها

قصائد تُطلق العُقبان

وباسمك، صحت بالأعداء:

كلي لحمي إذا مانمت يا ديدان

فبيض النَّمل لا يلد النسور

وبيضة الأفعى...

يُخَبئ قشرها ثعبان

خيول الرُّوم... أعرفها

وَأَعرف قبلها أَنّي

أنا زين الشَّبَاب، و فَارسُ الفُرسَان!

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1) المصادر:

- محمود درويش، الديوان، المجلد1، دار عودة، بيروت، ط14، 1994.

2) المراجع العربية:

- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء للكتب العربية، ط1، 1952.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط3.
- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1993.
- أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة،تح مصطفى الشويكي، أ. بدران، بيروت، ط1، 1964.
- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات العامة، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1999.
- أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت،ط2، 1967.
- أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية علم البديع، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، 1999.
- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط6، 1966.
- بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البيان، دار الكتب للملايين، لبنان، ط1، 1982.
- توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، القاهرة.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح أحمد أبو الفضل إبراهيم،ج3، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، 1988.
- حازم علي كمال الدين: * دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999.
* القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998.
- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.
- رجاء عيد: * البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993.
* التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية، 1988.
- رحمان غركان، نظرية البيان العربي، دار الرائي، دمشق، ط1، 2008.
- السكاكي، مفتاح العلوم، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2000.
- سليمان فياض، النحو العصري، مركز الأهرام، مصر.
- سميح أبو مغلي، مبادئ العروض، مؤسسة المستقبل، عمان، ط3، 1964.
- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991،.
- شربل داغر، الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1.
- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة،ط2، 1982.
- صالح بلعيد، الصرف والنحو، دراسة وصفية تطبيقية في مفردات السنة الأولى جامعي، دار هومة للطباعة، الجزائر.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
- عبد الرحمان تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، مصر، ط1، 2003.
- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2.
- عبد العاطي غريب، دراسات في البلاغة، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1997.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر، القاهرة،1990.
- قاسم محمد أحمد،المرجع في علم العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، طرابلس، ط1.
- القاضي الجرجاني، التعريفات، تح عبد الله علي الأكبر وآخرون، ج5، دار المعارف، بيروت، لبنان.
- محمد خليل إبراهيم، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيكية، دار المسير للنشر، عمان، 2003.
- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة،ط1، 1994.
- محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992.
- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق،ط1، 1991.
- محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز العلمي للقرآن الكريم، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 1426هـ.
- محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005.

- مصطفى حركات: * قواعد الشعر العروض والقافية، المؤسسة الوطنية،الجزائر، 1989.
* أوزان الشعر، دار الأفاق، الجزائر.
- مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء الإسكندرية.
- منذر عياشي: * الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سورية،ط1، 2002.
* مقالات في الأسلوبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991.
- ناصر لوحيشي، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007.
- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، 1997.
- نور الهدى لوشن، علم الدلالة دراسة وتطبيقا، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1. 1995.
- يوسف أبو العدوس: * الأسلوبية الرؤيا والتطبيق، دار الميسر، ط1، 1427هـ.
* البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.
- يوسف حمادي وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، المطابع الأميرية القاهرة، 1994.

3) المقالات:

- إعتدال عثمان، النص نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش،مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد05، العدد01، 1984.
- يوسف موسى زرقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين مناصرة، المجلة الإسلامية، المجلد10، العدد02.

4) المعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب، مج07، دار صادر، بيروت، ط04، 2008.
- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة

مدخل الأسلوبية مفهومها وأهم اتجاهاتها.....05

الفصل الأول: المستوى الصوتي في"قصيدة عاشق من فلسطين"

1- الموسيقى الخارجية:.....14

1-1- الوزن.....14

1-2- القافية والروي.....18

2- الموسيقى الداخلية:.....23

2-1- تكرار الأصوات.....24

2-2- تكرار الكلمات والجمل.....29

2-3- الجناس.....35

2-4- التدوير.....39

الفصل الثاني: المستوى التركيبي في قصيدة "عاشق من فلسطين"

1- توظيف الأزمنة والضمائر والحروف في القصيدة.....43

1-1- الأزمنة.....43

1-2- الضمائر.....46

1-3- الحروف.....47

2- توظيف الجمل الاسمية والفعلية:.....49

3- الخبر والإنشاء في القصيدة.....51

3-1- الأسلوب الخبري.....51

3-2- الأسلوب الإنشائي.....53

4- الانزياح التركيبي في القصيدة.....56

4-1- التقديم والتأخير.....56

4-2- الحذف.....60

الفصل الثالث: المستوى الدلالي في قصيدة "قصيدة عاشق من فلسطين"

1- الصورة الشعرية في قصيدة عاشق من فلسطين.....66

1-1- الصورة التشبيهية.....67

1-2- الصورة الإستعارية.....72

1-3- الصورة الكنائية.....78

2- الحقول الدلالية في قصيدة عاشق من فلسطين.....82

2-1- حقل الطبيعة.....83

2-2- حقل الإنسان.....84

2-3- حقل المكان.....85

2-4- حقل الاحتلال والألم.....85

خاتمة.....89

الملحق.....93

قائمة المصادر والمراجع.....100