الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

ماستـــــر

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

قصيدة " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش – دراسة أسلوبية –

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: نقد أدبي

إعداد الطالب :

عبد الغاني ناصري

إشراف الدكتورة:

سامية آجقو

السنة الجامعية: 1436ه/1437ه

2015 م/2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أمي وأبي وكل أفراد أسرتي وأساتذتي وأحبتي وكافة الأصدقاء والزملاء

إلى العلماء الأجلاء ** الذين حفظوا للإسلام ثروته

إلى الدعاة الفضلاء ** الذين صانوا للإسلام دعوته

إلى المجاهدين النبلاء ** الذين أعلو للإسلام رايته

إلى كل من يعرفني ويعرف عائلة ناصري

إلى كل من قرأ هذا الموضوع .

شكرا

دفعة 2016 . بسكرة

مقدمة

مقدمة:

إن ما يميز النص الأدبي المعاصر هو زئبقيته، من حيث هو مجرة من المدلولات السابحة في فضاء دلالي مكثف بالإيحاءات والإحالات، فهو ليس مجرد قالب لغوي فحسب، بل هو دلالات وانحرافات عن المعاني الظاهرة البينة المعهودة والمألوفة، لا يمكن حصر نتاجها الدلالي في رؤية معينة، وتبعا لذلك تباينت المناهج النقدية في العصر المعاصر، وذلك بتباين رؤيتها في القبض على الرحيق الجمالي لعالم النص الأدبي وتصيد الأقباس الجمالية المتمردة والمتخفية في روح النص.

ومن هذا المنطلق ظهرت الأسلوبية أحد هذه المناهج النقدية الحديثة في القرن العشرين، والتي تعنى بدراسة النتاج الأدبي ، من أجل استخراج أهم السمات التي تميزه بصفة خاصة ، والعصر الذي ينتمي إليه بصفة عامة، باعتبار أن الشعر العربي مر بمراحل تطورية هامة، وذلك تبعا لتنوع أشكال ومظاهر الحياة ومجالاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية، وانعكس هذا التغير على الشكل والمضمون على حد سواء، فمس التغير البناء الفني في القصيدة من الشكل الكلاسيكي إلى الشكل الجديد وانعكس التغير في الشكل لا ثبات في المضمون ، حيث لم يكتف الشاعر العربي المعاصر بالحديث عن القضايا الذاتية، بل تعدى ذلك نحو القضايا الموضوعية، التي تخص جميع الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية... وغيرها.

ومن هذه الزاوية، احتل الشعر الفلسطيني مكانة مرموقة في مسيرة الشعر العربي المعاصر بصفة عامة، والشعر المقاوم والثوري الذي يلتزم بقضايا الوطن على وجه الخصوص.

وفي ضوء هذه الرؤية أصبح من الضروري الاهتمام بدراسة هذا الشعر وتسليط الضوء على هؤلاء الشعراء، وخاصة إذا تعلق الأمر بشاعر كمحمود درويش الذي عانى طيش الاستعمار وجبروته والسجن والنفي خارج الديار، وكل هذا لم يثبط من عزيمته وإرادته، أين كرس حياته في خدمة القضية الفلسطينية وإبداع شعر عبر من خلاله عن صدق الإنسان الفلسطيني التائه الذي يعيش الألم والتهميش، وانكسار الطموح، ولهذا السبب اخترت واحدة من قصائده وأطولها

الموسومة بعنوان" **سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا** "لمحمود درويش-دراسة أسلوبية- وقوفًـــا على الجماليات الكامنة في أسلوب محمود درويش، ولتبيان مدى علاقتها بحالة الشاعر النفسية.

فكان الحافز وراء اختياري لهذا الموضوع سببين رئيسين :

- أول هذين السببين يتصل بالشاعر الذي التزم بقضايا وطنه حق التزام، والذي مثله أحسن تمثيل، وكان من الأهمية أن تنهض دراسة تتعلق بهذه المترلة للكشف عن قيمة شعره في ضـــوء المنـــاهج النقدية الحديثة.

- وثانيهما اتصل بمنهج الدراسة، حيث اعتمدنا المنهج الأسلوبي الحديث الذي يدرس المكونـــات الداخلية للنص، لاكتشاف الطاقات الكامنة وراء النصوص.

كما تقف وراء هذا الاختيار عوامل عديدة آثرنا إدراجها في طرح الإشكالية الآتية:

- ماهي أهم السمات الأسلوبية التي تميزت بها قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا "لمحمود درويش؟ وما مدى ارتباطها بالحالة النفسية للشاعر و إسهامها في تشكيل المعنى؟

وللإجابة على هذا قمنا بهندسة وتصميم أفكار هذه المذكرة في خطة منهجية حوت مدخلا تمهيديا وفصلين مصدرة بمقدمة ومذيلة بخاتمة.

فالمدخل التمهيدي نظري بعنوان "الأسلوب والأسلوبية مفاهيم أولى" وتناولت فيه بإيجـــاز الأسلوب لغة واصطلاحا عند العرب والغرب (القدامى والمحدثين)، وكذلك الأسلوبية في الطـــرح اللغوي والاصطلاحي في المفهومين العربي والغربي.

أما الفصل الأول المعنون بـــ: "المستوى الصوتي وأثره في تشكيل المعنى" زاوجت فيه بـــين الجانب النظري والتطبيقي، حيث قمت بتقسيم هذا الفصل إلى قسمين وقفـــت في الأول عنـــد الموسيقى الخارجية في القصيدة، حيث تناولت فيه الوزن والتدوير والقافية والروي، ومدى ارتباط كل واحدة منها بنفسية ولغة الشاعر، والقسم الثاني وقفت فيه عند الموسيقى الداخليـــة، حيـــث

تطرقت فيه لتنوع الأصوات وخصائصها، والتكرار بأنواعه الذي ضم الصوت والصيغة والجملة، وبعدها تطرقت إلى التقنية البديعية المتمثلة في الجناس.

أما الفصل الثاني فموسوم بـــ: "المستوى التركيبي والدلالي وأثره في تشكيل المعنى" زاوجت فيه بين الجانب النظري والتطبيقي، كما قسمت هذا الفصل بدوره إلى قسمين خصصت الأول في الوقوف عند المستوى التركيبي وتحدثت فيه عن زمن الأفعال ودلالتها والأسماء ودلالتها في القصيدة، ثم بعدها تطرقت إلى الجملة لغة واصطلاحا، ثم درست فيها نوعين من أنواع الجملة الأولى خبرية ركزت فيها على أسلوب النفي والثانية إنشائية طلبية ركزت فيها على أسلوب الاستفهام والنداء والأمر، ثم تطرقت بعدها إلى الانزياح التركيبي والذي شمل التقديم والتأخير وأيضا الحذف، وفي القسم الثاني تناولت "المستوى الدلالي" حيث تطرقت فيه إلى الحقول الدلالية في القصيدة، وبعدها العلاقات الدلالية التي شملت الترادف والتضاد، كما عرجت على تقنية الرمز ومساهمته في تكثيف الدلالة.

وتأتي الخاتمة خلاصة لأهم النتائج المستقاة من محطات البحث .

وحتى تكون الخطة ناجعة كان من الضروري اختيار المنهج الأسلوبي الذي يدرس المكونات الداخلية للنص دراسة وصفية تحليلية إحصائية، دون التركيز على العوامل الخارجية التي كثيرا ما اعتنى بها النقد الأدبي، كما لم ينطلق بحثي من فراغ، فقد تنوعت وتشعبت مراجعه بتنوع مستويات الدراسة، فمنها الصوتي والتركيبي والدلالي، إذ توزعت بحسب مواضع ورودها في البحث، ومن أهم الكتب التراثية التي كانت سندا لي: "دلائل الإعجاز في علم المعاني" للجرجاني، و"العمدة" لابن رشيق القيرواني.

أما الكتب الحديثة التي أنارت لي الطريق فأهمها: "الأسلوب والأسلوبية" للمسدي، علم الأسلوب" مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل، والأسلوبية "الرؤية والتطبيق" ليوسف أبو العدوس، "الأسلوبية" لبيير جيرو، و"الأساليب الإنشائية في النحو العربي" لعبد السلام هارون، و"موسيقى

الأصوات" و"الأصوات اللغوية" لإبراهيم أنيس، و"علم الأصوات اللغوي" لكمال بشر، و"التكرار في شعر محمود درويش" لفهد ناصر عاشور، و"الكافي في العروض والقوافي" للتبريزي، و"الكافي في البلاغة (البيان- البديع- المعاني)" لأيمن أمين عبد الغاني.

ومن الصعوبات التي واجهتني تشعب الدراسة الأسلوبية من جهة وقلة الدراسات المتناولة لهذه القصيدة باستثناء مذكرة ماجيستير في أساليب التكرار في قصيدة "**سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا**" مقاربة أسلوبية، وأيضا كتاب "التكرار في شعر محمود درويش" لفهد ناصر عاشور، أضف إلى ذلك سمة الغموض في شعر محمود درويش ، ومع هذا كان لابد لي من تجشم عناء البحث وصعوباته، والدخول في غماره، فوجدته أنيسا مثيرا.

وفي الختام أتقدم بالشكر الخالص للأستاذة المشرفة **سامية آجقو** على توجيهاتها المتواصلة و حرصها على متابعة الموضوع و دعمها لي، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقراءة هذا البحث وتصويبه إلى الأحسن.

وأسأل الله أن يتقبل مني هذا العمل فهو منه وإليه سبحانه وتعالى إنه ولي التوفيق.

مدخل:

مفاهيم في الأسلوب والأسلوبية

1- مفهوم الأسلوب.

1-1- في المفهوم اللغوي

1-1-1- في الطرح العربي

1-1-2- في الطرح الغربي

1-2- في المفهوم الإصطلاحي

1-2-1- في الطرح العربي

1-2-2- في الطرح الغربي

2- الأسلوبية

2-1- في المفهوم اللغوي

2-2- في المفهوم الإصطلاحي

2-2-1-في الطرح الغربي

2-2-2- في الطرح العربي

3-اتجاهات الأسلوبية

4-علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

1- مفهوم الأسلوب:

1-1 المفهوم اللغوي:

1-1-1- في الطرح العربي:

وردت كلمة أسلوب في العديد من المعاجم العربية، حيث جاءت في معجم لسان العرب لابن منظور« **الأسلوب: السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق أو الوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا** »[1].

في حين يرى الزمخشري في مادة سلب: «**سلبه الثوب وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السِّلاب وهو الحداد، وتسلَّبت وسلبت على ميِّتها فهي مسلب، والإحداد على الزوج، والتسليب عام. فسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة** »[2]، يعني هذا التعريف السير على منهج معين، فالحداد منهج يتبعه الإنسان في حالة فقدان أحد أقاربه، وكذلك أتباع أسلوب فلان، أي منهجه في تعامله مع الآخرين.

أما في معجم الوسيط « **فالأسلوب الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان على كذا طريقته، مذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول، أي فنون متنوعة، والأسلوب الصف من النخيل ونحوه، والجمع أساليب**»[3]، وإذا تأملنا التحديد اللغوي لكلمة أسلوب في المعاجم العربية، يتبين لنا أن للأسلوب معنيين اثنين: أحدهما الطريق المستقيم والممتد، والسطر من النخيل، والمعنى الآخر مرتبط

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، (د ت)، ص473، مادة (سلب).

[2]- الزمخشري: أساس البلاغة، بيروت، ط1، 2000م، ص408.

[3]- إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط2، 1990م، ص440.

بأساليب القول وأفانينه، أي طريقة الأديب في الكتابة، فلكل أديب أسلوب خاص يؤثر به في المتلقي ويترك فيه بصمات ذاته، فإذا قلنا سلكت أسلوب فلان إذا اتبعت طريقته.

1-1-2- في الطرح الغربي:

نجد أن مصطلح الأسلوب ورد عند الغرب « **مشتقا من الأصل اللاتيني stilus؛ وهو يعني ريشة أو من الإغريقي stylos وتعني عمودا، ثم انتقل مفهوم الكلمة إلى معان أخرى عن طريق المجاز، وهي معان تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية الدالة على المخطوطات ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية** »[1].

ونجد هناك من تطرق إلى الأصل اللغوي لكلمة أسلوب بقوله: « **تعني كلمة أستيلوس في اللاتينية (الأزميل)، أو(المنقاش) للحفر، أو شكلية الكتابة، ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية، البلاغية والأسلوبية وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير** »[2].

ويتحدد مفهوم الأسلوب "style" من خلال التعريفين السابقين، على أنه وسيلة الكتابة، كالأقلام، أو الريشة، كما هو معروف، فمعناه الحقيقي أداة الكتابة ثم تطورت إلى المعنى المجازي بفعل الزمن لتدل على طريقة الكاتب الخاصة في الكتابة.

ويتضح من خلال التعريف اللغوي لكلمة أسلوب، اختلاف في الطرحين العربي والغربي؛ ففي الأول دلت على معنى الطريق الممتد والمستقيم تارة، وبأفانين القول تارة أخرى، وفي الثاني دلت على أداة ووسيلة الكتابة.

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته"، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص93.

[2]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2000م، ص41.

1-2- المفهوم الاصطلاحي:

1-2-1- في الطرح العربي:

1-2-1-1- عند القدامى:

قضية الأسلوب كانت موضع نقاش تناولها الكثير من الدارسين، فقد حاول بعض القدامى أن يضبط تعريفا اصطلاحيا للأسلوب، وذلك من خلال معالجتهم لبعض القضايا النقدية والبلاغية وقضية الإعجاز القرآني، وهنا تجدر بنا الإشارة إلى بعض الإضاءات المهمة؛ والتي هي بمثابة معالم واضحة في تاريخ الدراسات الأسلوبية، فنجد الجاحظ قرن الأسلوب بنظرية النظم « **بمعنى حسن اختيار اللفظة المفردة اختيارا موسيقيا يقوم على سلامة جرسها، واختيارا معجميا يقوم على ألفتها واختيارا إيحائيا يقوم على الظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس، وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة تآلفا وتناسبا** »[1].

كما نجد ابن قتيبة (276هـ\889م) في كتابه " تأويل مشكل القرآن " ربط بين « **الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف، بحيث يكون لكل مقام مقال، فطبيعة الموضوع، ومقدرة المتكلم واختلاف الموقف تؤثر في تعدد الأساليب، فالذي يعرف فضل القرآن عند ابن قتيبة هو من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب**»[2]، ولاحظ أيضا أن « **دراسة الأساليب الكلامية في لغة العرب تعد آداة لفهم فكرة الإعجاز الذي ينطوي عليه الأسلوب القرآني** »[3].

وتلتها محاولات شتى في التعريج عن مفهوم الأسلوب، من بينهم: ابن المعتز في كتابه "**البديع**"، قرن فكرة الأسلوب بفنون الشعر[4].

---

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق "، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص11.

[2]- المرجع نفسه، ص12.

[3]- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط2، 1973م، ص12.

[4]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص12.

ونجد الجبائي (303هـ\916م) ربط الأسلوب بالنظم؛ والنظم عنده: «**الطريقة العامة للكتابة في جنس من الأجناس الأدبية، كالشعر والخطابة** »[1].

ونجد الآمدي (370هـ/980م) تعرض للأسلوب من خلال تفريقه بين أسلوب أبي تمام وأسلوب الشعراء الأوائل، وذلك بتلمسه للاستخدامات اللغوية المناسبة، ومدى شيوعها كثرة أو قلة، مما يتيح المجال لمعرفة الفوارق الأسلوبية[2].

أما الخطابي (388هـ/998م) فقد ربط « **بين الأسلوب والطريقة أو المذهب، فكلما تعددت الموضوعات التي يطرقها الأديب تعددت الأساليب وتشكلت طبيعة هذا الموضوع، وهو يربط كذلك بين الأسلوب والطريقة الفنية في الأداء باعتبار أنَّ هذا الربط خير وسيلة لإدراك الإعجاز القرآني**»[3].

وقد تحدث الباقلاني (403هـ/1010م) عن الأسلوب العصري، وهي الطريقة التي تميِّز كُتَاب عصر من العصور، وعلى هذا الأساس، فإنهم يتقاربون في أساليبهم وفق ما يمليه الأسلوب الشائع في تلك الفترة التي عايشوها، يقول: «**ولا يخفَى على الرجلِ في زمانِنَا الفصل بين رسائل عبد الحميد وطبقته، ومن جاء بعده، حتى إنه لَيَشْتَبِهُ عليهِ بين رسائل ابن الحميد، ورسائل أهل عصره، ومن برع في صناعةِ الرسائل وتَقدمَ في شأوِها**»[4]، واللافت أن ما قاله الباقلاني من وصف لطريقة الشاعر مقارب لما يقال الآن عن الأسلوب في عصرنا الحاضر.

ونجد عبد القاهر الجرجاني (471هـ/1078م) أول من أعطى تصورا دقيقا ومحددا للأسلوب حيث قال:« **واعلم أن الإحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدِئَ الشاعر في معنى لهُ، وغرضٍ وأسلوب، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة**

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص13.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- الباقلاني محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، طبعة دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1963م، ص104، 105.

فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شِعره»[1]، وليس معنى الإحتذاء الذوبان في أساليب الآخرين، بل المقصود به الوعي في عملية التركيب لا يفقهها، إلا ذوو الأذهان الصافية والطباع النافذة.

كما أدرك حازم القرطاجني (684هـ/1285م) قيمة الأسلوب وأثره على المتلقي، وخرج بدراسة أكثر شمولا لمفهوم الأسلوب، حيث« **وجد مفهوما للأسلوب يأتيه من قبل أرسطو، ومفهوما للنظم يأتيه من قبل عبد القاهر، ومن هنا سار حازم في تحديد مفهوم الأسلوب متأثرا أحيانا بنظرة أرسطو إلى العمل الفني بحسبانهِ وحدة متكاملةً تمتدُ لتشملَ القطعة الأدبية كلها، ملاحظا انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسل وترابط معنوي، ومتأثرا أحيانا أخرى بالنظم ولكن مع ربطه بالصياغة اللفظية و بالعلاقات النحوية على نحو ما قال عبد القاهر** »[2]، وتتضح رؤيته للأسلوب بأنها مزيج من رؤية عبد القاهر الجرجاني وأرسطو.

وقام ابن خلدون (732هـ/1339م) بتقديم توضيح لمفهوم الأسلوب من خلال نوعين من الفنون الأدبية هما: الشعر والنثر مقدما لنا تفرقة بينهما بالاعتماد على خصائص كل نوع، بحيث يقول :«**وأعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه** »[3]، وتناول أيضا الأسلوب في فصل صناعة الشعر، فتكلم عن الشعر وما يتطلبه من ملكة لغوية للقدرة على صناعته ، وتكلم عن تصريف هذه الملكة، فهو «**يربط بين الأسلوب و الملكة اللغوية، وهي القدرة اللغوية التي تمكن الفرد عن التعبير عما يريد، كما تناول في باب المنظوم و المنثور الربط بين الأسلوب و الفن الأدبي و المقام المناسب لكل واحد منها فهو يرى وجوب التفريق بين أسلوب الشعر و أسلوب النثر، لأنه**

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود شاكر، مكتبة الخفاجي للطباعة والنشر، ط3، 1992م، ص525.

[2]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبال للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص28.

[3]- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط4، (د ت)، ص570، 580.

لكل مقام مقال»[1]، ويتضح لنا من خلال تعريف ابن خلدون للأسلوب أنه تارة يرتبط بالقدرة اللغوية في الصياغة الشعرية، وتارة أخرى يرتبط بسمات الجنس الأدبي.

ويلخص "محمد عبد المطلب" مفهوم الأسلوب في تراثنا القديم بقوله: «**ارتبط الأسلوب في تراثنا بعدة مسارات، فهو يدل على طرق العرب في أداء المعنى، أي الخواص التعبيرية التي تتناسب وكيفية أداء المعنى المقصود، وكيف أن هذه الخواص هي التي تبرز الدلالة التي يهدف إليها الأديب، كما يرتبط مفهوم الأسلوب بالنوع الأدبي، وعلى معنى أن الخواص التعبيرية تتمايز من جنس أدبي إلى جنس آخر، فالشعر طرقه وللنثر أساليبه وقد يمتد مفهوم الأسلوب إلى الاتصال بشخصية المبدع، وقدرته الفنية وإمكاناته الخاصة في الشعر أو في النثر، وقد يتساوى مفهوم الأسلوب مع مفهوم النظم كما ردده القدماء على ما بينهم من فروق في هذا المفهوم**»[2].

لقد بذل العرب جهودا مضنية وقدموا «**مباحث أسلوبية شتى بدءا بكيفيات أداء المعنى والتمايز بين الأدباء في الأساليب وتصنيف الأسلوب على أساس الجنس الأدبي والخطاب في حد ذاته إلا أن ذلك لم يبلور نظرية أسلوبية متكاملة في المجال التنظيري التطبيقي**»[3]، وهذا المسعى مازال قائما إلى يومنا هذا، في ظل ما يسمى بأزمة المصطلح والمفهوم.

1-2-1-2- عند المحدثين:

اهتم العرب المحدثون بمفهوم الأسلوب وحاولوا جاهدين معالجته وإعطائه طابعا من الوضوح والشرح، فنتج عن هذا الاهتمام مجموعة كبيرة من المؤلفات التي هي في صميم الدرس الأسلوبي، فنجد أمين الخولي ألف كتاب "فن القول "و"مناهج تجديد"، وأحمد الشايب في كتابه "الأسلوب"، تعرض فيه للأسلوب ومجالاته، وكتاب "الأسلوب والأسلوبية" للمسدي، وكذلك

[1]- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ص618، 619.

[2]- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط2، 1995م، ص17.

[3]- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص172.

كتاب "خصائص الأسلوب في الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي، وكتاب "اللغة والأسلوب" لعدنان بن ذريل، وكتاب " علم الأسلوب" لصلاح فضل، والعديد من المؤلفات التي تخص هذا المفهوم .

ونجد "أحمد حسن الزيات" يعرف الأسلوب بأنه:« **طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصور اللفظية المناسبة، وهو الجهد العظيم الذي يبذله الفنان من ذكائه، ومن خياله في إيجاد الدقائق والعلائق والصور، في الأفكار والألفاظ، أو في الصلة بينها**»[1]، بمعنى خلق المعاني باستعمال الألفاظ والعكس، واستخدام الفنان لصور مستمدة من ذهنه وذوقه، وهو طريقة الأديب الشخصية أو الخالصة في التعبير عن نفسه.

أما "أحمد الشايب" نجده يعطي تحديدات مختلفة للأسلوب نذكر منها :

«**الأسلوب: فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا، أو تشبيها أو مجازا، أو كناية أو تقريرا، أو حكما وأمثالا.**

والأسلوب: طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفه للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير.

والأسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني »[2].

كما نجد "عبد السلام المسدي" تعرض للأسلوب على «**أنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه**»[3]، إذ تحددت رؤيته للأسلوب من خلال تركيزه على أسس ثلاثة وهي: المخاطب والمخاطب والخطاب فيقول: « **وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية، اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه**

[1]- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم: حسن حميد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2006م، ص168.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص26، 27.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص52.

هي: المخاطب و المخاطِب والخِطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة»[1].

في حين تطرق "صلاح فضل" لمفهوم الأسلوب ورأى أنه: «**دراسة للإبداع الفردي و تصنيف للظواهر الناجمة عنه وتتبع للملامح المنبثقة منه»**[2].

ويظهر لنا في تعريفات الدارسين لمصطلح الأسلوب اقترانه بأحد العناصر الثلاثة (المخاطب والمخاطب والخطاب)، فالتأثير الأسلوبي هو نتيجة تظافر العناصر الثلاثة وتشابكها.

1-2-2- في الطرح الغربي :

1-2-2-1- عند القدامى:

ورد مصطلح الأسلوب في كتب البلاغة اليونانية، وكان يعد أحد وسائل إقناع الجماهير، اندرج تحت علم الخطابة، وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال[3]، في حين رأى أتباع أفلاطون(Plato) أن « **الأسلوب خاصية موجودة في بعض وسائل التعبير اللغوي، وهي غائبة في البعض الآخر، لأنها تعتمد على مهارة الكاتب في إخضاعها لمتطلبات التعبير، وهي مهارة لا يملكها كل كاتب»**[4]، ويدل هذا التحديد على أن الأسلوب خاصية ذاتية تنم عن مقدرة الكاتب في السبك و الصياغة.

كما ورد الأسلوب في كتاب الخطابة لأرسطو(Aristote)، وهو عنده « **التعبير ووسائل الصياغة و يظل الأسلوب في كل معانيه غايته الإقناع عند أرسطو. إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي و الملحمي، وهي المحاكاة التي تقوم في مجال الفن بوظيفة**

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص61.

[2]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص، مطالع السياسة، الكويت، (د ط)، 1992م، ص179.

[3]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص35.

[4]- محمد بولحية: الأسلوب البلاغي في القرآن الكريم، رسالة ماجيستير، إشراف عبد السلام ضيف، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010، ص9.

الإقناع بالأقيسة في المنطق، وإما بالإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة وما يلتحق بها مما لا محاكاة فنية فيه »[1].

أما فيما بعد ارتبط الأسلوب في العصور الوسطى بطبقات المتكلمين، فقيل: « **الأسلوب البسيط و الأسلوب المتوسط و الأسلوب السامي، حيث يمثل الأسلوب البسيط الطبقة الوضعية، مثل الرعاة، ويمثل الأسلوب المتوسط، الطبقة المتوسطة، مثل: الفلاحين، وأما الأسلوب السامي فيمثل الطبقات الاجتماعية العليا، مثل: الملك ورئيس الجند، وقد اتخذ من الأعمال فرجيل الثلاثة: الرعائيات bucolique، والزراعيات géorgique،والإنياذة L'Eneide، تجسيدا لهذا التقسيم الطبقي للأسلوب** »[2].

وعلى هذا الأساس شاع عند البلاغيين ما يعرف بعجلة فرجيل(Virgile) في الأسلوب، و تشير أعمال هذا الدولاب إلى الوضع الاجتماعي الذي يتناسب مع كل أسلوب من الأساليب الثلاثة.

وهذا التقسيم يشبه إلى حد بعيد ما قام به النقاد العرب في تقسيمهم الشعراء في طبقات حسب درجة الفصاحة و الإجادة في النظم، من مثل: ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء...

1-2-2-2- عند المحدثين:

شهد مصطلح الأسلوب في اللغات الغربية الحديثة نوعا من الاغتناء بلغت حد الكثرة والاختلاف في التوجه وتعدد المدارس، وظهر هذا المصطلح في تلك اللغات في القرن التاسع عشر وتكاد تنطلق كل المفاهيم التي تركز على تحليل الأسلوب من عبارة الكونت دي بوفون(Conte de buffon)الذي قالها في محاضراته عام 1953م، حيث ربط الأسلوب بسمة الشخصية «**Le Style est l'homme Même** »[3]، وبعبارة أخرى الأسلوب هو الرجل.

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد العربي الحديث، دار النهضة ، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1997م، ص113.

[2]- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص17.

[3]- صلاح فضل: علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته"، ص95.

كما قدم تحديدا واضحا للأسلوب، عندما رأى: «**أن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنقل من شخص إلى آخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة ، فهذه الأشياء خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب لا يمكن أن يزول ولا ينقل ولا يتغير**»[1]، ويتحدد مضمون هذا التعريف في أن أسلوب الخطاب يصاغ صياغة متميزة فيتحول معها إلى خاصية من خواصه، ولا يمكنه أن يتلاشى أو يتغير أو ينقل، وبقائه سائرا في جميع الأزمنة مرهون بقيمته الرفيعة وحسه الجمالي، كما أن لكل منشئ طابعه الخاص في تفكيره وتعبيره يمتاز به عن الآخرين.

والأسلوب عند جان كوهين(Jean cohen) هو «**كل ما ليس شائعا وعاديا ولا مطابقا للمعيار والعام المألوف إنه انزياح بالنسبة لمعيار أي إنه خطأ مقصود** »[2]، وفي هذا القصد ربط الأسلوب بالخروج عن العادي وخرق المألوف.

ويأتي بييرجيرو (Pierre giraud) الأسلوب بقوله: «**ليس ثمة شيء أحسن تعريفا من كلمة أسلوب! فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس ولعصر من العصور**»[3]، يشير هذا التعريف إلى تعدد الأساليب بتعدد الكتاب وباختلاف الأنواع الأدبية وفنونها، وبتباين العصور.

من خلال هذه التعريفات للأسلوب، نرى أن الفكر النقدي الغربي من بوفون إلى هؤلاء النقاد قد أغنى و أثرى البحث في مجال الأسلوب، وفعاليته و دوره في العملية الإبداعية .

[1]- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص59.

[2]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1986م، ص15.

[3]- بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر، مصر، ط2، 1994، ص9.

2- الأسلوبية:

2-1- في المفهوم اللغوي:

بالتوجه للمقصد اللغوي أو المعجمي للأسلوب كمصطلح نقلت ترجمته من اللفظة الأجنبية" Stylistics "، فهي كلمة مركبة من وحدتين الجذر و هو الأسلوب "Stylus" التي تعني أداة الكتابة أو التعلم في الأصل اللاتيني، واللاحقة "يات" "ics" المكونة بدورها من الوحدة "ية" "ic" التي تفيد النسبة وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة، ومن "أت" "s" الدالة على الجمع، كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علوم الأسلوب، أما الأسلوبية التي روج لها "عبد السلام المسدي"، فهي آتية من المصطلح الفرنسيStylistique المتكون من وحدتين: الجذر "أسلوب"Style"الذي هو ذو مدلول إنساني و اللاحقة "ية" "ique" التي هي صفة العلم، لأن تفكيك الوحدتين إلى مدلوليهما الاصطلاحي يعطي عبارة الأسلوب" "Sciecede style"[1].

2-2- في المفهوم الإصطلاحي:

تعد الأسلوبية أو علم الأسلوب من أهم مفاتيح النص الأدبي في النقد المعاصر« **ووسيلة فعالة في مقاربة النصوص من خلال الوسائل الإجرائية المتنوعة التي تمنحها للقارئ، والتي تسمح له بدخول عالم النص المغلق من مداخل عديدة تثمر في كل مقاربة إبداعا نقديا يوازي في أهمية الإبداع الأدبي**»[2].

2-2-1- في الطرح الغربي:

الأسلوبية مصطلح يطلق على الدراسة العلمية للأسلوب حيث « **يطلق عليه في الإنجليـــــــزية"stylistc"، وفي الفـــــــرنسية"la stylistique"، والباحث في الأسلوب "styslistician"**»[3].

---

[1]- ينظر: فيصل الأحمر ونبيل الدادوة: الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، ج1، (د ط)، 2008م، ص25.

[2]- مسعود بودوخة وآخرون: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2015م، ص9.

[3]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص15.

فمصطلح الأسلوبية نشأ نشأة غربية ظهر خلال القرن التاسع عشر حين « **أطلق درجابلنـــتش von dargablentes عام 1875 مصطلح الأسلوبية على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية و البلاغية في الكتابة الأدبية** »[1]، وقد سار في هذا الاتجاه سنة 1887م العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج (Gustave kuirtinge) الذي بشر بعلم يبحث في الأسلوب من خلال انتباهه إلى « **فكرة الأسلوب الفرنسي المهجور في تلك الفترة، إذ تبين له أن واضـــع الرســـائل الجامعية يقتصرون على وضع تصنيف وقـــائع الأسلوب التي تلفـــت أنظـارهم طبـــقا للمناهج التقليدية** »[2].

وظلت الأسلوبية على حالها ولم تتضح معالمها إلا في أوائل القرن العشرين، أين تبلور مفهوم اللسانيات بفضل جهود فرديناند دو سوسير (Ferdinand de saussure) و عمله الرائـع الذي تكشـف في كتابه الثـمين "محاضرات في اللسانيات العامة "، فأحدثت لسانيات فرديناند دوسوسير ثورة في مجال الدرس الـلغوي بـلغ تأثيره فيما بعد إلى الدراسات النقدية و الأدبية.

وكان بـــالي (Charles bally) قـد شرب فكر أستاذه دوسوسير و استفاد منه في تأسيسه لعلم اللغة الحديث، خاصة في ثنائية اللغة و الكلام، حيث كان للتفريق بينهما الأثر البالغ في نشأة الأسلوبية[3]، وأثمرت جهوده و أبحاثه كتابين قيمين: الأول عنوانه: "محاولات في الأسلوبية الفرنسية "صدر عام 1902 والثاني عنوانه "المجمل في الأسلوبيات" نشره سنة 1905.

و«**يرى مؤرخي الأسلوبية أن شارل بالي أصل 1902 علم الأسلوب و أسس قواعده النهائية مثلما أرسى" دوسوسير" أصول علم اللسان الحديث، ويدرس علم الأسلوب العناصر التعبيرية للغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التعبيري و التأثيري** »[4].

---

[1]- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 1989م، ص17.

[2]- رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص13.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص13.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، ط1، 1997م، ص130.

وربط بالي الأسلوبية بالتعبير و اصطلح عليها علم أسلوب التعبير ويعرفها على أنها: «**العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة ووقائع اللغة عبر هذه الحساسية** »[1].

ثم أتى بعده ليوسبيتزر (Leo spitser) الذي مهد للأسلوبيات الأدبية، و ذلك من خلال مؤلفه القيم دراسات في الأسلوب الذي أصدره سنة 1928م، كان مصدرها المجالات النفسية الفرويدية، وشهدت سنة1941أزمة في الدراسات الأسلوبية مع ج ماروزو(J Marouzeau) واعتبرت الأزمة في الدراسات الأسلوبية «**أنها تتذبذب بين موضوعية اللسانيات و نسبة الاستقراءات و جفاف المستخلصات فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة** »[2].

ثم ألقى جاكبسون (R Jakobson) محاضرة حول :"اللسانيات و الإنشائية "في سنة 1960، بجامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية خلال ندوة عالمية حضر إليها أبرز اللسانيين و نقاد الأدب و علماء النفس و علماء الاجتماع، وكان محورها "الأسلوب"، بشر يومها بسلامة إقامة الجسر الواصل بين اللسانيات و الأدب أي لا وجود لقطيعة بين هذين الحقلين[3].

ثم أصدر ت.تودروف (T Toderov)أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية وأكد بعدها الألماني ستيفن أولمان (Stepen ullmann) استقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي، إذ يقول: « **إن الأسلوبية اليوم هي 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 و اللسانيات معا** »[4]، وتطرق بعدها العديد من الدارسين لمفهوم علم الأسلوب، إذ لكل واحد منهم منطلقاته الفكرية والمنهجية .

---

[1]- بيير جيرو: الأسلوب و الأسلوبية ، ص34.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص22.

[3]- المرجع نفسه، ص23.

[4]- صلاح فضل: علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته"، ص24.

تعرض جاكبسون للأسلوبية وعرفها بأنها: « **بحث عما يتميز به الكلام الفني عن باقي مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا** »[1]، فالأسلوبية –هنا– تعني بذلك الكل الشامل لكيفية التعبير، وكذلك السمات المميزة للنص الأدبي .

أما ريفاتير (Michal riffaterre) فقد ربط الأسلوبية بالأثر الأدبي ورأى أنها:« **علم يعنى بدراسة الأثار الأدبية دراسة موضوعية وهي لذلك تعني بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنة تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا** »[2]، فالأسلوبية تعنى بالتحليل اللغوي للنصوص والكشف عن فنياته، فهي« **دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية**»[3]. ما يعني أنها ترمي إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي، بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية، أما جان كوهين قد انطلق في تحديده لماهية الأسلوبية من الخاصية الجمالية فهي عنده: «**علم الإنزياحات اللغوية**»[4].

ثم أتى بعده بيير جيرو الذي أصدر سنة 1954 كتابا قيما "**الأسلوبيات** " نشره في سلسلة ماذا أعرف؟ "متضمنا العلاقة بين البحث الأسلوبي والبلاغة و النقد، و رأى أن الأسلوبيات بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف التعبير[5].

وعليه، نستخلص من خلال التعريفات السابقة أن الأسلوبية علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، وإلى علمنة الظاهرة الأدبية من خلال دراستها عبر منهج

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص35.

[2]– فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص15.

[3]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص38.

[4]– جان كوهين: النظرية الشعرية "بناء لغة الشعر. اللغة العليا"، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص36.

[5]– ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص16.

موضوعي تحلل على أساسه الأساليب، لتبرز جميع الرؤى التي تنطوي عليها أعمـــال الكتـــاب فتكشف عن القيم الجمالية في الأعمال انطلاقا من تفكيك الظواهر البلاغية للنص[1].

2-2-2- في الطرح العربي:

أما الأسلوبية في الطرح العربي فبدأ ظهوره مع جهود عبد السلام المسدي سنة 1977م الذي بشر بمولود جديد يسميه الأسلوبية والأسلوب"نحو بديل ألسني في نقد الأدب"، إذ قدم الأسلوبيات في أبهى صورها، ويعرف الأسلوبية بأنها: « **علم تحليلي تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية** »[2]، وهو يربط الأسلوبية بالمنطق اللساني والأدبي، ومن هذا التعريف يظهر زخمة المعرفي وعمقه الفلسفي.

وتلت الأسلوبيات النظرية التي مهد لها المسدي الأسلوبيات التطبيقية، وكانت مع ثلة من الباحثين من بينهم، محمد الهادي الطرابلسي في كتابة "خصائص الأسلوب في الشوقيات" سنة 1981، و محمد عبد المطلب في كتابه "البلاغة والأسلوبية" سنة 1984م، وصلاح فضل في كتابه "علم الأسلوب "مبادئه و إجراءاته""، وشكري عياد سنة 1985 في كتابه " إتجاهات البحث الأسلوبي"، وأيضا: كتاب "جماليات الأسلوب" لفايز الداية سنة 1990، وسعد مصلوح سنة 1992 في كتابه "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، وتلته بعدها مجموعة لا بأس بها تهتم بعلم الأسلوب وبجميع جوانبه، وبدراسة أكثر تعمقا ودقة وتحديدا .

إذ نجد يوسف أبو العدوس قد تطرق لمفهوم الأسلوبية ورأى أنها: «**مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية، وأدواته الإبداعية متخذة من اللغة البلاغة جسرا تصف به النص الأدبي وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجهما القائم على الإختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل و المتلقي، ومن ثم**

[1]- ينظر: بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص34.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص57.

فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية تركز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه»[1].

وتتحدد سمات المنهج الأسلوبي من خلال التعريفات السابقة على أنها تستكشف« **العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المميزة التي تشكل سمات خاصة فيه ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينهما وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه و مشاعره التي تجعله يلح على أساليب معنية، ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي»**[2].

3- اتجاهات الأسلوبية:

إن كل منهج نقدي لابد أن ينطلق من مبادئ فكرية و منطلقات معرفية يرتكز عليها، ما أدى إلى ميلاد نزعات مختلفة في النظر إلى الأسلوبية من منطلقات اجتماعية ونفسية، وسلوكية. .. فظهرت انطلاقا من هذا التعداد اتجاهات منها: الاتجاه التعبيري و الفردي، والبنائي والإحصائي..

3-1- الأسلوبية التعبيرية(La stylistique de l'expression):

ويطلق عليها أيضا الأسلوبية الوصفية "descriptive" وتعنى بمعالجة تعبير اللغة بوصفه ترجمان أفكارنا، ومؤسسها شارل بالي أحد تلامذة فرديناند دوسوسير، وقد ركز على الطابع الوجداني والعاطفي للغة، معتبرا أياه العلامة الفارقة في أية عملية تواصل، ويتجلى في قوله:« **هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواه العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»**[3].

وهنا يتمحور هدف الأسلوبية حول «**اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي»**[4].

---

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص52.

[2]- عودة خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، مج2، ع8، 1994م، ص113.

[3]- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص34.

[4]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، (د ط)، 2002م، ص31.

ويقول بالي:«**إن مهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء**»[1].

وتتعامل مستويات الدراسة الأسلوبية للتعبير اللغوي مع أنظمة اللغة بوصفها نظاما اجتماعيا تواصليا، على نحو يجعل دراسة التعبير اللغوي تقع ضمن المستويات الصوتية والصرفية، والنحوية والدلالية[2].

ونخلص إلى أن أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو الحدث اللساني، إذ تتعلق بدراسة المعنى وهي أسلوبية الأثر، وتعتد بالأبنية اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي، أي أنه وصفي بحت[3].

3-2- الأسلوبية النفسية(Stylistique psychologique):

رائدها ليوسبيتزر(leo spitzer)وقد ركز سبيتزر جهده على العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية و العالم النفسي للكاتب، متأثرا بذلك بما قدمه فرويد من نظريات في اللاشعور، ما جعله يتجه بمباحثه إلى إثبات الخصائص الأسلوبية التي تميز كل كاتب[4]، كما أن أسلوبية سبيتزر «**تبحث في دراسة العلاقة القائمة بين المؤلف و نصه الأدبي و هي ترصد التعبير وعلاقته بالمؤلف** »[5].

ويذهب محمد عزام إلى أن آراء سبيتزر قامت على مجموعة من المبادئ الأساسية:

«**أولا: الفرد قادر على التعبير عن قصده، أو بإمكان الكاتب أن يلائم بين النمط اللغوي الذي يستعمله و القصد الذي يسعى إليه، بحيث يؤدي ما يريده تأدية كاملة، و لهذا فإن سبيتزر يحطم تصور اللغة.**

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته"، ص21.

[2]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص98.

[3]- ينظر: منذر العياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، مصر، ط1، 2002م، ص42.

[4]- ينظر: مسعود بودوخة وآخرون: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص25.

[5]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص76.

ثانيا: الأسلوب لابد أن يكون تعبيرا عن روح الكاتب و كوامنه و دواخله.

ثالثا: سبيتزر يقول بتأثير الكاتب أو المبدع، و يقول أيضا بالمؤثرات البيئية في النص الأدبي إذ لا يمكن عزل الأدب عن المؤثرات الفكرية و الاجتماعية المحيطة به»[1].

ولهذا نجد أن للمنهج الذي وضعه سبيتزر أثرا كبيرا في إثراء النقد، وتخليصه من الآثار السلبية للاتجاه الوضعي الذي كان يمثله لانسون واتكئ على البنية الداخلية للنص و روح المـــــؤلف، وأن اللغة تعكس شخصية المؤلف غير منفصلة عنه[2].

ونجد أن الأسلوبية الفردية وجهت لها بعض الانتقادات من بينها نظرتها إلى العمل الأدبي نظرة ناقد انطباعي، اكتفى برصد الملاحظات الذاتية التي اعترفت من خلال لقائه بالنص مباشرة، استهدفت الفرد مستعملة عناصر البنية اللغوية و ما تحمله من إيحاءات و دلالات تكشف منها العلاقات المربوطة بين مكونات البنية، وهذه النقائض أدت إلى بزوغ اتجاه جديد يدعى بالأسلوبية البنيوية[3].

3-3- الأسلوبية البنيوية (Stylistique structurale):

إذا كانت الأسلوبية التعبيرية ترى في الأسلوب علاقة بين الفكر واللغة ، والأسلوبية الفردية ترى فيه صلة بين النص والجانب النفسي لمؤلفه، فإن الأسلوبية البنيوية تأخذ اتجاها غير ذلك، إذ يتحدد الأسلوب لدى روادها في العلائق القائمة بين الوحدات اللغوية للنص دون إهمال الجانب التواصلي فيه، والأسلوبية البنيوية «**رؤية نقدية مزدوجة أو مركبة من زمرتين نقديتين هما البنيوية والأسلوبية، حيث يتحول النص في ضوء هذا الاتجاه إلى بنية قائمة بذاتها تتخللها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية، ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى، ويستهدف التحليل الأسلوبي القيمة الأسلوبية للإشارة في**

[1]- ميخائيل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، تر: حميد الحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م، ص68، 69.

[2]- ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص38.

[3]- ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2009م، ص171.

تموضعها البنيوي»[1]، ويمثل هذه المدرسة كل من رومان جاكبسون وميشال ريفاتير، وهي امتداد مباشر للسانيات الحديثة التي كان دوسوسير رائدا لها، وترى الأسلوبية البنيوية « **أن النص بنية تشكل جوهرا قائما بذاته، ذا علاقات داخلية ومتبادلة بين عناصره وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها»**[2]، كما لا ننسى أن ننوه بـ: «**التداخل الكبير بين الأسلوبية البنيوية والأسلوبية الوظيفية حتى أن هناك من اعتبرها اتجاها أسلوبيا واحدا وهذا التداخل مرده إلى انتماء هذه الاتجاهات إلى فصيلة علمية واحدة هي اللسانيات»**[3].

والخطاب الأدبي في منظور الأسلوبية البنيوية نص يضطلع بدور إبلاغي ويحمل غايات محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي[4].

ونجد جاكبسون قد أقام نظرية التواصل، وحدد وظائف اللغة بست وظائف، حيث ركز على الوظيفة الشعرية، كونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي، و الوظيفة الشعرية تتحقق بإسقاط مبدأ المساواة(التعادل)في محور الاختيار(الانتقاء) على مستوى التركيب (النسق)[5].

ونجد ريفاتير إلى جانب رومان جاكبسون الذي أثرى الدرس الأسلوبي البنيوي وقد انصب محور العمل عنده على البنى الصوتية وعلاقتها ببعضها البعض، وذلك بهدف إبراز القيمة الأسلوبية للإشارة داخل النظام،كما نجده اهتم بالسياق الأسلوبي وعرفه بأنه نسق غير متوقع، وعقد له فصل خاصا في كتابه الشهير"محاولات في الأسلوبية البنيوية" وقسمه إلى سياق أصغر وسياق أكبر[6].

---

[1]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص172، 173.

[2]- المرجع نفسه، ص171.

[3]- المرجع نفسه، ص175.

[4]- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص82.

[5]- ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص82.

[6]- ينظر: شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، السعودية، (د ط)، 1985م، ص149، 150.

ونخلص إلى أن الأسلوبية البنيوية عموما في تحليل النص الأدبي تعنى بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، و بالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم(...)، وهي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني و الصرف و علم التراكيب، ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد.

3-4- الأسلوبية الإحصائية:

يعتمد هذا الإتجاه « **الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث** (....) **الوقوع في الذاتية**»[1]، وبالتالي فالعملية الحسابية تكون منطقية والنتيجة موضوعية لا ذاتية فيها، وتقوم الأسلوبية الإحصائية «**على الوصف الموضوعي والقياس الكمي الذي يستخدم إجراءات التحليل الإحصائي والرياضي**»[2]، يستخدم المنهج كوسيلة للإثبات والاستبدال على موضوعية الناقد من خلال التحاور مع النص.

وما يميز فكر وتطبيقات بيير جيرو، هو ولوعه بالمنهج الإحصائي الذي يقوم من خلاله بعرض مفصل يحصي فيه الألفاظ، ودلالات المؤلف، ليصل إلى تحديد معجم خاص لهذا المؤلف، كما اعتمد على دلالة تكرار كلمة عنده ليصل إلى كشف علم يوضح نسبة التردد العامة للمفردات[3].

ومن الأسلوبين العرب المحدثين الذين وظفوا الأسلوبية الإحصائية في دراستهم نجد سعد مصلوح في كتابه " الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، حيث قدم مثالا تطبيقيا عن الأعمال النثرية في مقارنته بين أسلوبي كتابين: "الأيام" لطه حسين و"حياة قلم العقاد" [4].

---

[1]- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص21.

[2]- هنريش بيليث: البلاغة والأسلوبية "نحو نموذج سيميائي لتحليل النص"، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص59.

[3]- ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص33.

[4]- ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب "دراسة لغوية إحصائية"، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2002م، ص89، 90.

وفي الأخير نخلص إلى أن الأسلوبية الإحصائية تهدف إلى تمييز الخصائص اللغوية في النـــص الإبداعي، عن طريق قياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية ،كونه يريـد أن يصل إلى تحديد السمات الأسلوبية للنصوص المدروسة لرصد متوسط عدد الكلمات في كل جملة و متوسط عدد المقاطع في كل كلمة، ويتم وضع متوسط هذه المقاطع في كل كلمة، كما تهتم بدراسة الجملة وأنواعها و الأصوات[1].

4- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى:

4-1- علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

يلحظ الدارسون إلى وجود علاقة حميمة بين البلاغة والأسلوبية، فقد أكد ذلك مجموعة منهم، فبيير جيرو يؤمن بأن الأسلوبية وريثه البلاغة، وهي بلاغة حديثة، ذات شكل مضـــاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية[2].

أما شكري عياد فيرى أن الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية، يظهر ذلك في كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب "في قوله: «**ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغـريك ببضـاعة جديدة مستوردة فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة**»[3].

كما نجد عبد السلام المسدي وهو ويتناول التعقيد الذي أحدثته بعض الدراسات الحديثة المنظرة لعلم الأسلوب معتبرين أدوات العمل البلاغية مفاتيح الأسلوبية التطبيقية، بقوله: «**إن علم الأسلوب وإن بدا لبعضهم امتداد لتطور أنماط المقاربة البلاغية فإنه من الناحية المعرفية لا يستقيم كيانه إلا إذا ابتكر منظومته التصنيفية، وهذا لا يتسنى إلا حينما يحدد متصوراتـه**

[1]- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص103.

[2]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق" ، ص62.

[3]- شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، (د ط)، 1982م، ص7.

التجريدية ومقولاته الإجرائية»[1]، فالبلاغة فن أدبي وهي أداة نقدية تستخدم لتقويم الأسلوب الفردي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة .

ونجد محمد عزام من بين الدارسين الذين أقروا بوجود اختلاف بين البلاغة والأسلوبية حيث يقول: «**أن البلاغة علم معياري يرصد الأحكام المعيارية التقييمية ويرمي إلى تعلم مادته، وموضوعه هو بلاغة البيان، أما الأسلوبية فتنفي عن نفسها كل معيارية وتعرف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح والذم، ولا تسعى إلى غاية علمية بحتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينهما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية، والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية في حين تسعى الأسلوبية إلى تحليل الظاهرة الأدبية بعد أن يتقرر وجودها**»[2].

ونستخلص أن ما يميز البلاغة عن الأسلوبية أن الأولى معيارية والثانية وصفية، وأن البلاغة فصلت بين ثنائية الشكل و المضمون، أما الأسلوبية فقد عملت على الربط بين قطبي هذه الثنائية فالنص كيان لغوي واحد بدواله و مدلولاته، وبهذا يتحول الحدث الإبلاغي إلى جمالي تأثيري.

4-2- علاقة الأسلوبية باللسانيات:

إن علاقة الأسلوبية باللسانيات وطيدة، حيث يقول عبد السلام المسدي عن هذه العلاقة «**أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوءه فقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد حتى أخصبه فأرسى معه قواعد الأسلوب، وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذا وردا غير أن كلا العلمين قد قويت دعائمه وتجلت خصائصه فيفرد بمضمون معرفي جعله خليقا بمجادلة الآخر في فرضياته وبراهينه**»[3].

[1]- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص60.

[2]- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص45.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص57.

كما علق ميشال ايرفاي (Micheal aerwei) و دولاس (Doulas) وريفاتير عن قضية اعتبار الأسلوبية من المعارف المتخصصة بذاتها واعتبارها مجرد مواصفة لسانية أو منهجا نقديا فاعتبر الأول الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، وهذا إثبات في تبعية الأسلوبية للسانيات، واعتبر الثاني الأسلوبية بأنها منهج لساني وهو تأكيد غير بعيد عن الأول وينتهي ريفاتير إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص[1].

ويضيف جاكبسون تبعية الأسلوبية للسانيات في أن« **الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات**»[2].

ومهما تعددت الآراء حول العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية فإنها ستظل حميمة، لا يمكن استغناء أحدهما عن الآخر، كما لا نخلط بين العلمين لأن كل علم له خصوصياته وأهدافه.

ونجد من الباحثين من قدم لنا الفرق بين اللسانيات والأسلوبية في الملاحظات[3] الآتية:

اللسانيات	الأسلوبية
1-تعنى بدراسة الجملة.	**1تعنى بالانتاج الكلي للكلام.**
2-تعنى بالتنظير للغة بكونها مشكلا مفترضا(نظام الجملة).	**2-تتجه نحو المنجز فعلا(الكلام).**
3-تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها.	**3-تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي.**
4-تدرس اللغة وتسعى إلى كشف القوانين التي تحكمها.	**4-تركز على القيمة الإبلاغية والإفهامية، وتدرس الكلام بوصفه نشاطا ذاتيا في استعمال اللغة.**

جدول يمثل الفرق بين الأسلوبية واللسانيات

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ، ص24.

[2]- المرجع نفسه، ص44.

[3]- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص25.

نلحظ من خلال الجدول أن أصحاب هذا الإتجاه أفرطوا في انكار العلاقة الموجودة بين اللسانيات والنقد، ونحن نعلم أن الأسلوبية انبثقت من عباءة اللسانيات ونلحظ أن كل من الأسلوبية واللسانيات تدرس وتبحث عن اللغة والصياغة داخل الخطاب الأدبي.

4-3- علاقة الأسلوبية بعلم اللغة:

علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، ووفق ما يرى بعض الباحثين تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة، وأنها خرجت من عباءة اللغة، ومن مدرسة دوسوسير على وجه التحديد، والأسلوبية وليدة رحم علم اللغة الحديث، فهي مدخل لغوي لفهم النص، ويظهر هنا جليا أن علم اللغة الحديث شكل الأرضية لخروج الأسلوبية وإفادتها في عملية التحليل.

وهنا لابد لنا من الإشارة إلى قضية مهمة وهي أن الأسلوبية تتشابك مع العلوم اللغوية: « **فالدارس الأسلوبي يرتبط بالعلوم اللغوية المحايثة، تلك العلوم وجعلها حقول معرفية لعلم اللغة الذي يسعى في النهاية لتقديم فهم أفضل للغة الإنسانية وتأكيدا على ذلك يمكن مناقشة الموضوعات الآتية:**

الأسلوبية وعلم اللغة الرياضي.

الأسلوبية وعلم اللغة النفسي.

الأسلوبية وعلم اللغة الجغرافي.

الأسلوبية وعلم اللغة النظمي»[1].

وأدى الارتباط التاريخي بين الأسلوبية وعلم اللغة ببعض مؤرخي النقد إلى الوقوع في الخطأ، فصاروا يعدون أي تناول للأدب يتجلى بوضوح بمظاهر لغوية(الخيال، البنية الصوتية، النحو...) ضمن الدراسة الأسلوبية.[2]

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص50.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص40.

مما أدى بالباحثين للتفرقة بين مجالي العلمين فعلم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد، وأن: «**اللغة تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية، وقواعد صرفية ونحوية وبيانية**»[1].

4-4- علاقة الأسلوبية بالنقد:

تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، فالدراسة الأسلوبية دراسة نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام فيه.

ولعل التقارب بين الأسلوبية والنقد في محاولة الكشف عن مظاهر المتعددة للنص الأدبي من لغة وموسيقى وتركيب وعن علاقة الأسلوبية بالنقد ظهرت ثلاثة اتجاهات ، إذ لكل باحث ووجهة نظره لهذه العلاقة نذكر منها:

الاتجاه الأول: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الأسلوبية جزء من النقد وهي تابعة له تعمل على خدمته فالأسلوبية اتجاه نقدي تعمل على تمحيص وتحليل النص الأدبي وتقرير الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبية والنحوية.

فنظرة الناقد إلى النص الأدبي نظرة فاحصة شاملة يستخدم الأدوات الفنية المتوفرة مثل: اللغة، التذوق، والتاريخ والصياغة وعلم النفس، ويحكم على النص بالجودة والرداءة بناء على معطيات قائمة بين يديه، أما الأسلوبية فنظرتها جمالية تأتي من خلال الصياغة ومهمتها فحص النص الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن القيمة الجمالية، وهنا نخلص أن ما في النقد بعض ما في الأسلوبية

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص40.

وزيادة وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه[1].

الاتجاه الثاني: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن «**النقد قد استحال إلى نقد الأسلوب وصار فرعا من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة** »[2].

الاتجاه الثالث: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن بين الأسلوبية والنقد اختلاف يظهره الجدول[3]الآتي:

النقد الأدبي	الأسلوبية
1- ينظر إلى لغة النص بأنها عنصر من عناصر النص الأدبي.	**1-تعنى أساسا بالكيان اللغوي للنص الأدبي.**
2-يتسم بالانطباعية والذاتية.	**2-البعد عن الانطباعية والذاتية .**
3-لايغفل الأوضاع المحيطة بالنص.	**3-تدرس النص بمعزل عن محيطه(السياسي، التاريخي، الاجتماعي...).**

جدول يمثل الفرق بين الأسلوبية والنقد

نلحظ من خلال الجدول أن علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي هي علاقة الجزء بالكل كون المفهوم النقدي مصطلح قديم كان محل الاهتمام والبحث من طرف العديد من النقاد والباحثين الذي ينصب اهتمامهم في تقييم النتاج الأدبي، فنتج عنه العديد من المناهج التي تُقَوِّمُ الأعمال الأدبية، والأسلوبية هي أحد هذه المناهج النقدية التي تهدف للكشف عن الجماليات الكامنة وراء هذه اللغة، وعليه كل من الأسلوبية والنقد تهتم بالمادة الأدبية التي تعتبر مادة خام تحتاج للتقييم والتقويم والاستزادة والنقصان.

ونخلص في الأخير أن "قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش لمسنا فيها أن الشاعر لا يمنح نصه مباشرة بل يضمنه صورا إيحائية رمزية وتكرارية يدعو القارئ إلى التفاعل معها للوصول إلى مقاصده وأهدافه وبالتالي تحقيق غاياته.

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية " الرؤية والتطبيق"، ص53.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص26.

الفصل الأول:

المستوى الصوتي

وأثره في تشكيل

المعنى

1- الموسيقى الخارجية :

- تمهيد

1-1- الوزن

1-2- الزحافات والعلل

1-3- التدوير

1-4- القافية

1-5- الروي

2- الموسيقى الداخلية:

- تمهيد

2-1- تنوع الأصوات وخصائصها

2-1-1- الأصوات المجهورة

2-1-2- الأصوات المهموسة

2-1-3- الأصوات الإنفجارية

2-1-4- الأصوات الاحتكاكية

2-2- التكرار ودلالته

2-2-1- تكرار الصوت

2-2-2- تكرار الصيغة

2-2-3- تكرار الجملة

2-3- الجناس

1- الموسيقى الخارجية:

تمهيد: إن «**الشعر كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب، وليس الإيقاع الشعري عنصرا محددا، بل هو مجموعة متكاملة من السمات المميزة، أبرز هذه المجموعة من السمات: الوزن والقافية**»[1]، ضف إلى ذلك الروي الذي ينبني عليه الشعر، وهذه العناصر متلاحمة تشكل لنا الموسيقى الخارجية للقصيدة.

1-1- الوزن:

يعد الوزن الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، وهو على حد تعبير ابن رشيق «**الشعر لفظ ومعنى وقافية ووزن، لأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، وذو موسيقى وخيال وعاطفة**»[2]، والوزن سمة تميز الشعر عن النثر، « **فالأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب**»[3].

ويعرفه غنيمي هلال أنه «**عبارة عن مجموعة من الإيقاعات أو التفعيلات التي يتألف منها البيت**»[4]، وأوزان الشعر العربي نوعان: أوزان مركبة تتردد فيها تفعيلتان، وأوزان صافية تتشكل من تكرار تفعيلة واحدة، والقصيدة التي بين أيدينا انتهجت النوع الثاني، كونها قصيدة حداثية حرة اتخذت من التفعيلة وزنا لها وهي: «**الوحدة المتكررة في البحور البسيطة أو الداخلة في بنية البحور المركبة**»[5]، إذ يعتبر الوزن تصويرا للنظام العروضي مع التصرف بالتفعيلة سواء بالزيادة أو النقصان.

وسنقوم بتحليل القصيدة وتقطيعها عروضيا، لاستكناه البحر الشعري الذي اعتمده الشاعر وعند تقطيع الأبيات الأولى:

---

[1]- عبد الباسط محمود: الغزل في شعر بشار بن برد "دراسة أسلوبية" ديوان بشار بن برد، دار طيبة، مصر، ط1، 2005م، ص49.

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ج1، ط1، 1981م، ص117.

[3]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: عبد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص263.

[4]- محمد غنيمي هلال: تاريخ النقد، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1977م،ص462.

[5]- مصطفى حركات: الشعر الحر أسسه وقواعده، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص12.

يجيئــون

/0/0//

فعولن ف

أبوابنا البحر، فاجأنا مطــر، لا إله ســوى الله فاجأنــا

أَبْوَابُنَاْ بَحْرُ. فَاْجَأَنَاْ مَطَرُنْ لَاْ إِلَاْهَ سِوَ لْـلَاْهُ فَاْجَــأَنَاْ

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

عولن فعولن فعول فعول فعولن فعول فعولن فعول فعو

مطرٌ ورصاص، هنا الأرض سجَّادةٌ والحقائـــــبُ

مَطَرُنْ وَرَصَاْصُنْ هُنَ لأَرْضُ سَجْجَاْدَتُنْ وَلْحَقَاْئِـبُ

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

ل فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعول ف

غُرْبَهْ[1]

0/0/

عولــن

وأيضا البيت الثامن:

وماذا حدث أنت لا تعرف اليوم لا لون لا صوت لا طعم لا شكل[2]

وَمَاْذَاْ حدَثْ أَنْتَ لَاْ تَعْرَفُ لْيَوْمَ لَاْ لَوْنَ لَاْ صَوْتَ لَاْ طُعْمَ لَاْ شَكْلَ

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن ف

نلحظ أن عند تقطيع الأبيات الأربعة الأولى، وأيضا البيت الثامن لقصيدة "سرحان يشرب

[1]- محمود درويش: الديوان، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2005م، ص97.

[2]- المصدر نفسه، ص97.

القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش يتبدى لنا أنه اعتمد وزن "**البحر المتقارب**" وتفعيلته "**فعولن**" التي تكررت في السطر الشعري بعدد غير منتظم، من تفعيلتين إلى أحد عشر(11) تفعيلة في البيت الواحد.

ومفتاح هذا البحر: "عن المتقارب قال الخليل":(**فعولن فعولن فعولن فعولن**) ×2

و"**المتقارب**" هو رأس دائرة المتفق، ولا يشركه فيها غيره عند الخليل، وسماه المتقارب:« **لتقارب أجزائه لأنها خماسية، يشبه بعضها بعضا**»[1]، ويضيف التبريزي: «**سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، فتتقارب الأوتاد، فسمي لذلك متقاربا**»[2]، وتوظيف الشاعر لهذا الوزن يتناسب مع التجربة الشعرية الحزينة المتألمة كون البحر المتقارب من البحور الحماسية، ونغمته حماسية مطربة محببة إلى الأسماع، ولهذا يجنح الشعراء إلى استعمال هذا البحر بكثرة.

وما يظهر لنا من خلال تقطيع الأبيات أن الشاعر استخدم تفعيلات سالمة صحيحة وأخرى ناقصة طرأ عليها التغيير، فنجد أغلب أبيات القصيدة ليست تامة، فقد امتزجت بالتفعيلات الناقصة.

1-2- الزحافات والعلل:

الزحاف: وهو «**ما يصيب التفعيلة من تغيير كأن يسقط حرف من بين حرفين فيزحف أحدهما إلى الآخر يحاوره أو يصيب إسكان متحرك أو كما يحدث في بعض الأحيان أن يتحول الساكن إلى متحرك**»[3]، والزحاف يختص بالتفعيلة لا البحر، وهو كل تغيير يلحق بثواني الأسباب ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن.[4]

أما العلة: وهي« **تغير يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها وهذا**

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص136.

[2]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994م، ص129.

[3]- محمد أحمد واريت: النظائر الايقاعية للشعر العربي، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1985م، ص26.

[4]- ينظر: محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1991م، ص125.

التغيير لازم على الأغلب، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر القصيدة»[1].

تميزت قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" بزخم هائل من الزحافات والعلل وللتدليل على ذلك اعتمدنا احصاء التفعيلات السالمة، وأيضا التفعيلات الناقصة التي زوحفت أو دخلت عليها العلل، مع بيان نوعها والتغير الذي طرأ عليها، والجدول الآتي يوضح ذلك:

التفعيلة	نوعها	التغيير الذي طرأ عليها	تواترها	النسبة%
فعولن(//0/0)	تامة صحيحة	لا شيء	613	%55.47
فعول (//0/)	ناقصة (زحاف القبض)	حذف ساكن السبب الخفيف	459	%41.53
فعو أو فعل (//0)	ناقصة (علةالحذف)	حذف السبب الخفيف بأكمله	28	%02.53
عول أو فعل (/0/)	ناقصة (علة الثرم)	حذف أول الوتد المجموع وحذف الخامس الساكن	3	%0.27
عولن أو فعلن(/0/0)	ناقصة (علة الثلم)	حذف أول الوتد المجموع	1	%0.09
فعول(//00)	ناقصة (علة القصر)	حذف ساكن السبب من آخر التفعيلة وإسكان متحرك	1	%0.09
المجموع			1105	%99.98

جدول يمثل الزحافات والعلل الواقعة في القصيدة

[1]- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، 128.

وما يمكن ملاحظته في الجدول، أن التفعيلات في القصيدة قد بلغت خمس ومائة وألف(1105)تفعيلة، شكلت التفعيلة الصحيحة "فعولن" نصف تفعيلات القصيدة تقريبا، إذ تكررت ثلاثة عشر وست مائة(613) مرة، وبنسبة55.47 %.

يقول درويش:

سوى منبر للخطابهْ

سوى منبرن للخطابه

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

فعولن فعولن فعولن

ومستودع للكآبهْ[1]

و مستودعن للكأابهْ

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

فعولن فعولن فعولن

من خلال الشطرين نلحظ تفعيلات سالمة لم يدخلها أي زحاف، وقد دلت على الحالة العادية الهادئة الخالية من الانفعال التي يعيشها الشاعر، فبعد الانفعال الذي انتابه في الأشطر الأولى عاد إليه الهدوء النفسي واتزن انفعاله في هذين الشطرين، في حين شكلت التفعيلة الناقصة، النسبة المتبقية من مجموع تفعيلات القصيدة، فالتفعيلة الناقصة التي طرأ عليها التحول تمثلت في خمسة أشكال، فالشاعر استثمر أغلب التفعيلات الموجودة في البحر الشعري.

تمثل الشكل الأول في تفعيلة "فعولن" التي تحولت إلى "فعول"(//0/) إذ أصابها "زحاف القبض"، فكانت لها حصة كبيرة في الحضور بتواتر قدر بتسعة وخمسون وأربع مائة(459) مرة، وبنسبة41.53%.

[1]- محمود درويش: الديوان، ص105.

ويظهر ذلك في قول درويش:

خلقت هنا وتنام هناك[1]

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

فعول فعول فعول فعول

والشكل الثاني تمثل في تفعيلة "فَعُوْ" أو "فَعُلْ" (//0) التي أصابتها "علة الحذف"، حيث تكررت في القصيدة ثمانية وعشرون(28) مرة، وبنسبة قدرت ب02.53%، إذ يقول درويش:

قيود تلدْ.	**سجون تلدْ.**	**مناف تلدْ**[2]
0//0/0//	**0//0/0//**	**0//0/0//**
فعولن فعو	فعولن فعو	فعولن فعو

في حين تمثل الشكل الثالث في تفعيلة "عول" أو "فعل"(//0)التي أصابتها "علة الثرم"، إذ ترددت ثلاث(3) مرات وبنسبة0.27%.

وتجلت في قوله:

زرقة البحر يزجرها الشرطيُّ، يعاونه خادم أسيويُّ[3]

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

لن فعولن فعول فعولن فعل فعول فعولن فعولن فعول

في حين تمثل الشكل الرابع في تفعيلة "عولن" أو "فعلن"(/0/0)التي أصابتها "علة الثلم"، والتي وردت مرة(1) واحدة، وبنسبة 0.09%، وقد تجسدت في قوله:

سرحان لا شيء يبقى[4]

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

[1]- محمود درويش: الديوان، ص103.

[2]- المصدر نفسه ، ص98.

[3]- المصدر نفسه، ص100.

[4]- المصدر نفسه، ص109.

عولن فعولن فعولن

أما الشكل الأخير فتمثل في تفعيلة "فعوْلْ" التي أصابتها "علة القصر"، بحيث وردت مرة(1) واحدة، وبنسبة 0.09%.

إذ يقول درويش:

أكلت شربت ونمت حلمت كثيرًا أفقْتْ[1]

//0///0///0/ / 0// / 00//0

فعول فعول فعول فعولن فعوْلْ

وما يمكن أن نستخلصه أن التفعيلة الناقصة التي طرأ عليها التغيير أسهمت في إضفاء لون من الليونة استطاعت تحقيق قدر كبير من الثراء الموسيقي ، وكانت بحق ثورة موسيقية إيقاعية نقلت القصيدة الجديدة من إلزامية الوزن إلى إمكانية التحرر، والتغيرات التي طرأت على تفعيلة فعولن ماهي إلا ترجمة للحالة النفسية المضطربة التي يعيشها الشاعر، والانفعالات التي تحدث في نفس المتكلم، واعتبر يوسف حسين بكار الزحاف «**تنويعا في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول قصيدة إلى آخرها**»[2].

فالشاعر يعاني وهو متأثر بحال شعبه ووطنه فلسطين، فتوارد الزحاف عمل على ترجمة ألمه، فتواتره بكثرة أو بقلة يسهم في قياس حجم الانفعال في النص الشعري.

1-3- التدوير:

ارتبط التدوير عند القدامى بدمج صدر البيت بالعجز، أي: اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري في كلمة واحدة، وقد اصطلح ابن رشيق تسمية: المداخل، والمدمج.[3]

وفي الطرح الحديث، يعرفه صابر عبد الدايم بقوله: «**وأما التدوير في الشعر الحر فهو مبني على تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قواف فاصلة بينها، حتى ينتهي الشاعر**

[1]- محمود درويش: الديوان، ص106.

[2]- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم "في ضوء النقد الحديث"، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م، ص172.

[3]- ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص117.

إلى قافية بعد عدة أسطر شعرية، ثم يبدأ مقطع جديد، ويختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول»[1]، في حين يرى الكثير من الدارسين أن التدوير لا يتوقف عن كونه ظاهرة إيقاعية في الشعر الحديث، بل يعزون انتشاره إلى دلالات سياسية واجتماعية، وفي هذا السياق تقول نازك الملائكة:« **إن انتشار التدوير بين الشعراء ليس إلا وسيلة غير واعية يعبرون بها عن إحساسهم بالذل السياسي أمام إسرائيل وأمريكا، وعن شعورهم بالقهر والكبت والانكسار والافتقار إلى العزيمة والصمود والمضي**»[2].

فبرز التدوير في عدة مواضع من أبيات القصيدة، وقد اعتمدنا إحصاء الأبيات المدورة وكذا الأبيات غير المدورة لضبطها كميا، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الأبيات	تواترها في القصيدة	النسبة%
الأبيات التي أصابها التدوير	72	%31.16
الأبيات التي لم يصبها التدوير	159	%68.83
مجموع أبيات القصيدة	231	%99.99

جدول يمثل تواتر الأبيات المدورة وغير المدورة ونسبتها في القصيدة

نلحظ من خلال الجدول أن تواتر الأبيات المدورة في القصيدة قد بلغت اثنان وسبعون بيتا وبنسبة قدرت بـ:31.16% من مجموع أبيات القصيدة، فالشاعر عمل على ربط السطر بالسطر الذي يليه لتكتمل فكرته وتصير طويلة، وبالتالي تصبح الأسطر الشعرية لحمة واحدة متواشجة متكاملة، فلا نقف عند السطر الواحد فالبيت اللاحق يكمل السابق.

يقول درويش:

ونلتفُّ باسمكِ

//0///0//

[1] – صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993م، ص220.

[2] – إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د ط)، 2008م، ص281.

فعول فعول ف

ما كان حبًا[1]

0/0//0/0/

عولن فعولن

ونجد التدوير قد ورد في القصيدة في مواضع متفرقة فأحيانا يظهر مرة واحدة، وأحيانا أخرى مرتين، فثلاث فأربع حتى يصل ظهوره ست مرات متتالية، إذ يقول درويش:

وماذا حدث

0//0/0//

فعولن فعو

أنت لا تعرف اليوم لا لون لا صوت لا طعم

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

لن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن ف

لا شكل، يولد سرحان. يكبر سرحان

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

عولن فعول فعولن فعـول فعـــولن ف

يشربُ خمرا ويسكر. يرسم قاتله ويمزِّقُ

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

عولن فعولن فعول فعول فعول فعول ف

صورته ثمَّ يقتله حـين يأخذ شـكلًا أخـيرًا[2]

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

[1]- محمود درويش: الديوان، ص98.

[2]- المصدر نفسه، ص97، 98.

عول فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن

استخدم محمود درويش في الأبيات المذكورة آنفا تقنية التدوير المقطعي، بغية إكمال فكرته التي بدأها من خلال طرحه للتساؤل الآتي: وماذا حدث ؟

وهنا بدأت الهندسة الصوتية العروضية في دمج البيت اللاحق بالسابق، إذ شغل التدوير خمس(5) أبيات، وهذا بهدف الإجابة ووضع حد للسؤال المطروح، وهو يحاول إشراك القارئ ليتفاعل مع نصه، لأن الشاعر أعطى إجابة تستفز المتلقي وتحيله إلى تساؤلات غير مباشرة، لتقيم بعد ذلك فرضيات بغية الدخول لعالم الشاعر، وهذا الأخير الذي يعطي إشارات وإيحاءات في النص تدل على الحالة التي يعيشها الشعب، من ضياع وتهميش ونفي.

فالتدوير في هذا النموذج، عمل على التداخل والارتباط الدلالي والموسيقي الذي تشكل من خلال علاقة السؤال بالجواب، ففي السطر الأول طرح السؤال وبعده قام بالإجابة عليه، فشغلت هذه الأخيرة حيزا كبيرا ومجموعة وافرة من الكلمات المتكاملة ،كان التدوير هو سمة الربط بين الأسطر الشعرية لتكتمل بذلك فكرة الشاعر، واستخدام الشاعر للتدوير لا يكون عبثا، وأن الشاعر لا يقطع كلامه في السطر إلا لغاية ترتبط بالإيقاع والمعنى، والشاعر الجيد هو الذي يحسن توظيف هذه التقنية، وإلا تحول توزع الألفاظ على الأسطر بشكل عشوائي.

وما يمكن استخلاصه أن التدوير في القصيدة الحرة «**يأخذ أهميته من كونه يمنح الشاعر حرية واسعة تتمثل في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، وبدلا من ذلك يتوقف الشاعر على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والايقاعي**»[1]، كما يعمل التدوير على تماسك وانسجام النص الشعري أين يشده برباط ايقاعي قوي.

[1]– سامح الرواشدة: مغاني النص" دراسات تطبيقية في الشعر الحديث"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص205، 206.

1-4- القافية:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب في مادة "قفا":« **القافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع بعض**»[1]، وقال التنوخي: «**سميت القافية قافية لكونها في آخر البيت، مأخوذة من قولك: قفوت فلانا، إذا تبعته وقفا أثر الرجل إذا قصَّه، وقافية الرأس مؤخرة**»[2].

ب- اصطلاحا:

تعد القافية لازمة من لوازم الشعر وأحد أعمدته، وهي الهيكل العام للقصيدة والموسيقى الشعرية تعتمد على محورين رئيسين هما: الوزن والقافية، فالشعر كلام موزون مقفى، فالكلام لا يسمى شعرا إلا إذا اقترن بالوزن والقافية.

ونجد ابن رشيق اعتمد تعريف الخليل في تعرضه للقافية فيقول:« **واختلف الناس في القافية ماهي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه ومن قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين**»[3]. في حين عرفت القافية عند علماء العروض على أنها :«**المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت**»[4]. أما ابراهيم أنيس فيراها «**بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترديدها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في نظام خاص يسمى الوزن**»[5].

فالقافية في قصيدة محمود درويش وردت متنوعة، فهي مظهر للحداثة الشعرية عند الشاعر، متجاوزا بذلك القافية الموحدة الموجودة في شعرنا العربي القديم، كما يخلق هذا التنوع في

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج15، ص195، مادة(قفا).

[2]- أبو يعلى التنوخي: كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978م، ص59.

[3]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص151.

[4]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1985م، ص134.

[5]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط5، 1972م، ص246.

القوافي وظيفة ايقاعية من خلال السلم الموسيقي المتنوع فيزيل عن السامع رتابة الإيقاع الواحد المنتظم، وسنركز في حديثنا عن القافية المتنوعة على نموذجين هما: القافية باعتبار الختام، والقافية باعتبار الحركات.

فالنموذج الأول ينقسم بدوره إلى قافية مطلقة وقافية مقيدة إذ يتحدد كل نوع انطلاقا من حركة حرف الروي.

– **القافية المطلقة:** هي ذات الروي المتحرك سواء: بالفتح أو الضم أو الكسر، وقد وردت القافية المطلقة في القصيدة ستة وثلاثون ومائة مرة(136)من مجموع قافية القصيدة التي بلغت تسعة وخمسون ومائة قافية(159)في واحد وثلاثون ومائتي(231)بيت، مع العلم أن التدوير قد مس اثنان وسبعون (72) سطرا في القصيدة، إذ تنوعت هذه القافية بين الفتح والكسر والضم، وسنقوم بتمثيل هذه القافية في القصيدة، من خلال قول درويش:

وما شردوك..وما قتلوكَ.[1]تت

ويقول أيضا:

ومن كفَّ يوما عن الإحتراقِ

أعار أصابعه للضمادِ[2]

ويقول أيضا:

ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعودُ)[3]

ورد الروي في المثال الأول مفتوحا، وفي الثاني مكسورا وفي الثالث مضموما، فدل مرة على الصمود والتحدي، ومرة على المحافظة على الوطن والقيم، ومرة على الانكسار والألم والتقهقر جراء ما يعانيه الوطن والشعب.

[1]– محمود درويش: الديوان، ص102.

[2]– المصدر نفسه، ص108.

[3]– المصدر نفسه، ص103.

– القافيـة المقيـدة: وهـي الـتي يكـون رويهـا سـاكنا، إذ وردت هـذه القافيـة في القصـيدة ثلاثـة وعشرون(23)مرة، من مجموع قافية القصيدة التي بلغت تسعة وخمسون ومائة(159) مرة، إذ يقول درويش:

وتأكل حبة قمح بمرج بن عامرْ

وسرحان متهم بالسكوت، وسرحان قاتلْ[1]

وظف الشاعر بكثافة القافية المقيدة، وهي دليل على أسى الشاعر وحالته النفسية المتوترة جراء مايعيشه الوطن، والشعب الفلسطيني من جرائم في حقه ومحو للشخصية الوطنية، فأصبحت فلسطين ملاذا للآخرين في مختلف المجالات الفكرية السياسية والثقافية والاقتصادية.

ونستنتج أن محمود درويش عمد إلى التنويع في القوافي بين الإطلاق والتقييد، لكسر رتابة مألوفة هي رتابة القافية الموحدة في النوع ذات الايقاع الموحد المنتظم، لخلق تنوعات وتموجات موسيقية سنفونية متنوعة تتلذذ الأذن لسماعها.

أما القافية باعتبار الحركات فتعطينا تنوعا للقافية حسب الحركات التي بين ساكنيها، وهي خمسة أنواع:

القافية المتكاوسة: كل قافية فيها أربع حركات متوالية بين ساكنيها(/**0**////**0**)

القافية المتراكبة: كل قافية تتوالى فيها ثلاث حركات بين ساكنيها(/**0**///**0**)

القافية المتداركة: كل قافية تتوالى فيها حركتان بين ساكنيها(/**0**//**0**)

القافية المتواترة: كل قافية وقع بين ساكنيها حرف متحرك واحد(/**0**/**0**)

القافية المترادفة: كل قافية اجتمع ساكناها(/**00**)[2].

والجدول الآتي يوضح لنا وقوع هذه الأنواع في القصيدة.

[1]– محمود درويش: الديوان، ص108.

[2]– ينظر: محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص144، 155.

القافية	تقطيعها	نوعها
قاتلْ – دهرًا – يافا – غربهْ	(0/0/)	متواترة
مائِنَا – تَعْزِلُو	(0//0/)	متداركة
جُـوْمُ حَصَـى– واعِـدِنَا – صابعنا –كَيْفَ إِذَنْ	(0///0/)	متراكبة
أفقْتْ	(00//)	مترادفة

جدول يمثل أنواع القافية باعتبار الحركات الواقعة في القصيدة

ومن خلال الجدول نلحظ حضور أربع (4) أنواع من القافية باعتبار الحركات وهي: المترادفة والمتراكبة والمتداركة والمتواترة، إذ وردت بكثرة في القصيدة وشكلت سمة بارزة فيها، فمرة اجتمعت بين ساكناها، ومرة حركة بين ساكنين، ومرة حركتين، ومرة ثلاث حركات، حطمت بذلك قاعدة القافية التقليدية، وأسست لقافية متحولة أحدثت تنوعا إيقاعيا، وأبانت عن عمق تجربة الشاعر وعلى الحالة النفسية المضطربة والمتموجة التي يعيشها، وذلك بسبب القـــــهر والقمع، والسياسة الاستعمارية المنتهجة لمحو معالم القيم الإنسانية للشعب الفلسطيني عموما، وكل فرد فلسطيني بالخصوص من مثل سرحان، ودلت حروف المد في القافية على الشدة، لتبليغ الرسالة إلى المتلقي وإعلان مأساة الشاعر وما آل إليه وطنه وشعبه.

1-5- الروي:

أ- لغة:

سمي رويا لأن أصل روى في كلامهم للجمعِ والاتصال والضمِّ، «**ومنه الرَّواء الحبل الذي يشَدُّ على الأحمال والمتاع لِيضمَّها، وكذلك هذا الحرفُ الرَّويُّ ينضمُّ ويجتمعُ إليه جميع حروف البيت، فلذلك سمي رويًّا**»[1].

[1]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص149، 150.

ب- اصطلاحا:

وهو «**الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها ولابد لكل شعر قل أو كثر من روي**»[1]، ولكنه في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش وجدناه يتنوع ويتعدد، لذا قمنا بتتبع حرف الروي في القصيدة الحديثة، عبر إحصاء الحروف التي وقعت رويا مع العلم أننا رتبنا هذه الحروف حسب درجة حضورها من أعلى نسبة إلى أدناها، والجدول الآتي يوضح ذلك:

حرف الروي	صفاته	عدد تواتره	النسبة %	الملاحظة
النون(ن)	مجهور	21	%13.20	نجد في الخمس الأصوات الأولى أربع أصوات مجهورة وصوت واحد
الدال(د)	مجهور	17	%10.69	
التاء(ت)	مجهور	17	%10.69	
الراء(ر)	مهموس	16	%10.06	
اللام(ل)	مجهور	11	%06.91	
الميم(م)	مجهور	08	%05.03	
الباء(ب)	مجهور	07	%04.40	
العين(ع)	مجهور	07	%04.40	
الكاف(ك)	مهموس	06	%03.77	
القاف(ق)	مهموس	06	%03.77	
الحاء(ح)	مهموس	06	%03.77	
السين(س)	مهموس	06	%03.77	
الياء(ي)	مجهور	06	%03.77	

[1]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص149.

الهمزة(ء)	لا هو مجهور ولا هو مهموس	06	%03.77	مهمـــــوس وهـذا دليـل على جهـارة القصيدة.
الهاء(هـ)	مهموس	03	%01.88	
الصاد(ص)	مهموس	03	%01.88	
الذال(ذ)	مجهور	02	%01.25	
الغين(غ)	مجهور	02	%01.25	
الثاء(ث)	مهموس	02	%01.25	
الطاء(ط)	مهموس	02	%01.25	
الضاء(ض)	مجهور	02	%01.25	تصدر حرف النـــون(ن) المجهور
الفاء(ف)	مهموس	02	%01.25	
الواو(و)	مجهور	01	%00.62	
المجموع		159	%98.62	

جدول يمثل تواتر الحروف الواقعة رويا ونسبتها في القصيدة

نلحظ من خلال الجدول حضور تسعة وخمسون ومائة (159) حرف روي في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، واستخدم الشاعر ثلاثة وعشرين(23) حرفا كروي وهي على التوالي: النون(ن)، الدال(د)، التاء(ت)، الراء(ر)، اللام(ل)، الميم(م)، العين(ع) والباء(ب)، الكاف(ك)، القاف(ق)، الحاء(ح)، السين(س)، الياء(ي)، الهمزة(ء)، الهاء(هـ) والصاد(ص)، الذال(ذ)، الغين(غ)، الثاء(ث)، الطاء(ط)، الظاء(ض)، الفاء(ف)، الواو(و).

فالروي في القصيدة الحرة أخذ وظيفة مغايرة وجديدة انزاحت بذلك عن نظام القاعدة العروضية التقليدية ذات الروي الموحد، وأخذت منحى جديد تعتمد فيه على تنوع الروي، الذي يعد من سمة الحداثة في الشعر المعاصر ، فارتبط هذا التنوع بالذات الشاعرة التي ترفض الارتباط بقواعد ثابتة، مما عمد إلى توظيف حروف متباينة من حيث الورود في القصيدة، لتخدم أغراضا يريدها في قرارة نفسه وتتجاوب ودفقته الشعورية وخلجاته الباطنية، كان التحرر فيها السمة البارزة.

فأفرز لنا هذا التنوع في حرف الروي عن وجود حروف وردت بقوة، وفي المقابل حروف وردت بنسبة قليلة، فشكل لنا هذا التنوع في خلق ايقاع منسجم في بنية النص الشعري عند محمود درويش.

وقد كان حرف الروي "النون" المجهور أكثر حضورا من بين الحروف التي وقعت رويا، وهذا راجع إلى النهايات المتألمة الحزينة الشجنة التي يقاسيها ويعاني منها الشاعر جراء الأحداث التي يعيشها الشعب من اضطهاد وجرائم، فنلحظ الشاعر يستعمل الشدة والجهر لتوصيل المعاناة والألم إلى مسمع القارئ عن طريق الحروف التي تؤثر فيه وتجعله يتغلغل داخل هذه البنية ويتفاعل معها ليصل به المطاف إلى شدة المستعمر وقسوته.

كما أن إحصاء الحروف الخمسة الأولى التي وقعت رويا أسفر عن أربع (4) حروف مجهورة وحرف (1) واحد مهموس، وهنا دلالة على صدى القصيدة وقوتها، مما دل على تفاعل الشاعر مع بنية النص الشعري، في حين يعمد الشاعر إلى توظيف الحروف المهموسة ليقيم توازنا نفسيا، تمتص الانفعال الذي يتملكه في عديد خواتيم الأشطر الشعرية، ولتمثيل مثل هذه المواقف، نورد قول محمود درويش:

وكل البلاد بعيدهْ

شوارع أخرى اختفت من مدينته(أخبرته الأغاني

وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان).

ورائحة البن جغرافيا.

وما شردوك.. وما قتلوك.

أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللصوص

ولست شريدا ولست شهيدا وأمك باعتْ[1]

[1]- محمود درويش: الديوان، ص101، 102.

في هذا المقطع الشعري، الذي احتوى سبع (7) أشطر شعرية تنوعت فيه حروف الروي، بين الجهر والهمس وبين الإطلاق والتقييد، وهذا التنوع ينبع من إرادة الشاعر في البحث عن كينونته وكينونة الشعب الفلسطيني الذي يعاني النفي من وطنه، وهذه التوليفة المتنوعة أظهرت عدول وانزياح الشاعر عن ما سنه القدامى من ضوابط، مما يجنح إلى التجدد والتعدد وفق ما يتناسب وحالته النفسية المتموجة.

وتوظيف الشاعر لحرف الروي الساكن ثلاثة وعشرين (23)مرة في القصيدة من بين تسعة وخمسون مائة حرف(159) ظاهرة نلمسها شائعة في القصائد الحداثية، وتنبع من «**رغبة الشاعر المعاصر في إبداع لغة تحاكي خفة الحياة وسرعتها وتسكينها الطاغي لأواخر كلماتها**»[1].

فأضفى هذا التنوع الصوتي في حرف الروي، على خلق إيقاع مميز عبر عن بواطن الشاعر ومكنوناته من قلق وحزن وأسى من جهة، وعن ثورته وتمرده على الأوضاع المؤلمة التي يعيشها الفلسطينيون في ظل الاحتلال الصهيوني من جهة أخرى.

[1]- محمد مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة دار المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1987م، ص58.

2- الموسيقى الداخلية:

- تمهيد:

على الرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في صياغة موسيقى الشعر، إلا أننا لا نستطيع بأي حال من الأحوال أن نهمل قيمة ودور الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى القصيدة، فهي التي تميز أسلوب شاعر عن شاعر آخر، في الصياغة والدباجة والسبك والتشكيل الصوتي، لأن «**إختيار الشاعر لكلماته يستطيع أن يقيم بناءا موسيقيا يتكون من إيحاءات نفسية، تعلو وتهبط، تقسو أو ترقُّ، تنفصل أو تتحد لتكوِّن في مجموعها لحنا موسيقيا، أقرب إلى الإطار السنفوني**»[1]، فالإيقاع الداخلي للشعر مرتبط بالجانب النفسي للشاعر وتشكيله اللغوي وذلك بانتقاء الكلمات والأصوات بما يلائم وينسجم مع جو القصيدة من حيث المبنى والمعنى، ويصطلح عليه بالإيقاع النفسي، على عكس الإيقاع العروضي المختص بالموسيقى الخارجية من وزن وقافية وروي.

والإيقاع الداخلي مجموعة سمات متداخلة متكاملة بين العناصر التي تشكله من استخدام الأصوات المجهورة والمهموسة والانفجارية والرخوة، وأيضا التكرار بشتى أشكاله سواء كان صوتا أو صيغة أو جملة، وكذا الجناس، وغيرها من السمات التي تشكل الموسيقى الداخلية للقصيدة.

2-1- تنوع الأصوات وخصائصها:

إن «**الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسمع يستلزم وجود جسم يهتز**»[2]، والصوت اللغوي حسب تقدير الباحثين والدارسين، هو من الركائز الأساسية في تبليغ المعنى، لأن فاعليته في قدرته على إضفاء طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية، وإبراز مقاصد الشاعر.

وللصوت قدرة دلالية تبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته، وذلك أن اختلاف التجارب يبعث

[1]- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة دار المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1988م، ص 10، 15.

[2]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د ط)، (د ت)، ص05.

على اختلاف الأصوات الدالة عليها عند الشاعر الواحد، فشعر الغزل ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر الفخر، وشعر الطبيعة ينسجم مع أصوات لا ينسجم مع أصوات شعر الحرب والمعـــارك، كون هذا الأخيـــر مغـــرق بالحمـــاسة، ومن هنـــا فإن الأصوات تنقسم إلى قسمين: «**أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف إلى صفاتها ووقعها في الآذان**»[1].

وعن صفات الأصوات فهي تتنوع بين الجهر والهمس، وبين الشدة والرخاوة، وسنتطرق إلى تواتر وخاصية كل نوع من الأصوات الأربعة في القصيدة وأبرز دلالاتها.

2-1-1- الأصوات المجهورة:

فالصوت المجهور« **هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان**»[2]، والجهر من صفات القوة فهو يحدث نتيجة الضغط على المخرج، حيث يعرفه سيبويه بقوله:« **فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت**»[3].

ويضيف كمال بشر:« **قد يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض أي أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء، ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر**»[4].

حيث تشكل الأصوات المجهورة أربعة أخماس الكلام[5]، وهي ثلاثة عشر صوتا: الباء(ب)، الجيم(ج)، الدال(د)، الذال(ذ)، الراء(ر)، الزاي(ز)، الظاء(ض)، الضاد(ظ)، العين(ع)، الغين(غ)، اللام(ل)، الميم(م)، النون(ن)، ويضاف إليها الواو(و) والياء(ي).

والجدول[6] الآتي يوضح لنا تواتر الأصوات المجهورة في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص43.

[2]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص21.

[3]- سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج4، ط3، 1988م، ص431.

[4]- كمال بشر: علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 2000م، ص174.

[5]- إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، ص13.

[6]- المرجع نفسه، ص248، 297.

مع العلم أننا رتبنا الأصوات من أعلى نسبة تواتر إلى أدناها:

الأصوات المجهورة	صفاتها	عدد تواترها	نسبة تواترها%
اللام(ل)	جانبي مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	324	%16.55
الراء(ر)	مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	255	%13.03
الميم(م)	مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	249	%12.72
النون(ن)	شديد، مجهور، منفتح	242	%12.36
الواو(و)	شديد، مجهور، منفتح	177	%09.04
الياء(ي)	رخو، مجهور، منفتح	160	%08.17
الباء(ب)	شديد، مجهور، منفتح	144	%07.35
الدال(د)	شديد، مجهور، منفتح	118	%06.02
العين(ع)	رخو، مجهور، منفتح	90	%04.59
الجيم(ج)	رخو، مجهور، منفتح	62	%03.16
الغين(غ)	رخو، مجهور، منفتح	40	%02.04
الذال(ذ)	رخو، مجهور، منفتح	34	%01.73
الظاء (ض)	رخو، مجهور، مطبق	28	%01.43
الزاي(ز)	رخو، مجهور، منفتح، صفيري	23	%01.17
الضاد(ظ)	رخو، مجهور، انحرافي، مطبق	11	%00.56
المجموع		1957	%99.92

جدول يمثل تواتر الأصوات المجهورة ونسبتها في القصيدة

من خلال الجدول نلحظ أن تواتر الأصوات المجهورة في القصيدة الحديثة لمحمود درويش، قد قدرت

بـــ: سبعة وخمسون وتسع مائة وألف (1957) صوت، وبنسبة57.59%، وكانت الحروف المهيمنة هي: اللام(ل)، والراء(ر)، والميم(م)، والنون(ن)، والواو(و)، والياء(ي)على التـــوالي والصدارة كانت لصوت اللام(ل)، وللام مكانة عالية في أصوات اللغة العربية، ويتصف هذا الصوت بالتماسك والالتصاق والسيولة والمرونة فهو «**صوت لثوي جانبي مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة**"[1]. حيث قدر تواتر هذا الصوت في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" أربعة وعشرين وثلاث مائة (324) صوت، وبنسبة16.55%، من نسبة الأصوات المجهورة كلها.

يقول محمود درويش:

قيودٌ تلدْ

سجونٌ تلدْ

مناف تلدْ

ونلتفُّ باسمكِ[2]

نلحظ حضورا لافتا لصوت اللام(ل)، الذي دل على التحدي والصبر والتماسك والتجدد، فاللام ذو وضوح سمعي وتكراره بهذه الكثافة من أسباب التميز الموسيقي كونه صوتا رقيقا محببا إلى الأذان، فوظف الشاعر هذا الصوت ليدل به على معاناة الفرد الفلسطيني الذي يعيش الأسر والسجن والنفي، وبالتالي يحدث له ما حدث لسرحان الذي يعاني حالة نفسية مضطربة بين رسم صورة قاتله وتمزيقها وبين فعل القتل واللاقتل، وهذا التوتر الداخلي متجدد ومستمر وحالة غير مستقرة فيه، مادام الشعب الفلسطيني يتعرض للأسر والسجن فهي نتيجة حتمية له، ونخلص إلى أن صوت اللام(ل) أكسب تكراره إيقاعا جماليا واضحا وصوتا عاليا يتلذذه القارئ.

إلى جانب اللام(ل) نجد صوت الراء(ر) الذي تكرر خمسة وخمسون ومائتان مرة (255) وبنسبة بلغت13.03%، فالراء(ر) تدل على التكرير والشدة الاستمرار والحركة والتواصل والقوة

[1]- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، (د ط)، 1998م، ص174.

[2]- محمود درويش: الديوان، ص98.

كما نجد الراء من الأصوات الواضحة لدى السامع.

يقول درويش:

ذاكرةٌ من مِلفِ الجَريمة... تهرِبُ... تأخذُ منقَارَ

طائرْ.

وتزرِعُ قطرة دم. بِمرجِ بن عامرْ.[1]

وفي هذا المقطع تكرر صوت الراء(ر) تسع(9) مرات، وقد أنشأ تكراره إيقاعا منسجما وانتقالات سريعة بين الكلمات(جريمة، تهرب، منقار، قطرة...)، وهنا دلالة على الحزن والأسى على وطنه وحال التهميش والتشتت والضياع الذي يعيشه شعبه، فاتكأ على صوت الراء لخاصية التكرير التي يتميز بها لتبليغ القارئ معاناته.

ثم تلى صوت الراء(ر)صوت الميم(م)بتواتر قدر تسعة وأربعون ومائتان(249)مرة، وبنسبة قدرت بـ:12.72%، وتجلى الصوت في الكلمات الآتية: (ملف، منقار، دم، طعام، المهجر...) ودل هنا على عاطفة الشاعر الصادقة المتأثرة التي تظهر وتطفو من خلال أبيات القصيدة.

ويأتي صوت النون(ن) وراء صوت الميم(م) بتواتر قدر اثنان وأربعون ومائتان(242)صوتا، وبنسبة بلغت 12.36%، ويتجلى هذا الصوت في الكلمات الآتية: (نلتف، نمت، معنى، سوانا ،تميزنا، نحن..)، ودلت هنا النون على الخصائص والسمات الذاتية التي يتميز بها الشعب الفلسطيني ويتفرد بها عن غيره.

وتلت النون(ن) مجموعة من الأصوات وردت بنسب متفاوتة من واو(و)، وياء(ي)، وباء (ب)..؛وكلها هنا دلت على الصمود والتحدي ونبذ العدو، والسياسة التي انتهجها في سبيل إخماد المقاومة الفلسطينية، فمحمود درويش يواصل بثه للأصوات المجهورة التي توضح لنا الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر الذي يذوب عاطفيا ونفسيا في القضية الفلسطينية ويتلاحم معها لينبذ بذلك ما آلت إليه بلاده جراء ما يرتكبه الإسرائيليون من تجريد الشعب الفلسطيني وتهميشه.

[1]- محمود درويش: الديوان، ص98.

فكانت هذه القصيدة بمثابة الهدوء الذي يسبق العاصفة، مملوءة بالضجر والضجيج والصخب والقوة اتجاه العدو ومن جهة أخرى اتجاه العرب المفرطين في هويتهم العربية.

2-1-2- الأصوات المهموسة (voiceless):

عكس الجهر في الاصطلاح الصوتي هو الهمس، و«**همس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين معه، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المرء من أجل هذا**»[1].

ويقول مندور عن «**الهمس في الشعر ليس معناه الضعف فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة(...)، الهمس ليس معناه الإرتجال(...)وإنما هو احساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس**»[2]، كما أن نسبة شيوعها في الكلام لا تزيد على الخمس أو العشرين في المائة[3]، والأصوات المهموسة هي اثنتا عشر صوتا: التاء(ت)، الثاء(ث)، الحاء(ح)، الخاء(خ) ، السين(س)، الشين(ش)، الصاد(ص)، الفاء(ف)، الكاف(ك)، الطاء(ط)، القاف(ق)، الهاء(ه).

والجدول الآتي[4] يوضح تواتر الأصوات المهموسة في القصيدة، مع العلم أننا رتبنا الأصوات من أعلى نسبة تواتر إلى أدناها.

الأصوات	صفاتها	عدد تواترها	نسبة تواترها%
التاء(ت)	شديد، مهموس، منفتح	273	%22,12
السين(س)	رخو، مهموس، منفتح، صفيري	150	%12,15
الحاء(ح)	شديد، مهموس، منفتح	144	%11.66
الكاف(ك)	رخو، مهموس، منفتح	115	%09.31

[1]-إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص22.

[2]- محمد مندور: في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، مصر، ط3، (د ت)، ص22.

[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص23.

[4]-كمال بشر: علم الأصوات العام، ص250، 305.

القاف(ق)	**رخو، مهموس، منفتح**	**111**	**%08.99**
الهاء(هـ)	**رخو، مهموس، منفتح**	**109**	**%08.83**
الفاء(ف)	**رخو، مهموس، منفتح**	**90**	**%07.29**
الصاد(ص)	**رخو، مهموس، مطبق، صفيري**	**61**	**%04.94**
الشين(ش)	**رخو، مهموس، مطبق**	**57**	**%04.61**
الطاء(ط)	**رخو، مهموس، مطبق**	**56**	**%04.53**
الخاء(خ)	**رخو، مهموس، منفتح**	**47**	**%03.80**
الثاء(ث)	**رخو، مهموس، منفتح**	**21**	**%01.70**
المجموع		**1234**	**%99.93**

جدول يمثل تواتر الأصوات المهموسة ونسبتها في القصيدة

ومن خلال الجدول نرى أن الأصوات المهموسة في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش قدرت بأربعة وثلاثون ومائتان وألف(1234)صوت وبنسبة36.75%، من مجموع أصوات اللغة العربية، ونجد أكثر الأصوات حضورا في القصيدة، صوت التاء(ت)، ثم يليه صوت السين(س)، ثم الحاء(ح)، فالكاف(ك) فالهاء(هـ) وهكذا دواليك.

ويوحي صوت التاء(ت) المتصدر لقائمة تواتر الأصوات المهموسة بالتوتر والاضطراب، فقد بلغ تواتره ثلاثة وسبعون ومائتان(273) مرة، وبنسبة 22.12%، من مجموع الأصوات المهموسة، ويتجسد في قول درويش:

قُيودٌ تلدْ

سُجُونٌ تلدْ

مَنَافٍ تَلِدْ

ونَلتفُّ باسمكِ،[1]

وتدل التاء(ت) هنا على الولادة والتجدد لمثل حالات سرحان المضطربة نفسيا بسبب ما ينتهجه الاستعمار ليجرد الشخصية من أدنى القيم الإنسانية من خلال الأسر والسجن وبالتالي تجدد معاناة الشعب الفلسطيني.

في حين تلى التاء صوت السين (س) الذي تكرر خمسون ومائة (150)مرة، وبنسبة بلغت12.15%، فالسين مهموس منفتح صفيري، دلت عليه الكلمات الآتية: (للسنابل سواعدنا، تناسل، أسمائنا...)، ودل على التحدي والصمود والأمل وإرادة البقاء لحمل شعلة الأولين.

وبعد السين(س) تواترت بقية الأصوات بنسب متباينة، وقد دلت على الهدوء والتريث فخلَّفت انسجاما في القصيدة وتآلفا بين أبياتها، وبالتالي فالأصوات المهموسة أحدثت إيقاعا متجانسا وسنفونية متآلفة، عملت على تأكيد المعنى وتجليته لدى المتلقي والسامع.

2-1-3- الأصوات الانفجارية (plosives) أو الشديدة:

إن الصفة التي تجمع الأصوات الانفجارية هي: « **انحباس الهواء معها عند مخرج كل منها انحباسا لا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجأة ويحدث في النفس صوتا انفجاريا**»[2].

والأصوات الانفجارية عددها ثمانية، وهي: الطاء(ط)، والباء(ب)، والقاف(ق)، والكاف(ك)، الدال(د)، والجيم(ج)، والتاء(ت)، والصاد(ص)، إضافة إلى الهمزة.

والجدول الآتي يوضح الأصوات المجهورة في القصيدة، مع العلم أننا رتبنا تواتر الأصوات من أعلى نسبة تواتر إلى أدناها.

[1]- محمود درويش: الديوان، ص98.

[2]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص24.

الأصوات	صفاتها	تواترها على مستوى القصيدة
التاء(ت)	مهموس	273
الهمزة(ء)	لا هو مجهور ولا هو مهموس	167
الباء(ب)	مجهور	144
الدال(د)	مجهور	118
الكاف(ك)	مهموس	115
القاف(ق)	مهموس	111
الجيم(ج)	مجهور	62
الصاد(ص)	مهموس	61
الطاء(ط)	مهموس	56
المجموع		1107

جدول يمثل تواتر الأصوات الانفجارية في القصيدة

نلحظ من خلال الجدول أن الأصوات الانفجارية في القصيدة قد بلغت سبع ومائة وألف (1107)صوت، ونجد بالمقابل أن صوت التاء(ت) تربع على عرش الصدارة بالنسبة لهذه الأصوات، ثم تلاه كل من صوت الهمزة(ء) والباء (ب)والدال (د)والكاف(ك) والقاف(ق) وهكذا دواليك.

فصوت التاء(ت)تكرر ثلاثة وسبعون ومائتان(273)مرة، فهذا الصوت يؤدي وظائف لغوية متعددة يضفي على النصوص الشعرية شيئا من وضوح المعنى وتأكيده، وتجلى هذا الصوت في الكلمات الآتية: (نلتف، تأتي، تلد...)، وعبر هنا على الحركة المستمرة الدؤوبة المتطلعة لما هو أفضل، كما ارتبط بمعنى الرفض والثورة وهو المعنى الذي بني من أجله مضمون النص ولغة الشاعر.

وتلى التاء (ت)حرف الهمزة(ء) الذي لا هو بمهموس ولا هو بمجهور، إذ تكرر سبعة وستون ومائة (167)مرة، والهمزة من «**أشق الحروف وأعسرها حين النطق في اللغة العربيـــــة، لأن مخرجها فتحة المزمار، ويحس المرء حين النطق بها كأنه يختنق**»[1].

ويتجلى هذا الصوت في قول درويش :

يا امرأة من حليبِ البَلابِلِ كيف أعانِقُ ظِلِي..

وأبْقَى؟

ولا ظَّل للغرباءِ[2]

الوقفة هنا تعني أن هناك شيئا كامنا في النفس وانفجاره يعني أن المتكلم أو الشاعر لا يستطيع همس ما بداخله، وبالتالي فالشدة كفيلة لنقل ما يجول في نفسه ومن ثم يستقيم نفسيا، ويتوازن داخليا. كما نجد بعد الهمزة صوت الباء(ب) الذي تردد أربعة وأربعون ومائة(144) مرة، والباء «**صوت شديد مجهور**»[3]، يمنح الكلام قوة وحزما ويسهم في الانســـجام الإيقاعـــي بين الألفاظ، ويتمثل ذلك في قول محمود درويش:

غيْمٌ شديدُ الخُصوبة. لابُدَّ من تربة صالحهْ

أَتذهب صيحاتُنا عبثاً ؟[4]

كما نجد أن بقية الأصوات الانفجارية قد تظافرت في توليد انسجام إيقاعي وتآلف لفظي، وفي تسريع تيار النفس بالنسبة للشاعر، والعمل على تكثيف المعنى وتأكيده في الوقت ذاته لدى المتلقي.

2-1-4- الأصوات الاحتكاكية(fricatives) أو الرخوة:

الأصوات الاحتكاكية أو الأصوات الرخوة «**هي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج**

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص45.
[2]- محمود درويش: الديوان، ص104.
[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، 45.
[4]- محمود درويش: الديوان، ص106.

من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعا»[1].

والأصوات الاحتكاكية ثلاثة عشر صوتا، وهي: الفاء(ف)، والثاء(ث)، الذال(ذ)، والطاء(ط)، السين(س)، والزاي(ز)، والصاد(ص)، الشين(ش)، والخاء(خ)، الغين(غ)، الحاء(ح)، والعين(ع)، والهاء(هـ). والجدول الآتي يوضح تواتر الأصوات الاحتكاكية في القصيدة مع العلم أننا رتبنا تواتر هذه الأصوات من أعلى تواتر إلى أدناه.

الأصوات	صفاتها	تواترها على مستوى القصيدة
السين(س)	مهموس	150
الزاي(ز)	مجهور	144
الهاء(هـ)	مهموس	109
الفاء(ف)	مهموس	90
العين(ع)	مجهور	90
الصاد(ص)	مهموس	61
الشين(ش)	مهموس	57
الخاء(خ)	مهموس	47
الغين(غ)	مجهور	40
الذال(ذ)	مجهور	34
الحاء(ح)	مهموس	23
الثاء(ث)	مهموس	21
الظاء(ض)	مجهور	11
المجموع		877

جدول يمثل تواتر الأصوات الاحتكاكية في القصيدة

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص24.

والملاحظ في هذا الجدول أن تواتر الأصوات الاحتكاكية قد بلغ سبعة وسبعون وثماني مائة(877) صوت، من مجموع أصوات اللغة العربية في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، ونجد أكثر الأصوات الاحتكاكية هيمنة في القصيدة، صوت السين، ثم الزاي، فالهاء، فالعين، وهكذا مع بقية الأصوات الأخرى.

فصوت السين(س) تكرر خمس وخمسون ومائة(155) مرة، وهو صوت صفيري منفتح رخو مهموس، يتجلى في قول محمود درويش:

سرحان يرسمُ صدرًا ويسكنُه

وسرحان يبكِي بلا ثمن ووسام[1]

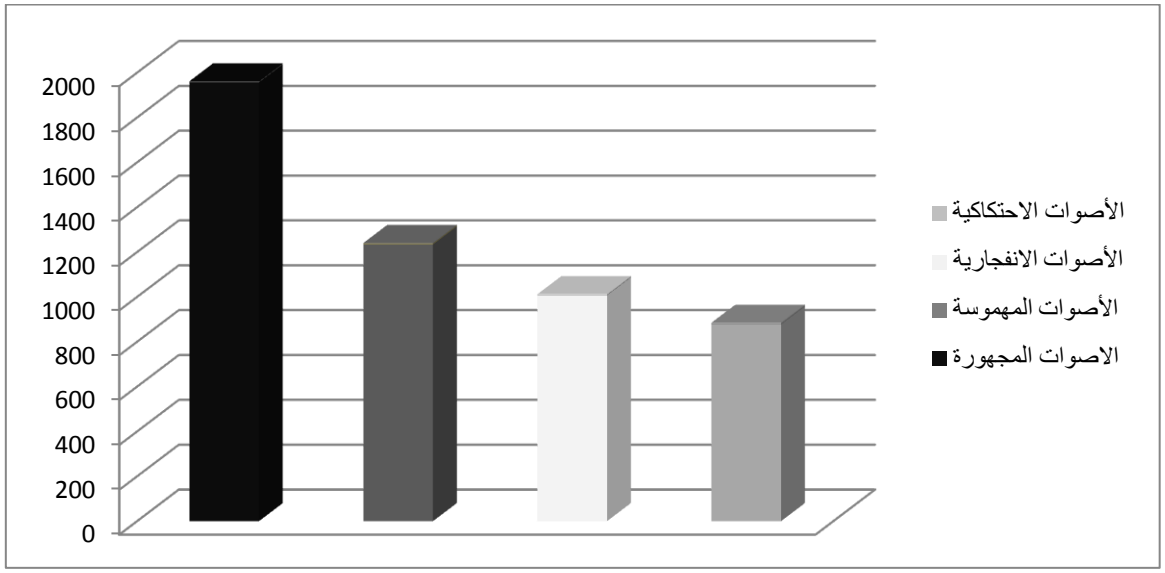
ثم تلاه حرف الزاي(ز) الذي تكرر أربعة وأربعون ومائة(144) مرة، وهو رخو مجهور منفتح صفيري، ويتمثل هذا الصوت في الكلمات الآتية:(زيوتا، زرقة، تزوجن، يزجرها، الغزاة، الزمان..).

فشكلت بقية الأصوات الاحتكاكية موسيقى داخلية متنوعة أضفت سمة ايقاعية داخلية جميلة، لما تتميز بها هذه الأصوات من احتكاك وصفير مما تمنح الأذن نغمة تتلذذ بسماعها.

ومن خلال دراستنا لصفات الأصوات وتواترها نخلص إلى أن الأصوات المجهورة احتلت الصدارة في كثافة حضور الأصوات حيث قدر تواترها سبعة وخمسون وتسع مائة وألف(1957) صوت، ثم تأتي الأصوات المهموسة في المرتبة الثانية بتواتر قدر بأربعة وثلاثون ومائتان وألف(1234) صوتا، في حين بلغ تواتر الأصوات الانفجارية سبعة وألف(1007) صوت، أما المرتبة الرابعة كانت للأصوات الاحتكاكية التي تكررت سبعة وسبعون وثماني مائة(877) مرة.

والمخطط الآتي يوضح لنا تواتر الأصوات في القصيدة:

[1]- محمود درويش: الديوان، ص106.



تمثيل بياني يوضح تواتر الأصوات في القصيدة

ومن خلال هذا المخطط نستخلص النتائج الآتية:

– أن سيطرة الأصوات المجهورة دلالة على الثورة والغضب والانفعال النفسي الذي يتملك الشاعر، جراء الوضع الذي يعيشه شعبه من ضياع وتهميش وتجريد للشخصية، وهذا ما تجسد في شخصيته الثائرة والمنفجرة، وقد تحددت في أبيات قصيدته.

– في حين تواتر الأصوات المهموسة كان أقل عدد مقارنة بالأصوات المجهورة، ونحن نعلم أن الأصوات المهموسة تتطلب كمية أكبر من الهواء للرئتين. مقارنة بما يتطلبه الصوت المجهور فهو مجهد للتنفس، ويعوض هذا الجهد في النطق بالأصوات المجهورة التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي.

– أما تكرار الأصوات الانفجارية فيتناسب وحالة الشاعر التي تدل على احساسه العميق بما ألحقه أعداءه به، فكان من باب الرد عليهم استعمال الشدة والإذعان لما تتميز به هذه الأصوات من قوة وصلابة لتبلغ بذلك سمع المتلقي والتأثير فيه وإقناعه.

– في حين أن الأصوات الاحتكاكية، قد أسهمت في إرساء مكامن الشاعر الداخلية وانعكاساتها على قصيدته.

وفي الأخير نستنتج أن تردد الأصوات ولد انسجاما في الإيقاع وتآلفا بين الأصوات، فتواتر الأصوات وتنوعها يولد في القصيدة حركة داخلية تنبع من الإحساس بإيقاع التجربة الذي يتفجر

بالانفعال والتوتر، فالقصيدة هنا تعتمد في إيقاعها الداخلي على إيقاع التجربة الذي يرتبط ارتباطا شديدا بنفسية الشاعر، فهذه الهندسة الصوتية المتنوعة عملت على تظافر وتماسك معاني الأصوات وبالتالي تناسق القصيدة وانسجامها وخلق وحدة داخلية متكاملة.

2-2- التكرار ودلالاته:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب في مادة "**كرر**":« **الكرُّ: الرجوع، يقال، كره وكرَّ بنفسه...، والكر مصدر كر عليه يكر كرًّا وكرورا وتكرارا: عطف عليه، وكرَّ عنه، رجع وكرَّر الشيء: أعاده مرَّة بعد أخرى**»[1]، ومعنى التكرار هنا لصيق بالإعادة والترداد.

ب- اصطلاحا:

ارتبط التكرار عند القدامى بالوظيفة التي يؤديها داخل النص، والشاعر لا يقوم بالتكرار هكذا اعتباطيا، بل لخدمة أغراض يريدها هو في قرارة نفسه.

كما تطرق جاكبسون (R Jakoson) للتكرار وعلاقته بالشعر ومدى قيمته، في كتابه مقالات في الألسنية العامة، قائلا:« **التكرار سمة من أهم سمات الشعرية وهو يجعل تكرار المتواليات المكونة لهذه الرسالة أمرا ممكنا، ويجعل تكرار الرسالة في شموليتها شيئا ممكنا إمكان التكرار المباشر أو غير المباشر، والتهيؤ للرسالة الشعرية وعناصرها المكونة، والتحويل للرسالة إلى شيء دائم ويمثل ذلك كله بالفعل خاصية داخلية وفعالة للشعر**»[2]، وهنا يريد بالتكرار فاعليته في الرسالة الشعرية، وتأكيد هذه الشعرية، وكشف فنيتها.

وإن تتبعنا شعر الحداثة نجد أن« **بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، وهم في ذلك يتساوون، بحيث يمكن القول أن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل إنها في**

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، مج12، ط3، 1999م، ص64، مادة (كرر).

[2] -Jakobson, Roman, Essais de linguistique général, Minni, 1993, Paris, p239.

نقلا عن : عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص38.

بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله»[1]، في حين تتجلى « **الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إيماء على أنه يحقق توازنا موسيقيا فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه»**[2].

والتكرار في الشعر العربي الحديث عموما وفي "قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش خصوصا ظهر بصور متعددة وأشكال متنوعة، وسنقوم بتتبع صور التكرار الموجودة في القصيدة بداية بالصوت ومرورا بالصيغة لنصل إلى الجملة.

2-2-1- تكرار الصوت:

للصوت موقعه الخاص في الخطاب الشعري حيث يكتسب «**الصوت المكرر في أذهاننا معنى ما، ولد الرغبة في منحها دلالة موضوعية، ويرتقي عندها الصوت إلى مستوى العلامـــة، بل يصبح كلمة من نوع خاص»**[3]، وقيمة الصوت في موقعه لإنتاج دلالة تساعد المتلقي على فهم مضمون النص.

ونجد محمود درويش جنح إلى تكرار كم هائل من الأصوات، لأنها تلائم تجربته الشعرية فتكرار الصوت« **إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده، وإما ليكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه»**[4].

والنص الذي بين أيدينا شمل كل أصوات اللغة العربية فبلغ عددها مكررة ثماني وخمسون وثلاث مائة وثلاثة آلاف (3358)صوت. فاعتمدنا الصوت عوض الحرف لارتكازنا على ما يكتب

[1]- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص393.

[2]- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000م، ص18.

[3]- عبد القادر بوزيده: دراسة ظاهرة أسلوبية "التكرار" في قصيدة السياب رحل النهار، مجلة اللغة والأدب، ع14، 1999م، ص52.

[4]- نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، العراق، ط2، 1965م، ص239.

ويقرأ ويسمع مع العلم أننا وضعنا جانبا الحروف لأن منها ما تكتب ولا تنطق، فهي خارجة عن الدراسة الصوتية في القصيدة.

واستعنا بالإحصاء لما له قدرة على الضبط الكمي، في تواتر الأصوات الواردة في القصيدة مع العلم أننا رتبنا الأصوات بناء على نسبة تواترها لا على ترتيبها الأبجدي أو الألفبائي والجدول[1] الآتي يوضح تواتر الأصوات في القصيدة.

الأصوات	صفاتها	عدد تواترها	نسبة تواترها%
اللام	جانبي، مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	324	%09.64
التاء	شديد، مهموس، منفتح	273	%08.12
الراء	مكرر، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	255	%07.59
الميم	مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	249	%07.41
النون	شديد، مجهور، منفتح	242	%07.20
الواو	شديد، مجهور، منفتح	177	%05.27
الهمزة	شديد، مهموس، منفتح	167	%04.97
الياء	رخو، مجهور، منفتح	160	%04.76
السين	رخو، مهموس، منفتح، صفيري	150	%04.46
الباء	شديد، مجهور، منفتح	144	%04.28
الحاء	رخو، مهموس، منفتح	144	%03.28
الدال	شديد، مجهور، منفتح	118	%03.51
الكاف	شديد، مهموس، منفتح	115	%03.42
القاف	شديد، مهموس، منفتح	111	%03.30

[1]- كمال بشر: علم الأصوات العام، ص248، 305.

الهاء	شديد، مهموس، منفتح	109	%03.24
العين	رخو، مجهور، منفتح	90	%02.68
الفاء	رخو، مهموس، منفتح	90	%02.68
الجيم	رخو، مجهور، منفتح	62	%01.84
الصاد	رخو، مهموس، مطبق، صفيري	61	%01.81
الشين	رخو، مهموس، منفتح	57	%01.69
الطاء	شديد، مهموس، مطبق	56	%01.66
الخاء	رخو، مهموس، منفتح	47	%01.39
الغين	رخو، مجهور، منفتح	40	%01.19
الذال	رخو، مجهور، منفتح	34	%01.01
الضاد	رخو، مجهور، انحرافي، مطبق	28	%00.83
الزاي	رخو، مجهور، منفتح، صفيري	23	%00.68
الثاء	رخو، مهموس، منفتح	21	%00.62
الظاء	رخو، مجهور، مطبق	11	%00.32
المجموع		3358	% 98.88

جدول يمثل تكرار الأصوات ونسبتها في القصيدة

من خلال الجدول نلحظ أن تواتر الأصوات الموجودة في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش وردت بنسب متباينة ومتفاوتة، وكانت الصدارة للأصوات المجهورة، إذ لا نعثر في الأصوات الست (6) الأولى إلى على صوت واحد (1) مهموس وهو التاء(ت) الذي احتل المرتبة الثانية، وهذا دليل على أن محمود درويش يريد توصيل رسالة إلى القارئ من خلال الأصوات العالية القوية التي لها صدى، ليعلن عن مأساة الشعب الفلسطيني الذي يعاني التهميش والضياع والنفي في كامل أقطار العالم، يقول محمود درويش:

ونافذتان تطل على البحر يا وطني تحذفان المنافي وأرجع

(حلم قديم – جديد)

شوارع أخرى اختفت من مدينته(أخبرته الأغاني

وعزلتُه ليلة العيد أن له غرفةً في مكان)[1]

ونجد أن أكثف الأصوات حضورا اللام(ل) الذي ورد أربعة وعشرين وثلاث مائة(324)مرة، وبنسبة بلغت09.64%، ثم تلته التاء(ت) التي وردت ثلاثة وسبعون ومائتان(273) مرة، وبنسبة بلغت08.12%، والراء(ر) بعدها بتواتر قدر بخمسة وخمسون ومائتان (255)مرة، وبنسبة تردد بلغت07.59%، ثم تلاه الميم بتردد بلغ تسعة وأربعون ومائتان (249)صوتا، وبنسبة تردد بلغت07.41%، في حين تكرر حرف النون اثنان وأربعون ومائتان(242)مرة، وبنسبة تردد بلغت07.20%، وعن حضور الحروف المهيمنة في القصيدة من حيث التواتر يقول درويش:

قُيودٌ تلدْ

سُجون تلدْ

منافٍ تلدْ

ونلتفُّ باسمكِ[2]

ما يظهر– هنا– حضورا لافتا لصوت التاء مربوطا بصوت اللام، إضافة إلى صوت النون ولخاصية الترقيق الموجودة في صوت اللام المحبب إلى الأسماع، وأيضا خاصية صوت التاء المرقق الذي عمل انصهاره واقتران باللام على إشاعة أصوات رقيقة عذبة في القصيدة جعلتها حلوة سهلة على اللسان، فولد بذلك أثرا جميلا، فهذه الهندسة الصوتية أسهمت في تماسك وتظافر معاني الأصوات وبالتالي تناسق القصيدة ووحدتها.

[1]– محمود درويش: الديوان، ص102.

[2]– المصدر نفسه، ص98.

في حين أن حضور صوت الراء أسهم في إضفاء لون وإيقاع جمالي منسجم يقول محمود درويش:

يشرب خمرًا ويسكرُ. يرسم قاتله، ويمزِّق صورته...[1]

أنشأ تكرار الراء إيقاعا منسجما وانتقالات سريعة سلسة بين الكلمات إضافة إلى خاصية التكرير التي يتميز بها هذا الصوت الذي ينشأ بتكرار ملامسة اللسان للحنك عند النطق به، كما زادت سمة الحركة والاستمرار والشدة والتواصل المقترنة بهذا الصوت في توليد إيقاع جمالي وواضح لدى السامع وصوتا عاليا محببا إلى الأذن، وهذا ما يتذوقه القارئ باستمتاع.

كما لا ننسى أن ننوه بقلة كثافة حضور بعض الأصوات إلا أنها عملت على انسجام القصيدة وتماسكها، فحضور بعض الأصوات بكثافة عالية يخل بالإيقاع الصوتي فتؤثر بذلك على الجو العام للقصيدة بسبب قوة حضورها، وتؤثر أيضا على أسماع القارئ، فعوض خاصية الإطراب بكثافتها تتحول إلى الاستهجان والقبح وبالتالي يؤدي إلى اختلال التوازن الصوتي واللاتجانس بين الأصوات ومخارجها.

وعليه، فقصيدة محمود درويش اعربت عن سبك ولمسة بوليفونية راقية متناسقة الأصوات ومتنوعة في المخارج وحسن توظيف الأصوات جعل النفس تستحسنها والأذن تتلذذ بسماعها، فكانت بحق وحدة صوتية فكرية موضوعية تحققت بين فقرات القصيدة.

2-2-2- تكرار الصيغة:

بعد تطرقنا لتكرار الأصوات، نتوجه إلى تكرار الصيغة، والتي ينضوي تحتها كل من تكرار الدواخل، مثل: (حروف الجر، وأدوات النداء...)، وتكرار السوابق، مثل: (واو العطف والحال...)، وتكرار اللواحق، مثل: (ضمير المتصل والمنفصل...)، كما يشمل أيضا تكرار الكلمة سواء كانت إسما أو فعلا[2].

---

[1]- محمود درويش: الديوان: ص 97، 98.

[2]- ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، مذكرة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011-2012م، ص87.

2-2-2-1- تكرار الدواخل:

وعن تكرار هذا اللون، سنقتصر على تكرار حروف الجر وأدوات النداء مع العلم أننا استعنا بالإحصاء في اكتشاف تواتر حروف الجر الآتية: (**من، على، عن، في، اللام، الباء)** وأيضا تواتر أداة النداء "يا"، والجدول الآتي يوضح تواترها في القصيدة.

الدواخل	نوعها	عدد تواترها
الباء	**حرف جر**	**28**
من	**حرف جر**	**18**
في	**حرف جر**	**14**
اللام	**حرف جر**	**09**
عن	**حرف جر**	**07**
على	**حرف جر**	**06**
يا	**أداة نداء**	**06**

جدول يمثل تواتر الدواخل في القصيدة

نلحظ من خلال تواتر حروف الجر في الجدول أنها وردت بنسب متباينة، فحرف "الباء" كان أكثرهم تواترا بثمانية وعشرون (28) مرة، ثم حرف "من" بثماني عشرة (18) مرة ثم حرف" في" بأربع عشرة (14) مرة ثم بعدها حرف "اللام"، و"عن" ، و"على" التي تكررت في مواضع متباينة في القصيدة، يقول درويش:

ومن يومها، كفَّت الأمهات عن الصلوات، وصرنا

ونقيس السماء بأغلالنا.

وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة.[1]

[1]- محمود درويش: الديوان، ص101.

وهذا المثال احتوى على أربعة من حروف الجر، وقعت قبل الأفعال والأسماء لأن الشاعر يعيش حالة نفسية متأزمة مضطربة، عكست بدورها تزاحم الأفكار وتناقضها وصراعها الإيديولوجي، لذا لجأ الشاعر إلى حروف الجر بغية تحقيق الانسجام والتوافق والاتساق، فهي بمثابة متنفس يحقق التوازن النفسي له.

في حين نرى تواتر أداة النداء "يا" مقرونة بالأسماء الآتية:(**امرأة، وطني، رفاق، بلادي**.)، ويدل تواتر هذه الأداة على شيء يريده الشاعر، فالمنادي هنا مرة امرأة، ومرة الوطن، ومرة بلادي، فهذه الأسماء دلالة على الرباط القوي الذي يربطه بهم.

2-2-2-2- تكرار السوابق:

سنقتصر في هذا اللون من التكرار على واو الحال والعطف، والتي تكررت خمسة وتسعون (95) مرة، ولتجسيد ذلك يقول درويش:

وسرحان يرسم شكلا ويحذفه: طائرات وربٌّ قديم

ونابالم لم يحرق وجها ونافذة... ويؤلف دولهْ.[1]

فالواو هنا تعتبر رابطا إحاليا عمل على تماسك وتناسق وانسجام القصيدة، فتصبح بذلك بنية متكاملة مترابطة بين أجزائها لتشكل الكل المتواشج مثلها مثل الجسد الواحد في تعاضده، كما نجده عمل على ربط البيت السابق باللاحق كون التدوير كان السمة المميزة في القصيدة وبالتالي عمل حرف الواو على تمام المعاني وجعلها متلاحقة متواترة وبالتالي تواصل الخطاب والتعبير عن الانفعالات النفسية للشاعر المتراكمة والمتتالية وجاء هذا التكرار متفاعلا وتحفيزا للشاعر للصمود ولمقاومة سياسة التهميش التي انتهجها العدو فاحتاج لتكرار هذه الصيغ لاستدراج القارئ ليتفاعل مع نصه.

2-2-2-3- تكرار اللواحق:

وفي هذا اللون من التكرار، سنتحدث عن الضمير المتصل والمنفصل، سواء كان ضميرا

[1]- محمود درويش: الديوان، ص104.

للمتكلم أو المخاطب أو الغائب(المفرد أو الجماعة).

– ضمير المتكلم(أنا، نحن):

ولم يرد في القصيدة مباشرة بل ورد ضميرا متصلا مقرونا بالكلمة، فدل على ضمير المتكلم من خلال السياق العام للشطر الشعري، ولاحظنا ذلك من خلال قول محمود درويش:

نسيت.

وأمك

نسيت.

هل نمتَ ليلةَ أمس؟

لقد نمتُ دهرًا.[1]

وبالتغلغل في البنية العميقة تصبح الصياغة على النحو الآتي: نسيت(أنا)×2، لقد نمت (أنا) دهرا، وردت "أنا"–هنا– في ثلاث مواضع، فورود الضمير المتصل (التاء) دل بذلك على ضمير المتكلم "أنا"، وارتبط الضمير المتصل بالماضي، بغية إبراز حالة التهميش التي يعيشها سرحان مثله مثل المشرد المنفي المهاجر إلى بلد لا يعرف عنه شيء ليبقى بلا وطن وبلا هوية، وبالتالي تحقيق المستعمر لغاياته وأهدافه.

وضمير المتكلم "أنا" يدل على الروح الجمعي للشعب الفلسطيني الذي يعيش نفس حالة سرحان وهذا الأخير فرد منصهر في الجماعة، وبالتالي دال على مدلول هو الشعب، وهذا التحول من المفرد إلى الجماعة أضفى على القصيدة سمة أسلوبية جمالية ومعنى مكثف يستنبطه القارئ عن علاقة الفرد في المجتمع والوطن وانصهاره والذوبان فيه.

نلحظ مرة أخرى في القصيدة أن الضمير المتصل دل على الضمير المتكلم "نحن"، ويتمثل ذلك في قول محمود درويش:

ونعرفُ كُنَّا شعوبًا وصرنا حجارهْ

[1]– محمود درويش: الديوان، ص99.

ونعرف كنَّا بلادًا وصرنَا دخان

ونعرف ولكن كُل القيود القديمة[1]

ونلحظ هنا ورود ضمير المتكلم "نحن" المستتر مرات عديدة، والأصل هو: "نعرف(نحن) كنا شعوبا، وصرنا(نحن) حجارة"، وهكذا دواليك.

و"نحن" هنا دلت على الجماعة المتكلمة بصوت من الشاعر الذي يترجم لنا معاناة الشعب الفلسطيني الذي تجرد من أدنى القيم الشخصية فهو أصبح كالحجارة، وحتى بلاده تحولت إلى دخان وخراب.

– ضمير المخاطب:

دلت الكاف المقرونة بالكلمات الآتية: (باسمك، جراحك، ثوارك...)على الضمير المخاطب والكاف المقترنة بالكلمات تدل على شخصية سرحان المركزية التي يخاطبها الشاعر، فمخاطبة سرحان دليل على مخاطبة الجماعة ألا وهي الشعب الفلسطيني، لأن سرحان هو رمز للصمود ومراوغة العدو في سبيل الانفلات منه.

ويظهر ضمير المخاطب مرة أخرى في أفعال الأمر التي تحتوي على ضمائر مستترة تعود على الفاعل وهي كالآتي:

(أنتم ⬅ اذهبوا، أنتَ ⬅ كُنْ، انتفخي ⬅ أنتِ، تدجج ⬅ أنتِ، احترقِي ⬅ أنتِ، فلتترجَّل ⬅ أنتَ)، ونجد الشاعر– هنا– يعطي دفعة قوية معنوية للمقاومة ويدخل القارئ في الحماس بغية تفاعله في القضية التي آمن بها.

كما وظف ضمير" أنت" في موضعين: (أنت لا تعرف اليوم، هل أنت قاتل)، ونجد في هذا الجزء غلبة الحوارية والأخذ والرد ومحاولة استدراج شخصية سرحان للبوح عن ما تخفيه، وهي شخصية متهمة بالقتل، ومهمشة ضائعة.

[1]– محمود درويش: الديوان، ص98، 99.

– ضمير الغائب:

ظهر الضمير الغائب من خلال السياق العام للنص، وتمثل في قول محمود درويش:

يشرب خمرًا ويسكرُ، يرسمُ قاتله، ويمزِّق[1]

والأصل: "يشرب (هو)خمرا ويسكر(هو)، يرسم(هو)قاتله، ويمزق(هو) ".

وفي هذا المقطع نلحظ حضور ضمير الغائب أربع مرات، وكأنه يهرب من الواقع والحقيقة إلى واقع خيالي لا ينفعل ولا يتأثر فيه ويفعل فيه ما يريد من رسم القاتل وقتله، ففعل القتل الموجود في القصيدة مجازي، ومع ذلك فهو متهم بالقتل.

ونخلص في الأخير إلى أن كلا من السوابق واللواحق والدواخل قامت بالربط بين أجزاء النص، وبالتالي نسج بنية صوتية منسجمة الإيقاع والدلالة.

إضافة إلى ألوان التكرار التي تطرقنا إليها سابقا نجد تكرار حروف المد الطويلة(**الألف والياء والواو**) وأكثفها حضورا حرف الألف الممدود، الذي أضفى لحنا تتزعزع له القلوب، لأن دلالة الألف هي طول النفس والصبر وطول الزمن، ونلحظ أن الشعر الحداثي حافل بتوظيف مثل هذه الحركات الطوال. كما نجد تكرار حرف "ما" الذي أسهم في إعطاء القصيدة أصوات مد جميلة.

في حين تكرار "لا" النافية شكل رابطا وتلاحما في ثنايا القصيدة، وشكلت فيه ألف المد الملتصقة باللام متعة صوتية، فنجد حضوره بلغ سبعة وعشرين(27)، وكأنه هنا ينفي صبغة الحياة التي فقدت كل معالمها بالنسبة للمواطن الفلسطيني الذي يعيش التهميش.

ونجد إلى جانب "لا" النافية، أدوات الاستفهام وتمثلت في (ماذا؟ وهل؟).

مثال: (وهل نمت ليلة أمس؟، هل أنت قاتل؟، وماذا؟، حلمت؟).

ورد الاستفهام –هنا– في شكل تساؤل، مرة يطرح على سرحان، ومرة أخرى يكون تساؤلا داخليا يطرحه على نفسه كونه نسي كل شيء، فهو في كل مرة يردد كلمة "نسيت" بعد طرحه للتساؤل، وهي محاولة من الشاعر ليدخل القارئ في حيز القصيدة، والتعايش في أجوائها

[1]– محمود درويش: الديوان، ص97.

وبالتالي التأثر بها، لأن التساؤل يؤدي إلى فرضيات، وهذه المرحلة تعد أول خطوة للتواشج مع النص، والتحاور معه ومحاولة فهم مغاليقه واستنباط دلالته العميقة، وتكرار هذا الغرض على طول القصيدة يرمي إلى تحسيس المتلقي بحجم العنف والاضطهاد وسياسة التهميش الممارسة في حق الشعب فأكد الاستفهام هنا على تكثيف الدلالة وتركيز المعنى وتفاعل المتلقي مع البنى الصوتية، وبالتالي عمل على تقرير حقيقة استنكار العدو لهذا الشعب والوطن.

2-2-2-4- تكرار الكلمة:

اتخذ الشاعر العربي من ظاهرة تكرار الكلمات تقانة صوتية «**تسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري، وتتجلى هذه الفاعلية في انتاج الدلالة أحيانا، وفي انتاج الإيقاع الخالص أحيانا ثم مزج الإيقاع بالدلالة أحيانا أخرى**»[1]، فعندما «**يشكل الشاعر كلماته فهو يستغل الخصائص الأخرى لها إلى جانب الخصائص الإشارية، فهو يولي قدرة تلك الكلمات على التناسق اهتماما ليخلق جملا إيقاعية وإيحاءات سمعية في ارتباطها بكلمات أخرى**»[2].

ويعد تكرار الكلمة أبسط أنواع التكرار شيوعا وسط الشعراء كتابة وإبداعا والنقاد تناولا ودراسة في الشعر المعاصر، إذ يسهم في توليد إيقاع داخلي يعمل على تقوية المعنى وتأكيده وتكثيفه.

وعن تكرار الكلمة اقتصرنا على تكرار الاسم والفعل، مع العلم أننا أحصينا تواتر هذه الكلمات من ثلاثة فما فوق وما دون ذلك لم تدخل نطاق دراستنا، والأفعال والأسماء المتواترة في القصيدة يوضحهما الجدول الآتي:

الكلمة	نوعها	عدد تواترها	الكلمة	نوعها	عدد تواترها
سرحان	اسم علم	32	ينادينا	فعل	04
اسمك	اسم	10	تأخذ	فعل	03

[1] – محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997م، ص404.

[2] – راوية يحياوي: شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص299.

رائحة	اسم	07	يقيس	فعل	03
البن	اسم	07	قتلت	فعل	03
القدس	اسم	07	نسيت	فعل	03
كان	فعل	07	يحلم	فعل	03
المساء	اسم	06	تلد	فعل	03
هنا	اسم	05	يضيع	فعل	03
صدى	اسم	05	يقولون	فعل	03
دم	اسم	05	يكتب	فعل	03
وطني	اسم	05	أمهات	اسم	03
جغرافيا	اسم	05	الأرض	اسم	03
يشرب	فعل	05	حرسا	اسم	03
يرسم	فعل	05	السلام	اسم	03
تهرب	فعل	04	الحروب	اسم	03
تذهب	فعل	04	غيما	اسم	03
نعرف	فعل	04	حائط	اسم	03
قال	فعل	04	المجموع		194

جدول يمثل تواتر الأسماء والأفعال في القصيدة

نلحظ من خلال الجدول أن تكرار الأسماء قد بلغ خمسة وعشرين ومائة(125) اسما وشغلت جزءا أكبر من تكرار الأفعال الذي بلغ تسعة وستون(69) فعلا، وكان لاسم العلم "سرحان" أكبر نصيب في الحضور من مجموع تواتر الأسماء كاملة حيث تردد اثنان وثلاثون (32)مرة، فتكراره بهذا القدر أسهم في تأكيد فكرة المركزية لهذه الشخصية المتهمة الحاملة

لمدلولات عميقة عكست لنا التوتر النفسي الذي يعيشه الشاعر، فلفظة سرحان بؤرة توتر تقوم عليها كامل أجزاء القصيدة.

فالتكرار الذي جنح إليه الشاعر أفاد التوكيد والتأكيد والإفهام والإصرار، وهو مفتاح للفكرة التي تشغل باله، فتواتر هذه الكلمة دل على فكره وتأييدا بذلك على القضية التي آمن بها، فسرحان يعكس روح الجماعة، فهو يمثل كل فرد في المجتمع الفلسطيني الذي يعيش المعاناة والتشرد والنفي، ثم تلى تواتر الاسم "سرحان" كل من الأسماء الآتية "رائحة" و "البن" و "القدس" إذ تكررت كلها سبع(7) مرات، ودلت في القصيدة على الاشتياق والحنين إلى فلسطين ورائحة الوطن والبلد.

وقد أدى تواتر الأسماء وتنوعها إلى تشكيل موسيقى داخلية هادئة، كما لا ننسى أن ننوه بأن أغلب الأسماء ارتبطت بالأرض الفلسطينية مثل: (**القدس، وطني، جغرافيا، الأرض**...) فالشاعر متأثر ببلده وهذا التأثر جعله يجنح إلى تكرار الأسماء التي تعكس توجعه ومعاناته واشتياقه لوطنه الذي لا يتذكر فيه إلا صورا تزاوله في الذاكرة.

كما نلحظ حضورا لابأس به من الأفعال في القصيدة، فقد بلغ تكرارها تقريبا تسعة وستون(69) فعلا، فتكرار الفعل من مظاهر حداثة اللغة الشعرية عند الشعراء المحدثين.

ونجد للفعل "كان" النصيب الأكبر في الحضور بالنسبة للزمن الماضي وهو دلالة على الماضي الأليم الذي يعيشه سرحان وهو متعلق به لا يزاوله، وفي المقابل نجد أن الأفعال المضارعة أكثر حضورا من الماضية، وربما يحملنا هذا الاعتقاد إلى الشاعر الذي يهدف إلى إبراز حقيقة هذا الحاضر الذي يعيشه كل فرد من الشعب الفلسطيني، والأفعال الآتية:(يقيس، يشرب، تذهب يحلم، يكتب يقولون...) تعد شكلا من أشكال المقاومة والاستمرار في الكفاح بشتى الوسائل في سبيل الحرية وإرجاع السيادة وشرف الأمة الفلسطينية المسلوبة من طرف الاستعمار الغاشم إضافة إلى قدرة المضارع على الحركة والاضطراب واستيعاب الماضي وبعثه من جديد، فنجد الشاعر

قد وفق في توظيفه لهذه الأفعال التي دلت على كل أشكال الرفض، وتبني المقاومة لتحيا فلسطين حرة.

وإن كان نصيب حضور أفعال الأمر قليل إلا أنها دلت في معظمها على العجز مرة، وعلى النهوض والصمود مرة أخرى، وتوظيف الشاعر لها بغية الوصول للغاية المنشودة لوطنه فلسطين.

2-3- تكرار الجملة:

يتجه الشاعر إلى بنية تكرار الجملة لتعميق فكرته، وتحسيس متلقيه بما يكنه لبلده فلسطين، فهذا النوع من التكرار «**يسهم هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها، ولاسيما وإن كانت ممتدة، وهو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عند توجهه إلى القصيدة بالتحليل**»[1].

فيأتي هذا اللون من التكرار بأشكال متباينة، فقد يرد متتابعا، وقد يرد في بداية مقطع من القصيدة أو نهايته، وقد يرد في بداية القصيدة أو نهايتها، وتكرار العبارة يعكس الشعور المتعالي في نفس الشاعر، فنجد الشاعر قد عمد إلى هذا اللون من التكرار، فرسم لنا شكلا هندسيا من خلال تواتر العبارة والمقطع لتصوير دفقته الشعورية وروحه الشاعرية، فما دلالة هذا النوع من حيث المعنى سوى تأكيد الفكرة وإبراز أهميتها وتوضيحها لدى القارئ، أما من ناحية المبنى فهو الحفاظ على الوحدة الموضوعية والفكرية بين فقرات القصيدة، وسنقوم بتمثيل بعض النماذج من تكرار الجملة في القصيدة.

يقول محمود درويش:

ولست شريدا...ولست شهيدا...أمك باعت[2]

ويقول أيضا:

ولست شريدًا.. ولست شهيدًا.[3]

[1]- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م، ص101.

[2]- محمود درويش: الديوان، ص102.

[3]- المصدر نفسه، ص103.

تكررت عبارة" **ولست شريدا.. ولست شهيدا..**" ثلاث مرات، فالشاعر هنا يرفض وينفي تشرد وشهادة شخصية سرحان، هذه الشخصية التي تعكس روح الفرد المندمجة في الروح الجماعية، فصبغ التكرار جرسا موسيقيا عذبا، كما أسهم التجانس الصوتي بين الكلمتين(شريدا، شهيدا) في تكثيف المعنى وتعميق الدلالة، واضفاء بعد ايقاعي فني ليبين عزة الفرد الفلسطيني.

كما تكررت عبارة" **ولكنها وطني**" أربع (4)مرات في القصيدة، يقول محمود درويش:

وما القدسُ إلَّا زجاجة خمر وصندوق تبغ...

...ولكنها وطني.

من الصَعبِ أن تعزلو

عصير الفواكه عن كرياتِ دمِي

ولكِنها وطنِي[1]

فالشاعر – هنا– يعاني حالة نفسية حزينة إثر بعده عن وطنه، فحال النفي والتشرد والتشتيت كلها ليست كفيلة بأن تبعده عن وطنه، فمهما وقع لهذا الوطن فهو يبقى كيانه لا يتركه ولا يزاوله حينا، فهو كل مرة يعود ويردد عبارة "ولكنها وطني" فهو يأبى أن يبرأ نفسه منها أو التخلي عنها لوجودها في شرايينه وبها يكون وبدونها لا يكون. وإن كان بعيدا عنها إلى أنها تسكن ذاكرته ومخيلته.

ومن تكرار العبارة أيضا، تتجلى في قول محمود درويش:

ورائحةُ البنِّ جغرافيا

ورائحة البنِّ يدْ

.....

[1]– محمود درويش: الديوان، ص105.

ورائحة البنِّ صوت ومِئذَنة(ذات يومٍ تعود)[1]

.....

ونجد محمود درويش قد كرر عبارة "ورائحة البن" سبع (7) مرات في بداية الأبيات، فلم يبقى للشاعر سوى رائحة البن التي ترسم له وطنه فلسطين، فمرة يربط "رائحة البن" بـ"الجغرافيا" ومرة بـ"اليد" ومرة بـ "الصوت"، وبالتالي "رائحة البن" تحيل وتدل على وطن الشاعر الذي يشتاق إليه. كما تكررت عبارة "فيأتي الصدى حرسا" أربع مرات في القصيدة، فاقترنت بالبيت الذي يليها بالفعل "ينادين" فهذا الفعل مرة ارتبط بالعدل ومرة بيافا ومرة بالقمح ومرة بشيئا شبيها بأسمائنا.

يقول درويش:

إلى الأمهات اللواتي تزوَّجن أعدائنا

وكنَّ ينادين شيئًا شبيهًا بأسمائِنَا

فيأتي الصدى حَرَسًا.

ينادين قمحًا

فيأتي الصدى حَرَسًا

ينادين عدلًا [2]

فيرى أن الأمهات الذين تزوجن أعداؤه يقمن بالنداء، فمرة "ينادين قمحا" ومرة "ينادين عدلا" ومرة "ينادين يافا"، وفي كل مرة يقف "الصدى حرسا" في وجه ندائهم، وبالتالي هي نتيجة محددة ومحتمة حسب تقدير الشاعر، ألا وهي النفي والتشرد والموت.

إلى جانب تكرار العبارة نجد تكرار المقطع، فالشاعر يلجأ لهذا التكرار ليحقق من خلاله التوازن في القصيدة ولتأكيد ما يجول في فكره. ونمثل لذلك في قول محمود درويش:

شوارعُ أخرى اختفت من مدينته(أخبرتهُ الأغاني

[1]- محمود درويش: الديوان ، ص102، 103.

[2]- المصدر نفسه، ص101.

وعزلُتُه ليلة العيد أن له غرفةً في مكان).

ورائحةُ البنِّ جغرافيا.[1]

تكرر هذا المقطع مرتين في القصيدة ولم يطرأ عليه أي تغيير، ليعبر عن حالة سرحان الذي لم يبق له سوى غرفة في مكان وهي الأسر إذ اختفت شوارع أخرى من مدينته وبالتالي تعكس حالة هذه المدينة الآخر المحتل الذي يقوم بتخريب المباني والمنازل وتشريد الشعب وتهميشه ونفيه من وطنه فلسطين.

ومن تكرار المقطع أيضا، يقول محمود درويش:

ونِلتفُّ باسمِكِ،

ماكان حُبًّا

يدان تقولان شيئًا وتنطفئان.[2]

تكرر هذا المقطع مرتين في القصيدة دون أدنى تغيير وعند تكرارها في المرة الثالثة حذفت منها عبارة"ونلتف باسمك"، فالعبارة المتكررة ركزت المعنى وأكدته وأضفت على القصيدة طابعا جماليا وتجانسا وتناغما صوتيا مميزا، فالشاعر لون قصيدته بتكرارات هندسية من تكرار العبارة وتكرار المقطع ليؤكد أفكاره ويحقق على إثره اتزانا إيقاعيا فنيا في القصيدة، وقمنا بذكر نماذج من تكرار الجملة، وذلك لتواردها بكثرة ولا يسعنا ذكر كل النماذج.

ونلحظ في الأخير أن محمود درويش وظف التكرار بأنواعه بداية من تكرار الأصوات مرورا بتكرار الصيغ بأنواعها، وصولا إلى تكرار الجملة سواء كان عبارة أو مقطعا، وما يمكن استخلاصه أن قيمة التنوع التكراري في القصيدة ودلالته نجملها في النقاط الآتية:

- تكرار الأصوات بأنواعها أسهم في خلق هندسة صوتية محكمة منسجمة فيما بينها، مما أدى إلى تضافر معاني الأصوات إلى تناسق القصيدة ووحدتها.

- تكرار الصيغ أسهم في التوكيد والإصرار، ومفتاح الفكرة التي تشغل الشاعر تقاس بمدى تكراره

[1]- محمود درويش: الديوان، ص102.

[2]- المصدر نفسه، ص99.

لهذه الصيغ، ومن ثم الوصول إلى فكر الشاعر، واستنباط مكامنه وبواطنه ودلالته العميقة وراء توظيف هذا اللون من التكرار.

– أما تكرار الجملة، فهو يكرر المعنى بلفظه بغرض الإيحاء للمتلقي عن ما يعانيه الشعب فهو يريد أن يعمق الدلالات ويؤكد المعاني ويوضح الأفكار ويسمو بالتعابير إلى الجمالية والأدائية ويمنح كلامه صورة صوتية مميزة ومتميزة فتجذب انتباه القارئ كونها تحمل معنى محددا وواضحا. وبتكرارها مرة ثانية تحمل دلالة قد تؤكد الدلالة الأولى وقد تزيد عليها في المعنى.

ونخلص في الأخير أن التكرار في قصيدة محمود درويش لم يأت عفويا عشوائيا وإنما جاء مقصودا، منتظما وموظفا لغاية جمالية بلاغية دلالية، وإظهار الفكرة التي آمن بها، وجعل المتلقي يعانق النص ويتفاعل معها، وهذا ما جعله يركز على بنية التكرار، فمحمود درويش وفق إلى أبعد حد في توظيفه لهذه التوليفة من التكرارات.

2–3– الجناس:

يعد الجناس من أهم أبواب البديع، حيث يلعب دورا هاما في لفت انتباه المتلقي مما يحدث في نفسه ميلا وإصغاء، والجناس« **أو المجانسة، أو التجنيس، أو التجانس: وهو تشابه لفظتين في النطق واختلافهما في المعنى**»[1].

فالجناس من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة حيث« **يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي وهنا يحدث غير المتوقع إذ يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تفعل الموقف الشعري بأكمله، وتدفعه إلى تكامله الثلاثي(المبدع، المتلقين، الخطاب)**»[2]، والجناس هو نوع من أنواع التكرار وينقسم بدوره إلى قسمين تام وغير تام.

فالجناس التام: «هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها،

[1]– عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 2000م، ص191.

[2]– محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص330.

وهيئتها الحاصلة بين الحركات والسكنات، وترتيبه، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة»[1].

أما الجناس غير التام:« وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة في الحركات والسكنات، وترتيبها»[2].

وعن الجناس الذي وقع في قصيدة "سرحان يشرب القهوة وفي الكافتيريا" يوضحه الجدول الآتي:

الجناس	نوعه	أثره في تشكيل المعنى
قاتله- قاتل، مياه- كالمياه، هنا- هناك، عم- عمَّ غيمًا- غيم.	الجناس التام	يساهم في إحداث تناغم موسيقي
الكرملا- المقبلا، مضى- حصى، الباخره- الناصره، شردوك- قتلوك، النصوص- اللصوص، شريدا-شهيدا، أسمائنا- أعدائنا، عن-من، يكسر- يسكر، الضائعه- الجائعه، للخطابه- للكآبه، طلعنا- طلوع، بيت- زيت، الرياح- الريح، نسيتها- نزفتها .	الجناس الناقص (غير التام)	وإيقاع صوتي وصنعة لفظية تثير في النفس احساسا منبعه تلاؤم الجمل وموسيقى أجراس الحروف فَتَلْقَى استحسانا عند المتلقي فتحدث فيه ميلا واصغاء

جدول يمثل الجناس الوارد في القصيدة

ومن خلال الجدول يمكننا القول إن الشاعر قد وظف الجناس بنوعيه التام والناقص، غير أن هذا الأخير كان أكثر ورودا من الجناس التام في القصيدة، ومن أمثلة الجناس الواردة في القصيدة

[1]- عبد العزيز عتيق: علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص197.
[2]- المرجع نفسه، ص205.

متجسدة في قول درويش:

ولست شريدًا... ولست شهيدًا[1]

وهذا الجناس الناقص أقام تلاؤما صوتيا بين الكلمتين(شريدا، شهيدا) وبالتالي أضفى نغمة موسيقية لفظية معنوية، ذلك لتقارب مخارج الحروف وتجانسها، مما أسهم في إضفاء لون موسيقي عذب يستمتع القارئ بسماعه، كما عمل الجناس بنوعيه على سلاسة الألفاظ وتناسقها، وعلى تكثيف المعنى وتأكيده ومن ثم توضيحه وتجليته لدى المتلقي.

[1]- محمود درويش: الديوان، ص103.

الفصل الثاني:

المستوى التركيبي والدلالي وأثرهما في تشكيل المعنى

1- المستوى التركيبي وأثره في تشكيل المعنى

1-1- زمن الأفعال ودلالتها في القصيدة

1-2- الأسماء ودلالتها في القصيدة

1-3- مفهوم الجملة

1-3-1- الجملة الخبرية

1-3-2- الجملة الإنشائية

1-4- الانزياح التركيبي

1-4-1- التقديم والتأخير

1-4-2- الحذف

2- المستوى الدلالي وأثره في تشكيل المعنى

2- علم الدلالة

- تمهيد

2-1-1- الحقول الدلالية

2-1-2- العلاقات الدلالية

2-1-3- الرمز

1- المستوى التركيبي وأثره في تشكيل المعنى

1-1- زمن الأفعال ودلالتها في القصيدة

1-2- الأسماء ودلالتها في القصيدة

1-3- مفهوم الجملة

1-3-1- الجملة الخبرية

1-3-2- الجملة الإنشائية

1-4- الانزياح التركيبي

1-4-1- التقديم والتأخير

1-4-2- الحذف

2- المستوى الدلالي وأثره في تشكيل المعنى

2- علم الدلالة

- تمهيد

2-1-1- الحقول الدلالية

2-1-2- العلاقات الدلالية

2-1-3- الرمز

1-1- زمن الأفعال ودلالتها في القصيدة:

يعرف الفعل على أنه «**ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم، والزمن جزء منه** »[1].
ومن علامات الفعل أن يقبل قد نحو كتب الدرس، أو سوف نحو: سوف ألعب، أو ضمير الفاعل نحو: ذهبت إلى جرجرة، أو تاء التأنيث الساكنة، نحو: نجحت فاطمة، أو السين نحو: سيأتي الأستاذ، أو تاء الضمير نحو: كتبت، أو ياء المخاطبة، نحو: تكتبين، أو نون التوكيد، نحو: أكتبنَّ. أو النواصب نحو: لن يعرف الرياضة أو الجوازم، نحو: لم أتفرج المباراة.

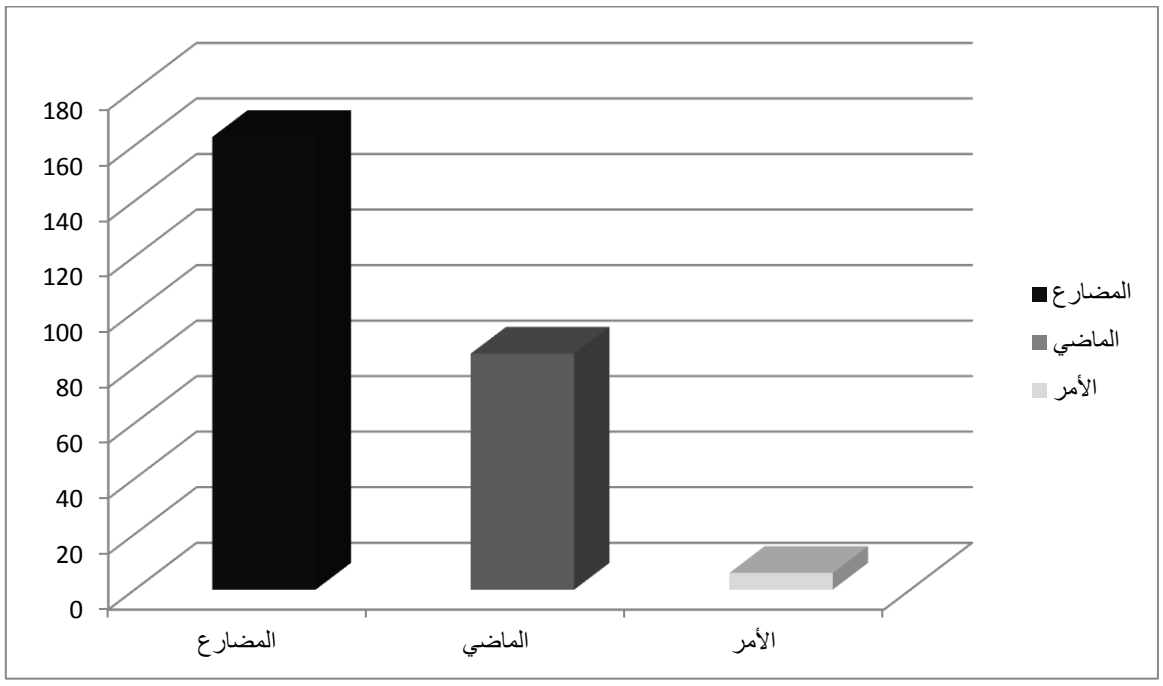
وينقسم الفعل باعتبار الزمن إلى ماضي وحاضر ومستقبل، ويكون ذلك نظرا لحال المتكلم، فإذا كان زمن الحدوث قبل التكلم سمي ماضيا، وإذا كان عند التكلم سمي مضارعا، وإذا كان بعد التكلم سمي أمرا أو مستقبلا [2].

وبالنظر إلى قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش ، نجد أن الأفعال أسهمت بتنوعها عبر الأزمنة الثلاثة في تشكيل ظاهرة حداثية حيث قدر تواترها بأربعة وخمسون ومائتان(**254**) فعلا، وبنسبة بلغت 29.95%، وقد قمنا بإحصاء هذه الأفعال في الزمن الماضي والمضارع والأمر في القصيدة، وورد تواترها ونسبتها في الجدول الآتي:

الفعل وزمنه	عدد تواتره	نسبة تواترها%
المضارع	163	%64.17
الماضي	85	%33.46
الأمر	06	%02.36
المجموع	254	%99.99

جدول يمثل تواتر ونسبة الأفعال في الأزمنة الثلاث

[1]- أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط2، 1957م، ص19.
[2]- سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص201.



تمثيل بياني يوضح تواتر الأفعال في الأزمنة الثلاث

يظهر لنا من خلال الجدول والتمثيل البياني أن الفعل المضارع هيمن على القصيدة، حيث قدر تواتره بـ: ثلاث مائة وستون(163)مرة، وبنسبة بلغت64.17%، ومثال ذلك قول محمود درويش:

...يولد سرحان، يكبر سرحان،
يشربُ خمرًا ويسكرُ. يرسم قاتله، ويمزِّق
صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلًا أخيرًا.
ويرتاحُ سرحان.[1]

حضور الأفعال المضارعة في القصيدة يوحي ويجسد أفعال العنف والاضطهاد الممارسة في حق الشعب الفلسطيني، كما يوحي أيضا بالتوتر النفسي الذي يسيطر على شخصية سرحان جراء التهمة المنسوبة إلى هذه الشخصية بقتل جورج كينيدي الرئيس السابق للولايات المتحدة

[1]- محمود درويش: الديوان، ص97، 98.

الأمريكية، ونلمس سرحان يتحرك باستمرار لينفي فعل القتل ، فهذا التأرجح والتموج النفسي يتكرر ويظهر كلما قوبل بطرح تساؤلات من طرف المستعمر، كما نلحظ أن الحركة والاستمرار في القصيدة، دلت على رغبة الشعب الفلسطيني في الخروج من الوطن والتوجه نحو المجهول، نحو المنفى، بغية الحياة والنجاة من هذا الجور والظلم، واستبدال هذين الأخيرين بالحرية والقيمة الفردية، لامجال لمعالم الانكسار والقهر والتبعية.

أما زمن الماضي فيأتي بعد المضارع مباشرة بتواتر قدر بخمسة وثمانون(85)فعلا وبنسبة33.46%، وتجلى في الأفعال الآتية: (حلمت، كنا، مضى، اختفت، جاء، شربت، أفقت، كانو...)، فالشاعر بتوظيفه هذا الزمن يدل على حنينه إلى الماضي، وما فيه من ذكريات جميلة مجيدة تارة، وليكشف أبعادا متعلقة بشخصية سرحان تارة أخرى.

في حين نلحظ حضورا قليلا لزمن الأمر، وإن دل على المستقبل، فقد تواتر ست(6)مرات في القصيدة وبنسبة 02.36%، وتجلت في الأفعال الآتية: (فلتترجل، كن، تدجج، احترقي، انتفخي، اذهبو.)، فالشاعر لا يوظف بكثرة هذا الزمن لأن الشعب الفلسطيني عاجز عن النهوض لاستعادة وطنهم المسلوب منه بالقوة، وما نلحظه أن أفعال الأمر أريد بها العجز عن النهوض ومجاراة التهميش ونبذ الجور والظلم.

وما نستخلصه أن تردد الأفعال في أشكاله الماضية والمضارعة والأمر، يمنح القصيدة معنى وقوة وتأكيدا على القضية التي آمن بها الشاعر، واتجه للدفاع عنها، فهو يورد الحقائق كما هي من خلال توظيفه لهذه التوليفة من الأفعال التي عكست لنا حقيقة معاناة الشعب والوطن جراء الاستعمار الغاشم الذي لا يعرف الرحمة، وعملت أبيات القصيدة على ترجمة شدة وقسوة المستعمر.

1-2- الأسماء ودلالتها في القصيدة:

ورد في تعريف الاسم أنه« **ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم وليس الزمن جزءا منه** »[1]، مثل: محمد، مصحف، كتاب، ويختص بقبول حروف الجر، نحو: على الشجرة عصفور، وأل التعريف، نحو: العلم، والتنوين، نحو مدرس، والنداء، نحو: عمر.

لقد كان للاسم حضورا وافرا في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" مقارنة بالأفعال، حيث بلغ تواتره في القصيدة أربعة وتسعون وخمس مائة(495) مرة، وبنسبة قدرت بـ:70.95%. وتنوعت الأسماء في القصيدة وحضرت بصورة مكثفة، وهذا التكثيف راجع للأزمة والمعاناة التي يعيشها الشاعر جراء ما يحدث من جرائم، واغتصاب لوطنه فلسطين من قتل وسفك الدماء وتعذيب أفراد هذا الوطن، فعبرت الأسماء عن ثبات صفة القتل والاضطهاد في هذا المستعمر الذي غابت من خلاله كل الآمال والحركية بغية التغيير والخروج من هذه القوقعة المظلمة التي من ملامحها الدم والدمار والخراب، أما قلة حضور الأفعال فتعود لحالة الفشل المقابلة في كل مرة، فالمتغير هي الذوات والاضطهاد والعنف الممارس على الوطن هو الثابت غير متحول، ولتمثيل الحضور المكثف للأسماء، يقول محمود درويش:

وما القدس والمدن الضائعةْ

سوى ناقة تمتطيها البداوة

إلى السلطة الجائعةْ

ومالقدس والمدن الضائعةْ

سوى منبر للخطابةْ

وستودع للكآبةْ[2]

[1]- أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص19.

[2]- محمود درويش: الديوان، ص104، 105.

ويقول أيضا:

وسرحان متَّهم بالضياع والعدميَّهْ

وكل الشوارع بعيدهْ

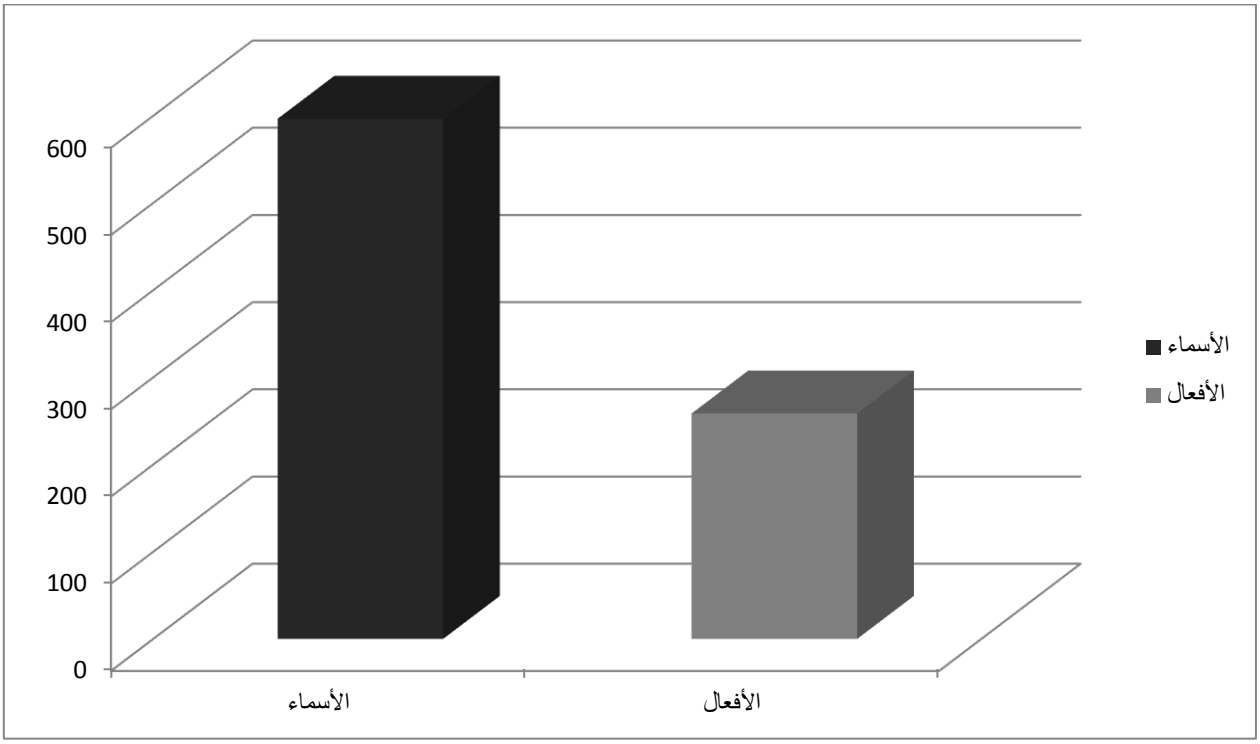
شوارع اختفت من مدينته(أخبرته الأغاني

وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان)

ورائحة البن جغرافيا.[1]

نلحظ –هنا– حضورا مكثفا للأسماء، ونحن نعلم أن الأسماء تدل على الثبوت والسكون وعدم حدوث تغيير في حال هذا البلد، فما كان بالأمس هو نفسه اليوم والزمن ثابت والخراب والدمار والظلم والاضطهاد مازال قائما في هذا البلد الفلسطيني، فالشاعر هنا يخبرنا ويقنعنا بحقائق موجودة في وطنه وهي ثابتة، وهذا ما يتوافق مع توظيف الأسماء التي تمنح النص الشعري دلالة على الثبات والاستقرار، كما أن وصف حال الشعب الذي يعاني الموت والاضطهاد والنفي حالة ثابتة تعكس لنا موقف الشاعر التأملي الثابت في الزمن، فشكلت الصيغ الإسمية مظهرا لهذا السكون والجمود، فالشاعر يعيش صراعا بين الحياة واللاحياة وبين النفي والسجن والمجهول والمعلوم، والعبودية التي يقاسيها كل فرد من أفراد شعبه، وإذا ما قارنا حضور الأفعال في مقابل حضور الأسماء نلحظ هذه الأخيرة كانت أكثر حضورا من الأفعال بضعفين تقريبا والرسم البياني يوضح ذلك.

[1]– محمود درويش: الديوان: ص102.



تمثيل بياني يوضح تواتر الأسماء والأفعال في القصيدة

هذا التمثيل البياني وضح لنا سيطرة الأسماء مما دل على سكونية القصيدة وثباتها واستقرارها، فمعظمها دلت على رائحة الوطن ومعالمه الراسخة في كل فرد فلسطيني ثابتة في مخيلته لا تزاوله حينا سكنت شرايينه، في حين الأفعال دلت على الحركة ومحاولة التغيير والأمل في حياة طبيعية فالزمن ارتبط بالمعاناة كما نلحظه توزع بين الماضي والمضارع والأمر، فالماضي تعلق بشخصية سرحان من خلال الأفعال الماضية (نمت، حلمت، قتلت) وهو وحوار داخلي بين الشخص ونفسه يعكس لنا ماضي سرحان الذي يتموج بين الحضور والغياب وبين الصحوة والانفصام، فهو يعكس حال الفرد الفلسطيني جراء الوضع الاستعماري والجور الصهيوني، أما المضارع الذي وظفه الشاعر تجلى في الحوار المباشر وغير المباشر وفيما يحدث في هذا الوقت بالذات كأن الفعل يحدث الآن، في حين الأمر أراد من خلاله الشاعر بث الأمل في الثورة ، لكن لم تتحقق رغبته، فأفكاره دائما دمية يعبث بها المستعمر فيحتم عليه كيف يكون لا يستقل بأفكاره وذاته.

1-3- مفهوم الجملة:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة(ج.م.ل):« **والجملة واحده الجمل، والجملة جماعة الشيء: جمعه عن تفرقه، وأجمل له الحساب كذلك، والجملة جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره، ويقال: أجملت له الحساب والكلام**»[1].

ب- اصطلاحا:

تناول العديد من النحاة والبلاغيين مفهوم الجملة، حيث عرفت على أنها: «**الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد ومستقل**»[2]، في حين رأى إبراهيم قلاني أنها «**كل مركب اسنادي من الكلام سواء أفاد السامع شيئا أم لم يفد**»[3]، وفي دراستنا هذه سنتطرق إلى نوعين من أنواع الجملة وهما الجملة الخبرية والإنشائية.

1-3-1- الجملة الخبرية:

يسمى الكلام خبريا« **إن احتمل الصدق أو الكذب لذاته، بحيث يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب**»[4]، والمراد بالصادق «**ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقع، وبالكاذب مالم تطابق نسبة الكلام فيه الواقع**»[5].

سيقتصر كلامنا في هذا القسم الخبري على أسلوب النفي الذي برز بشكل لافت في القصيدة.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج1، ص503، مادة "ج.م.ل".

[2]- عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1988م، ص77.

[3]- إبراهيم قلاني: قصة الإعراب وإعراب الجمل، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص11.

[4]- عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 1989م، ص13.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1-3-1-1- أسلوب النفي:

النفي عكس الاثبات، والكلام المنفي هو الذي يدخل عليه إحدى أدوات النفي سواء كان فعلا أو اسما أو حرفا، وأدوات النفي البارزة في القصيدة هي: (لا، ما، لم، ليس)، ومنه فأدوات النفي التي ظهرت في القصيدة قمنا بإحصائها في الجدول الآتي:

الأداة	عدد تواترها	نسبة توترها%
لا	27	%52.94
ما	14	%27.45
ليس	07	%13.72
لم	03	%05.88
المجموع	51	%99.99

جدول يمثل تواتر حروف النفي ونسبتها في القصيدة

من خلال الجدول يتبين لنا أن حرف النفي "لا" شكل أكبر نسبة ورود في القصيدة من مجموع أدوات النفي الأخرى، وذلك بتواتر قدر بسبعة وعشرين(27) مرة، وبنسبة بلغت52.94%. وجاءت الجملة المنفية بـ "لا" بأوجه مختلفة تراوحت بين الاسم والفعل، ومثال ذلك قول محمود درويش:

أنت لا تعرف اليوم. لا لون. لا صوت. لا طعم.

لا شكل ..يولد سرحان، يكبر سرحان،[1]

وفي هذا المثال لجأ الشاعر إلى ظاهرة التكثيف الدلالي للنفي بتكرار الأداة "لا" وأداة النفي "لا" «**هي أقدم حروف النفي في العربية تدخل على الأسماء والأفعال**»[2]، إذ نسجت

[1]- محمود درويش: الديوان، ص97.

[2]- صالح فاضل السامرائي: معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، ج2، ط2، 2003م، ص175.

لنا بنية تكرارية تنفي المعرفة، فالشاعر ينفي عن سرحان المعرفة في هذا اليوم بالذات، فأسهم تكرار "لا" النافية الواردة قبل الكلمات الآتية: (لون، صوت، طعم، شكل)في تأكيد قوة النفي وعدم العلم بأدنى معالم الحياة الإنسانية فهو ينفي عنه الخواص الحسية كالصوت واللون والطعم والشكل، كأنه كائن لا يعقل، فلجأ الشاعر إلى النفي ليوضح من خلاله حالة التهميش وغياب أدنى شروط الحياة والحرية في المجتمع الفلسطيني.

في حين احتل الحرف "ما" المرتبة الثانية بعد الحرف "لا"، بتواتر قدر بأربعة عشر(14) مرة، وبنسبة بلغت27.45%، وتجلى ذلك في قول محمود درويش:

ما قال جرحي قنديل زيت ما قال..

صدري شباك بيت وما قال...[1]

وفي هذا المثال نلحظ ظهور ثلاث مرات أداة النفي "ما" إضافة إلى نفس الأداة التي حذفت قبل لفظة صدري فالتقدير (ما قال صدري شباك بيت وما قال...)، ونلحظ أن "ما" هنا نفت الكلام والقول عن هذه الشخصية، كما عملت باقي أدوات النفي على ترسيخ المعاناة وانعدام معالم الحياة العادية لكل فرد فلسطيني، فحياتهم تحولت إلى جحيم لا يعرفون فيها الألوان والأصوات والأشكال ...

ونخلص إلى أن الشاعر لا يسخر هذا الأسلوب دون أن تكون دلالته مركزية في النص الشعري، بل يستمثره في جوانب فنية منها تأكيد حالة النفي التي يعيشها الشعب الفلسطيني ونفي الحياة التي لا تحتفظ بقيمتها في هذا الوطن، والشاعر بتوظيفه المكثف للنفي بغية التعبير عن مشاعره وعواطفه المتأججة على وطنه وما آل هذا الوضع الرهيب الذي يقاسيه كل فرد فلسطيني ، فعمق النفي معاناته الروحية فكان ذا دلالة نفسية في شعره.

[1]- محمود درويش: الديوان، ص108.

1-3-2- الجملة الإنشائية:

يسمى الكلام إنشائيا «**إذا كان لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به**»[1]، فالإنشاء مقابل للخبر كأن تقول لإنسان قف، فهذا أمر لا يقال لقائله صادق أو كاذب، وينقسم الأسلوب الإنشائي إلى قسمين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي.

وبتأملنا القصيدة نلحظ حضورا وافرا للإنشاء الطلبي ضمن أنواعه الثلاثة: استفهام ونداء وأمر، على عكس الإنشاء غير الطلبي الذي لم نلحظ له حضورا كافيا في النص الشعري عند درويش، وسنتناول في هذا الصدد الإنشاء الطلبي لإبراز قيمته ودوره في بناء المعنى.

1-3-2-1- الإنشاء الطلبي:

يعرف ابن فارس الإنشاء الطلبي في معجمه مقايس اللغة: «**الطاء واللام والباء أصل واحد ويدل على ابتغاء الشيء، ويقال طلبت الشيء أطلبه طلبا، وهذا مطلبي، وهذه طلبتي، وأطلبت فلانا بما ابتغاه أي أسعفته به، وربما قالو أطلبته، إذا احوجته إلى الطلب، وأطلب الكلأ: تباعد عن الماء حتى طلبه القوم، وهو ماء مطلب**»[2].

ويرى البلاغيون أن الإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، وينقسم بدوره إلى تسعة أقسام: أمر، ونهي، واستفهام، ودعاء، وعرض، وتحضيض، وتمن، وترج، ونداء[3]. فهذه الأساليب الطلبية إذا «**دخلت نسيج النص أصبحت تنبئ أكبر من الأساليب حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول من مجرد متقبل إلى طرف مشارك**»[4].

---

[1]- عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص13.

[2]- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، مج4، ط1، (د ت)، ص417، 418.

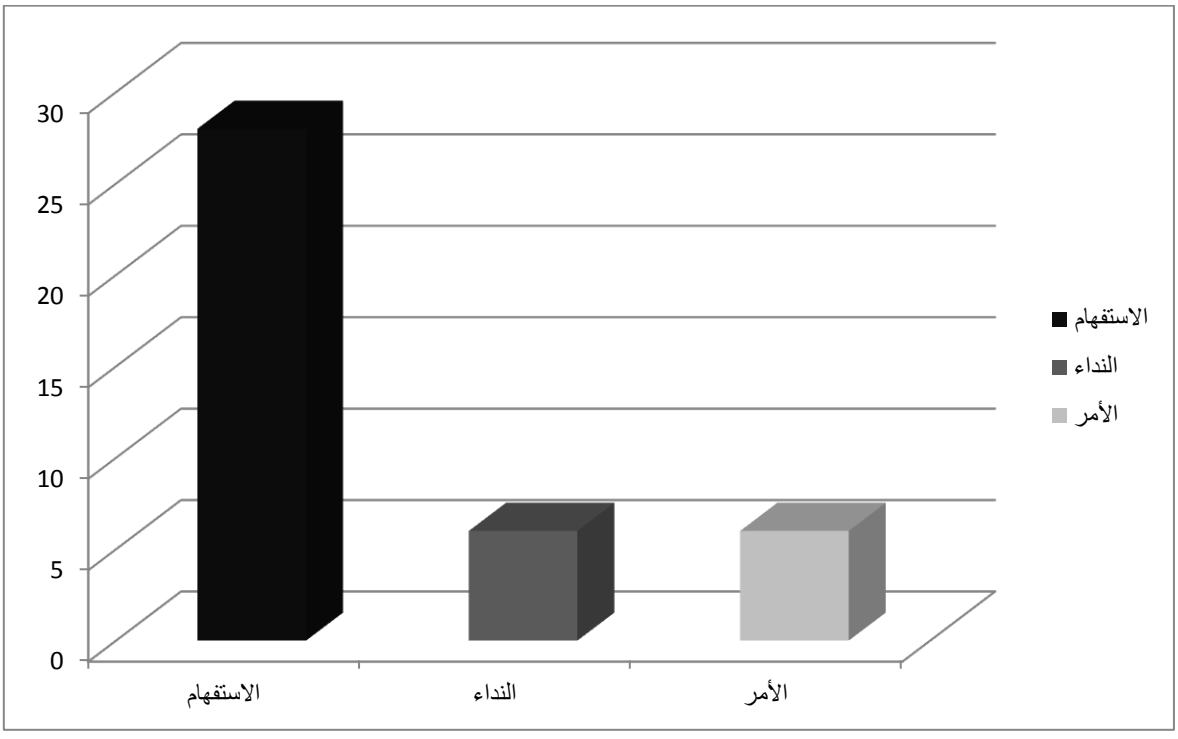
[3]- ينظر: عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية، ص13، 14.

[4]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981م، ص349.

وسنتطرق في هذا الجزء إلى ثلاثة أساليب، وهي: الاستفهام والأمر والنهي، حيث قمنا بإحصاء كل واحد من هذه الأساليب، والجدول الآتي يوضح تواترها ونسبة ظهورها في القصيدة:

الجملة الطلبية	عدد توترها	نسبة شيوعها
الاستفهام	28	%40
الأمر	06	%15
النداء	06	%15
المجموع	40	%100

جدول يمثل تواتر الأساليب الطلبية ونسبتها في القصيدة.



تمثيل بياني يوضح تواتر الأساليب الطلبية الثلاث(الاستفهام، النداء، الأمر).

نلحظ من خلال الجدول، والتمثيل البياني ارتفاع نسبة تواتر الاستفهام في القصيدة، حيث ظهر ثمانية وعشرين(28) مرة، وبنسبة بلغت70%، في حين احتل كل من الأمر والنداء المراتب

الموالية بتواتر قدر بست(6) مرات وبنسبة15%، لكل واحد منهما، إذ تساوى كل من الأمر والنداء من حيث الحضور بين ثنايا النص الشعري.

1-3-2-1-1- أسلوب الاستفهام:

يعد الاستفهام ظاهرة أسلوبية في القصيدة الحديثة لمحمود درويش، إذ ركز عليها هذا الأخير في بناء نصه الشعري، كون الاستفهام من أكثر الأساليب الانشائية« **ظهورا ووفاء بمطالب السياق وتنوع المواقف وحسن الدلالة وقوتها، يظهر في أن التعبير بالاستفهام عن المعاني البلاغية التي يخرج إليها أو يشير بها أبلغ منه بالإخبار المباشر**»[1].

فالأصل في الاستفهام «**طلب الإفهام والاستفسار لمعرفة شيء مجهول لدى المستفهم أو السائل**»[2]، ويكون طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بواسطة إحدى أدواته، وهي: الهمزة، وأم، وهل، ومن، وما، ومتى، وأي، وكيف، وعم، وكم، وأين، وأنى، وأيان، وقد يخرج الاستفهام إلى أغراض بلاغية أخرى تفهم من سياق الكلام[3]، ونلحظ من خلال الإحصاء السابق أن الاستفهام كان أكثر حضورا ، واعتمد الشاعر التنويع في أداة الاستفهام، بحيث سُجِلَ تكرار أدوات الاستفهام ونسبة تواترها في الجدول الآتي:

أداة الاستفهام	عدد تواترها	نسبة تواترها%
هل	07	%24.13
ما	06	%20.68
ماذا	04	%13.79
كيف	04	%13.79

[1]- قطبي الطاهر: بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1994م، ص66.

[2]- أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة (البيان والبديع والمعاني)، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، (د ط)، 2011م، ص221.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص222.

الهمزة	**04**	**%13.79**
لماذا	**02**	**%06.89**
أين	**01**	**%03.44**
عمَّ	**01**	**%03.44**
المجموع	**29**	**%99.91**

جدول يمثل تواتر أدوات الاستفهام ونسبتها في القصيدة

نلحظ من خلال الجدول ارتفاع نسبة الاستفهام بـ "هل" و "ما "و"كيف "و"الهمزة" و "ماذا" وهي بنسب متقاربة فيما بينها، أما باقي الأدوات فنلحظها حاضرة بنسب قليلة لا تتعدى مرتين، إذ تواترت الأداة "هل" سبع (7) مرات، وتجسدت في قول محمود درويش:

سرحان! هل أنتَ قاتلْ؟[1]

ويقول أيضا:

وهل نمتَ ليلةَ أمسٍ؟.[2]

إن هذه الاستفهامات تعكس حيرة الشاعر وتطلعه للبحث عن الحقيقة، دون الاكتفاء بالظواهر السطحية بل يحاول التغلغل إلى البنية العميقة ليستشف مضمون هذه المعاناة، فنلحظ تصاعد منحنى الحيرة عند الشاعر، بتسارع وتيرة الأسئلة الاستفهامية، فالاستفهامات المتلاحقة تعكس في هذه القصيدة حيرة الإنسان، ورغبته الجامحة في البحث عن الحقيقة، والوقوف على أسرار الحياة الزائفة «**كما ترفع من حدة الصراع الإنسان على جهات متعددة، صراع الجبر والاختيار، الحركة والوقوف، القديم والجديد، الحرية والعبودية، القيادة والتبعية، البقاء والفناء، وصراع الزمان وصراع المكان** »[3].

[1]- محمود درويش: الديوان، ص98.

[2]- المصدر نفسه، ص99.

[3]- أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر ايليا أبو ماضي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م، ص31.

فالشاعر وظف أداة الاستفهام "ما" ست (6) مرات، وتمثلت في (وما الأرض؟ وما قيمة الأرض؟)، فمحمود درويش يستفهم عن وطنه وأرضه التي لم يعد لها أي كرامة وقيمة، فالعدو قام بتخريبها حتى صارت لا قيمة تحظى بها، وهذا راجع إلى تقاذف هذا الوطن من طرف السياسيين والاقتصاديين والغربيين، وكأنه وسيلة إعلامية إشهارية تتبارز فيه مصالح ونفوذ رجال الأعمال لإشباع رغباتهم وخصوصياتهم، فالشاعر وراء هذا الاستفهام يريد إبراز حقيقة مفادها تهميش ووصف الشعب الفلسطيني بالتخريب والتنظيم الإرهابي لبسط النفوذ والسيطرة داخل هذا القطر.

في حين نجد الشاعر وظف بقية الاستفهامات، ليكشف بها عن واقع إنساني معاش، من ملامحه المعاناة والتهميش والألم والتمييز العنصري والتعجرف الاستعماري.

فتجلت أدوات الاستفهام داخل النص الشعري بصور متعددة مرة بـ "ماذا" و "ما" و"كيف" و "هل" و "الهمزة" و"أين" المكانية، وهذه الأخيرة التي يطرحها الشاعر للبحث عن رقعة يحيا فيها بسلام كل فرد داخل القطر الفلسطيني، حيث نجده في كل مرة يعاني الاضطهاد، فترجم الاستفهام معاناة كل فرد فلسطيني، فلا سبيل ولا مخرج له سوى التوجه نحو المجهول أي: نحو المنفى للنجاة بحياته من التعذيب وسفك الدماء والقتل..

فتتعاضد هذه البنى الاستفهامية على نسج هندسة محبكة دلاليا تقيم تواصلا ومشاركة مع المتلقي في تأويل معنى النص الشعري، فيشتغل على مكنونات ودقائق وخبايا وأهداف القصيدة التي في توحدها وملأ الفجوات الموجودة بها تحدث الدلالة، فالتأويل مرتبط بربط الأجزاء ببعضها البعض وملأ المسافة الجمالية والمستغلقات التي نستشفها ناقصة في النص الشعري لنصل بعدها إلى قصد الشاعر من خلال قصد النص.

1-3-2-1-2- أسلوب النداء:

النداء هو «**جهر الصوت بدعوة أحد ليحضر، ولذلك كانت حروف النداء نائبة مناب"أدعو"** »[1]، وأدوات النداء هي ثمانٍ: "أ- أيْ-يا-آ- آي -أيا- هيا- وا"، وفائدة النداء الإقبال والمجيء والانتباه، مثل: "يا طالب أقبلْ"، وقد يخرج النداء إلى أغراض بلاغية أخرى تستشف من سياق الكلام[2].

ورد النداء في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش ست مرات، وبنسبة 15%، وتقاسم المرتبة الثانية مع أسلوب الأمر، وقد ورد النداء معظمه بأداة النداء "يا" التي اقترنت بالكلمات الآتية(امرأة، وطني، بلادي، هويتنا، رفاق) فالنداء هنا شكل أثرا أسلوبيا لافتا في القصيدة، فهو ظاهرة لغوية محضة تحول في القصيدة إلى ظاهرة شعورية عمل على تكثيف أحاسيس الشاعر المتخبط في عالم من الضياع، المفتقد كل معاني الحياة في وطن لا يحرك أبناؤه ساكنا جراء الاضطهاد والجرائم المرتكبة في حقهم، ولجأ الشاعر إلى استخدام أداة النداء لتنبيه أصحابه وأفراد شعبه وإخوانه على حقيقة مفادها الخطر المحدق بهم ووجب أخذ الحذر والحيطة من هذا العدو المستعمر الذي لا يعرف الرحمة وأدنى القيم الإنسانية.

1-3-2-1-3- أسلوب الأمر:

الأمر وهو «**طلب تنفيذ الفعل على وجه الإلزام والإجبار والاستعلاء**»[3]، فكل من (اتقو وابتغوا وجاهدو) فعل أمر، والأمر هنا حقيقي لا بلاغة فيه، وللأمر أربع صور وهي:

- فعل الأمر. مثل: احرص على الخير.
- المضارع المقترن بلام الأمر. مثل: لتحرص على الخير.
- المصدر النائب عن فعل الأمر. مثل: حرصا على الخير، والتقدير احْرصْ حرصًا.

---

[1]- أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة"البيان- البديع- المعاني"، ص240.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص257.

[3]- المرجع نفسه، ص222.

– اسم فعل الأمر. مثل: عليك بالخير.[1]

كما قد يخرج الأمر أيضا إلى أغراض بلاغية أخرى ندركها من سياق الكلام.

حيث ورد الأمر ست (6) مرات في القصيدة وبنسبة 15%، وقد ورد خمس مرات بصيغة فعل الأمر ، ومثال ذلك(احترقي، تدجج، اذهبوا، كن، انتفخي)، في حين ورد مرة واحدة فعلا مضارعا مسبوقا بلام الأمر، وتمثل في الصيغة(فلتترجَّل)

واستعمال محمود درويش لأفعال الأمر للدعوة إلى الصمود والمقاومة والاستمرار في مجابهة العدو، فهذه الأفعال تدل على الحركة ومراوغة المستعمر، ويتجسد ذلك في قول محمود درويش:

تَدَجَّجْ بأعمدةِ الخيمةِ. احترقي يا هويَّتنا – صاح لاجئ.[2]

استخدم درويش فعل الأمر في ثنايا القصيدة ليدل على الإلحاح والرغبة في المجابهة والصمود ونبذ الانكسار بغية تحقق غاياته وهي الاستقلال والحرية والحياة الطبيعية التي لاوجود فيها لحياة العبودية والذل والهوان.

وأفعال الأمر– هنا– أعربت عن نزعته التفاؤلية من خلال النصح والتوجيه الذي ضمنه الشاعر في أفعال الأمر، والتي يسعى من خلالها إلى نقل الإنسان الفلسطيني من الظلام إلى إشراقة الشمس من جديد، وما يمكن ملاحظته أن هذه الأفعال تظافرت في انتاج دلالة النصح والتوجيه، كونها تنسجم مع رؤية الشاعر في الحياة.

كما اعتمد محمود درويش على النوع الثاني في أسلوب الأمر وهو الفعل المضارع المقرون بلام الأمر، وتجلى في قوله:

فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد، والظهور التي

[1]– ينظر: أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة "البيان–البديع–المعاني"، 221.

[2]– محمود درويش: الديوان ، 108.

استندت للخناجر مضطرة للسقوط.[1]

فاللام اقترنت هنا بالفعل المضارع "تترجل" ودل الأمر هنا على التحقير والسخرية من هذا المستعمر الذي يرى فيه الشاعر رجولة زائفة لا تقترن به وهو ليس أهلا لها.

ونخلص في أن هذه الأساليب الطلبة الثلاث تنشط النص إذا دخلته وهي تعبر عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل في المشاركة داخل بنية النص وإنتاج الدلالة ليشتغل القارئ على دقائق ومكنونات القصيدة التي في توحدها تكمل بنية النص وتحدث بعد ذلك المعاني والدلالات وهي على حد قول محمد الهادي الطرابلسي أنها: «**تنشط النص إذا دخلته وهي تعبير عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل هي أكثر إلحاحا في ما سماه العرب بالإنشاء الطلبي**»[2].

1-4- الانزياح التركيبي:

الانزياح التركيبي يكسب الشعر قيمة فنية شعرية، ويظهر ذلك في« **أن ثمة تركيبا يحمل من الفاعلية والتأثير والدلالات مالا يحمله تركيب آخر، إذا ما كان احداهما قريبا من المعيار أكثر من الآخر، وكلما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع شريطة أن لا يخرج عن مواصفات اللغة خروجا نهائيا بحيث يدمر أنظمتها بحجة الشعرية**»[3].

ومنه الانزياح التركيبي هو ظاهرة من مظاهر الشعرية أي هو «**خروج التركيب عن الاستعمال المألوف، أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة، فيحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية**

[1]- محمود درويش: الديوان، ص97.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص350.

[3]- سامح الرواشدة: قصيدة "اسماعيل" لأدونيس "صور من الانزياح التركيبي وجماليته"، مجلة دراسات، العلوم الانسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج20، عدد3، ص468.

تركيب يتجاوز إطار المألوفات، فيضفي ذلك إلى إفراز الصورة الفنية المقصودة والانفعال المقصود »[1].

فالانزياح التركيبي يقع في كثير من نظام الجملة العربية والتي بدورها تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

الأول: فعلية، وهي التي تبدأ بفعل.

الثاني: إسمية، وهي التي تبدأ باسم.

الثالث: شبه جملة، وهي التي تبدأ بظرف أو جار ومجرور.

حيث قمنا بإحصاء الجمل الواردة في القصيدة ونوعها، وتحصلنا على تواتر كل نوع ونسبته في الجدول الآتي:

الجملة	عدد تواترها	نسبة تواترها%
الجملة الفعلية	**197**	**%53.67**
الجملة الإسمية	**147**	**%40.05**
شبه الجملة	**23**	**%06.26**
المجموع	**366**	**%99.98**

جدول يمثل تواتر الجملة الاسمية والفعلية وشبه الجملة في القصيدة

وما نلحظه من خلال الجدول أن الجمل الفعلية كانت أكثر حضورا من الجمل الإسمية وشبه الجملة، حيث تواترت سبعة وستون ومائة (167) مرة، وبنسبة 53.82%. وهذا الورود نابع من ذاتية الشاعر بهدف تصوير حركية الواقع وما يمارس عليه من أفعال قمعية وتخريبية، فتوالدت الجملة الفعلية متضمنة فعل التدمير، ليدل بها على حالة الوطن والواقع كي يتجلى للقارئ ويدركه، ولتصوير حدث ماثل للعيان، فالفعلية اسهمت في تجسيد رؤية الشاعر لواقعه، وذلك بغية لفت انتباه المتلقي.

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص160

في حين نلحظ ورود الجملة الإسمية مباشرة بعد الفعلية بتواتر قدر بسبعة وأربعون ومائة مرة، وبنسبة بلغت40.16%، وهي غير بعيدة عن الجملة الفعلية في الحضور، ولكنها أدت دورها في القصيدة في سكونية وثبات العنف والعنفوان على أبناء الشعب الفلسطيني، وتجسيد معاناة الشعب الذي يثبت عليه نصيب من القهر والكبت والاضطهاد.

في حين عمل حضور شبه الجملة التي ترددت ثلاثة وعشرين(23) مرة، وبنسبة قدرت بـ:06.28% في القصيدة، على تأكيد وترسيخ الاضطهاد وتوضيح ما هو ناتج عن الأفعال المسبقة عن الجار والمجرور، ليعمل هذا الأخير على تبيان العنف والجور والوسائل المتاحة للمستعمر لكبت وحبس الحركة والمجابهة تارة وعلى ما يقابل من تكسير رتابة هذه الحركة من طرف المستعمر ومثلها درويش بالجمل الإسمية، أما شبه الجملة فعكست ما يمارس على الشعب من ضغط وسلب للقيم بشتى الوسائل لاستمرار السياسة التعسفية للمستعمر الصهيوني.

وعليه، فالشاعر يلجأ في بعض الأحيان إلى خرق التراكيب والتأليف والترتيب للجمل الإسمية والفعلية وشبه الجملة، والذي يقوم بمقتضاه تحديد مكونات الجمل، ليفجر بذلك اللغة ولتشيع على إثرها كل من ظاهرتي التقديم والتأخير وأيضا ظاهرة الحذف.

وفيما يلي سنتناول البنية التركيبية في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش ممثلة بأبرز الظواهر الأسلوبية اللافتة فيه، وسنحاول الكشف عن خصوصياتها التركيبية ومدى فاعليتها في انتاج الدلالة والكشف عن أسباب هذا الخرق والانزياح في التركيب، وسنركز في القصيدة على: **أ- التقديم والتأخير.** **ب- الحذف.**

1-4-1- التقديم والتأخير:

يمثل التقديم والتأخير أحد خصائص اللغة العربية، حيث يتيح فرصة للمتحدث أو الكاتب لتقديم ما يريد تقديمه لغرض متعلق بالمعنى أو لأهمية المتقدم أو لسبب صوتي متعلق بالوزن وهذه

الظاهرة وإن دلت على شيء وإنما تدل على مرونة اللغة العربية واتساعها وتواصلها، مما جعلها لغة مفهومة عبر القرون حيث تستطيع قراءة وفهم ما كتب في العصور السابقة من تراث لغوي[1].

ولأهمية ظاهرة التقديم والتأخير تنبه لها النقد العربي منذ القدم فعقد لها الجرجاني فصلا في كتابه دلائل الإعجاز حيث ذكر أهمية الظاهرة بلاغيا وأسلوبيا في عبارته التي تناقلتها جل الكتب من بعده والتي يقول فيها:« **هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان**»[2].

ولقد شاع هذا الأسلوب في القصيدة وهو لا يحدث عبثا، وإنما هو مقرون بفكر ونفس المخاطب، ومهمة الأسلوبي الكشف عن أهداف الشاعر وغاياته، وهو الأمر التي نحاول تحقيقه في القصيدة مع العلم أننا سنختار نماذجا من سمة التقديم والتأخير وما يخدم الفكرة المراد كشفها.

حيث وقع الخبر على المبتدأ(المسند إليه على المسند)، ويطلق عليه عبد القاهر تقديم على نية التأخير، ومن أمثلة هذا النوع نراه يتجلى في الأبيات الأولى من القصيدة، حيث يقول محمود درويش:

أبوابُنا البَحرُ، فاجأنَا مطرٌ لا إله سوَى الله فاجأنَا.[3]

هذا التركيب: (أبوابنا البحر) يعتبر جملة إسمية، أبوابنا هي خبر مقدم مرفوع وعلامة رفعه الضمة، والنون ضمير متصل نائب عن جماعة المتكلمين مبني على الفتح في محل جر مضاف إليه، والبحر مبتدأ مؤخر مرفوع وعلامة رفعه الظمة الظاهرة على آخره، إذ قام الشاعر بهذا التقديم في

[1]- فضل الله النور علي: ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية، مجلة العلوم والثقافة، كلية الآداب، جامعة السودان، مج12، العدد2، نوفمبر 2012م، ص179.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص113.

[3]- محمود درويش: الديوان، ص97.

الخبر والتأخير في المبتدأ للتركيز على حجم الخطر القادم من البحر ليركز على مفردة أبوابنا، وكأن مفتاح العدو للدخول للأراضي، هو باب البحر فهو مسلك ومدخل المستعمر الصهيوني، فحاجتنا إلى الحقيقة لتلك الأخبار كلها، أشد وأعمق بل وأكثر جدوى من حاجتنا للمبتدءات فالشاعر أراد الأخبار التي تهز فينا الحيطة والحذر من هذا العدو.

ومن أمثلة التقديم والتأخير يتجلى في التركيب الآتي:

...مادامت الثورة العربية محفوظة في الأناشيد...[1]

وتجلى التقديم والتأخير في هذه الجملة في تقديم المضاف إليه على خبر مادام وذلك بغية تخصيص الأصل العربي في هذه الثورة، فقدم المضاف إليه ليجليها للقارئ بأنه مهتم بها كونها هوية ذاتية عرقية.

كما نلحظ الشاعر قام بنوع آخر من هذه التقنية التركيبية، وتمثلت في تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) على المبتدأ، وتجلى ذلك في التركيب الآتي:

وفي الريحِ متسعُ [2]

عند إعراب هذا التركيب ينتج لنا "حرف عطف+ حرف جر+ اسم مجرور+ مبتدأ مؤخر" وقام الشاعر بتقديم الجار والمجرور للأهمية التي يوليها له فالريح صفتها الدمار والخراب فقدمها لتؤدي غرضها في النص وأهميتها تكمن في جبروت المستعمر وغطرسته وقوته في التقتيل والتخريب. كما يتجلى التقديم والتأخير في التركيب الآتي: (تهرب منها الآذان، وتناسل فينا الغزاة)، إذ قدم الشاعر الجار والمجرور على الفاعل، ليولينا بأهميته ودوره في توضيح وتكثيف المعنى، فهنا يحمل مقاصد معنوية، كما يحمل الشاعر أيضا مقاصد شكلية تتعلق بالوزن وضبطه، فلو جرت الجملة على الأصل لاختل الوزن وفسد، والتقطيع الآتي يوضح ذلك:

[1]- محمود درويش: الديوان، ص107.

[2]- المصدر نفسه، ص109.

و تناسل الغزاة فينا

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

ل فعول فاعلن فعولن

ولننظر لو قمنا بتقطيع الجملة عروضيا كما هي في القصيدة:

وتناسل فينا الغزاة...[1]

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

ل فعول فعولن فعول

فالدافع وراء التقديم والتأخير متعلق بالمستوى الصوتي ألا وهو استقامة الوزن والقافية.

في حين ظهر نوع آخر من التقديم، تمثل في تقديم المفعول به على الفاعل، وتجلى في التراكيب الآتية:(يزجرها الشرطي، يعاونه خادم آسيوي، أخبرته الأغاني، عزلته ليلة العيد، جاءه الحزن، تمتطيها البداوة...)، ظهر تقديم المفعول به على الفاعل من خلال الهاء والتي هي ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به مقدم، والفاعل مرفوع مؤخر وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، فالشاعر قدم المفعول به ليدل على أنه ضحية مفعول وهو المستعمر الذي يقوم بالفعل، وجاء هذا التقديم ليدل على أهمية المتقدم والذي يعود على المستعمر الصهيوني وصفاته وأسلوبه الاستعماري المنتهج الذي يجرد الشعب من قيمه الإنسانية.

كما نلحظ ظاهرة لافتة في التقديم والتأخير وهي تقديم الفاعل على الفعل حيث تتحول بذلك الجملة من الفعلية إلى الإسمية، لأن غايتها هنا ليس الفعل الحدث وإنما الاسم الديمومة والثبات ، وكأن الشاعر أراد أن يعلن عن توقف أشكال الحياة، ومثال ذلك قول درويش:

[1]- محمود درويش: الديوان، ص100.

وسرحان يشرب قهوته..[1]

فالأصل في الجملة يشرب سرحان قهوته، فالجملة انتحت من البناء الفعلي إلى البناء الإسمي، وقدم الفاعل فأحاله مبتدأ، وترك الفعل موقع الخبر ليدل على استمرار وقوع الفعل وعدم سكونه فأصبح جزء من جملة خبرية لإتمام معنى المبتدأ.

ونخلص إلى أن الشاعر استغل التقديم والتأخير استجابة لحاجة الشاعر النفسية لحظة نظمه للشعر، أو لاستقامة الإيقاع أو لخدمة أغراض يريدها هو في قرارة نفسه.

1-4-2- الحذف:

لعل آلية الحذف تعد من أبرز الوسائل الأسلوبية التي ترفع من شعرية النص وتؤدي دورا كبيرا في تشكيله وإثرائه، فالحذف ظاهرة أدرك دورها النقاد القدامى لما لها من أهمية في التشكيل الجمالي للصياغة، وفاعليتها في إثراء الدلالة، فتأكدت أهميتها في قول عبد القاهر الجرجاني: «**هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفضل من الذكر، والصمت من الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانا إذا لم تبن**»[2].

واعتبر الزركشي الحذف ضربا من الإيجاز: «**إسقاط جزء من الكلام أو كله لدليل**»[3].

نلحظ أن الحذف يتجلى في أول جملة في هذه القصيدة، حيث نلحظ أن جملة (يجيئون)، جملة فعلية في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هم"، فالأصل في الجملة "هم يجيئون"، وقد حذف الشاعر المبتدأ في هذه الحالة وجعله نكرة والسبب وضاعة وغطرسة هذا العدو الذي ليس

[1]- محمود درويش: الديوان، ص103.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في المعاني، ص112.

[3]- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، (د ط)، 1980م، ص102.

مرحبا به في البلد الفلسطيني فقدمه ليبين لنا حجم الخطر الذي يأتي من هذا المبتدأ ألا وهو العدو الصهيوني.

كما نلحظ أيضا في التركيبين الآتيين: (يدان تقولان شيئا، ذاكرة من ملف الجريمة)، ما يظهر لنا–هنا– أن يدان خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذان"، و"تقولان" فعل مضارع والفاعل ضمير مستتر تقديره "هذه".

أما في قول محمود درويش:

ذاكرة من ملف الجريمة...[1]

ذاكرة هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذه"، والسبب في حضور الخبر وحذف المبتدأ(المسند إليه) هو حاجتنا للحقيقة لتلك الأخبار كلها أشد وأعمق من حاجتنا للمبتدءات، فالشاعر أراد الأخبار التي تعكس انطفاء أمل الشعب الفلسطيني ومعاناته في بلده، فقام بهذا الحذف ليخدم أفكاره ومقاصده، ولأهمية الخبر المراد توصيله للمتلقي، فالشاعر حرص على إبراز وجذب انتباه السامع من خلال هذا الحذف وليكون التركيب أوفى في التعبير عن الغرض المقصود. فنجد اهتماما واضحا للبلاغيين والنحويين بظاهرة حذف المسند إليه، حيث يبين مواضعه و دلالالته عبد القاهر الجرجاني في قوله: «**من المواضع التي يطرد حذف المبتدأ والقطع والاستئناف يبدأون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول ، ويستأنفون كلاما آخر، وإذا فعلو ذلك أتو في آخر الأمر بخبر من غير مبتدأ**»[2].

كما يتجلى الحذف في جملة (لا إله سوى الله)، فالشاعر قام بحذف خبر "لا" النافية المقدر بلفظة "موجود"، وتقدير الجملة (لا إله موجود سوى الله)، فحذف الشاعر لفظة "موجود" للدلالة على أنه ليس هناك حاكم يستطيع ارجاع السيادة إلى العرب وكرامتهم المسلوبة من الغرب

[1]– محمود درويش: الديوان، ص104.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص113.

وتحرير فلسطين ماعدا الله عزوجل، وما على العرب سوى انتظار هذا النصر الذي يأتي من الله عزوجل، وهذه صورة مركبة توحي بعجز وهوان الحكام العرب في مساندة هويتهم العربية فلسطين.

في حين ظهر الحذف في التراكيب الآتية: (**لا لون، لا صوت، لا طعم، لا شكل**..)، إذ حذف الشاعر خبر لا النافية ، وأصل التركيب: (**لا لون موجود، لا صوت موجود، لا طعم موجود. لا شكل موجود**...)، وقد عمد الشاعر إلى حذف خبر "لا" النافية من أجل إبراز أن المستعمر قد سلب كل شيء من هذا الشعب، حتى حقه في الرسم والمتعة والتذوق والحلم، فهو يقف في وجه التمنيات التي يطلبها الآلاف من الفلسطينيين.

كما تجلى حذف الفاعل بصورة مكثفة في القصيدة، والذي نلحظه في بعض الأمثلة استحال مقدما عن الفعل فأصبح بذلك مبتدأ، وفي أمثلة أخرى استشفناه مستترا ظهر من خلال السياق العام للقصيدة، فنلحظه مرة ضمير مستتر تقديره "هو" ومثلت لذلك التراكيب الآتـــــية: (يشرب خمرا ⬅ فعل مضارع مرفوع +الفاعل ضمير مستتر تقديره "هو" + مفعول به، ويسكر ⬅ حرف عطف+ فعل مضارع مرفوع +الفاعل ضمير مستتر تقديره "هو"، يمزق صورته ⬅ فعل مضارع مرفوع+ الفاعل ضمير مستتر تقديره "هو"+ مفعول به+ مضاف إليه، يأخذ شكلا أخيرا ⬅ فعل مضارع مرفوع+ الفاعل ضمير مستتر تقديره "هو"+ مفعول به +صفة منصوبة، ثم يهرب ⬅ حرف عطف+ فعل مضارع مرفوع +الفاعل ضمير مستتر تقديره "هو")، يقوم الشاعر بهذا النوع من الحذف بصورة مقصودة ليقحم القارئ والمتلقي في المشاركة في عملية تأويل المعنى والبحث عن وجه الحذف هنا من جهة، ومن جهة أخرى يقوم بالحذف ليظهر انكسار الفاعل وانطفائه بسبب الوضع الذي يعيشه، فالفاعل – هنا– دل على سرحان فاستحال محذوفا لفقدانه معالم الحياة فحضوره وغيابه لا يشكل فرقا في هذه الحياة جراء هذا الواقع الأليم الذي لا يزاوله كونه متهم – من طرف المستعمر الصهيوني – بفعل القتل، فالحذف هنا دل على هروب الفاعل من الواقع، نحو العالم الخيالي.

أما حضور الفاعل ضميرا مستترا تقديره "هي" نلحظه في التراكيب الآتية: (تهرب ⬅ فعل مضارع مرفوع +الفاعل ضمير مستتر تقديره "هي"، تأخذ منقار طائر⬅ فعل مضارع مرفوع +الفاعل ضمير مستتر تقديره "هي" +مفعول به +مضاف إليه، وتأكل حبة قمح بمرج بن عامر ⬅ حرف عطف+ فعل مضارع مرفوع+ الفاعل ضمير مستتر تقديره "هي"+ مفعول به+ مضاف إليه+ حرف جر+ اسم مجرور +عطف بيان+ مضاف إليه).

فالشاعر قصد هذا الحذف في التركيب ليجرد الفاعل من الماضي الذي يزاوله في كل مرة فحذف الفاعل، من باب الهروب من الماضي والذاكرة الأليمة التي تتماشى مع فكر الفاعل، الذي يبحث عن الهدوء والحرية.

أما الحذف الذي وقع في التراكيب الآتية: (ونلتف باسمك ⬅ حرف عطف+ فعل مضارع مرفوع+ الفاعل ضمير مستتر تقديره "نحن"+ حرف جر+ اسم مجرور، ونعرف ⬅ حرف عطف+ فعل مضارع مرفوع+ الفاعل ضمير مستتر تقديره "نحن")، فالشاعر عمد إلى هذا الحذف والذي يعود على معاناة كامل أفراد المجتمع الفلسطيني الذي يقاسي ويعاني العنف و الجور في حقهم ومثال ذلك:

ونعرفُ كنَّا شعوبًا وصرنَا حجارةْ.[1]

فظهور "نحن" – هنا– من خلال دلائل سياقية في النص، دلت على حضور الفاعل الذي استحال إلى لعبة يقوم المستعمر بتركيبها وحذفها متى شاء وكيف ما يشاء، ووفق غاياته ومقاصده.

وما نلحظه أن الفاعل لم يستطيع الحفاظ على حضوره اللغوي تماما في الأمثلة السالفة الذكر، كما لم يستطيع الثبات في وجه الجملة، وهذا للدلالة على العنفوان وحجم المعاناة والاضطهاد، وتراجع "الأنا" و "النحن" في القصيدة راجع إلى الهروب من الواقع الأليم، فالحضور دائما ما يقابل بحقيقة ونتيجة حتمية هي القتل، فاكتفى الشاعر بحذفه بغية الحفاظ على هذا

[1]– محمود درويش: الديوان، ص98.

الفاعل، لأنه جزء من الوطن والذي يمثل كل فرد فيه، ومن ثم فالأمل معلق عليه ليتبوأ حمل الشعلة والراية للدفاع عن مصالح الوطن والشعب.

ونخلص إلى أن الحذف وسيلة فنية بيد الشاعر محمود درويش تمكن بواسطته من اشراك المتلقي في العملية الابداعية، كما أسهم في تكثيف المعنى وانتاج الدلالة، ليحقق أهدافا يرنـــــو إليها، ومنه فالحذف أحد مقتضيات غاياته الذي يؤدي دوره الجمالي الفني في القصيدة.

2- المستوى الدلالي وأثره في تشكيل المعنى:

2-1- علم الدلالة:

- تمهيد:

إن قضية المعنى ودراسته «**موضوع شارك فيه علماء ومفكرين من ميادين مختلفة كل من وجهة نظره، وفي مجال تخصصه، وقد نجح اشتراك اللغويين وغير اللغويين من أصحاب العلوم المختلفة في دراسة المعنى أن ظهرت نظريات كثيرة ومناهج عدة خاصة بالمعنى**»[1].

وعلى الرغم من تعدد التعريفات لهذا العلم إلا أنها تلتقي مع تعريف أحمد مختار عمر الذي تحدث قائلا: «**يعرفه بعضهم بأنه دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى** »[2].

وسنتطرق في هذا الجزء إلى كل من نظرية الحقول الدلالية والعلاقات الدلالية وتقنية الرمز.

2-1-1- الحقول الدلالية (**champs sémantiques**) :

عرف الحقل الدلالي(champ sémantique)، أو الحقل المعجمي إغتناءًا في البحث والدراسة لدى العلماء والباحثين منذ الأزل القديم، في إطار بحثهم عن الدلالة، ولم تثمر هذه الجهود إلى تبلور نظرية موسعة قائمة على أسس واضحة إلا في العشرينيات من القرن الماضي على أيدي علماء لغويين في مجال اللسانيات والدلالة من بينهم: إيسبن (ispen) وجولز(jolles) وبروزيغ (brozig) وتريار(trier)، وهذا الأخير قام بدراسة تطبيقية «**للألفاظ الفكرية في**

[1]- هيفاء عبد الحميد كلينطن: نظرية الحقول الدلالية دراسة تطبيقية في المخصص لابن السيدة، رسالة دكتوراه، فرع اللغة، إشراف: مصطفى عبد الحميد سالم، جامعة أم القرى، السعودية، 2001م، ص13.

[2]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط6، 2006م، ص11.

اللغة الألمانية»[1]، وقد أفاد تريار (trier) من دوسوسير الذي أشار في حديثه عن اللسانيات الوصفية في باب العلاقات الترابطية أن الدليل اللساني بإمكانه أن يخضع إلى علاقتين: علاقة مبنية على معايير صورية وعلاقة مبنية على المعايير الدلالية[2].

وملخص نظرية تريار(trier) أن المعجم الإفرادي للغة يتركب من مجموعة كلمات ذات علاقة تسلسلية تدريجية مترابطة فيما بينها تشكل في مجموعـــها ميدانا محددا على المستوى المعــرفي، ومن هنا بدأ الاهتمام بدراسة المعجم منذ أن عرف السيمانتيك التركيبي فكرة الحقل المعجمي أو الحقل الدلالي الذي يعطي شكلا تركيبيا بين مفردات اللغة أين تقع هذه المفردات تحت مصطلح عام يجمعها[3].

واعتبر جورج مونان (G mounin) الحقل الدلالي بأنه« **مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل**»[4].

كما تقوم نظرية الحقول الدلالية على جملة من المبادئ أهمها:

1-لابد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.

2-لا يصلح انتماء لفظة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.

3- لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

4-لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي[5].

ومن التعاريف المحددة والواضحة للحقل الدلالي ما أورده أحمد مختار عمر في كتابه "علم الدلالة العربي" حيث اعتبره «**مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ**

[1]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، ص82.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص79.

[5]- ينظر: محمد أسعد محمد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 2002م، ص47.

عام يجمعها مثل : كلمات الألوان في اللغة العربية تقع تحت المصطلح العام لون وتضم ألفاظا مثل :أحمر أزرق، أصفر»[1].

وإن قمنا بنظرة متأنية لمضمون قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لوجدناها كفيلة بأن تحدد معجم الشاعر الذي حفل بحقول عديدة ومختلفة، ودلالات متنوعة نابعة من الحالة النفسية المتموجة التي يعيشها، فاتجه الشاعر تارة نحو الطبيعة ليتقاسم معها همومه، وتارة أخرى نحو الأماكن والمدن التي تجسد له الوطن وذكريات الماضي الجميل الذي يحن إليه، كما يقوم أيضا بنقل معاناة الشعب الذي يعيش التهميش والتشريد والنفي من وطنه، وفي المقابل يصور لنا مصير الشعب الحتمي بين الموت والقتل وبين السجن والتعذيب الروحي والجسدي .

أسهمت التجربة الشعرية لدى محمود درويش في تنوع المفردات في النص الشعري أين اجتمعت في حقول كَوَنت لنا معجمًا اتسم بالدقة المتناهية في اختياره للألفاظ بغية الكشف عن دلالتها داخل السياق الكلامي .

ومن أبرز الحقول التي برزت في قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا لمحمود درويش نجد:

- حقل الحرب. - حقل الطبيعة . - حقل الزمان والمكان .
- حقل النفي والسجن. - حقل الدين.

ولتقديم قراءة منسجمة قمنا بالبحث داخل كل حقل واختيار أبرز المفردات المساهمة في تشكيل بنية النص وإنتاج دلالته وجماليته.

2-1-1-1- حقل الحرب:

ويتضمن حقولا فرعية هي: حقل الجريمة والقتل وحقل الاستعمار وحقل الأسلحة، حيث أن كل حقل يحتوي مداخل معجمية يوضحها الجدول الآتي:

[1]- ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، ص79.

حقل الحرب		
حقل الجريمة والقتل	حقل الاستعمار	حقل الأسلحة
سقوط، قاتله، يمزق، يقتله، قاتل، الجريمة، جريح، نموت، تبيد، دم، شهيدا، جراح، متهم، نقتل، تستغيث، قتيل، يقتلها، تحترق، قتلوك، يحرق، قتلى، دمي، جراحك، احترقت، احترقي، الاحتراق .	الغزاة، الطغاة، أعدائنا، اللصوص، الغرباء، العساكر	رصاص خناجر نابالم أسلحة

جدول يوضح مفردات حقل الحرب

من خلال المداخل المعجمية لحقل الحرب يتضح لنا أن الشاعر وظف المفردات اللغوية بدقة متناهية تنم عن ثقافته الواسعة والغزيرة، إذ تفرع حقل الحرب إلى ثلاث حقول دلالية وهي: حقل الجريمة والقتل، وحقل الاستعمار، وحقل الأسلحة.

فدل حقل الجريمة والقتل على ما يرتكبه المستعمر من جرائم في حق الوطن والشعب الفلسطيني من قتل وسفك الدماء وتجلى ذلك من خلال قول محمود درويش:

كل يوم نموتُ، وتَحترقُ الخطوات وتولد عنقاء

ناقصة، ثم نحيا لنُقتلَ ثانيةً.[1]

نلحظ أن مفردات حقل القتل والجريمة الموجودة في البيتين عكست لنا حال الشعب الفلسطيني، الذي تسفك دماؤه هدرا من طرف المستعمر ، حيث نجده كل مرة يقوم بفعل القتل بشتى الوسائل المتاحة ، فعكس لنا هذا الحقل جرائم المستعمر اتجاه الشعب الذي انتهكت حقوقه فقوبل بحقيقة مصيرية وحتمية يتلقاها كل فرد فلسطيني وهي القتل والموت.

في حين وظف الشاعر في حقل المستعمر مفردات دالة عليه في القصيدة، إذ يقول محمود درويش:

[1]- محمود درويش: الديوان، ص109.

وتناسل فينا الغزاة تكاثر فينا الطغاة، دم كالمياه، [1]

فالشاعر يعكس لنا شدة المستعمر وجبروته وقسوته اتجاه الشعب الفلسطيني وتظهر هذه الشدة في هدره للدماء التي شبهت غزارتها بغزارة المياه ليدل به على كثرة القتل والمجازر في البلد الفلسطيني.

أما حقل الأسلحة فمثلته المفردات الآتية: (أسلحة، خناجر، نابالم، رصاص) إذ دلت على الوسائل التي يستخدمها المستعمر في سفك الدماء وتنوعها دلالة على استهداف الفلسطينيين ومحاولة محو معالم هذا البلد بشتى الوسائل لتحقيق ما يصبو إليه هذا العدو.

2-1-1-2- حقل الطبيعة:

وظف الشاعر مجموعة من المفردات شكلت من خلالها حقلا للطبيعة، وهي موضحة في الجدول الآتي:

حقـــــل الطبـــــــيعة			
الذره	**النجوم**	**السماء**	**كواكب**
المحيطات	**الماء**	**حقول**	**حجاره**
حصى	**البن**	**ناقة**	**ورد**
الرياح	**السنابل**	**عنقاء**	**طائر**
تربة	**كرمة**	**الأرض**	**دخان**
الرعد	**غيم**	**الطين**	**قمح**
وحول	**الترعة**	**جبلا**	**مطر**
أنهرا	**الريح**	**للحشيش**	**البحر**
تبغ	**مزرعة**		**البلابل**

جدول يمثل الألفاظ الدالة على حقل الطبيعة

نلحظ من خلال الجدول أن الشاعر وظف عناصر الطبيعة بشكل مكثف ومتنوع

[1]- محمود درويش: الديوان، ص100.

أفصحت عن سعة أفقه وحجم تجربته الشعرية، فالطبيعة ذات دور فعال في بناء النص الشعري لدى محمود درويش، وإنتاج دلالاته وجمالياته، فجلب منها عناصر متعددة، منها العناصر الكونية: (كواكب، النجوم، الرعد، الأرض، الريح...)، وعناصر مائية: (البحر، المطر، المحيطات، أنهرا...) وعناصر أخرى نباتية(قمح، السنابل، الحشيش، مزرعة...)، وعناصر حيوانية: (طائر، العنقاء، ناقة، بلابل)، فهذه التوليفة المتنوعة من الألفاظ أسهمت في بناء المعنى العام للقصيدة، ومن أمثلة المفردات الطبيعية الواقعة في القصيدة ما يتجسد في قول محمود درويش:

يمزق غيما ويرسله في اتجاه الرياح، وماذا حدث؟ هنالك

غيم شديد الخصوبة. لابد من تربة صالحه.[1]

فالشاعر هنا استعان بألفاظ الطبيعة ليضفي على القصيدة دلالات هذه المفردات في الواقع وتحويرها داخل السياق العام للقصيدة. لتؤدي دورها في إنتاج الدلالة وتكثيفها، كما تجدر الإشارة إلى أن لجوء الشاعر لمفردات الطبيعة أبان عن اتجاهه الرومانسي.

2-1-1-3- حقل الزمان والمكان : ويتفرع هذا الحقل إلى حقل للزمان وحقل للمكان، والمفردات التي مثلت هذين الحقلين يوضحهما الجدول الآتي:

حقل الزمان والمكان	
حقل المكان	**حقل الزمان**
مكان، شوارع، غرفة، أريحا، أرصفة، دوله، المماليك، الخيام، نوادي، حطين، الناصرة، آسيوي، يافا، بيت، بلادي، الوطن، القدس، مدينة، المدن، مرج بن عامر، مستودع، مكتب، حائط، سفينة، باخرة.	**اليوم، يولد، يكبر، ليلة، أمس، دهرا، مساء، حياتي، مضى، قديم، الزمان، العيد، جديد.**

جدول يوضح مفردات حقل المكان والزمان

[1]- محمود درويش: الديوان، ص106.

والمتأمل في حقل الزمان في القصيدة يجد أن الشاعر وظف مفردات متعلقة بالزمن تمحورت حول الزمن الماضي لم تبقى له سوى الذكريات الجميلة فيه، فالشاعر يستحضر أياما لم يبق له فيها سوى ذكريات وومضات هي في رؤى الشاعر زمنا مثاليا يشتاق إليه ويحن لعودته، ويستنكر الحاضر الذي لم يأتي بالخير على الشعب والوطن الفلسطيني، والدليل على هذا الواقع عمليات القتل والاضطهاد الممارسة من طرف المستعمر في حق الشعب والوطن.

كما يوحي حقل المكان في القصيدة عن حب الشاعر للأماكن التي ترمز لوطنه فلسطين، فذكر الأماكن التي تذكره بالماضي الذي لا يزاوله، وهي أماكن عديدة، منها الأماكن العامة مثلتها المفردات الآتية: (مستودع، حائط، نوادي، أرصفة...) وذكر أيضا المدن الفلسطينية التي هي رمز للمجابهة ورمز للهوية العربية كالقدس، وتجسد في التركيب الآتي: (هنا القدس) التي تدل على القيم الدينية والإنسانية، وأريحا التي ترمز للطبيعة الجميلة وغيرها من المدن التي أسهمت في تأكيد مساندة المكان للثورة ومجابهة العدو، فاسترجاع الماضي بذكر مآثر المدن وصمودها، دل على وفاء الشعر للمدينة وعلى تاريخها العام والخاص[1]، كون «**المدينة مكان أساسي في تجربة الانسان وهو عنصر تكويني شمولي يجسد رؤية الشاعر فنيا وتاريخيا**»[2].

2-1-1-4- حقل النفي والسجن: يتفرع هذا الحقل إلى حقلين وهما حقل النفي ودلت عليه مجموعة مفردات في القصيدة إضافة إلى حقل السجن ودلت عليه مجموعة مداخل معجمية، ويمكن توضيحهما في الجدول الآتي:

- جدول يمثل مفردات حقل السجن والنفي

حقل السجن والنفي	
حقل السجن	**حقل النفي**
بكارة، حجز، عزلته، تهاجر، قيود، بأغلاله، أسير، بعيد.	**غادر، غريبا، لاجئ، اغتربت، غربه، منافي، الضياع، العدميَّه.**

[1]- ينظر: إبراهيم رماني: المدينة في الشعر الجزائري الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 1999م، ص12.
[2]- المرجع نفسه، ص8.

نلحظ من خلال الجدول أن الشاعر قام بتوظيف ألفاظ دالة على حقل النفي ليوضح للمتلقي حجم الاضطهاد الممارس اتجاه الشعب مما جعلهم يزحفون نحو البلدان المجاورة نحو المنفى للهروب من السجن والقتل وهدر الدماء ، فالشعب يبحث عن حياة طبيعية لا عن حياة العبودية التي غدت فيه أدنى معالم الحرية لا تستقيم في هذا الوطن، يقول محمود درويش:

تصير بكاره

في المنافي الجديدة[1]

فالمستعمر يقوم بتجريد الشعب من الحياة الطبيعية والاستقرار من خلال النفي والتعذيب إلى أماكن مخصصة ينتهجها المستعمر ليكمل مسيرته في تدمير القيم الإنسانية للفرد الفلسطيني، ومن ثم يعم الخراب في المجتمع الفلسطيني عامة.

في حين نجد أن حقل السجن في القصيدة دلت علية مجموعة مداخل معجمية حددت لنا معالم هذا الحقل، وتجلى ذلك في قول محمود درويش:

يا بلادي نجيئك أسرى وقتلى

وسرحان كان أسير الحروب، وكان أسير السلام[2].

ففي هذين الشطرين دلت اللفظتين (أسير، أسرى) على حقل السجن وتبيعاته، وهو فرد يعكس معاناة المجتمع الفلسطيني الذي يحدث له بالضبط ما حدث لسرحان، فدلت مفردات الحقل على الاضطهاد الممارس ضد الشعب داخل السجن من تعذيب ومحو للمعالم الإنسانية في هذا الوطن الذي باتت فيه أدنى شروط الحياة لا تستقيم، وهنا تتضح المعاناة ويتضخم الألم الذي يقاسيه أفراد الشعب الفلسطيني.

2-1-1-5- حقل الدين: ويتضمن المداخل المعجمية المبينة في الجدول الآتي:

[1]- محمود درويش: الديوان، ص99.

[2]- المرجع نفسه، ص109.

حقل الدين
الصلوات ربٌّ الجليل المسيح
إله سجادة سورة عمَّ

جدول يمثل مفردات حقل الدين

من خلال الجدول نلحظ أن القصيدة احتوت على مفردات دينية دلت على الحقل الديني ، فتوظيف الشاعر لهذه المداخل الإسلامية غرضه إظهار الضعف الذي يعاني منه الشعب الفلسطيني الذي لم يبق له سوى التوجه إلى الله عزوجل لينصرهم ويحميهم من هذا المستعمر الغاشم الذي ينتهج كل الطرق ليمحو معالم الحياة والإنسانية .

يقول محمود درويش:

أبوابنا البحر ، فاجأنا مطر.لا إله سوى الله.فاجأنا

مطر ورصاص.هنا الأرض سجادة، والحقائب[1]

ما يظهر لنا هنا وجود مداخل معجمية للحقل الديني تتمثل في (إله، الله، سجادة) فدلت هذه الكلمات من خلال السياق العام للشطرين على أن درويش أراد توضيح أن الذي فاجأهم هو اليهود من خلال البحر، فبدأ يرمي هذا العدو الرصاص صوب الشعب الفلسطيني ، وهذا الأخير لم يبق له سوى رفع يديه إلى السماء والتضرع لله بغية حمايتهم من المستعمر الذي يقوم بالقتل والتدمير واضطهاد المواطنين، فالشاعر بتوظيفه للحقل الديني يوضح أن الله هو الملجأ الوحيد الذي سوف يقف إلى جانبهم لينصرهم على هذا المجرم الغاشم الذي لا يعرف الرحمة.

وخلاصة القول إن معجم محمود درويش يمتاز بالثراء والتنوع واستغله الشاعر استغلالا جيدا تجلى في قدرته على تفجير طاقات المفردة التعبيرية فأكسب المفردة دلالات جديدة تؤثر بذلك في المتلقي.

[1]- محمود درويش: الديوان، ص97.

2-1-2- العلاقات الدلالية:

العلاقات الدلالية مصطلح يطلقه الدرس الحديث على ظواهر دلالية متعددة تشرح العلاقة بين الكلمات في اللغة الواحدة، ومن نواحي عدة، نحو: أن يكون اللفظان دالين عن معنى واحد، فتسمى العلاقة هنا(الترادف)، وأن يكون معنيان أو أكثر للفظ الواحد، فتسمى هنا (الاشتراك- المشترك اللفظي)[1].

ويمكن القول إن نظرية الحقول الدلالية تظهر أنواع العلاقات الدلالية داخل كل حقل من الحقول المدروسة بين الكلمات وسنقتصر في هذا الجزء على علاقة الترادف وعلاقة التضاد.

2-1-2-1- علاقة الترادف:

أ- لغة:

في لسان العرب في مادة "ر.د.ف" ورد لها «**وزنان : رَدَفَ، يَرْدُفُ، رَدْفًا، ورَدَفَ، يَرْدَفَ، ردفا بمعنى توالى .وركب في الخلف . ومن مزيد هذا الثلاثي اشتق على وزن:" تفاعل" ترادفت الكلمات إذا تشابهت في المعنى والمصدر ترادف "الترادف"، واسم فاعله "المترادف" اللذان يطلقان سيان على ظاهرة تعدد الألفاظ للمعنى الواحد**»[2].

ب- اصطلاحا:

يعرف الترادف بأنه علاقة بين عدد من الكلمات المختلفة في اللفظ والمتحدة في المعنى، أي تعدد الدوال التي تشير إلى مدلول واحد، فقد أشار إليه ابن جني في كتابه الخصائص تحت إسم:"تعادي الكلمة وتلاقي المعاني"، وذكر أمثلة له منها الخليقة، السجية ، الطبيعية، الغريزة، السليقة[3].

---

[1]- ينظر: الجمعي حميدات: بنية الجملة العربية في ديوان "دريد بن الصمة" دراسة نحوية دلالية، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، إشراف : بلقاسم ليبارير، 2005م، ص121.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ج2، ص1152، مادة (ر.د.ف).

[3]- ينظر: ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، ج2، (د ط)، (د ت)، ص118.

كما نجده نوه مرة أخرى بقيمة الترادف في باب " تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني "، قال: «**هذا الفصل من العربية حسن، كثير المنفعة، قوي الدلالة على شرف هذه اللغة، وذلك أن تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة، فتبحث عن أصل كل كلمة منها فتجده مفضي المعنى إلى معنى صاحبه**»[1].

ومن أمثلة الترادف الشائعة في الزمن الماضي: السيف، الحسام، المهند، والصارم، وعن المكان الذي يعتبر مأوى يطلق عليه بمسميات عديدة مثل: الدار، المنزل، المسكن، البيت، وكذلك عن الصديق يطلق عليه أيضا الخليل، الزميل، الرفيق، العشير، الأنيس، وقس على هذا سائر المترادفات التي تتحد معانيها تمام الاتحاد.

أما الترادف عند المحدثين فلم يخرج عن ما قاله القدامى ، فهناك من يثبت عن وجوده وهناك فريق آخر منكر له، والترادف بصفة عامة يعرفه أحمد مختار عمر على أنه« **تضمنا من الجانبين، يكون(أ) و(ب) مترادفين إذا كان (أ)يتضمن (ب) و(ب) يتضمن(أ). كما في كلمة" أم "و"والدة"**»[2].

ونحن في هذه الدراسة سنقوم بالكشف عن الترادف، وقد يكون الترادف بين المفردات متقاربة دلاليا أو ما يطلق عليها بشبه الترادف[3]، والجدول الآتي أهم الترادفات التي زخرت بها القصيدة:

اللفظان المترادفان	أثره في تشكيل المعنى
نموت=نقتل، هباء=سدى، اغتربت= لجأت، الغزاة= الطغاة. يسكت=لا يتكلم، مضى= انقضى، تناسل= تكاثر.	**خلق في القصيدة انسجاما وتكثيفا دلاليا أضفى من خلاله توازنا دلاليا نستشفه من السياق العام للنص الشعري**

[1]- ابن جني: الخصائص، ص113.

[2]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، ص79.

[3]- ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في "شعر عبد الله حمادي"، ص 298، 299.

أغلالــه=قيود، الضــياع=العدميه. **تمضي= تغادر.** **تولــد= نحيــا، تذهب=تمضــي.** **نسيت=لايعرف، أرجع= تعود.**	

جدول يوضح الألفاظ المترادفة في القصيدة

نلحظ من خلال الجدول أن ورود الألفاظ المترادفة قليلة في القصيدة، مقارنة بالألفاظ المتضادة، ورغم قلتها إلا أنها عملت على تأكيد المعنى وأسهمت في تكثيف الدلالة في ذهن القارئ.

والملاحظ في الألفاظ المترادفة أنها انتمت إلى حقل النفي والسجن تارة ، وإلى حقل الحرب تارة أخرى مثل: اغتربت، لجأت، أغلاله، قيود، تمضي، تغادر، الضياع، العدميَّه، تذهـــــــب. وأوضحت لنا المفردات المترادفة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وعن الأزمة الانفعالية الصاخبة جراء ما يعيشه الفرد وجراء الأوضاع المتدهورة التي يعانيها الوطن والشعب كافة.

2-1-2-2- **علاقة الطباق:**

ويطلق عليه أيضا: المطابقة والتضاد، والطباق في اصطلاح رجال البديع هي:« **الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر** »[1].

والطباق يكون إما بلفظين من نوع واحد؛ أي أن يكون اللفظان اسمين أو فعلين، أو حرفين، أو تكون المطابقة بين لفظين من نوعين أي بين الاسم والفعل، وهناك ثلاث أنواع من الطباق:

1- طباق الإيجاب

2- طباق السلب

3- إبهام التضاد[2].

[1]- عبد العزيز عتيق: علم البديع في البلاغة العربية، ص77.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص79، 80.

ومن أمثلة الطباق الموجودة في القصيدة ما يوضحه الجدول الآتي:

الطباق	نوعه	أثره في تشكيل المعنى
السكوت # تقولان يضحك # يبكي القديمه # الجديده السكوت # الضجيج قديم # جديد لدخول # للخروج تبقى # تغادر بعيد # قريب، يكذب # الحقيقة حريتي # عبوديتي نمت # أفقت نموت # نحيا حروب # سلام	طباق الإيجاب	إضفاء جرس موسيقي من خلال انسجام الألفاظ وتجاورها وتناغمها لمزيد من الإيضاح وتكثيف الدلالات والمعاني
نقاتل# لا نقاتل تنام# لا تنام ظلي# لا ظلَّ	طباق السلب	إضفاء جرس موسيقي عذب من خلال تشابه اللفظتين المفصول بينهما بآداة نفي مما أسهم في تكثيف المعنى

جدول يوضح الطباق الموجود في القصيدة

من خلال الجدول نلحظ أن الشاعر وظف التقنية البديعية وهي التضاد بكثرة فدلت هذه الثنائية الضدية مرة على "الأنا" و "الآخر" بين العدو الإسرائيلي والشعب الفلسطيني، ومرة أخرى

على الحياة والموت وتارة على البقاء في الوطن مقابل الخروج والنفي ابتغاء الحياة، وتارة أخرى عن الماضي الجميل وعن الحاضر الأليم، فمثلت هذه التوليفة من الثنائيات الضدية انفعالات الشاعر، فالشاعر في صراع مع الواقع المعيش والحالة التي يعانيها أفراد الشعب الفلسطيني، فانصهر هذا الصراع والمعاناة في ثنائيات القديم والجديد، والموت والحياة، والنفي والسجن، فالشاعر ينشئ بوتقة من الثنائيات التي تجسد الواقع الأليم بكل مفارقاته، فيجعل الصورة تستوعب الواقع وتعبر عنه، ومن بين الأشطر الشعرية التي جسدت هذا الصراع يقول محمود درويش:

كل يوم نموت وتحترق الخطوات وتولد عنقاء.

ناقصة، ثم نحيا لنقتل ثانيةً.

يا بلادي نجيئك أسرى وقتلى.

وسرحان كان أسيرَ الحروبِ، وكان أسيرَ السلامِ[1].

وفي هذا المثال برزت علاقة التضاد وتجلت في الألفاظ الآتية (نموت# نحيا، الحروب# السلام) واستخدم الشاعر هذه الثنائيات الضدية للدلالة على الثورة والواقع الذي يعيشه الوطن الفلسطيني، فأسهمت هذه التقنية البديعية في تحقيق التوالد وتفجير الدلالة، التي لم تكن لتتضح لولا استخدام علاقة التضاد بين الوحدات المفرداتية.

وبناء على ما تقدم يمكن القول: إن العلاقات التي وظفها الشاعر في القصيدة أسهمت في تكثيف الدلالة وتوضيح رؤى الشاعر الذي يصبو إلى الحرية والسيادة الوطنية لفلسطين.

ونخلص إلى أن للثنائيات الضدية أثرها الجمالي في بنية النص ككل، حيث عملت على تحويلها إلى مجموعة دوال لغوية، تخضع لقوانين جمالية مميزة مبتكرة ومن هنا يتبدى لنا نجاح الشاعر في توظيفه للثنائيات الضدية وتحميلها المعنى الذي يريده ووفق السياق العام للقصيدة، ليخلق الانسجام في بنية النص، وتحدث بعدها الدلالة والجمالية.

[1]- محمود درويش: الديوان، ص109.

2-1-3- الرمز:

تداخلت وتعددت مجالات استخدام الرمز« **فهو يظهر كمصطلح في المنطق، وفي الرياضيات وفي نظرية المعرفة، وفي علم الدلالات، وعلم الإشارات، كما أن له تاريخا طويلا في عوالم اللاهوت("الرمز" أحد مفردات "العقيدة") والطقوس، والفنون الجمالية والشعر**»[1].

أ- في المفهوم اللغوي للرمز:

ورد في لسان العرب **في مادة "ر.م.ز":** « **الرمز، تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة الشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبين بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين** »[2].

ب- اصطلاحا:

يعد الرمز « **وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة**»[3]، فالرمز لغة إيحائية يلجأ إليها الكاتب للإفصاح عن تجربته الشعرية.

وهدف الشاعر في استحضاره للرمز الشعري هو« **تقديم وظيفة إشعاعية في النص إذ إننا فور قراءتنا له، نستدعي من ذاكرتنا ما يقرن به من ظلال وإيحاءات ودلالات، وقد**

[1]- رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، (د ط)، 1987م، ص110.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص222، 223، مادة(ر.م.ز).

[3]- زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى، مصر، (د ط)، 1977م، ص110.

يتجاوز الأمر إلى مستوى استحضار مرحلة تاريخية مقترنة به»[1].

كما حفلت قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" بزخم هائل من الرموز سواء كانت طبيعية أو أسطورية، واستعمال الشاعر للرمز دليل على أفقه الواسع وتفكيره المعمق ونضج تجربته الشعورية، فالثقافة والتجربة كفيلتان لتوظيف مثل هذه الظاهرة.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن محمود درويش جنح إلى استخدام الرموز كونها تحمل في ثناياها دلالات عميقة تضفي على القصيدة أبعاد دلالية إيجابية تؤدي من خلالها وظيفتها داخل الخطاب الشعري، وعن الرموز التي وظفها محمود درويش، سنتعرض للحديث عن ماله صلة وثيقة بالمعنى العام للقصيدة.

منذ البداية ركز محمود درويش على شخصية سرحان في بناء قصيدته، فيقول:

ويرتاح سرحان.

سرحان! هل أنت قاتلْ؟

ويكتب سرحان شيئًا على كم معطفه. ثم تهرب[2]

ويقول أيضا:

وسرحان مُتَّهم بالضياعِ و العدميَّه[3]

اعتبرت شخصية سرحان رمزا للإنسان الفلسطيني الرحالة المبحر التائه في المحيطات المتجه نحو المنفى نحو المجهول نحو بلد آمن بعيدا عن وطنه، فسرحان رمز فردي يعكس الروح الجمعي للشعب الفلسطيني الذي يعاني في بلده السجن و الألم والتشرد و القتل والتعذيب والنفي، فدل هذا الرمز على حجم الاضطهاد و الاتهام و المعاناة التي يعيشها ويقاسيها أفراد الشعب الفلسطيني أمام المستعمر الصهيوني الذي لا يعرف أدنى حقوق الإنسانية التي هي حق كل فرد.

[1]- سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل "دراسة في الشعر العربي الحديث"، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص75.

[2]- محمود درويش: الديوان ، ص98.

[3]- المصدر نفسه، ص101.

كما نجد الشاعر وظف رمز "المطر" الذي يرمز عادة للخصب والنماء والحياة والحب والخير، فأتى معنى الرمز للقصيدة معاكسا للمعنى الأصلي له فيقول محمود درويش:

يجيئون،

أبوابنا البحرُ.فاجأنا مطرٌ،لا إله سوى اللّه.فاجأنا

مطرٌ و رصاصٌ. هنا الأرضُ سجادةٌ، والحقائب [1]

فالمطر في القصيدة أتى فجأة كونه غير منتظر، مثله مثل العدو الذي يأتي خلسة، حيث نجد لفظة المطر اقترنت بلفظة الرصاص، وهذا الأخير الذي نزل وسقط على الشعب مثله مثل تساقط قطرات المطر، وهي دلالة على شدة المستعمر وقسوته في استعمال السلاح اتجاه الشعب الذي لم يبق له سوى رفع يديه إلى السماء والتضرع إلى الله ابتغاء الحماية من المستعمر الصهيوني.

في حين ظهر رمز " الدم" بضع مرات في القصيدة، ومنه قول درويش:

وتناسل فينا الغُزاةُ تكاثر فينا الطغاة. دم كالمياه[2]

ويقول أيضا:

في الحقيقة والدم متسعٌ للجميع [3]

حمل "الدم" في القصيدة دلالات متعددة، فدل حينا على القتل والموت وحينا آخر على الخصوبة و العطاء، ومرة على التضحية والفداء والشهادة ومرة أخرى على الأمل والحياة.

كما برز أيضا رمز السفينة والباخرة وهذه الأخيرة تعد وسيلة نقل بحرية، قام درويش بتوظيف هذا الرمز للدلالة على السفر والاغتراب، حيث يقول:

وتسكن ذاكره.. والسفينة تمضي[4].

---

[1]- محمود درويش: الديوان، ص97.

[2]- المصدر نفسه، ص100.

[3]- المصدر نفسه، ص105.

[4]- المصدر نفسه، ص104.

ويقول أيضا:

وتمضي السفينة. وتبقي غريبا. جراحك مطبعة للبلاغات[1]

فسرحان هنا مسافر على ظهر السفينة أو الباخرة والتي تعد وسيلة عبور يتجه من خلالها نحو المنفى بعيدا عن وطنه فلسطين التي تعاني وقع الاستعمار وعدم الاستقرار، فأصبحت بذلك فلسطين بلادا غير آمنة لأبنائها.

إضافة إلى رمز السفينة، نجد رمز الريح، وهو من الرموز الطبيعية الشائعة في الشعر العربي الحديث دل في القصيدة على الغربة والنفي مرة والتعبير عن الحزن والمعاناة مرة أخرى، فهو مثله مثل المستعمر الذي يسحق الشعب ويبعثره ويشتته داخل الوطن. يقول درويش:

خيامك طارت شراره.

وفي الريح متَّسعٌ[2]

فالشاعر قام بتوظيف رمز الريح في القصيدة كونه من الرموز الطبيعية التي تتصف بالقوة والشدة ليعكس لنا حال الدمار والخراب الذي يخلفه المستعمر جراء ارتكابه للجرائم وانتهاكه للحقوق تؤثر سلبا على الشعب الفلسطيني.

ومن بين الرموز الطبيعية التي عكست حال الشعب الفلسطيني والوضع الاجتماعي المتدهور والمتأزم رمز الخيمة، إذ وظفها الشاعر أكثر من مرة في قصيدته، تجلى ذلك في قوله:

وتُعلَّب في خيمة. لا هوية إلَّا الخيام. إذا

احترقت... ضاع منك الوطن[3].

فالخيمة هنا دلت على هوية الشعب الفلسطيني وكيانه وبدونها تضيع الهوية، فالشاعر يخشى احتراقها، وذلك جراء القصف الإسرائيلي على الأراضي الفلسطينية .

[1]- محمود درويش: الديوان، ص107.

[2]- المصدر نفسه، ص109.

[3]- المصدر نفسه، ص107.

وبعد عرضنا لأبرز الرموز الطبيعية التي وظفها الشاعر في قصيدته، ننتقل للحديث عن الرموز التراثية، فقد وظف الشاعر أحد هذه الرموز، وتمثل في رمز "العنقاء"، والذي ظهوره في القصيدة يعد من سمات الحداثة الشعرية في القصيدة.

فالعنقاء طائر خرافي يرمز للانبعاث من جديد والتجدد حيث ينبعث بعد احتراقه مثله مثل طائر الفينيق، فاتصل الرمز هنا بمسار القضية الفلسطينية بصورة مباشرة، وبمسيرته الشعرية، فتوظيف الشاعر لهذا الرمز دليل نضجه الفكري، وعمق تجربته الشعرية، ولتمثيل هذا الرمز في القصيدة نورد قول محمود درويش:

كلَّ يوم نموت، وتحترق الخطوات وتولد عنقاء

ناقصة، ثم نحيا لنقتل من ثانيةً.

يا بلادي، نجيئك أسرى وقتلى[1].

فالعنقاء في قصيدة سرحان ظهرت ناقصة، ودلت على العنفوان إثر الأحداث التي تركت بصمتها في الجسد الفلسطيني أرضا وشعبا وقضية وصراعا لكن الجسد المضرج بانكساراته كان يحاول النهوض من جديد من أجل النضال وتحقيق أحد غاياته، وتجاور التعثر الذي يقابله في كل مرة.

فالعنقاء ظهرت لتصور عودة المناضلين إلى الوطن بعد نفيهم عبر التسلل إليه بغية إقامة عمليات فدائية ليكون مصيرهم القتل بعد كل هاته المحاولات، ولهذا ظهرت العنقاء ناقصة كون الانبعاث من جديد قوبل بنتيجة حتمية وحقيقة مصيرية هي القتل والموت من جديد، وبالتالي انكسار آمال الشاعر وغاياته في بلوغ أحد المقاصد التي يصبو إليها.

فالشاعر هنا يستخدم الأسطورة ليصبح النص أكثر تعقيد وغموض فهو يتجاوز بذلك الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الجمالية التأثيرية الأدبية، والتي تنشأ عادة بخرق الاستعمالات الجاهزة

[1]- محمود درويش: الديوان، ص109.

للكلام، فاستعانة الشاعر بالأسطورة كإطار رمزي دال على مدلول عميق تتطلب تجربة وأفقا واسعا لصبر أغواره وفك خباياه.

إضافة إلى هذه الرموز التي قمنا بعرضها فيما سبق توجد هناك رموز أخرى من مثل: رمز "الناقة" التي دلت على الصبر وتحمل المعاناة، وأيضا القمح الذي هو رمز الخير والنماء فالشاعر يأمل في رجوع الاستقرار إلى بلده وكذا الطائر الذي يرمز للحرية وغيرها من الرموز التي وظفها محمود درويش في قصيدته.

وفي الأخير نلحظ أن درويش من خلال توظيفه لهذه التوليفة من الرموز كشف لنا عن عمق تجربته وتوسع ثقافته ومآخذه ونضجه الفكري، مما أسهم في تكثيف الدلالات وتجليتها لدى القارئ، فاستحقت بأن تكون قصيدة إيحائية سياقية تحمل مقاصد من خلال الرموز ويقوم القارئ بملئها بدلالات يستشفها من السياق العام للقصيدة.

الخاتمة

الخاتمة:

رست سفن البحث على شواطئه، بعد رحلة العناء الجميل والبحث المثير الذي أماط اللثام عن الكثير من السمات والميزات الأسلوبية في قصيدة "**سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا**" لمحمود درويش، فتوصلت إثر هذه الدراسة إلى جملة من النتائج، أهمها:

- اعتمد الشاعر على وزن البحر المتقارب الذي يتوافق وحالته الشعورية الحماسية الصاخبة، ومع جو القصيدة العام، فأعرب عن حسن اختياره ومقدرته في وضع الأمور في نصابها.
- أسهم الزحاف والعلة في ترجمة ألم الشاعر وانفعاله وتوتره النفسي جراء حال الشعب والوطن فأضفى التغير في التفعيلة لونا من الليونية والثراء في الموسيقى والإيقاع أسهم في بناء المعنى.
- عمل التدوير على منح الشاعر حرية واسعة تتمثل في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري من جهة، وعلى تحقيق الاستقامة والتلاؤم في الوزن العروضي ومن ثم الانسجام النصي من جهة أخرى.
- تنوعت القافية في القصيدة مرة باعتبار الحركات ومرة باعتبار الختام؛ فالأولى احتوت أربعة أنواع من القوافي تمثلت في القافية المترادفة والمتواترة والمتراكبة والمتداركة، فهو مادل على الاضطراب النفسي واللاتوازن الذي سببه جبروت وطغيان المحتل، وفي الثانية ضمت كل من القافية المقيدة والمطلقة وحملت دلالات متعددة مرَّةً على الانكسار والتقهقر و الصمود والرغبة في النهوض ومرة في المحافظة على القيم الروحية، حيث عمل هذا التنوع على نقل تجربة الشاعر وانفعالاته وعواطفه.
- أخذ الروي وظيفة مغايرة وجديدة منزاحة عن هيكل القصيدة التقليدية ذات الروي الواحد المنتظم، الذي يعد من سمات الحداثة في الشعر المعاصر، كما عبر تنوع الروي بين الجهر والهمس وبين الإطلاق والتقييد، عن بواطن الشاعر ومكنوناته، من قلق وحزن ومعاناة نفسية خلق على إثره سلما موسيقيا عبر بصدق عن حاله المضطرب نستشفه من جو القصيدة.

☜ عمل تنوع الأصوات بين الجهر والهمس وبين الشدة والرخاوة على خلق بعد صوتي ايقاعي جمالي ورتابة صوتية محببة للأسماع، فدل الجهر على الضجر والقوة اتجاه العدو والهمس على الانكسار والألم اتجاه الوطن، و دل الانفجار على تسارع التيار النفسي للشاعر في حين نتج عن الأصوات الرخوة احتكاك وصفير خلق سنفونية عذبة تتلذذها النفس وتطرب لسماعها، فهذا التنوع أعرب عن هندسة بوليفونية محكمة أدت نصابها في ربط أجزاء النص لتصير لحمة معنوية رفيعة.

☜ تكرار الصوت انسجم وتجربة الشاعر، أين شد من خلاله انتباه المتلقي، فتواتر الأصوات وورودها بقلة أو بكثرة دليل على سبك فني حيوي محبك خلق وحدة فكرية ايحائية بين أسطر القصيدة.

☜ تكرار الصيغة أسهم في فاعلية الخطاب وانتاج الدلالة المقصودة فالغاية من هذه الظاهرة هو التأكيد والتوكيد، والإصرار والتلميح على فكرة تشغل باله، أما تكرار الجملة فنجده أسهم هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي وفي رسم وجهته، وترجمة دفقته الشعورية ما أكسب النص علاقات ايحائية تعد بؤرة الاهتمام ومركز الشك، يستنتجها القارئ من سياق القصيدة، ولا ننوه أن التكرار في القصيدة لم يأت عفويا بل ورد بصورة مقصودة من الشاعر تخص أهدافا نصية ايقاعية، أسهمت في ترسيخ المعاني وتكثيفها في ذهن المتلقي من خلال التكرار.

☜ أحدث الجناس تناغما موسيقيا ورنة محببة تثير النفس، مما أبان على صياغة لفظية خلفت لنا تلاؤما دلاليا.

☜ تنوعت الأفعال في القصيدة بين المضارع والماضي والأمر؛ فالمضارع جسد من خلاله أفعال العنف، والاضطهاد الممارس في حق الشعب الفلسطيني ، في حين دل الماضي على حنين الشاعر إلى الوطن وما فيه من ذكريات من جهة، وعلى خبايا زمنية ماضوية متعلقة بشخصية سرحان من جهة أخرى، أما الأمر فدل على النهوض بالشعب الفلسطيني، لاستعادة وطنه المسلوب منه.

☜ وردت الأسماء دالة على الاستقرار وثبات القتل والعنف في حق الوطن الفلسطيني

☜ نسجت الجملة الخبرية المنفية بنية تكرارية لنفي فعل المعرفة عن شخصية سرحان ليوضح من خلالها حال التهميش وغياب الاستقرار، مما عمق معاناة الشاعر الروحية.

☜ أسهمت الأساليب الانشائية الطلبية في انتاج الدلالة المقصودة، فالاستفهام يفصح التساؤل والحيرة التي تعتري نفس الشاعر، كما يعمل على تنشيط حركية القصيدة، ودعوة القارئ للتفاعل مع هذه البنية لاستيعاب المعاني، في حين دل الأمر على الدعوة إلى النهوض مرة وإلى الصمود والتحدي مرة أخرى، أما النداء فدل على تنبيه الشاعر لأفراد وطنه وإخوانه إلى عنفوان المستعمر وجبروته.

☜ ورد الانزياح التركيبي بصورة مقصودة من الشاعر لسبب أريد به غاية، أو لأهمية العنصر المقصود به، فيقدم ويؤخر ويحذف حسب ما يقتضيه القصد، أو لسبب صوتي متعلق بالوزن، لذا أسهم هذا اللون في تفجير الألفاظ في ذهن المتلقي وفتح عوالم الخيال، فالشاعر لا يمنح نصه بصورة مباشرة بل يضمنه لغة مجازية انزياحيه تتسم بالتكثيف الموحي المنفتح على الايحاءات.

☜ دلت الحقول الدلالية على سعة أفق الشاعر، وتنوعها بين الطبيعة والحرب والسجن والنفي والمكان والدين فأبانت عن تجربته الواسعة، ورصيده الثقافي المتنوع المتضمن للدين الاسلامي، والطبيعة الجامدة والحية، فعكس هذا التنوع تطلعاته وآلامه وطموحاته، كما عكست لنا العلاقات الدلالية غناء اللغة وثرائها.

☜ إن توظيف الشاعر للرمز عمق فكرته، فضمن شعره صورا حية ايحائية إشارية، يستنطق من خلالها اللغة، ويفجر الدلالة ويكثف المعنى.

☜ نلحظ أن الشاعر وفق وبرع في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي، هذا الأخير الذي يتلون بجو القصيدة من حزن وغضب وانفعال، فيستوعب القارئ أفكاره وعواطفه.

وبعد فإن هذا الموضوع لايزال حقلا خصبا يحتاج لدراسات أعمق رؤية وأبعد أثرا.

وأخيرا...أرجو من الله أن يتقبل مني هذا العمل، وأن يحقق به النفع والفائدة للدارسين والباحثين، إنه نعم المولى ونعم النصير.

قائمة المصادر والمراجع

القــرآن الكــريـــم برواية ورش عن نافع

أولا: المــصـــادر:

محمود درويش:

1- الديوان، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2005م.

ثـانيـا: المــراجــع:

إبراهيم الرماني:

2- الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د ط)، 2008م.

إبراهيم أنيس وآخرون:

3- المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط2، 1990م.

إبراهيم أنيس:

4- الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د ط)، (د ت).

إبراهيم قلاني:

5- قصة الإعراب وإعراب الجمل، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د ط)، (د ت).

أحمد الحملاوي:

6- شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط2، 1957.

أحمد درويش:

7- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت.

أحمد مختار عمر:

8- علم الدلالة العربي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط6، 2006.

أحمد يوسف خليفة:

9- البنية الدرامية في شعر ايليا أبو ماضي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005م .

أيمن أمين عبد الغاني:

10- الكافي في البلاغة"البيان والبديع والمعاني"، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، (د ط)، 2011م.

عبد الباسط محمود:

11- الغزل في شعر بشار بن برد "دراسة أسلوبية" ديوان بشار بن برد، دار طيبة، مصر، ط1، 2005م.

الباقلاني محمد بن الطيب:

12- إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، طبعة دار المعارف، القاهرة، ط1، 1963م.

بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي:

13- البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، (د ط)، 1980م.

بشير تاوريريت:

14- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2009م.

بيير جيرو:

15- الأسلوبية، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر، ط2،1994م.

جان كوهين:

16- النظرية الشعرية "بناء لغة الشعر، اللغة العليا"، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م.

17- بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1986م.

جمعي حميدات:

18- بنية الجملة العربية في ديوان "دريد بن الصمة" دراسة نحوية دلالية، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، إشراف : بلقاسم ليبارير، 2005م، ص121.

ابن جني:

19- الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، ج2، (د ط)، (د ت).

حازم القرطاجني:

20- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: عبد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م .

حسن ناظم:

21- البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، (د ط)، 2002م.

الخطيب التبريزي:

22- الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م.

رابح بوحوش:

23- الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د ط)، (د ت).

راوية يحياوي:

24- شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008.

رجاء عيد:

25- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة دار المعارف للنشر، الإسكندرية، (د ط)، 1988م.

عبد الرحمن بن خلدون:

26- المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، (د ت).

ابن رشيق القيرواني:

27- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ج1، ط1، 1981م.

رينيه ويليك وأوستن وارين:

28- نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، (د ط)، 1987م.

زايد علي عشري:

29- عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى، مصر، (د ط)، 1977م.

الزمخشري:

30- أساس البلاغة، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

سامح الرواشدة:

31- إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

32- قصيدة "اسماعيل" لأدونيس "صور من الانزياح التركيبي وجماليته"، مجلة دراسات، العلوم الانسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج20، عدد3.

33- مغاني النص" دراسات تطبيقية في الشعر الحديث"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.

سامية راجح:

34- أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، (مذكرة دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011م.

سعد مصلوح:

35- الأسلوب "دراسة لغوية إحصائية"، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002م.

عبد السلام المسدي:

36- الأسلوبية، دار العربية للكتاب، ط2، 1982م.

37- النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م.

عبد السلام هارون:

38- الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1989.

سيبويه:

39- الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج4، ط3، 1988م.

شكري عياد:

40- اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، (د ط)، 1985م.

41- مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، (د ط)، 1982م.

صابر عبد الدايم:

42- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م.

صالح فاضل السامرائي:

43- معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، ج2، ط2، 2003م.

صلاح فضل:

44- بلاغة الخطاب وبلاغة النص، مطالع السياسة، الكويت، (د ط)، 1992م.

45- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

عبده الراجحي:

46- التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د ط)، 1988م.

عدنان بن ذريل:

47- اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم: حسن حميد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2006م.

48- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2000م.

عدنان حسين قاسم:

49- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000م.

عبد العزيز عتيق:

50- علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

51- علم العروض والقافية، دار النهضة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1985م.

عصام شرتح:

52- جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م.

عودة خليل:

53- المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، مج2، العدد8، 1994م.

ابن فارس:

54- معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، مج4، ط1، (د ت).

فرحان بدري الحربي:

55- الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003م.

فضل الله النور علي:

56- ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية، مجلة العلوم والثقافة، كلية الآداب، جامعة السودان، مج12، العدد2، نوفمبر 2012م.

فهد ناصر عاشور:

57- التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م.

فيصل الأحمر ونبيل الدادوة:

58- الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، ج1، (د ط)، 2008م.

عبد القادر بوزيده:

58- دراسة ظاهرة أسلوبية(التكرار) في قصيدة السياب رحل النهار، مجلة اللغة والأدب، العدد14، 1999م.

عبد القادر عبد الجليل:

59- الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، (د ط)، 1998م.

عبد القاهر الجرجاني:

60- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود شاكر، مكتبة الخفاجي، ط3، 1992م.

ابن قتيبة:

61- تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1973م.

قطبي الطاهر:

62- بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1994.

كمال بشر:

63- علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000م.

لطيف شريفي وزبير دراقي:
64- الإحاطة في علوم البلاغة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 2000م.

محمد أحمد واريت:

65- النظائر الايقاعية للشعر العربي، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1985م.

محمد أسعد محمد:

66- في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 2002م.

محمد الهادي الطرابلسي:

67- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981م.

محمد بن يحي:

68- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

محمد بولحية:

69- الأسلوب البلاغي في القرآن الكريم، رسالة ماجيستير، إشراف: عبد السلام ضيف، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010.

محمد عبد المطلب:

70- البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997م.

71- البلاغة والأسلوبية، دار نوبال للطباعة، القاهرة، ط1، 1994م.

72- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م.

محمد عزام:

73- الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 1989م.

محمد علي الهاشمي:

74- العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991م.

محمد غنيمي هلال:

75- النقد العربي الحديث، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1997م.

76- تاريخ النقد، دار الثقافة، بيروت، (د ط)، 1977م .

محمد مصطفى السعدني:

77- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة دار المعارف للنشر، الإسكندرية، (د ط)، 1987م.

محمد مندور:

78- في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، ط3، (د ت).

مسعود بودوخة وآخرون:

79- الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2015م.

مصطفى حركات:

80- الشعر الحر أسسه وقواعده، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1999م.

منذر العياشي:

81- الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م.

ابن منظور:

82- لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج1، مج5، ط1، (د ت).

83- لسان العرب ، دار صادر، بيروت، ج6، ج15، ط3، 1994م.

ميخائيل ريفاتير:

84- معايير التحليل الأسلوبي، تر: حميد الحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م.

نازك الملائكة:

85- قضايا الشعر العربي المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2، 1965م.

نور الدين السد:

86- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، ط1، 1997م.

هنريش بيليث:

87- البلاغة والأسلوبية "نحو نموذج سيميائي لتحليل النص"، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

هيفاء عبد الحميد كلينطن:

88- نظرية الحقول الدلالية دراسة تطبيقية في المخصص لابن السيدة، رسالة دكتوراه، فرع اللغة إشراف مصطفى عبد عبد الحميد سالم، جامعة أم القرى، السعودية، 2001م.

أبو يعلى التنوخي:

89- كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978م.

يوسف أبو العدوس:

90- الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007م.

يوسف حسين بكار:

91- بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

– مقدمة.....(أ– د)

مدخل تمهيدي: مفاهيم في الأسلوب والأسلوبية..... (7–32)

1– مفهوم الأسلوب.....7

1 –1– في المفهوم اللغوي.....7

1–1–1–في الطرح العربي 7

1–1–2– في الطرح الغربي 8

1–2– في المفهوم الإصطلاحي 9

1–2–1– في الطرح العربي.....9

1–2–1–1– عند القدامى 9

1–2–1–2– عند المحدثين 12

1–2–2– في الطرح الغربي 14

1–2–2–1– عند القدامى 14

1–2–2–2– عند المحدثين 15

2– الأسلوبية.....17

2–1– في المفهوم اللغوي 17

2–2– في المفهوم الإصطلاحي.....17

2–2–1– في الطرح الغربي 17

2–2–2– في الطرح العربي 21

3– اتجاهات الأسلوبية.....22

3–1– الأسلوبية التعبيرية.....22

3–2– الأسلوبية النفسية.....23

3–3– الأسلوبية البنيوية.....24

3–4– الأسلوبية الإحصائية.....26

4– علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.....27

4–1– علاقة الأسلوبية بالبلاغة.....27

4–2– علاقة الأسلوبية باللسانيات:.....28

4–3– علاقة الأسلوبية بعلم اللغة.....30

4–4 علاقة الأسلوبية بالنقد.....31

الفصل الأول: المستوى الصوتي وأثره في تشكيل المعنى.....(35–87)

1– الموسيقى الخارجية.....36

– تمهيد.....36

1–1– الوزن.....36

1–2– الزحافات والعلل.....38

1–3_التدوير.....42

1–4– القافية.....46

1–5– الروي.....49

2– الموسيقى الداخلية.....54

– تمهيد.....54
2–1– تنوع الأصوات وخصائصها.....54
2–1–1– الأصوات المجهورة.....55
2–1–2– الأصوات المهموسة.....59
2–1–3– الأصوات الانفجارية 61
2–1–4– الأصوات الاحتكاكية.....63
2–2– التكرار ودلالاته 67
2–2–1– تكرار الصوت.....68
2–2–2– تكرار الصيغة.....72
2–2–2–1– تكرار الدواخل.. 73
2–2–2–2– تكرار السوابق.....74
2–2–2–3– تكرار اللواحق.....74
2–2–2–4– تكرار الكلمة.....78
2–2–3– تكرار الجملة.....81
2–3– الجناس.....85
الفصل الثاني: المستوى التركيبي والدلالي وأثرهما في تشكيل المعنى..(90–137)
1– المستوى التركيبي 90
1–1– زمن الأفعال ودلالتها في القصيدة.....91
1–2– الأسماء ودلالتها في القصيدة: 94
1–3– مفهوم الجملة.....97

1-3-1- الجملة الخبرية.....97

1-3-1-1- أسلوب النفي.....98

1-3-2- الجملة الإنشائية.....100

1-3-2-1- الإنشاء الطلبي 100

1-3-2-1-1- أسلوب الاستفهام.....102

1-3-2-1-2- أسلوب النداء.....105

1-3-2-1-3- أسلوب الأمر.....105

1-4- الانزياح التركيبي.....107

1-4-1-التقديم والتأخير 109

1-4-2- الحذف.....113

2- المستوى الدلالي وأثره في تشكيل المعنى.....118

2-1- علم الدلالة.....118

- تمهيد.....118

2-1-1- الحقول الدلالية.....118

2-1-1-1- حقل الحرب 120

2-1-1-2- حقل الطبيعة.....122

2-1-1- 3- حقل الزمان والمكان.....123

2-1-1-4- حقل النفي والسجن 124

2-1-1-5- حقل الدين 125

2-1-2- العلاقات الدلالية 127

2-1-2-1- علاقة الترادف 127

2-1-2-2- علاقة الطباق 129

2-1-3- الرمز 132

- خاتمة .....(139-141)

قائمة المصادر والمراجع حسب الترتيب الألفبائي..... 143

- فهرس الموضوعات.....153

- ملخص.....159