

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة محمد خيضر بسكرة



كلية الآداب واللغات  
قسم الآداب و اللغة العربية

**البنيات الأسلوبية في قصيدة  
"حجر كنعاني في البحر الميت"  
ل: محمود درويش**

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية  
تخصص: نقد أدبي

إشراف الدكتورة:  
نزيهة زاغز

إعداد الطالبة :  
سامية بوعصيدة

السنة الجامعية: 1436هـ/1437هـ.

2015م/2016م.



# شكر وعرفان

سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك العليم الحكيم

نحمد الله حمدا كثيرا في إنجاز هذا العمل .

يشرفني أن أتقدم بالشكر والتقدير إلى الدكتورة المشرفة " زانز نزيمة " التي

تفضلت بالإشراف على هذه الرسالة وما أولتني من عناية فكانت خير عون لي .

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى لجنة المناقشة وإلى كل الأساتذة في

قسم الآداب واللغة العربية.

وإلى كل من مدَّ يدَّ العون من قريب أو من بعيد حتى ولو بكلمة

# تمهيد حول

مفهوم البنية الأسلوبية

وتطور

الشعر الحر



تعدُّ البنية الأسلوبية وسيلة أساسية في البناء الشعري ، حيث نالت اهتمام الباحثين والدارسين منذ القديم فمن خلال ذلك يمكننا أن نقدم تعريفاً للبنية، إذ أن تتبع دلالة البنية وجذورها اللغوية ، والتفاوت في فهم هذا المصطلح هو جزء من مشكلة المصطلح الأدبي ومن خلال ذلك نتطرق إلى بعض التعريفات المتعلقة بالبنية.

## 1- البنية

### أ- لغة:

«تعني البني: نقيض الهدم، بني البناء بنياناً وبناءً وبنى، مقصور وبنياناً وبنية وبناية وابتناه و بناه.

والبناء: المبني والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن والبنية: ما بنته، وهو البنى والبنى كأن بنية الهيئة التي بنى عليها».(1)

أي أن البنية تعني عكس الهدم، حيث أنها مهما تعددت اشتقاقاتها فمصدرها يعني البناء وعدم الهدم.

أما في معجم الوسيط فنجدها: «بنى الشيء، بنياً، وبناءً، وبنياناً: أقام جداره ونحوه، يقال مثلاً بنى السفينة، وبنى الخبأ واستعمل مجازاً في معان كثيرة تدور حول التأسيس والتنمية ويقول بنى مجده».(2)

ويتضح لنا من خلال هذا القول بأن هذا البناء هو القيام بالأسس ويعتبر المحطات الأولى في عملية التأسيس والتشييد، ونلاحظ أن البنية هي الوسيلة الأساسية في البناء الشعري والنثري على حد سواء.

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، ج1، ص 33-34.

(2) ينظر: إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، دت، ج1، ص72.

## ب- اصطلاحاً:

بعد أن تعرفنا عن مصطلح البنية لغة فهنا يستوجب علينا أن نتعرف عن ماهية البنية اصطلاحاً، حيث أنها: «هي عبارة عن علاقات متحولة بين عناصر تنتمي لذات المجموعة ، كما تحتوي على قوانين كمجموعة واحدة ، وكما تتمتع باستغلالية تامة في نظامها وطبيعتها عن مختلف الوسائط والعناصر الخارجية التي قد تتدخل في البنية » .(1)

ولعل كلمة البنية في اصطلاح النحاة واللغويين وردت لتدل « على الشيء الثابت حينما فرقوا بين المبني والمُعرب، أو بين المعلوم والمجهول، فقالوا المبني للمعلوم، والمبني للمجهول، أو حين تحدثوا عن أبنية الكلمات كأبنية الأفعال، وأبنية المصادر وما شابه ذلك.

أما في اللغات الأجنبية "Structure" مشتقة من الفعل اللاتيني "Sture" بمعنى يبني أو يشيد، وحين تكون لشيء بنيته فإن معنى هذا أولاً وقبل كل شيء، أنه ليس بشيء غير منتظم أو عديم الشكل، بل هو موضوع منتظم، له صورته الخاصة، ووحدته الذاتية وهناك يظهر التقارب بين معنى البنية ومعنى الصورة، وما دامت كلمة "بنية" في أصلها تعمل معنى المجموع أو الكل المؤلف من ظواهر متماسكة».(2)

نجد أن مصطلح البنية لم يكن قاصراً في مجال واحد من الدراسات وإنما شملت العديد من العلوم الإنسانية فطُرِحَت على يد بعض من النحويين واللغويين وخاصة في مجال المبني والمعنى وكذلك الأفعال .

إذ أننا نرى بأن مفردة « (البنية) في النقد العربي القديم، تدلّ على حالة بناء اللفظة المعروفة، فهي عند ابن طباطبا تعني: الإنشاء والتكوين ويتضح ذلك من خلال قوله: فإذا

(1) ينظر: جان بياجيه ، البنيوية، تر: عارف منيمنة، وبشير أوبيري ، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1985، ص8 .

(2) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة ، مصر، دط، دت، ص 29.

أراد الشاعر بناء قصيدة مخضة والمعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثر، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ». (1)

أي استعمال لفظة البنية كذلك في مجال النقد والأدب للتدريس كدلالة في كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر وكتاب ابن طباطبا وهي بدورها تدرس ما يتعلق بأجزاء النص.

«وجاءت لفظة (بنية) في مواضع متفرقة، من كتاب (نقد الشعر)، فقال قدامه في حديثه عن التصريح "بأنّ بنية الشعر إنما هي التسجيع والتفقيه...» (2)

أي أنها تكمن في العلاقات القائمة لتقوم كبنية متكاملة في النص.

وهي عنده لا تخرج عن مدلولها عند ابن طباطبا وإن كانت هنا أقرب إلى الصيغة أو القالب وجاءت هذه المفردة بالمعنى نفسه عند كل من الآمدي والحاتمي، أما مفهوم ابن رشيق القيرواني لهذا المصطلح فتلخص في كونه بأنّها: «مجموع العلاقات بين الأجزاء التي تتكون منها القصيدة مع بعضها، فكان يرى أنّ من الأفضل أن يكون كل بيت مستقلاً بذاته لا يحتاج إلى ما قبله أو ما بعده». (3)

نلاحظ أن مصطلح البنية يشمل علم النفس بعد ما كانت قائمة في مجال اللسانيات والنقد والأدب لتتطور إلى مجالات إنسانية تكون مكتملة البنية والوحدة لدى أجزاء النص.

وبعد الدراسة الفاحصة لمصطلح البنية كان علينا التطرق للشعر الحر أو التفعيلة إذ مرّت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل ومسيرتها المتميزة بمحطات كبرى ظهرت

(1) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباسي عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 2005، ص11.

(2) قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم حفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، د ط، 2006، ص79.

(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، د ط، 1955، ص 261-262.

كل واحدة منها بشكل جديد متميز، وفي دراستنا هذه سنختصر هذه المحطات الأولى، حيث نجد أن أولى هذه المحطات التي شهدتها القصيدة العربية في تلك القصيدة الجاهلية التي تجهل بدايتها الحقيقية على وجه التحديد، ولكن ما نستطيع القول فيها أنها اكتسبت كل مقوماتها في العصر الجاهلي واكتملت فيه وظلت القصيدة العربية تسير على منوالها المعروف. أما الأخيرة منها، فهي شكل القصيدة الجديدة أو المعاصرة والتي لم تكتف بالتغيير الذي استحدثته الموشحات.

## 2- الشعر الحر :

عرفه إليوت ILYOTE « (غياب الوزن، غياب القافية) ويمثله إليوت ILYOTE وازراباوند IZRABAWNEED، أما عند العرب فله أنماط كما عند أحمد زكي أبو شادي وخليل شيبوب، عوض ما لدى بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، أي ما يسمى (شعر التفعيلة) وأطلقت عليه أسماء منها: الشعر الحر، الشعر المطلق، الشعر الحديث، الشعر الجديد»<sup>(1)</sup>.

وبذلك يكون الشعر الحر هو ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو ما فيه حيث يمكننا القول بأن أغلب الشعر المعاصر في أغلب اللغات قد تحول إلى شعر حرّ ومن أمثلة ذلك في العربية: شعر صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي، ففي الشعر الحرّ يتم التنوع في الوزن والقافية ويمزج الشاعر بين البحور.

«حطم الشعر الحر التفعيلة ( الوحدة الموسيقية ) للبيت فصارت القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة للشاعر، حيث انطلق هذا الشعر الحرّ من اعتماده السطر الشعري حيث يتم التوزيع الموسيقي داخل السطر الواحد انطلاقاً من التفعيلة وتطوير صورة السطر الشعري إلى موسيقية الجملة الشعرية وهي بنية موسيقية أكبر من

(1) عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر (نص مفتوح عابر لأنواع)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 14.

السطر قد تمتد إلى مقطوعة كاملة حيث نلاحظ أن قصيدة النثر قد اقتضت اقتضاءً عظيماً من الشعر الحر<sup>(1)</sup>.

ومن ذلك فالقاعدة الخليلية بدأت « تعرف نوعاً من الهجر ومن ثمة الهدم وإعادة البناء فطالما أن الرغبة في التغيير مستمرة في كل مجالات الحياة، فلا بد للشعر من مواكبة التطور الحضاري، إذ ظهرت عدة إرهاصات خاصة بالتجديد في قوالب القصيدة العربية من حيث شكلها ومضمونها، مثل ذلك التجديد ما نلمسه في شعر أصحاب مدرسة الديوان وشعر مدرسة أبولو وشعراء المهجر، إلا أن الحركة الكاملة للتجديد في قالب الشعري قد ظهرت مع مدرسة أو "حركة الشعر الحر" هذه الأخيرة التي تأثرت بالتيارات العربية والقومية والمحلية، وترعرعت في عالم يسوده الشعور بالمرارة والضياع والبحث عن الذات<sup>(2)</sup>».

بدأت هذه الحركة مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وبلند الحيدري في العراق وسار على الدرب "علي أحمد سعيد" ويوسف الخال في لبنان، وطائفة من الشعراء الفلسطينيين مثل: "محمود درويش" و "سميح القاسم" وفي مصر "صلاح عبد الصبور" و "أحمد عبد المعطي حجازي".

إلا أن هذه الحركة عرفت باسم "الشعر الحر" أو عبارة "الشعر الحر" فهي عند مؤيدي حركة الشعر الحر « تعني تطويراً جديداً لنظام القصيدة، وبناء موسيقاها على أسس حديثة منبثقة عن التراث العربي لموسيقى القصيدة العربية<sup>(3)</sup> ».

لقد قام خلافاً حول مصطلح (الشعر الحر) حيث نجده يتضح من خلال التسميات المتعددة التي يطلقها النقاد عليه، فصلاح عبد الصبور « مثلاً يقول في مقال له بمجلة

(1) عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأصناف)، ص 15.

(2) محمد عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1، 2004، ص 62.

(3) سعيد دعيبس: حوار مع الشعر الحر، دار بور سعيد، الإسكندرية، ط 1، 1971، ص 11-12.

"المجلة" تحت عنوان الشعر الجديد لماذا...؟ إذ يرى أن تسمية هذا الشعر بالشعر الحديث تسمية ظالمة، تدفع به إلى مآزق المقارنة الحادة بينه وبين بعض أشعار شعرائنا المعاصرين المحدثين بالمعنى التاريخي لتلك الكلمة»<sup>(1)</sup>.

وبذلك يكون صلاح عبد الصبور من أهم أولئك النقاد والأدباء الذين كانت أقلامهم محطة في ذلك الشعر الحر وتسميته الذي كان هو رائده مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة .

---

(1) المرجع نفسه ، ص 12 .

# مَقْدَمَةٌ

إنّ الدراسات الأدبية و النقدية التي سعى إليها الأدباء في البحث و التنقيب، كانت من أجل الوصول إلى ما يُفيد حركتهم العلمية والأدبية، وهذا ما فتح مجالاً واسعاً للدراسات العربية الحديثة والمعاصرة، والكشف عن القيم الجمالية والفنية للغة، وتوطيد الصلة بين القديم و الحديث من خلال البلاغة القديمة التي تهتم بالطاقات اللغوية للأديب، ولما تُفضيه من تعابير أدبية، وإذا كان تحرّر القصيدة الجديدة من النمط الكلاسيكي المُقيد بالوزن الواحد والقافية الواحدة، قد منحها إمكانيات متعددة في هيكلها وأسلوبها ومضمونها، واستطاع الشاعر المعاصر استيعاب مختلف التيارات الفكرية والفنية، وسعى إلى الإمكان في المزاوجة بين عناصر التجربة العربية سواء في الشكل أو المضمون، فشعراء القصيدة الجديدة سعوا إلى التحرر في الأوزان الخليلية في نمطها المتوارث واكتفوا بالتفعيلة، ولهذا فقد غزت المناهج النقدية الساحة الأدبية لمساعدة المتلقي على فهم النصوص.

و من بين المناهج اتبعنا المنهج الأسلوبي الذي يعد هو الأنسب في بحثه عن الجماليات الإبداعية للنصوص الأدبية، ومن هنا كان اختيارنا لموضوع البنيات الأسلوبية في قصيدة «حجر كنعاني في البحر الميت» لمحمود درويش محاولة منّا لرصد الدراسات الأسلوبية المعاصرة التي هي نتيجة استغلال اللغة، من خلال تقنياتها لتجعلها تبحث في ثنايا القصيدة أكثر ولتتعمق في تجربة محمود درويش من أجل إبراز رؤيته الشعرية الجمالية ولما يحمله من رصيد أدبي وذلك من خلال دراستنا لقصيدة «حجر كنعاني في البحر الميت» من ديوان «الأعمال الأولى رقم 03» دراسة أسلوبية لما تحويه من ثراء لغوي مما يدفعنا إلى طرح الإشكال الآتي:



إلى أي مدى يمكن القول أن الدراسات المعاصرة وجدت مفهوما عاما للأسلوبية؟ وهل استجابت قصيدة «حجر كنعاني في البحر الميت» لآليات المنهج الأسلوبي؟ وهل وفق محمود درويش في إثبات رؤيته الشعرية؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة اتبعنا الخطة الآتية:

مقدمة، تمهيد: وتطرقنا فيه إلى تعريف البنية الأسلوبية، وتطور الشعر الحر.

الفصل الأول: وتناولنا فيه ماهية الأسلوب والأسلوبية، واتجاهاتها وأهم المنظرين (العرب والغرب).

الفصل الثاني: وخصّص هذا الفصل للجزء التطبيقي للبحث وقد قسمناه إلى ثلاثة عناصر، أولاً البنية الصوتية ودرسنا فيها الموسيقى الداخلية فقد تضمنت التكرار بكل أشكاله من صوت، وكلمة، وجملة وحروف وضمائر، إضافة إلى النبر.

ثانياً: البنية التركيبية والنحوية، وتناولنا فيها: الجملة في إطار القصيدة بنوعها الفعلية والإسمية، والجملة وامتدادها الزمني من حيث زمن الأفعال في القصيدة.

ثالثاً: البنية الدلالية: وتضمنت الحقول الدلالية، والاستعارة والتشبيه والكناية.

وينتهي البحث بخاتمة تضمنت مجموعة من النتائج .

واتبعنا في هذه الدراسة المنهج الأسلوبي التحليلي، معتمدةً فيها على مجموعة من

المصادر والمراجع منها:

\* الأسلوبية في النقد العربي المعاصر لأيوب جرجيس العطية.

\* الأسلوبية في النقد العربي الحديث لمنذر عياشي.

\* الأسلوبية لـبيار جيرو.

\* البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب .

\* ديوان محمود درويش الأعمال الأولى رقم 1 .

وقد واجهتنا بعض الصعوبات أو العراقيل نذكر منها: تغيير الموضوع مما أدى إلى ضيق في الوقت، وصعوبة تحديد وتطبيق الظاهرة الأسلوبية في القصيدة لتتبع شكل القصيدة، وكثرة المصادر والمراجع مما صعب علينا تحديد المفاهيم، وتعدد النظريات واختلاف طرق التحليل الأسلوبي من باحث إلى آخر وفي الأخير ما عسانا إلّا أن نرجو التوفيق من الله عز وجل وفي الأخير أتقدم بالشكر إلى الأستاذة الفاضلة "زاغز نزيهة" التي بذلت الجهد وأفادتني في هذا البحث المتواضع بتوجيهاتها ونصائحها.

# الفصل الأول

## الأسلوبية: المفهوم والنشأة والاتجاهات

1- تعريف الأسلوب

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2- تعريف الأسلوبية

3- الأسلوبية بين المفهوم والنشأة

4- اتجاهاتها

5- أهم المنظرين

## 1- تعريف الأسلوب:

أ- لغة:

جاء في معجم لسان العرب في مادة "سَلَبَ"

سَلَبَ: سَلَبَهُ الشَّيْءُ يَسْلُبُهُ سَلْبًا وَاسْتَلَبَهُ إِيَّاهُ، وَ اسْتَلَابَ: الاختلاس، ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، ويقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب: الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم: الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه . . (1)

أما في معجم أساس البلاغة للزمخشري في مادة "سلب"

سلب: سلبه ثوبه وهو سليب، سلب القتل، وأسلاب القتل وليست أسلاب: وهو الحداد، وسلكت أسلوب فلان، أي طريقة كلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز سلبه فؤاده، عقله استلبه وهو مستلب العقل، ويقال لمتكبر: أنفه فيه أسلوب إذا لم يلتفت يمينه ولا يساره. (2)

## ب- اصطلاحا:

بدأ مفهوم الأسلوب « يتحدد ويتضح في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلا أكثر تنظيما ودقة مما أدى إلى تعدد مفاهيمه ومصطلحاته فقد اعتبره " بيار جيرو" pearre jero انزياح عن المؤلف وخرقا للنظام اللغوي الذي يفرضه النظام أو العرف». (3)

(1) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 473-474.

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص88.

(3) بيارجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1972، ص 84.

فنرى بأنّ الأسلوب عنده مجموعة من القوانين المنظمة لذلك النظام، إلا أن تعريف الأسلوب لا يقف عند هذا الحد بل هناك من اعتبره الكلام نفسه من أمثال دوسوسير الذي هو عنده « نتاج فردي كامل يصدر عن وعي وإدراك ويتصف بالأداء الحر». (1)

أي أنّ حرية الفرد المتكلم تتجلى في استخدامه أنساق التعبير والقدرة على الإستخدام الفني للمخزون اللغوي لكل فرد.

وهكذا لقد تعددت المفاهيم التي تناولت مفهوم الأسلوب ومهما حاولنا حصرها فلن نستطيع ذلك وهذا راجع إلى اختلاف الرؤى، فكل واحد يعرفها على حده فمثلا عند "ليوسبيتزر" Léospitzer هو الرجل على حد قوله "الأسلوب هو الرجل" وعند عبد السلام المسدي: « أن الأسلوب هو قناة العبور إلى مقومات شخصية لا الفنية وحسب بل الوجودية مطلقا وهكذا» (2) .

(1) بيار جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 6.

(2) المرجع نفسه، ص 6.

## 2- تعريف الأسلوبية:

يُعدّ مصطلح الأسلوبية من بين المصطلحات التي تعرف حركية واسعة في الدراسات النقدية العربية والغربية والأسلوبية «هي علم يدرس اللغة في الخطاب الأدبي». (1)

أي أنّ الأسلوبية تدرس الوحدات اللغوية في النص الأدبي كما تعتبر أيضاً: «مجال من مجالات البحث المعاصر يعرض بالدرس والتحليل للنصوص الأدبية وغير الأدبية محاولاً الإلتزام بمنهج موضوعي يحلّل الأساليب ليظهر جميع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال منطلقاً من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص مستعينا بآليات اللغة وأدواتها التعبيرية والنقدية». (2)

ومن خلال هذا التعريف يمكن أن نقول أنّ الأسلوبية هي عبارة عن تحليل للنص الأدبي للولوج إلى دراسة الكاتب وعمله الإبداعي مستعينة بآليات وإجراءات تعبيرية ونقدية.

كما يعرفها شارل بالي Charles Bally: « بأنّ الأسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية ». (3)

وندرك من خلال هذا القول بأنّ شارل بالي يقرّ بأنّ الأسلوبية لا تقتصر على الناحية الفكرية فحسب بل إنّها تتعدى إلى الإحساس والعاطفة.

(1) أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 30

(2) المرجع نفسه، ص 30.

(3) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص 31.

والأسلوبية تؤكد دراسة «خصائص الأسلوب والصور الشعرية والنعوت والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات، وعلى النظام ولغة الشعر وعلى الغموض وتوظيف الأساطير والحكم والأمثال وغير ذلك مما يستوعب من مباحث البلاغة القديمة ويتجاوزها إلى مكتشفات الألسنية»<sup>(1)</sup>.

فهي إذن عبارة عن دراسة تحليلية للنص وأسلوبه باستخراج من النص ما يتضمن من أساليب وجماليات ووحدات لغوية ويمكن أن نشير إلى أن الأسلوبية متأثرة بالدرس اللساني الحديث فهي تقع ضمن المناهج المهمة بالنص ذاته.

---

<sup>(1)</sup>فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل خطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 12.

## 2- الأسلوبية بين المفهوم والنشأة:

## أ- المفهوم:

يرى الكثير من الدارسين والنقاد أنّ كلمة الأسلوبية كلمة شاسعة ومتعددة المجالات حيث لا يمكننا أن نحدد لها مفهوماً واحداً وعماماً إلا أننا يمكن القول بأنّها: منهج نقدي حديث قائم على ظواهر التحليل اللغوي والسمات الأسلوبية.

حيث نجد الباحث عبد السلام المسدي يرى أن: «مصطلح الأسلوبية يتراءى حاملاً لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني و ما تولّد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية، وقفنا على دال مركب جذره "أسلوب" "Style" ولاحقته "ببة" "ique" فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي». (1)

نجد أن ليس ثمة مفهوم يبني في فراغ فكري أو إيديولوجي وإن كان ذلك المفهوم ذا خصوصية جمالية تتصل بميدان الفنون الإنسانية لأننا نجد أن الفلسفة التي يركز عليها الباحث الأسلوبية هي التي تحدّد لنا الزاوية التي ينظر منها إلى موضوعه، كما يتعذّر علينا أن نحدد لأي ظاهرة من الظواهر مفهوماً دقيقاً إذا ما كنا محيطين بمكوناته ووظائفه وغاياته.

ومن هذا المنطلق نجد "رومان جاكبسون" Roman Jakobson يرى أن الأسلوبية فناً ألسنياً الأمر الذي حملته على مطالبة الألسني بمعرفة عميقة بخصائص الفن الأدبي، كما يطالب الناقد الأدبي أن يكون على دراية بحقول الدراسات الألسنية الحديثة، ويقف على نتائج أبحاثها المعاصرة فيقول: «إن اللسانيين الذين يغامرون اليوم، في دراسة اللغة الشعرية يجب عليهم أن يواجهوا اعتراضات نقاد الأدب الذين

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1987، ص 33.



ينكرون عليهم حق دراسة مسائل الشعر، ويقبلون على الأكثر، بأنه يمكن للسانيات أن تكون مساعدة للشعرية، و تقوم هذه الممنوعات والقيود على فكرة مسبقة تجاوزت منذ زمن، وتقضي بإبعاد دراسة مختلف الوظائف اللفظية من حقل اللسانيات، أو تقضي بحصر هذا الحقل في الوظيفة المرجعية وحدها»<sup>(1)</sup>.

حيث نجد أن أغلب منظري الأسلوبية يرون بأنها: «علم تحليلي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلائي، يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية، و يرى عبد السلام المسدي أنه على الأسلوبية أن تناهض المناهج القديمة في الدراسات اللغوية حتى تنبذ كل عمل آلي في دراسة الظواهر اللغوية سعياً وراء المجهود الأدنى، أو حرصاً على التحليل التاريخي فدراسة اللغة ليست ملاحظة العلاقات القائمة بين الرموز اللسانية فقط، و إنما هي اكتشاف العلاقات القائمة بين التفكير والتعبير، لذلك لا يتسنى تبين هذه الروابط إلا بالنظر في الفكرة والتعبير معا»<sup>(2)</sup>.

ونجد أننا من خلال دراستنا لمفاهيم الأسلوبية وجدنا « أن الأسلوبية في الربع الثالث من القرن العشرين، غالباً ما تعامل نظرية مدرسة براغ، أو نظرية جاكسون في الوظيفة الشعرية على أنها من -الأسلوبيات- رغم أنها لا تدعيان لنفسهما ذلك، ثم يقول أنه يطلق مصطلح أسلوبية على أنها: الدراسة التي تركز على الأشكال الأدبية للنص كما يطلق مصطلح أسلوب على: سياق الاستخدام الأدبي للغة»<sup>(3)</sup>.

(1) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، د ط، 2001، ص 103.

(2) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ص 20.

(3) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 36.

وفي الأخير يمكننا تقديم تعريفا للأسلوبية من خلال التعاريف الآتية حيث أننا نرى أن الكثير من الدارسين يرون أنها لا يمكن أن تعرف بشكل مرض وهذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها، إلا أنه يمكن القول « إنها تعني شكلاً من أشكال التحليل اللغوي لبنية النص».<sup>(1)</sup>

إذ لا شك فيه أن وضع الأسلوبية بين العلوم الطبيعية والإنسانية لا مجال لدفعه أو إنكاره، وهو علم له منهاجه، ويستطيع وصف عناصره وسلبها، ليصل إلى أقصى تحليل للنص الأدبي، فهو ينطلق إلى النص الأدبي وطبيعة هذا النص.

### ب-النشأة:

برزت الأسلوبية في الدراسات الأدبية والنقدية كعنصر فعّال لتحريك النص حيث: «نجد أن كلمة الأسلوبية قد ظهرت خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل هذا القرن، وكان هذا التحديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة، فحين ظهرت بوادر النهضة اللغوية في الغرب فيما سمي بالفيلولوجيا أكدت الصلة بين المباحث اللغوية والأدب، لأنها لم تنظر على الدراسة اللغوية، باعتبارها هدفاً مقصوداً لذاته، بل باعتبارها انفتاحاً ثقافياً وفكرياً جديداً، ومن هنا كان هناك نوع من الاهتمام بدراسة النصوص القديمة وخاصة في جوانبها اللغوية، وظل الأمر كذلك إلى أن وضع دي سوسير أسس علم اللغة الحديث، حيث كان هناك الجهد اللغوي الفذ متاحاً بشكل مباشر أمام أحد تلاميذ دي سوسير وهو "شارل بالي"

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، كلية الآداب، جامعة يرموك، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 37-38.

الذي تأسست على يديه قواعد الأسلوبية كعلم، وذلك عندما نشر دراسة موسعة عن أهدافها، واضعاً بذلك الأسس الأولى في بناء هذا العلم في العصر الحديث.»<sup>(1)</sup>

واللغة عند شارل بالي تتكون من نظام أدوات التعبير، التي تتكفل بإبراز الجانب الفكري من الإنسان، وليست مهمة اللغة مقصورة على الناحية الفكرية وحدها بل إنها تعمل أيضاً على نقل الإحساس والعاطفة، وإذا كان الإنسان هو صاحب اللغة وصانعها، فإنها بالضرورة لا بد أن تنقل الجانب المنطقي والانفعالي.

«ولكن هذا الجهد الذي قدمه "شارل بالي" تناوبت عليه روح الشك حتى أصبحت مباحثه موضع اشفاق بعد مقارنتها باختبارات الدراسة الحديثة، إلا أن هناك كثير ممن تبنوا دراسات شارل بالي في التحليل الأسلوبي قد سارعوا إلى نبذ معظم الأسس العلمية.»<sup>(2)</sup>

ويجدر بنا القول بأن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته أو بعبارة أخرى أن يوظف في خدمة التحليل الأدبي.

حيث أن «نشأة علم الأسلوب الحديث أو الأسلوبية الحديثة مستنداً إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره، ولم تكن الأسلوبية في أول الأمر، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية، ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى "الأسلوبية" باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية، كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية، ولهذا السبب يعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام، وإذا كانت الأسلوبية الحديثة تركز على دراسة اللغة في

<sup>(1)</sup> محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 183.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 183.

النص الأدبي فإنها بلا شك، تستفيد من الملاحظات اللغوية التي تساعد الناقد على التعامل مع النص». (1)

ونفهم من خلال هذا بأن الأسلوبية فرع من فروع علم اللغة يمكن أن تؤثر وتطور في نفسية المتلقين من خلال تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية.

وبذلك نحن نرى بأن الأسلوبية قد يعرفها الكثير من الباحثين، إلا أنها لم يكن لها ثمة تعريف محدد، وبذلك نجدهم يحاولون تأصيلها في الدراسات النقدية التي تتوزع بين النظرية والتطبيق وخير دليل على ذلك (بيار جيرو) الذي يجعلها تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب.

لقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية « ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة، وذلك أن الأسلوبية بوصفها موضوعا أكاديميا قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها وإذا كان من المسلمات لدى الباحثين أن الأسلوبية قائمة على علم اللغة الحديث فمن العبث القول بأسلوبية والحديث في المصطلح وليس في المقدمات التاريخية التي حوت لفظة الأسلوبية في كتابات العلماء والمتقنين دون محتواها الاصطلاحي قبل نشوء علم اللغة الحديث ذاته، وهذا يعني أن الأسلوبية قبل عام 1911م، أي قبل فرديناند دي سوسير (1857-1913) لأنه أول من نجح في إدخال اللغة في مجال العلم، وأخرجها من مجال الثقافة والمعرفة، أي نقل اللغة من إطار ذاتي إلى إطار موضوعي، وعليه فإن الأرض التي خرجت الأسلوبية منها هي علم اللغة الحديث». (2)

(1) خليل عودة: ، المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد (الأسلوبية أمودجا)، مجلة جامعة الخليل للبحوث كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، عدد ثاني، المجلد الأول، 2003، ص 50.

(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 38.

إذا كان مصطلح الأسلوب قد سبق مصطلح الأسلوبية إلى الوجود والانتشار فإن القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية مثلا تصعد بالأول منهما إلى بداية القرن الخامس عشر والثاني منهما إلى بداية القرن العشرين.

وأن مصطلح الأسلوبية « لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، والتي نذكر منها ما قدمته مدرسة عالم اللغة السويسري "فرناند دي سوسير" التي ضمت مجموعة من اللغويين الفرنسيين، ورفضت اعتبار اللغة جوهرًا ماديًا خاضعًا لقوانين العالم الطبيعي الثابتة، إذ أنها خلق إنساني ونتاج للروح البشري، تتميز بدورها كأداة للتواصل، ونظام من الرموز المخصصة»<sup>(1)</sup>.

ونستخلص مما سبق بأن الدراسات الأسلوبية أحيانا ما تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبة الاستقرارات وجفاف المستخلصات حيث أن هناك من نادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن اللسانيات العامة فهي ذات مفهوم واسع ومتعدد ومنتشر.

### 3- اتجاهاتها:

لقد تعددت اتجاهات الأسلوبية منذ ظهورها في مطلع هذا القرن، فكان منها علم الأسلوب العام « الذي يعنى بالتنظير لدراسة الأسلوب، وعلم الأسلوب التطبيقي وهو ذو فرعين: أولهما يتناول بدراسة الأنماط التعبيرية في حقل لغوي بعينه مثل لغة المشتغلين بمهنة معينة أو لغة الصحافة والآخر: يدرس خصائص الأسلوب عند كاتب بعينه في كل إنتاجه الأدبي أو بعضه أو أحد مؤلفاته، أما الاتجاه الثاني فينظر إلى الأسلوب على أنه انحراف عن النمط، وانتهاك له ومخالفة، ويعد " ليوسبيتزر" في ألمانيا "وبيار جيرو" في فرنسا حيث أن إذا كان الأسلوب شكلا لغويا وواجهة تعبيرية

(1) محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص13.

فاللغة كما يصفها العالم النفسي اللغوي الروسي "لوفي فيجوستكي" هي بلوغ الذروة لسلسلة من العمليات النفسية الداخلية». (1)

### 1) الأسلوبية التعبيرية:

حيث نجد شارل بالي هو رائدها الذي يرى «بأن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل وملتق، ومن هنا يؤكد على علامات الترجي والأمر والنهي، التي تتحكم في المفردات والتراكيب وتعكس مواقف حياتية واجتماعية وفكرية، ثم تقسيمه الواقع اللغوي إلى نوعين: ما هو حامل لذاته، وما هو مشحون بالعواطف والانفعالات أو الكثافة الوجدانية، وطريقة "شارل بالي" الاستقصائية تدور حول أبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والوسائل اللغوية التي تجسد بما في النص ولذلك أنجز بعض اللغويين دراسات متنوعة تتعلق بالمعجم والتراكيب والدلالات، كلّها تدور في فلك الأسلوبية التعبيرية». (2)

2) الأسلوبية المثالية: وقد أراد " ليو سبيترز" مؤسس الأسلوبية المثالية أن « تكون الأسلوبية جسرا بين اللسانيات وتاريخ الأدب، فاتجه النظر عنده نتيجة لذلك إلى زاويتين:

الزاوية الأولى: ويدرس التعبير فيها من خلال علاقته مع الفرد من جهة ومع المجتمع من جهة أخرى.

والزاوية الثانية: ويدرس فيها بحثا عن أسبابه». (3)

(1)فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، مدينة نصر، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 38.

(2)نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل خطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، ص 62.

(3)منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل خطاب، ص 43.

إذ نلاحظ بأن الأسلوبية المثالية هي أسلوبية الفرد حيث تقوم بدراسة علاقات التعبير عن الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها حيث يمكن النظر إليها بوصفها دراسة تكوينية إذن، وليست معيارية أو تقريرية فقط.

**(3) الأسلوبية النفسية:** أشار الباحثون العرب في مجال حديثهم عن الاتجاهات الأسلوبية إلى الأسلوبية النفسية على « أنها اتجاه منهجي في تحليل الخطاب وتعني بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز في أغلب الأحيان البحث في أوجه التراكم ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، ولذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد دون إغفال علاقته هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتج فيها الخطاب الأدبي المدروس. »<sup>(1)</sup>

ونحن نرى من هذا المضمون بأن الأسلوبية النفسية تعتمد على النظام الذاتي فهي نابعة من ذاتية الفرد إذ أنها تهتم بالخطاب الأدبي وهي تركز على اللغة أكثر من أي شيء آخر.

**(4) الأسلوبية البنيوية:** هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة، وهي « تعد امتداداً منظوراً لمذهب "شارل بالي" في الأسلوبية الوصفية، كما تعد أيضاً امتداداً لآراء دي سوسير الشهيرة، التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة (Langue) وما يسمى الكلام (Parole) وقيمة هذه التفرقة تكمن إلى التنبه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرق بين مستوى اللغة والنص،

<sup>(1)</sup> نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص70.

والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق، وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنائية، فجاكوبسون Roman Jakobson يدعو إلى التفريق بين الثنائي (رمز - رسالة) وجيوم Gustave Guillaume يطلق عليه (لغة مقالة) أما جمسيلف Hjelmslev فيجعل التقابل بين (نظام - نص) ويتحول المصطلح عند تشومسكي Noam chomsky إلى ثنائية بين (قدرة بالقوة - ناتج بالفعل) وهذه المصطلحات على اختلافها تقوم على مفهوم متقارب في دراسة اللغة والأسلوب، كان قد أطلق شرارته دي سوسير وطوره شارل بالي، وأكملة البنائيون المعاصرون»<sup>(1)</sup>.

وبذلك يمكننا القول بأن الأسلوبية البنوية تكمن في المقارنة بين الأسلوب اللغوي الذي يعتمد على الكلام وبين أسلوب النص وما يخصه حيث أننا نلاحظها هي أكثر شيوعاً.

**5) الأسلوبية الإحصائية:** تنطلق الأسلوبية الإحصائية « من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، تقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص بيار جيرو أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها، أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى»<sup>(2)</sup>.

والأسلوبية الإحصائية لها دور لإكساب الدراسة الأسلوبية صفة الموضوعية والدقة العلمية وهي تقوم بمقارنة ما بين السمات اللغوية المتمثلة في النص المبدع مع

(1) أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، النقد الأدبي والأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول، 5 أكتوبر 1944، القاهرة، مصر، ص 65.

(2) هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدرا البيضاء، المغرب، دط، 1999، ص 61.



السمات المقابلة في النص المفارق أو من خلال الأسلوب الذي يتحدد من خلال دراسة العلاقات.

حيث أننا نجد الأسلوبية الإحصائية « أعلى درجات النظرية العلمية صرامة لكن الطريقة الإحصائية تتيح لأصحابها أن يتدخلوا في كل أنماط الدراسات الأسلوبية على اختلاف توجهاتها، سواء أكان الأسلوب اختياراً لمجموعة من السمات اللغوية التي تميز بين المبدع وغيره من المبدعين، أم كان انتقاء لقيم صوتية وتركيبية ودلالية، أم كان يركزه خاصة على القارئ من حيث قدرته على إبراز بعض السمات دون غيرها، أم كان الأسلوب مفارقة أو انحراف عن نماذج النصوص الشعرية السابقة». (1)

(6) **الأسلوبية الوظيفية:** نلاحظ أن « البلاغة دراسة للغة، من خلال منظور وظيفتها، والصور أشكال مصممة تهدف إلى إحداث التأثير وإثارة الإعجاب، كل ذلك بقوة وغرابة ونجد أن البنيوية حين جعلت مفهوم وظائف اللغة أساساً لتحليلها راحت تصطم مع هذه القضايا وإنه لأمر مدهش أن تسمح القرابة بين البنيوية (في معناها الأوسع) ولذلك نرى بين البلاغة والبنيوية مقاربات مشتركة الشكلانية، والوظائفية والعقلانية الاستنباطية وهكذا نرى في كتب رومان جاكسون مقالات في اللسانيات العامة تعريف لمختلف الوظائف، وهو يضع لكل واحدة شكلاً لسانياً يتناسب معها ». (2)

إذ نجد أن البلاغة تهتم باللغة من حيث وظيفتها التي تتمثل في التأثير على القارئ، فجاءت البنيوية من هذا المفهوم وجعلت وظائف اللغة أساساً لتحليلها، فأصبحت وظائف اللغة هي النقطة المشتركة بين البلاغة والبنيوية فظهر رومان جاكسون وحدد لكل وظيفة شكلاً لسانياً.

(1) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبية البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 114.

(2) بيار جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 99.

## 4- أهم المنظرين للأسلوبية:

أ- عند الغرب:

اهتم النقاد الغربيون بموضوع الأسلوبية اهتماما كبيرا، واتجهت جل جهودهم إلى محاولة وضع أسس ومعالم لهذا العلم حيث تنوعت دراساتهم التي كان لها الفضل الكبير في إثراء الدراسات الحديثة ومن أهم الرواد الأوائل الذين أسهموا في دراسة الأسلوبية ومن النقاد الدارسين والمنظرين نجد:

شارل بالي (Charles Bally): « حيث يرى بأن اللغة مجموعة من رسائل التعبير التي تتناول مع الفكرة أي الدلالات المضافة مع الفكرة، وإن علم الأسلوب يعني بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكار معينة». (1)

فشارل بالي يشير إلى أن اللغة في النص الأدبي هي عبارة عن رسائل تعبر عن الأفكار والدلالات التي تدل على هذه الأفكار.

ونجد لشارل بالي قول آخر: « يرى بأن علاقة لغة الأدب بهذه العناصر الأسلوبية بينهما فروق ينبغي أن نحافظ عليها بحرص، فاللغة الأدبية هي شكل التعبير الذي أصبح تقليديا، إذ أنها بقايا ونتائج لجميع الأساليب المترابطة عبر الأجيال والعصور في رصيد مشترك يختلف عن اللغة العفوية العادية وقد يكون لهذه اللغة الأدبية مفرداتها الخاصة، فنقول مثلا "محيا" بدلا من "وجه" و "جواد" بدلا من "حصان" وربما كانت لها تعبيراتها الجاهزة، ولأنها تعيش في الماضي فهي مفعمة بالعناصر التراثية مما يجعلها لا تختلط باللغة المستعملة، حيث أن اللغة الأدبية قيمة اجتماعية خاصة، فهي رمز التمييز ومؤشر للعادات الفكرية السامية والتعليم الراقى، وعلم اللغة لا يمكن أن ينظر

(1) أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص 30.

إليها في تقدير شارل بالي إلا باعتبارها إحدى اللغات الخاصة، وبهذا المفهوم تأخذ وضعها الشرفي بين اللغات الإدارية والعلمية والرياضية وغيرها». (1)

ونفهم من هذا بأنه يؤكد على حقيقة بارزة هي أن الجهد التعبيري لا يختلف في أصل طاقته، حيث تتمثل هذه القوة التعبيرية في تعديل العبارة القائمة كما أو كيفاً وذلك بتحديدتها أو غير ذلك.

**ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre):** يعرف الأسلوبية بأنها «علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء "علم الأسلوب" وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية لسانية، تتجاوز مع السياق المضموني تجاوراً خاصاً، ولما كانت الأسلوبية تعنى بالنص في ذاته بعزل كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية أو نفسية، فإنها تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية، وإذا كان ذلك مجرد تعريف للأسلوبية في مستوى نظري مبدئي، فإنها تعرف إلى جانب ذلك بغايتها فتتمثل في النقد من المقاييس الارتسامية والخطابية والجمالية، وكلها مقاييس تستند إلى أحكام قبلية». (2)

إلا أننا من خلال قول ميشال ريفاتير نجده يرى بأن الأسلوبية تقوم على دراسة النص في حد ذاته وهي تتميز عن بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية.

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 24.

(2) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ص 17.

ونجد أيضا لميشال ريفاتير قول آخر: بأن الأسلوبية هي « لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين، وإدراك مخصوص». (1)

نجده يربط الأسلوبية باللسانيات من خلال ربط الذهن بالتعبير والإدراك.

ويعرفها رومان جاكبسون (Roman Jakobson): «على أن الأسلوب هو إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع في ميدان هذا العرض، تظهر الأسلوبية وهي تعتمد على معطيات علم الأسلوب، كسلوك أدائي منظم لصور الكلام أثناء ممارستها الإجرائية، وتسجلها أوراق (علم الأصوات الوظيفي، وعلم الدلالة، وعلم القواعد النحوية، وعلم الصرف وعلم العروض) بأنها الدراسة التكوينية التي يكون عليها المنتج القولي، حيث تظهر صورتها على مستوى النص، بعد أن حوّلت القيم اللسانية إلى قيم جمالية». (2)

فبالأسلوبية هي تطبيق أداء الكلام أثناء العملية الإجرائية ويجمع عدة علوم التي يعكسها النص الأدبي بعد تحويل هذه الظواهر اللغوية إلى جماليات.

وأياها يعرفها ليوسبيتز (Léo spitzer): حيث أنه « يصدر بعد هذه المراجعة العلمية الموضوعية كتاب سنة 1955 عنوانه الأسلوبيات، أما المبدأ الأساس الذي تقوم عليه أبحاثه فترجع جذورها إلى "فوشلر" بشكل ملحوظ، حيث يرى أن كل عاطفة، أو أي إفراز يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية يناسب في الحقل التعبيري، إفراز للاستعمال اللغوي الطبيعي، وفي المقابل فإن كل انحراف في اللغة المستعملة هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية، وتعبير لغوي ما هو إلا انعكاس ومرآة لحالة نفسية متميزة إنها أسلوبيات- كما يرى "فيتور مانويل"- تبدو كأنها وصف علمي للظواهر تستغني

(1) عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 123.

(2) المرجع نفسه، ص 121-122.

عن العنصر التاريخي، وتصمت عن إبداء أحكام تقويمية، ومع ذلك فإنه من الضروري ملاحظة أن مشكلة التقويم تكمن دائما في داخل عملية الوصف، حيث إنه لا يدرس لغة العامة، بل تقتصر على لغة الفنانين العظماء»<sup>(1)</sup>.

ويمكننا أن نفسر من خلال قول ليوسبيتزر أنه يشير من خلال أبحاثه إلى ربط الأسلوبية المستعملة في النص الأدبي بالحالة النفسية للشخصية.

ويرى أيضا تودوروف (Tzveten Todorov): «أن الأسلوبيات تعزز مكانتها وتستقر لأن بعد هذه الفترة بسنتين، سنة 1967، ينجح "تودوروف" في بلورة قواعد "الشعريات" في كتابه "الصناعة الأدبية والدلالة"، ينطلق من هذا الأثر الأدبي ليستنبط العلاقة العضوية بين خطابية الأدب، وخصوصية التركيبية، ويقدم حدود فلسفة منهجه النقدي، فيشير إلى أن الشعريات يمكن أن تستغني عن الأدب، ولكن عليها أن تتجاوز الأثر الأدبي لتتفحص مقوماتها الذاتية»<sup>(2)</sup>.

فبالأسلوبية عند تودوروف هي العلاقة بين الخطاب الأدبي والتراكيب الداخلية له، وتشير كذلك إلى ما يسمى بالشعرية التي يمكن حسب رأيه أن تستغني عن الأدب.

ونجد ميشال فوكو (Michel Foucault): هو فيلسوف فرنسي ولد سنة 1926، «يعد من أعلام البنيوية في ميدان الفلسفة ولا سيما الابستيمية منها أما فلسفته فمحوها الإنسان بصفته عاقلا ناطقا، من أبرز مؤلفاته "الأسماء والمسميات" وأيضا "أثرية المعرفة»<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ط، د ت، ص 17.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 18.

<sup>(3)</sup> عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 198.

## ب- عند العرب:

بالرغم من احتكاك الثقافات العربية بالغربية وسيطرة الفكر العقلي الموضوعي على البحث الإنساني قد تطّلع النقاد العرب والباحثون إلى مستقبل الأسلوبية ودورها في النقد العربي فمن أهم النقاد العرب هم:

عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) فهو من طليعة الدارسين العرب المختصين في هذا الميدان والمطلّعين على مسيرة الدرس اللساني والأسلوبي والنقدي في الغرب تحديداً في فرنسا التي تعد البيئة الأولى التي احتضنت ميلاد هذا العلم على يد شارل بالي في مطلع القرن الماضي، تحليلاً علمياً موضوعياً لإشكالية هذا المصطلح.

فمصطلح الأسلوبية في نظره، « حاملاً لثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره (أسلوب) (Style) ولاحقته (ية) (I que) وخصائص الأصل تقابل انطلاقاً أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص -فيما يختص به- بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين، تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق عبارة (علم الأسلوب) لذلك تعرّف الأسلوبية بدهاء بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»<sup>(1)</sup>.

فنحن نلاحظ أن مصطلح الأسلوبية عند عبد السلام المسدي قد شاع في حقل الدراسات اللسانية والنقدية الحديثة وكان له الفضل بنشر هذا المصطلح وشيوعه بين الدارسين العرب وقد حدد أهميته وأبرز مبادئه.

(1) رابع بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 45.

ويعرفها منذر عياشي بأنها: «علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات، وما دامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصاله دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا، هو أيضا، على ميدان تعبيره دون آخر».(1)

محمد عزام: فيعتبرها « علما تحليليا تجريديا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني وتكاد تعريفات الأسلوبية في الكتابات العربية النقدية تلتقي أو تصب في مفهوم واحد فمحمد عزام يذكر بأن عدنان بن ذريل يرى بأنها: علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، إنها تتفرق (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها».(2)

أي أنّ الأسلوبية عبارة عن دراسة لغوية للنص الأدبي واستخراج العلاقات اللغوية الموجودة في النص.

أحمد الشايب: يعرفها بأنها « جسر متين، ووفق في ربط البلاغة العربية القديمة بمعارف العصر الحديث وتياراته النقدية، واللغوية، إنه أراد أن يقدم البلاغة بطريقة تناسب ذوق العصر فلم يكن -كغيره ممن شدوا أطرافا من الآداب الأوروبية عن طريق الترجمات أو عن طريق القراءة المتعثرة في لغتها- مولعا بإيراد الشواهد مما

(1) راجح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية ، ص 46.

(2) المرجع نفسه، ص 47.

لدى القوم من شعر ونثر، وإنما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ، ثم يلتبس لها الدليل، والشاهد من الأدب العربي القديم الذي كان يحسنه".<sup>(1)</sup>

أي أن أحمد الشايب لم يبتعد عن البلاغة العربية القديمة وقدمها بطريقة عصرية.

**سعد مصلوح:** فتأتي محاولاته بأنّ الأسلوب « (دراسة لغوية إحصائية) سنة 1992 "لتعيد النظر بعد عشر سنوات في إشكالية النص، والتلقي، هذه انطلاقاً مما استقر عليه مؤلف "الأسلوب" عند النقاد والدارسين، وما آلت إليه اللسانيات، و الأسلوبيات، الكتاب إذن، في صياغته الجديدة، يكشف عن غضب الكاتب وثورته العارمة على المتاجرة بالعلم وتضليل القارئ بالعناوين البراقة». <sup>(2)</sup>

فلاحظ أن سعد مصلوح قد صرّح في تعريفه للأسلوب بأنه: «اختيار يعبر عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار والانتقاء على إثارة المنشئ وتفضيله لهذه السمات عن سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين» <sup>(1)</sup>.

حيث يمكننا أن نستخلص مما سبق من هذه التعاريف بأنّ الأسلوب هو طريقة الكاتب والتعبير عن موقف ما، وتمييز الكلام الفني عن أصناف الخطاب الأخرى وقد تعبر من خلال موقف ما عن شخصيته الأدبية وصياغة العبارات وتباين سحرها.

<sup>(1)</sup> رابع يوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 21.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 26.



# الفصل الثاني:

البنيات الأسلوبية في قصيدة

" حجر كنعاني في البحر الميت "

أولا : البنية الصوتية.

ثانيا : البنية التركيبية .

ثالثا : البنية الدلالية .

## أولاً: البنية الصوتية :

الصوت هو أصغر وحدة صوتية ومن خلال هذا يمكن أن نقدم مفهومًا للصوت «هو ظاهرة ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب قد لا يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أن تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات، كما أثبتوا أن هزات مصدر الصوت تنتقل في وسط غازي أو صلب أو سائل حتى تصل إلى الأذن الإنسانية، والهواء هو الوسط الذي تنتقل خلاله الهزات في معظم الحالات، فخلاله تنتقل الهزات من مصدر الصوت في شكل موجات حتى تصل إلى الأذن، وتتوقف شدة الصوت أو ارتفاعه على بعد الأذن من مصدر الصوت، فعلى قدر قرب الأذن من ذلك المصدر يكون وضوح الصوت وشدته.»(1)

ويتضح لنا بأن الأصوات تنشأ من ذبذبات نرى بأن مصدرها في الغالب الحنجرة لدى الإنسان، فنلاحظ أن عند اندفاع النفس من الرئتين يمر بالحنجرة فتحدث تلك الاهتزازات، فتنتقل خلال الهواء على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن، ونرى أيضاً أن ابن جني يرى بأن اللغة عنده هي نظام إشارات صوتية تختلف اختلافاً كلياً على سائر الرموز اللغوية والسبب في ذلك يعود إلى تنوع وائتلاف الأصوات من لغة إلى أخرى «فالصوت عنده عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً حتى يعرض له في الحلق والفم والشففتين، مقاطع تثنيه على امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً»(2)

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1995، ص09.

(2) ابن جني: سر صناعة الاعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، شركة ومكتبة مصطفى البابلي الحى، مصر، ط1، 1954، ص06.

فالأصوات هي « حركات قصيرة أو طويلة، تتميز بطريقة النطق، ففي التلفظ بها يمرّ الهواء عبر جهاز النطق بطلاقة، والأمواج الصوتية تحدثها في هذه الحالة الأوتار وحدها إلا أنّ العربية احتفظت بثلاثة أجراس حركية أساسية: الفتح، الكسر، الضمّ وتقابلها ثلاث حركات طويلة ونظر إليها الأخفش فقال: والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة أو متحركة لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيئاً يخلو من أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً وكان ابن جني أكثر العلماء اهتماماً بها وأضبّطهم لها، قال: الفتحة أول الحركات وأدخلها في الحلق والكسرة بعدها والضمة بعد الكسرة»<sup>(1)</sup>

ففي حقيقة الأمر أن نوع الحركة يتحدد بقدر شكل تجويفي الفم أي حسب واقع اللسان والشفيتين حيث أنّ الارتكاز على الجانب الصوتي له ما يميزه، حيث أنّ الشاعر المنتج يفرغ انفعالاته في نبرات صوتية، تحدد مستوى الإحساس الصادر إلى المتلقي، ويمكننا أن نعرض الإيقاع العروضي الذي يتضمن الوزن والقافية والروي لأن الإيقاع له وحدة بنائية عضوية في القصيدة.

### 1- الإيقاع العروضي :

هو عنصر مهم حيث أنه: «جانب من جوانب الدراسة الصوتية للشعر الذي يتحكم فيه الشكل العروضي المتمثل في مجموعة التفعيلات، تجتمع في شكل منتظم تُكوّن لنا ما يسمى البحر الذي تصبّ فيه أبيات القصيدة بألفاظها ومعانيها حيث يلبسها ثوبا أنيقاً ويعطيها إيقاعاً معيناً وجمالاً فنياً لاعتبار الموسيقى هي أقوى أداة للإيقاع»<sup>(2)</sup>.

(1) محمد خان: اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص10.

(2) محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، دط، 1995، ص223.

والمقصود هنا بأن هذا الإيقاع كيفية ومدى تصرف الشاعر في تفعيلات البحر فنحن نرى بأن محمود درويش حريص على دور اللحن والموسيقى في تأدية المعنى.

## 2- الموسيقى الخارجية:

### أ- الوزن:

تتخذ القصيدة الحرة من التفعيلة وزنا لها حيث أنه «ليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلّة تزينها فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير عاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا فإذا ما حاولنا أدائها باللّغة كان من الطبيعي المحتوم أن تكون لغة ذات تقاسيم متزنة وعبارات محددة هي التفاعيل التي تكون البحور الشعرية على حد تعبير ابن رشيق: الشعر لفظ ومعنى وقافية ووزن لأن الشعر هو الكلام الموزون والمقفى وذو موسيقى وخيال وعاطفة».<sup>(1)</sup>

معنى ذلك بأن الوزن هو ركن أساسي تقف عليه القصيدة العربية فهو أعظم أركان الشعر، وهذا ما يظهر جليا في قصيدة «حجر كنعاني في البحر الميت» لمحمود درويش حيث اعتمد فيه على بحر الكامل.

### التقطيع العروضي لبعض أبيات القصيدة:

لا باب يفتحه أمامي البحر

لَا بَابَ يَفْتَحُهُ أَمَامِي لِبَحْرِي

0/0/0/ | 0//0 /// | 0//0/0/

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل لبنان، ط1، 1981، ص 117.

مُتَفَاعِلِن مُتَفَاعِلِن مُتَفَاعِلٌ<sup>(1)</sup>

قلت قصيدتي

قَلْتُ قَصِيدَتِي

0// | 0//0/0/

مُتَفَاعِلِن | مُتَف

حجر يطير الى أبي حجلا، أتعلم يا أبي

حَجْرُنْ يَطِيرُ إِلَى أَبِي حَجَلَنْ، أَتَعْلَمُ يَا أَبِي

0//0/// | 0// 0/0/ | 0//0/// | 0//0///

مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن

ما حل بي؟ لا باب يغلقه علي البحر، لا

مَا حَلَّ بِي؟ لَا بَابٌ يَغْلِقُهُو عَلَيَّ لِبَحْرٍ، لَا

0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/

مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن

مرآة أكسرها لينتشر الطريق حصى..أمامي أو زبد

مِرْءَاةٌ أَكْسِرْهَا لِيَنْتَشِرَ طَرِيقَ حَصْنِ أَمَامِي أَوْ زَبَدٌ

0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/

(1) محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى رقم3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005،

مُتَقَاعِلِن مُتَقَاعِلِن مُتَقَاعِلِن مُتَقَاعِلِن مُتَقَاعِلِن (1)

هَلْ مِنْ أَحَدٍ

0//0/0/

مُتَقَاعِلِن

يَبْكِي عَلَى أَحَدٍ لَا حَمْلَ نَائِيهِ

يَبْكِي عَلَى أَحَدٍ لِأَحْمِلَ نَائِيَهُ وَ

0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/

مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن

عَنْهُ، وَأَظْهَرَ مَا تَبَطَّنَ مِنْ حَطَامِي

عَنْهُ وَأَظْهَرَ مَا تَبَطَّنَ مِنْ حَطَامِي

0/ 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/

مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن

أَنَا مِنْ رِعَاةِ الْمَلْحِ فِي الْإِغْوَارِ يَنْقُرُ طَائِرٌ

أَنْمِنَ رِعَاةِ تِلْمِيحٍ فَلِإِغْوَارٍ يَنْقُرُ طَائِرُنْ

0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0///

مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن (2)

(1) محمود درويش: الديوان، ص 311.

(2) محمود درويش: الديوان، ص 311.

لُعْتِي وَيَبْنِي عَشْ زُرْقَتَهُ الْمُبَعَثَرِ فِي خِيَامِي

لُعْتِي وَيَبْنِي عَشْ زُرْقَتَهُ الْمُبَعَثَرِ فِي خِيَامِي

0/0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0///

مُتَفَاعِلَاتِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن

هَلْ مِنْ بَدِّ

0//0/0/

مُتَفَاعِلِن

يَنْسَلْ مِنْي كِي أَرَاهُ كَمَا أُرِيدُ وَكِي يِرَانِي

يَنْسَلْ مِنْي كِي أَرَاهُ كَمَا أُرِيدُ وَكِي يِرَانِي

0/0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/

مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلَاتِن

فِي الشَّاطِئِ الْغَرْبِيِّ مِنْ نَفْسِي عَلَى حَجَرِ الْآبَدِ

فِي الشَّاطِئِ الْغَرْبِيِّ مِنْ نَفْسِي عَلَى حَجَرِ الْآبَدِ

0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/

مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن (1)

(1) محمود درويش: الديوان، ص311.

هذا غيابك كله شجر، يطل عليك منك من دخاني

هَذَا غِيَابُكَ كُلُّهُ شَجَرٌ يُطَلُّ عَلَيْكَ مِنْكَ وَمِنْ دُخَانِي

0/0//0///	0//0///	0//0///	0//0///	0//0/0/
مُتَّفَاعِلَاتِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

نامت أريحا تحت نخلتها القديمة، لم أجد

نَامَتْ أَرِيحًا تَحْتَ نَخْلَتِهَا الْقَدِيمَةِ لَمْ أَجِدْ

0//0///	0//0///	0//0/0/	0//0/0/
مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

أحدا يهز سريرها: هدأت قوافلهم فنامي

أَحَدٌ يَهْزُ سَرِيرَهَا هَدَّأَتْ قَوَافِلَهُمْ فَنَامِي

0/ 0//0///	0//0///	0//0///	0//0///
مُتَّفَاعِلَاتِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

وبحثت لاسمي عن أب لاسمي فشقتني عصا

وَبَحَثْتُ لِاسْمِي عَنْ أَبٍ لِاسْمِي فَشَقَّتْنِي عَصَا

0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0///
مُتَّفَاعِلِن (1)	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

(1) محمود درويش: الديوان، ص311.



سحرية قتلاي أم رؤياي تطلع من منامي

سِحْرِيَّتُنْ قَتْلَايِ أَمِ رُؤْيَايِ تَطَّلِعُ مِنْ مَنَامِي

0/0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/
مُتَفَاعِلَاتِنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

الأنبياء جميعهم أهلي ولكن السماء بعيدة

الْأَنْبِيَاءُ جَمِيعُهُمْ أَهْلِي وَلَا كُنْسَمَاءَ بَعِيدَتُنْ

0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/
مُتَفَاعِلَاتِنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامي

عَنْ أَرْضِهَا وَأَنَا بَعِيدُنْ عَنْ كَلَامِي

0/0//0/0/	0//0///	0//0/0/
مُتَفَاعِلَاتِنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

لا ربح ترفعني الى اعلى من الماضي هنا

لَا رِيحَ تَرْفَعُنِي إِلَى أَعْلَى مِنْ لَمَاضِي هُنَا

0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ (1)	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

(1) محمود درويش: الديوان، ص311.

لا ریح ترفع موجة عن ملح هذا البحر، لا

لَا رِيحٌ تَرْفَعُ مَوْجَتَيْنِ عَنْ مِلْحِ هَذَا لِبَحْرٍ لَّا

0//0/0/ | //0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ |  
مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن

رايات للموتى لكي يستسلموا فيها، ولا

رَايَاتٍ لِلْمَوْتَى لِكِي يَسْتَسَلِّمُوا فِيهَا وَلَا

0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/ |  
مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن

أصوات للأحياء كي يتبادلوا خطب السلام

أَصْوَاتٍ لِلْأَحْيَاءِ كِي يَتَبَادَلُوا خُطُوبَ أَسْئَلَامِي

0/0// | 0//0// | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ |  
مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن

والبحر يحمل ظلي الفضي عند الفجر، يرشدني إلى

وَلِبَحْرٍ يَحْمِلُ ظِلِّي لَفَضِي عِنْدَ لَفَجْرِ يُرْشِدُنِي إِلَى

0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0/0/// | 0//0/0/ |  
مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن | مُتَّفَاعِلِن (1)

(1) محمود درويش: الديوان، ص311.

كلماتي الأولى لثدي المرأة الأولى يحيا ميتا

كَلِمَاتِي لَأُولَى لَثَدِي لِمْرَأَةٍ لَأُولَى يَحْيَا مَيِّتًا

0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0/0///
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

في رقصة الوثني حول فضائه

فِي رَقْصَةِ لُوثَنِي حَوْلَ فَضَائِهِ

0//0///	0//0///	0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

ويموت حيا في ثنائي القصيدة والحسام

وَيَمُوتُ حَيًّا فِي ثَنَائِي الْقَصِيدَةِ وَالْحَسَامِ

0/0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0///
مُتَفَاعِلَاتُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

ما بين مصر وبين آسيا والشمال فيا غريب

مَا بَيْنَ مِصْرَ وَبَيْنَ آسِيَا وَشَمَالَ فَيَا غَرِيبُ

0/0//0///	0//0/0/	0//0///	0//0/0/
مُتَفَاعِلَاتُنْ (1)	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

(1) محمود درويش: الديوان، ص311.

أوقف حصانك تحت نخلتنا على طرق الشام

أَوْقِفْ حِصَانَكَ تَحْتَ نَخْلَتِنَا عَلَى طُرُقِ شَمَامِي

0/0/0///	0//0///	0//0///	0//0/0/
مُتَفَاعِلَاتِن	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن

يتبادل الغرباء في ما بينهم خوذا سينبت فوقها

يَتَبَادَلُ لُغْرَبَاءُ فِي مَا بَيْنَهُمْ خَوْذًا سَيَنْبِتُ فَوْقَهَا

0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0///
مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن

حبق يوزعه على الدنيا حمام قد يهب من البيوت

حَبْقُنْ يُوْزِعُهُ عَلَى دُنْيَا حَمَامِنَ قَدْ يَهَبُ مِنْ لَبْيُوتِي

0/ 0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0///
مُتَفَاعِلَاتِن	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن

والبحر مات من الرتابة في وصايا لا تموت

وَلِبَحْرٍ مَاتَ مِنْ رَرْتَابَةٍ فِي وَصَايَا لَا تَمُوتُ

0/ 0//0/0/	0//0///	0//0//	0//0/0/
مُتَفَاعِلَاتِن (1)	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن	مُتَفَاعِلِن

(1) محمود درويش: الديوان، ص311.

وأنا أنا إن كنت هناك أنت أنا الغريب

وَأَنَا أَنَا إِن كُنْتُ هُنَاكَ أَنْتَ أَنَا الْغَرِيبُ

0/0//0///	0//0///	0//0/0/	0//0///
مُتَّفَاعِلَاتِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

عن نخلة الصحراء منذ ولدت في هذا الزحام

عَنْ نَخْلَةٍ صُحْرَاءٍ مِنْذُ وُلِدْتُ فِي هَذَا زُرْحَامِي

0/ 0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0/0/
مُتَّفَاعِلَاتِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

وأنا أنا، حرب علي وفي حرب يا غريب

وَأَنَا أَنَا حَرْبٍ عَلِيٍّ وَفِي حَرْبٍ يَا غَرِيبُ

0/ 0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0///
مُتَّفَاعِلَاتِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

علق سلاحك فوق نخلتنا، لأزرع حنطتي

عَلَّقْ سِلَاحَكَ فَوْقَ نَخْلَتِنَا لِأَزْرَعَ حِنْطَتِي

0//0///	0//0///	0//0///	0//0/0/
مُتَّفَاعِلِن (1)	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

(1) محمود درويش: الديوان، ص312.

في حقل كنعان المقدس خذ نبيذا من جراري

فِي حَقْلِ كَنْعَانَ لِمَقْدَسٍ خُذْ نَبِيذًا مِنْ جَرَّارِي

0/ 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/

مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن

خذ صفحة من سفر الهتي وقسطا من طعامي

خُذْ صَفْحَتَيْنِ مِنْ سَفَرِ الْهَتِيِّ وَقِسْطًا مِنْ طَعَامِي

0/ 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/

مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن

وخذ الغزالة من فحاح غنائنا الرعوي، خذ

وَخُذْ لُغْزَالَةً مِنْ فِحَّاحِ غِنَائِنَا رَرَعَوِيِّ خُذْ

0//0/// | 0//0/// | 0//0/// | 0//0///

مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن

صلوات كنعانية في عيد كرمتها، وخذ عاداتنا

صَلَوَاتِ كَنْعَانِيَّةٍ فِي عِيدِ كَرَمَتِهَا، وَخُذْ عَادَاتِنَا

0// 0/0/ | 0// 0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0///

مُتَقَاعِلِن (1) | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن | مُتَقَاعِلِن

(1) محمود درويش: الديوان، ص312.

في الري خذ منا دروس البيت، ضع

فَرَرِي خَذُ مَنَا دُرُوسَ لَبَيْتِ، ضَعُ

0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/
مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

حجرا من الأجر، وارفع فوقه برج الحمام

حَجْرُنْ مِنْ أَلْجَرِّ وَرَفَعُ فَوْقَهُ بَرْجَ لِحَمَامِي

0/ 0//0/0/	0 //0/0/	0//0/0/	0//0/0/
مُتَّفَاعِلَاتِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

لتكون منا إن أردت، وجار حنطتنا وخذ

لِتَكُونَ مَنَا إِنْ أَرَدْتَ وَجَارَ حَنِطَّتِنَا وَخَذُ

0//0///	0//0///	0//0/0/	0//0/0/
مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

منا نجوم الأبدية، يا غريب

مَنَا نَجُومَ لِأَبْدِيَّةٍ يَا غَرِيبُو

0/ 0//0///	0//0/0/	0//0/0/
(1) مُتَّفَاعِلَاتِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن

(1) محمود درويش: الديوان، ص312.

واكتب رسالات السماء معي إلى

وَكُتِبَ رِسَالَاتِ سَمَاءٍ مَعِيَ إِلَى

0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/

مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن

خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب

خَوْفِ شُعُوبٍ مِنْ طَبِيعَةٍ وَشُعُوبِي

0/0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/

مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلَاتِن

واترك أريحا تحت نخلتها، ولا تسرق منامي

وَتَرِكُ أَرِيحًا تَحْتَ نَخْلَتِهَا وَلَا تَسْرِقَ مَنَامِي

0/ 0//0/0/ | 0// 0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/

مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلِن | مُتَفَاعِلَاتِن (1)

ونلاحظ بأن هناك نوعين من التفعيلات التامة والناقصة:

1- التفعيلات التامة: هي ما كان فيها الوزن مشتملا على جميع التفعيلات التامة دون

حدوث أي تغيير حيث اعتبرت نازك الملائكة: أساس الوزن والشعر الحر يقوم على

وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذه الفكرة أن الشاعر له حرية التلاعب

بالتفعيلات متى اقتضى الحال لذلك فهو غير مقيد بنمط أو طريقة معينة، وإنما تمنح

(1) محمود درويش: الديوان، ص312.



له الحرية المطلقة في بناء قصيدته فيتضح لنا بقدر ما أنّ هذه التفعيلات تامة فهناك تفعيلات ناقصة، هذا ما يظهر جلياً في قصيدة «حجر كنعاني في البحر الميت» التي يمكن ملاحظة هذه التغيرات بصورة واضحة.

2- التفعيلات الناقصة: تميّزت قصيدة «حجر كنعاني في البحر الميت» لمحمود درويش بذلك الزخم الهائل من التغيرات التي طرأت على تفعيلاتها، تمثلت هذه التغيرات في الزحافات حيث أنّ الزحاف هو: «ما يصيب التفعيلة من تغيير كأن يسقط حرف من بين حرفين فيزحف أحدهما إلى الآخر أو يصيب إسكان متحرك أو كما يحدث في بعض الأحيان أن يتحول الساكن إلى متحرك»<sup>(1)</sup>

#### ب- أهم الزحافات في القصيدة:

- زحاف الإضمار متفاعلاً ← متفاعلاً (تسكين الثاني متحرك)
- علة الترفيل: متفاعلاً ← متفاعلاتين (سبب خفيف /0 في اخر التفعيلة)
- علة القطع: متفاعلاً ← متفاعل (حذف آخر الوند المجموع وإسكان ما قبله)
- الخزل: متفعلناً

فجاءت هذه القصيدة من بحر الكامل الذي مفتاحه هو:

متفاعلاً ، متفاعلاً ، متفاعلاً ، متفاعلاً

ومن خلال تقطيعنا تحصلنا على أهم هذه الزحافات والعلل.

ج- القافية: نرى بأنّها «لازمة من لوازم الشعر وعمود من أعمدته التي يتحدد به هيكل القصيدة فقد اختلف الباحثون القدماء والمحدثون حول تحديد مفهوم واحد حيث أنّ

(1) محمد أحمد واريت: النظائر الإيقاعية للشعر العربي، المنشأ العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1985، ص26.

تعريفها اللغوي مأخوذ من: قفوت فلانا إذا اتبعته، وسميت قافية، لأنها تقفوا آخر كل بيت، وكل قافية تتبع أختها التي قبلها، فهي قواف يقفو بعضها بعضا.

**اصطلاحاً:** اشتهر قولان من جملة ما اختلف فيها:

الأول: قول الخليل والجمهور فهي عندهم: ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول.

الثاني: قول الأخفش ومن تبعه، فهي عندهم آخر كلمة في البيت والقول الأول هو المعتمد عند أهل الصنعة وأصح القولين وأرجحهما، والقافية إما أن تكون كلمة واحدة أو أكثر من كلمة، أو بعض كلمة<sup>(1)</sup>

أي أن القافية هي ذلك الصوت الذي يتكرر في أواخر الأبيات، ونرى بأن القافية هي النهاية التي تنتهي عندها الوقفة الشعرية في السطر الشعري.

ونرى أيضا إبراهيم أنيس يقول بأنها: «ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة»<sup>(2)</sup>

حيث أن للقافية خمسة ألقاب هي المترادفة (/00)، المتواترة (/0/0)، المتداركة (/0//0/)، المتراكبة (/0///0/)، المتكاوسة (/0////0/).

(1) محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: سعد عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، شركة غراس للطباعة والكمبيوتر، الكويت، دط، دت، ص103.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة الانجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1965، ص105.

ومن خلال تحليلنا للقصيدة وجدناها من القافية المتداركة حيث هي الساكنان الأخيران وما قبلهما من متحرك // 0//0/ //

د- الروي : لا شك أن الكلام عن القافية يقودنا إلى الحديث عن الروي الذي يعدّ آخر صوت في البيت حيث أنه هو: « الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه ، فيقال: قصيدة بائية ، أو رائية ، أو دالية ففي بيت أبي تمام الباء هي الروي ، وهو أثبت حروف القافية ، وجميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويًا ماعدا الأحرف التي ليست من أصل الكلمة ، بل هي زائدة على بنية الكلمة » (1)

فيتضح لنا بأنّ الروي شرط ضروري في آخر كل بيت شعري ، مهما قل أو كثر وهنا نلاحظ في قصيدة \* حجر كنعاني في البحر الميت \* لمحمود درويش لم تُبن على روي واحد ، فنلاحظ اختلافا وتغيرا في روي القصيدة ، لكن نلاحظ أنّ الغالب عليها هو حرف الياء حيث لا يمكننا أن ننكر الحروف الأخرى ، فهذه القصيدة من الشعر الحر لذلك نراها لم تأت على روي واحد فأحيانا نجد حرف الياء ، وأحيانا الميم فهي اشتملت على معظم الحروف .

### 3- الموسيقى الداخلية :

إذا كانت الموسيقى الخارجية لقصيدة ما هي الوزن وما يلحق به، والقافية وما يتعلق بها والروي ، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما يحدث جرسا أو نغما وأيضا تشتمل على أصوات ترددها.

(1) محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 136 .

## أ- التكرار:

التكرار هو: « من أبرز الأساليب البلاغية ليس في العربية وحدها بل وفي غيرها من اللغات أيضا ، وهو الرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه ويعرفه الجرجاني في كتابه التعريفات عبارة عن الإثبات شيء مرة بعد أخرى »<sup>(1)</sup>.

ونجد السيوطي قد ربطه بمحاسن الفصاحة كونه مرتبط بالأسلوب، وهذا ما ورد في كتابه الإتقان وذلك بقوله: « هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة »<sup>(2)</sup>.

فلاحظ من خلال هذه التعريفات بأن التكرار هو ما تم إعادة نفس الكلمة أو مجموعة من الكلمات أو بيت من الشعر كأنه من أجل التأكيد على شيء معين، إلا أن هذا التكرار يظهر في أشكال عدة من بينها :

## 1- تكرار الصوت بعينه:

تتكون القصيدة من جملة من الأصوات المختلفة وقد تختفي بعض الأصوات في بعض النصوص ، حيث قمنا نحن بإحصاء الأصوات الواردة في النص فتحصلنا على هذا الجدول مع الإشارة أننا رتبنا الأصوات من حيث الأصوات المهموسة والمجهورة حيث أن الهمس هو الصوت الذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان لنتيجة اتساع مجرى الهواء وابتعاد الوترين ومن خلال هذا يمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي :

الأصوات المجهورة	
الأصوات	عدد تواترها
اللام	293
الميم	198

(1) بن حمو حكيمة : البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان ( لا شعر بعدك ) للشاعر سليمان جوادي ، مذكرة تخرج شهادة ماجستير، تخصص أدب حديث ، جامعة أبو بكر بلقايد ، تلمسان، 2011-2012 ، ص 92 . نقلا عن السيوطي

(2) المرجع نفسه، ص 92 .

النون	191
الراء	162
الذال	34
الباء	98
العين	75
الزاي	4
الذال	9
الضاد	10
الغين	75
الطاء	4
المجموع	1153

الأصوات المهموسة	
الأصوات	عدد تواترها
التاء	164
الفاء	61
الهاء	74
السين	64
الحاء	83
الصاد	17
الكاف	58
الشين	30
الخاء	40
الثاء	13
القاف	48
الطاء	23
المجموع	675

انطلاقاً من الجدول نلاحظ أن الأصوات المجهورة هي الغالبة على القصيدة حيث بلغ عددها حوالي ألف ومئة وثلاثة وخمسين والتي تتصف عادة « بالقوة والشدة فهي تعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية، فتعطي نتيجة لهذا جرساً أقوى مما هو عليه في الأصوات المهموسة التي تتصف في العادة بالضعف » (1)

فنلاحظ أن الأصوات المهموسة أقل حيث بلغ عددها حوالي ستة مئة وخمسة وسبعين ، حيث كان لهذا التنوع اتصالاً بدلالة الكلمة، وما تحمله من معنى داخل بناء القصيدة، وسنعرض الأصوات الأكثر تواتراً في القصيدة كالاتي:

\***اللام** : جاءت في صدارة الأصوات المجهورة حيث بلغ عدد تواترها في القصيدة حوالي مئتان وثلاث وتسعين فهي : « صوت لثوي من أوضح الأصوات الساكنة في السمع تحدث إثر ملامسة حافة اللسان إلى الحنك فينحرف الهواء على الجانبين محدثاً حرف اللام.» (2)

فنفهم من هذا بأن اللام تدل على الحركة والاستمرارية مثلاً: لم، للخروج، لو، الملح، يغلقه.

\***الميم**: نرى بأن حرف الميم يدل على السكون والثبات فنلاحظه جاء حوالي مئة وثمان وتسعين ، فهو عبارة عن: « صوت مجهور أنفي، يحدث ما بين الشفتين .» (3)

\***النون**: نحن نعرف بأنه حرف يفيد الحزن والأسى فجاء حوالي مئة وواحد وتسعين فهو:

(1) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الجامعة الأزوابطية، الإسكندرية، مصر، دط، 2001، ص 116 .

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 62.

(3) حسن عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 26.

«يخرج من طرف اللسان ومن الثنايا العليا، من الحروف الذلّقية نسبة إلى موضع مخرجها وهو طرف اللسان»<sup>(1)</sup>

\*الراء : حيث بلغ عددها حوالي مئة واثنان وستين فهو: « يحدث إثر ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا بحيث يكون اللسان في طريق الهواء الخارج من الرئتين وتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به »<sup>(2)</sup>

\*الباء : نجده هو أيضا من الأصوات المجهورة فجاء حوالي ثمان وتسعين .

\*العين والغين : جاءت حوالي خمس وسبعين حيث أن العين هو رخو، مرقق أما بالنسبة للغين فهو رخو، منفتح .

أما بالنسبة للأصوات المهموسة جاءت أقل من الأصوات المجهورة، حيث نرى أن عددها بلغ حوالي ست مئة وخمس وسبعين حيث نراها كالاتي:

\*التاء: جاءت في صدارة الأصوات المهموسة حيث بلغ تواترها حوالي مئة وأربع وستين وخير دليل كما جاء في القصيدة: يفتحه، قصيدتي، أتعلم، لغتي، تختارها، تصحو، تشاركني، تطرز. فهو حرف انفجاري شديد مرقق.

\*الحاء: تكرر حوالي ثلاث وثمانين فهو احتكاكي رخو، مرقق ومخرجه حلقى.

\*الهاء : فهو يرتبط بدلالة الحركة فجاء في القصيدة حوالي أربع وسبعين فهو: « صوت حنجري رخو مهموس »<sup>(3)</sup>

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، ط4، 2004، ص52.

(2) رابع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر، ط، د ت، ص57 .

(3) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 52 .

\*السين: فهو من الأصوات المهموسة يوحى بالسكينة والهدوء مثلا: أكسرها، سريرها، لاسمي، سحرية، سأموت، سدى.

بعد تحليلنا نلاحظ بأن القصيدة اشتملت على كل أصوات اللغة العربية، وكأنها تصبو إلى الكمال في التعبير والتأثير، حيث نلاحظ بأن صوت اللام جاء في المرتبة الأولى في تكراره وما يجدر بنا القول أيضا بأن الأصوات المجهورة توالي حرف التاء الصدارة .

2-تكرار الكلمة : نحن نعلم بأن لأي كلمة وظيفتها ودلالاتها داخل النص، حيث أننا

نجد في هذه القصيدة بعض الكلمات تردت عدة مرات، مثل: (البحر)، جاء في المرتبة الأولى حيث ورد أربعة عشر مرة، وكلمة (أحد) تكررت أربع مرات، وكلمة (اسمي) تكررت خمس مرات، كلمة (حرب) تكررت أربع مرات، وكلمة (باب) تكررت سبع مرات، وكلمة (أبي) جاءت ثلاث مرات وكلمة (سما) جاءت خمس مرات حيث نفهم من هذا بأن كلمة البحر تكررت عدة مرات فهذا يدل على الحزن والشوق الشديد على نفسية الشاعر وإحساسه بالغرابة ، والانكسار والاستشهاد بذلك من القصيدة فمثلا :

« لا باب يفتحهُ أمامي البحرُ ....

والبحر يحمل ظلِّي الفضي عند الفجر، يرشدني إلى

كلماتي الأولى لثدي المرأة الأولى، ويحيا ميتا

والبحر مات من الرتابة، في وصايا لا تموت «(1)

3- تكرار الحروف : نجد أن حرف "لا" جاء حوالي أربعة عشر مرة ، وحرف

"من" جاء حوالي اثنان وعشرون مرة، وحرف "إلى" جاء ثمان مرات، وحرف "على"

جاء خمس مرات، "عن" جاء ثمان مرات، وحرف "في" جاء حوالي ثلاث وعشرون،

(1) محمود درويش : الديوان ، ص 311 .



و"كي" جاء أربع مرات، حيث نلاحظ حرف (لا، في، من)، تكرر عدة مرات فهذا يدل على انهيار الشاعر وشعوره بالألم و تشاؤمه من الحياة فلا وجود لأبواب تفتح في طريقه ولا أصوات لأحياء يتكلم معهم ويتحدث إليهم.

**4- تكرار الضمائر:** نرى بأن الضمير " أنا" تكرر سبعة عشرة مرة فهذا دليل على أنه يحدث نفسه لأن الضمير " أنا " يعود على المتكلم وهذا ما وجدناه من خلال قراءتنا للقصيدة فهو يتكلم عن حاله وخصوصيته .

**5- تكرار الجملة:** نلاحظ أن هناك عدة جمل تكررّت نذكر منها: لا باب يفتحه، والآن في الماضي، هذا البحر، طائرين، بفراشة، بابا للخروج ، تلك قبيلة. فمن خلال دراستنا لقصيدة محمود درويش وجدنا قد نوع في التكرار منها ما تعلق بتكرار الأصوات، ومنها ما تضمن تكرار الحروف ومنها ما تضمن تكرار الضمائر، بالإضافة أيضا لتكرار الجملة.

**ب- النبر:** هو عبارة عن وسيلة صوتية وهو يتميز بواسطة الشدة في النطق، ومن هذا يمكن أن نقدم تعريفا للنبر حيث أنه هو: « نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور، نلاحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا كبيرا كما تقوي حركات الوترين الصوتيين، ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عاليا واضحا في السمع، هذا في حالة الأصوات المجهورة، أما مع الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت المهموس غير المنبور، وبذلك يتسرب مقدار أكبر من الهواء»<sup>(1)</sup>

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 158.

فيتضح لنا بأن النبر يختلف من موضع إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى فهو غير ثابت ومحدد حيث أننا نلاحظ بأن المسافة بين الوترين الصوتيين مع المجهورات تتسع نسبياً، وبذلك يقل ضغط الهواء في أثناء تسربه .

ومن خلال دراستنا للقصيدة يمكن أن نستخرج أولاً:

- نبر النظام الصوتي: تَبَطَّن، يَنْسَلَّ، كَلَّه، أَيَّام، يَسَدُّ، البَلُور، مَوْرَخ، حيث نلاحظ هنا بأن النبر وقع وذلك إرتبط بالتشديد للحرف الذي بعده .  
مكاني ، زماني ، منامي ، عظامي ، غيابي .

حيث نلاحظ هنا وقع النبر لارتباطهما بالامتداد الصوتي، فزيادة كمية الصوت أدى إلى وضوحها النسبي . (1)

(1) محمود درويش: الديوان، ص 311-312 .

## ثانياً: البنية التركيبية :

لا شك بأن دراسة الجملة لها أهمية كبيرة وفائدة عظيمة حيث نرى بأن مفاهيمها متعددة، إلا أن هناك جمل بسيطة وأخرى مركبة، والجملة مكونة من نوعين اسمية وفعلية، وبهذا يمكننا أن نقدم مفهوماً للجملة: «الجملة في اللغة مشتقة من جمل الشيء وجعل الأشياء جميلاً، فهي جماعة كل شيء وأجمل الشيء إذا جمعه، ونقلوا أجملت الحساب إذا جمعت آحاده.»<sup>(1)</sup>

يعني ذلك بأن الجملة تتكون من طرفين ألا وهما المسند والمسند إليه حيث أن الأول يتمثل في الفعل والثاني يتمثل في الفاعل، هذا في الجملة الفعلية، أما بالنسبة للجملة الاسمية فالأول هو المبتدأ والثاني هو الخبر.

أما تعريف الجملة الاصطلاحي فلقد تعددت تعاريفها إلا أن أول من استخدم مصطلح الجملة هو المبرد إذ يوضح مفهومها بأنها تركيب من عنصرين يتميز عن غيرهما في الإفهام وذلك في عملية المقايسة التي يجريها بين الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر، إذ يقول: « وإنما كان الفاعل رفعا لأنه هو الفعل جملة يحسن عليها السكوت، وتجب به الفائدة للخطاب ، فالفعل والفاعل بمنزلة الابتداء والخبر فإذا قلت قام زيد فهو بمنزلة قولك القائم زيد »<sup>(2)</sup>

تختلف تعريفات مصطلح الجملة فمثلاً سبويه تعني عنده الشيء الجامع للمفردات المنتظمة له إلا أنها تتكون بطبيعة الحال من (فعل + فاعل + مفعول به)، هذه معناها جملة تامة لأنها اشتملت على كل العناصر، أما الجملة الاسمية هي التي تتكون من مبتدأ + خبر.

(1) المبرد: المقتضب، تح: عبد الخالق عزيمة، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، دط ، 1968 ، ص 146.

(2) المرجع نفسه، ص 147 .

أ- أقسام الجملة : نحن نعلم بأن الجملة العربية تتكون من جملة اسمية وأخرى فعلية حيث أنها إذا ابتدأت باسم فهي اسمية، وإن ابتدأت بفعل فهي فعلية، وقد سار على هذا التقسيم الكثير من النحاة والدارسين، فسوف نتطرق أولاً :

### 1-الجملة في إطار القصيدة: لقد نوع الشاعر في القصيدة باستخدام الجمل الاسمية

والفعلية ولقد قمنا بدورنا بتوزيع دراستنا على كل أنواع الجملة في قصيدة " حجر كنعاني في البحر الميت " للشاعر محمود درويش من جمل بسيطة وأخرى مركبة، فأما البسيطة هي التي تحتوي على جملتين الاسمية والفعلية، وأما المركبة فهي التي ندرس فيها الوظائف النحوية وتحتوي دراستنا على ما يلي :

#### 1-1- الجملة البسيطة: وهي الجملة التي تحتوي على إسنادين (الفعل، الفاعل)

وأحيانا يضاف لها في تركيبها الصفات والأحوال وتضم دراستها الجملتين الاسمية والفعلية.

#### أ- الجملة الفعلية : مصطلح عام يضم الفعل المعروف عندنا وطائفة البنى

التي تسلك في الجملة مسلك الأفعال فتقوم مقامه في الدلالة على الحدث، وتعمل فيما بعدها كعمله فيما بعده، وسيأتي بيان ذلك مفصلاً مع كونها قد انحازت عن الفعل من جهات أخرى منها أنه لا يتم صياغتها على أبنية الفعل ، كما لا تنشئ مجالاً خاصاً للفاعل أو للمسند إليه بالطريقة التي يسلكها الفعل في ذلك وغير ذلك بما سيظهر لها حيث أنّ سبويه حدّد الفعل في السطر الثالث من كتابه في الباب الخاص بتصنيف الكلمة العربية بقوله: «وأما الفعل : فأمثله أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع وما هو كائن لم ينقطع، حيث أن يظهر تركيب الفعل في كلام سبويه، من استعماله لفظتي ( أخذت) حيث ذكر بأن الأفعال تؤخذ أي يتم اشتقاقها من لفظ أحداث الأسماء ، وتفسير ذلك بأن الأفعال

تشتق من (الحدث) المعبر عنه باللفظ المأخوذ من طائفة من الأسماء تتضمن فضلا اسميتها دلالة على الحدث «(1)

معنى هذا بأن التقسيم الأساسي للأفعال قد يدل على ماضي ومستقبل وحاضر مع التأكيد على ربط الحدث حيث أن بناء الفعل بدلالاته الزمنية يتطابق مع البنية الدلالية للفعل لاشتمالها على حدث وزمان.

ونلاحظ في قصيدة "حجر كنعاني في البحر الميت" أن الجملة الفعلية البسيطة قد تنوعت منها: الجملة الفعلية المثبتة والمؤكددة والمنفية.

### 1-الجملة المثبتة: ونذكر أمثلة لذلك منها ما يلي:

النوع الأول: فعل +فاعل أو نائب الفاعل

يتبادل الغرباء: هذه جملة فعلية بسيطة تتكون من الفعل يتبادل وأسند إليها الفاعل الغرباء.

ينتشر الطريق: هذه جملة مضارعة مفيدة تتكون من الفعل المضارع ينتشر والفاعل الطريق تدل على الحركة.

النوع الثاني: فعل +فاعل+ المفعول به+ المتمم

خذ الغزالة من فخاخ غنائنا: فالجملة تتكون من فعل الأمر خذ والفاعل ضمير مستتر تقديره "أنت" والغزالة مفعول به و(من فخاخ غنائنا) جار ومجرور + مضاف إليه (غنائنا)

(1) حسين عبد الغني جواد الأسدي : مفهوم الجملة عند سبويه، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2007،

النوع الثالث: فعل + فاعل + مفعول به

يحمل البحر ظلّي: البيت يضم جملة فعلية تتكون من الفعل (يحمل) والفاعل (البحر) والمفعول به (ظلّي).

النوع الرابع: فعل + مفعول به + متمم مثل:

رأيت الحربَ بعد الحرب: هنا نجد الفعل رأيت + المفعول به (الحرب) المتمم دلّ (بعد الحرب) على الظرفية الزمانية وهنا دلالة على المعاناة من شدة الحرب.

2- الجملة المؤكدة: وتشتمل على:

أ/ الجملة الماضية: ولقد وجدنا تنوعاً في وسائل التوكيد في الجملة الماضية وأهمها:

قد هَبَّ من البيوت. (1)

وقد ضم البيت الشعري حرف التوكيد (قد) الذي دلّ على التحقيق وهنا يعبر عن صدق عاطفة الشاعر بتصوير المعاناة.

ب/ الجملة المضارعة: من بين مؤكدات الجملة التي وجدناها في القصيدة السين:

سينبت فوقها (2)

وتدل السين في هذا البيت الشعري دلالة على المستقبل وتفيد أن الإخبار المتوقع حدوثه.

(1) محمود درويش: الديوان، ص 312.

(2) الديوان: ص 312.

## 3- الجملة المنفية: وأهم صور النفي في الجملة الفعلية:

لَمْ أَجِدْ<sup>(1)</sup>.

وفي هذا البيت دل النفي على ضياع الشاعر وتشتت أفكاره.

لَا تَمَحُو بُخَارَ الْبَحْرِ عَنْكَ<sup>(2)</sup>.

نجد في هذا البيت جملة فعلية منفية وهنا دلالة على الصحو ف جعل من البحر رمزا لتاريخ فلسطين.

لَا يَحْتَلُهُ أَحَدٌ<sup>(3)</sup>.

وهنا نفي استخدمه الشاعر دلالة على عدم القدرة على استعمار هذا البحر.

## 4- الجملة الطلبية:

قسم علماء البلاغة العرب الجملة الطلبية إلى قسمين: الخبر والإنشاء فندرس الآن الأساليب الإنشائية حيث أن الأساليب الإنشائية الطلبية تتميز بحركية الدلالة وحيويتها ونذكر من بينها:

أ- الأمر: يعد أسلوب الأمر من بين الأساليب الإنشائية المعروفة في القصيدة التي تتميز بدقة التصوير والجودة وهو: «الطلب من المخاطب حصول فعل ما على وجه الاستعلاء والإلزام»<sup>(4)</sup>.

(1) محمود درويش: الديوان، ص311.

(2) الديوان : ص313.

(3) الديوان: ص314.

(4) السكاكي: مفتاح العلوم، نع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1408، ص318.

وورد الأمر في قصيدة " حجر كنعاني في البحر الميت " بنسبة كبيرة ومن أوجه استعماله نذكر ما يلي:

واكتبُ رسالاتِ السّماء

علّق سلاحك فوق نخلتك

أوقفُ حصانك تحت نخلتنا

خذُ صلوات كنعانية

خذُ من نجوم الأبدية

نلاحظ أنّ الشاعر محمود درويش في هذه الصيغ الأمرية أنه شديد اللهجة في دعوته من خلال هذه الأفعال التي تدل على الحركة والسرعة.

ب- الاستفهام: ويعدّ هو أيضا من بين الأساليب الإنشائية التي يكثر استخدامها في النص الشعري الحديث " فهو من أكثر الوظائف اللغوية استعمالا لأن الاتصال الكلامي يكاد أن يكون حوارا بين مستفهم ومجيب والاستفهام طلب الفهم "(1)

ونذكر من بين الأساليب الاستفهامية التي وردت في القصيدة ما يلي:

- هل من أحد

- هل مرّ نوحٌ من هناك(2)

فالشاعر هنا يستخدم الاستفهام " هل " دلالة على تساؤله ويبحث عن الضمير العربي.

(1) عبد الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، دت، ص299.

(2) محمود درويش: الديوان، ص311-313.



ج- النهي: ويعدّ النهي أحد الأساليب الإنشائية الطلبية " وللنهي دلالتان حقيقية ومجازية ومقياس التمييز بينهما السياق وزمنه المستقبل غالبا أو الحال بقرينة سياقية "(1)

ومن بين أساليب النهي نذكر ما يلي:

- لا بَابَ يَغْلُقُهُ عَلَيَّ الْبَحْرُ
- لا رِيحَ تَرْفَعُنِي إِلَى أَعْلَى مِنَ الْمَاضِي
- لا رِيحَ تَرْفَعُ مَوْجَةَ عَن مَلْح
- لا مَرَاةَ أَكْسِرُهَا لِيَنْشُرَ الطَّرِيقَ رَوْى
- لا تَرَانِي وَالْآنَ فِي الْمَاضِي
- لا تَصْحُو مِنَ التَّارِيخِ
- لا تَمْحُو نَجَارَ الْبَحْرِ عَنْكَ. (2)

نلاحظ في القصيدة التي بين أيدينا أن محمود درويش أكثر من استعمالات الأساليب مما أحدث تنوعا في دلالات النهي.

د- النداء: هو طلب المنادى بأحد حروف النداء الثمانية، ومنها ما يستعمل لنداء القريب الهمزة ومنها ما يستعمل لنداء البعيد: يا، أي، أيها، هيا، وا " (3)

ومن بين أساليب النداء التي وردت في القصيدة:

أَتَعَلَّمْ يَا أَبِي مَا حَلَّ بِي؟ (4)

ونستخلص مما سبق بأن من خلال دراستنا لقصيدة محمود درويش قد تضمنت عدة أساليب إنشائية منها ما يتعلق بـ ( الأمر، الاستفهام، النهي، النداء)

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 251.

(2) محمود درويش: الديوان، ص 311-314.

(3) سبويه (أبو بشر عمرو): الكتاب، تح: عبد السلام هارون، الهيئة العامة للكتاب، مصر، د ط، د ت، ج 1، ص 303.

(4) الديوان: ص 311.

وأيضاً نجد من بين النداء مثل:

رأيتُ ربيعَ أميِّ يا أبي. (1)

ونلاحظ أن النداء في القصيدة شبه منعدم وهنا جاء في هذه الجملة النداء في (يا أبي).

ب- الجملة الاسمية: إن الجملة الاسمية تضم الاسم الذي نعرفه علماً على مسماه كزيد وعمر ومع طائفة من البنى اللغوية تسلك في الجملة مسلك الاسم فتكون مسنداً إليه ومفعولاً وغير ذلك من وظائف الاسم. (2)

والجملة الاسمية من خلال قصيدة محمود درويش قد وردت قليلة بالمقارنة مع الجمل الفعلية فقمنا بدراسة الجملة الاسمية في القصيدة إلى جملة عادية وجملة اسمية منسوخة، فالجملة الاسمية العادية هي التي تتكون من: مبتدأ + خبر مثل: أنا الغريب<sup>(3)</sup> جملة اسمية متكونة من:

نوع 1: مسند ومسند إليه أي من مبتدأ + خبر

نوع 2: مسند إليه + مسند + متمم: ومن أوجه استعماله في القصيدة مايلي:

كلماتي الأولى لثدي المرأة الأولى. (4)

مسند.إليه مسند جار ومجرور وهي متمم

حيث أننا نرى بأنّ كلماتي هي المسند إليه والأولى هي المسند و (لثدي المرأة) جاءت جار ومجرور وهي متممة.

وأيضاً نجد:

هذا غيابك كلّه شجر. (5)

فهنا الشاعر يدلّ على قوة الغياب فيكون مثير مثل الشجر

(1) محمود درويش: الديوان: ص314.

(2) حسن عبد الغني جواد الأسدي: مفهوم الجملة عند سبويه، ص107.

(3) الديوان: ص312.

(4) الديوان: ص311.

(5) الديوان: ص311.

النوع الثالث: مسند إليه+ متمم+ مسند+ متمم: مثل

ذهباً على أشجاري الأولى. (1)

الجملة الاسمية المنسوخة: مثل:

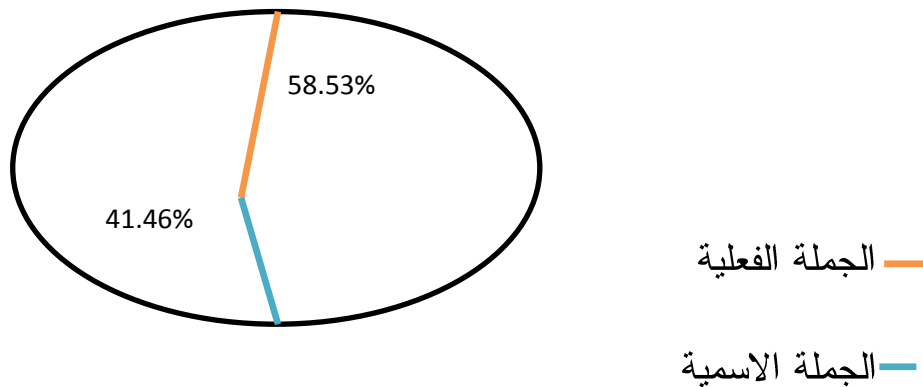
لا معنى هنا. (2)

وهنا يشير الشاعر للبحر والبرزخ فجاءت هنا جملة اسمية منفية ب " لا " ولقد قمنا بإحصاء الجملة الفعلية والاسمية في القصيدة من خلال الجدول الآتي:

نوع الجملة في القصيدة	العدد	النسبة
الجملة الفعلية	72	%58.53
الجملة الاسمية	51	%41.46
المجموع	123	%100

ونلاحظ في هذه القصيدة دلالة الجملة الفعلية غلبت على الجملة الاسمية وهذا دلالة على الحركة والسرعة.

ويمكن أن نمثل ذلك من خلال الدائرة النسبية.



(1) محمود درويش : الديوان ، ص314.

(2) الديوان: ص313.

وبذلك نحن نرى بأن دلالة هذه الجمل الاسمية تتكامل مع دلالة الجمل الفعلية لتشكّل لنا دلالة عامة وبذلك يمكننا القول بأن نص قصيدة محمود درويش تقترب بدرجة عالية على الحركة والتجدد، حيث نرى بأنها هذه الجملة الاسمية أدت دورها وفعاليتها، أما الجمل الفعلية وغيرها تمثل الأسى المتجدد وذلك الحزن المنبعث في نفسية الشاعر والدليل على ذلك قوله:

يَبْكِي على أحد لأَحْمَلِ نايه.

عَنْهُ، وأظهر ما تبطن من حطامي. (1)

## 2/ الجملة وامتدادها الزمني:

إنّ الأفعال الواردة في القصيدة من حيث أزمانها نلاحظ أنه غلب عليها الفعل المضارع حيث نجده كأنه احتل الدرجة الأولى على خلاف الفعل الماضي الذي جاء بعده بالدرجة الثانية.

فالقصيدية إذن يتجاذبها الماضي الأليم والحاضر، أي أنّ الشاعر يبين مأساته وحزنه فاستعمل الفعل المضارع بكثرة، فالجدول الآتي يوضح بعض الأفعال وأزمانها.

الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
حلّ، تبطنّ، هدأت، شفقتي، مات، قلت، أظهر، بحثت، فركت، قتلت، نورت، انكسرت، فاضت.	يفتحه، يطر، يغلقه، أكسرها، يبكي، ينقر، يبني، ينسلّ، أريد، يراني، يطلّ أجد، يهزّ، تطلع، ترفعني، ترفع، يستسلموا، يتبادلوا، يحمل، يرشدني، يحيا، يموت، يتبادل، ينبت،	أوقف، علّق، خذ، ضع، ارفع، اكتب، اترك.

(1) محمود درويش: الديوان، ص314.

	يوزّعه، يهبّ، أزرع، أرفع، أكتب، أترك، أبيت، يزداد، ينزل، تطفو يتلو، يسخر، تضحو، ، ينأى، تمحو، تكتبوا أبعث، ينشر، يغلقه،	
--	--	--

ومن خلال تصنيفنا لهذه الأفعال في الجدول السابق يتضح لنا بأنّ الشاعر عبّر بواسطة قصيدته عن نفسيته التي تعبر عن الحاضر الأليم، فحسب مفهومنا فسوف تمتد إلى المستقبل لتفرض وجودها فينا لأنه هذا هو واقع الأمة العربية الإسلامية ويمكننا القول بأنّ " محمود درويش " جسد إنتقالها من الماضي مرّة وإلى الحاضر مرّة ثانية كي لا يلتفت إلى المستقبل الزاهر فمثلا: ( أوقف، خذ، أكتب، أترك).

فوجدنا أنّ الأفعال كانت تعبيراً عن معاناة الشاعر فأبرزت دلالات التأكيد للألم والحزن حيث أنّ محمود درويش يستخدم الجملة الفعلية قصد الإخبار عن الحدث في الزمن الماضي أو المضارع أو الأمر، وباختلاف هذه الأفعال بين الماضي والمضارع والأمر، فنلاحظ طغيان الزمن المضارع عليها، وذلك لأنّ الشاعر كان بصدد تأكيد مجموعة من الأحداث التي كانت أثناء الاجتياح الاسرائيلي حيث جاء الفعل الماضي بقلة على خلاف الأفعال المضارعة فجاءت بكثرة.

3/ التقديم والتأخير: يُعتبر من الظواهر اللغوية الأسلوبية حيث تكمن أهمية دراسة الجملة التي تقودنا إلى دراسة النظام العام للغة ومن خلال هذا يمكن أن نقدم مفهومًا للتقديم والتأخير " هو باعتباره أنه حين نذكر التقديم ينبغي بدهاءة أن يغنيا ذلك عن ذكر التأخير، لأننا حين نقدم الخبر فإننا في نفس الوقت نؤخر المبتدأ، وحين نقدم المفعول فإننا نكون قد أخرجنا الفاعل". (1)

- يعني هذا بأن التقديم والتأخير هو باب واسع التصرف وبكثير الفوائد فهو يقوم على أساس إحداث توازن في البيت ومن خلال دراستنا للقصيدة يمكن أن نستخرج منها التقديم والتأخير:

- لا باب يفتحه أمامي البحر

مفعول به مفعول به فاعل مؤخر

مقدم مقدم

حجر يطير إلى أبي حنبل ( أي تقديم فاعل عن الفعل)

تقديم فعل مؤخر

فاعل

- مرآة أكسرها ( تقديم المفعول به عن أكسر الذي ربطه بالضمير المتصل

الهاء)

تقديم مفعول به.

- والبحر ينزل ( تقديم الفاعل عن الفعل)

فاعل فعل مؤخر

مقدم

(1) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط،

- فركتَه رِيح ( تأخير فاعل الريح وتقديم المفعول به المتمثل في حرف الهاء )  
مفعول به فاعل مؤخر

مقدم

أنا الغريب (1)

خبر مبتدأ

مقدم مؤخر

ثالثاً: البنية الدلالية:

1/ الحقل الدلالي: يعتبر الحقل الدلالي هو معجم لغوي قائم على علاقات دلالية بين اللفظ وهو: " وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها "(2)

ومن بين الحقول الدلالية التي وردت في القصيدة نذكر ما يلي:

- حقل الطبيعة ( البحر، الشاطئ، الشجر، الدخان، السماء، الأرض، القمر، النبات) هذا دلالة على أنه يصف طبيعة الوطن الخالصة من خلال أرضه المسلوبة

- حقل الموت: ( الموتى، الحرب، السلاح، القيامة، سأموت، القتلى)

هذه الكلمات كلها تدل على نفسية وتألم الشاعر الحزينة من خلال معاناته.

- حقل الحرب: ( الحرب، السلاح، حرب الصليبي، الانتقام، الاستسلام، الشهيد..)

نرى أن محمود درويش بواسطة هذه الألفاظ يتكلم عن هويته وعن أرضه المسلوبة من طرف الكيان الإسرائيلي.

(1) محمود درويش: الديوان، ص311-314.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدرا البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص58.

الحقل الدالّ على أسماء الشخصيات والأماكن ( فرعون، قيصر، النجاشي، هولوكو، مصر، آسيا، الشمال، كنعان) تعتبر هذه الألفاظ بالنسبة للقصيدة عبارة عن رموز استخدمها الشاعر لتقوية معنى الأبيات.

- الألفاظ الدالة على أسماء الحيوان، ( الحصان، النمل، الطائر، الفراشة، الحمام، حمير)

- حيث أننا نفهم من هذا بأن الحصان دلالة على القوة والشجاعة والأصالة والنمل دلالة على المقاومة وصعوبة جلب القوت والطائر دلالة على الحرية والفراشة دلالة على المرأة الفلسطينية والحمام دلالة على السلام والحمير دلالة على الإهانة.

2/ تعريف الاستعارة: يمكن أن نعرفها على أنّها " يجب أن نذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك، بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به " (1)

ويعرفها أيضاً عبد القاهر الجرجاني فيقول: " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية " (2)

فيتضح لنا من خلال هذا الكلام بأن الاستعارة تقوم على إدخال المستعار له، في جنس المستعار منه ومن بين الصور الاستعارية التي وجدناها في القصيدة نذكر ما يلي:

(1) عبد الله محي الدين، محمد بن سليمان الكافجي: أنموذج في بحث الاستعارة، تح: عثمان موافي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010، ص17.

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص32.



حجر يطير: شبه الحجر بالطائر حذف المشبه به وترك شيئاً من لوازمه ( يطير )  
على سبيل الاستعارة المكنية ( دلالة على تقوية المعنى وتوضيحه ) .

البحر مات: شبه البحر بالإنسان في الموت حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه  
على سبيل الاستعارة المكنية ( دلالة على البحر الميت فهنا جسده وصوره من  
خلال هذه الاستعارة لتأكيد المعنى وترسيخه في ذهن المخاطب).

وأترك أريحا تحت نخلتها، ولا تسرق منامي: شبه المنام بشيء يسرق حذف المشبه  
به وأتى بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية ( دلالة على نفسية الشاعر  
المضطربة فصورها بكلمة لا تسرق منامي).

لعبور أيام القيامة: شبه أيام القيامة بالطريق حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه  
على سبيل الاستعارة المكنية ( هنا صورة تجسدية صورها الشاعر لتدل على هول  
العذاب الذي يعانيه الشاعر ) .

الأنبياء تمر فوق السفح حاملة سماء للأنام: شبه الشريعة بالسماء فهنا علاقة مشابهة  
حذف المشبه ألا وهي الرسالة العظيمة وصرح بالمشبه به ( سماء الأنام ) استعارة  
تصريحية ( دلالة على تقوية المعنى وتوضيحه).

رأيت أيامي أمامي : شبه الأيام بشيء يرى حذف المشبه به وجاء بشيء من لوازمه  
( رأيت ) على سبيل الاستعارة المكنية ( دلالة على تصوير المعنى وتوضيحه ) .

رأيت ريشها تطرز طائرين: شبه الطائر بالقماش حذف المشبه به وجاء بشيء من  
لوازمه ( رأيت ) على سبيل الاستعارة المكنية ( كان لها أثر جمالي على البيت ) .

الحصان يطير: شبه الحصان بالطائر حذف المشبه به وجاء بشيء من لوازمه على  
سبيل الاستعارة مكنية ( دلالة على أن الشاعر يصور أحلامه ).<sup>(1)</sup>

(1) محمود درويش: الديوان، ص 311-314.

**3-تعريف الكناية:** تعتبر من أهم الصور البيانية الفنية وظاهرة أسلوبية في النص الشعري ونعرّف الكناية على أنّها " ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك "(1)

أي أنّ الكناية تستعمل في تصوير المعاني ولتحقيق أغراض جمالية تميز القصيدة الشعرية.

- والقصيدة بها عدة رموز منها ما يشير إلى الهوية ( هوية الشاعر) ومنها ما يشير إلى وطنه الذي اغتصب وبما أنّ الرموز هو الإشارة لذا يمكن اعتبارها كنايات أي يمكن أن نستخدم الرمز ككناية ومن أهم الكنايات التي وجدناها ما يلي:
- هل من بلد ينسلّ منّي كي أراه ( كناية عن صورة الوطن).
- وبحثت لاسمي عن أب لاسمي ( كناية عن الهوية).
- كلماتي الأولى لثدي المرأة الأولى ( كناية عن الوطن الأم الأصل).
- ويموت حيّاً ( كناية عن العذاب) .
- في حقل كنعان المقدس ( كناية عن الأقصى).
- لعبور أيام القيامة ( كناية عن الحساب والعذاب) .
- وأنا أنا ولو انكسرت على الهواء المعدني (كناية عن القسوة) أي التعكير عن الصفو وهي (كناية عن موصوف). (2)
- حيث أننا نلاحظ بأنّ القصيدة فيها عدة رموز كما أنّ الشاعر قد استخدم كلمة (أب وأمي) دلالة على الجذور المترسخة وقد وصف كلمة كنعان في عديد في قصائده وخير دليل على ذلك قوله: وبحثنا لاسمي عن أب لاسمي ونلاحظ أنّ الشاعر كأنه يرى أنّ الماضي يطارده وهو حزين عن أرضه المسلوبة من خلال ذلك العدو والكيان الصهيوني.

(1) عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص495.

(2) محمود درويش: الديوان، ص311-314.

4/ **تعريف التشبيه:** يعتبر من بين الظواهر الأسلوبية الجمالية التي تتميز بها القصيدة المعاصرة فيمكننا أن نعرفه بأنه: " علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني "(1)

فيعني هذا بأن التشبيه من أقرب الصور البلاغية الشعرية التي يعتقد فيها النقاد القدرة على التقريب بين شيئين تتوفر فيهما وجه من أوجه التشابه فيمكننا أن نستخرج من القصيدة أهم التشبيهات الموجودة فيها:

حجر يطير إلى أبي حنبل: ( حذف الأداة ووجه الشبه أي تشبيه بليغ).

مشبه مشبه به

الأنبياء جميعهم أهلي: ( تشبيه تمثيلي ).

الطريق حصي ( حذف الأداة ووجه الشبه أي تشبيه بليغ ).

مشبه مشبه به

هو برزخ البلور ( حذف الأداة ووجه الشبه أي تشبيه بليغ).

مشبه مشبه به

أنا ذكر الحمام: ( شبه نفسه بذكر الحمام فهذا تشبيه بليغ).

مشبه مشبه به

اسم الأرض آهة: ( تشبيه بليغ ).

مشبه مشبه به

البحر جسر: تشبيه بليغ. (2)

مشبه مشبه به

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

المغرب، ط3، 1992، ص172.

(2) محمود درويش: الديوان، ص311-314.

الخاتمة

لقد أنهينا عملنا هذا بعد هذه الرحلة الشاقة والممتعة حيث تناولنا فيه موضوع محمود درويش دراسة أسلوبية، حيث كان اختيارنا لأهم شعراء الشعر الحر الذي تميزت أعماله بالرمزية حيث نراه يتكلم عن هويته وأرضه المسلووية من طرف الكيان الصهيوني ومن هنا كانت طريقنا موجهة بهدف معين بغية الوصول لإبراز خصائص الأسلوبية الكامنة في المدونة ونذكر منها:

- الأسلوبية هي البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثير فني في المتلقى.
- كان اختيار الشاعر لبحر الكامل من أجل مسابرة الحالة الشعورية التي ترافقه كما اعتمد محمود درويش على الزخافات نظرا للدور الذي تقوم به الأبعاد الدلالية والنفسية.
- تعتبر القافية من أوجه تحسين الكلام بواسطة التكرار الذي يحدثه حرف الروي حيث قصيدة محمود درويش لم تأت على روي واحد.
- أما عن الموسيقى الداخلية فكان التكرار يحدث جرسا نغميا حيث عمل على اكساب النص الشعري تناغما موسيقيا يحدث شيئا من التوازي.
- نرى تنوعا بين الأصوات المجهورة والمهموسة وغلبة الأصوات المجهورة دلالة على قوة الشاعر وحماسه.
- وجود التكرار بكل أنواعه من تكرار الحرف والكلمة والضمير أي أن محمود درويش التي بيئته متضاربة الاتجاهات فرضت عليه اتباع النمط الذي يخفي بداخله صراعا تناغميا.

- النبر يعتبر ذو سمة صوتية له دلالة فهو يقوم على التأكيد والتثبيت.
- النص فيه تنوع بين الجمل الفعلية والاسمية، حيث غلبت الجمل الفعلية عليها وهذا نتيجة الحركة والنشاط ودلالة واضحة على الغليان والتوتر داخل نفسية الشاعر، في حين أن الجمل الاسمية تدل على الثبات والاستقرار .
- لقد كان للتقديم والتأخير والأساليب الإنشائية من أمر ونداء واستفهام ونهي وقع انفعالي على نفسية المتلقي، حيث ظهر هذا التنوع في جل أبيات القصيدة فكان المتلقي يتعايش مع شعور الشاعر من خلال هذا التنوع.
- حمل نص محمود درويش جملة من الحقول الدلالية حيث تلتحم فيها أجزاء القصيدة لتعطي بنية دلالية وذلك من خلال التمزق الداخلي للشاعر ومعاناة من ذلك العدو بالإضافة إلى الصور البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية هي عبارة عن صورة جمالية زادت القصيدة إبداعا مما أدى إلى الكشف عن خباياها وتجسيد حزن الشاعر وألمه.
- مدونة محمود درويش من طلائع القصائد الحرة، فهي تمثل له الملاذ من الحاضر إلى المستقبل الذي يحمل معه الخير والأمان.
- تلك هي أهم النتائج التي توصل إليها البحث ونتمنى أن تكون منطلقا جديدا لصياغة بحوث أخرى أكثر تفصيلا.

ملحق

قصيدة " حجر كنعاني في البحر الميت " لـ: محمود درويش .

لا باب يَفْتَحُهُ أُمَامِي الْبَحْرُ..

قُلْتُ: قَصِيدَتِي

حَجْرٌ يَطِيرُ إِلَى أَبِي حَجَلًا. أَتَعْلَمُ يَا أَبِي

مَاحِلَّ بِي؟ لا باب يَغْلِقُهُ عَلَيَّ الْبَحْرُ، لا

مَرَأَةً أَكْسِرُهَا لِيَنْتَشِرَ الطَّرِيقُ حَصَى.. أُمَامِي

أَوْ زَبَدًا...

هَلْ مِنْ أَحَدٍ..

يَبْكِي عَلَيَّ أَحَدٌ لِأَحْمِلَ نَائِيَهُ

عَنْهُ، وَأُظْهِرَ مَا تَبْطِنُ مِنْ حَطَامِي؟

أَنَا مِنْ رُعَاةِ الْمَلْحِ فِي الْأَغْوَارِ. يَنْقُرُ طَائِرٌ

لُغْتِي، وَيَبْنِي عَشَّ زُرْقَتِهِ الْمُبْعَثَرَ فِي خِيَامِي..

هَلْ مِنْ بَلَدٍ

يَنْسَلُ مِنِّي كِي أَرَاهُ، كَمَا أُرِيدُ، وَكِي يَرَانِي

فِي الشَّاطِئِ الْغَرْبِيِِّّ مِنْ نَفْسِي عَلَيَّ حَجْرٍ الْأَبَدِ؟

هَذَا غِيَابُكَ كُلَّهُ شَجَرٌ، يُطَلُّ عَلَيْكَ مِنْكَ وَمِنْ دُخَانِي

نَامَتْ أَرِيحًا تَحْتَ نَخْلَتِهَا الْقَدِيمَةِ، لَمْ أَجِدْ

أَحَدًا يَهْزُ سَرِيرَهَا: هَدَأْتُ قَوَافِلَهُمْ فَنَامِي..

وَبَحَثْتُ لِاسْمِي عَنْ أَبٍ لِاسْمِي، فَشَقَّقْنِي عَصَاً

سَحْرِيَّةً، قَتَلَايَ أُمَّ رُؤْيَايَ تَطَّلِعُ مِنْ مَنَامِي؟



الأنبياءُ جميعهمُ أهلي، ولكنَّ السَّماءَ بعيدةً  
عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامي ..  
لا رِيحَ ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا  
لا رِيحَ ترفع موجةً عن ملح هذا البحر، لا  
راياتٍ للموتى لكي يستسلموا فيها، ولا  
أصواتٍ للأحياء كي يتبادلوا خطب السلام..  
والبحرُ يحملُ ظليّ الفضيّ عند الفجرِ، يرشدني إلى  
كلماتي الأولى لثدي المرأة الأولى، ويحيا ميتاً  
في رقصة الوثنيّ حول فضائه،  
ويموتُ حياً في ثنائيّ القصيدة والحسام.  
مابينَ مصرَ وبينَ آسيا والشمالِ.. فيا غريبُ  
أوقفُ حصانك تحت نخلتنا! على طرق الشام  
يتبادلُ الغرباءُ في ما بينهمُ خوذاً سينبت فوقها  
حبُّ يوزعه على الدنيا حمامٌ قد يهبُ من البيوت  
والبحرُ مات، من الرتابة، في وصايا لا تموت  
وأنا أنا، إن كنت أنت هناك أنت، أنا الغريبُ  
عن نخلة الصحراء منذ ولدت في هذا الزحامِ  
وأنا أنا، حربٌ عليّ وفي حربٍ.. يا غريبُ  
علّق سلاحك فوق نخلتنا، لأزرع حنطتي  
في حقل كنعان المقدس.. خذُ نبيذاً من جراري  
خذُ صفحةً من سفرِ آلهتي.. وقسطاً من طعامي  
وخذُ الغزاةً من فخاخ غنائنا الرعويّ، خذُ

صَلَوَاتِ كِنَعَانِيَّةٍ فِي عِيدِ كَرَمَتِهَا، وَخُذْ عَادَاتِنَا  
فِي الرَّيِّ، خُذْ مِنَّا دُرُوسَ الْبَيْتِ. ضَعْ  
حَجْرًا مِنَ الْأَجْرِ، وَارْفَعْ فَوْقَهُ بُرْجَ الْحَمَامِ  
لِتَكُونَ مِنَّا إِنْ أَرَدْتَ، وَجَارَ حَنِطَتِنَا وَخُذْ  
مِنَّا نَجُومَ الْأَبْجَدِيَّةِ، يَا غَرِيبُ  
وَاكَتُبْ رِسَالَاتِ السَّمَاءِ مَعِيَ إِلَى  
خَوْفِ الشُّعُوبِ مِنَ الطَّبِيعَةِ وَالشُّعُوبِ،  
وَأَتْرُكْ أَرِيحًا تَحْتَ نَخْلَتِهَا، وَلَا تَسْرِقْ مَنَامِي  
وَحَلِيبَ امْرَأَتِي، وَقُوتَ النَّمْلِ فِي جُرْحِ الرُّخَامِ !  
أَتَيْتَ... ثُمَّ قَتَلْتَ.. ثُمَّ وَرِثْتَ، كَيْ  
يَزِدَادَ هَذَا الْبَحْرِ مُلْحَأً؟  
وَأَنَا أَنَا أَخْضَرٌ عَامًّا بَعْدَ عَامٍ فَوْقَ جِدْعِ السَّنْدِيَانِ  
هَذَا أَنَا، وَأَنَا أَنَا، هُنَا مَكَانِي فِي مَكَانِي  
وَالآنَ فِي الْمَاضِي أُرَاكَ، كَمَا أَتَيْتَ، وَلَا تَرَانِي  
وَالآنَ فِي الْمَاضِي أُضِيءُ لِحَاضِرِي  
غَدَهُ.. فَيَنَأَى بِي زَمَانِي عَنِ مَكَانِي  
حِينَئِذٍ، وَيَنَأَى بِي مَكَانِي عَنِ زَمَانِي  
وَالْأَنْبِيَاءُ جَمِيعُهُمْ أَهْلِي، وَلَكِنَّ السَّمَاءَ بَعِيدَةً  
عَنِ أَرْضِهَا، وَأَنَا بَعِيدٌ عَنِ كَلَامِي  
وَالْبَحْرُ يَنْزِلُ تَحْتَ سَطْحِ الْبَحْرِ كَيْ تَطْفُو عِظَامِي  
شَجْرًا. غِيَابِي كُلُّهُ شَجْرٌ. وَبَابِي ظِلُّهُ  
قَمَرٌ. وَكِنَعَانِيَّةٌ أُمِّي. وَهَذَا الْبَحْرُ جِسْرٌ ثَابِتٌ

لِعُبُورِ أَيَّامِ الْقِيَامَةِ يَا أَبِي كَمْ مَرَّةً  
سَامَوْتُ فَوْقَ فِرَاشِ امْرَأَةِ الْأَسَاطِيرِ الَّتِي  
تَخْتَارُهَا "أَنَاثُ" لِي، فَتَشْبُ نَارٌ فِي الْغَمَامِ  
كَمْ مَرَّةً سَامَوْتُ فِي نَعْنَاعِ أَحْوَاضِي الْقَدِيمَةِ كُلَّمَا  
فَرَكَتُهُ رِيحُ شِمَالِكَ الْعَالِي رَسَائِلَ مِنْ يَمَامٍ؟  
هَذَا غِيَابِي سَيِّدُ يَتْلُو شَرَائِعَهُ عَلَى  
أَحْفَادِ لُوطَ، وَلَا يَرَى لِسُدُومَ مَغْفِرَةً سِوَايَ  
هَذَا غِيَابِي سَيِّدُ يَتْلُو شَرَائِعَهُ، وَيَسْخَرُ مِنْ رُؤَايَ  
مَا قِيمَةُ الْمَرْأَةِ لِلْمَرْأَةِ؟ لِي وَجْهٌ عَلَيْكَ، وَأَنْتَ لَا  
تَصْحُو مِنَ التَّارِيخِ، لَا تَمْحُو بُخَارَ الْبَحْرِ عَنْكَ..  
وَالْبَحْرُ، هَذَا الْبَحْرُ، أَصْغَرُ مِنْ خُرَافَتِهِ وَأَصْغَرُ مِنْ يَدَيْكَ  
هُوَ بَرَزْخُ الْبُلُورِ، أَوْلُهُ كَأَخْرِهِ، وَلَا مَعْنَى هُنَا  
لِدُخُولِكَ الْعَبَثِيِّ فِي أُسْطُورَةٍ تَرَكَتْ جِيُوشًا لِلرُّكَّامِ  
لِيَمْرُ جَيْشٍ آخَرَ يَرُوي رِوَايَتَهُ وَيَحْفِرُ لِاسْمِهِ  
جَبَلًا، وَيَأْتِي ثَالِثٌ وَيَخْطُ سِيرَةَ زَوْجَةٍ خَانَتْ، وَيَمْحُو رَابِعٌ  
أَسْمَاءَ مَنْ سَبَقُوا هُنَاكَ لِكُلِّ جَيْشٍ شَاعِرٍ  
وَمُؤَرِّخٍ، وَرَبَابَةٌ لِلرَّاقِصَاتِ السَّاحِرَاتِ مِنَ الْبِدَايَةِ وَالْخِتَامِ...  
سُدَى أُفْتِشُ عَنْ غِيَابِي، فَهُوَ أَبْسَطُ مِنْ حَمِيرِ  
الْأَنْبِيَاءِ تَمْرٌ فَوْقَ السَّفْحِ حَامِلَةٌ سَمَاءً لِلْأَنَامِ..  
وَالْبَحْرُ، هَذَا الْبَحْرُ، فِي مَتَنَاوِلِ الْأَيْدِي سَامَشِي فَوْقَهُ  
وَأَسْكُ فِضْتَهُ، وَأَطْحَنُ مِلْحَهُ بِيَدِي هَذَا الْبَحْرُ لَا  
يَحْتَلُهُ أَحَدٌ. أَتَى كِسْرَى وَفِرْعَوْنَ وَقَيْصَرَ وَالنَّجَاشِيَّ

وَالْآخَرُونَ، لِيَكْتُبُوا أَسْمَاءَهُمْ، بِيَدِي، عَلَى الْأَوَاحِ  
 فَكَتَبْتُ: لِاسْمِي الْأَرْضُ، وَأَسْمُ الْأَرْضِ إِلَهَةٌ تَشَارِكُنِي مَقَامِي  
 فِي الْمَقْعَدِ الْحَجْرِيِّ. لَمْ أَذْهَبْ وَلَمْ أَرْجِعْ مَعَ الزَّمَنِ الْهَلَامِيِّ  
 وَأَنَا أَنَا، وَلَوْ انْكَسَرْتُ. رَأَيْتُ أَيَّامِي أَمَامِي  
 ذَهَبًا عَلَى أَشْجَارِي الْأُولَى، رَأَيْتُ رَبِيعَ أُمِّي، يَا أَبِي  
 وَرَأَيْتُ رِيشتَهَا تُطَرِّزُ طَائِرِينَ: لِشَالِهَا، وَلِشَالِ أَخْتِي  
 وَفَرَاشَةَ لَمْ تَحْتَرِقْ بِفَرَاشَةٍ مِنْ أَجْلِنَا، وَرَأَيْتُ لِاسْمِي  
 جَسَدًا: أَنَا ذَكَرُ الْحَمَامِ يَبْنُ فِي أَنْثَى الْحَمَامِ.  
 وَرَأَيْتُ مَنْزِلَنَا الْمُؤَثَّثَ بِالنَّبَاتِ، رَأَيْتُ بَابًا لِلدُّخُولِ  
 وَيَأْتِي بَابًا لِلخُرُوجِ، رَأَيْتُ بَابًا لِلخُرُوجِ وَلِلدُّخُولِ..  
 هَلْ مَرَّ نُوْحٌ مِنْ هُنَاكَ إِلَى هُنَاكَ لِكِي يَقُولُ  
 مَا قَالَ فِي الدُّنْيَا: لَهَا بَابَانِ مُخْتَلِفَانِ، لَكِنَّ الْحِصَانَ يَطِيرُ بِي  
 وَيَطِيرُ بِي أَعْلَى وَأَسْفَلَ مَوْجَةً جَرَحَتْ سُفُوحًا، يَا أَبِي  
 وَأَنَا أَنَا وَلَوْ انْكَسَرْتُ، رَأَيْتُ أَيَّامِي أَمَامِي  
 وَرَأَيْتُ هَاوِيَةً، رَأَيْتُ الْحَرْبَ بَعْدَ الْحَرْبِ، تِلْكَ قَبِيلَةٌ  
 دَالَتْ، وَتِلْكَ قَبِيلَةٌ قَالَتْ لِهَوْلَاكُو الْمُعَاصِرِ: نَحْنُ لَكَ  
 وَأَقُولُ: لَسْنَا أُمَّةً أُمَّةً، وَأَبْعَثُ لِابْنِ خَلْدُونَ احْتِرَامِي  
 وَأَنَا أَنَا وَلَوْ انْكَسَرْتُ عَلَى الْهَوَاءِ الْمَعْدِنِيِّ.. وَأَسْلَمْتَنِي  
 حَرْبُ الصَّلِيبِيِّ الْجَدِيدِ إِلَى إِلِهِ الْإِنْتِقَامِ  
 وَإِلَى الْمَغُولِيِّ الْمُرَابِطِ خَلْفَ أَفْنَعَةِ الْإِمَامِ  
 وَإِلَى نِسَاءِ الْمَلْحِ فِي أُسْطُورَةٍ نَخَرَتْ عِظَامِي..  
 وَأَنَا أَنَا، لَا بَابَ يُغْلِقُهُ عَلَيَّ الْبَحْرُ. لَا

مِرَاةٌ أَكْسَرُهَا لَتَنْتَشِرَ الطَّرِيقُ رُؤْيًى. أَمَامِي  
وَالْأَنْبِيَاءُ جَمِيعُهُمْ أَهْلِي، وَلَكِنَّ السَّمَاءَ بَعِيدَةً عَنِ  
أَرْضِهَا، وَأَنَا بَعِيدٌ عَنِ كَلَامِي.. (1)

---

(1) الديوان ، ص 311-314 .

قائمة المصادر

والمراجع

أولا :مصادر البحث :

- 1-محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى رقم3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- 2-إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1995.
- 3-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1965.
- 4-أحمد درويش: دراسة الأسلوبيين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 1975.
- 5-أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.
- 6-بيارجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1972.
- 7-تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، ط 4 ، 2004.
- 8-ابن جني: سر صناعة الاعراب، تحقيق مصطفى السقا واخرون، شركة ومكتبة مصطفى البابلي الحي، مصر، ط1، 1954.
- 9-حسن عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1997 .
- 10- حسين عبد الغني جواد الأسدي : مفهوم الجملة عند سبويه ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2007.
- 11- رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013.

- 12- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ط، د ت.
- 13- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، د ت.
- 14- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل لبنان، ط1، 1981.
- 15- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، د ط، د ت.
- 16- الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل، عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 17- سبويه (ابو بشر عمرو)، الكتاب، تح عبد السلام هارون، الهيئة العامة للكتاب، مصر، د ط، د ت، ج1.
- 18- سعيد دعبيس، حوار مع الشعر الحر، دار بور سعيد، الإسكندرية، ط1، 1971.
- 19- السكاكي، مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1408.
- 20- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 21- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباسي عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 2005.
- 22- عبد الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، د ت.
- 23- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1987.



## قائمة المصادر والمراجع

- 24- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1422هـ، 2002.
- 25- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.
- 26- عبد الله محي الدين محمد بن سليمان الكافجي، تح: عثمان موافي، أنموذج في بحث الاستعارة، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010.
- 27- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.
- 28- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، د ط، 2001.
- 29- عز الدين المناصرة، إشكالية قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
- 30- فتح الله أحمد سليمان، الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1428هـ، 2008.
- 31- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل خطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 32- قدامه ابن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم حفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، د ط، 2006.
- 33- المبرد، المقتضب، تح، عبد الخالق عزيمة، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، د ط، 1968 .

## قائمة المصادر والمراجع

- 34- محمد أحمد واريث، النظائر الإيقاعية للشعر العربي، المنشأ العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1985.
- 35- محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: سعد عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، شركة غراس للطباعة والكمبيوتر، الكويت، دط، دت.
- 36- محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002..
- 37- محمد سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، دط، 1995.
- 38- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- 39- محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1412هـ - 1992.
- 40- محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2004.
- 41- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 42- محمد عيد حسين، البنية القصصية في الشعر الأموي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية ابن رشيد، جامعة بغداد، دط، 1996.
- 43- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجيات التناس، المركز الثقافي العربي، الدرا البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- 44- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002.

45- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل خطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010.

46- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الجامعة الأزواطية، الإسكندرية، مصر، د ط، 2001.

47- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، افريقيا الشرق، مغرب بيروت، لبنان، 1999.

48- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، كلية الآداب، جامعة يرموك، عمان، الأردن، ط1، 2007.

#### (1) المعاجم :

49- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، د ت.

50- ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

#### (2) الرسائل الجامعية :

51- بن حمو حكيمة ، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان ( لا شعر بعدك )

للشاعر سليمان جوادي ، مذكرة تخرج ، شهادة ماجستير ، تخصص أدب حديث ،

جامعة أبو بكر بلقايد ، تلمسان ، 2011-2012.

(3) المجلات :

- 52- مجلة جامعة الخليل للبحوث، المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الاصاله والتجديد (الأسلوبية أنموذجا)، خليل عودة، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، عدد ثاني، المجلد الأول، 2003.
- 53- مجلة فصول، النقد الأدبي الأسلوبية فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الأول، المجلد الخامس، 5 أكتوبر، 1984.

فهرس

الموضوعات

مقدمة.....	أ-ج
تمهيد حول مفهوم البنية الأسلوبية وتطور الشعر الحر.....	10-05
1- البنية.....	05
أ- لغة:.....	05
ب- اصطلاحا:.....	06
2- الشعر الحر.....	08
الفصل الأول: الأسلوبية بين المفهوم والنشأة والاتجاهات.....	32-12
1- تعريف الأسلوب:.....	12
أ- لغة:.....	12
ب- اصطلاحا:.....	12
2- تعريف الأسلوبية:.....	14
3- الأسلوبية بين المفهوم والنشأة:.....	16
أ- المفهوم:.....	16
ب- النشأة:.....	18
4- اتجاهاتها:.....	21
1- الأسلوبية التعبيرية:.....	22
2- الأسلوبية المثالية:.....	22
3- الأسلوبية النفسية:.....	23
4- الأسلوبية البنيوية:.....	23
5- الأسلوبية الإحصائية:.....	24

25.....	6- الأسلوبية الوظيفية.....
26.....	5- أهم المنظرين للأسلوبية: .....
26.....	أ- عند الغرب:.....
30.....	ب- عند العرب.....
75-34	<b>الفصل الثاني: البنيات "الأسلوبية في قصيدة حجر كنعاني في البحر الميت"...</b>
34 .....	أولاً: البنية الصوتية .....
35 .....	1- الإيقاع العروضي .....
36 .....	2- الموسيقى الخارجية:.....
36.....	أ- الوزن:.....
49.....	ب- أهم الزحافات في القصيدة .....
51 .....	3- الموسيقى الداخلية : .....
52.....	أ- التكرار.....
52.....	1- تكرار الصوت بعينه .....
56.....	2- تكرار الكلمة : .....
56.....	3- تكرار الحروف.....
57.....	4- تكرار الضمائر.....
57.....	5- تكرار الجملة.....
57 .....	ب- النبر:.....
59 .....	ثانياً: البنية التركيبية : .....

أ- أقسام الجملة .....	60
1- الجملة في إطار القصيدة: .....	60
1-1- الجملة البسيطة.....	60
أ- الجملة الفعلية : .....	60
1- الجملة المثبتة: .....	61
2- الجملة المؤكدة: .....	62
3- الجملة المنفية: .....	63
4- الجملة الطلبية: .....	63
أ- الأمر .....	63
ب- الاستفهام: .....	64
ج- النهي.....	65
د- النداء: .....	65
ب- الجملة الاسمية:.....	66
2/ الجملة وامتدادها الزمني .....	68
3/ التقديم والتأخير: .....	70
ثالثا: البنية الدلالية .....	71
1- الحقل الدلالي.....	71
2/ تعريف الاستعارة: .....	72
3/تعريف الكناية .....	73
4-تعريف التشبيه:.....	74



77.....	الخاتمة.....
80.....	ملحق.....
87.....	قائمة المصادر والمراجع.....
93.....	فهرس الموضوعات.....

## ملخص:

سعت في بحثي هذا الموسوم بالبنيات الأسلوبية في قصيدة "حجر كنعاني في البحر الميت" : لمحمود درويش، حيث كانت الأسلوبية من بين أهم المناهج النقدية التي لعبت هذا الدور، فكانت بدورها محطة أولئك النقاد، ولهذا الأساس فقد احتوى البحث على مقدمة، وتمهيد حول مفهوم البنية وتطور الشعر الحر، وفصلين: الفصل الأول تناول الأسلوبية بين المفهوم والنشأة والاتجاهات، أما الفصل الثاني خصص لأهم البنيات الأسلوبية لهذه القصيدة، وقد أنهيت بحثي بخاتمة وكانت دراستنا وفق المنهج الأسلوبي.

## Résumé :

On a fait des efforts dans cette recherche intitulé les structures stylistiques dans le poème de "HADJAR KANAAN", dans la mer morte MOHMOUD DAROUICHE , la stylistique était parmi les méthodes critiques les plus important qui a joué ce rôle pour aider les critiques dans l'étude.

C'est pourquoi, cette recherche, contient une introduction auteur le concept de structure et le développement du poème libre et deux chapitres :

Le premier a abordé la stylistique entre la définition l'apparition et les types alors que dans le deuxième, on a traité les structures stylistiques les plus importantes dans ce poème.

On à fin notre recherche par une conclusion et notre étude a été selon la méthode stylistique.