جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

ميدان لغة وأدب عربي
فرع أدب حديث ومعاصر

رقم: أ .م .ج 07

إعداد الطالبتين:
أنسام سعداوي
يمينة نوي

يوم: 2022/06/26

الظواهر الأسلوبية في ديوان سرير الغريبة لـ"محمود درويش"

لجنة المناقشة:

أ.دأجقوسامية	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
أ.د بشيرتاوريريت	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
د.مح أرضا معرف	د.مح	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا ۖ وَقَالَا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي فَضَّلَنَا عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ*﴾

سورة النمل الآية 15

شكر وعرفان

بتمام النعمة وجب الشكر لله تعالى الذي وفق وأعان، ومن تمام شكره شكر ذوي الفضل ، نتقدم بجزيل الشكر وعظيم العرفان إلى الكنز الذي لا يزول، رمز العطاء الأستاذ المشرف الدكتور "بشير تاوريريت" الذي شرفنا بقبول الإشراف على هذا البحث، حتى استوى على عوده ، فكان لنا نعم الناصح الأمين،فجزاه الله كل خير، والشكر موصول لجميع أساتذتنا الكرام الذين نهلنا من معينهم طوال مسيرتنا الدراسية،كما لا ننسى من مد لنا يد العون من قريب أو من بعيد.

الطالبتان: **أنسام سعداوي**

يمينة النوي

مقدمة

رمزيه الأنا المبدعة لا توجد إلا في خضم تلك المتناقضات لتؤسس حيزا من الآراء والأفكار تعبر عنها، ومن هذا المنطلق تنشأ فردانيه الكاتب في الكتابة التي يطلق عليها الأسلوب، الذي يعد محل عديد من الدراسات اللسانية واللغوية، مشكلة هذه البحوث العلمية منهجا خاصا لدراسة الاسلوب المتمثل في المنهج الاسلوبي.

وإذا ما تأملنا الخطابات النقدية الحديثة و المعاصرة؛ فإننا نجد هذه الخطابات قد استغرقت عمرا منهجيا، لا يخرج عن ثلاث مراحل؛ أول هذه المراحل هو مرحله المؤلف أو الكاتب وثاني هذه هي المراحل هو المرحلة النصية وثالثها هو مرحلة القارئ أو المتلقي، ففي المرحلة الاولى كان الانتصار واضحا الى قطب الخارج فتولد عن هذا الانتصار مناهج المرحلة السياقية ؛المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والنفسي والتكاملي .في حين تولد عن فكرة الانتصار لقطب الداخل مناهج المرحلة النصية من بنيوية وأسلوبية وسميائية وقد انبثق من فكرة الانتصار الى قطب القارئ التفكيكية ونظريه القراءة أو التلقي.

والجدير بالذكر أن نشير في هذا السياق الى أن المقاربة الأسلوبية هي عبارة على مقاربه تستهدف مختلف الفصائل الجمالية للنص الابداعي ،وذلك من خلال الاشتغال على المادة اللغوية؛ من حيث هي ظواهر بارزه لان المقاربة الأسلوبية تحتفي بالسمـات أو الخواص الجمالية دون سواها، إذا ما أردنا تفعيل الروح الحقيقي لماهية الأسلوبية والاسلوب ،ولان الأسلوبية مرة أخرى هي علم دراسة السمات البارزة في الاسلوب، ومن هذه الشرفة آثرنا التفريق بين خلط كبير وقع فيه كثير من الباحثين حين أخلطوا بين المقاربة الأسلوبية والمقاربة اللغوية من جهة ،وبين المقاربة الأسلوبية والمقاربة الدلالية من جهة اخرى، حين كان الاشتغال على المادة اللغوية برمتها من دون التركيز على الظواهر أو السمات المميزة التي تكشف عن فرادة المبدع وتميزه.

ومن هذه الزاوية ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا موسوم بـ: "الظواهر الأسلوبية في ديوان سرير الغريبة لـ : محمود درويش " ،وذلك من أجل الكشف عن أهم الظواهر الأسلوبية في الديوان المشتغل عليه، بوصفه مادة شعريه تمثل فصيلة جمالية متميزة، وقد كان من وراء اختيارنا لهذا الموضوع دوافع عديدة منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي ومن تلك الدوافع نذكر:

- ايماننا العميق بأن الأسلوبية هي أخصب تجربه نقديه معاصرة وأقدرها في استنطاق جماليات المادة اللغوية .
- ولعنا الشديد بتلك المدلولات اللانهائية التي تحتوي عليها المادة الشعرية لديوان سرير الغريبة .
- احتواء ديوان الشاعر على طاقة تعبيرية دالة على الواقع الفلسطيني والواقع العربي بشكل عام .
- ولعنا بالصوت الشاعري لمحمود درويش بوصفه صوتا متعددا ,ناقلا لهواجس معرفيه شتى يعج بها الواقع العربي بتجاعيده السياسية والثقافية والحضارية .
- وهذا وقد انطلقنا في بحثنا من تساؤلات عديده تكشف عنها إشكالية هذا البحث، القائمة في الأساس على جملة من الأسئلة منها:

- ما هي أهم البنيات والظواهر الأسلوبية في ديوان "سرير الغريبة"؟
- وهل استطاعت المادة الشعرية لهذا الديوان أن تكشف عن واقع الشاعر، من حيث هو واقع متأزم؟ ،وكيف عبر الشاعر "محمود درويش" بالصوت والكلمة والجملة عن واقعه المتأزم في سراديب المنفى؟ ،وما هي مختلف الانزياحات والمفارقات والنصوص الغائبة في الديوان المشتغل عليه بوصفها ظواهر أسلوبية مميزة ؟

هذه الأسئلة وغيرها هي التي أملت علينا فكرة الاشتغال على الرحيق الجمالي المصفى في ديوان " سرير الغريبة "بوصفه سريرا للمنفى وملجأ حاول من خلاله "محمود درويش" أن

يبث لنا آلامه وأوجاعه في مواسم الإعصار، وقد عملنا على هندسة وتصميم أفكار هذه المذكرة في خطة منهجية احتوت على ثلاثة فصول مصدرة بمدخل ومقفاة بخاتمة .

عملنا في المدخل على تقديم المفاهيم الأساسية لعلم الأسلوب ؛حيث قمنا بتحديد ماهية الأسلوبية والأسلوب والفرق بينهما في المبحث الأول ،وفي المبحث الثاني تعرضنا إلى اتجاهات الأسلوبية ، لنقف في المبحث الثالث عند أشهر الكتابات الأسلوبية في الوطن العربي، وفي المبحث الرابع حاولنا تحديد المدار العام الذي يشتغل فيه المحلل الأسلوبي وذلك من خلال تحديد وضبط بنيات وآليات وأدوات المقاربة الأسلوبية للنص الشعري.

وفي الفصل الأول كان الاشتغال على مختلف الظواهر الصوتية؛ حيث عملنا على تقسيمها إلى بنيتين، بنية صوتيه داخليه تمثلت في صفات أو خصائص الأصوات من جهر وهمس وانفجار واحتكاك. كما تعرضنا إلى أشكال التكرار. أما البنية الخارجية فقد اشتغلنا فيها على الوزن والقافية والروي.

أما الفصل الثاني فقد أفردناه لمختلف الظواهر النحوية والدلالية ؛حيث تعرضنا في مقاربتنا للظواهر النحوية الى البنى الافرادية وأنواع الجمل وأنواع الأساليب .وفي مقاربتنا للظواهر الدلالية درسنا العلاقات الدلالية والحقول الدلالية.

وقد تفرد الفصل الثالث بدراسة أهم الظواهر الأسلوبية الأخرى ؛الانزياح بنوعيه تركيبي والدلالي ثم المفارقة بأشكالها الثلاث مفارقة العنوان ومفارقة الفجاءة ومفارقة الإنكار، ثم التناص بأنواعه ثلاث التناص الديني والتناص الأسطوري والتناص الأدبي، وقد خلص البحث إلى مجموعه من النتائج والخلاصات.

ومن المناهج التي اعتمدنا عليها في انجازنا لهذه المذكرة المنهج التاريخي والوصفي وبنيات واليات المنهج الأسلوبي؛ بوصفه منهجا وقع عليه الاشتغال في مقاربة جماليات هذه المدونة الشعرية .

وقد استأنس البحث بمجموعة من المصادر والمراجع نذكر ما كان يمثل منها فتحا أوليا لهذا الاسهام المعرفي ومن تلك المصادر والمراجع:

- ✓ خصائص الحروف العربية ومعانيها لعباس حسن.
- ✓ الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس.
- ✓ الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي.
- ✓ الاتجاه الاسلوبي في نقد الشعر العربي لعدنان حسين قاسم.
- ✓ محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات لخليفة بوجادي.
- ✓ معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويشلحسين حمزة.
- ✓ محاضرات في مناهج النقد المعاصر لبشير تاوريريت.
- ✓ رسالة الدكتوراه لساميه راجح بعنوان أسلوبيه القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي.
- ✓ رسالة الدكتوراه لإلياس مستاري حداثه القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي.

وما كان لهذا البحث ان يستقيم شكلا ومضمونا إلا بالاعتماد على ملاحظات كثير الأساتذة والباحثين من قسم الآداب واللغة العربية جامعة محمد خيضر بسكرة. وعليه فإننا نتوجه باسمى معاني التقدير والعرفان والشكر إلى كل من رافقنا في إنجاز هذه المذكرة من قريب أو بعيد خاصة أساتذتنا الأفاضل. ومن اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد.

مدخـــل

الأسلوبيــة والأسلـوب مفـاهيم أساسيــة

I. مفهوم الأسلوبية والأسلوب والفرق بينهما:

II. اتجاهات البحث الأسلوبي

1. الأسلوبيةالتعبيرية

2. الأسلوبية البنيوية

3. أسلوبيةالإنزياح

4. الأسلوبية الإحصائية

III. الدراسات الأسلوبية في الوطن العربـي

IV. آليات ومستويات المقاربة الأسلوبية

شكلت الأسلوبية ـ خلال القرن العشرين ـ قضية شائكة في الدرس النقدي الحديث، حيث أثارت حولها جدلا واسعا أسئلة كثيرة، تناقش شرعية وجودها ومدى جدواها وما يمكن أن تقدمه للنصوص الأدبية، وفي خضمّ سعي النقاد والدارسين للإجابة عن هذه الأسئلة اتّسعت دائرة البحث والتحليل الأسلوبي، حيث رقعة اللغة كلّها، فقد أصبحت من أكثر المناهج النقدية المعاصرة قدرة على تحليل النصوص الأدبية بوصفها منهجا نقديا معاصرا.

وعلى الرغم من أن كلاّ من الأسلوب والأسلوبية مصطلحين متشابهين، ينحدران من جذر لغوي واحد هو الفعل الثلاثي المجرّد (سلب)، وعلى الرغم أيضا من أنهما يشتغلان ضمن بيئة مشتركة ألا وهي بيئة الأدب والنقد الأدبي، إلا أن هناك اختلاف وتباين بينهما أولا كمفهومين يصعب تحديدهما من جهة، والفصل بينهما من جهة أخرى، إذ يرتبطان بعلوم ومعارف أخرى، من بلاغة ولسانيات وغيرها، ولكل تعريف خاص به لهذين المصطلحين.

من هنا سنحاول من خلال هذا المدخل تحديد بعض المفاهيم المتعلقة بمصطلحي الأسلوب والأسلوبية وكل ما تعلق بهما من أبعاد، وكذا تحديد أهم نقاط التقاطع والاختلاف بينهما.

I. الأسلــوب والأسلوبية والفرق بينهما:

1- الأسلوب:

1-1- الأسلوب لغة:

كلمة أسلوب قديمة قدم استعمالها، ولعل أقدم إشارة وصلتنا حولها، ما نقله الجاحظ في مؤلّفه "البيان والتبيين" عن كلام الهنود على خصائص الأسلوب[1]، كما ورد لفظ أسلوب عند أرسطو مشيرا به إلى طريقة التعبير، يقول:" حقا لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ونرعى الأمانة من حيث هي لما كانت لنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكن علينا أن لا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيرا ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجّة."[2]

وعلم الأسلوب عند الغرب "هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية stylistics وفي الفرنسية la stylistique ، والباحث في الأسلوب stylistican ، وهو الذي يطبق منهجه في النصوص الأدبية، وكلمة style تعني طريقة الكلام ، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية

[1] ينظر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1985م، ج1، ص9

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة،القاهرة دط،1997 م، ص116.

stylas بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تُطلق على طريقة التعبير عند الكاتب"[1]، ويظهر من خلال هذا التعريف كيفية انتقال مصطلح الأسلوب عند الغرب وتحوله من مصطلح يعبر عن وسيلة للكتابة إلى مصطلح يعبر ويشير إلى طريقة الكتابة.

أما كلمة " استيلوس في اللاتينية تعني الأزميل أو المنقاش للحفر والكتابة ، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازاً للدلالة على شكلية الحفر أو شكلية الكتابة، ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية (البلاغية والأسلوبية) وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير."[2]

أما عند العرب فقد ورد لفظ أسلوب في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة (سلب) " يقال للسطر من النّخيل[3] : أسلوب، وكُل طريق ممتّد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب ؛ يقال أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه ، والأسلوب بالضم : الفَن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه."[4]

وجاء أيضا في أقرب الموارد لسعيد الشرتوني،" الأسلوب: الطريق والفن من القول"[5]، كما جاء الأسلوب في قاموس محيط المحيط لبطرس البستاني بمعنى " الطريق والفن من القول والجمع أساليب، والأسلوب أيضاً عنق الأسد والشموخ في الأنف وأسلوب الحكيم عند

[1] ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، دار نوبار للطباعة، القاهرة ط1994،1م ، ص 185

[2] عدنان بن ذريل:النص والأسلوبية : بين النظرية والتطبيق ، مكتبة الأسد ،سوريا، دط، 2000م، ص43.

[3] ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت،مج 1، مادة سلب ،ط1 ،2005م، ص 433.

[4] ابن منظور:لسان العرب، مج6 ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان، ط1990،1، ، ص319.

[5] ينظر: علي بو ملحم ، في الأسلوب الأدبي ، دار ومكتبة الهلال، ط2، 1990م، ص10.

أهل المعاني هو تلقي المخاطب بغير ما يترقب بحمل كلامه على خلاف مراده تنبيها له على أنه الأولى بالقصد."[1]

نلحظ من خلال هذه التعريفات اللغوية سواء عند الغرب أو العرب، أن مصطلح الأسلوب لم يستقر على تعريف ثابت، فعند الغرب تحول الأسلوب من مصطلح يعبر عن وسيلة للكتابة إلى مصطلح يعبر عن طريقة للكتابة، والتحول نفسه تقريبا حدث لمصطلح الأسلوب عند العرب حيث انتقل من مصطلح يشير إلى الطريق والسبيل إلى مصطلح يشير إلى فن القول وطريقة الكلام.

1-2- الأسلوب اصطلاحا:

على مستوى التعريف الاصطلاحي، وعلى الرغم من الحضور الجلي للأسلوب في معظم المجالات الفنية والعلمية، إلاّ أنه ورغم أهميته أيضا، لم يتفق الأدباء والباحثون على تحديد إطاره النظري، ولم يجمعو على تعريف واحد، فكلٌ باحث تناوله حسب انتمائه لمذهب فني دون آخر، وكذا على حسب اختلاف الاتجاهات الأدبية والتي لا تخص اللسانيات فحسب.[2]

ويمكن رد الاختلافات التنظيرية حول تعريف الأسلوب إلى ثلاث فئات تتلخص في ما يلي:[3]

ـ فئة ركّزت على العلاقة بين المنشئ والنص، وراحوا يتلمسون مفاتيح الأسلوب في شخصية الكاتب وانعكاس ذلك في اختياراته حال ممارسته للإبداع الفني، وبذلك رأوا أن الأسلوب اختيار.

---

[1] بطرس البستاني : قاموس محيط المحيط ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت، لبنان دط ،1987م ، ص419.

[2] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،ط1، 1998م، ص 45.

[3] ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب ،القاهرة، ط3، ص45.

ـ فئة اهتمت بالعلاقة بين النص والمتلقي، التمس أصحابها مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها المتلقي أو السامع، و من ثم يكون الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المتلقي.

ـ فئة أخرى انتصرت للموضوعية في البحث، أصرّ أصحابها على عزل طرفي عملية الاتصال (الكاتب والمتلقي)، ورأوا وجوب التماس مفاتيح الأسلوب في وصف النص لغويا.

من هنا فالباحث عن المعنى الاصطلاحي للأسلوب، سيجد نفسه أمام تعريفات مختلفة سواء ما ورد منه عند القدماء أو المحدثين، ففي التراث العربي على سبيل المثال يعرف **ابن قتيبة** الأسلوب فيقول:" إنما يَعرِف فضل القرآن من كَثُرَ نظره واتّسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات"[1]، فهذا التعريف يشير إلى استعمال علماء اللغة والبلاغة القدامى عدة مسميات للدلالة على أحد معاني الأسلوب.

أما **حازم القرطاجني** فيرى أن الأسلوب هو" الأخذ بالنظم والتركيب، ويتميز بنسبته إلى معاني اللغة، وهو بخلاف ما يفهم عادة من النظم أو التركيب من جهة ما تكون عليه التأليفات اللفظية"[2]، فالقرطاجني لا يرى نسبة الأسلوب إلى الألفاظ، بل يرى أنه هيئة تنتج وتحدث عن التأليفات المعنوية، من هنا فالأسلوب في رأيه يختص بالمعاني في حين يختص النّظم بالألفاظ وتركيبها.

وفي البحث عن مفهوم الأسلوب عند الغرب لا يختلف الأمر كثيرا عن نظيره عند العرب فالباحث سيجد نفسه أيضا أمام تعريفات مختلفة، فبوفون Buffon يرى أن: "

[1] محمد رمضان الجربي: الأسلوب والأسلوبية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ، دط، دت، ص10.

[2] ينظر: محمد مهدي الشريف، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2004م، ص82

الأسلوب هو الإنسان نفسه" [1]، في حين يرى فلوبير Flaubert أن الأسلوب: " طريقة الكاتب الخاصة في رؤية الأشياء ، ويستطيع فلوبير أن يستبدل بالرؤية الشعور أو التفكير فيقول : إن الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة في التفكير أو الشعور، والطريقة الخاصة في الشعور والرؤية تفرض طريقة خاصة في استخدام اللغة [2]" ، أما جون كوهين فيرى أن الأسلوب " كثيرا ما يعتبر بمثابة انزياح فردي ، هو طريقة في الكتابة خاصة بكاتب واحد"[3] فالأسلوب بهذا المعنى أيضا " هو ما يتميز به الكاتب من سمات أسلوبية تجعله منفردا عن غيره من الكتاب، وهو في الوقت نفسه محاولة من الكاتب تطمح إلى رسم شخصية عن طريق تأليف الكلمات تأليف خاصا يشبه السحر."[4]

والحقيقة أنه تم تقديم تعاريف متنوعة للأسلوب، اختلفت في مشاربها، وفي منطلقات روادها في تمثل الأسلوب، لكن يمكن القول أنها كلها تدور ضمن ثلاث اتجاهات أساسية ويمكن تحديدها في:

- الأسلوب من جهة البّاث أو المتكلم.
- الأسلوب من جهة المُخَاطَب أو المتلقي.
- الأسلوب من جهة الرسالة أو النص والخطاب.

2- الأسلوبية:

2-1- الأسلوبية لغة:

الأسلوبية لغة: مصطلح مقابل للمصطلح الفرنسي stylistique، وهو ما يسمى بالأسلوبية أو يقال أحيانا علم الأسلوب كمصطلح بديل، وهذا الأخير مركب وحامل ثنائية

---

[1] جورج مولينيه :الأسلوبية ، ترجمة بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، لبنان، ط1 ،1999م، ص76

[2] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه،، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر،دط، دت، ص26.

[3] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، دار البشائر،الجزائر، دط، 2002م، ص143

[4] بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد العربي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006م، ص151

أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفردية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقرت ترجمته في العربية وفقا على دال مركب جذره أسلوب أو style ولاحقته (ية) أو(ique) ، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي لكلمة التعريف وبالتالي موضوعي، وفي كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه التاليين: علم الأسلوب science de stylle ، أو الأسلوبية stylistique.[1]

ويمكن القول إجمالا إن الأسلوبية لغة: لفظة مشتقّة من كلمة الأسلوب والذي يعد جذر الكلمة، وهو مأخوذ كما ذكرنا سابقا من المادة اللغوية "سلب"، والتي تعني السّطر من النخيل وأفانين القول، وفي معظم الدراسات والأبحاث تعرّف الأسلوبية بأنها علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي أو غيره، وتحديد كيفية تشكله من جهة، وإبراز العلاقة التركيبية لعناصر الأسلوبية (التركيبية، النحوية، الصرفية، الدلالية...) ذاتها من جهة أخرى.

2-2- الأسلوبية اصطلاحا:

لم تتضح معالم الأسلوبية إلاّ بعد جهود السويسري "دي سوسير" ferdinand de saussure فـي مؤلّفه الشهير "محاضرات في اللسانيات العامة"، حيث رأى أن اللّغة نظام وخلق إنساني تحمل الأفكار وبالتالي تعطي قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب[2]، هذه الفكرة التي حاول تلميذه "شارل بالي" (1865-1947) التركيز عليها واتجه لدراسة الأسلوب بالطّرق اللغوية، فعمل على تأسيس قواعد للأسلوبية من خلال بنيوية اللغة مستفيدا من أطروحات أستاذه.

وعليه يتفق المؤرخون في النقد في أنّ "شارل بالي" **bally charles**هو من عمل على التأصيل للأسلوبية، حين نشر كتابه الأول بحث في الأسلوبية الفرنسية، الذي عرف

[1] ينظر: عبد السلام المسدّي، الأسلوب وقيم التباين، مجلة الموقف الأدبي، ع201، دمشق، سورية، 1989م، ص29

[2] ينظر: أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، نقدية محكمة، مج5، ع1، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،1984م ص64.

فيه الأسلوبية بأنّها: " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللّغة، وواقع اللغة عبر الحساسية"[1].

والحقيقة أن أهمّية هذا التعريف ترجع إلى مكانة صاحبه، الذي يعده النقاد المؤسس الأول للأسلوبية، بوصفه أول من نقل الدرس الأسلوبي من ميدان البلاغة إلى ميدان مستقل صار يعرف به، وعليه بدأت تتشكل بعض معالم هذا المنهج وآلياته، مما جعل ناقدا آخر وهو ريفاتير أن يقدم هو أيضا تعريفا للأسلوبية بأنها " علم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة، التي يستطيع بها المؤلف/المرسل مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ /المستقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك"[2] .

وفي مقابل ذلك نجد " بيير جيرو"pierre-noel giraud أوّل من أكّد على " البعد اللساني للأسلوبية، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية، لينتهي باعتبارها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير وهذا العلم الجديد للأسلوب له أهدافه ومناهجه[3]".

أما عربيا فقد ظهرت جمهرة من الأسماء عنيت بالأسلوبية لعل من بينهم الدكتور عبد السلام المسدي الذي سبقت الإشارة إليه، حيث يقول بأن " الأسلوبية علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة "[4]، فالأسلوبية عنده تهتم بدراسة اللغة مفردات وقواعد في حدود النص وليس من خارجه، وبالتالي فأسلوبيته تدرس النص في ذاته ولأجل ذاته.

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 17

[2] ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العامة للنشر،القاهرة، مصر، ط1994،1م، ص49

[3] بيير جيرو:الأسلوبية،ت:منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، حلب،سوريا، ط1994،2م، ص9

[4] عبد السلام المسدي:الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، لبنان، ط3 ،1982م، ص56

وأفرد "نور الدين السد" في مؤلفه "الأسلوبية وتحليل الخطاب" جزءا للأسلوبية، فهي في نظره الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث عن الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي" [1].

فالأسلوبية عند "نور الدين السّد" هي العلم الذي يبحث عن السمات والخصوصيات التي تجعل الخطاب الأدبي يتسم بالجمالية والفنية، من خلال تعالق تراكيبه اللغوية؛ ومعنى هذا أن الخطاب لا يمكن الوصول إلى أبعاده الحقيقية إلاّ عبر صياغته اللغوية.

أما "منذر عياشي" فيعتبر الأسلوبية علما يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها ـ أيضا ـ 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 حكراً على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكراً ـ هو أيضا ـ على ميدان تعبيري دون آخر.[2]

3- الفرق بين الأسلوب والأسلوبية:

في حديثنا عن الأسلوب وأهم تعريفاته من جهة، والحديث أيضا عن الأسلوبية بوصفها نظرية اكتمل وجودها وتحددت أبعادها وانتظمت آلياتها، يجدر بنا تحديد تلك العلاقة بين مصطلحي الأسلوب والأسلوبية، من منطلق أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، التي يمكن تحديدها ضمن مجموعة من النقاط، كما يلي:

أ- من حيث الترتيب التاريخي لمصطلحي الأسلوب والأسلوبية في لغاتهما الأصلية " نجد أن المصطلح الأول أسبق في الوجود من الناحية التاريخية وأوسع في الدلالة من

[1] ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص88

[2] ينظر: منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دب، ط2002،1م، ص25

الناحية المعنوية، فمصطلح الأسلوب بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، في حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين، كما تدل على ذلك المعاجم التاريخية في اللغة الفرنسية، فكان يقصد بمصطلح الأسلوب النظام والقواعد العامة مثل: أسلوب المعيشة وأسلوب الموسيقى أو الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث أو الأسلوب البلاغي لكاتب ما، أما في القرن العشرين فقد استمر هذا المصطلح لكن وجد بجواره مصطلح آخر هو الأسلوبية الذي اقتصر على حقول الدراسات الأدبية وان امتد به بعض من الدارسين مثل "جورج مونان" إلى الفنون الجميلة عامة." [1]

ب- طبيعة الدراسات الأسلوبية ذاتها، وسيادة النزعة العلمية الصارمة محاكاة لعلم اللغة[2] فقد نشأت الأسلوبية في أحضان علم اللغة، إلا أنها اختلفت عنه في كونها ترشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتّوصل إلى التأثير في المتلقي فالأسلوبية هي البحث في الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[3].

فإذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها أو أدائها، إذ أن المتكلم أو الكاتب يستخدم اللغة استخداما يقوم على الانتقاء والاختيار، ويركب جمله ويؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة"[4]، والحقيقة أن هذا الأمر إلى المنبع الذي نهلت منه الأسلوبية، وهو الثنائية اللغوية التي جاء بها السويسري فيرديناند دوسوسير، يقول المسدي: "أهم مبدأ معرفي يستند إليه تحديد حقل الأسلوبية، يرتكز أساسا على ثنائية تكاملية هي من مواضعات التفكير اللساني، وقد أحكم استغلالها علميا دي سوسير وتتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى واقعتين، أو لنقل إلى ظاهرتين وجوديتين: ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة langue/Parole، وقد اعتمد كل اللسانيين بعد سوسير

[1] ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 1998م، ص16.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص19

[3] ينظر:محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا، ص11.

[4] موسى ربابعة سامح : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م ،ص9

هذا الثنائي فحاولوا تركيزه في التحليل وتدقيقه بمصطلحات تتلون بسمات اتجاهاتهم اللّسانية"[1] لتبقى الأسلوبية تعتمد على الكلام كحقل لها، إلاّ أنها كانت تعود إلى الأسلوب في التفريق بين مستويات الكلام وتصنيفاته.

ت- ومن جهة أخرى يمكن القول أن الأسلوب مهاد طبيعي للأسلوبية، وهي كمنهج نقدي غايته مقاربة النصوص في سياقها اللُغوي المتمثل في النّص، ومدى تأثيره في القراء فيجعل من الأسلوب مادة لدراسته، فيكون الأسلوب حقلًا خصبا، تجد فيه الأسلوبية ضالّتها درسا وتطبيقًا.

ومن هنا فإن الجانب اللغوي هو مركز اهتمام الباحث الأسلوبي؛ لأن الأسلوبية حسب طبيعتها تعود بالضرورة إلى "خواص النسيج اللغوي، وتنبثق منه فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص، وكيفية بروزها وعلائقها"[2]، أما فيما يتصل "بالأثر الجمالي، أو تحليل عملِ الشاعر أو الروائي أو المسرحي وجدانيا، وجماليا وموقفيا أو سواه؛ فكلُّ ذلك يكون مهمّة الناقد الأدبي بعد ذلك"[3]، فيدرس لغة الأديب كما يمثلها إنتاجها الأدبي بهدف الحصول على معايير موضوعية.

ث- يظهر الفرق بين الأسلوب والأسلوبية أيضا،في الفرق بين عالم الأسلوب والحلل الأسلوبي، فمن حلل النص تحليلا لغويا ليلحظ جمالياته ليس أسلوبيا، وإنما هو عالم أسلوب، وهنا يتضح جليا أن مصطلح أسلوبية يختلف عن مصطلح علم الأسلوب، لأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستويات التحليل وصولا إلى العلم بأساليبه، بينما الأسلوبية هي التي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص38.

[2] صلاح فضل: شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999م، ص80.

[3] رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1993م، ص33

مناهج النقد، ويمكن أن يقال أسلوبية أو علم الأسلوبية كما يقال نقد وعلم النقد، ولا تكون الأسلوبية رديفا للأسلوب في حال من الأحوال.[1]

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق،المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص37.

II. اتجاهات البحث الأسلوبي:

تعددت اتجاهات الأسلوبية، وذلك حسب منطلقات الناقد أو الدارس، فظهرت بذلك عدة أسلوبيات ولم تبق الأسلوبية أسلوبية واحدة.

1- الأسلوبية التعبيرية:

وتعرف بأسلوبية "شارل بالي" وهو تلميذ دي سوسير، فقد اعتبر شارل بالي أن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أي عملية تواصل بين مرسل ومتلق، ومن هنا فبالي يركز على العلامات التي تتحكم في المفردات والتراكيب.[1]

من هنا فأسلوبية بالي تتلخص في الاهتمام باللغة من حيث تعبيرها عن الوجدان، وهذا الأخير العنصر الأساسي الذي تقوم عليه أسلوبية بالي، التي تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، فهي لا تخرج عن إطار اللغة، كما استبعد النص الأدبي من أسلوبيته لأنّه يمثل لغة تخص شخص بعينه، إضافة إلا أن لغة النص لغة أدبية جمالية.

2- الأسلوبية البنيوية:

وهي أكثر المذاهب شيوعا في الوقت الراهن، وهي امتداد لأسلوبية بالي، وتهتم الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم، أو كما يقول مرسيل كروزو أن الأسلوبية البنيوية تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني والصرف وعلم التراكيب.[2]

استندت الأسلوبية البنيوية على لسانيات دي سوسير، من خلال ارتكازها على العناصر والمستويات التي ارتكزت عليها اللسانيات في دراستها للظاهرة الأدبية، وقد

---

[1] ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للنشر،الجزائر، 1997م، ص64

[2] ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص86

استخدمت هذه المدرسة مصطلحات مختلفة من مثل رمز/ رسالة، لغة/ مقالة، نظام/ نص، قدرة بالقوة/ ناتج الفعل...الخ، ومن أشهر البنيويين الأسلوبيين "رومان جاكبسون" الذي قام بوضع ترسيمة الرسالة الاتصالية [1].

3- أسلوبية الإنزياح:

وتقوم هذه الأسلوبية على فرض تقابل بين لغة الأدب ولغة المعيار النحوي، اللغة المعيار أو اللغة اليومية المستعملة في العرف؛ أي ما يصطلح ويتفق عليها العلماء مما يؤلف نحواً ثانوياً مكونا من صور الانزياح أو الانحراف؛ الذي يعني الخروج من المألوف في استعمال اللغة إلى استخدام جديد، ومن ثم خرقا للمعيار النحوي أو التركيبي المتعارف عليه[2].

4- الأسلوبية الإحصائية:

وهي فرع واتجاه من اتجاهات الأسلوبية تعنى بالكم وإحصاء الظواهر في النص انطلاقا من مجموعة من المسلمات والفرضيات، وتحاول الأسلوبية الإحصائية الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص، من خلال حصر الصيغ والمفردات التي تميز مستوى لغوي عن آخر، وهي تقوم على إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، ومن ذلك فالبؤرة التي تركن إليها هي عد وإحصاء العناصر اللغوية في النص متجنبة الذاتية وتحليها بالموضوعية[3] ، كما أن للأسلوبية الإحصائية الفضل في القدرة على التمييز بين السمات اللغوية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائيا، فالاتجاه الإحصائي وحده لا يكفي

---

[1] ينظر: بوطارن محمد الهادي رتيمة ومحمد العيد وآخرون: المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من ا لتراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، دط، 2010م، ص357.

[2] ينظر: هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ت:محمد العمري، إقريقيا المشرق للنشر المغرب، دط، 1999م ، ص 57.

[3] ينظر: فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية، لبنان 2003م، ،ط1، ص19

فهو محض اتجاه تكتمل وظيفته ودلالته بالنفاذ إلى تفسيره وتحليله إلى ما ورائه؛ بمعنى إذا تفرد فإنّه لا يعطي الجانب الأدبي حقه، فإنّه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرد في العمل الأدبي وإنما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى.[1]

وعلى الرغم مما قام به الاتجاه الإحصائي، إلا أنّه لقي من النقد والتجريح ما لم يلقه غيره لأن الاعتماد على الإحصاء يحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا ذائقة، كما أن المبالغة فيه تقتل الدراسة الأدبية خاصة وأن الأسلوبية الإحصائية تعتمد على جداول صماء، مما يجعل النص الأدبي جامدا لا حيوية فيه.

ونستخلص مما سبق أنه ليس هناك اتجاهات متخالفة في علم الأسلوب؛ ذلك أن أي اتجاه من الاتجاهات الأسلوبية سالفة الذكر لا يكفي وحده لدراسة الأسلوب، فلا يمكن التحدث عن الاتجاه التعبيري، والاتجاه البنيوي، وأسلوبية الانزياح والأسلوبية الإحصائية بمعزل عن بعضهم بعض، بل لابد من اندماجهم وتكاملهم في اتجاه واحد، فجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص وكلها لها القدرة على معرفة الخصائص الفنية للنص الأدبي.

III. أشهر الدراسات الأسلوبية في الوطن العربي:

بحكم احتكاك الثقافات العربية بالغربية، وفي سعي النقاد والباحثين العرب في العصر الحديث إلى فهم واستيعاب مختلف المناهج النقدية الغربية وعلى رأسها الأسلوبية، ومحاولة بلورتها تنظيرا وتطبيقا بما يتجاوب وخصوصية النص والنقد الأدبي العربيين، وكاستمرارية

[1] ينظر: أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان،ط1، 2002م، ص 29.

لجهود النقاد القدامى الذين كان لهم قدم السّبق للاهتمام بظاهرة الأسلوب منذ العصور الأولى وخاصة على مستوى الشعر، التي وصلنا منها آراء الجاحظ في كتبه النقدية وخاصة كتاب (الحيوان) و(البيان والتبيين)، إضافة إلى ذلك قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى في مقولته المشهورة، وقد فسرها بعض الباحثين بقوله: "... بما أن المعاني كلها مطروقة مطروحة، فإن الأمر يعود – إذن– إلى الطبيعة الأسلوبية المميزة، التي تعطي الجوانب الذاتية للتعبير (المعنى) وتخرجه من حيزه العام إلى الحيز الخاص ذاته."[1]

ويفهم من هذا أن العرب الأوائل تقطنوا إلى الخصائص الشكلية في الخطاب الأدبي وأولوها أهمية كبيرة وعقدت بذلك موازنات نقدية أسلوبية مشهورة كموازنة الآمدي بين شعر أبي تمام والبحتري، وما أفرزته نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني من آثار لدى علماء الغرب، الذين تفطنوا من خلال جهود النقاد العرب الأوائل إلى أهمية الجانب الشكلي في الخطاب الأدبي وآلية بروز السمة الأدبية الشكلية وفق محوري الاختيار والتراكيب، وهو ما حدا بهم إلى دراسة هذه العملية واختصارها في مصطلحات دقيقة، أعاد العرب فيما بعد نقلها بعد ترجمتها لتصبح جزءا هاما من الجهاز المفاهيمي الذي يستند عليه النقد العربي في تحليل ومقاربة مختلف النصوص والخطابات، وقد ازداد وعي النقاد العرب بأهمية الأسلوب والبحث الأسلوبي، فكانت البواكير الحقيقية للممارسة النقدية الأسلوبية بمفهومها الحديث في نهاية السبعينات. من القرن الماضي [2]، وقد مرت هذه الممارسة بمرحلتين هما:[3]

[1] ينظر: شوقي علي الزهرة، الأسلوبية بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1996م، ص101

[2] ينظر: بشرى موسى الحاج، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، ج40، مج 10، المملكة العربية السعودية، ص282.

[3] المرجع نفسه، ص 291

المرحلة التعريفية أو التأسيسية: في نهاية السبعينات، وأوائل الثمانينات من القرن الماضي عندما خاضت البحوث الأسلوبية العربية في تعريف الأسلوبية ومعطياتها وحقولها النسقية ومساراتها عند العرب وميزها اتجاهان وهما:

- مسار تعريفي حديث ورواده الدكاترة: عبد السلام المسدي، شكري عياد، صلاح فضل.
- مسار توفيقي: رسم حدود التواصل بين البلاغة العربية القديمة ومسارات المنهج الأسلوبي الحديث، ومن رواده الدكاترة: محمد عبد المطلب، محمد الهادي الطرابلسي وغيرهم.

المرحلة الإجرائية: صنفت فيها الكشوف التطبيقية وروادها من المنظرين الأوائل لعلم الأسلوب وأبرزهم "عبد السلام المسدي" في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" 1978م وكتابه "النقد والحداثة" 1983م، والناقد "صلاح فضل" في كتابه "الأسلوب مبادئه وإجراءاته" 1981م، وكمال أبو ديب في كتابه "في الشعرية" 1989م.

ويبدو أن تيار الأسلوبية بدأ في المغرب والجزائر وتونس، وفي وسورية، ثم أنتقل إلى المشرق العربي، وقد مثل كل دولة مجموعة من الباحثين العرب، ففي السعودية الدكتور (عبد الله الغدامي) الذي تتلمذ على يد الدكتور (سعد مصلوح)، وفي تونس د.(عبد السلام المسدي)، وفي مصر طائفة من الباحثين (صلاح فضل، محمد عبد المطلب، شكري عياد عبد المحسن طه بدر، أحمد درويش، محمد السعران ...)، وفي الأردن (خليل أبو عمايرة) وفي المغرب (محمد الهادي الطرابلسي)[1] ، أما في الجزائر فقد مثلها كل من (عبد الملك مرتاض، نور الدين السد،...).

[1] مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط ،1999م، ص 266-267.

ولقد تنوعت بحوث هؤلاء النقاد والباحثين العرب بين الجهود التنظيرية البحتة، والتي ترصد وتفحص تصورات الأسلوبية على الساحة النقدية، وأخرى تطبيقية صرفة سعت لإبراز إمكانيات التحليل الأسلوبي في العملية النقدية، في حين حاولت فئة ثالثة من النقاد والباحثين التوفيق والجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي، أضِف إلى كل ذلك بعض الآراء الاجتهادية والتطبيقات الفردية و لعل أبرزها:

- **عبد السلام المسدي:**

واتسمت بحوثه الأسلوبية ومصنفاته بالبحث عن نقاط التكامل، والتواشج بين المنحى الجمالي والمنحى الموضوعي العلمي، إلا أن تحاليله نزعت إلى روح التجريدية العلمية أكثر من الرصد والكشف الجمالي، ويعتبر المسدي من الباحثين الأوائل الذين روجوا لمصطلح (الأسلوبية) ، كما أنه لم يغفل اعتماد مصطلح (علم الأسلوب)[1]، ولم يمل أيضا إلى منهج معين لذاته في تحليليه الأسلوبي بل مزج بين المقولات الأسلوبية ومعطيات علم النفس، ودعا إلى ضرورة إغناء العمل الأسلوبي بالفحص النقدي النظري، والمراجعة التطبيقية للوصول إلى تلخيص المعارف، وتمحيص المفاهيم، كما ألح على ضرورة الحذر والحيطة المسبقين في اختيار الخطوة الأولى للولوج إلى العمل النقدي ذي الطابع الأسلوبي[2].

- **صلاح فضل:**

وهو رائد من رواد البحث الأسلوبي في المشرق العربي، عكست إنتاجاته اهتمامه الخاص بالبحث في مجال هذا العلم، وسعيه الدؤوب لوضع أسس علمية وجمالية لأسلوبية عربية قادرة على إثبات وجودها أمام المد المتصاعد للتيارات النقدية الوافدة من الغرب،

[1] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص13.

[2] بشرى موسى الحاج: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، ص300-302.

والتي لا تلائِم بعضها طبيعة النص الأدبي العربي ، ومن أهم آرائه في هذا المجال تفضيله لاستخدام مصطلح (علم الأسلوب) بدل الأسلوبية، لأن علم الأسلوب في رأيه هو جزء لا يتجزأ من علم اللغة العام[1].

كما أطلق الدكتور صلاح فضل أيضا على اجتماع الأسلوب والشعرية معا مصطلح (علم الأسلوب الشعري) في بحث واحد،وهو بالتالي لا يغفل المواشجة بين المراحل النصية والسياقية، وكذا الظواهر الجمالية أثناء التحاليل الأسلوبية للنصوص الشعرية وأساليبها بشرط احترام خصوصيات النص الأدبي العربي[2].

- سعد مصلوح:

اعتمد هذا الأخير مصطلح (الأسلوبيات) الموافقة لما جاء على لسان السلف على وزن (الطبقات، الرياضيات)، كما يرى هذا المصطلح يتفق حديثا مع مصطلح (اللسانيات) إذا يعتد بهذا العلم (علم الأسلوب) ولا يعده منهجا لأنه يضم عدة مناهج بداخله[3].

- شكري محمد عياد:

يشير الدكتور شكري عياد إلى أنه لا ينبغي أن ينظر إلى الأسلوبية " أنها غريبة كل الغرابة عن بيئة الثقافة العربية، وأنه من الممكن أن تكون قد اقتربت من الوضع الاصطلاحي أكثر من كلمة البلاغة نفسها، فظهرت قريبة من الكتابات التي تناولت اللغة الفنية، حيث

[1] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص13-14.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 394-395

[3] المرجع نفسه، ص 58

كان المصطلح ضعيف الصلة بمادته الأولية في المعجم، وقريبا من المعنى الاصطلاحي، أي تتوافر له صفة الفن[1]."

فالدرس البلاغي القديم في رأي الدكتور شكري كان حافلًا بالأسلوبية والقضايا البلاغية العربية من خلال الانتباه والتفّطن لسر جمالية الخطاب وقضايا أخرى، فعند اطلاعنا على النصوص القديمة في سياقها التاريخي وظروف إنتاجها في حينها، نجد كثيرا والعناصر الحداثية الخصبة، التي يمكن أن ننميها في ظل الدراسات اللسانية الحديثة، لتشكل أصولاً لنظرية أسلوبية حديثة.

وقد اجتهد في تقسيم وتفريع الأسلوبية إلى وجهين رئيسين[2]:

ـ علم الأسلوب العام: وهو علم يهتم بالخصائص الأسلوبية التعبيرية في اللغات عموما كالمجاز وغيرها.

ـ علم الأسلوب الخاص: يعني بميزات أسلوبية تعبيرية خاصة بلغة ما معينة، وهو في موقف آخر يدعو إلى الاعتداد بالبلاغة العربية وما قدمته للبحث الأسلوبي الحديث في دراسة القيم التعبيرية، والاستفادة من الدراسات اللغوية الحديثة في إرساء علم الأسلوب العربي.

- نور الدين السد:

أبدى اهتماما كبيرا للأسلوبية ومنهج تحليل الخطاب من خلال كتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب) سنة 1997م، والذي كان بمثابة دراسة بيبليوغرافية لمختلف الدراسات السابقة

[1] ينظر: شكري عياد: اللغة والإبداع، ناشيونال بريس، ط1 ،1980م، ص 15-16

[2] المرجع نفسه، ص39

وخاصة العربية منها إلى جانب بعض الاختلافات الجوهرية لها، وحاول عرض هذه التجارب عرضا ملخصا أورد فيه أهم إيحاءات هذه التحليل وما أضافته للبحث الأسلوبي مع الفروقات الجوهرية بينها، ومن آرائه في هذا المجال وصفه للأسلوب بأنه مرتبط بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها[1].

- محمد عبد المطلب:

ناقد مصري فذ، أثرى المكتبة العربية بأكثر من عشرين كتابا، بالإضافة إلى دراسات وأبحاث أسهمت في تشكيل الحركة الثقافي، وهو ناقد غير تقليدي، موسوعي المعرفة، يعد أحد أبرز رواد الأسلوبية في العالم العربي بعد عبد السلام المسدي، ومحمد الهادي الطرابلسي، يرفض السيطرة الإبداعية للذكور على الساحة الثقافية، فقدم بالتوازي قراءات للسرد الذكوري والنسوي معاً، أثرى محمد عبد المطلب المكتبة النقدية بمؤلفات مهمة، منها بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، هكذا تكلم النّص، النّص المشكل، ذاكرة النّقد الأدبي، سلطة الشعر، إضافة إلى كتابه قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، والذي تحدث فيه عن منهجه المتبع، وهو يرى أن هناك سعيا لإكساب الدراسة الأسلوبية نوعا من الموضوعية خلال القراءات الإحصائية بوصفها أنموذجا للدقة العلمية التي تحجب ذاتية الدارس، فيتم تحديد خواص الأسلوب برصد تردد الوحدات اللغوية، وتحديد طبيعة بناء الجمل نوعا وكما، والحديث عن الأسلوب هو حديث عن المرجعية المعجمية، بوصفها نقطة الانطلاق الأولى، فيتم تجاوزها إلى عملية التركيب وبناء الجمل وصولًا إلى النص الكلي، ويكون الأسلوب – في ذلك كله – هو اختيار أفضل الأدوات وأنسبها للتعبير عن الفكرة[2].

---

[1] ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 139

[2] ينظر: بيومي خالد: محمد عبد المطلب :**الشعر ذاكرتنا**، جريدة الحياة، مقابلة بتاريخ: 2015/09/14 www.alhayat.com أطلع عليه بتارخ 2022/03/22م على 22:00

- محمد الهادي الطرابلسي:

تعد إنجازاته من أفضل الدراسات الأسلوبية العربية حيث جمعت الاتجاهات النظرية والنصوص التطبيقية، خصوصا في كتابه "خصائص الأسلوب في الشوقيات"1981م ، حيث تناول فيه أشعار الشاعر الكبير أحمد شوقي تحليلًا وتطبيقًا، فبدأ بالإيقاع الذي تولده نصوصه الشعرية من قواف وجناس وطباق وتقطيع. ثم تناول فن المقابلة وخصائصها كالمقابلة السياقية والتركيبية واللغوية، وخلص إلى أن فن المقابلة في شعره من أهم المقومات الشعرية التي تغني نصوصه وقصائده على الصعيدين اللفظي والدلالي معا.

وتشكل دراسة محمد الهادي الطرابلسي الموسومة الجانب التطبيقي في الدرس الأسلوبي وهي دراسة وصف بها نظام اللغة العربية في طور من أطوارها لتبين ما في قواعدها من ثبات أو تحول بتركيزه على شاعر معين محاولا وضع أسس الأسلوبية التطبيقية باللغة العربية، وكانت منطلقاته الأساسية الشعر المتميز بالمضمون الفكري أولًا وإمكانية الأداء، ثم اللغة التي تمثل مظهر الكلام بقواعدها ونظامها،والأسلوب الذي يمثل جانب التحول.[1]

بالنظر إلى كل هذه الجهود وتنوعها، ومن خلال تتبع مراحل تلقي الأسلوبية والتحليل الأسلوبي في الوطن العربي، يمكن أن نقف على شهادة الدكتور **طه وادي** في كتابه الأسلوبية، والتي يلخص فيها دور المنهج الأسلوبي ومركزيته في النقد العربي، يقول: "اليوم... لم يعد ثمة ريب بين الدارسين العرب للنص الأدبي... أن منهج الأسلوبي قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية

[1] ينظر عبد الجواد ابراهيم عبد الله، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1 ، 1994م، ص8

تعيد مجال الدراسة–دراسة النص– إلى مكانها الصحيح، وهو دراسة الأدب من جانب اللغة.[1]

IV. آليات ومستويات المقاربة الأسلوبية:

تشترط المقاربة أو التحليل الأسلوبي مجموعة من المعطيات الأساسية التي تدخل ضمن الإجراءات التحليلية،بغية الوصول إلى مجموع الأهداف المرسومة، والتي ينشد المحلل

[1] ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مكتبة الآداب،القاهرة ،مصر، دط ،1997م، ص5.

الأسلوبي الوصول إليها، كالتعرف على وسائل التعبير وتحديدها وتصنيفها، ومن الفصل بينها و مقارنتها، فدراسة عمل أديب واحد يختلف عن بقي' أعمال الأدباء الآخرين، ودراسة هؤلاء أيضا تختلف باختلاف انتمائهم إلى مدرسة أو حركة أدبية ما ، أو انتمائهم لعصر واحد متميز، إذ يشترط في ذلك مراعاة اختلاف أنظمة ومستويات اللغة التي يكتبون بها وبالتالي هذا ما يفرض على الناقد أيضا اختلاف الأدوات التحليلية.

يضاف إلى هذا أيضا الذوق الشخصي للمحلل الأسلوبي، يقول كايسر:" على من يتصدى للبحث في أسلوب عمل أدبي معين أن يترك هذا العمل يمارس تأثيره الشامل العميق عليه دون أن يوجه أي اهتمام ثان للملامح والخواص الأسلوبية، فالبحث الأسلوبي ليس عملية برهنة رياضية على مقولات مسبقة."[1]

وتجدر الإشارة هنا أن التذوق الشخصي للعمل الأدبي يبقى جزئيا، حتى لا يتحول التحليل الأسلوبي إلى علية شخصية، يصل من خلالها كل باحث إلى النتائج التي يرغب هو فيها دون التحقق من صحتها أو زيفها اعتمادا على مجموعة من المعايير العلمية، والتذوق الشخصي ما هو في الحقيقة إلا ما اصطلح عليه بالمتلقي، والذي يمثل أحد ركائز العملية الإبداعية،إضافة إلى عنصري النص والمؤلف، لهذا فقد أولى المحللون والنقاد الدارسون لعلم الأسلوب أهمية بالغة لهذه العناصر الأساسية، بوصفها عناصر ضرورية لا يمكن لأي محلل أسلوبي أن يتخلى عن إحداها لصالح الأخرى، بوصفها عناصر تشتغل ضمن منظومة متكاملة لا يمكن فصل أي عنصر عن البقية.

وعلى الرغم من تنوع اتجاهات التحليل الأسلوبي واختلافها عن باقي التحاليل في المناهج النقدية الأخرى، إلا أن هناك مستويات مختلفة ومتنوعة تختلف باختلاف منطلقات وتوجهات الحلل الأسلوبي، واختلاف زوايا النظر التي ينظر من خلالها إلى النص، وبالتالي

[1] ينظر: صلاح فضل : علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج1، دار الكتاب المصري، القاهرة،مصر، ط1، 2007م، ص 188.

فقد تكون الغاية البحث عن مقومات الخطاب نفسه، وقد تكون الغاية تحديد ردود فعل المتلقي ومدى استجابته للنص الأدبي، كما يختلف التحليل الأسلوبي كذلك باختلاف مداخل التحليل فقد يكون المدخل بنيويا، فيكون التركيز على البنى والتراكيب الداخلية للنص دون إدخال عنصر السياق، وقد يكون دلاليا [1].

من هنا فالأسلوبية في تحليلها تسلط الضوء على جميع الظواهر اللغوية انطلاقا من تناولها لأربعة مستويات: المستوى الصوتي والمستوى الصرفي والمستوى النحوي التركيبي والمستوى الدلالي كمبادئ إجرائية عامة للتحليل الأسلوبي ويمكن تحديدها كما يأتي:

أ-المستوى الصوتي:

ولعل أهم الباحثين الذين تعرضوا إلى الحديث عن هذا المستوى الدكتور صالح عطية صالح مطر في كتابه " التطبيقات الأسلوبية" يقول: " يتعرض هذا المستوى إلى التشكيل الموسيقي للنص، حيث يدرس العروض كأصوات لغوية، فبالنسبة للشعر يعرض للهندسة الصوتية الموسيقية للحروف، في الموسيقى الخارجية على مستوى الوزن والقافية وفي الموسيقى الداخلية على مستوى البديع والمحسنات اللفظية كالسجع والجناس"[2].

من هذا القول يتّضح أن المستوى الصوتي يُعنى بالأشكال الهندسية للأصوات كالقوافي والأوزان، وكذلك المحسنات البديعية وما تضفيه على النص من جو موسيقي وصور جمالية فنية.

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر،تونس، دط، 2000م، ص8-9.

[2] صالح عطية صالح مطر: في التطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب، دار الأوبرا، القاهرة، دط ،2004، ص29

يهتم المحلّل الأسلوبي في هذا المستوى أيضا " باستجلاء وإظهار خصائص البنية العروضية وذلك عبر استنكاه موسع للتمظهرات الإيقاعية التي تولّدها الأوزان الشعرية المستخدمة، وذلك لمعرفة التشكيل العروضي"[1].

ومن هذا يمكن القول أن المستوى الصوتي يُعنى بشكل كبير بالبحث في كل ما يتعلق بالخصائص العروضية والموسيقية كالإيقاع والوزن والقافية والأصوات وكذا مخارج الحروف وصفاتها، وهذا لما لها من تأثير كبير في المتلقي، سواء كان النص أو الخطاب شعرا أو نثرا.

ب-المستوى التركيبي:

يعمل المحلل الأسلوبي من خلال البحث في هذا المستوى على الكشف عن أهم أنواع التراكيب الغالبة على النص الأدبي، كما يساعد في نقل الأفكار، وهذا ا يظهره قول الباحث محمد عبد الله جبر في كتابه الأسلوب والنحو: " فالنحو هو الذي ينقل المعاني: فهو ليس شيئاً تكميليا، بل هو الوسيلة إلى نقل الأفكار"[2].

كما يعمل المستوى النحوي على النظر في التراكيب والأنماط النحوية من حيث صلتها بالنص بأكمله ومدى ترابطها وتحقيقها لتماسك النص، ولعل أهم المتغيرات النحوية التي يعمل علم الأسلوب على رصدها نجدها تظهر في مجموعة من النقاط يحدده عبد الله جبر في:[3]

[1] ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، الغرب، ط1 ،2002م، ص85.

[2] محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1988م، ص 18.

[3] ينظر: محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، ص18

- قد تكون الجملة اسمية وقد تكون فعلية ولكل واحدة خصائص مميزة في الاستعمال.
- قد يكون الخبر في الجملة الاسمية مفرداً، أو يكون جملة اسمية أو فعلية وقد يتقدم الخبر لغير ضرورة نحوية.
- قد يضاف اسم الفاعل إلى مفعوله أو يعمل فيه النصب ولكل حالة توجيه في المعنى.

كما تعمل الدراسة النحوية في أساسها على الكشف وتبيان الصواب في الاستعمال وفي هذا الصدد يقول عبد الله جبر: " والدراسة النحوية في أساسها معيارية، أي أن الهدف منها إنما هو بيان الصواب في الاستعمال، فالصحة اللغوية هي الدراسة النحوية دون أن يكون لها التزام ببيان الأنماط المتفاوتة في الجودة مع اتفاقها في الصّحة"[1].

أي أن الباحث والمحلل الأسلوبي يسعى من وراء دراسة المستوى النحوي التركيبي، إلى الكشف عن مواطن الصواب في مختلف الاستعمالات اللغوية لمفردات النحو والتراكيب النحوية.

وعليه فالتحليل الأسلوبي فيا يتعلق بالمستوى النحوي من شأنه " إبراز نوع الجمل الشائعة في أسلوب كاتب من الكتاب بحيث تكون نمطاً مميزاً له عن غيره، فقد يؤثر الكاتب استخدام الجمل البسيطة أو الجمل المركبة، وقد تشيع في أسلوبها لجمل الفعلية أكثر من الاسمية أو العكس، كما يمكن إبراز الوظائف أو الاستخدامات اللغوية المرتبطة بصيغة هذه الجمل مثل: الجمل الاستفهامية أو البلاغية أو التقريرية أو الأمر أو للنهي أو النداء أو الاستغاثة أو الندبة أو التعجب أو غيرها.[2]

[1] المرجع نفسه، ص 15

[2] علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب،شركة أبو الهول للنشر، دار نوبار للطبع، القاهرة، ط1، 1996م، ص19.

ج-المستوى الدلالي:

إن البحث الأسلوبي في المستوى الدلالي يهدف أساسا إلى تبيين المعنى وإيضاحه، وقد أصبح علم الدلالة من العلوم الأكثر تناولا ضمن النظرية اللسانية التي خلقت جدلاً واسعاً في محاولة من روادها لضبط مفهوم هذا العلم، إذ يعرفه بعضهم بأنه: " دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى"[1] ، فعلم الدلالة يهتم بدراسة المعنى انطلاقا من تفسيره للظواهر اللغوية إذ لا يمكن فصل علم الدلالة عن فروع اللغة.

فالباحثون في علم الدلالة يسعون إلى أن يكون علما قائما بذاته، يتمثل موضوعه الأساسي في " أن أي شيء أو كل شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز، هذه العلامات أو الرموز قد تكون علامات على الطريق وقد تكون إشارة باليد أو إيماءة بالرأس" [2].

وعلى الرغم من اهتمام علم الدلالة بدراسة الرموز وأنظمتها لبيان دلالتها قصد إزالة الغموض، إلا أنه لا يهمل اللغة باعتبارها ذات أهمية بالغة للإنسان، كما أن البحث الأسلوبي في المستوى الدلالي يستند على مجموعة من الوسائل يحاول عن طريقها دراسة البنية الدلالية ومعرفة طبيعة العلاقات بين الألفاظ، ومن بين هذه العلاقات نجد على سبيل المثال علاقة الترادف، وعلاقة الاشتراك اللفظي وعلاقة التضاد.

د-المستوى المعجمي:

يحدد الناقد الأسلوبي "أولريش بيشول" في كتابه "الأسلوبية اللسانية" ، أهمية دراسة هذا المستوى أثناء التحليل الأسلوبي، وذلك بتتبع الألفاظ والمعجم اللغوي للكاتب، لما لها من دور فعال في البناء الأسلوبي وتنويعه، يقول أولريش: " وأما ذخيرة المفردات فإنها تُشكل

[1] أحمد مختار عمر:علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5،1998م، ، ص11

[2] المرجع نفسه ، ص 11.

رصيداً ضخما من الوسائل الأسلوبية التي يتم انتقاء الكلمة المناسبة منها، وما المترادفات الجزئية واعتباطية دلالة الألفاظ والتطور الدائم في ذخيرة المفردات والمرونة في اختيار الكلمة والعبارات الجاهزة والأقوال المأثورة سوى الأساس الذي يعتمد عليه التنويع في البناء الأسلوبي " [1].

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن للألفاظ والمعجم اللغوي دور مهم في تكوين الخطاب الأدبي ، وهذا لما تحققه من تنوع في الأسلوب، فكل مبدع له مخزونه الثقافي الذي يميّزه عن غيره ويجعله منفرداً، وهذا ما لمّح إليه الناقد المغربي محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري، في إشارة إلى ضرورة المعجم في تحديد هوية النصوص، يقول: " إذا ما وجدنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناءً على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحيّ معجمه وللخمريّ معجمه، ... فالمعجم إذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء. "[2]

وعليه إذا ما أردنا أن نحدد أسلوبيا مدى براعة ومقدرة أيّ أديب أو شاعر في خلقه للجمالية ومعرفة أسلوبه، لابد من الرجوع إلى المستوى المعجمي ورصد مختلف الألفاظ التي يستخدمها هذا الشاعر كماً وكيفا.

كخلاصة تجدر الإشارة أن المقاربة الأسلوبية لا تقتصر على مستوى من هذه المستويات دونا عن غيره ولكنها " تعمل على حضور هذه المستويات جميعا، حيث تتضافر بعضها برقاب بعض، فتصنع بتضافرها هذا شعرية النص، وقد يتم الاستغناء عن بعض هذه المستويات دون البعض الآخر، بحسب ما تمليه الظواهر الأسلوبية الموجودة في المنجز

[1] أولريش بيشول: الأسلوبية اللسانية، ت:خالد محمود جمعة، دون دار نشر، دون بلد، د ط، 2000 م، ص137 .

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م ، ص58

النصي، فتميزها في النص هو ما يجعل استدعاءها في عملية المقاربة ممكنا"[1]، وعليه فإن المقاربة الأسلوبية المتكاملة والتي من شأنها أن تكشف عن جماليات النص وقيمته الفنية هي تلك المقاربة التي تستدعي كل مستويات التحليل الأسلوبي دون إقصاء أي منها، وتدرس النص وتقاربه بناءا على حضور هذه المستويات ودورها في تشكيله وبناء هذا النص.

[1] بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي العاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م، ص 199.

الفصل الأول:

الظواهـــــر الصوتيـــة في ديوان سرير الغريبة :

1. البنى الصوتية الداخلية

1.1 صفات أو خصائص الأصوات

1.1.1. الأصوات الجهورة

2.1.1. الأصوات المهموسة

3.1.1. الأصوات الانفجارية الشديدة

4.1.1. الأصوات الاحتكاكية

2.1.أشكال التكرار

1.2.1 . تكرار الصوت

2.2.1.تكرار الكلمة

3.2.1.تكرار الجملة

2 البنى الصوتية الخارجية

1.2 الوزن

2.2.القافية

3.2.أنواع القوافي

1.3.2. القافية باعتبار الحروف

2.3.2.القافية باعتبار الختام

3.3.2.القافية باعتبار عدد الحروف

4.2. الروي

خلاصة الفصل

تمهيد:

إذا أمعنّا النّظر في بناء النّص الشّعريّ فإنّه مجرّد نص جامد لا حياة فيه، حيث نجد تآلفا بين الكلمات والعبارات، وطريقة النّظم في حدّ ذاتها ظاهرة صوتيّة تدعى الإيقاع.

الإيقاع الصّوتي الذي يعتبر اللّبنة الأساسيّة في المتغيّر الشّعري وركنا جوهريا فيه، والذي يلفتنا إلى انبثاق الحياة والحركة بين الحروف والكلمات ويحيلنا إلى أنّ الأصوات اللّغويّة ليست عناصر متناثرة، إنّما هي نظام منسّق تحكمه علاقات خاصّة » [1].وبذلك نكون تحت مجموعة من الظّواهر الصّوتيّة (التنغيم، والنّبر، والتّكرار...).

ويمكننا أن نذكر بعض الجهود التي أبداها النقّاد فيما يخصّ الإيقاع،حيث نجد أنّ محمّد مندور عمم الأيقاع وجعله ليس خاصا بالشّعر، بل أضاف النّثر أيضا: « الإيقاع موجود في النّثر لأنّه يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتيّة أو تردّدها على مسافات زمنيّة متساوية أو متجاوبة أو متقابلة »[2] .

ويرى (إبراهيم أنيس) أنّ الشّعر يتميّز عن النّثر بالإيقاع الموسيقي الخاص الذي يراعيها الشّاعر في نظمه لنصّه، فاعتبره عنصرا شعريّا هامّا لكّنه: «لم يدرس حتى الأن دراسة كافية ولم يشر إليه أهل العروض فهي في رأي أنّه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرّق بين توالي المقاطع حين يراد أن تكون نظما تواليها حين تكون شعرا »[3] .

[1] أحمد محمد قدّور:مبادئ اللّسانيات: دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1،1996، ص123.

[2] محمد مندور: في الميزان الجديد ،مؤسسة الهنداوي،المملكة المتحدة، (د ط)،193،2017.

[3] مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده،إشراف الأستاذ عبد القادر دامخي بوشوشة بن جمعة،قسم اللغة العربيّة وآدابها،كليّة العلوم الإنسانيّة،جامعة الحاج لخضر ، باتنة، ص 282.

نجد أنّ إبراهيم أنيس في طرحه هذا يفرّق وفي الوقت نفسه يبيّن لنا أنّ الجانب الإيقاعي لم يدرس بشكل دقيق،لأنّه في رأيه إذا كانت هذه الدّراسة تتميّز بنوع من الدقّة لما جعل الباحثين يخلطون بين النّثر والشّعر.

ويخلص النويهي إلى أنّ موسيقى الشّعر ملازمة لطّبيعة الشّعر ذاته وهو ما جعله يرفض التحرّر التّام من النظام الإيقاعي الذي يوصل إلى قصيدة النّثر[1] أنّه أكّد إلى ضرورة التّفريق بين النّثر والشّعر ورأى أنّ طريقة نظم القوافي والأوزان هي أهم الفروق لذلك رفض بعد الشاعر عنها وتجاوزها.

ويرى شكري عيّاد أنّ الإيقاع يتمظر :« في الحركة المنتظمة في الزّمن فيربطه بالتّكرار ويرجعه إلى عاملين أحدهما يسمى كحركة القلب فهذه حركة منتظمة تتألّف من استنباط إنقاض متعاقبين، والعامل الثّاني إجتماعي مرتبط ينتظر العمل وليس هذا العمل منفصلا عن سابقه »[2] ،إنّه جعل دائرة الإيقاع أوسع من خلال ربطهما بالاحساس.

ويمكننا القول إنّ الإيقاع لا يمكن أن يكون إلا إذا امتزجت قوتان داخليّة تكون على مستوى أصغر فونيم وهي الأصوات التي تصدرها الحروف، وبين التراكيب والعبارات، أما القوة الخارجية المتمثّلة في طريقة نظم القوافي واختيار البحور الملائمة للحالة الشّعورية التي تعتري الشّاعر.

فالإيقاع حركة تشكل:« خطّا عموديّا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها،فهو يخترق كل خطوطها الأفقيّة بما فيها خط الوزن ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية

[1] مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص28.

[2] محمد عياد شكري: مدخل إلى علم الأسلوب ، مكتبة مبارك العامّة، القاهرة،مصر،ط2،1992،ص53.

واحدة ،هي جذر الفاعليّة الإيقاعيّة بمجموع بين القصيدة ومستوياتها فيغيّر من طبيعتها الجزئية النّاقصة المعزولة ويدخلها في نظام حيوي شامل متصل ببضعه البعض »[1]

أي أنّ القصيدة تترابط فيما بينها وفق علاقات عضوّية حيّة فهذه العلاقات تشكّل حركة الإيقاع فالجانب الإيقاعي هو الذي يجعل من المنجز الشعري في ديمومة حركة ، وفي الوقت نفسه بعيدا عن الفوضى. فتخلق نوعا من الإيقاع المتجانس تحببه الأذن وتنصاغ له، فيصبح بذلك للصور إيقاعها، وللفكرة إيقاعها وللصوت إيقاعه.

وبناء على ما تقدّم نجد أنّ الإيقاع بني على مستويين: المستوى الدّاخلي والمستوى الخارجي، فهذا الأخير يتمثّل في كلّ من الوزن والقافيّة و البحور الشعريّة،فإنّ التّلاؤم بين هذه العناصر يشكل نغما موسيقيا يجعل الشعر مترابطا ومتعالقا مع بعضه بطريقة استثنائية جميلة.

أما المستوى الدّاخلي فإنّه ينتج من تآلف العناصر المتناقضة وغيرها ويجعلها تتقاطع في نقطة واحدة تتمثّل في العلاقات المكوّنة للفاعليّة الشعريّة في النّص، فيصبح النّص أكثر تفاعلا مع أجزائه.فيشكّل ما يسمى الموسيقى الداخليّة للمنجز الشعري،« إنّه ذلك النّظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر ويتخيّره حتى يتناسب مع تجربته الخاصة، فهو كلّ موسيقى تأتي من غير الوزن العروض والقافيّة »[2] .

سيجري التركيز في هذا الفصل على البنى الصوتية الداخليّة والخارجيّة،والصور التي تتجلّى بها في النّص الشعري.

فما هي مظاهر الموسيقى الدّاخليّة والخارجيّة في ديوان "سرير الغريبة " لـ(محمود دروش)؟

[1] ين مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي،ص33.

[2] إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع،ط1،2008،ص278.

1. البنى الصوتية الدّاخليّة:

بناء على ماتحدثنا سابقا في تعريفنا للإيقاع الدّاخلي ،فإنّنا بذلك سنعمد إلى الكشف عن البنى الصوتيّة من خلال مواصفات الصوت الإخراجية والأدائية مع مضامين السياق ثم الكشف عن التّضافر الصوتي في حدود المجاميع الصّوتيّة، وكذلك أنواع التكرار وبعض الظواهر البارزة في النّص الشّعري.

1.1 صفات وخصائص الأصوات:

بما أنّ الإيقاع الدّاخليّ يتمظهر من خلال العلاقات بين الكلمات المشكّلة من أصغر عنصر وهو الفونيم الذي يعدّ :« أصغر وحدة صوتيّة تغيرها يؤدّي إلى تغيّر المعنى فقولنا: (سار، صار) بينهما فرق في المعنى لأنّ صوت السين هو المتغيّر إلى صوت الصّاد، وبذلك اختلف المعنى(...) وهو لتمييز الكلمات وإعطائها قيما لغوية مختلفة »[1] .

بما أنّ الصّوت له دور في الكلام فإنّ هذا يجعل لكلّ صوت صفة خاصة به عند غيره من الأصوات اللغوية فهي :« الحالة التي يتصف بها الصوت اللغوي عند إخراجه من حيث رخاوته أو شدّته أو جهره أو همسه، أو ما أشبه هذه الصفات وهذه صفات مختلفة في عددها[2] » .

وفي هذا الشأن نجد أنّ علماء اللغة العربية قد صنّفوا الأصوات إلى قسمين صامتة و صائتة، واعتماد على خصائص ومميزات معينة:« فجمعوا الصّوامت في حروف

[1] عاطف فضل محمد: الأصوات اللغوية ،دار المسيرة،عمان الأردن،ط1، 2013، ص ص.109،108.

[2] تارا فرهلا شاكر: المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان،عالم الكتب الحديث،بيروت، لبنان،ط1،2013،ص34.

الهجاء الصحيحة والصوائت هي الألف والياء والواو،وفرّقوا بين الجهر والهمس والاحتكاك والانفجار »[1] ؛ وهذا ما سنحاول الكشف عنه في المباحث اللاحقة بالتحليل والشرح.

تعتبر بنية قصائد "محمود درويش" رمزا للحركة وما تصدره من موسيقى ناتجة عن تعانق الحروف ببعضها البعض:« ففي الكلمة العربية موسيقى باطنيّة عفويّة بلا تصنّع قوامها التوافق الفطري بين خصائص أحرفها وما تدلّ عليه إيحاء أو إيماء »[2] ، إن كان يدلّ على شيء فهو يدلّ على أنّ الموسيقى تتشكل بدون جبرية التعاق؛أي بعفويّة مطلقة من طرف الشاعر العربي أو بخبرته باختيار الحروف الأكثر تجانسا، التي تكون مسايرة للحالة النفسية للشاعر العربي.

إنّ الإبداع الشعري« صراع بين وجهات عديدة،ضدّ العفوية والاعتباط وصراع ضدّ استفحال التفاوت بين ما تحس به النّفس وما يمكن أن يظهر في النّص(...) فهو تطويع يحدث بين إمكانيات الذات الشّاعرة... وسائل التعبير المتوفّرة »[3] .

ولعلّ موسيقى الأصوات هي أبرز مظاهر التّطويع لأنّ عدم التّعانق بين الأصوات يولّد شيء من النّفور ويفقد الشاعر هويته وينفي حقيقته.

وإذا كان للحروف خصائص معيّنة وهي منفردة ،فماذا لو كانت متجاورة في نص واحد، ومختير من طرف شاعر فحل ، فبلكاد سنكون أمام زخم من القوّة وتضارب المعاني الموسيقيّة.

---

[1] سامية راجح : أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، إشراف محمد بن لخضر فورار، قسم الأداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر بسكرة،الجزائر، 1432هـ،2011،ص36.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها،دراسة منشورات اتحاد الكتّاب العرب،دمشق ،سورية، 1998،ص18.

[3] محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية ،دراسات أدبيّة ونقديّة ،عالم الكتب،تونس،2006،ص36.

وهذا ما نجده في ديوان "سرير الغريبة" (لمحمود درويش)، ومن هنا كان لزاما علينا مقاربة هذا النغم الموسيقي الداخلي الصادر من الأصوات،وإظهار أبرز الحروف المختارة لتمثّل هذا الديوان من ناحية والموضوعات من ناحية أخرى.

1.1.1.الأصوات المجهورة:

تعد من الظواهر الصّوتيّة التي كانت محلّ دراسات كثيرة من علماء اللغة وهذا ما يؤكّده إبراهيم أنيس في كتابه الأصوات اللغويّة نقلا عن المحدثين:« فالصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان »[1] ، فهو الصوت الذي يسمع له رنين عكس الصوت المهموس ويظهر بجلاء في الحروف الآتية:« ب، ج، ذ، ر ،ز،ص،ظ،غ،ع، ل، م، ن »[2] .

أما ورودها في قصائد (محمود درويش) فهي كالآتي:

القصيدة	لا أقل ولا أكثر					
الصّوت المقطع	تواتره على مستوى كل مقطع					مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	
ب	07	09	06	01	01	24

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ،مكتبة الأنجلو المصريّة،مصر،ط5،1975،ص20.
[2] المرجع نفسه،ص21.

ج	00	00	02	00	01	03
د	03	04	03	00	01	11
ذ	00	03	01	00	00	04
ر	13	09	09	07	08	46
ز	01	02	00	01	00	04
ض	02	02	00	04	01	09
ظ	01	00	00	00	00	1
ع	02	04	03	01	01	11
غ	03	00	01	01	00	05
ل	29	24	21	16	05	95
م	15	09	08	06	03	41
ن	06	12	16	14	03	51

المجموع الكلّي: 305.

	كان ينقصنا حاضر					
الصّوت	تواتره على مستوى كل مقطع					مجموع الأصوات المهموسة
	م 1	م2	م3	م4	م5	
ب	07	04	12	08	16	46
ج	03	02	04	05	05	19
د	03	02	07	03	05	20
ذ	03	00	01	03	06	13
ر	05	08	19	08	18	58
ز	04	01	01	00	01	07
ض	00	01	00	00	02	03
ظ	00	01	00	00	02	3
ع	03	03	07	05	05	27
غ	01	02	02	02	03	10

ل	21	11	35	30	41	95
م	07	07	20	10	18	62
ن	18	13	35	27	58	151

المجموع الكلّي:557.

القصيدة	أرض الغريبة أرض الكسينة					
الصوت المقطع	تواتره على مستوى كل مقطع					مجموع الأصوات
	م 1	م2	م3	م4	م5	م6
ب	06	02	06	01	08	06	29
ج	01	00	01	03	01	02	08
د	00	02	01	03	02	02	10
ذ	00	00	02	03	00	01	06
ر	03	07	10	08	05	08	45
ز	00	00	01	01	00	01	03
ض	04	00	00	03	03	02	12
ظ	00	00	00	00	01	00	01

ع	02	06	03	01	01	05	18
غ	02	01	01	00	03	05	05
ل	10	10	11	13	13	22	79
م	04	06	09	03	11	08	41
ن	05	09	09	11	07	07	48

المجموع الكليّ263.

القصيدة	قناع لمجنون ليلى			
الأصوات	تواتره على مستوى القصيدة			مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	
ب	08	19	00	27
ج	07	11	00	18
د	07	11	01	30

ذ	04	01	00	50
ر	18	21	00	39
ز	03	03	00	06
ض	03	04	00	07
ظ	00	00	00	00
ع	15	23	00	38
غ	01	07	00	08
ل	47	65	03	115
م	17	17	03	34
ن	03	25	03	65

المجموع الكلّي: 392.

القصائد / الحروف	كان ينقصنا حاضر	ليلك من ليلك	أرض السكينة أرض الغريبة	لا أقل ولا أكثر	لم أنتظر أحدا	من أنا دون منفى	قناع لمجنون ليلى	المجموع
	46	16	29	24	27	22	27	191

ب								
ج	19	05	08	03	10	06	18	69
د	20	09	10	11	36	21	30	137
ذ	13	02	06	04	10	08	05	48
ر	58	20	45	46	48	30	39	286
ز	07	05	03	04	07	03	06	35
ض	03	10	12	09	02	03	07	46
ظ	03	01	01	01	08	00	00	14
ع	27	15	18	11	19	16	38	144
غ	10	06	08	05	01	07	08	45
ل	111	85	78	95	78	84	115	646
م	62	33	41	41	47	56	34	273
ن	15	33	48	51	54	60	65	462
المجموع	557	240	308	305	347	316	392	2465

نلاحظ من خلال هذه العمليات الإحصائية تواتر الأصوات المجهورة في ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش المتمثّلة في القصائد الآتيّة:

كان ينقصنا حاضر.ليلك من ليلك. أرض الغريبة،أرض السّكينة،قناع :لمجنون ليلى"؛ حيث قدّر عدد الأصوات المجهورة ألفين وأربعمئة وخمسة وستين (2464) صوتا،وقد كانت الحروف المهيمنة هي: (اللام) و(النون)و(الراء) و(الميم) على التوالي.

فتواتر الأصوات بعينها (كاللاّم، و النون والراء والميم)،حضورها ليس مجرّد فراغ وإنّما هي رموز للأفكار ودلالات يودّ الشاّعر إيصالها للقارئ من خلالها،أي أنّها تحمل بين طيّاتها عديد من الإيحاءات فهي تمثّل ايقاعات متميّزة تناسب الحالة الشّعورية:« يصبح الحرف أكثر قوة ويكتسب قيمة موسيقية وذلك من خلال ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعريّة،وقد تتغير قيمته الصوتية تبعا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى »[1]

أي أنّ القوّة للحروف تتكشف بوضوح من خلال تعانقها مع حروف أخرى مشكّلة كلمات لتكون بذلك أسطر شعريّة نظّمها الشّاعر بطريقة إبداعيّة تجسّد شعوره وتجاربه الشخصية فتواتر اللام في ديوان "سرير الغريبة" كانت له غاية مبرّرة؛ فاللام :« صوت متوسط بين الشدّة والرخاوة ومهجور أيضا »[2] .

حيث يعدّ صوت متميّز لما له من حضور قويّ في الديوان فهو:« والألف من علامات التّعريف ؛ فاللام صامت منحرف لأنّ اللسان ينحرف عن النطق به »[3] .وهذا ما يتوافق تماما مع الحالة الشعورية للشاعر محمود درويش الذي يجسّد تلك الحركية والانحرافية المشحونة بالتحدي والتمرّد.

ويعني أيضا« التعلّق والالتصاق » ،وهذا ما أبداه حسن عبّاس في أنّ " اللام" يعبّر عن الاستمرارية والليونة،حيث قدّر تواتر صوت اللام بـ(646 مرّة) في قصائد محمود درويش.

ويشكّل بهذا الحضور المتميّز فضاء دلاليا يعبّر عن أحزان الشاعر وآلامه التي كان سببها الغربة عن الوطن،فجعله وحيدا منفردا يتخبط في ظلام المنفي وغياب الهويّة.

[1] معاد محمد: البنيّة الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى أنموذجا،أطروحة ماجستير في الأدب والنقد والبلاغة ،إشراف عبد الهادي الحنفي،قسم اللغة العربية،كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية،غزة، 1427هـ،2006م،ص139.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية،ص55.

[3] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الجزائرية في شعر عبد الله حمادي،ص 44.

إنّ حرف اللام يعبّر عن الحالة النفسية للشاعر التي يمتلكها انعدام الكون فتارة تتميز بالقوة تارة، وتارة أخرى بالضعف،والوهن،لتكون القصيدة المتكلمة بصوت "اللام" هي قصيدة "قناع...لمجنون ليلى" فقد بلغ عدد تواتره 115 مرّة،يقول محمود درويش.

في المقطع الثاني:

ولا شيء أبعد من لغتي عن أمير

دمشق،أنا أوّل الخاسرين أنا

آخر العالمين وعبد البعيد أنا

كانت لم يكن،وأنا فكره للقصيدة

ليس لها بلد أو جسد

ليس لهما والد أو ولد[1]

وقد جاء تكرار صوت اللام بهذا الزخم والقوة في هذه القصيدة،وذلك لخدمة الدّلالة المفعمة بالتجربة النّفسيّة والاضطراب النفسي والوجودي التي جعلته يغوص غمار إشكالات وجوديّة التي تفرض نوعا من الفضاءات اللاشعورية المعبّرة عن الجانب المظلم والخفي للانسان بصفة عامّة ؛أي أنّه يصوّر لنا حالته المتعذّبة والمتألّمة بهذه الأسئلة لأنّ الميل لهذه الإشكالات تؤكّد شيء من اللااستقرار النّفسي والجسدي والواقعي أيضا،فلام صور لنا كلّ هذا الظلام الدّامسي واليد التي تبحث عن الحبل الحقيقي في هذا الواقع المبهم الذي يعيشه الشاعر،فيقول الشاعر[2]:

آخر الحالمين وعيد البعيد أنا كائن

[1]محمود درويش: سرير الغريبة،دار النّاشر،ط1،عمّان ،الأردن، 2014،،ص122

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص122

لم يكن،وأنا فكرة للقصيدة

ليس لها بلد أو جسد

ليس لها والد أو ولد

وختم السطرين الأخرين بالسكون ليجسّد حالة الاستمرار بالمعاناة والغربة والألم.

ولننظر إلى التكرار اللافت لحرف (الراء) الذي بلغ (286) مرة في القصائد المذكورة سالفا، حيث أنه جاء في المرتبة الثانية بعد صوت اللام« مجهور ومكرّر »[1] ، فالصفة المميزة للراء في تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بها »[2] ،تدفع القارئ للحركة والإحساس بالانفعال وهو صوت متشبع دلاليا،حيث تواتر بكثرة في قصيدة" كان ينقصنا حاضر قدر بـ 58 مرّة،يقول الشاعر محمود درويش في المقطع الخامس من قصيدة "كان ينقصنا حاضر":

هل أنا أنت أخرى[3]

وأنت أنا آخر

ليس هذا طريقي إلى أرض حريتي

ليس هذا طريقي إلى جسدي

وأنا لن أكون " أنا مرّتي"

وانقسمت إلى امراتين

فلا أنا شرقيّة

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص، ص 57، 58

[3] محمود درويش:سرير الغريبة، ص14.

ولا أنا غربية

والشاعر في هذه الأسطر من قصيدته يتكئ على حرف "الراء" ليكشف نوعا من الاندفاع والحركة[1]، حيث يأخذ من صوت الراء بعدا نفسيا،مليئا بالشعور المرهق والتحرك نحو البحث عن أجوبة لهواجسه الوجودية والواقعية التي يؤكدها بقوله:

هل أنا أنت أخرى

وأنت أنا آخر؟

ليس هذا طريقي إلى أرض حريتي[2].

ليرسم نوعا من التشتت النفسي والجسدي... الهوية في ظل غياهب المنفى والبعد عن الوطن، ليحكم بتلك الأرض الأصيلة التي تبقيه ثابتا وعالما بمعالم هويته وركائز شخصيته، ولكن الأنا المتواجدة حاليا مجرد تشققات وتصدعات لتنقسم بين اضطراب الواقع المغترب والأرض التي أرادها دوما ليؤكّدها قوله:

انقسمت إلى امراتين

فلا أنا شرقية

ولا أنا غربية[3].

ليشكل درويش بهذا المقطع ثنائية الأنا والآخر،لتكون تلك المرأة فلسطين والأم والابن وذاته أيضا، فهذا الانصهار الروحي في جسد الأنثى يرسم لنا شيئا،الاشتياق والحنين من جهة وضبابية الذات وانسحاقها في ظل هذا الواقع المؤلم من جهة أخرى.

[1] حسن عبّاس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها،ص250.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة،ص14.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة ،ص14.

ومن الأصوات المجهورة التي كانت بالمرتبة الثالثة، هو (صوت النون).

حيث نلاحظ حضور هذا الصوت بقوة في ديوان "سرير الغريبة" يقد ر بـ 462 وذلك لما يحمل من دلالات تعبر عن واقع الشاعر واضطراباته النفسية ،فهو من الأصوات« الأنفيّة المحصورة يجمل دلالة المعاناة والحزن ،والبكاء والألم، والحزن والأسى، لذلك يدعى بالصوت النواح »[1] .

لتكون قصيدة"كان ينقصنا حاضر "تعج بإيقاع صوت النون ليتواتر 151 مرة.

يقول محمود درويش في المقطع الخامس من قصيدة "كان ينقصنا حاضر":

لنذهب كما نحن

إنسانة أخر

وصديقا وفيا

لنذهب كما نحن جئنا

مع الريح من بابل

ونسير إلى بابل[2]

لنذهب معا

ولنكن طيبين[3].

[1] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي ،ص47.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة،ص13.

[3] المصدر نفسه،ص15.

ليجسد بهذا المقطع رمزية الألم والحسرة وأنين الذات المصرّة على المرافقة والبحث عن أنيس يقاسمها شعور التغرب والوحدة،فيحمل هما وجوديا يتصل بالقضية الفلسطينية... برحلة البحث عن المصير والهوية ليأتي صوت النون معبّرا عن آهات الشاعر التي تنبض بالحلم بواقع آخر يحتويه ويحتضنه لينسيه مرارة الوحدة والغربة والاشتياق.

فكانت الكلمات المتعمقة في دلالة الأنس والمرافقة قوله:

لنذهب كما نحن

إنسانة حرّة

وصديقا وفيا[1]

فتكون تلك التي يخاطبهاهي أرض فلسطين، جاعلا منها حرة وشاعرة وسيدة وعاشقة،ليبجلها بمراسيم الحرية والسيادة وتكون له أنيسا وصديقا،ومتكأ لنفسه المتغربة.

فمعايشة الشاعر لهذه القضية جعلته يعاني ويتألم، لتتجسد بعمق في تلك الإشكالات النفسية والوجودية التي طرحها الشاعر محاولا من خلالها إخماد انسحاق الهوية تحت وطأة الآخر، ليشكل بذلك فضاء تتعانق فيه هواجس الشاعر وانمحاء الأنا في الآخر ليوكدها بقوله:

هل أنا أنت أخرى

وأنت أنا آخر...[2]

[1] محمود درويش: سرير الغريبة ، ص13.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص14.

فهذا الصراع النفسي والمصيري الذي غاص فيه الشاعر كان جرّاءه الحنين والغربة والوحدة ليخفي ضبابية الواقع وتناقضه بتلك الأسئلة الوجودية تارة وبملامسة الرفقة تارة أخرى.

ومن هنا يمكننا القول إنّ صوت النون يوحي بالانبثاق والخروج من الأشياء،وذلك تعبيرا عن « البطون واالصميمية[1] » ، وهذا ما نجده أيضا في قصيدة "من أنا دون منفى" التي تواتر فيها 60 مرة.

يقول الشاعر: في المقطع الأوّل:

غريب على ضفة النّهر كالنهر يربطني

باسمك الماء لاشيء يرجعني من بعيدي

إلى نخلتي: لا السّلام ولا الحرب.لا

لا شيء يدخلني في كتاب الأناجيل.لا

شيء... لا شيء يومض من ساحل الجزر

والمد مابين دجلة والنيل لا[2] .

ليصف الشاعر بهذا المقطع غربته بالإنسانية ،وعدم الانتهاء،لتعبّر عن عودة مشاعرة المضطربة،وانمحاء ذاتيته ،إلا أنّه لا يزال ذاك الرابط الخلقي يربطه بعشيقته (فلسطين) المتمثل في "الماء" لقوله:

[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص160.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص110.

"يربطني باسمك الماء"[1].

فينفي بذلك كلّ الطرق المؤدية إليها ليبقي ذلك الأصل الخلقي والرابط الأبدي بينهما، وهذا كلّه يجسّد حالته المتعبة من غياهب المنفى وظلام الوحدة، فيبعث الشاعر صرخات الفشل وآهات النفس التي نتأوّه دائما بالرجوع إلى الدّيار لقوله:

لا بشيء يرجعني من بعيدي

إلى نخلتي: لا السلام ولا الحرب،لا[2].

ليكون صوت النون معبرّا وبقوّة عن: « الحريّة والانبثاق » [3] ، والنفاذ بين المتناقضات.

ومن الأصوات المجهورة التي كان لها صدى في الخطاب الشعري صوت الميم فهو :« مجهور متوسط الشدة والرخاوة »[4] .

فكان حضورة في القصيدة يقدر بـ 273،لتكون القصيدة المتكلمة بصوت الميم هي قصيدة" كان ينقصنا حاضر" ،وتليها قصيدة "من أنا دون منفى".

فتواتر صوت الميم في القصائد الدرويشية يخلق فضاء تتعانق فيه العديد من الآلام والمشاق ومكابد الغربة ،وغياب الأنا شكل نوعا من الاضطراب النفسي الذي يجعل الذات تتخبط في ظلمات الحضور والغياب،ولا تعلم أين المفر من كل ذلك، وأي الدروب هي الحقيقة المصيرية الآملة في تغيير الواقع المبهم.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص110.

[2] المصدر نفسه، ص110

[3] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه: ص72.

ولعلّ أهم الخصائص التي يتميّز بها هذا الصوت هو« وجود التناقض بين الانغلاق والانفتاح »[1] الذي يعبر عن اختلاط المشاعر بين البهْح والكتمان لقول الشاعر في المقطع الثالث من قصيدة "كان ينقصنا حاضر":

ليكن عمرنا كافيا لنشيخ معا

ونشير إلى السما متعبين

ونشهد خاتمة الحرب بين أثينا وجاراتها

ونرعى حفلة السلم ما بين روما وقرطاج

عما قليل

فعما قليل سننقل الطير من زمن نحو آخر

هل كان هذا الطريق هباء

على شكل معنى ،وسار بنا

شعرا عابرا بين أسطورتين

غريبا يرى نفسه في مرايا غريبته؟

أينما كنت كانت سمائي حقيقية[2]

ليكون صوت الميم يعبّر لنا تارة عن صرخات الذات المتألمة والمتعبة من الانتظار الذي لا جدوى منه ومن العمر الذي يمر دون الرجوع إلى الوطن،وتارة اخرى عن التخطي والمنفى،و المضي قدما واستغلال ما تبقى من الزمن في قوله« لنذهب معا » [1].

[1] محمود درويش: سرير الغربة، ص73.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

ومن معاني الميم أيضا« المرونة والرقة والتماسك »[2] ، التي أظهرها الشاعر بجلاء في أسطره،فأحيانا نجد في مشاعره، استمرارية الشكوى والبوح عما يخالجها من فقدان الأهل واضطراب ذاتيته جراء عدم رجوعه إلى الوطن، ليكون ذلك الواقع المؤلم والمنفى وغياب الذاتية هو الحقيقة، وأحيانا أخرى يعبر عن الأحلام التي أرادها أن تكون واقعة حقا،وعن نفسيته التي تتأجج دائما للفراق والاشتياق والحنين،فكأن الميم من كل ذلك لسانا ناطقا عن الآلام والصرخات حينا وعن الأمل حينا آخر.

ومن الأصوات المجهورة التي كان لها حضور متميز في هذا الديوان "صوت الباء" الذي بلغ تواتره (191) لتكون قصيدة "كان ينقصنا حاضر"أرض السكينة وأرض الغريبة" المتكلمة بحرف الباء ،وقد بلغ (29) مرة.

يقول الشاعر في المقطع الخامس من قصيدة،"كان ينقصنا حاضر"

لنذهب كما نحن

إنسانة حرّة

وصديقا وفيا

لنذهب كما نحن جئنا

مع الريح من بابل ونسير إلى بابل

لم يكن سفري كافيا

ليصير الصنبر في أثري

لفظة المديح

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص14.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص73.

المكان الجنوبي

نحن هنا طيبون

شمالية

انحناء الأغاني

جنوبية[1].

ويقول أيضا في المقطع الأول من قصيدة أرض الغريبة

أرض السكينة

في مثلك أرض على حافة الأرض

مأهولة بك أبغيابك . لا أعرف

الأغنيات التي تجهشين بها،وأنا سائر

في ضبابك. فلتكن الأرض ما

تومئين إليه... وما تفعلينه[2]

ويقول أيضا في المقطع الأول من قصيدة " لا أنتظر أحدا":

سأعرف مهما ذهب مع الريح كيف

أعيدك أعرف من أين يأتي بعيدك

فاذهب كما تذهب الذكريات التي بترها

[1] محمود درويش:سرير الغريبة: ص14.

[2] المصدر نفسه، ص 47.

الأبدية لن تجد السومرية حالمة حاملة جرّة

للصدى في انتظارك[1].

ليكون صوت "الباء" في هذه الأسطر الشعرية يكشف لنا عن آلام الشاعر،الذي يعد أهم مميزاته« الانبثاق والظهور »[2] ، فيجسد لنا ذلك الظهور المغيب لذات الشاعر وانسحاقها لبعدها عن الوطن،فيأخذ قناع الأنثى تعبيرا عن فلسطين الجريحة وأرضها التي أصبحت مجرّد ضباب مجرّد ماض لا أكثر،ليعود متحسرا على تلك الأرض وعن شعبها وعن ذاته التي تتأوه بين الاشتياق والحنين والعودة.

فهو يظهر لنا ما آلت إليه ذات الشاعر من تشتت واضطراب جراء الواقع المظلم، والمنفى الذي كان بمثابة ضباب لذاته.

وبناء على ماتقدّم من رصد للحروف المجهورة وإظهار خباياها الجوهرية في ظل تعانقها مع الكلمات والعبارات،خلقت فضاء دلاليا حافلا بالمعاني والإيحائية التي تغوص في أعماق الخطاب الشعري.لتغرف من بحار الحقيقة التي أراد الشاعر توضيحها تارة والسكوت عنها تارة أخرى،لتكون قصائد محمود درويش متفاوتة بالنسبة لحضور الأصوات المجهورة وذلك راجع للحالة النفسية والشعورية المتأججة والمضطربة إزاء الواقع وليعبر:« بالأصوات المجهورة عن التناقض »[3] .

2.1.1. الأصوات المهموسة:

يعرّف أهل الاختصاص الصوت المهموس بأنه« سكون الوترين الصوتيين معه رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات بحملها الهواء الخارجي

[1] محمود درويش:سرير الغريبة ، ص77.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص 101.

[3] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الشعرية الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص49.

إلى حاسة فيدركها المرء من أجل هذا »[1] ، وهو « أضعف الضغط في موضع الضغط أثار نطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع له جهرا [2] ».

والأصوات المهموسة هي:« ت،ث، ج، خ، س،ش،ص،ط،ف،ق،ك،ه »[3] .

وفيما يلي سنوضح تواتر هذه الأصوات في قصائد شاعرنا في الجدول الآتي:

القصيدة	لا أقل ولا أكثر					
الصوت	تواتره على مستوى القصيدة					الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	
ح	7	4	3	3	0	17
ث	2	1	1	1	2	7
ه	5	5	00	00	00	10
ش	3	1	1	1	00	6
خ	4	1	2	00	00	8
ص	4	00	2	00	00	6
ف	7	3	3	5	1	21
س	8	7	5	4	00	22

[1] إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية،ص22.

[2] سامية راجح:أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص49.

[3] إبراهيم أنيش: الأصوات اللغوية،ص22.

ك	7	8	3	8	1	30
ت	9	3	6	6	8	43
ط	3	3	17	00	00	6
ق	7	3	00	1	2	18

المجموع الكلّي:195.

القصيدة	من أنا دون منفى ؟			
الصوت	تواتره على مستوى كل قصيدة			مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	
ح	6	4	2	12
ث	00	00	00	00
ه	2	1	5	8
ش	6	3	1	10
خ	2	1	2	5
ص	00	5	1	6
ف	6	7	6	19
س	5	7	10	22

ك	5	2	5	12
ت	5	9	10	24
ط	1	2	4	7
ق	1	6	6	13

المجموع الكلّي:138

القصيدة	كان ينقصنا حاضر					
الصّوت	تواتره على مستوى كل مقطع					مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	
ح	7	3	6	5	15	36
ث	1	00	2	3	1	7
ه	4	4	9	4	11	32
ش	3	00	4	4	3	14
خ	1	1	3	1	3	9
ص	2	4	1	3	6	16
ف	7	5	10	6	8	36
س	3	2	13	7	10	35
ك	6	7	9	10	11	43

ت	11	8	16	8	21	64
ط	2	1	6	4	5	18
ق	1	2	11	6	9	29

المجموع الكلّي: 339

القصيدة	قناع ... لمجنون ليلى			
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع			مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	
ح	7	9	1	17
ك	2	00	00	2
ه	11	13	00	24
ش	3	3	00	6
خ	3	3	00	6
ص	1	3	00	4
ف	16	8	00	24
س	6	13	1	20
ك	11	8	00	19
ت	22	11	10	33
ط	1	1	00	2
ق	11	10	01	22

المجموع الكلّي: 179

القصيدة	أرض الغريبة أرض السّكينة						
الصّوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	
ح	1	2	4	1	2	4	14
ث	1	1	1	1	1	1	6
ه	5	5	5	7	7	2	31
ش	1	3	1	00	00	1	6
خ	00	00	2	4	3	1	10
ض	00	2	2	1	1	3	9
ف	5	7	3	5	5	6	31
س	1	2	3	7	7	2	22
ك	5	6	1	9	2	4	27
ت	7	9	9	6	9	14	54
ط	00	1	2	00	1	00	4
ق	00	2	00	00	3	4	9

المجموع الكلّي : 223

القصيدة	لم أنتظر أحدا		
الصّوت	تواتره على مستوى القصيدة		مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3
ح	14	4	1	19
ث	1	2	00	3
ه	18	9	2	29
ش	4	4	00	8

خ	3	1	00	4
ص	2	00	1	3
ف	15	8	3	26
س	12	8	4	24
ك	23	13	5	41
ت	37	11	5	53
ط	2	1	00	3
ق	9	3	00	12

المجموع الكلّي: 225

القصائد	كان ينقصنا حاضر	ليلك من ليلك	أرض الغريبة أرض السكينة	لا أقل ولا أكثر	لم أنتظر أحدا	من أنا دون منفى؟	قناع ... لمجنون ليلى	المجموع
ح	36	13	14	17	19	12	17	128
ث	7	2	6	7	3	00	2	27
ه	32	7	31	10	29	8	24	141
ش	14	4	6	6	8	10	6	54
خ	9	5	10	8	4	5	6	47
ص	16	2	9	7	3	6	4	47
ف	36	6	31	21	26	19	24	173
س	35	15	22	22	24	22	20	160
ك	43	19	27	30	41	12	19	191
ت	64	25	54	43	53	24	33	296
ط	18	3	4	6	3	7	2	43
ق	29	11	9	18	12	13	22	114
	339	121	233	199	225	138	179	1420

وبناء على هذه العمليات الإحصائية تبين لنا أن الأصوات المهموسة في ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش، قد قدرت بـ 1420.

ومن القصائد الواردة في سرير الغريبة التي كانت حروف الهمس حاضرة فيها بقوة هي قصيدة "كان ينقصنا حاضر" التي بلغ فيها عدد الأصوات المهموسة بـ 339،ثم "قصيدة أرض الغريبة أرض السكينة" قدرت بـ 233 ثم قصيدة لا أقل ولا أكثر بلغت 95 مرة.

أما الأصوات المهموسة التي كانت غالبة في قصائد درويش هي " صوت التاء" الذي بلغ في قصيدة "كان ينقصنا حاضر" 64 مرّة،أما حرف "الكاف" فقد قدر بـ 43 مرة، في القصيدة ذاتها،ثم حرف "الفاء" 36 مرة في القصيدة ذاتها،يليه صوت السين 35 مرة في القصيدة ذاتها،يليه حرف الهاء 31 مرة في قصيدة أرض الغريبة أرض السكينة".

يقول الشاعر في المقطع الخامس من قصيدة ((كان ينقصنا حاضر):

نحن هنا طيبون شمالية

ريحنا والأغاني[1]

جنوبية.

هل أنا أنت أخرى

وأنت أنا أخرى

ليس هذا طريقي إلى أرض حريتي

ليس هذا طرقي إلى جسدي

وأنا ، لن أكون مرتين

وقد حلّ أمس محل غدي

[1] محمود درويش : سرير الغريبة، ص14.

وانقسمت إلى امرتين

فلا أنا شرقية

ولا أنا شرقية

ولا أنا زيتونة ظللت آيتين

لنذهب إذا[1]

يشهد هذا المقطع سيطرت الأصوات المهموسة "التاء" و"الهاء" و"الكاف" التي كانت لها لمسات دلالية خاصة في سياق هذه القصائد؛ فذا راجه إلى طبيعتهت:« لأنّ الشاعر يحتاج عند النطق بها إلى قدر كبير من هواء الرئتين،أكبر مما تتطلبه نظيراتها المجهورة ،فإذا كثر في سياق ما تضاعف الجهد،وانحصر فيها الاهتمام وبالتالي تتخطى وتتجاوز حدّها العادي »[2] .

فصوت التاء من الأصوات المهموسة التي تدلّ على :« الضعف والوهن والرقّة »[3] .

فالشاعر اتّكأ على هذا الصوت لا ستحضار أحزانه وأوجاعه جراء الماضي المؤلم والحاضر المبهم فجعلته يتخبط بين الحقيقة والأحلام بين الذات والوطن ،بين الهوية واللاهوية، بين الشيء ولا الشيء.

فهذا التناقض الذاتي الداخلي للشاعر وانمحاء الهوية وضبابية الحقائق أظهره وجسده حرف "التاء" الذي حمل معاني« التيه والدهشة والحيرة [4] »، فهذا وإن كان يدلّ

[1] محمود درويش : سرير الغريبة ، ص14.

[2] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص 60.

[3] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص 8 .

[4] سامية راجح:أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص 60.

على شيء فإنما يدلّ على تلك التناقضات النفسية والحالة المضطربة التي ولّدت نوعا من التساؤلات الوجودية ليفشل في الأخير في إيجاد حلول لها،بقوله:

لا حلول جماعية لهواجس شخصية [1] .

بالإضافة إلى أنّ التاء في أواخر الكلمات تأخذ دلالة على شدة الضعف،وهذا ما نجده في قصائد محمود درويش لتجسد حالته الميؤوس منها،والنهاية التي لا يريدها أن تكون.

أما صوت" الكاف" بلغ تكراره 43 مرة في هذه القصيدة ، فهو صوت« مهموس شديد يوحي بشيء من الخشونة والحرارة والقوة والفعالية »[2] ، الذي يجسده شدة الألم التي تعانيها الذات فبامتداد هذا الصوت يتمدد عذابات الشاعر إلى أقصى مدى لما في قوله "لم يكن كافيا"،"كان"[3]، ليكون الكاف محملا بدلالة الاضطراب والألم النفسي جراء ضباب الحاضر ليدخل الشاعر في متاهة الإشكالات المصيرية وصرخات معذبة بقوله من قصيدة كان "ينقصنا حاضر":

هل كان هذا الطريق هباء

على شكل معنى وسار بنا

أين نحن،لنذهب كما نحن[4].

ومناداته للآخر بأن يكون مرافقا له في وحدته ومنفاه بقوله:

---

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص14.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها ،ص70.

[3] حنان دندوقة : سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة "لمحمود درويش،أطروحة ماستر أدب حديث ومعاصر، المشرف :بشير تاوريريت،قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2015،1436،ص60

[4] محمود درويش: سرير الغريبة، ص ص15،11.

لنكون معا. [1]

ورغم التناقضات التي أبداها الشاعر بعدم الاكتفاء بالعمر بأن يكونا معا في قوله:

لم يكن كافيا أن نكون معا لنكون معا[2] .

لكنه يصرّ على هذه المرافقة، لتمثل هذه الصرخات بعدم الاكتفاء وعدم وضوح آفاق الحاضر وغياب الأجوبة لتلك التساؤلات،جاعلة منه مجرد شظايا وفوضى طالبا الرفقة في هذا الطريق لعله يخفف من حدّة الظلام.

أما حرف الفاء« فهو مهموس رخو »[3] .تواتر بشكل كبير قدّر بـ 36 مرة في قصيدة "كان ينقصنا حاضر" خاصة في المقطع الثالث الذي يقول الشاعر فيه

وصديقا وفيا لنايتها

لم يكن عمرنا كافيا لنشيخ معا

ونسير إلى السنما متعبين

ونشهد خاتمة الحرب بين أثينا وجارتها

ونرى حفلة السلم بين روما وقرطاج

عما قليل

فعما قليل ستنتقل الطير من زمن نحو آخر

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص11

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص132.

فلا بدّ منه، ولا بدّ منّا

غريبا يرى نفسه في مرايا غريبته؟

لا حلول ثقافية لهموم وجودية.

فدلالة صوت الفاء في هذا المقطع كما أشار إليها حسن عباس أنه:« يضفي معنى الضعف والوهن و بالبعثرة والتشتت »[1] ، فالحنين إلى الأرض التي أخرج منها يبعث في نفسه مرارة المنفى والغربة وما يشتت خياله – بين حاضر مبهم لا أمل فيه ومستقل راجيا منه ذاك الأمل الذي طال.

إنّما جاء صوت الفاء ليعبر عن جرح عميق في ذات الفلسطيني،يوازيه جرح أعمق هو جرح فلسطين التي باتت مرعى للغرباء [2] ، لذلك يطرح الشاعر تلك الأسئلة الوجودية والمصيرية لعله يبني بها جسرا لحقيقة هويته وأرضه، وكل ما يمس روحه المعذبة تحت سجن الغربة وانمحاء الهوية،فبات كل من فلسطين والشاعر غريبين،فهو غريب في أرض ليست أرضه وهي غريبة في أرضها،فهذا التناقض والرؤية الضبابية التي لدى الشاعر يجسد صرخاته المعذبة والمتألمة حيال وضع فلسطين وحاله المتغربة.

أما صوت الهاء فهو« مهموس رخو »[3] ،يعبّر عن القدرة عن التّعبير عن« الاضطرابات والعيوب النفسية والعقلية والجسدية... وعلى مشاعر إنسانية سلبية »[4] .

وكانت قصيدة "أرض الغربة أرض السكينة" الناطقة به وقد بلغ 31 مرة يقول الشاعر:

[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص132.

[2] ينظر: حنان دندوقة: سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش،ص57.

[3] حسن عباس: الحروف العربية ومعانيها،ص 191.

[4] المرجع نفسه، ص 201.

مسافرة

حول صورتها في مراياك:« لا

أم لي يا ابنتي فلديني هنا

هكذا تضع الأرض في جسدها سرها

وتزوج أنثى إلى ذكر فخديني

إليها إليك إليّ هنا .هناك.داخلي

خارجي وخديني لتسكن نفسي

إليك وأسكن أرض السكينة

فصوت الهاء يدلّ في هذا المقطع على الاضطراب والتشتت،فالشاعر في حالة ضباب نفسي وشعور بغربة لا نهائية:« فيجد في أعماقه ما يجد في فلسطين من تهميش وغربة »[1] ؛ أي أنّ الغربة والمنفى جعلته غريبا عن كل شيء عن نفسه،وعن وطنه وعن كلّ ما حوله فغاص في برك الفوضى والاضطراب وفقدان الذات وعدم تحديدها بدقّة،فكان صوت الهاء كما قال حسن عباس يستحضر كل المشاعر المضطربة والتي لا تعرف الهدوء ،فهي حركية دائمة من الانفعالات والتساؤلات والعبث الوجودي والنفسي.

[1] حنان دندوقة: سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش،ص55.

3.1.1. الأصوات الانفجارية الشديدة:

عادة ما يصطلح عليها بـ« الوقفات الانفجارية »[1] ، فهي تنتج عن« انحباس

القصيدة	من أنا دون منفى؟
الّصوت	تواتره
ب	22
ت	24
د	21
ج	6
ص	6
ط	7
ك	12
ق	13
الهمزة	30

المجموع الكلّي:141.

الهواء معها عند مخرج كل منها لا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجاة ويُحدِث في النفس صوتا انفجاريا »[2] .

وهي من ثمانية أصوات« ط، ق، ك،د، ج،ت،ص »[3]

الأصوات الانفجارية:

[1] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص62.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية،ص25.

[3] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص62.

القصيدة	لم أنتظر أحدا
الصّوت	تواتره
ب	27
ت	53
د	36
ج	10
ص	3
ط	3
ك	41
ق	12
الهمزة	71

المجموع الكلّي:256.

القصيدة	أرض الغريبة أرض السكسنة
الصّوت	تواتره
ب	29
ت	54
د	10
ج	8
ص	9
ط	4
ك	27
ق	9
الهمزة	47

المجموع: 197

القصيدة	لا أقل ولا أكثر
الصّوت	تواتره
ب	25
ت	48
د	11
ج	3
ص	7
ط	6
ك	30
ق	18
الهمزة	76

المجموع:223.

القصيدة	كان ينقصنا حاضر
الصوت	تواتره
ب	47
ت	64
د	20
ج	19
ص	16
ط	18
ك	43
ق	30
الهمزة	39

المجموع:296.

القصيدة	ليلك من ليلك
الصوت	توارته
ب	16
ت	25
د	9
ج	5
ص	2
ط	2
ك	15
ق	10
الهمزة	24

المجموع:108.

القصيدة	قناع.. لمجنون ليلى
الصّوت	تواتره
ب	27
ت	33
د	29
ج	18
ص	4
ط	2
ك	19
ق	22
الهمزة	64

المجموع الكلّي:218.

	كان ينقصنا حاضر	ليلك من ليلك	أرض الغريبة أرض السّكينة	لا أقل ولا أكثر	لم أنتظر أحدا	من أنا دون منفى	قناع... لمجنون ليلى	مجموع الأصوات الانفجارية
ب	47	16	29	25	27	22	27	193
ت	64	25	54	43	53	24	33	296
د	20	9	10	11	36	21	29	136
ح	19	5	8	3	10	6	18	69
ص	16	2	9	7	3	7	2	47
ط	18	3	4	6	3	7	2	43
ك	43	19	27	30	41	12	19	191
ق	30	10	9	18	12	13	22	114
الهمزة	39	24	47	76	71	30	64	315
المجموع	296	108	197	223	266	141	28	1440

من خلال هذه الجداول نلاحظ أنّ الأصوات الانفجارية في قصائد محمود درويش قد بلغت 1440.

ومن القصائد التي احتلت الصدارة من حيث الحروف الانفجارية قصيدة "كان ينقصنا حاضر" بلغ عدد الأصوات الانفجارية فيها 296 مرة،ويليها قصيدة "لم أنتظر أحدا" قدرت بـ 266 ثم تأتي قصيدة: "لا أقل ولا أكثر" بلغت 223.

ومن الأصوات الانفجارية التي كان لها حضور قوي في القصائد هو صوت الهمزة ،قدّر بـ 351 ثم يليه صوت التاء الذي بلغ 296 ثم جاء صوت الباء فتواتر 193،ليليه حرف الكاف، قدّر بـ 191.

لنلاحظ أنّ حضور الأصوات الانفجارية ليس مجرّد عبث ،إنما كانت محملة بدلالات خاصة ،أراد الشاعر بثها من خلالها لتعبر عن صدى ذاته ، وما يختلج قلبه من آلام،فكان لكلّ حرف حضوره الخاص وإيقاعه المتميّز.

يقول محمود درويش في المقطع الأوّل من قصيدة" لا أقل ولا أكثر "[1]

أنا أمرأة لا أقل ولا أكثر

أعيش حياتي كما هي

خيطا فخيطا

وأغزل صوفي لألبسه لا

لأكل فصه« هوميرا » أو شمسه

وأرى ما أرى

كما هو في شكله

بيد أنّي أحذف مابين حين

وآخر في ظلّه

لأحسّ بنبض الخسارة

فأكتب غدا

على الورق الأمس: لاصوت

إلا صدى

[1] محمود درويش: سرير الغريبة،ص ص 58،59.

...

أنا امرأة لا أقلّ ولا أكثر [1]

نشهد حضور الهمزة في هذا المقطع التي تعدّ حرف شديد... ولا تعتبر حرفا مجهورا ولا مهموسا »[2] . هشة كلما تأملها تلاشت، لأنّ هذا الإنسان ما عاد إلا ظل إنسان[3].

تعبر الهمزة عن آهات الشاعر التي أراد بثها بلسان امرأة تعبت من تشابه الأيام وظلامها.

أما صوت التاء فكان حضوره في القصيدة بارز خاصّة في قصيدة "كان ينقصنا حاضر" بلغ 64 مرة،وقصيدة "أرض الغريبة أرض السكينة" 54 مرّة.

يقول الشاعر محمود درويش في المقطع الخامس من قصيدة "كان ينقصنا حاضر"

لفظة لمديح المكان الجنوبي

نحن هنا طيور شمالية

ريحنا الأغاني الجنوبية

هل أنا أنت اخرى

وأنت أنا آخر؟

ليس هذا طريقي إلى جسدي

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص ص58،59.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها،ص 95.

[3] ينظر: حنان دندوقة: سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش،ص60.

وأنا لن أكون أنا مرتين[1].

وأنا لن أكون أنا مرّتين

وانقسمت إلى امرأتين

فلا أنا شرقيّة

ولا أنا غربيّة

ولا أنا زيتونة ظللت آيتين

لنذهب إذا[2]

هذه الأسطر الشعرية المتشبعة دلاليا تعبر عن الدلالة الرئيسية التي جسدها ديوان سرير الغربية التي تتمثل في مرارة المنفى والاشتياق والحنين إلى الديار والأحبة،ليزيد الشاعر حزنه تأزم واقع فلسطين،ليكون حرف التاء الذي هو:« حرف مهموس انفجاري تضطر معه لإخراج الهواء كأنّه آهة حبيسة ذبيحة »[3] ، ليتمثّل ذلك في الكلمات الآتية (مرتين ،انقسمت، آيتين،امرأتين) يعبّر هذا الحرف عن« الليونة والرقّة والضّعف »[4] .

والتشتت والفوضوية وعدم الاتزان في قوله:

انقسمت إلى امراتين[5]

ليصبح الواقع القاهر والتغرّب والإرادة في البحث عن طوق النجاة مجرد ضباب يلامس الذات، وقدر عددها في القصيدة 76 مرّة.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص14.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص68.

[4] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،57.

[5] محمود درويش: ديوان سرير الغريبة،ص14.

ليأخذ صوت الهمزة دلالة البروز والظهور ولفت الانتباه ، خاصة إذا احتلّت الصدارة في الكلمات،فهنا تعبر عن القوة والظهور كمن يقف فوق مكان مرتفع[1] ؛ أي أنّ الشاعر جاء بالهمزة ليجسد حضور نفسه بصورة المراة الفلسطينية التي اعتبرها أكثر مثال يعبر عن القوة والصبر والبساطة في قوله:

أنا امرأة لا أقل ولا أكثر

أعيش حياتي كما هي

خيطا فخيطا[2]

لنظن في الوهلة الأولى أنّه عبارة عن سرد للأشغال اليومية فقط،ولكن عندما نمعن النظر نجد أنّه يجسد صبر المرأة الفلسطينية في الواقع الرّتيب،واليوم الذي يشبه الغد،ليصور انعدام الحرية للحاضر والغد الذي لا أمل يرجى منه، فيعلن آهاته بتلك الهمزة،لتحمل كذلك دلالة« الترقّب والانتظار »[3] .

ليعبر عن ذلك انتظار ذلك الغد المشرق ليتراجع عن ذلك الحلم فيستيقظ « واقع قاهر جعل من سنوات الفلسطيني خيوطا ويعيدها إلى البداية المؤلمة.

وبانتحاء صوت التاء والهمزة في ضمير "أنت" يخلق فضاء دلاليا يعبر عن« موقف الشاعر التفاؤلي بغد أفضل وللفت انتباه الملتقي لكبر المحنة »[4] .

أما حرف الباء الذي هو « مجهور شديد » فيوحي« بالظهور، والانبثاق بما يحاكي واقعه » حيث يوظفها ليعبّر من خلاله عن مكنوناته التي لم يعد يستطيع كتمانها

[1] حسن عباس:خصائص الحروف العربية، ص58.

[2] محمود درويش:سرير الغريبة، ص58.

[3] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص69.

[4] المرجع نفسه، ص 68.

ولا الصبر عليها ملتمسا الرفقة لعلها تكون انسيا له في وحدته وظلامه الذي كاد أن يكون له شبحا متتبعا له ليعود به إلى العبث وطرح إشكالاته الوجودية في قوله لنذهب معا في طريقين مختلفين

لنذهب معا ولتكن طيبين[1]

4.1.1 الأصوات الاحتكاكيّة:

هي الأصوات الرّخوة ،فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا ملما... إنما يكشف بان يكون مجراه ضيقا.وأثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير الخفيف،تختلف نسبته تبعا لضيق المخرج »[2] ،وتتمثل في الأصوات الآتية: « ف،ت،د، ذ، ظ،س،ز ،ص،ش،ح،غ،ج،ع،هـ »[3] .

القصيدة	لم أنتظر أحدا
الصّوت	تواتره
ف	26
ك	3
ذ	10
ص	3
ط	8
س	24
ش	8

[1] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي ،ص68.

[2] إبراهيم انيس: الأصوات اللغوية،ص24.

[3] كتيبة راجح: بنية القصيدة الحداثية في ديوان"بيادر الجوع" للشاعر خليل حاوي،أطروحة ماستر،أدب حديث ومعاصر،إشراف بشبر تاوريريت،قسم الآداب واللغة العربي،كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر بسكرة،بسكرة،الجزائر ،1436هـ،2015م،ص91.

ز	7
ح	19
خ	4
ع	19
غ	1
ه	29

المجموع الكلي: 161

القصيدة	كان ينقصنا حاضر
الّصوت	تواتره
ف	36
ك	7
ذ	13
ص	16
ظ	3
س	35
ش	14
ز	7
ح	36
خ	9
ع	27
غ	10
ه	32

المجموع الكلّي: 245

القصيدة	ليلك من ليلك
الصّوت	تواتره
ف	16
ك	2
د	2
ص	2
ط	1
س	15
ش	4
ز	5
ح	13
خ	5
غ	15
ع	6
ه	7

المجموع الكلّي: 93

القصيدة	قناع... لمجنون ليلى
الصّوت	تواتره
ف	22
ك	2
ذ	5
ص	4
ظ	00
س	20
ش	17

ز	6
ح	17
خ	6
ع	38
غ	8
ه	24

المجموع الكلّي: 146.

القصيدة	من أنا دون منفى؟
الصّوت	تواتره
ف	19
ث	00
ذ	8
ص	6
ط	00
س	22
ش	10
ز	3
ح	12
خ	5
ع	16
غ	7
ه	8

المجموع الكلّي:116.

القصيدة	أرض الغريبة أرض السّكينة
الصوت	تواتره
ف	31
ث	6
ذ	6
ص	9
ط	1
س	22
ش	6
ز	3
ح	14
خ	10
ع	18
غ	8
ه	41

المجموع الكلّي: 175.

القصيدة	لا أقل ولا أكثر
الصوت	تواتره
ف	21
ث	7
ذ	4
ص	7
ط	1
س	22

ش	6
ز	5
ح	17
خ	8
ع	11
غ	5
ه	10

المجموع الكلّي:124.

القصائد	كان ينقصنا حاضر	ليلك من ليلك	أرض الغريبة أرض السكينة	لا أقل ولا أكثر	لم أنتظر أحدا	من أنا دون منفى	قناع... لمجنون ليلى	مجموع الأصوات الاحتكاكية
ف	36	16	31	21	26	19	2	151
ث	7	2	6	7	3	00	2	27
د	13	2	6	4	10	8	5	48
ص	16	2	9	7	3	6	4	47
ط	3	1	1	1	8	00	00	14
س	35	15	22	22	24	22	20	160
ش	14	4	6	6	8	10	6	54
ز	7	5	3	5	7	3	6	136
ح	36	13	14	17	19	12	17	128
خ	9	5	10	8	4	5	6	47

ع	27	15	18	11	19	16	38	144
غ	10	6	8	5	1	7	8	45
ه	32	7	41	10	29	8	24	151
/	245	93	175	124	161	116	138	142

نلاحظ من خلال الجداول السابقة أنّ بنية الأصوات الاحتكاكية ،قد بلغت 1142م في القصائد الدراسية السبع ، لتكون الصدارة لقصيدة "كان ينقصنا حاضر" وقدرت 254 ثمّ تليها قصيدة أرض الغريبة أرض السكينة 175 ثمّ تأتي قصيدة،لم أنتظر أحدا وصلت إلى 161.

أما عن الأصوات الاحتكاكية الأكثر قوّة ،حضورا في المدونة هو صوت السين بلغ 160 يليه صوت الهاء والفاء بنفس العدد 151 مرة ثم يليه حرف العين 144 ثم الحاء 128 مرة.

فصوت السين« مهموس رخو يوحي بأسباب بين النعومة والملامسة... والانزلاق والامتداد وهو أقرب للصفير »[1] ، وكأمثلة عن ورود صوت السين قوله:

فما قليل ستنتقل الطير من زمن نحو آخر

على شكل معنى وسار بنا

سفرا عابرا بين أسطورتين

[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص ص111،110.

غريبا يرى نفسه في مرايا غريبة؟

« لا ليس هذا طريقي إلى جسدي[1]

كما ذكره كذلك في المقطع الآتي:

« أينما كنت كانت سمائي حقيقية

من أنا لأعيد لك الشمس والقمر السابقين

فلنكن طيبين[2]

فما قليل ستنتقل الطير من زمن نحو آخر

على شكل معنى و سار بنا

سفرا عابرا بين أسطورتين

غريبا يرى نفسه في مرايا غريبة

« لا ليس هذا طريقي إلى جسدي[3]

« أينما حللت كانت سمائي حقيقية

« من أنا لأعيد لك الشمس والقمر السابقين

فنكن طين[4]

[1] محمود درويش: سرير الغريبة،ص11.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] المصدر نفسه،ص 11.

[4] المصدر نفسه، ص12.

لقد كان حضور صوت السين مكثّفا في هذا المقطع بلغ 13 مرة ليوحي بشيء من« الخفاء والتحرك والسير »[1] .

الذي يعكس دواخل الشاعر والآلام التي ألمت به فجعلت نفسه غريبة عن كل شيء، ليعايش حرقة البعد عن الوطن التي أدخلته في حلقة من التساؤلات المصيرية باحثنا من خلالها عن نفسه وأرضه وعن كل شيء،فقد جراء الغربة والواقع المؤلم ليخلق صوت السين « دهشة شعورية حزينة تحمل معها معاني الخيبة والانكسار والحسرة عن عمر يمضي في المنفى »[2] ، ذات انمخضت في غياهب المنفى.

وتزداد دلالة صوت السين لتوحي« بالتحرك والطلب والضعف »[3] .

في الكلمات الآتية :(سار سفرا،سننتقل السابقين،جسدي الشمس،أسطورتين،نفسه، ليس)، لتعكس تشتت الشاعر وفوضوية مشاعره ،ليكون الطريق على شكل سراب لا أمل فيه وبلا هدف واضح وحقيقي يثبت وجوده وذاته الممزقة بين الماضي المؤلم والحاضر المبهم.

أما صوت الفاء فقد ورد 151 مرة ،والقصيدة الناطقة به قصيدة "كان يقصنا حاضر بـ36 مرة، فهو صوت « مهموس رخو »[4] ، ليعكس هذا الصوت الشتات و« الضعف والوهن »[5] لروح الشاعر التي تتكئ عن أحلام مستحيلة التحقيق بالنسبة إليه التي تتمثّل في العودة إلى أرض فلسطين.

[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 111.

[2] حنان دندوقة: سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش،ص 59.

[3] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص113.

[4] المرجع نفسه: ص132.

[5] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها.ص132

فكان صوت الفاء يعبّر عن معاني الضياع والتيه والبحث عن الأنا المفقودة بين الركام.

ومن الأصوات الاحتكاكية التي كان لها حضور في القصيدة هو صوت الهاء« فهو صوت رخو »[1] ليوحي« بالاضطرابات النفسية المتحكمة في الذات »[2]

حول صورتها في مرايا: لا

أم لي يا ابنتي فلديني هنا

هكذا تضع الأرض في جسد سرها

وتزوج أنثى لذكر فخذيني

إليها إليك هناك داخلي

خارجي فخذيني لتكن نفسي

إليك واسكن أرض النكبة[3]

ليعكس صوت الهاء الاهتزازات والاضطرابات النفسية تشكّل« آهة حبيسة تنطلق من عمق الشاعر،بل من عمق الوطن الجريح ليجسّد هذا الصوت حالة الانكسار في أتم معانيها »[4] ، والتزعزع النفسي وفوضوية الواقع،والألم والغربة لتؤكّدها الكلمات الآتية (هناك،هنا، السكينة،سرها،صورتها)

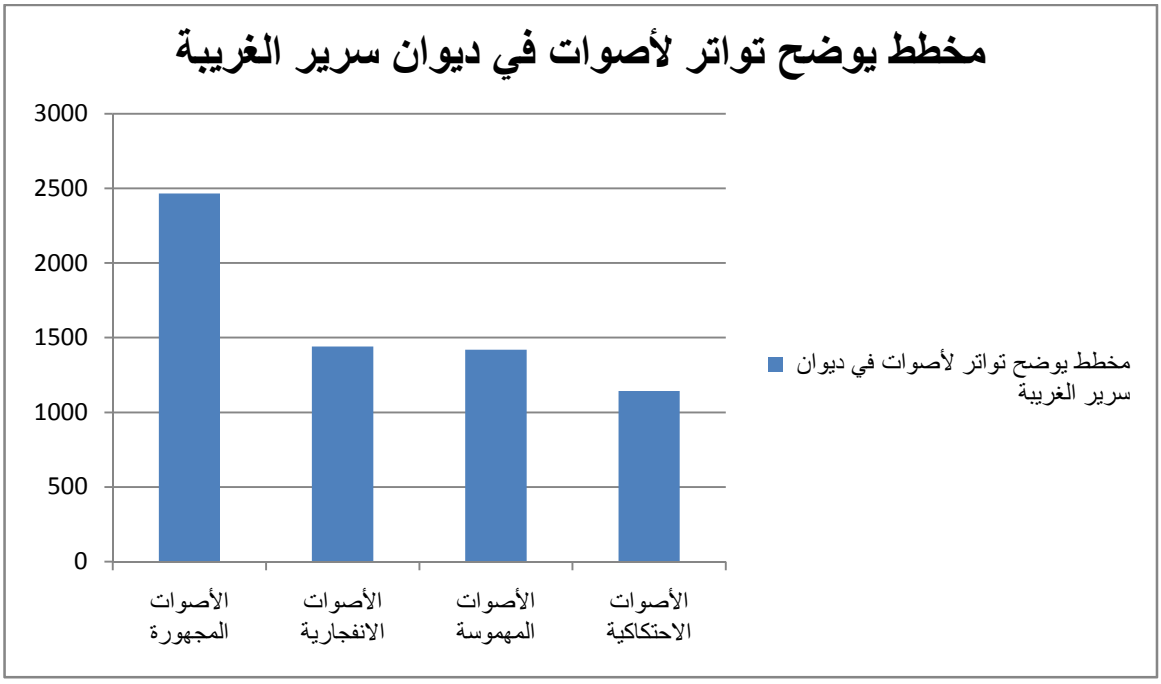
[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص191.

[2] المرجع نفسه،ص 192.

[3] محمود درويش:سرير الغريبة،ص ص 48،49.

[4] حنان دندوقة:سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش،ص55.

ومن خلال درسنا لصفات الأصوات نستنتج أنّ حصة الأسد كانت للأصوات المجهورة بعدد يقدّر بـ 2465 لتليها الأصوات الانفجارية 1440 ثم الاصوات المهموسة 1430، ثم تليها الأصوات الاحتكاكية 1142 مرة.



نلاحظ من خلال هذا المخطط صدارة الأصوات المجهورة والانفجارية

2.1.أشكال التكرار:

تعتبر دراسة الإيقاع في الشعر من الدراسات المهمة والحديثة ،لكونه من أبرز ضرورات الشعر

الذي يتولّد عادة من الوزن ،ولكن نحن هنا بصدد إلقاء الضوء على ظاهرة أسلوبية تشكل نغما موسيقيا في الخطاب الشعري،وتزيده تأكيدا وجمالية تتمثل في التكرار.

فالتكرار ظاهرة أسلوبية جمالية تتمثل في إعادة اللفظة أو العبارة أكثر من مرّة يشكّل نسقا تعبيريا في البنية التي تقوم على تكرار السمات الشعرية في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف اقتناص ما رواءه من دلالات مثيرة .

لأنّ الشاعر وظّفه إما من أجل توكيد دلالة معينة أو تبنيه على فكرة ما، بالإضافة إلى تكثيف الإيقاع في الخطاب الشعري فيصبح أكثر استصاغا فتداولا.

وعليه فإنّ بنية التكرار « على اختلاف أنماطها في كلّ نص شعري على نحو من الأنحاء،بل إنّها في بعض الأحيان قد يستغرق النص الشعري كلّه »[1] .

ليجسّد تلك الحالة الشعورية النفسية التي يمر بها الشاعر.

فقد حفل شعر محمود درويش بشكل أنماط التكرار من صوت وكلمة وعبارة وسندرسه على النّحو الآتي:

1.2.1.تكرار الصوت:

إن التّكرار الصوت دلالات وغايات فنيّة عدّة« إذ تقدّم الأصوات اللّغوية على عمليّة استنتاج المقطع »[2] ، ثم الكلمة و تليها الجملة،أي أنّ للصوت أهميّة في التركيب

[1] محمد عبد المطلب: البناء الأسلوبي في شعر الحداثة،دار المعارف،ط2،1995،ص381.

[2] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص80.

بصفة عامّة تتمثّل في إضافة نوتات موسيقية تتصاغ لها الآذان من جهة ولتأكيد وتقوية المعنى من جهة أخرى.

وبناء على هذا وجب علينا الوقوف أمام هذا النوع من التكرار في شعر محمود درويش وربطه بالسياق الشعري، وإظهار دلالته الجمالية والفنية،وذلك اعتماد على المنهج الإحصائي لما له من مقدرة على الضبط الكميّ لتواتر الأصوات:

ليتضح ذلك في الجدول الآتي:

القصيدة / تكرار الصّوت	كان ينقصنا حاضر	ليلك من ليلك	أرض الغريبة أرض السّكينة	لا أقل و لا أكثر	لم أنتظر أحدا	من أنا دون منفى؟	قناع... لمجنون ليلى	مجموع التّكرار
ح	36	13	14	17	19	12	17	128
ث	7	2	6	7	3	00	2	27
ه	32	7	31	10	29	8	24	141
ش	14	4	6	6	8	10	6	54
خ	9	5	10	8	4	5	6	47
ص	16	2	9	7	3	6	4	47
ف	36	16	31	21	26	19	24	173
س	35	15	22	22	24	22	20	160
ك	43	19	27	30	41	12	19	191
ت	64	25	54	43	53	24	33	296
ط	18	3	4	6	3	7	2	43
ق	29	11	9	18	12	13	22	114
ب	46	16	29	24	27	22	27	191
ج	19	5	8	3	10	6	18	69
ذ	20	9	10	11	36	4	30	173
د	13	2	6	4	10	8	5	48

ر	58	20	45	46	48	30	39	286
ز	7	5	3	4	7	3	6	35
ص	3	10	12	9	2	3	7	46
ظ	3	1	1	1	8	00	00	144
ع	27	15	18	11	19	16	38	45
غ	10	6	8	5	1	7	8	646
ل	111	85	78	95	78	84	115	273
م	62	33	47	41	47	56	34	462
ن	151	33	54	51	54	60	65	468
الهمزة	39	24	71	76	71	70	64	351

نستنتج من خلال هذا الجدول أنّ تواتر الأصوات في شعر درويش جاء بشكل متباين ولكنّه أحدث نغما موسيقيا وإيقاعا جماليا ودلاليا،ليظهر الحالة النفسية للشاعر.

فالأصوات التي كانت أكثر حضورا وبروزا هي الأصوات الآتية:(اللام) و(النون)و(الهمزة) و(التاء) و(الراء)و(الميم). ليبلغ عدد تواتر عدد تواتر اللام 646 ويليه حرف النون 462 ليأتي صوت الهمزة الذي بلغ تكراره 351 يليه صوت التاء ،بلغ 296 مرة ،وبعده صوت الراء الذي ورد 286 مرة يليه حرف الميم قدر بـ 273 مرّة.

أما القصائد التي أخذت الصدارة في تواتر الحروف هي قصيدة"كان ينقصنا حاضر" و"أرض الغريبة أرض السكينة" و"قناع لمجنون ليلى" ،و"لم أنتظر أحدا"،وهذا ما اتضح في المقاطع السابقة،لتكون تلك الأصوات المتمثلة في" اللام" و"النون" و"الهمزة"،"التاء"، "الراء"و"الميم" متقاربة في مخارجها "فاللام والراء والنون" عدها إبراهيم أنيس:« من

المجموعات الصوتية المتميزة التي تشترك في نسبة وضوحها الصوتي »[1] ، ومخرجها واحد لثوي[2].

أما صوت الهمزة« صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس »[3] ،ليكون مخرجه داخلي »[4] ، والميم صوت« مجهور لا هو بالشديد ولا هو بالرّخو مخرجه شفوي »[5] ، أما صوت التاء« شديد مهموس »[6] ،« مخرجه أسناني لثوي »[7] .

وشهدت هذه الأصوات حضورا قويا بارزا في القصيدة لتضفي نغما موسيقيا من جهة وتبرز الحالة الشعورية من جهة أخرى.

فصوت اللام في قصيدة "قناع لمجنون ليلى" الذي يوحي بـ:« الالتصاق والتّماسك واللّيونة »[8] ، والاصرار والاستمرارية في شكل ذلك الحب الصوفي ليرمز إليه بتلك الثنائية الروحية قيس ليى وذلك لكي يجسّد ترابطه الروحي بعشيقته (فلسطين) فالشاعر بأخذ هذه الثنائية التي يتخللها صوت اللام في قصيدته زمر الصفاء الروحي والرباط الأبدي الذي يتمناه أن يكون،ولكن أحيانا أخرى يفيق من ذلك القناع الذي استعاره ليجد نفسه أنّ الآمال والأحلام في التقرّب إلى ذاك الحبيب،قد ذهب سدى ليخوض غمار الشكوى والتذمّر على هذا الحل البائس والذي لا أمل يرجى منه،لقوله في المقطع الثاني من قصيدة "قناع... لمجنون ليلى" :

أنا أوّل الخاسرين أنا

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص61.

[2] ينظر: كتيبة راجح: بنية القصيدة الحداثية في ديوان بيادر الجوع للشاعر خليل حمادي،ص83.

[3] حسن عباس:خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص77.

[4] المرجع نفسه: ص48.

[5] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص47.

[6] المرجع نفسه: ص 53.

[7] سامية راجح:أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص 84.

[8] حسن عباس عباس: الحروف العربية ومعانيها،ص82.

آخر الحالمين وعبد البعيد،أنا

كائن لم يكن. وأنا فكرة للقصيدة

ليس لها بلد أو جسد

ليس لها والد أو لد[1]

ليؤكّد هذا الاقرار أنّ الوطن لا زلت متواجد، في قلبه التي تحدد بالنسبة إليه من يكون، ولكنّ البعد جعل كلّ شيء غامض ليصبح لاشيء.

ليجسّد اللام دواخل الشاعر المصرة أحيانا على التغاضي عن الألم وأحيانا أخرى عن الغوص فيه حين يفقده ذاته وهويته ويجعله بلا مصير.

أما صوت النّون فيوحي بشيئين من « الانبثاق والظهور »[2] ،خاصة إذا كان في الصدارة:« أنا، أنت ،نحن،لن انقسمت لنذهب، إنسانة » .

ليعكس حالة من« الفاعليّة والاهتزاز والاضطراب »[3] ، التي تعانيه الذات جراء الألم ومرارة المنفى والحسرة.

أما النون في آخر الكلام توحي بمعاني« الرقّة والخفاء »[4] ، وكأمثلة على ذلك:(مختلفين ،طريقين،امراتين،مرّتين) ليخلق« دفقة شعورية حزينة تحمل معها كل معاني الخيبة والانكسار والحسرة على عمر يمضي في المنفى »[5] ، لقوله في المقطع الخامس في قصيدة "كان ينقصنا حاضر"

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص122.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص161.

[3] المرجع نفسه: ص 166.

[4] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها ،ص167.

[5] حنان دندوقة: سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش،ص 59.

لم يكن كافيا أن نكون معا

لنكون معا

كان ينقصنا حاضر لنرى

أين نحن،لنذهب كما نحن

إنسانة حرّة

وصديقا قديما

لنذهب معا[1].

أما صوت الهزّة فكانت قصيدة "لا أقل وأكثر" التي تشهد حضورا له فهو يوحي . .« بالنّتوء والبروز... فيلفت الانتباه كهاء التّنبيه »[2] ،خاصّة في ضمائر المتكلم والمخاطب لتجسّد تلك الخاصية في الظهور(أنت ،أنا) ليعكس صوت الهمزة تلك المعاناة والألم والحسرة،ويلفت الانتباه إلى حالة الشاعر المضطربة التي تعبث التشتت والتمزق ،لبعدها عن الوطن لقول الشاعر في المقطع الرابع من قصيدة "لا أقل ولا أكثر":

أنا من أنا مثلما

أنت من أنت: تسكن في

وأسكن فبك إليك ولك

أحبّ الوضوح الضروري في لغزنا المشترك

أنا لك حين أفيض في الليل

[1] محمود درويش:سرير الغريبة، ص15.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص95.

لكن لست أرضا

ولا سفرا

أنا امرأة لا أقلّ ولا أكثر [1]

لتؤكّد الهمزة ذلك الحضور المغيب والمشتت لذات الشاعر إزاء الحاضر ليرسم بملامح اللاشيء بساطة الحياة الفلسطينية.

ومن الأصوات التي تكرّرت أيضا صوت التاء« ليوحي بملمس الطراوة والليونة.. والرقّة والضعف،والتفاهة »[2] .

ليعكس حال الشاعر المتألمة حيال الحاضر الذي أدخله في غياهب التساؤلات المصيرية،فاقد هويته بين ظلام التغرب.

أما صوت الرّاء كان حاضرا في قصيدة "كان ينقصنا حاضر". ليجسد فضاء دلاليا ينبض « بالايقاع والاهتزاز »[3] ، ليوحي أيضا بالاضطراب والمعاناة التي يعيشها الشاعر لتحرك وتغير الواقع »[4] .

أما صوت الميم تمثله قصيدة "كان ينقصنا حاضر " إذا جاء دالا على « التّماسك والمرونة »[5] ، ليجسّد معاني الضياع والاستمرارية في البحث عن المصير وطرح التساؤلات التي تؤجّج النفس،وتجعلها في هيجان وحركة.

---

[1] محمود درويش: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص61.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص 55،57.

[3] سامية راجح:أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص 84.

[4] حنان دندوقة: سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش،ص60.

[5] حسن عبّاس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص73.

ليوظف الشاعر أيضا الصوائت (الألف، والياء، والواو) وذلك لتوضيح وإبراز عذابات الشاعر والآهات والصرخات التي تجس نبضه وتجعله في حالة بوح.

2.2.1. تكرار الكلمة:

يعتبر هذا التّكرار من « أبسط أنواع التّكرار وأكثرها شيوعا »[1] ،وإنّ لتواتر الكلمة في شعر محمود ردويش رمزية ودلالة هامّة،تكشف عن عدّة معان،أراد الشاعر البوح بها من خلاله لأنّ كلّ تكرار« يحمل في طيّاته دلالات نفسيّة،انفعالات عاطفيّة تستدعيها التجربة الشعورية أو تتطلّبها طبيعة السياق الشعري »[2] .

وبما أنّ الكلمة تتكوّن من الأصوات التي تحمل إيقاعا موسيقيا مميزا ، فإنّ من المؤكّد أن ارتباطها بأصوات أخرى في كلمة واحدة ،وتكرارها يولّد نغما يجدب القارئ.

ومن الكلمات المتكرّرة في شعر محمود دوريش نجد كلمة (حرّة) التي تكرّرت خمس مرات في قصيدة "كان ينقصنا حاضر" التي توحي بنوع من الحركة في تغيير الواقع مع التحدّي والإصرار على أن يكون الغد أفضل وبأن سترجع لفلسطين سيادتها.

لينياديها الشاعر في كلّ مقطع من مقاطع القصيدة، ليؤكّد أنّه مهما كانت الصعاب والمشاق والواقع البائس فإنّ الغد سيكون أفضل من الأمس.

أيضا تكرار كلمة (ليل) في قصيدة (ليلك من ليلك) بشكل لافت للانتباه بلغت 14 مرّة، ليخلق فضاء دلاليا تتعانق فيها الهموم شكّل سبلا من الآلام والاضطرابات والضبابية

---

[1] فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت،لبنان، ط1،2004،ص60.

[2] محمد العربي الأسد: خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن الشاطئ،أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث،إشراف يوسف وغليسي، قسم الآداب واللغة العربية،كليّة الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري،قسنطينة،الجزائر، 2015،1436،ص161.

الذاتية،والفوضى في دروب الهوية والبحث عن الأصل ليقول الشاعر في قصيدة(ليلك من ليلك):

يجلس الليل حيث تجلسين

لتلك.بين حين وآخر تفلت إيماءه

من أشعّة غمّازتيك فتكسر كأس النّبيذ

وتشعل ضوء النّجوم.وليلك ظلّك–

قطعة أرض خرافية للمساواة مابين

أحلامنا.ما أنابالمسافر أو بالمقيم على

ليلك اللّيلكي،أنا هو من كان يوما

أنا،كلّما عسعس اللّيل فيك حدست

بمنزلة القلب مابين منزلتين: فلا

النفس ترضى،ولا الروح ترضى.وفي

جسدينا سماء تعانق أرضا[1]

لتتعمق دلالة الليل في هذا المقطع الذي يكشف صراع نفس الشاعر والأرض التي أرادها دوما وروحه المعلقة بها.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة،ص ص30،29.

ومن التكرارات المتميزة أيضا كلمة (انتظار) في قصيدة "أرض الغريبة أرض السكينة" التي تكرّرت (8) مرات،لتجسد حالة الشاعر الآملة في الغد المنتظر،على أن يكون حافلا بالسعادة والوضوح.

واللافت للانتباه أنّ بداية كلّ مقطع من القصيدة يقرّ أنّه لا ينتظر أحدا ،وليس هنالك أملا يرجوه من المستقبل الآني ،بل يؤكّد أنّه يكون مثل الأمس في تفاصيله ولا شيء بجديد، لقوله:

لم انتظرك ولم أنتظر أحدا

كان لا يدلي أن أمشط شعري

على مهل أسوة بالنساء الوحيدات[1]

إلى آخر مقطع:

وأمنع نفسي من الانتباه

إلى نفسها في انتظارك[2]

ليقر في الأخير أنّ النفس انتظرت دون إرادة منه، وهذا يرسم معالم نفسه المضطربة التي في دواخلها ترجو أن يكون الغد أفضل بالرجوع إلى الديار،ولكنّ الواقع يفرض شيئا آخر،أنّه لا أمل من كلّ ذلك.

ومن الكلمات المتكرّرة أيضا كلمة (الماء)،حيث ذكرت(5)مرات،و(صرنا)(3)مرات و(منفى) (3) مرات،(النهر) مرتين.

ومن الأسطر الشعرية التي اقتضت هذه الكلمات من قصيدة :"من أنا دون منفى؟:

[1] محمود درويش:سرير الغريبة، ص79.

[2] المصدر نفسه: ص80.

غريب على ضفة النهر كالنهر... يربطني

باسمك الماء لاشيء يوجعني من بعيدي

إلى نخلتي: لا السّلام ولا الحرب.لا

شيء يدخلني في كتاب الأناجيل.لا

شيء[1].

أما لفظة الماء نقرؤها في بداية كلّ مقطع

غريب على ضفّة النّهر كالنّهر... يربطني

باسمك الماء[2].

لنجد الشاعر كرّر لفظة (الماء) وإن دلّت على شيء فإنّها تدلّ على ذاك الترابط الخلقي بينه وبين حبيبته فلسطين في قوله تعالى: ﴿ فَلْيَنْظُرِ الْإِنْسَانُ مِمَّ خُلِقَ (5) خُلِقَ مِنْ مَاءٍ دَافِقٍ (6) ﴾[3]، ليرسم لنا بهذا تحسّره لبعده عن الوطن ،ولم يبق رابط يجمعهما إلا ذاك الأصل الخلقي.

ليصنع هذا الفراق الروحي والجسدي عن الوطن،مشاعر الحزن والخذلان في ذات الشاعر،صارخا بفكرة الاشيء التي تأخذه إلى برك اللاأمل ليصبح في الخيال عاجزا عن تفادي هذا الواقع، وويلات المنفى التي تجس نبضه وتجعله أرقا منتظرا ذاك النهار،ولكن لا شيء لاشيء سوى المنفى.

[1] محمود درويش:سرير الغريبة،110.

[2] . محمود درويش:سرير الغريبة، ص79

[3] سورة الطّارق: الآيتين(5و6).

نستنتج فيما سبق أنّ قصائد درويش قد شملت هذا النّوع من التكرار لتضع الكلمة فضاء دلاليا حافلا بالمشاعر الحالات النفسية لدى الشاعر،ولأنّ الكلمة عندما تتكرّر لها « دلالة معنوية لأنّها محور التّركيب،ففيها تتمركز الدّلالة الكبرى،كما لها نغمة موسيقية »[1]

تجذب القرّاء لإدراكها.

3.2.1.تكرار الجملة:

يشكلّ هذا النّوع من التكرار ملمحا أسلوبيا لافتا،ومظهرا من مظاهر الإيقاع الذي يعدّ في أبسط صوره أصوات مكرّرة،وهذه الأصوات تثير في النّفس انفعالا ما، وللشعر نواح عدّة للجمال أسرعها للنفوس تكرر العبارة.

إنّ تكرار العبارة بعده ظاهرة أسلوبية بارزة:« مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة مرآة تعكس كثافة المعاني في نفس الشاعر وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور »[2] .

والآن نحن بصدد دراسة هذا النّوع من التّكرار لنكشف خفاياه ونبرز أهم السّمات التي جاء لكي يبرزها.

تشهد قصيدة (كان ينقصنا حاضر) حضور هذا النّوع من التّكرار، تمثلت في عبارة (لنذهب كما نحن) التي تكرّرت (8) مرات في بداية كل مقطع،لقول الشاعر في المقطع الأول:

لنذهب كما نحن

[1] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص118.

[2] فهد ناصر عاشور : التّكرار في شعر محمود درويش،ص 305.

سيدة حرة

وصديقا وفيا[1]

وفي بداية المقطع الثالث

لنذهب كما نحن

إنسانة حرّة

وصديقا وفيّا لناياتها[2]

وفي بداية المقطع الرابع:

لنذهب كما نحن

عاشقة حرة

وشعرها[3]

ليرسم هذا التّكرار نوع من الكثافة الشعورية ،تتمثّل في الهروب والتغاضي عن هذا الواقع المؤلم الذي يجس نبضه ملامسا الرفقة، لعلها تخفّف من تأجّج عاطفته وتشتتها جراء التغرب والبعد عن الوطن،ليدعو تلك الصديقة والعشيقة أن تكون رفيقة له وتنقضه من هواجس المنفى وظلام التفكير.

لأنّ هذا التّكرار المتوالي بالذهاب يوحي بشيء من الإصرار على المتابعة رغم الخذلان واليأس المحاط بالشاعر ليجد في هذا التكرار نظرة تفاؤلية وهي التغاضي عن

[1] محمود درويش: سرير الغريبة،ص9.

[2] المصدر نفسه ،ص ص 10،11.

[3] المصدر نفسه: ص 12.

حالة المنفي والبحث والمناشدة عن الحرية المغيبة عن فلسطين،وعن ذاته المعذبة في سجن المنفى.

وفي قصيدة " لا أقل ولا أكثر" راح الشاعر يتلاعب بالألفاظ مشكلا نغما موسيقيا تتصاغ له الأسماع، وليتمثّل في تكرار عبارة"انا امرأة لا أقل ولا أكثر" (6) مرات،وكانت في نهاية كل مقطع من القصيدة، لتعكس هذه الجملة بساطة المرأة الفلسطينية التي يتحدث الشاعر على لسانها فيقول:

أنا امرأة لا أقل ولا أكثر

أعيش حياتي كما هي

خيطا فخيطا

وأغزل صوفي لألبسه لا

لأكمل قصة « هومير » أو شمسه[1]

فوق سطوح القرى

أنا امرأة لا أقل ولا أكثر[2]

وفي مقطع آخر:

لا لست شمسا ولا قمرا

أنا امرأة،لا أقل ولا أكثر[3]

[1] محمود درويش: سرير الغريبة،ص58.

[2] المصدر نفسه ،ص 59.

[3] المصدر نفسه: ص60.

وفي مقطع آخر :

وتتعبني

دورة القمر الأنثوي

فتمرض جيتارتي

وترا

وترا

أنا امرأة،

لا أقلّ

ولا أكثر [1]

لتكون النّهاية التي ولدها الشاعر بتكرار تلك العبارة:

أنا امرأة لا أقل ولا أكثر

تعكس ذاك الصبر اللامتناهي على تشابه الأيام وعن المراة الفلسطينية التي تكابد عن البقاء والتعود، ليصبح ذلك التعوّد يفضي إلى اليأس واللاأمل.

فالشاعر نجده في هذه القصيدة يتحدّث عن لسان المرأة الفلسطينية البسيطة والصبورة التي يجد فيها ملامح« ملامح الوطن ففي توقها للحرية توق الأرض إلى ذلك »[2] .

[1] محمود درويش: سرير الغريبة ص61،62.

[2] حنان دندوقة: سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش،ص 99.

لتكون تلك المرأة فلسطين والأرض وعن نفسه المغتربة،فإنّ كلّ هذا التجمع للأنا يفرض امرأة أقوى من أن تتّصف بامرأة "لا أقل ولا أكثر"،لتفسره أنّ الشاعر بهذه العبارة لا يصف بساطة المرأة ،بل يؤكّد لنا مدى الصبر الهائل رغم العطاء والحب والألم،والغد المظلم ،وما يؤكّد هذا أنّه لا يكرّر العبارة إلا في نهاية كلّ مقطع ليكسر التوقّع من ناحية،ويؤكّد أنّها قوّة رغم بساطتها.

ففي قصيدة "قناع...لمجنون ليلى" تتكرّر عبارة :أنا قيس ليلى (3) مرات،في بداية كل مقطع:

لقول الشاعر في المقطع الثاني:

أنا قيس ليلى

غريب عن اسمي وعن زمني

لا أهزّ الغياب كجذع النخيل

لأدفع عن الخسارة:أو أستعيد[1]

وفي المقطع الثالث:

أنا قيس ليلى،أنا

أنا لا أحد[2]

يشكل هذا التكرار فضاء دلاليا يعكس روح الشاعر المرتبطة بفلسطين روحيا،رغم الفراق الجسدي،لأنّه بقوله(أنا قيس ليلى) ليؤكّد التحام ذاتين في أنا واحدة ورابطهما هو

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص121.

[2] المصدر نفسه: ص122.

ذاك الحب الأبدي الذي جسدته ثنائية (قيس ليلى) مما جهة وفلسطين والشاعر من جهة أخرى ليستنتج الحب الروحي جسرا يذهب الشاعر إلى محبوبته وقت ما شاء.

نستخلص مما سبق أنّ ظاهرة التكرار ظاهرة جمالية أسلوبية من خلالها تخلق نغما موسيقيا خاصا ومميّزا،ليستطيع الشاعر الوصول إلى غايته المنشودة في تأكيد المعنى حينا وكشف عذاباته وانفعالاته من جهة أخرى.

2. البنى الصوتية الخارجية:

1.2. الوزن:

لما كان الوزن هو الفارق بين الشعر وغيره أصبح في نظر الكثيرين « يبنى على أساس الكلمات التي تنتظم فيما بينها انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون مما يضع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه »[1] الخاص إذ إنّ الوزن هو المعيار الذي يقاس به الشعر ويعرف من خلاله الجيّد والغث،فهو يضفي شيئا من الجمالية الإيقاعية والموسيقية مايجعل السامع ينجذب إليه.

وعلى هذا فالإيقاع يتولّد أولا صوتا يتوالى لتكون وحدة موسيقية،والتفعيلة تتكرّر بدورها ليشكل إيقاعا ومن تكرار إيقات متناسبة يتشكل الوزن، فهو نظام تمّ ضبطه من قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي غير أنّ الشعر العربي الحداثي تجاوز تحطيم البيت الشعري إلى اللعب بالتفعيلات وفق الشكل الذي يخدم الحداثة ويتماشى مع جماليات القصيدة »[2]

ومع الكتاب المعاصرون أصبح الشعر أكثر حريّة وطلاقة بتغيّر البناء الكليّ للشّعر مع اهتمامهم بالوزن وتصرح نازك الملائكة بأنّ الشعر الحر كونه خارجا على أسلوب الوزن الذي ألفه العرب قد يحسب بعضهم أنّه نثرا عاديا لاوزن له إطلاقا ،وليس أفضع غلطا من هذا الحكم »[3] .

أي أنّ الشّعر الحرّ لم يخرج عن التفعيلة لما لها من أهميّة في التّمييز بين الشعر والنثر ،وجعل الشعراء له إيقاعا خاصا مميّزا.

---

[1] عادل نذير، بيري الحساني: الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرّضوان، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص471.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ،منشورات مكتبة النهضة،الرياض،المملكة العربية السعودية،ط1967،3، ص 120-124.

[3] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص128.

والمتتبع لشعر محمود درويش في عنوانه "سرير الغريبة" يلاحظ أنّه كرّس إبداعه في جرس واحد هو بحر المتقارب، ولم يخرج هذا عن الوزن، فاختبر فيه إمكاناته الوفيرة التي تظهره مختلفا وفقا لشكل القصيدة ،وعليه يكون التّقطيع كما يأتي في قصيدة "كان ينقصنا حاضر":

لنذهب/ كما نحـ/ن

/ 0/0// 0/0/ /

فعولن فعولن ف

سيّـــ/ـدة حـــ/ـرّة

0// 0/0// /0/

عول فعولن فعو

وصـ/ديـــــقا/ وفيّـــــا

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

لن فعولن فعولن

لنـذهب / مــعا في/ طريقيــ/ـن مختـ/ـلفين

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

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

لنـــــذهـــب/ كـــــما نـــــــحـ/ن متّــ/حدين

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

فعولن فعولن فعول فعولن

ومنفـــــــ/صلين

0/0// //0/

فعول فعولن

ويرواج درورويش في قصائده بين فعولن السّالمة ،وهي تفعيلة بحر المتقارب ولها مشتقاتها،واحدة تامّة"فعول" التي دخلها زحاف« القبض" وهو حذف خامس الجزء ساكنا »[1] .

« وعدّة مشتقات فرعيّة هي "فعو" التي حذف فيها سبب خفيف آخر التّفعيلة »[2] (علّة الحذف).

و"عولن" التي دائما ما تأتي في بداية السّطر الشّعري، كما في قول الشّاعر في المقطع الأوّل عن قصيدة "قناع ... لمجنون ليلى".

وجدت / قناعا/ فأع/جبني أن

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

فعولن فعولن فعول فعولن

أكون/ أنا آ/خري. وكذ/ت دون

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

فعول فعولن فعولن فعولن

[1] عبد الرحمن تبرمسين: العروض وإيقاع الشّعر العربيّ،دار الفجر،القاهرة،ط1، 2003، ص24.

[2] المرجع نفسه ،ص30.

الثّلاثي/ن، وأحس/ب أنّ / حدود

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

فعولن فعول فعولن فعول

وكما نرى أنّ القصيدة تعتمد على التّفعيلة السّالمة أساس وحدة إيقاعية،فهنا اعتمد الشّاعر "محمود درويش" تفعيلتين (فعولن//0/0- فعول//0/) كجهور أساسي لشكل الإيقاع،وسار على هديه يغيّر بينهما بحريّة تامّة،كما هو في السّطر الأوّل:(فعولن/فعولن/فعول/فعولن)،في السّكر الثالث:(فعولن/فعول/فعولن/فعول)،والتّفعيلة الفرعيّة (فعو/فعولن)، فلا يجوز استخدامها بحريّة تامّة.

« ويتمّ استخدامها بقيود فهي ترد إمّا في نهاية السّطر الشّعري ،أو في بدايته »[1] .

وهذا يظهر في الأسطر التّالية في قول الشاعر في المقطع الأوّل من قصيدة " لم أنتظر أحدا "

أعيد/ك أعـــ/رف من أيـــ/ن يأتي /بعيد/ك

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

فعول فعول فعولن فعولن فعول ف

فاذهب / كما تذ/ هب الذّكـ/ريات / إلى بئرها

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

عولن فعولن فعولن فعول[2]

[1] عبد الرحمن تبرمسين: العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، ص24

[2] ينظر:محمود درويش:سرير الغريبة،ص 77.

بناء على هذه الأسطر نرى أنّه أجاد في تنويع المشتقات بما يلائم حالته القدريّة وتدفّق أنغام موسيقية عذبة،وكذلك نرى أنّه أجاد الوقف الموفّق عند(فعو) في السّطر الثّاني،وهذا التّنويع بين الفروع أثرى الخطاب الشّعري وجعله يمتاز بعذوبة وخفّة وبساطة.

وإذا تأمّلنا أيضا هذه المقاطع نجد حضور لافت لظاهرة عروضية بارزة وهي التّدوير ، نوضّحها بتقطيع عروضي لمقطع من قصيدة" لا أقل ولا أكثر"

أعيش / حياتي /كما هـ/ي خيطا / فخيط

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

فعولن فعولن فعول ف عولن فعولن[1]

وعليه فإنّ التّدوير يفرض التّقطيع للقصيدة أن يكون البدء من أوّلها إلى آخرها؛ لأنّ القصيدة تحت ظلّ التّدوير عبارة عن كتلة واحدة كي لا يمكر التّدوير ويخفي جرس البحر المتقارب،فيعود استعمال المتقارب والمزواجة ، ويخفي جرس البحر المتقارب.

ويعود استعمال تفعيلة المتقارب والمزاوجة بين مشتقاته إلى ذاك الاضطراب النفسي والروحي الذي لامس ذات الشاعر.

حين نجد أنّ الشاعر لم يخرج عن تفعيلة البحر المتقارب ليكون الديوان برمّته حاملا هذا الوزن فمن ناحية الشكل يعدّ جملة تحديدية ،لأنّ توحيد الوزن هو خيار نثري بصورة من الصور، لكنّه في الوقت نفسه أفق الإيقاع ليغدو العمل فيه بديلا عن تنوّع الوزن، أي

[1] ينظر : محمود درويش: سرير الغريبة ، ص58.

أنّ هذا الاختيار الإيقاعي والوزني قصدي ليكون أيضا خيار تقشفي إذ يختار تفعيلة أسهل من غيرها،وأقرب للنّثر ،وخصّوها مع تكرارها في كلّ القصائد[1] .

ومن الملاحظ أنّ الشاعر وفّق في اختيار البحر المتقارب ،وذلك لأنّه استطاع تصوير حركية مشاعره المتناقضة ، ليكون البحر المتقارب معادلا موضوعيا لتفاصيل حياته وحالته المضطربة، ولأنّنا عند قراءتنا لقصائده لا نجد تلك التعسفية في وضع الألفاظ بما يلائم الوزن،بل وجدنا انسيابية وعفوية نثرية،صوّر فيها حالته النّفسيّة المتشتّتة بين الفرح والحزن بين الهوية واللاّهوية،بين الأنا والأخر يرسم ملامح العشق والشوق لأرضه بكل تفاصيلها.

[1] ينظر: محمد عبيد الله: النّثر في الشعر في تجربة محمود درويش، مجلّة الأثر، كلية الآداب والفنون،جامعة فيلادلفيا، الأردن، العدد 17،جانفي، 2013 ،ص104.

2.2. القافية:

لقد كان للقافية صدى كبيرا عند العرب،لما تخلق من نغم موسيقي يغلب على القصيدة، ليعرفها الخليل:« هي الحروف التي تبدأ بمتحرّك قبل أوّل ساكنين في آخر البيت الشعري،وهي إما بعض كلمة وبعض أخرى أو كلمتان »[1] .

فالقصيدة قديما لا يمكن اعتبارها كذلك إلا إذا كانت« مجموعة من الأبيات الشعرية من بحر واحد وقافية واحدة »[2] ، لتكون القافية في الشعر القديم لازمة على كلّ شاعر لأنّها كانت محلّ تفريق بين الشاعر المجيد عن غيره.

ويعرفّ إبراهيم أنيس القافية فيقول: « ليست القافية إلا عدّة أسطر تتكوّن في أواخر الأشطر والأبيات في القصيدة،وتكرّرها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية،فهمي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها،ويمتنع بهذا التردّد »[3] .

أما في الشعر الحداثي فهي تعتبر حدّ النهاية التي تنتهي عندها الوقفة الموسيقية الجزيئة في السطر الشعري هي القافية من حيث أنّها الوحيدة التي ترتاح إليها النّفس في ذلك الموضع في الشعر الجديد،ونهاية موسيقية للسطر الشعري،فهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية »[4] .

ولم تعد القافية في إطار الشعر الحر، كما كانت سابقا وإنّما أصبحت تحرص على التفاعل مع المكونات الأخرى لبناء القصيدة بكاملها.

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي،دار االجيل،بيروت ،لبنان،ط1992،1،ص127.

[2] المرجع نفسه ،ص 05.

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،ط1952،2،ص244.

[4] إلياس مستاري: حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي: أطروحة دكتوراه العلوم في النّقد الأدبي،إشراف:بشير توريريت،قسم الآداب واللغة العربية،كلية الأداب والعلوم الإنسانية،جامعة الحاج لخضر باتنة،الجزائر، 2013، ص39.

فنازك الملائكة تصرّح :« مهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإنّ الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا، فإنّ مجيء القافية في آخر كل سطر سواء كانت موحدة أم متنوعة يتكرّر بدرجة مناسبة،ليعطي الشعر الحر أعلى،والحقيقة أنّ القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر، لأنّها تحدث رنينا وتثير النفس أنغاما وأصداء »[1] .

تتمثّل القافية في انتهاء الدّفقة الثورية في السطر الشعري معبّرة عن سكون النّفس في ذلك المكان وأصبح الشاعر الحداثي له حريّة الاختيار وتنويع القوافي مع إمكانية الانتقاء عنها »[2]

فالمميز في قصائد درويش أنها متنوعة، خالقا من خلالها إيقاعا موسيقيا ،لنورد بعض أنواع القوافي التي شكلت فضاء جماليا في بعض قصائده:

1.القوافي باعتبار الحروف:

- القافية المردوفة:

وهي القوافي التي سبق حروفها مدّ[3] ؛ وقد سمى أهل العروض الحركة الطويلة بالرّدف، وقد سمّوه حينئذ القافية المردوفة »[4] ؛ واتخذ هذا النوع ثلاثة فروع:

القافية التي تلتزم ردف الياء بالألف.

القافية التي تلتزم ردف الياء

القافية التي تلتزم ردف الواو والياء[1].

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر،ص ص 164،165.

[2] ينظر:سامية راجح:أسلوبية القصيدة الحداثية في الشعر العربي المعاصر،ص ص 164،165.

[3] ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص264.

[4] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص 156.

لنجد الشاعر محمود درويش قد مزج بين الأنواع الثلاثة في قوله:

في المقطع الرابع من قصيدة "سماء منخفضة:

المردوفة بالياء:

وأضفى صوت الرّدف في هذه القصيدة الأسطر الجمالية إيقاعية تعكس آمال الشاعر، فكأن الياء تتركنا نتحسس ذلك الحلم والأمل،والألم الدّفين ،لتظهر نوعا من العاطفة فتجعلنا نغوص في آفاق الشاعر وخيالاته التي يبث من خلالها آماله التي أصبحت بالنسبة إليه مستحيلة التّحقيق لتعطي الياء نوعا من الأنين من الواقع الذي أرهقه والحلم الذي جعله عاجزا.

ليزاوج الشاعر بين أنواع القافية المترادفة في قوله في المقطع السابع من قصيدة (حليب إنانا)

أقول: خذى كأس كأس بابونج ساخن وخذي حبّة "أسبرين"

ليهدا فيك حليب إنانا

ونعرف ما الزمن الآن

في ملتقى الرافدين[2]

لنجد الشاعر مشكلا فضاء دلاليا بذلك التنوّع القفوي يعبر من خلاله عن ذاك الألم حينا وعن الإصرار في المتابعة والتّشافي من داء المنفى وأغلال المحتلّ حينا آخر،ليسجّد الردف بالألف الشعور بالمعاناة وآهات حبيسة في دواخل الشاعر جرّاء سجن المنفى

[1] ينظر:سامية راجح:أسلوبية القصيدة الحداثية في الشعر العربي المعاصر، ص156.

[2] محمود رويش: سرير الغريبة،ص 55.

وضبابية الحاضر وانغماس الذات في الاشيء، أما المدّ "بالياء" رغم أنّه يحمل أنينا في أعماقه إلا أنّه يشعرنا بشيء من الهدوء والطّمأنينة لتجسّد حال الشاعر المتفائلة بالغد.

رسم الشاعر لنا بتنوع القوافي حالته الشعورية،فعلق من خلالها آلامه وآماله،ولكن نجد أنّ الطّابع الغالب في الرّدف بالياء، لما لها من إيقاع مميّز يشعر المتلقي بشيء من الحنين والأمل والألم الدّفين.

- القوافي المؤسّسة:

وهي ألف لازمة« تكون بينها وبين الروي حرف واحد متحرّك من كلمة الرّوي »[1] .

ليعبّر بها الشاعر عن تدفّق مشاعره من اضطراب وتشتت وضياع،ويظهر ذلك في قوله في المقطع الخامس من قصيدة "كان ينقصنا حاضر":

لنذهب كما نحن جئنا

مع الرّيح من بابل

وسيرا إلى بابل

لم يكن شعري كافيا

ليصير الصنوبر في أثري[2] .

مشكلة هذه القافية هنا صورة النّفس المضطربة الباحثة عن المصير ، لأنّ المنفى اللامتناهي أغرق الشاعر في سجون البحث عن الهويّة والأمل، لتصبح أناه في تناقض مستمر مع ذاتها ومع الزّمن الذي هرول بالرّحيل دون سابق إنذار ودون الرّجوع إلى الدّريار،فمع الآخر الذي يطلب منه المؤانسة.

[1] عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي،ص41.

[2] محمود دوريش: سرير الغريبة،ص 13.

رغم ما يخفي هذا الألف من مشاق وعاذابات إلا أنّ الشاعر نادر مايستخدمه بين طيّات أسطره.

- **القافية باعتبار الختام:**

يهتم الحداثيون أيضا بالختام لما له من وقع جمالي مستوى عميق في نفس السامع « لتراعي القافية الطلقة الحركة القصيرة قبل الرّوي»[1] . ومن ضمّ وكسر وفتح.

الوصل المكسور:

يشكل الكسر ظاهرة أسلوبية في نهاية بعض هذه القصائد ،ويعدّ بمثابة « المؤشّر عن سيطرة المشاعر السليمة»[2] ، عند الشاعر لتتمثّل في تلك الآلام والحنين والاشتياق والاضطراب المتولّد من واقعة العقيم ومرارة الغربة في قول الشاعر في المقطع الثاني من قصيدة "كان ينقصنا حاضر"

إن نظرت وراءك لن تبصري

غير منفى وراءك

عرفة يومك

صفصافة الساحة[3] .

ليرسم لنا هذا الكسر التلاشي والتشتت والرؤية الشتاؤمية لدى الشاعر،التي كان سببها ذات الحاضر الضبابي الذي يأخذ إلى اللاشيء والمنفى الذي أنساه من يكون.

ليقول الشاعر في المقطع الرابع من قصيدة أسماء منخفضة:

---

[1] إبراهيم انيس: موسيقى الشعر،ص267.

[2] سامية راجح : أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد حمادي،ص160.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة،ص10.

فهناك حبّ فقير من طرف واحد

هادئ فهادئ لا يسكر

بلور أيامك المنتقاة

ولا يوجد النار في قمر بارد

في سريرك

لا تشعرين به حب تبكين من هاجس[1] .

ليجسّد هذا الكسر المتتابع ذاك الضعف النفسي المغرق في السوداوية والتشاؤمية، لعجز ذاك الذي يكنّه لحبيبته أن يوصله إليها.

لنجد أنّ الوصل المكسور كان حاضرا بقوة في قصائد محمود درويش ولك لما يوحي بالمشاعر الحزينة التي تلامس الشاعر.

الوصل المضموم:

يأتي الوصل المضموم في المرتبة الثانية بعدّه الوصل المكسور لما له من أهميّة »[2] .بالغة في تسجيد الحالة الشعورية« من الانتصار والفخر والاعتزاز »[3] .

يقول الشاعر: في المقطع السابع من قصيدة "أسماء منخفضة"

هنالك حبّ فقير يطيل

التأمّل في العابرين ويختار[1].

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص20.

[2] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص 162.

[3] المرجع نفسه: ص162.

وفي المقطع الأوّل من قصيدة "شادنا ضبية توأمان"

الأمس نافذتي كلّها ليس لي طائر

وطني ولا شجر وطني ولا زهرة[2]

لتسجّد هذه الأسطر الاشتياق والحنين إلى الوطن من جهته والتباهي والاعتزاز بما تملكه تلك الأرض المحتلة، ليتمنى أن يكون كل شيء يخص فلسطين حاضر لكي يشعر بالانتماء والاعتزاز بهويته التي كادت تمحى جراء المنفى والبعد عنها.

الوصل المفتوح:

ليأتي الوصل المفتوح« في المرتبة الثانية..لقلة استعمال الشاعر له لأنه يحمل دلالة الوضوح والكشف عن الحقائق »[3] .بعيدا عن لغة الشاعر التي تتميّز بالغموض.

يقول الشاعر في المقطع الأوّل من قصيدة "درس من كاما سوطرا":

ولا تتعجّل فغنّ أقبلت بعد موعدها

فانتظرها

وإن أقبلت قبل موعدها

فانتظرها

ولا تجعل الطير فوق جدائلها

وأنتظرها

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص 163.

لتجلس مرتاحة كالحديقة في أوجّ زينتها

وانتظرها

لكي تتنفس هذا العداء الغريب على قلبها

وانتظرها[1]

ليكشف الشاعر في هذه الأسطر ذاك الحب القوي والصبر على المحب والإصرار على الانتظار مهما كانت الخيبات في عدم الرجوع ليصور لنا حالته المتفائلة بالغد بانتظار غد مشرق.

القافية المقيّدة:

تمثل هذه القافية « ساكنة الروي »[2] ، ظاهرة أسلوبية في قصائد محمود درويش في قوله في المقطع الثاني من قصيدة "قناع... لمجنون"

ليس لها بلد أو جسد

ليس لها والد أو ولد[3]

وفي المقطع الأوّل من قصيدة "ربما لأنّ الشتاء تأخّر"

أقل من الليل تحت المطر

حنين خماسية

إلى أمها المنتظر

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص124.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي،ص 43.

[3] محمود درويش:سرير الغريبة، ص122.

وأكثر مما تقول يد ليد

على عجل في مهب السّفر[1]

ليسجد الشاعر من خلال هذه القافية حرارة الألم وعمق الجرح الذي بات ينزف لبعده عن الوطن،ليرسم بهذه الكلمات (المنتظرة والمطر والسفر) فضاء جدليا تتعانق فيه رمزية التغيّر والإصرار عن المتسابقة حينا والتعافي،والهروب والحزن حينا آخر:

- القافية باعتبار عدد الحركات:

وهي خمسة أنواع[2]:

القافية المتواترة: لها حرف متحرّك وواحد بين ساكنين (/0/0).

القافية المتداركة: وتتكوّن من حرفين متحرّكين بين ساكنين (/0//0).

القافية المتراكبة: تتكوّن من ثلاث متحرّكات بين ساكنين (/0///0)

القافية المتواكسة: وتتكوّن من أربع متحرّكات بين ساكنين (/0////0)

القافية المترادفة: وتتكوّن من اجتماع ساكنين (/00)

القافية المتواترة:

يعتبر هذا النّوع له إيقاع خاص ومميّز يظهر انفعالات الشّاعر، لذلك نجد محمود درويش يحتضنه في قصائده، في قوله في المقطع الأوّل من قصيدة (قناع ...لمجنون ليلى):

[1] محمود درويش:سرير الغريبة: ص90.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشّعر العربي،ص37.

وجدت قناعا فأعجب/ني أن

0/0/

أكون أنا آخري كنت / دون

0/0/

الثّلاثين أحسب أنّ/ جدود

0/0/

الوجود هي الكلمات/ وكنت[1]

0/0/

مريضا بليلى كأيّ فتى /شعّ[2]

0/0/

ويظهر في المقطع الأوّل من قصيدة: "كان ينقصنا حاضر".

لنذهب معا في طريقين مختل/فين

0/0/

لنذهب كما نحن متح/دين

0/0/

[1] محمود دوريش: سرير الغريبة،ص 122.

[2] المصدر نفسه: ص119.

ومنفصـ/لين

0/0/

تمنح هذه القافية للشاعر التّعبير بكلّ إنسانية عن حاله المضطربة والمتشتّتة في أرض المنفى

القافية المتداركة: (0//0/)

يعدّ هذا النّوع من القوافي ظاهرة أسلوبيّة في قصائد محمود درويش،التي تلاحمت مع أجزاء خطابه الشّعري ليرسم لنا إحساس الشاعر بالاضطراب والقلق وحمى التّفكير.

في قوله في المقطع الأوّل من قصيدة "سوناتا ا"

إذا كنت آخر ما قاله الله/ فليكن

0//0/

نزولك نون الأنا في المنفى وطو/بى لنا[1]

0//0/

وقد نوّر اللّوز بعد خطى العاب/رين هنا[2]

0//0/

[1] ينظر: محمود درويش: سرير الغريبة، ص16.

[2] ينظر : المصدر نفسه، ص16.

القافية المتراكبة: (/0///0)

ليظهر هذا النّوع من القوافي أيضا في شعر محمود درويش لما لها من أهميّة في توضيح « شدّة الوهن والتّعب والإرهاق »[1] الذي أصاب الشاعر جرّاء الواقع المؤلم،وغياهب المنفى والبعد عن الوطن،والاشتياق أيضا ،لتتجلى في قوله في المقطع الأوّل من قصيدة "حليب إنانا"

صاعدة كانت السّومريّة أم/ نازلة[2]

0///0/

إلى أن يقول:

قلبي صحيحا كهذا الزّجاج الم/حيط بنا[3]

0///0/

وفي موضع آخر من القصيدة:

وفي فضّة الفجر وليحمل الموت / آلته

0///0/

يداك على طرف الأرض من شرفة الجنّة الـ/آفلة[4]

0///0/

[1] سامية راجح:أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمّادي، ص171.

[2] محمود درويش:سرير الغريبة، ص54.

[3] المصدر نفسه، ص54.

[4] المصدر نفسه، ص54.

وبناء على ما تقدّم فإنّ قصائد محمود درويش شملت تنوّعا في القوافي « ليتبعه هذا من حريّة التّعبير ولا سيما في مدّ الفكرة بعد الخروج من دائرة القافية الموحّدة »[1] .

[1] كمال عبد الرزاق عجيلي: البنى الأسلوبية،دراسة في الشّعر العربيّ الحديث،دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1،2012، ص70.

3.2.الرّوي:

يعدّ الرّوي ركنا ضروريا من أركان القافية« فهو الحرف الذي يتناسب مع القافية، وتنسب إليه فيقال لامية،ورائية ،مثل لامية العرب »[1] ، حيث نجد القصيدة القديمة تتخذ رويا أحدا من البداية إلى النهاية الذي يعدّ من علامات الإجادة في الصياغة.

لكنه في القصيدة الحداثية بتنوع وبتعدّد بحسب العفوية الشعورية لدى الشاعر.

فنجد محمود درويش في هذا الديوان"سرير الغريبة" قد نوّع من حروف الرّوي جاعلا منها حروفا تعبر عن حالته الشعورية.

لتكون قصيدته "كان ينقصنا حاضر" تشهد تنوعا وتباينا في الروي بين حرف النون والكاف والجيم والهاء والياء والتاء والراء واللام والدال لقوله في المقطع الأوّل:

لنذهب معا في طريقين مختلفين

لنذهب كما نحن متحدين

ومنفصلين

ولا شيء يوجعنا

لا طلاق الحمام ولا البرد بين اليدين[2]

ولا الريح حول الكنيسة يوجعنا[3]

وقوله في المقطع الثاني:

[1] عبد المنعم خفاجي: الأصول الفنيّة لأوزان الشعر العربي، ص129.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص11.

وعما قليل لنا حاضر آخر

أنظرت وراءك لن تبصري

غير منفى وراءك

غرفة نومك[1]

وقد يشكل هذا التنوع لحروف الروي فضاء دلاليا يعكس روح الشاعر المضطربة بسبب المنفى وويلاته،ليظهر بجلاء عند مزاوجته بين الأصوات المهموسة والمجهورة،لنجد أنّ حرف النون الذي هو من الأصوات المجهورة يوحي« بالصميمية » ، والألم العميق الذي يلامس الذات ليدخلها في جوّ حزين وسوداوي.

وتشهد قصيدة "سوناتا [VI]" حضورا بارزا لحرف النون والدال والكاف لقوله في المقطع الخامس:

قليل من الضعف في الاستعارة يكفي غدا

لينضج توت السياح وينكسر السيف تحت الندى[2]

ليعبّر الدال الذي هو مجهور عن الضعف النفسي والجسدي الذي آل إليه الشاعر جراء الواقع والمنفى والبعد عن الديار.

لتظم قوة الدال في التعبير عن المعاناة لقوله في المقطع الثاني من قصيدة (قناع...لمجنون ليلى)

ليس لها بلد أو جسد

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص10.

[2] المصدر: نفسه، ص85.

ليس لها والد أو ولد[1]

ليسجد لنا تسكين الدال انمحاء الذات وضباب الهوية التي لم تعد تظهر فارقا لبعده عن وطنه.

وكذلك نجد حضورا بارزا لحرف الهاء في قصيدة "درس كاما سوطرا" في المقطع الأول:

أنتظرها

ولا تتعجّل،فإن أقبلت بعد موعدها

فانتظرها

وإن أقبلت قبل موعدها

فأنتظرها

ولا تجعل الطير فوق جدائلها

وأنتظرها

لتجلس مرتاحة كالحديقة في أوجّ زينتها[2]

ليجسّد حرف الهاء المهموس الرخو رمزية ذاك الحب الأبدي الذي لا يمل من الانتظار والمحاولة،ليرسم هذا صورة محمود درويش التي لا تمل في التشبث بحلمها المتمثل في العودة إلى الوطن والحرية من أغلال المنفى،فذلك المد يبعث بشيء من الحنين والاشتياق إلى الوطن.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة ، ص122.

[2] المصدر نفسه ، ص124.

وأيضا نجد لدى الشاعر ظاهرة تسكين حرف الروي وذلك لوصف شدة الألم والوهن والضعف جرّاء بعده عن حلمه،مثالنا عن ذلك قصيدة " سوتانا[V] في المقطع الأول:

على مهل بطلب النهر حصنه من رذاذ المطر

ويدنو رويدا رويدا،غدا عابر في القصيدة

فاحمل أرض البعيد وتحملني في طريق السفر[1]

وأيضا قوله في المقطع الرابع:

أعيشك عيش الكمان حرير الزمان البعيد

وينبت حولي وحلك عشق مكان قديم .جديد[2]

فحرف الرّاء يعبر عن الإصرار على التغير والتحرك نحو الأمام والمضي قدما نحو الأمل المنشود، فلفظه المطر والسفر تؤحي بدلالة التغير والثورة والتصدي.

لنجد كذلك حرف اللام حاضرا في قصائد درويش ،كقوله في المقطع الثاني من قصيدة "سوتانا"

حرير كما ساخن،وعلى الناي أن يتأنى قليلا

ويصقل سونانته عندما تقعان على غموضا جميلا[3]

ليوحي حرف اللام على الاستمرار في التمني والتشبث بذلك الأمل المنشود في الحريّة.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص72.

[3] المصدر نفسه، ص42.

فمن هنا يمكننا القول : إنّ الشاعر محمود درويش قد نوّع في حروف الروي مشلا بها رمزية لمعاينة حالته ونفسيته المضطربة.

خلاصة الفصل:

واعتبار ما تمت دراسته في هذا الفصل من الناحية الصوتية في ديوان "سرير الغريبة"، وذلك من أجل تحديد الأطر الفنية والصوتية التي امتازت بها قصائد محمود درويش، وقد تناولنا البنى الصوتية الداخلية المتمثلة في صفات الأصوات ،وأشكال التكرار، أما البنى الصوتية الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية والروي؛ فقد توصلنا إلى النتائج الآتية:

أنّ الأصوات قد أخذت حصة الأسد في ديوان "سرير الغريبة" ،وذلك لما لها من قدرة في التعبير عن الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر تليها الأصوات الانفجارية ،ومن ثمّ الأصوات المهموسة ،وتليها الأصوات الاحتكاكية.

وقد شكل التكرار في هذا الديوان ظاهرة أسلوبية جمالية اتخذ أنوعا عدّة تتمثّل في تكرار الصوت الذي خلق دفقة شعورية ، مبرزا ملامح ذات الشاعر، يلي ذلك الكلمة مشكلة ظاهرة أسلوبية بارزا متخذا منها رمزية للتعبير عن الروح التي تعاني الفراق والاشتياق.

أما عن الجملة التي عدّت من الجماليات فب شعر محمود درويش بكونه وفق تكرير الجملة المشبعة دلاليا لتبعث للقارئ ذاك الإحساس بأتمّ معانيه.

ليرسم الوزن إيقاعا جماليا لكونه اتبع تفعيلة واحدة من بحر المتقارب "فعولن" في جلّ قصائده، ليستطيع بكل جدارة حمل ذاك القاموس، والتعبير بعفوية مطلقة.

وقد شكّلت القافية فسيفسائية بتنوعها وتباينها بين القافية المطلقة والقافية المقيدة.

أما عن الرّوي الذي أخذ أشكالا عدّة لتمثله أثر تلك الأصوات المجهورة اللام والراء والنون والدال معبّرا بها عن الحنين والتفاؤل والاشتياق.

الفصل الثاني:

الظواهـــر النحـــــوية والدلاليـــة

I.المستوى النحوى

1- اليتى الإفرادية

1-1-الاسماء

1-2- الأفعال

2-البنى التركيبية

2-1-الجملة الاسمية

2-2-الجملة الفعلية

3. أساليب أخرى

3-1- الأسلوب الخيري

3-2-الأسلوب الإنشائي

II المستوى الدلالي

1-العلاقات الدلالية

1 - 1 - الترادف

1 - 2 التضاد

2-الحقول الدلالية

2 - 1- حقل الطبيعة

أ-حقل الحيوان

ب-حقل النبات

ج-حقل الجماد

2-2-حقل الإنسان

أ-حقل الأسماء والصفات

ب-حقل الأعضاء

ج-حقل الأغراض

خلاصة الفصل

I. المستوى النحوي:

1- البنى الإفرادية:

تأخذ الكلمة في الخطاب الشعري المعاصر أبعادا تأويلية مختلفة، ما يجعل منها بنية مركزية تفتح للشاعر أبواب التعبير عن مواقفه ورؤاه الشعرية، وفي المقابل تسمح للقارئ المشاركة في بناء الدلالة الشعرية من خلال مساحة التأويل التي تمنحها إياه.

والكلمة أو"الكلم" كما قسمها النحاة العرب ثلاثة أقسام: اسم وفعل وحرف، "فالاسم ما دلّ على مسمى والفعل ما دل على حدث وزمن، والحرف ما ليس كذلك"[1]، وعليه ستقتصر دراستنا في هذا الجزء من البحث على أبنية الاسم، وأزمنة الفعل من أجل استنطاقها والبحث في مخزونها الدلالي.

1-1 الأسماء:

الاسم في أبسط تعريف:" ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم ليس الزمن جزءا منه"[2] وهو نوعان: جامد ومشتق، فأما الجامد" ما لم يؤخذ من غيره، ودل على حـــدث أو معنى من غير ملاحظة صفة، كأسماء الأجناس المحسوسة (...) وأسماء الأجناس المعنوية"[3]، أما الاسم المشتق فهو "ما أخذ من غيره، ودل على ذات مع ملاحظة صفة (...) وتناسب بينهما في المعنى وتغيير في اللفظ"[4]، وفيما يلي تفصيل هذين النوعين وحضورهما في ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش:

---

[1] ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب ،دط، 1994، ص 87.

[2] ينظر: أحمد الحملاوي:شذا العرف في فن الصرف، شر: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط3،2000م، ، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص83.

[4] المرجع نفسه، ص83.

1-1-1 الاسماء الجامدة:

وظف محمود درويش في ديوانه "سرير الغريبة" عديد الاسماء الجامدة بنوعيها، أسماء الذات من قبيل(اسم، الأمير،الأم، البئر،البحر، بيروت، حصان ،طائر، دمشق، امرأة، فتاة، سرير، ليل، قمر، رقص ذئاب، طحلب، قلب، شتاء، صيف، ربيع، خريف، سماء، أرض، ...)، وأسماء المعنى من قبيل (حرية، الحنين،حب،هواجس،سلام ،...)، ومن **أسماء الذات** التي وظفها الشاعر حمود درويش اخترنا على سبيل المثال:

- **الاسم:**

ورد الاسم بصريح لفظه في مواضع كثيرة في ديوان "سرير الغريبة' ، وجاء بأشكال مختلفة تراوحت بين التنكير والتعريف والإفراد والتثنية والجمع، وربما يمكن عد اسم (الاسم) من بين الأسماء المركزية المهيمنة في هذا الديوان، ، إن لم يكن في شعر محمود درويش ككل.

وقد ورد الاسم في الديوان تقريبا اثنين وثلاثين(32) مرة بدلالات ومعاني عدة، وقد وظفه الشاعر بكثرة بوصفه أن التسمية هي إثبات لوجوده، وإعلان صريح لموقفه، " والتمسك بالاسم هو شكل من أشكال المقاومة، يحاول الشاعر من خلاله الحفاظ على هويته، من يملك التسمية هو من يملك حقه في رواية تاريخ هذه البلاد،كما أن درويش ينظر إلى الاسم على أنه امتلاك للمعنى، وملء لوجوده الإنساني"، لهذا ربما نجد هذا الاسم من بين أكثر الأسماء استعمالا من قبل الشاعر ، ومن أمثلة استعماله في ديوان " سرير الغريبة" قول الشاعر:

طار الفراش من النوم

مثل سراب سلام سريع

يكللنا نجمتين

ويقتلنا في الصراع على الاسم

ما بين نافذتين [1]

كما ورد اسم (الاسم) في قول الشاعر أيضا

قبل البلاد البعيدة أو بعدها، وأنا الغيمة العائدة

إلى تينة تحمل اسمي،كما يحمل السيف وجه القتيل[2]

وفي قوله أيضا:

قل إننا طائران غريبان في

ريشنا.واكتب اسمي واسمك تحت

العبارة.ما الساعة الآن؟ ما لون

وجهي ووجهك فوق المرايا الجديدة؟ [3]

الحصان:

وهو من بين أكثر الأسماء توظيف من قبل الشاعر، وورد هذا الاسم نكرة في قول الشاعر:

أما أنا المتحدر

من غير هذا الزمان، فلا بد لي

[1] محمود درويش، سرير الغريبة، ص15.

[2] المصدر نفسه،ص34.

[3] المصدر نفسه، ص76.

من حصان يلائم هذا الزفاف.[1]

وورد اسم الحصان مرة أخرى معرّفا في قوله:

على بركة الماء حول المساء وزهلر الكلونيا

أنتظرها،

بصبر الحصان المعد لمنحدرات الجبال[2]

والحقيقة فإن البحث في البعد الدلالي لاسم الحصان عند محمود درويش، يقودنا إلى بعد خارج نصي، فالحصان رفيقه في حادث وقوعه من على ظهره طفلا، "وقد أثبت درويش هذه القصة في كتابه (في حضرة الغياب) 2006م، وعبر عنها شعرا في قصيدة (في بيت أمي)، في مجموعة (لا تعتذر عما فعلت) 2004م" [3]، من هنا فإن الحضور الدائم لهذا الاسم في شعر درويش لم يكن اعتباطا، فقد وظفه في الأبيات السابقة باحترافية عالية، حين شبه نفسه بالحصان المعد ليسلك منحدرات الجبال الوعرة، ليعبر عن صبره وجلده وتحمله مشاق الغربة في انتظار العودة إلى وطنه الذي نفي منه.

- **الأم:**

شعريا احتل هذا الاسم مركزا هاما أيضا في قاموس الاسماء التي وظفها محمود درويش في شعره، ويمكن تقسيم صورة الأم في شعره إلى خمسة أقسام:[4]

[1] محمود درويش: سرير الغريبة ،ص56.

[2] المصدر نفسه، ص.125

[3] حسين حمزة: معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، حيفا، فلسطين،2012 م، دط ص205.

[4] المرجع نفسه ،ص 110-111.

- الأم الذاتية: وهي الأم البيولجية للشاعر، حاضرة في نصه الشعري في مواضع عدة يخاطبها وتخاطبه.

- الأم الجمعية: وهي الأم الفلسطينية التي تنتظر أبناءها من جهة، وهي التي ترد في الخطاب الشعري للتدليل على التخلي الذي عوملت به في السياق السياسي

- الأم الأرض: وترد في الخطاب الشعري عند درويش مباشرة.

- الام الهوية الحضارية: وهي تدل على الثبات المطلق،بعكس صورة الأب التي تدل على التغيير.

- الأم القصيدة: تشير إلى عملية الإبداع الشعري بوصفه فعل ولادة، وهنا ينقل درويش دلالة الأم من الحسية غلى المعنوية، مما يعكس أهمية الفعل الإبداعي عند درويش.

ومن أمثلة توظيف اسم الأم في صورة القصيدة في ديوان "سرير الغريبة" قول الشاعر:

عن أنوثتها. كم أنا والقصيدة أمك،

وأبناك، نغفو على شادني ضبية

توأمين ! [1]

كما ورد اسم الأم الأرض بصورة مباشرة بوصفها الرحم الأولى التي خرج وولد منها الإنسان ودرويش يشير غلى اغترابه وضياعه بعيدا عن أرضه الأم فلسطين، لذلك يطلب الولادة والخروج من جديد من رحم هذه الأرض، ولن تتم هذه الولادة إلا بعد مخاض عسير، وهو الثورة على المحتل اليهودي وإخراجه من أرض فلسطين، والثورة هنا هي السر الذي يربط الشاعر والفلسطينيين بأرضهم، يقول الشاعر:

[1] محمود درويش، سرير الغريبة، ، ص42.

مسافرة

حول صورتها في مراياك:((لا

أم لي يا ابنتي فلديني هنا))

هكذا تضع الأرض في جسد سرّها[1]

أما عن **أسماء المعنى** التي وظفها الشاعر محمود درويش فقد اخترنا:

- **الحنين:**

وقد ورد هذا الاسم في الديوان ست (6) مرات، وقد وظفه الشاعر تقريبا ليعبر به عن الدلالة نفسها تعبيرا عن شوقه ورغبته في استعادة ما فقده على مستوى المكان (الحنين إلى أرض فلسطين)، أو الحنين إلى الزمن الماضي (زمن السلم والأمان والطمأنينة)، من هنا فقد يكون الحنين هنا في هذا الديوان مرتبط أساسا بالفقد والاغتراب، وانفصال الذات الشاعرة عن كل ما من شأنه أن يبعث الأمل في روحه ويعيد إليها الحياة، يقول محمود درويش:

ونصغي إلى ما بنا من حنين خفي

إلى شارع غامض: لي حياتي هناك

حياتي التي صنعته القوافل وانصرفت[2]

ويقول أيضا:

فكن أنت قيس الحنين

[1] محمود درويش: سرير الغريبة،ص 50-51

[2] المصدر نفسه، ص27.

إذا شئت، أما أنا

فيعجبني أن أحب كما أنا

فالشاعر يعبر عن عدم رضاه على الوضع والزمن الذي هو فيه ورفضه، وفي المقابل يعبر عن رغبته وحنينه للعودة إلى وضع وزمن سابق كان فيه، وهو حنين إلى الاستقرار والتواجد على أرض فلسطين بين أحضان أهله وخلانه، بل أكثر من ذلك يعتبر أن هذا الحنين هو سبب وجوده وبقائه على قيد الحياة، يقول:

من غير قصد

يصير الحصى لغة أو صدى

والعواطف في متناول كل يد

ربما كان هذا الحنين طريقتنا في البقاء

ورائحة العشب بعد المطر[1]

ما يمكن ملاحظته من خلال الأمثلة السابقة هو تنوع الأسماء الجامدة التي استخدمها محمود درويش بين أسماء ذات وأسماء معنى، في المقابل نلاحظ كثرة استخدام هذه الأسماء وتنوع دلالاتها، وذلك حسب السياق الذي وردت فيه ، أو الجو النفسي الذي جاءت لتعبر عنه.

1-1-2 الأسماء المشتقة:

كما ذكرنا سابقا فإن الاسم المشتق هو ما أخذ من غيره، وقد وقع اختيارنا لدراسة أبنية المشتقات:

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص97.

- اسم الفاعل:

واسم الفاعل " ما اشتق من مصدر المبني للمعلوم، لمن وقع منه الفعل أو تعلق به، أو هو اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل، وهو من الثلاثي على وزن **فاعل** غالبا، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه، بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر."[1]

اعتمد محمود درويش كثيرا في ديوانه سرير الغريبة كغيره من الدواوين التي سبقته أو التي جاءت بعده عل توظيف الأسماء المشتقة وعلى رأسها اسم الفاعل، لما له من تأثير في ذهن القارئ من جهة وكونه مفتاحا دلالية من جهة أخرى، ومن نماذج اسم الفاعل التي استخدمها الشاعر، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر(حاضر، متّحدين، منفصلين، كافيا عابر، بارد، يائس، شاعر، سائر، صاحب طائر، غامض، مسافر، مقيم، مضيء، مهاجر كامل، عاشق، مطمئن، محارب، مريد، حامل، جاهز حالم، عائد، منشد، ...).

ولإظهار براعة محمود درويش الأسلوبية في توظيف اسم الفاعل وتحميله بالشحنات الدلالية، نأخذ مثالا اسم الفاعل (كافيا)، الذي وظفه الشاعر بكثافة على مستوى متن النص، فقد ورد هذا الاسم في قول الشاعر في قصيدة (كان ينقصنا حاضر):

لم يكن كافيا ما تفتّح من شجر اللوز

فابتسمي يزهر اللوز أكثر

[1] إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان (الموت في الحياة) لعبد الوهاب البياتي، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي، إشراف د/ بشير تاوريت، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر،2009م/2010م، ص 134.

ببين فراشتي غمازتين[1]

وفي قوله أيضا:

لم يكن عمرنا كافيا لنشيخ معا

ونسير إلى السينما متعبين

ونشهد خاتمة الحرب بين أثينا وجارتها[2]

وفي قوله أيضا في موضع آخر من القصيدة ذاتها:

لم يكن كافيا ما تساقط من

ثلوج كانون أول، فابتسمي

يندف الثلج قطنا على صلوات المسيحي

عما قليل نعود إلى غدنا خلفن

حيث كنا هناك صغيرين في أول حب[3]

ويعود اسم الفعل ذاته ليظهر مرة أخرى، وضمن البنية نفسها تقريبا منصوبا بالناسخ الفعلي كان، وذلك في قول محمود درويش:

لم يكن سفري كافيا

ليصير الصنوبر في أثري

[1] محمود درويش:سرير الغريبة، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص14.

لفظة لمديح المكان الجنوبي[1]

وفي قوله أيضا:

لم يكن كافيا أن نكون معا

لنكون معا ...

كان ينقصنا حاضر لنرى

أين نحن. لنذهب كما نحن

إنسانة حرة

وصديقا قديما[2]

أولى الملاحظات هو استخدام الشاعر لاسم الفاعل (كافيا) بكثافة ضمن حيز شعري صغير(قصيدة واحد)، مع مجيئه أيضا كما أشرنا في كل الحالات مقترنا بحرف الجزم **لم** والفعل المضارع المجزوم **يكن**.

أما دلاليا فإن القارئ لهذه المقاطع يلمح أنها تشترك في مسحة الحزن المقترنة بالحسرة واليأس والغضب، ويجسد الشاعر من خلال هذه الأبيات كل معاني الخيبة والحسرة والانكسار والهوان الذي آل إليه واقع الأمة العربية، والذي انعكس على حال الشعب الفلسطيني، وجعله شعب وحيد يكابد أحزانه وهمومه، يجر خلفه ذيول الخيبة العربية وهزائمها في رحلة البحث عن المصير.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص 15-16.

[2] المصدر نفسه، ص 16-17.

لذلك أيضا يرسل الشاعر خطابه في كل مرة باستخدام اسم الفاعل ضمن تركيب نحوي (لم يكن كافيا)، وكأنه يعزّي نفسه من جهة لأنه يعتقد أن كل ما كابده من هموم وأحزان، وكل ما مر به من ظروف قاسية بسب اغترابه ونفيه كان يكفي لأن يعود إلى حضن فلسطين من جديد، وينعم ببعض الأمان والاستقرار، لكنه اكتشف أن ما عاناه وكابده لم يكن كافيا ليصل إلى ما كان يأمل فيه.

تنسحب دلالة المنفى والتهميش والانكسار والحزن على بقية أسماء أفعال التي وردت في هذه القصيدة، " إذ لا يجد الشاعر تباشير الغد المأمول في الواقع المخزي، لذلك يطلب من الجريحة أن تبتسم وتكتم غيضها لعل السلام يعم، ولعل صبرها يجد صدى في الضمير العربي النائم، ولكنه يستدرك حقيقة العمر الذي يمضي بسرعة وهو بعيد عن الوطن، ما يبعث في نفسه خوفا من الموت في المنفى قبل أن يتحقق الحلم خوفا من البقاء في هامش اهتمامات العرب، فيؤكد زيف الحلول التي تنادي بها اتفاقيات الجبناء الخانعين، ما يجعله يبحث عن صدى في الآخر، حينما يشير إلى ضرورة التكتل والوحدة العربية، لبحث حل جذري ينطلق من عمق الأمة العربية." [1]

فكأن لسان حال الشاعر يخاطب الأمة العربية، ومعها المجتمع الإنساني قائلا: أليس كافيا كل ما عاناه ويعانيه الشعب الفلسطيني من ويلات التعذيب والتشتيت والقتل التي يمارسها الاحتلال الصهيوني الغاشم، لكي يتحرك الضمير العربي ويهب لنجدة إخوانه في فلسطين، أو حتى يكون كافيا لتحريك الضمير الإنساني لتتخذ قرارا بموجبه أن يوقف الاحتلال الصهيوني عند حده، ويعيد الأمن والسلم للشعب الفلسطيني.

[1] حنان دندوقة، سيميائية القصيدة في ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش، رسالة ماستر،إشراف أ.د بشير تاوريريت، قسم الأدب واللغة العربية،كلية الأداب واللغات، جامعة محمد خيضر،بسكرة، الجزائر،2016/2015، ص 66.

- صيغة المبالغة:

صيغة المبالغة "أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثم سميت صيغ المبالغة، وهي لا تُشتق إلا من الفعل الثلاثي."[1]

وردت صيغ المبالغة في مواضع عدة من الديوان، بداية من عنوان الديوان (سرير الغريبة)، على وزن فعِيل، مرورا بمتن الديوان وما يشتمل عليه من قصائد، لكن ما يلاحظ هو قلة توظيفها من طرف الشاعر مقارنة ببقية الأسماء المشتقة، ومن نماذج صيغ المبالغة نجد على سبيل التمثيل لا الحصر (سريع، غريب، فقير، بعيد، صديق، دليل، خفيف صغير،قصير، خفيف، غريب،جميل،طويل، هزيمة غرباء، سريع، خفيف، طويل...).

فمثلا قد وظف الشاعر صيغة المبالغة غريب التي جاءت على وزن فعيل في مواضع عدة من الديوان، بداية من العنوان (سرير الغريبة)، ليشحنه بدلالات الفقد والاغتراب والتشضّي ليعبر به من خلال كونه العنوان الرئيس للديوان على الموضوع الأساس أيضا والهاجس الرئيسي الذي أراد الشاعر أن يتقاسمه مع القارئ.

فبينما " يجسد لفظ (سرير) لحظة من لحظات الالتفات إلى الجسد الذي يبحث عن السكينة بين أحضان السرير، إذ ينتقل لفظ (الغريبة) بالقارئ إلى دواخل الشاعر حيث تتضافر أحاسيس الحزن والألم والوحدة والاغتراب والغربة لتخلق هالة من الاضطراب على مستوى العنوان، ما يشير إلى تأزم الواقع على مستوى العلاقات الإنسانية، التي قد

[1] إلياس مستاري: لبنيات الأسلوبية في ديوان (الموت في الحياة) لعبد الوهاب البياتي، ص138.

تكون من بينها علاقة الحب والعشق" [1]، وهو ما يعبر عنه الشاعر أيضا في مواضع عدة في متن الديوان في قوله مثلا:

لا اسم لنا يا غريبة، عند وقوع

الغريب على نفسه في الغريب، لنا من

حديقتنا خلف قوة الظل.فلتظهري

ما تشائين من أرض ليلك، ولتبطئي[2]

ويحضر اسم الصفة المشبهة غريب في قول محمود درويش أيضا:

ليس لي ما أقول عن الأرض فيك

سوى ما يقول الغريب: سماوية...

ربما يخطئ الغرباء بلفظ حروف أرامية.[3]

وفي قول الشاعر أيضا في موضع آخر:

طائران غريبان في أرض مصر وفي

الشام

قل إننا طائران غريبان في

ريشنا. واكتب اسم واسمك تحت[4]

[1] حنان دندوقة: سيميائية القصيدة في ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش، ،ص 70.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص35.

[3] المصدر نفسه، ص51.

[4] محمود درويش: سرير الغريبة، ص76.

من خلال النماذج السابقة وغيرها مما لم نورده للتمثيل، يتضح جليا مدى اهتمام محمود درويش بالتنويع في استخدام الأسماء، مع انتقاء في كل سطر أو جملة شعرية ما يناسبها من الأسماء من جهة ، ومما يخدم الدلالة الشعرية ويبني معنى النص ككل.

2-1 الأفعال:

1 -2-1 الفعل الماضي:

يظهر الفعل الماضي في مواضع عدة من الديوان، على مستوى العناوين أو على مستوى المتن، وفي كل مرة يأتي مشحونا دلاليا ليعبر به الشاعر ويستحضر ماضيه الجميل ، قبل أن يتغرب و ينفى، فعلى مستوى العنوان يحضر مرتين، أولا بوصفه فعل ماض ناقص (كان) في قصيدة (**كان** ينقصنا حاضر) ، والملاحظ أنه نحويا اقترن الفعل الماضي الناقص كان مع اسمه الذي جاء جملة فعلية بفعل مضارع (ينقص) و خبر (حاضر) وكلاهما زمنيا يحيلان إلى الحاضر في حين يحيل الفعل (كان) إلى الماضي.

هذا التركيب النحوي يتناسب دلاليا مع المعنى المراد من العنوان والقصيدة، فكأن الشاعر يريد أن يقول أن ما كان ينقصنا في ماضينا الجميل هو حاضر يليق بذلك الماضي، لكن شاءت الأقدار أن يعيش الشاعر و الفلسطينيون حاضرا أليما بفعل سياسة التهجير والتغريب التي انتهجها في حقهم المحتل الصهيوني، وهو ما أشار إليه الشاعر في قوله:

وعما قليل يكون لنا حاضر آخر

إن نظرت وراءك لن تبصري

غير منفى وراءك:[1]

[1] محمود درويش، سرير الغريبة، ص12.

فكأن الشاعر يشير إلى الحاضر الذي كان يحلم به، وهو متيقن أنه آت لا محالة وسيكون حينها هذا المنفى الذي يعيشه ماضيا سيتركه وراءه ذكرى عابرة.

ويحضر أيضا الفعل الماضي بصيغة (تأخّر) مرة أخرى في عنوان القصيدة (ربما لأن الشتاء **تأخّر**)، ليحمله الشاعر أيضا شحنة دلالية تحيل إلى معاناته واغترابه، وحنينه إلى وطنه ،وإلى ماضيه الجميل يقول في مطلع القصيدة:

أقل من الليل تحت المطر

حنين خماسية

إلى أمسها المنتظر[1]

هذه الأبيات تعكس ما يحمله الفعل تأخر من دلالات، فالشاعر يعكس من خلاله شعور" القلق الرهيب الذي يعتصر الذات ويشجيها، خوفا مما يخبئه القدر ، فحينما يتأخر تحقق الحلم ويطول المنفى على الفلسطيني يسود جو من الاضطراب؛ حيث تتضارب الأحاسيس وتترامى الذات بين واقع متأزم يفرض سطوته عليها"[2]، وهو ما يحيل إليه قوله أيضا:

وأمثالنا لا يعودون إلا

ليستحسنوا وقع أقدامهم

على أرض أحلامهم

أو ليعتذروا للطفولة عن حكمة

[1] محمود درويش، سرير الغريبة ، ص92.

[2] حنان دندوقة، سيميائية القصيدة في ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش، مرجع سابق، ص 71.

بلغوها على حافة البئر[1]

فكأنه يعرف أن أمثاله لن تتاح لهم الفرصة ليحققوا أحلامهم التي رسموها في طفولتهم، في ضوء بقاء العدو الصهيوني جاثما على صدورهم.

من بين المقاطع الشعرية التي حضرت فيها الأفعال الماضية بكثافة – وهي قليلة قياسا بحضور فعلي الأمر والمضارع– قول محمود درويش:

بعد ليلك، ليل الشتاء الأخير

أقام الجنود معسكرهم في مكان بعيد

وحط على شرفتي قمر أبيض

وجلست وحريتي صامتين، نحدّق في ليلنا

من أنا؟ من أنا بعد ليلك

ليل الشتاء الأخير؟[2]

فالأفعال الماضية الواردة في هذا المقطع الشعري ، جاءت كلها لتعبر عن حالة الثبات والسكون (أقام، حطّ، جلس، حدّق)،لتحيل دلاليا إلى حالة الدهشة والقلق الرهيب بفعل استمرار الوضع كما هو عليه، اغتراب وتشتت وتمزق وضياع، ليبقى الشاعر ومعه الشعب الفلسطيني يكابدان قسوة الزمن والقدر، بفعل ما خلفه الاحتلال الصهيوني من دمار وقتل وتشتيت للأسر وتفريق للأحبة والخلان.

[1] محمود درويش، سرير الغريبة، ص100.

[2] المصدر نفسه ،ص100.

1 -2-2 الأفعال المضارعة:

يظهر الفعل المضارع في ديوان سرير الغريبة في المتن بكثافة وبنسب عالية مقارنة بالفعل الماضي والأمر، في حين تتساوى تقريبا عدد مرات ظهوره على مستوى العنوان مع عدد مرات ظهور الفعل الماضي والأمر وهي مرتان (2) لكل منهما وثلاث (3) مرات للضارع جاء في مرة منها مجزوما وذلك في عنوان (لم **أنتظر** أحدا) .

في عنوان القصيدة الأولى (كان **ينقصنا** حاضر) يظهر الفعل المضارع ينقص بصيغة الجمع، ومقترنا بفعل الماضي الناقص كان، ليعبر عن الماضي الفلسطيني الجميل، وهو الماضي الذي يحلم بالعودة إليه ، ولذلك فالحاضر الذي يأمل فيه الفلسطينيون حسب رأي الشاعر ليس الحاضر الذي يخططه لهم المحتل الصهيوني ويحاول من خلال الهيئات الدولية أن يفرضه عليهم وهو حلّ الدولتين، إنما الحاضر الذي يأمل فيه الفلسطينيون ويحلمون به، هو الحاضر الذي يصنعونه بأيديهم انطلاقا من ماضيهم العريق والمزهر حين كانوا يعيشون في أمن واستقرار وسلام قبل أن يعكر الاحتلال الصهيوني صفو حياتهم ويغتصب أرضهم، ويشردهم في شتى أصقاع الأرض.

يشير الشاعر في متن القصيدة بلفظ (مرتين) إلى هذا الحاضر الذي يريد الاحتلال أن يوهم العالم أنه هو الحاضر الذي ينقص الفلسطينيون من خلال مقترح حل الدولتين، ليرد الشاعر أيضا أن هذا الحاضر أو الحل ليس هو ما ينقص الفلسطينيون ، وأنهم يرفضون هذا الحل ولا يريدون أن يفرض عليهم لأنه ليس الطريق إلى حريتهم واستعادة أرضهم ، وقد عزز الشاعر رؤيته نحويا بتوظيف الفعل المضارع **أكون** منفيا بلن في إشارة إلى محاولة الصهاينة نفي كينونة الشعب الفلسطيني، وكذا توظيفه الفعل المضارع **انقسمت** ليشير إلى تقسيم فلسطين وتشتيت شعبها وتهجيره من قبل الاحتلال الصهيوني، يقول محمود درويش:

ليس هذا طريقي إلى أرض حريتي

ليس هذا طريقي إلى جسدي

وأنا لن أكون ((أنا)) مرتين

وقد حل أمس مكان غدي

وانقسمت إلى امرأتين

فلا أنا شرقية

ولا أنا غربية [1]

فالشاعر ومعه الشعب الفلسطيني يرفضون إطلاقا حل الدولتين والعاصمتين وتقسيم أرضهم، ليحدث لهم ما حدث لألمانيا وتقسيمها عند الحرب العالمية الثانية إلى دولتين (شرقية) و(غربية)، في إشارة إلى المقترح الدولي بإيعاز صهيوني وهو تقسيم فلسطين إلى دولتين بعاصمتين، القدس الشرقية عاصمة دولة فلسطين العربية، والقدس الغربية عاصمة لدولة إسرائيل.

في عنوان قصيدة (**نمشي** على الجسر) يظهر الفعل **نمشي** بصيغة الجمع ليحيل على الحركة والاستمرارية، فعادة المشي يكون بحثا على الراحة والسكينة والهدوء، وكذا التأمل، في حين تحيل كلمة الجسر إلى الربط و الانتقال من وضع لآخر.

وبربط فعل المشي مع الجسر، فكأن الشاعر يرغب في الاستمرار في المشي والتأمل في ذكرياته ، ولا يريد الوصول إلى الضفة الأخرى من الجسر، لأنه بوصوله ستنتهي رحلته الجميلة ويستيقظ من حلمه ليعود إلى غربته ومنفاه فكأن الجسر يربط يومه بغده،

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص16.

وعمره هو الرحلة التي يقطعها مشيا بين هذا اليوم وذاك الغد ولأنه متشائم من غده الذي يرى أنه لا يحمل سوى الموت، فإنه يحاول أن لا يصل إليه ، وليبقى مدة أخرى على الجسر، يقول في متن النص:

لدى غدنا ما سيكفي من الوقت، يكفي

لنمشي على الجسر عشر دقائق أخرى

فقد نتغير عما قليل وننسى ملامح

ثالثنا/ الموت، ننسى الطريق إلى البيت

قرب السماء التي خذلتنا كثيرا [1]

هذا المقطع المكثف دلاليا، و في حضور ستة أفعال مضارعة تحيل كلها إلى التغير والتحول واللا ثبات، وقد جاءت أيضا بصيغة الجمع لتعبر عن كل الشعب الفلسطيني لا الشاعر وحده، وأراد من خلالها محمود درويش أن يعبر عن حالة اللا استقرار التي يعيشها هو وشعبه الفلسطيني بفعل الغربة التي سببها الاحتلال ، وأن هذه الحالة أيضا ستستمر على ما هي عليه، وليس هناك حل في الأفق، لذلك يفضل أن يبقى تائها في غربته وأحلامه على أن يستيقظ على غد ويجد الموت في انتظاره.

أما في المرة الثالثة في عنوان (لم **أنتظر** أحدا) يظهر الفعل المضارع **أنتظر** مجزوما وبصيغة المفرد، لتتحول بذلك دلالته على الماضي بفعل اقترانه بحرف الجزم لم، فالقصيدة جاءت عتابا من الشاعر لعشيقته بعد أن افترقا، وبأنه لن ينتظرها كي تعود لأن هذا في رأيه أمر مفروغ وأنه سيعرف كيف يعيدها إلى حضنه، وهذا ما أشار إليه في مطلع القصيدة في قوله:

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص28.

سأعرف، مهما ذهبت مع الريح، كيف

أعيدك. أعرف من أين يأتي بعيدك[1]

والمطلع أيضا جاء مكثفا بالأفعال المضارعة، أربعة أفعال في سطرين اثنان منها يحيلان على العودة والرجوع (يأتي، أعيد)، والعودة هنا تتجاوز دلاليا عودة العشيقة ، لتحيل إلى عودة الفلسطينيين إلى أرضهم وعشيقتهم فلسطين بعد أن فرق بينهم العدو الصهيوني وشتتهم كما فرق الشياطين بين المرء وزوجه.

1 -2-3 فعل الأمر:

وظف الشاعر فعل الأمر بكثافة في ديوان سرير الغريبة، فعلى سبيل المثال في قصيدة (لم أنتظر أحدا) وظف الشاعر أربعة أفعال أمر هي(اذهب، تلفت، دفّئيني،اعتني كررها عشر مرات (10) إجمالا، وفي كل مرة جاءت لتعزيز رؤية الشاعر، معبرة عن همومه وهواجسه، يقول درويش:

فاذهب تقودك نايات أهل البحار

وقافلة الملح في سيرها اللانهائي. واذهب

نشيدك يفلت مني ومنك ومن زمني[2]

ويقول أيضا:

واذهب مع النهر مع قدر نحو

لآخر، فالريح جاهزة لاقتلاعك من

[1] محمود درويش: سرير الغريبة ،ص28.

[2] المصدر نفسه، ص79.

قمري، والكلام الأخير على شجري جاهز

للسقوط على ساحة التروكاديرو. تلفّت

وراءك كي تجد الحلم، واذهب

إلى أي شرق وغرب يزيدك[1]

فالشاعر يتكلم على لسان فلسطين وكأنها تخاطب أبناءها بأنها ستعيدهم إلى أحضانها، فليذهبوا أينما شاءوا فستعرف فلسطين كيف تعيدهم وسيجدون فيها ما تركوه من أحلام وأيام جميلة.

أما على مستوى العنوان، وظف الشاعر فعل الأمر كما ذكرنا سابقا مرتين وذلك في عنوان واحد في قصيدة **(خذي** فرسي **واذبحيها...)**، وقد جاء الفعلين مشحونين بدلالة الهزيمة والانكسار، " وليس من المستغرب أن يتخلى الشاعر العاشق عن فرسه كفارس عربي استسلم لسطوة العشق، فالبطولات القديمة انتهت والفتوحات الغابرة آلت إلى هزائم كثيرة ولم يبق أمام الفارس العاشق إلا الحب بعدما فقد رجاءه وآماله" [2]، يقول محمود درويش:

أنت لا هوسي بالفتوحات، عرسي

تركت لنفسي وأقرانها من شياطين نفسك

حرية الامتثال لما تطلبين

خذي فرسي

[1] محمود درويش: سرير الغريبة ، ص80.

[2] ينظر: عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، رياض الريس، ط1، 2006 م، ص39.

واذبحيها

لأمشي مثل المحارب بعد الهزيمة

من غير حلم وحسّ[1]

لكن هذا اليأس والهزيمة لن تستمر طويلا، وهذا الانكسار ما يلبث أن يكون انتصارا، فالوضع لن يبقى على ما هو عليه وغربة الشاعر والفلسطينيون لن تستمر طويلا، وهزائمهم في مواجهتهم للاحتلال لن تدوم وسيأتي يوما يفك فيه الفلسطينيين قيدهم بأيديهم، وينتزعون حريتهم انتزاعا، يقول الشاعر:

سوف أدرك في زمن آخر

سوف أدرك أني انتصرت بيأسي

وأني وجدت حياتي هنالك

خارجها قرب أمسي

خذي فرسي

واذبحيها لأحمل نفسي حيا وميتا

بنفسي...[2]

2- البنى التركيبة:

الجملة " هي عنصر الكلام الأساسي، إذ يحصل بوساطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة، ويحول المنتفع مادة فكرة إلى كلام معبر بوساطة الجمل،

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص46.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص 47-48.

ويتكلم ويتواصل بوساطتها كذلك، واعتبر علماء الألسنية الجملة الصورة الصغرى للكلام المقيد، أي الكلام الذي يخضع لمتطلبات اللغة ونواميسها"[1]، ومن هذا المنطلق سنحاول تتبع حضور الجملة بأنواعها في ديوان (سرير الغريبة) ، وأهم الدلالات التي حمّلها إياها "محمود درويش" ليعبر من خلالها على رؤاه وتجربته الشعرية.

2-1 الجملة الإسمية:

الجملة الاسمية "هي كل جملة يدل فيها المسند على الدوام و الثبوت أوالتي يتصف فيها المسند اليه بالمسند اتصافا ثابتا غير متجدد أو بعبارة أوضح :هي التي يكون فيها المسند اسما" [2]، وقد وظفها الشاعر محمود درويش في ديوانه بشكل مكثف وبأنماطها التركيبية المختلفة على مستوى متن القصائد أو على مستوى عناوينها، والجدول التالي يقدم بعض الأمثلة عن الجمل الاسمية التي وظفها الشاعر على مستوى النص أو على مستوى العنوان:

النمط التركيبي للجملة الاسمية	نموذج من العنوان والصفحة	نموذج من النص والصفحة
مبتدأ محذوف + خبر	جفاف(ص83) سوناتا(ص18)	مذهبة ، مسافرة (ص50)
مبتدأ محذوف+ خبر +مضاف إليه	سرير الغريبة، حليب إنانا (53)	حنين خماسية (ص92)
مبتدأ محذوف+خبر +صفة	سماء منخفظة (ص20)	أرض معذبة، سماء مذهبة (ص83)
مبتدأ محذوف+خبر+جار ومجرور	غيمة من سدوم (ص38)	غريب على ضفة النهر (ص112)
مبتدأ محذوف+ خبر +صفة+ جار ومجرور	طائران غريبان في ريشنا (ص75)	منفى سخي على حافة الأرض (ص110)
مبتدأ + خبر	أنا وجميل بثينة (ص116)	السماء شتاء وصيف(ص50)

[1] ينظر: هدي المخزومي : في النحو العربي نقد وتوجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت، لبنان ،ط2 ،1986، ص41.

[2] ينظر رضا عامر: سيميائية العنوان في ديوان سنابل النيل لهدى ميقاتي، ص131.

من خلال الجدول السابق يظهر جليا قدرة الشاعر في تنويع تراكيب الجملة الاسمية وتوظيفها في كل مرة بما يتماشى مع رؤيته الشعرية، وما يرغب في إيصاله من دلالات للقارئ، فإذا أخذنا على سبيل المثال العنوان (جفاف) ، جاء جملة اسمية وفق نمط تركيبي (مبتدأ محذوف +خبر) ، فالقارئ أول ما تقع عينه على هذا العنوان يستحضر في ذهنه معاني الجدب والفناء والعطش والحاجة و غيرها من معاني الشقاء و المعاناة، فالشاعر حين قدم الخبر في الصورة، كأنه يريد أن يشير إلى جفاف الروح وتعطشها إلى ماء الوطن فكأن الغربة تمثل الجدب والجفاف وتنعكس في الذات قهرا وشقاء و معاناة، في حين يشير الوطن (فلسطين) إلى الخصب و النماء، ويعكس في الذات كل معاني الحياة والانتعاش في كنف الحرية، وهو ما يشير إليه الشاعر في متن النص في قوله الشاعر:

هذه سنة صعبة

لم يعدنا الخريف بشيء

ولم انتظر رسلا

والجفاف كما هو: أرض معذبة

وسماء مذهبة

فليكن جسدي معبدي[1]

فالشاعر يعبر عن جفاف روحه ومعاناته اغترابه عن وطنه، هذا الوطن أيضا الذي يعاني بفعل الموت والجفاف الذي طال الأرض جراء سياسة الأرض المحروقة والتهجير التي مارسها الاحتلال الصهيوني على الشعب الفلسطيني، لذلك يقول الشاعر (لم يعدنا

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص83.

الخريف بشيء)، فهو يوظف الخريف ببعديه الطبيعيين، جفاف الطبيعة ليعبر به عن الجدب والقحط وفي القابل أنه فصل جني الثمار ورغم ذلك فالفلسطينيون لم يجنوا شيئا من خيرات أرضهم لأنها مغتصبة، والشاعر أيضا لم يجن شيئا من غربته ومنفاه إلا الشقاء و المعاناة.

في الموضع نفسه يوظف الشاعر نمطا تركيبيا آخر للجملة الاسمية، ليعبر به دلاليا على الفكرة نفسها والهاجس الذي ربما –حسب رأينا– يمثل النواة المركزية والبنية الدلالية المهيمنة في كل قصائد الديوان ألا وهي معاناة الشاعر عن غربته و بعده عن وطنه حاله حال كل المهجرين قسرا عن فلسطين، ومعاناة فلسطين جراء الاحتلال الصهيوني الغاشم، وذلك في الجملتين الاسميتين (أرض معذبة)، و (سماء مذهبة) واللتين جاءتا في شكل (مبتدأ محذوف +خبر+ صفة)، فالخبر هنا يتحول إلى تابع للصفة التي تلحقه فتطغى عليه، وهو ما يتضح في المثال السابق (أرض معذبة) ،فقد اقترن العذاب والشقاء بأرض فلسطين جراء الاحتلال الذي طال أمده ولم يئن أوان اضمحلاله وخروجه من هذه الأرض بعد.

2-2 الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية هي كل جملة "يدل فيها المسند على التجدد، التي يتصف فيها المسند اليه بالمسند اتصافا متجددا وبعبارة أوضح: هي التي يكون فيها المسند– فعلا– لأن الدلالة على التجدد انما تستمد من الأفعال وحدها"[1]، وانطلاقا من دراستنا بوصفه أحد البنى الإفرادية التي اعتمدها الشاعر محمود درويش في ديوانه سرير الغريبة، وعلى اعتبار أيضا كما ذكرنا أن الفعل هو أساس بناء الجملة الفعلية فإنه ومن هذا المنطلق يمكن القول أن توظيف الشاعر للجل الفعلية كان أقل كثافة مقارنة بالجمل الاسمية،

[1] ينظر: مهدي المخزومي : في النحو العربي ، نقد وتوجيه ، ص 41.

ومرد ذلك يعود ربما لطبيعة النص الشعري الذي يعتمد فيه الشاعر بنسبة أكثر على الجمل الاسمية والأساليب الإنشائية.لذلك سنكتفي هنا بتحليل نماذج من الجمل الفعلية الحاضرة على مستوى العناوين.

على مستوى العناوين، كان حضور الجملة الفعلية في موضعين، مرة في عنوان "نمشي على الجسر"، وجاء وفق النمط (فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر+ جار ومجرور) وفي وضع آخر جاء العنوان جملة فعلية في قصيدة " خذي فرسي واذبحيها "، وجاءت الجملة وفق نمط (فعل أمر+ فاعل ضمير مستتر + مفعول به ...).

وفي الجملة الأولى فقد أكسب حضور الفعل المضارع (نمشي) العنوا حركية وفاعلية دلالية عبر الشاعر من خلالها على الاستمرار في در الكفاح والنضال من أجل العودة إلى فلسطين وما الجسر هنا إلا تلك المرحلة التي وجب على الفلسطيني أن يقطعها ليبلغ مراده.

وبربط فعل المشي مع الجسر، فكأن الشاعر يرغب في الاستمرار في المشي والتأمل في ذكرياته ، ولا يريد الوصول إلى الضفة الأخرى من الجسر، لأنه بوصوله ستنتهي رحلته الجميلة ويستيقظ من حلمه ليعود إلى غربته ومنفاه، فكأن الجسر يربط يومه بغده ، وعمره هو الرحلة التي يقطعها مشيا بين هذا اليوم وذاك الغد ولأنه متشائم من غده الذي يرى أنه لا يحمل سوى الموت، فإنه يحاول أن لا يصل إليه ، وليبقى مدة أخرى على الجسر، يقول في متن النص:

لدى غدنا ما سيكفي من الوقت، يكفي

لنمشي على الجسر عشر دقائق أخرى

فقد نتغير عما قليل وننسى ملامح

ثالثنا/ الموت، ننسى الطريق إلى البيت

قرب السماء التي خذلتنا كثيرا [1]

من جهة أخرى يستهل الشاعر قصيدته أيضا بجملة فعلية يتصدرها الفعل المضارع (تصابين) وذلك في قوله:

تصابين، مثلي برحلة طير

ويحدث ذلك بعد الظهيرة

حيث تقولين: خذني إلى النهر

يا أجنبي،إلى النهر خذني

فإن طريقي على ضفتيك طويل[2]

فالشاعر هنا يعبر عن حاضره وحاضر فلسطين الأليم، وهما في رحلتهما الشاقة لاسترداد حريتهما، فالشاعر رحلته للخروج والتحرر من غربته ومنفاه، وفلسطين رحلتها للخروج من دائرة الاحتلال والتحرر من قيوده وأغلاله، ويبدو أن الرحلة طويلة وشاقة ولكنها ليست مستحيلة.

الجملة الفعلية الثانية على مستوى العنوان يتصدرها فعل أمر، وذلك في قصيدة " خذي فرسي واذبحيها "، وهي مشحونة بفعلي أمر (خذي) و (أذبحي) وكلاهما يحيلان على العجز والانكسار، وهو أيضا ما يحيل إليه متن النص، ففي موضع آخر يعبر الشاعر عن هذا العجز ويستهله أيضا بجملة فعلية لكن هذه المرة يتصدرها فعل ماض ليعبر به الشاعر عن استمرار هذا العجز وارتباطه بالماضي الفلسطيني، يقول الشاعر:

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

تركت لنفسي وأقرانها من شياطين نفسك

حرية الامتثال لما تطلبين

خذي فرسي

واذبحيها

لأمشي مثل المحارب بعد الهزيمة[1]

لكن يبدو أن هذا العجز لن يستمر طويلا، وهذا ما أدركه الشاعر فراح يؤكد أنّ هذا الخذلان والهزيمة سيولدان الانتصار لا محالة، يقول الشاعر:

سوف أدرك في زمن آخر

سوف أدرك أني انتصرت بيأسي

وأني وجدت حياتي هنالك

خارجها قرب أمسي[2]

3- أساليب أخرى

3-1 الأسلوب الخبري:

الأصل في الأسلوب الخبري " والجملة الخبرية أن تلفظ لأحد غرضين:

- إفادة المخاطب ما ورد في الجملة إن كان جاهلا مضمونها.
- إفادة المخاطب ما ورد في الجملة وهو عالم بها."[1]

[1] محمود درويش، سرير الغريبة، ص46.

[2] محمود درويش، سرير الغريبة، ص47-48.

تبعا لهذا سيقف البحث بالتمثيل لنوعين من الجمل الخبرية، كان لهما كبير الأثر في بناء الدلالة، وهما الجملة الخبرية المثبتة، والجملة الخبرية المنفية:

3-1-1 الجملة الخبرية المثبتة:

وهي الجمل التي يستغني فيها الشاعر عن توظيف المؤكدات، لعدم حاجته إليها، وقد وظف الشاعر هذا النوع من الأساليب في مواضع عدة من الديوان ومن بينها قوله:

في دمشق:

تسير السماء

على الطرقات القديمة

حافية حافية[2]

ويقول أيضا في وضع آخر من القصيدة ذاتها:

في دمشق:

ينام الغريب

على ظله واقفا

مثل مئذنة في سرير الأبد[3]

[1] ينظر: محمد التونجي: الجامع في علوم البلاغة:المعاني،البيان، البديع، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط1، 2013م، ص38.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص132.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة ، ص133.

الرابط هنا بين المقطعين الشعريين هو فعلي (المشي) و(النوم) ، والفارقة أيضا أنهما جاءا على غير المألوف (المشي حافيا) و (النوم واقفا) ،فالأصل أن يكون الماشي منتعلا وأن يكون النائم متمددا، لكن الشاعر لبراعته في توظيف الأساليب وتمكنه من زمام اللغة جاء بهما على هذه الحال ليعبر دلاليا عن حالة الاضطراب واللااستقرار التي يعيشها الشاعر بفعل الغربة والمنفى، وهي حالة شعورية تعتري الفلسطينيون في أرضهم بفعل الاحتلال، فالجمع بين النوم والوقوف يحيل إلى الخوف والتأهب الدائم للقصف والترحيل والاعتداء،وكذا التأهب للموت على يد الكيان الصهيوني المحتل.

والدلالة ذاتها يحيل إليها فعل المشي بأقدام حافية، فحالة الهلع والهروب والشتات والموت المتربص بالفلسطينيين لم يترك لهه الفرصة لانتعال أحذيتهم ولا ارتداء ملابسهم ، لذلك هم دائما في حالة اضطراب ولااستقرار وهو ما عبر عنه الشاعر من خلال هذه الصورة التركيبية.

3-1-2 الجملة الخبرية المنفية

وهي الجمل الفعلية أو الإسمية " التي تقدمتها أداة نافية، لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام ما يقتضيه الكلام "[1]، والقارئ لديوان سرير الغريبة يلحظ كثافة توظيف الشاعر للجمل الخبرية المنفية، كأنما يعبر بها الشاعر عن موقفه الرافض لما هو سائد رفضه على سبيل المثال لكل الحلول الثقافية المهادنة، ويعتبر أن القضية الفلسطينية قضية وجودية، ولا يمكن أن نقترح لها حلولا ثقافية، يقول:

لا حلول ثقافية لهموم وجودية

أينما كنت كانت سمائي

[1] إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، ص87.

حقيقية

((من أنا لأعيد لك الشمس والقمر السابقين

فلنكن طيبين...[1]

فالشاعر ينفي أن تكون الحلول الثقافية مناسبة لحل القضية الفلسطينية، فالمشكلة أعمق من ذلك، فهي تتجاوز الثقافة إلى الدين والهوية والوجود والاقتصاد، ولا يمكن بأي حال من الأحوال حصرها في الثقافة، وبالتالي فإنّ الحل يكمن في الثورة و القوة التي تنبع من رحم الواقع الفلسطيني، فالأمر يخصهم شخصيا لذلك عليهم أن يجدوا حلا لأنفسهم بعيد عن الحلول الجماعية التي لا طائل منها سواء من جهة العرب أو من جهة المجتمع الدولي يقول درويش:

فلا أنا شرقية

ولا أنا غربية

ولا أنا زيتونة ظلّلت آيتين

لنذهب إذا

((لا حلول جماعية لهواجس شخصية

لم يكن كافيا أن نكون معا

لنكون معا...[2]

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص13-14.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة ، ص16-17.

يوظف الشاعر أيضا الجمل الخبرية المنفية في موضع آخر، وهذه المرة بتوظيف الأداة (ليس) التي " الأصل فيها (لا ليس) فالحرف(لا) للنفي والفعل ليس دال على الكون المطلق أو الوجود أو الحياة " [1] في قوله:

ليس هذا طريقي إلى حريتي

ليس هذا طريقي إلى جسدي

وأنا لن أكون " أنا" مرتين

وقد حل أمسي مكان غدي

وانقسمت إلى امرأتين[2]

فالشاعر يواصل رفضه للحلول المقترحة على الفلسطينيين،وأبرزها حل الدولتين، فالشاعر يرفض أن يكون هو مرتين , يرفض أن تنقسم فلسطين إلى امرأتين،فهو ومعه الشعب الفلسطيني يرفضون إطلاقا حل الدولتين والعاصمتين وتقسيم أرضهم، ليحدث لهم ما حدث لألمانيا وتقسيمها عد الحرب العالية الثانية إلى دولتين (شرقية) و(غربية)، في إشارة إلى المقترح الدولي بإيعاز صهيوني و تقسيم فلسطين إلى دولتين بعاصمتين، القدس الشرقية عاصمة دولة فلسطين العربية، والقدس الغربية عاصمة لدولة إسرائيل.

3-2 الأسلوب الإنشائي:

تمثل الأساليب الإنشائية " القسم الثاني من قسمي عموم الكلام في العربية حسب تقسيم البلاغيين القدامى؛ إذ الكلام عندهم إما خبر وإما إنشاء، فأما الخبر فهو كل كلام

[1] إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، ص91.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص16-17.

يحتمل الصدق أو الكذب وأما الإنشاء فهو كل كلام لا يحتمل شيئا من ذلك"[1]، والأسلوب الإنشائي نوعان:

- **طلبي:** وهو ما " يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"[2]، ويشمل (: الاستفهام الأمر ، التمني ، الترجي ، النهي ، النداء).
- **غير طلبي:** وهو "ما لا ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب [3]، ويشمل: (أفعال التعجب ، المدح والذم ، القسم ، صيغ العقود...) ونحو ذلك.

وعليه فإن كان الأسلوب الخبري يمتاز بثبات الدلالة واستقرارها، فإن الأساليب الإنشائية تمتاز بانفتاحها الدلالي قياسا لما تمتلكه من خصائص صوتية ونحوية وبلاغية وتتجلى فاعليتها في تنشيط ذهن المتلقي وتحويله من طرف مستقبل للإبداع إلى طرف مشارك فيه.

وفيما يلي بعض الأساليب الإنشائية التي وظفها "محمود درويش" في ديوان سرير الغريبة اخترناها لإيضاح آليات استخدام الشاعر لها من جهة، والكشف عن فاعليتها وتأثيرها من جهة أخرى، كل ذلك من أجل تتبع دلالاتها وقيمتها الفنية والجمالية في خطاب " محمود درويش" الشعري .

3 -2-1 الأسلوب الإنشائي الطلبي:

3-2-1-1 الاستفهام:

[1] صالح بن عبد الله بن ابراهيم العثيم: شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير،قسم الأدب العربي، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية،جامعة القصيم، المملكة السعودية،2018م، ص85

[2] ينظر: محمد عبد السلام هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي القاهرة، مصر ، ط5 2001م، ص13.

[3] ينظر : محمد الهادي الطرابلسي :خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،مصر ط1 1996م، ص349.

الاستفهام "طلب العلم بشيء لم تكن تعرفه قبل أن تسأل عنه باستخدامك احدى أدواته"، وقد وظف محمود درويش أسلوب الاستفهام في مواضع عدة من الديوان، بما يخدم الدلالة العامة، ويعبر عن الرؤية الشعرية للشاعر، ومن بين أمثلة أسلوب الاستفهام قول الشاعر:

نحن هنا طيبون. شمالية

ريحنا. والأغاني جنوبية

هل أنا أنت أخرى

وأنت أنا آخر؟

ليس هذا طريقي إلى أرض حريتي

ليس هذا طريقي إلى جسدي[1]

يوظف الشاعر هنا أسلوب الاستفهام ليخاطب الفلسطينيون، منتقدا الانقسام الذي يحدث بين أبناء الشعب الواحد، والتي يرى الشاعر أنها ليست في صالح الفلسطينيين ولا تخدم قضيتهم، ولذلك أيضا لا يترك الشاعر سؤاله دون إجابة، ولا ينتظر من المخاطب أن يجيبه ، وإنما يرد عليه مباشرة أن هذا الانقسام وتقسيم الأرض إلى شمال وجنوب ليس طريقا لاسترداد حرية فلسطين، وإنما هو أمر أشبه بالحل الذي يقترحه الإسرائيليون على الفلسطينيين، وهو تقسيم فلسطين إلى دولتين شرقية وغربية.

فالشاعر محمود درويش هنا يرفض هذا الحل كما يرفض أن يقسم الفلسطينيون أرضهم إلى شمالية وجنوبية، لذلك فإن أسلوب الاستفهام هنا لم يأت لطلب الإجابة وإنما جاء كخطاب توعية للفلسطينيين ليعيدوا النظر في اختياراتهم ومواقفهم من بعضهم بعض.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص16.

يوظف الشاعر أيضا أسلوب الاستفهام في قوله:

لا أرى أحدا، لا أراك، فماذا

صنعت بحريتي؟ من أنا خلف

سور المدينة؟ لا أم تعجن شعري

الطويل بحنائها الأبدي، ولا أخت

تضفره. من أنا خارج السور بين

حقول حيادية وسماء رمادية.فلتكن

أنت أي في بلد الغرباء، وخذني

برفق إلى من أكون غدا[1]

في هذا المقطع المكثف بالأسئلة الوجودية، يحاول الشاعر أن يصف حاله واغترابه وتشرده وبعده عن أرض فلسطين، وهو أيضا حال كل الفلسطينيين المهاجرين عن أرضهم وأهلهم بفعل الاحتلال الصهيوني، فالحرية التي ينعم بها الشاعر خارج أرضه حرية منقوصة لذلك يتساءل:

- ماذا صنع بها؟
- ماذا يصنع الطفل بحريته بعيدا عن أمه وأهله؟
- ماذا يصنع بحريته بعيدا عن أرضه؟

هذه هي حال درويش في غربته، وهذه هي حال الفلسطينيين خارج أرضهم، ولن ينعموا بحريتهم إلا بتحرير أرضهم ولم شملهم.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص66.

3-2-1-2 أسلوب الأمر:

يمكن تحديد الأمر بأنه " ما يطلب به حدوث الفعل من السامع وإلزام تنفيذه "[1]، وقد وظفه الشاعر محمود درويش بكثافة وفي مواضع عدة من الديوان حسب السياق الذي يقتضيه المعنى أو تنحوا إليه الدلالة ومن أمثلته قول الشاعر:

خذني إلى آخر

الأرض قبل طلوع الصباح على قمر كان

يبكي دما في السرير، وخذني برفق

كما تأخذ النجمة الحالمين إليها سدى

وسدى.[2]

في هذا المقطع الشعري الحزين ، يعبر الشاعر عن انكساره وضياعه بفعل المنفى والاغتراب عن موطنه، لذلك يطلب الخلاص لروحه من هذا العذاب، يطلب من ينقله إلى آخر الأرض، يطلب من يأخذه برفق كمن يحلم ليستيقظ على صباح جميل غير هذا الصباح الدامي الذي صار يستيقظ عليه.

ويقول أيضا في موضع آخر:

إن سمائي رمادية،

ورمادية مثل لوح الكتابة،قبل

الكتابة. فاكتب عليها بحبر دمي أي

[1] ينظر: محمد ألتونجي: الجامع في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، ص56-57.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص 66 -67.

شيء يغيرها :لفظة...لفظتين بلا

هدف مسرف في المجاز، وقل إننا

طائران غريبان في أرض مصر وفي الشام

قل إننا طائران غريبان في

ريشنا، واكتب اسمي واسمك تحت

العبارة.ما الساعة الآن؟ ما لون

وجهي ووجهك فوق المرايا الجديدة؟[1]

يبدو جليا أن هذا المقطع الشعري مكثف بأسلوب الأمر من خلال الفعلين (قل) و (اكتب) ، واللذان أراد من خلالهما الشاعر أن يدون سيرة حياته مشافهة وتدوينا لكي لا يضيع منها شيء، يريد أن يدون غربته وحياته في المنفى لعله يخرج من هذا الوضع السوداوي، ويعود إلى أرضه، فقد شبه الشاعر نفسه بالطائر الغريب الذي لم يعد إلى موطنه بعد.

يوظف الشاعر أيضا أسلوب الأمر، من خلال توظيف الفعل المضارع المجزوم بلام الأمر في قوله:

فليكن جسدي معبدي

... وعليك الوصول إلى خبز روحي

لتعرف نفسك،لا حد لي

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص76.

إن أردت:

أوسع قلبي بسنبلة

وأوسع هذا الفضاء بترغلة

فليكن جسدي بلدي[1]

فالشاعر إذ يجمع بين فعل الكينونة المضارع ولام الأمر موظفا بذلك أسلوب الأمر، في قوله: (فليكن جسدي بلدي) ، وقوله:(فليكن جسدي معبدي)،كأنه يريد القول أن الروح تسافر إلى فلسطين في أي وقت شاءت، وتستحضرها في المخيلة، لذلك فإن ما ينقص الشاعر ويفتقده حقا هو أن يكون الجسد في البلد،وان يعود إلى فلسطين بجسده وروحه معا، وهذا ما لم يكن له، من هنا بقيت ذات الشاعر تعيش " صراعا بين الوجود واللاوجود المرتبطين بالوطن، يجسده الصراع بين الروح والجسد؛ فالمعبد المؤسس على الروحانيات تشبه قداسته إلى حد بعيد قداسة فلسطين بالنسبة للشاعر"[2]، فهذا الصراع ناتج أصلا عن اغتراب الشاعر عن وطنه فلسطين، وبالتالي فإنه لن يهدأ إلا بالعودة إليها.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص83-84.

[2] حنان دندوقة: سيميائية القصيدة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش، ص 113.

II. المستوى الدلالي:

1- العلاقات الدلالية:

العلاقات الدّلالية مصطلح يطلق في الدرس النقدي الحديث على ظواهر متعددة تشرح العلاقة بين الكلمات في اللغة الواحدة، ومن نواح عدة، نحو أن يكون اللفظان دالين على معنى واحد،فتسمى العالقة هنا (الترادف)، وأن يكون معنيان أو أكثر للفظ واحد، فتسمى هنا (الاشتراك). [1]

وقد ظهر هذا المصطلح حديثا من خلال توظيفه للبحث في العلاقة بين الكلمات والألفاظ المكونة للحقول الدلالية، ومع ذلك فاللغويون العرب القدامى قد عرفوا مختلف الظواهر التي تندرج في إطار هذا المصطلح من قبيل: الترادف والاشتراك والتضاد والعموم والخصوص وغيرها.

1-1 الترادف:

جاء في كتاب فقه اللغة: أن الترادف ما اختلف لفظه واتفق معناه، وأن يدل لفظان على معنى واحد على سبيل المثال في قول القائل: أسهب وكذلك اطنب واسرف المعنى واحد. [2]

يقول محمود درويش في قصيدة " كان ينقصنا حاضر":

لنذهب كما نحن:

سيدة حرة

وصديقا وفيا [3]

---

[1] ينظر:خليفة بوجادي:محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات، بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2008م، ص131.

[2] ينظر : حاتم الصالح الضامن: فقه اللغة العربية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م، ص76.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة، ص 11.

ويقول أيضا:

لنذهب كما نحن:

إنسانة حرة

وصديقا وفيا إلى نهايتها،[1]

ويقول في موضع آخر ن القصيدة ذاتها:

لنذهب كما نحن:

عاشقة حرة

وشاعرها.[2]

يحضر الترادف في هذه المقاطع بين الكلمات (سيدة ،إنسانة، عاشقة) والتي تحيل دلاليا إلى فلسطين المحتلة، وظف الشاعر هذه الكلمات ليؤكد أن السيادة والعشق والإنسانية في فلسطين لن تتحقق إلا بتحقق الحرية، لذلك جاءت كل هذه الألفاظ مقرونة بلفظ الحرية.

ويؤكد الشاعر في كل مرة من خلال هذا الترادف وتوظيفه بهذه الطريقة، بأنه سيكون الصديق الوفي لفلسطين، لذلك يدعوها لتذهب معه، فهو المنفي عنها وهي المغتصبة والمحتلة، ولا حل إلا أن يكونا معا.

خلال قراءتنا لديوان سرير الغريبة، اتضح لنا أن الشاعر محمود درويش لم يوظّف كثيرا ظاهرة الترادف على عكس ما هو حاصل مع ظاهرة التّضاد، ولكن بالرغم من هذه

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص 12-13

[2] المصدر نفسه، ص14

القلة إلا أن المترادفات التي وظفها الشاعر عملت في سياقها الدلالي الذي وردت فيه على تأكيد المعاني التي سعى المبدع إلى إيصالها إلى المتلقي وتقريبها من ذهنه.

1-2 التضاد:

يرى بعض الدارسين أن رواد الشعر المعاصر لم يحفلوا بظاهرة التضاد اللفظي كعلاقة قائمة بين مفردتين تختلفان في اللفظ والمعنى، بل اتجه اهتمامهم إلى توظيف هذه العلاقة الدلالية بشكل موسعٍ نوعا ما في كتاباتهم،" وفي هذه الناحية يكمن سر الاختلاف بين أسلوب التقابل والتضاد الذي استعمله الشاعر المعاصر – وهو أحد عناصر المفارقة – وأسلوب المقابلة والتضاد الذي استعمله الشاعر العربي القديم ، ففي الوقت الذي ركز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع بين الأضداد حسيا في إطار البيت الواحد معتمدا على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ يركز الشاعر المعاصر على العناصر الشعورية والنفسية ليعبر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر ،مجسما بشكل حي في فكرتي العدم والوجود ،الفناء والبقاء، مستغلا بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون في تشخيص هذا التوتر."[1]

والحقيقة أن التقابل أو التضاد كما يعرفه الخطاب الإبداعي المعاصر، هو ظاهرة معروفة عند اللغويين القدماء؛ حيث يعتبر تسمية جديدة لما كان يعرف عند علماء البلاغة بالطباق، وهو وسيلة لغوية من مجموع الوسائل التي تنبتها طبيعة الموقف الشعري في لحظات الخلق، دون أن تكون تطعيما إضافيا يهدف إلى التنميق والتجميل.[2]

يستهل محمود درويش توظيف التضاد في ديوانه من خلال قصيدة " كان ينقصنا حاضر"، إذ يقول:

---

[1] ينظر: مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية،مصر، دط، 1987م، ص213

[2] ينظر: محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، ط1، 1988م، ص66

لنذهب معا في طريقين مختلفين

لنذهب كما نحن متحدين

ومنفصلين،

ولا شيء يوجعنا[1]

فالشاعر يوظف هنا الكثافة الدلالية التي يحملها الضدين (الاتحاد) و(الانفصال) ليعبر من خلالها على واقع حاله المعاش ممن جهة، ويعبر بها أيضا عن علاقته الأبدية بموطنه فلسطين، فالاتحاد يشير غلى الارتباط الروحي للشاعر بفلسطين وتعلقه بها وشوقه الدائم للعودة إلى أحضانها، في حين يحيل الانفصال إلى الانفصال الجسدي عن هذا الوطن العزيز بفعل ظروف الاحتلال التي يرزخ تحت وطأتها، وكذا ظروف المنفى والاغتراب التي يعيشها الشاعر أيضا بفعل هذا الاحتلال.

في موضع آخر يوظف الشاعر محمود درويش ظاهرة التضاد من خلال توظيف الجهات الجغرافية وتضادها (الشمال/الجنوب) و(الشرق/ الغرب)، وكذا التضاد بين الأوقات الزمنية (الأمس/الغد) ليعبر من خلالها عن رؤيته الشعرية وموقفه التاريخي من الأحداث في فلسطين المحتلة سواء على مستوى الخارج، يقول درويش:

نحن هنا طيبون.شمالية

ريحنا والأغاني جنوبية

هل أنا أنت أخرى

وأنت أنا آخر؟

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص11

((ليس هذا طريقي إلى أرض حريتي

ليس هذا طريقي إلى جسدي

وأنا لن أكون ((أنا)) مرتين

وقد حل أمس محل غدي

وانقسمت إلى امراتين

فلا أنا شرقية

ولا أنا غربية

ولا أنا زيتونة ظلّلت آيتين[1]

استطاع محمود درويش من خلال تكثيف توظيف الأضداد في هذا المقطع الشعري أن يعبر عن موقفه الرافض للتقسيم، سواء التقسيم الداخلي بين الفلسطينيين أنفسهم شمال وجنوب، أو التقسيم الذي يحاول الصهاينة ومعهم المجتمع الدولي فرضه على الفلسطينيين، وهو حل الدولتين دولة فلسطين وعاصمتها القدس الشرقية، في مقابل دولة إسرائيل وعاصمتها القدس الغربية، وهو ما يرفضه الشاعر ومعه جل الفلسطينيين رفضا قاطعا، ويرون أن فلسطين يجب أن تبقى واحدة مستقلة بترابها ومائها وسماءها وعاصمتها القدس، وهو ما لن يحدث إلا بالثورة والتحرر من المحتل الصهيوني.

يحضر التضاد أيضا بين كلمتي (لاحق) و(سابق) في قول الشاعر:

يمر الزمان بنا أو نمر

كضيوف على حنطة الله

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص16

في حاضر سابق، حاضر لاحق

هكذا هكذا نحن في حاجة للخرافة

كي نتحمل عبء المسافة ما بين بابين ..[1]

من خلال هذا التضاد استطاع محمود درويش رسم المشهد الفلسطيني المتأزم وكذا صور الشاعر من خلاله مشهد صراع الشعب الفلسطيني مع سطوة الزمن بين حاضره السابق الذي لم تمهله ظروف الاحتلال أن يعيشه، ولا حاضره اللاحق الذي أيضا تسوده الضبابية والسوداوية بفعل استمرار هذا الاحتلال أيضا، وواقع الضياع والشتات والتمزق الذي يعيشه الفلسطينيون على أمل أن يكون غدهم أفضل وأحسن حالا.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص109

2- الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي مجموعة من الكلمات التي ترتبط فيما بينها دلاليا، ويمكن وضعها تحت لفظ عام يجمعها؛ ولكي يتمكن المحلل من رصد معنى أي كلمة من الكلمات في المعجم يجب عليه فهم الكلمات التي تتداخل وتتعالق معها دلاليا ذلك أن معنى المفردة الواحدة هو حصيلة علاقاتها الدلالية مع الكلمات الأخرى ورصد الكلمات التي تدخل في مجال دلالي واحد يساعد على الاقتراب من أسلوب المبدع وخصائصه، وكذا معرفة الألفاظ التي يميل إلى توظيفها بكثرة أثناء بناء نصه.

وتقوم نظرية الحقول الدلالية "على أساس تنظيم الكلمات في مجالات أو حقول دلالية تجمع بينها؛ فهناك مثلا مجالات تتصل بالأشياء المادية كالألوان والزهور والنباتات والمساكن، وهناك مجالات أخرى تعبر عن جوانب غير مادية مثل الحب والفن والدين وغيرها."[1]

ولرصد خصائص الأسلوب عند مبدع ما يجب تتبع معجمه الخاص، والذي يستمد منه مفرداته، وذلك لأنه " كلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها، أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية، وهكذا فإذا ما وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم."[2]

وبالنسبة لديوان " سرير الغريبة " لاحظنا اشتماله على مجموعة كثيرة من الحقول الدلالية لذلك اخترنا حقلين أساسين، حسب اعتقادنا يمثلان مجموع الألفاظ المهيمنة في

[1] ينظر: حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر ، ط2، 1998، ص143.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م، ص58.

الديوان وهذان الحقلان بدورهما يتفرعان إلى مجموعة من الحقول سنحاول التطرق إليها بإيجاز حسب الآتي:

- **حقل الطبيعة:** ويتفرع منه حقل النبات وحقل الحيوان وحقل الجماد
- **حقل الإنسان:** ويتفرع منه حقل الأسماء والصفات، وحقل الأعضاء ،وحقل الأغراض

2-1 حقل الطبيعة:

حاول محمود درويش من خلال توظيف ألفاظ الطبيعة تصوير رؤيته الشعرية، والتعبير عن مظاهر الارتباط بالأرض والوطن، ويمكن القول أن ألفاظ هذا الحقل الدلالي جاءت في كثير من الأحيان لتعبر عن مشاعر الاغتراب والمعاناة في المنفى، في قابل الشوق والحنين لأرض فلسطين، كما جاءت في سياقات أخرى لتعبر عن أصالة وهوية الشعب الفلسطيني وانتمائه العربي الإسلامي، وفي أحيان أخرى حملها محمود درويش أبعادا ثورية خدمة للقضية الفلسطينية.

ويلاحظ في ديوان " سرير الغريبة " اتكاء الشاعر على ألفاظ الطبيعة لنقل أفكاره وهمومه الوجدانية إلى المتلقي ،مستثمرا وحداتها اللغوية، ويمكن تحديد الحقول الدلالية التي تدخل ضمن **معجم الطبيعة** كما يلي:

أ- **حقل الحيوان:** الحمام، فراشة، الطير، القطا، اليمام، الغزال، طائر، فرس الماء الثعالب، ذكر الأيل، اللؤلؤ، الذئاب، قط أليف، شادنا ظبية، فراخ اليمامات، سنونوّة الفرس، الخيول، الثور، الحصان، الصوف، الشرنقة، أفعى، الريش، عسل، الماعز العصافير، التوت، خيول المغول، كلاب الرعاة،

ب-حقل النبات: شجر اللوز، صفصافة، القطن، الصنوبر، الزيتون، الأرز، النخيل الحنطة، الياسمين، وردة، تفاحة، زهور، التينة، الحديقة، الحشائش، الغابة، المندرينة

البرتقال، الشقائق، البابونج، الأقحوان، الكروم، الأوركيدا، شجر الأكاليبتوس البساتين، عشب، السنبلة، القمح، الغصن، البتولا، الزنابق، الجذع، الحجل.

ج-حقل الجماد: النهر، الماء، سماء، شمس، قمر، الثلج، النجمة، الريح، الندى، المطر البحر، البلور، النار، الأرض، الكواكب، غيمة، غبار، الجبل، الموجة، الحجر المرمر، سحاب، البرّ، الفضة، المعدن، الضوء، الرخام، الينابيع، الشهب، رذاذ المطر، الصخرة، الضباب، السراب، الملحن الريح، التلال، الحصى، المنحدر البرق الجزر، التراب، النبع، الهواء، المدار، الذهب، السدرة.

إن أول ما نلاحظه هو تنوع معجم الطبيعة عند محمود درويش، وعدم اقتصاره على حقل دون آخر، فقد تنوعت وتعددت مثلا الألفاظ الدالة على الحيوان في قصائد الديوان؛ إذ نلاحظ حضورا لافتا لرموز الطيور والحيوانات المفترسة ، وقد تم توظيفها تبعا للمواقف التي يريد محمود درويش التعبير عنها ؛ فمثلا يستخدم اسم الحصان في قوله:

لشمس نبوخذ نصّر. أما أنا، المتحدر

من غير هذا الزمان، فلا بد لي

من حصان يلائم هذا الزفاف. وإن كان

لا بد من قمر فليكن عاليا...عاليا[1]

فالحصان هنا معادل موضوعي يحيل على الصمود والرغبة في البقاء ، كما أنه يحيل على الرجولة الشرقية، وهو ما يبحث عنه درويش في هذا المقطع ، يبحث و يحن إلى العروبة الأصيلة، عروبة غير تلك التي أصبحت عليها الآن، فهو يبحث عن عروبة

[1] محمود درويش، سرير الغريبة، ص56.

تلائم وتواكب ثورة الفلسطينيين وتقف إلى جنبهم، لا عروبة خانعة خاضعة مستسلمة للعدو الصهيوني.

كما وظف الشاعر أيضا لفظة الأرض في الديوان أربعا وعشرين موضعا منها قوله:

في مثلك، أرض على حافة الأرض

ماهولة بك أو بغيابك. لا أعرف

الأغنيات التي تجهشين بها، وأنا سائر

في ضبابك.فلتكن الأرض ما

تومئين إليه ...وما تفعلينه [1]

فالأرض عند درويش موتيف عام يبين أهمية التشبث بها والحفاظ عليها، تمتزج فيها أنا الشاعر فينتقل من واصف لما يحدث على هذه الأرض، إلى مشارك فعال لما يجب أن يكون عليها، والأرض عند درويش بهذا المعنى لا تقتصر على البعد المادي، بل هي كينونة حياة تأبى الانفصال عن الوعي بحركيتها ، فهي الأم والحياة والموطن والبلاد، وهي أيضا مقبرة الغزاة كما عبر عنها درويش.

2-2 حقل الإنسان:

يشكل حقل الإنسان ومختلف الألفاظ المرتبطة به ملمحا أسلوبيا بارزا في ديوان "سرير الغريبة"، وفي مختلف دواوين محمود درويش الأخرى، بحيث لا يمكن للقارئ تجاوز الدلالات التي توحي بها ألفاظ هذا الحقل و المعاني التي تتضمنها، ويمكن تحديد الحقول الدلالية التي تدخل ضمن مجال **معجم الإنسان** كالآتي:

[1] محمود درويش سرير الغريبة،ص49.

أ-**حقل الأسماء والصفات:** اسمي، اسم، سيدة، صديق، وجع، ابتسامة، نظر، بصر، طيب،عاشقة،حرة، شاعر،إنسانة، نشيخ، متعب، غريبة، مسيحي، صغيرين، روميو، جولييت، شكسبير، امرأة، شخص، عابر، فقير، أنثى، أجنبية، مسافر،مقيم، رعاة، أباطرة، امرئ القيس، جائع، حالم، مهاجر، وثني، قتيل، بول تسيلان، حارس، فتاة، الأم، الابن، صاحب، محارب، إنس، الأمير، الأسير، المريد، أ،أحفاد، رشيقة، هومير، ليلى،أخت، غرباء، عروس، حبيب، الشعراء، ريتسوس، الهنود، بثينة، جميل،

ب-حقل الأعضاء: يدين، نفس، جسد، دم، قدمين، كتف، ذراعين، قلب، الروح، قبضة اليد، ركبتين، جدائل شعر، صدر، النهد، الخاصرة، الأصابع، عينين، السرة، الشامة، الظهر.

ج-حقل الأغراض: سرير، غرفة نوم، مرايا،أثواب،هدايا، سيف، كتاب،كأس، الشّال، شرائط فيديو، عقد، لحاف، جيتارة، دبوس الشعر، ترس، زر، قميص، ورق، رسائل، حقائب، خزانة، خاتم ...

ما يلاحظ أيضا على معجم الإنسان تنوعه وكثر استخدام ألفاظه خصوصا ما تعلق منها بالأسماء والصفات،فمثلا يوظف لفظ الاسم بوصفه أيضا من الموتيفات المركزية والمهيمنة في خطاب محمود درويش، والاسم بالنسبة للإنسان علامة الكينونة والهوية والوجود، ويوظفه محمود درويش أيضا كإثبات وجود وإعلان موقف من الاحتلال، لذلك فالتمسك بالاسم في نظر درويش هو شكل من أشكال المقاومة، والمحافظة على الهوية، ومن يملك الاسم هو من يملك حق رواية تاريخ هذا الوطن، يقول درويش:

طار الفراش من النوم

مثل سراب سلام سريع

يكللنا نجمتين

ويقتلنا في الصراع على الاسم

ما بين نافذتين

لنذهب إذا

ولنكن طيبين[1]

كما يوظف الشاعر أيضا في ديوان سرير الغريبة،معجم ألفاظ أغراض الإنسان في التعبير عن رؤيته الشعرية، وتحميلها ما يرغب في إيصاله للقارئ من دلالات، يقول مثلا موظفا لفظ المرآة:

قل إننا طائران غريبان

في ريشنا. واكتب اسمي واسمك تحت

العبارة.ما الساعة الآن؟ ما لون

وجهي ووجهك فوق المرايا الجديدة؟[2]

فالشاعر يستعمل المرآة رمزا للحقيقة والرؤية والزيف والذكريات، ويوظفه أيضا هذا الدال لاكتشاف الذات وتعرية الواقع، وهي في كثير من مواضع توظيفها في الديوان تحيل إلى صراع ذات الشاعر مع نفسها ومع الآخر،في ضوء ما تعيشه هذه الذات من تهميش وتهجير و تغرّب.

[1] محمود درويش : سرير الغريبة، ص15.

[2] المصدر نفسه ، ص76.

خلاصة الفصل:

بعد استقراء وتحليل قصائد ديوان "سرير الغريبة"، ورصد مختلف الأساليب التي سلكها الشاعر محمود درويش في تشكيل تعبيره اللغوي وبناء خطابه الشعري عبر التنقل بين المستوى النحوي من خلال دراسة البنى الإفرادية (أسماء وأفعال)، وكذا دراسة البنى التركيبية(الجمل والأساليب)، وعبر التنقل أيضا بين المستوى الدلالي من خلال دراسة العلاقات الدلالية (الترادف والتضاد)، وكذا دراسة الحقول الدلالية (حقل الطبيعة وحقل الإنسان) توصلنا إلى مجموعة من النتائج من ضمنها:

- أن التراكيب الموظفة من طرف الشاعر محمود درويش تنوعت من حيث توظيف الأسماء والأفعال وتحميلها دلالات مختلفة أيضا، شأنها في ذلك شأن الجمل الاسمية والفعلية ؛حيث تبين لنا أن التراكيب الاسمية بمختلف أنماطها البسيطة والمركبة والموظفة على مستوى عناوين القصائد أو متونها، كانت أقل كثافة من نظيرتها الفعلية، وانصرفت معظم دلالاتها إلى التعبير عن حالة اليأس والضياع التي يعيشها الشاعر جراء الغربة والمنفى في حين جاءت التراكيب الفعلية دالة على الحركة وتجدد الأحداث.

- مثلت الأساليب الإنشائية حضورا مكثفًا في الديوان، وذلك ربما يعود لكون الوقائع التعبيرية الواردة ضمن أساليب (الاستفهام، النداء، التعجب ...) تعمل على رفع القدرة الإيحائية للنص وتراكيبه بما يتوافق مع رؤيا الشاعر وما يريد إيصاله للقارئ من معان وأفكار.

- أما على المستوى الدلالي فقد لاحظنا من خلال تتبع العلاقات الدلالية ضمن ظاهرتي الترادف والتضاد، طغيان هذه الأخيرة وأخذها حصة الأسد من التوظيف مقارنة بالمترادفات التي كان توظيفها في حدود ضيقة يصعب على القارئ الوصول إليها.

– من جهة أخرى أظهر البحث تنوع المعجم الدلالي للشاعر محمود درويش وكثافة استخدام المفردات من شتى الحقول، فلاحظنا هيمنة حقلين دلالين على كامل البنية النصية للديوان وهما (حقل الطبيعة وحقل الإنسان) ، وكل حقل منهما ينضوي تحته مجموعة من الحقول الدلالية شكلت من خلال تظافرها سمة أسلوبية و ظاهرة شعرية فريدة أسهمت بشكل كبير في تفرّد محمود درويش شعريا وأسلوبيا.

الفصل الثالث:

ظواهـــر أسلوبيـــة أخـــرى

1.الانزياح

1.1.الانزياح التركيبي

2.1.الانزياح الدلالي

2.المفارقة:

1.2.مفارقة العنوان

2.2.مفارقة الفجاءة

3.2.مفارقة الانكار

3.التناص

1.3. التناص الديني

2.3. التناص الأسطوري

3.3.التناص الأدبي

خلاصة الفصل

تمهيد:

تتميّز حداثية اللغة الشعرية بكونها متعدّدة الدّلالات ؛ فالقصيدة لا تتوقّف عند معنى واحد، بل تتعداه إلى معان أخرى،مشكّلة بهذا الكمّ اللانهائي من الدّلالة ،ظواهر أسلوبية متمثلة في الانزياح والمفارقة والتّناص.

فما مدى حضور هذه الآليات الأسلوبية في ديوان (سرير الغريبة)؟

1-الانزياح:

يعتبر الانزياح من أهم الظواهر الأسلوبية التي شغلت مساحة واسعة في كتابات النقّاد لما لها من دور في التشكيل الجمالي والدّلالي للمنجز الشعري.

وشهدت هذه الظاهرة مقابلات اصطلاحية عديدة من قبل النقاد فقد أطلق عليه اسم « العدول، الانزياح، والتجاوز والخطأ والكسر والانتهاك، والشذوذ والجنون »[1] ؛ ف(جان كوهن) يرى الانزياح من المفاهيم الشديد الاتساع ، إذ يرتبط بقضايا عدّة لتحقيق جمالية النصوص، فهو يؤكّد على علاقة الأسلوب بالانزياح في قوله:« فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحا هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار و العام المألوف، ويبقى مع ذلك أنّ الأسلوب باعتباره كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية،إنه الانزياح بالنسبة إلى معيار،أي أنّه خطأ ولكنه كما يقول برونو أيضا خطأ مقصود »[2] ، فالانزياح من وجهة نظر جان كوهن هو تجاوز المألوف مع التّلاعب بالمعايير اللغوية والدّلالية لبيات الخطاب الشعري ،وبذلك تتجسّد الشعرية في ظاهرة الانزياح باعتبار أنّ« أنّ الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة ،وكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة من أجل أن يعيد بناءها من جديد وبأكثر جمالية.

[1] تامر سلّوم : الانزياح الدّلالي الشّعري: مجلة علامات في الشعر، المغرب،ج1،العدد19، ط5 ،1996، ص90.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي محمد العمري ،دار توبقال ،المغرب، ط1986،1، ص15.

لقد حاول (جاكبسون) إعطاء مفهوم دقيق إلى الانزياح فهو:« خيبة الانتظار وعبارة جاكبسون الانجليزية هي (Decelved expectation) ، وهو ما يعني حرفيا تلهف قد خاب »[1] .

أما (ريفاتير) فيعرف الانزياح بقوله : « هو خرقا للقواعد ،لجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر »[2] .

فوظيفة الانزياح هي وظيفة تختصّ بالمتلقّي إنسانا لكونه هو الذي يقرأ النّص من جهة ويتوقّع من جهة أخرى.

وبناء على ما تقدّم يمكن القول:أنّ الانزياح هو ظاهرة أسلوبية وجمالية و لغوية تتمثّل في الخروج عن الأسلوب وطريقة التّعبير عن القواعد اللغوية المألوفة وتجاوزها.

1.1. الانزياح التركيبي:

إنّ الانزياح التركيبي يتصل بالسلسلة السياقية الخطيّة للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتّركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات[3].

الانزياح التّركيبي يتمثّل في الانحراف عن القواعد اللغوية ،بغرض خلق سمة جمالية في الخطاب الأدبي،حيث يتمظهر في عديد من الأشكال من أهمها نجد "الحذف" و"التقديم والتأخير"، وهذا ما سنحاول تناوله ديوان الشاعر "محمود درويش".

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدّار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، 1982، ص163.

[2] المرجع نفسه: ص103.

[3] ينظر: صلاح فضل:علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته،دار الشّروق، القاهرو، مصر، ط1998،،1، ص211.

أ-الحذف:

يعدّ الحذف ظاهرة أسلوبية جمالية ، والتركيبية المنزاحة عن البناء اللغوي المعياري بوصفه« انحرافا عن المستوى التّعبيري العادي،ويستمدّ الحذف أهميّة من حيث أنّه لا يورد المنتظر من الألفاظ،ومن ثمّ يفجّر في ذهن الملتقي شحنة توقظ ذهنه.(...) ويتحدّد الحذف بأنّه علاقة تنمو داخل النّص،فمعظم أمثلته تبيّن أنّ العنصر المحذوف موجود في النّص السابق، مما يعني أنّ الحذف نشأ علاقة قبلية »[1] .

وإن كان الحذف يتخّذ عدّة أشكال من بينها قد يكون حذف كلمة، أو جملة أو أكثر، ومن أمثلة الحذف في الديوان نجد:

حذف الكلمة:

وهي إسقاط كلمة من النّص الأدبي بغرض مقصود من قبل الشاعر. فنجد ذلك في قوله في المقطع الثاني من قصيدة تدبير منزلي.

لا أرى صورتي في المرايا ، ولا صورة

امرأة من شتاء أثينا تدبر تدابيرها

العاطفية مثلي هنا[2]

حذف الشاعر الفعل المضارع (أرى) ليجسّد لنا حالة الغياب وانمحاء الهويّة في ظل التغرب والبعد عن الوطن من جهة،وتجنّبا للتّكرار الممل من جهة أخرى.

[1] نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب دراسة معجمية،جدار للكتاب العالمي،عمان الأردن،ط1، 2009، ص ص106، 107.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص68.

لقوله في المقطع الثالث من قصيدة "سماء منخفضة"[1].

أي الأغاني تحبين

أي الأغاني؟ أتلك التي

تتحدث عن عطش الحب

فحذف الشاعر لفظة الأغاني تجنّبا للتّكرار الذي لا طائل منه، ليعمد الشاعر إلى الحذف الذي هو« أكثر فاعلية للخطاب ، وأتم بلاغة فنية من الذكر،فالذكر يضعف من ردود فعل الملتقي إزاء الخطاب بخلاف الحذف،فإنّه يأتي مخالفا لعملية التوقّع مما يثير ذات المتلقي، ويجعل حضوره أكثر فعالية » [2]، فمن جهة وإبرازها مدى الألم الذي تعاني منه الذات إزاء الغربة،والبعد عن محبوبته، لتتمثل الأغاني الملجأ الذي تؤمن إليه النفس عند الألم والضياع والفقدات.

وكذلك تشهد قصيدة "نمشي على الجسر" في المقطع الثالث ظاهرة الحذف على مستوى الكلمة:

ونصغي إلى ما بيننا من حنين خفي

إلى شارع غامض: حياتي هناك[3].

ليحذف الشاعر الفعل "نضفي" ليعبر عن دلالة شدة توالي الأصفاء التي بدور ها تكشف حالة من الضغط والكبت وعدم البوح، فمرارة الألم والواقع لدى الشاعر،أغلقت فاهه ليكون أمام مدى الأصفاء.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة: ص20.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءات أخرى،الشركة المصرية العالمية،القاهرة،مصر،ط2، 2007، ص216.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة، ص25.

الجملة:

لقد اتّخذ الحذف أشكالا عدّة من بينها "الجملة" فنجد أنّ سرير الغريبة يضج بهذا النّوع من الحذف لكونه بعكس الصّمت والكبت لدى الشاعر، لقوله في المقطع الأول من قصيدة ألم أنتظر أحدا[1].

أما أنا سأعرف كيف أعيدك

فاذهب تقودك نايات أهل البحار القدامى

وقافلة الملح في سيرها اللانهائي،واذهب...

نشيدك يفلت مني ومنك ومن زمني[2]

لقد لجأ الشاعر في هذا المقطع إلى حذف جملة(سأعرف كيف أعيدك)، وهذا التصوير نوع من الحريّة التي منحها الشاعر للآخر،لأنّه بذكرها يجعل السامع في حالة من القيد عند معرفته بأنّ الرّجوع محتّم،وهذا كلّه ليصوّر التشتّت الداخلي الذي يعاني منه الشاعر، جرّاء الحاضر اللاّمتناهي في الظلام والتغرّب وويلاته.

كما نجد حذف الجملة في المقطع الأوّل من قصيدة "رزق الطّيور"[3]:

رزقك أمّا، أبا صاحبا

وأخا للطرّيق، ولا تحمل الطير

أكثر من وسعها.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص 77.

[2] المصدر نفسه: ص77.

[3] المصدر نفسه: ص77.

فحذف الشاعر الجملة الفعلية(رزقك الطّير وذلك لتعداد الرزق من جهة ، وإظهار مدى كثرة الخير الذي به من جهة أخرى.

فيظهر هذا النّوع أيضا في المقطع الأوّل من قصيدة "سوتانا"[1]

...هناك خريف قليل

يرش على ذكر الأيل الماء من غيمة شاردة

هناك، على ما تركت لنا من فتات الرّحيل[2]

إنّ ظاهرة الحذف بأشكالها حاضرة وبقوّة في ديوان "سرير الغريبة" ،لتعبّر عن الألم والسّكون والكتب حينا وتفادي التّكرار حينا آخر.

ب-التّقديم والتأخير:

يعدّ التّقديم والتأخير من مظاهر عدول اللغة عن نظامها المألوف، ليعرّفه" "عبد القاهر الجرجاني" :« أنّه باب كثير الفوائد،جمّ المحاسن،واسع التصرّف، بعيدا لغاية لا يزال بفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظم فنجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء ،وحول اللفظ عن مكان إلى مكان، واعلم أنّ تقديم الشيء على وجهين –تقديم يقال إنّه على نيّة التأخير،وذلك في كلّ شيء أقررته مع التّقديم على حكمه الذي كان عليه،وفي جنسه الذي كان فيه،وتقديم لا على نية التأخير ولكن أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعله بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه »[3] .

[1]محمود درويش: سرير الغريبة، ص87.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3]مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 207

فالتّقديم والتأخير في الجملة العربيّة من المحاور الهامّة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل البلاغيين، وغيرهم لما لها من جمالية وإيقاع تخلقه في النّص الأدبي.

لنجد أن كوهن في كتابه بنية اللغة الشعرية،علل أنّ المخالفة النّاتجة عن التّقديم والتأخير غير كافية لتوليد الشاعرية، فلا بدّ أن تكون المخالفة حبّا للتميّز أو التفرّد، فحسب، والغالب أن يكون وراءها غاية فنية وجمالية تعبّر تعبّر عن شيء في النّفس[1].

وقد شهدت هذه الظاهرة الانزياحية حضورا في قصائد محمود درويش على النّحو الآتي:

يقول الشاعر في المقطع الرابع من قصيدة "تدبير منزلي":

كم أنا؟[2]

بعد منتصف الليل.أشرقت

الشمس في دمنا

كم أنا أنت يا صاحبي

كم أنا من أنا؟[3]

نجد تقدّم شبه جملة"بعد منتصف الليل" لتعبر عن دلالة، إنّ بعد العسر يسرا ،وأن الآلام مهما كانت درجتها ستزول،وأنّ الرّجوع إلى الوطن قريب، وأنّ الحرب سترحل، لتحمل نوعا من الفضاء الإيجابي وعدم اليأس.

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص125.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص70.

[3] المصدر نفسه ، ص 70.

فتظهر هاته السّمة أيضا لقول الشاعر في المقطع الخاص من قصيدة جفاف[1]

والجفاف يودّع سبع السنين العجاف

فلا بدّ من هدنة في المدينة

لقد قدّم الشاعر الفاعل الذي يتمثّل في الجفاف والأصل أن يقول "يودّع الجفاف"، فهناك شخّص الجفاف ليجعله ناطقا على لسان كلّ فلسطين،ليبرّر دلالة الوهن وشدّة الجوع والفقر من جهة، ولكن ليظهر دلالة أقوى هي إعطاء جرعة الأمل والحياة،بذلك التّقديم لأنّه ركّز على كلمة "يودّع" التي توحي بفضاء إيجابيّ بغد أفضل.

ويقول الشاعر في المقطع السادس من قصيدة "طوق الحمام"

الدّمشقيّ

نمشي إلى غدنا واثقين

من الشمس من أمسنا

نحن والأبدية

سكّان هذا البلد[2]

قدّم الشاعر الجار والمجرور على الحال (واثقين) ليبرّر دلالة أنّه رغم عدم الوضوح والتشتّت من خلال أنّ النّصر والرّجوع إلى الوطن لا يزال غير محدّد،إلا أنّ الفلسطنيين يصرّون على المكابدة والصّبر لتحقيق ذلك.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص132.

من هنا نجد أنّ الشاعر وظّف هذه الظاهرة بكثرة في قصائده شدّة الألم والمعاناة تارة والأمل والحرّة تارة أخرى.

لقد تنوعت ظاهرة الانزياح في شعر محمود دوريش لتجسّد شدّة التأجج العاطفي والغياب الدّلالي والحلم المنتظر.

الانزياح الدّلالي:

يتجسّد الانزياح الدّلالي في الخطاب الشّعري من خلال خرق ما هو متعارف عليه إلى ما هو غريب ومدهش،وبعيد عن المألوف.

وإذا تأملنا الخطاب الشعري الذي بين أيدينا، فإنّنا نجد أنّ الشاعر محمود درويش قد انزاح دلاليا، ليعبّر عن تأجّج عواطفه ومرارة واقعه؛ إذ نجد أنّ هذا النّوع يتمثّل في مجموعة من الصور البيانية ، كالاستعمار عماد هذا الانزياح.

ومن خلال حديثنا عن هذا النوع من الانزياح نلج مباشرة إلى الاستعارة .

التّصوير الاستعاري:

تعدّ الاستعارة نوعا من الصور البيانية التي تخلق رؤيا جمالية وحسية في الخطاب كما تعتبر الاستعارة " إحدى الرّكائز التي يتكئ عليها المتكلم،ليتمكّن من بلوغ غايته، فيتصرّف كيفما يشاء في الكلام،ويتوسّع فيه ليعطي معنى بليغا،وبذلك يحسن لفظه ويكتسي حلّة بهيّة على غرار الكلام العادي ،كما أنّ الاستعارة لا تقتصر على الشعر دون النّثر،بل تستعمل كلا الجنسين ، وهي قائمة في كلّ كلام ولا تكاد تخلو منه »[1] .

أي أنّ الاستعارة توظّف في الشّعر لتشكيل نوع من الجمالية والدقّة، وتدخل القارئ في آفاق البحث عن المعنى المقصود،وقد عرّفت بأنّها« أفضل المجاز وأوّل أبواب البديع، وليس في الشّعر أعجبه منها،وهي من محاسن الكلام ،إذا وضعت موضعها »[2] .

وتتجسّد الاستعارة في قصائد محمود درويش بنوعيها المكنية والتصريحية في قوله في المقطع الأوّل من قصيدة "سماء منخفظة"[3]:

هنالك حبّ يسير على قدميه الحريريتين

سعيدا بغربته في الشّوارع

حبّ صغير فقير يبلله مطر عابر

فيغيض على العابرين

[1] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة،علم المعاني والبديع والبيان،دار النّهضة العربية،بيروت، لبنان، دط، 1985، ص 173.

[2] أبو الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح: محمد محي الدين عبد المجيد، مطبعة السعادة،مصر، ط2، 1955، ص268.

[3] محمود درويش:سرير الغريبة، ص18.

حيث يعبّر عن المقطع على انزياح الشاعر في المعنى "الحب يسير" وهذه الصفة تنسب إلى كائن حيّ،يتّصف بالمشي ،ولكنّه ينسبها إلى الحب الذي هو معنى مجرّد، ويحيلنا القول بأنّ الشاعر شبّه الحبّ بالكاتب الحي وحذف المشبه به تاركا قرينة دالة عليه، وهي يسير على قدميه،لنكون أمام نوع من الاستعارة الأكثر حضورا هي المكنية التي أضفت في هذا المقطع دقّة التّعبير عن الحالة النّفسية التي تكتسي الشاعر، متمثّلة في أنّ الحبّ الذي بعثه الشاعر لم يعد يبالي بمرارة الواقع.

يقول الشاعر في المقطع الثالث من قصيدة"أنا دون منفى".

هل كان هذا الطرّيق كما هو، منذ البداية.

أم أنّ أحلامنا وجدت فرنسا من خيول

المغول على التلّ فاستبدّ لثنا؟

وماذا

سنفعل؟

من

دون

منفى؟[1]

فالشاعر في هذا المقطع جسّد الأحلام التي هي منفى مجرّد ،إلى إنسان كائن محسوس وهو الإنسان،أي أنّه يشبه الأحلام بالإنسان وحذف المشبه به وترك قرينة دالّة عليه وهي ركوب الخيل.

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص112.

حيث أنّ الشاعر بانزياحه هنا المعنى المطلوب يبرز من دلالة أنّ الحلم الذي يتمثل في الرّجوع إلى الوطن،ولم يعد ممكنا؛ وذلك مساندة الواقع له، الذي أفقده الحياة والقوة والمتابعة في تحقيقه،لتظهر الاستعارة في قوله أيضا في المقطع الرابع من قصيدة "تتسوانا":

وتحتاج أنشودتي للتنفّس... لا الشعر شعر

ولا النثر نثر

حلمت بأنك آخر ما قاله

إلى الله حين رأيتكما في المنام فكان الكلام[1]

حيث يشهد هذا القول انزياحا دلاليا،ويظهر ذلك من خلال تجسيد الأنشودة وهي معنى مجرّد ،إلى كان هي بحاجة إلى اتفس،وذلك كلّه ليصّور لنا الشاعر الألم والمعاناة والضعف الذي يكتسبه جراء المنفى وويلاته،ليجعله بحاجة إلى التنفّس والبوح بما يختلجه من مشاعر.

لتظهر الاستعارة أيضا في المقطع الأوّل من قصيدة: "ليلك من ليلك":

لا النّفس ترضى ولا الروح ترضى

وفي جسدينا سماء تعانق أيضا

وكلّك ليلك ليل يشعّ كحبّ الكواكب[2]

يرسم لنا الشّاعر من خلال تشخيصه السّماء والأرض وجعلها محسوسا حيّا بمقدرته على التعانق الروحي بين الشاعر و الوطن،رغم البعد الذي يسببه المنفى.بناء على ما

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص17.

[2] المصدر نفسه ، ص30.

تقدّم فإنّ الاستعارة قد كانت كفيلة بأن تعبّر عن الحالة النّفسيّة للشاعر،وبأدقّ تفاصيلها، فجسّد حينا وشخص حينا آخر،جاعلة الانزياح عن القواعد اللغوية أساسا في ذلك .

التّشبيه:

يعدّ التّشبيه من الصور البيانية التي تخلق نوعا من الجمالية في النّص الأدبي، فهو« الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى،والمراد بالشبه هنا هو ما لم يكن على وجه الاستعارة التّحقيقية والاستعارة بالكتابة ولا التّجريد»[1] .

ولما كان شعر محمود درويش يعجّ بالأفكار والمشاعر وجب حضور هذا اللون الجمالي في قوله في المقطع السادس من قصيدة:" الأرض الغريبة أرض الكسينة"

مجازية

كقصيدة قبل الكتابة..(لا أب

لي يا بني فلدني[2]

شبه الشاعر فلسطين بالقصيدة التي لم تكتب بعد،وذلك ليبرز أنّ الحرب والواقع المؤلم في أرض فلسطين أفقدها الهوية والانتماء والسيادة،وجعلها مجرّد خيال لا حقيقة له، وقوله أيضا في المقطع الأوّل من قصيدة "من أنا دون منفى":

غريب على ضفّة النّهر، كالنّهر...يربطني

باسمك الماء[3]

[1] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط1، 2003، ص164.

[2] محمود درويش : سرير الغريبة، ص50.

[3] المصدر نفسه: ص110.

شبه الشاعر نفسه بالنّهر ليجسّد النّهر دلالة عدم الانتماء،وأمجاد الهويّة ،وفي قول الشاعر في المقطع الأوّل من قصيدة"خذي فرسي واذبحيها"

خذي فرسي

واذبحيها

لأمشي مثل المحارب بعد الهزيمة

من غير حلم وحسّ

سلاما على ما تريدين من تعب[1]

لقد شبّه الشاعر هنا نفسه بالمحارب الخاسر ،وذلك ليعبّر عن دلالة الخيبة في الرّجوع إلى الوطن، وأنّه لم يعد له حلم ولا أمل.

شبّه الشاعر هنا نفسه التي لم تجد طريق العودة إلى الدّيار بالمحارب الخاسر، الذي لم يعد له حلم، و ذلك ليبرز عن مدى تعلّقه وعشقه لفلسطين.

[1] محمود درويش:سرير الغريبة،ص44.

2-المفارقة:

تعدّ ظاهرة أسلوبيّة تغلغلت في بنية النّص الشعري، وأصبحت عنصرا أساسيا لتعبّر عن الدّلالات اللانهائية للكلمة.

فهي « صيغة بلاغية تعبّر عن القصد باستخدام كلمات تحمل معنى المضاد »[1] ، لتكون المفارقة لعبة أسلوبية تحمل معنيين « أحدهما سطحي والآخر عميق »[2] ، لتكون خروجا عن المعايير المتعارف عليها« شكل من أشكال القول سياق فيها المعنى ما،في حين يقصد معنى آخر، وغالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر،وهي شبه الاستعارة من حيث تضمنها دلالة ثنائية،وقد تؤدّي هذه الازدواجية الدّلالية إلى الغموض »[3] .

1.2. مفارقة العنوان:

يعدّ العنوان العتبة الأولى للدخول إلى آفاق الخطاب بكونه يحمل الدّلالة الرّئيسة، التي يتمحور حولها النّص، فيعلن عن طبيعة، والمتتبع لقصيدة محمود درويش، يلحظ تلك الإشكالية الدّلالية من خلال ديوانه "سرير الغريبة" ليرسم آفاقه وشخوصه وهواجسه التي تطارده،فمن الزاوية التركيبية نجد حذف المبتدأ الذي يزيد من حدّة الخبر ووقعه على النّفس،ليشكّل لنا "سرير الغريبة" في قصيدة "كان ينقصنا حاضر" الأحلام والهواجس والآمال، التي تتمثل في حبّ مسكونة بهاجس النقصان لتأتي في النهاية على شكل قرار غبر قابل لاستئناف:

---

[1] سليمان لبشيري: المفارقة في أدب السعيد بوطاجين،أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر،إشراف: نصر الدين بن غنيسة،قسم الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2017،ص 258.

[2] مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،ص213.

[3] المصدر نفسه، ص213.

لنذهب كما نحن[1].

فهذا القرار يبرز خصوصية الحب والجوانب الإنسانية لهذه العلاقة ،لتكون حالة إيجابية ترسم التخطي وعدم المبالاة لسلبيات الماضي والعيش كما ينبغي في الحاضر لينهي قصيدته "فلنكن طبيب":

لتكون حلا...لكلا العاشقين[2]

ورمزا لبداية أخرى غير الأولى،ليواصل الشاعر كسر التوقع المألوف في قصديدة "سماء منخفظة" لترمز إلى الضيف الذي يعاني منه الشاعر جراء الحب والبعد، بكون السماء منخفظة عكست الذي نألفه بكونها عالية لتعبر عن الحرية والعلو.

فيكشف لنا عن دور وجود الحب،ولكن بصور يتخللها حزن عميق.

هنالك حب يسير على قدميه الحريريتين[3]

هنالك حبّ فقير يحدق في النّهر[4]

هنالك حب فقير ومن طرف واحد[5]

هنالك حب فقير ومن طرفين[6]

هنالك حب يمرّ بنا

[1] محمود درويش: سرير الغريبة،ص15.
[2] المصدر نفسه: ص15.
[3] المصدر نفسه:18
[4] المصدر نفسه:19
[5] المصدر نفسه:120
[6] المصدر نفسه،21.

هنالك حب فقير يطيل[1]

هنالك حب[2]

ليجسّد الحب رمزية ذلك الاشتياق الدّفين المصحوب برغبة التلاقي لمحبوبته فلسطين،والهيام الذي يفتقر إلى الانسجام واللقاء،ليواصل الشاعر بثّ لما يجول في خاطره،فتكون قصيدة "ليلك من ليلك" ذلك السرير الذي يتّكأ عليه شاكيا أحزانه وهواجسه، وآماله التي تحبس نبضه:

فلا

النفس ترضى، ولا الروح ترضى فهي

جسدينا سماء،تعانق أرضا وكلك[3]

جسدينا سماء تعانق أرضا وكلك

ليلك، ليل يشعّ كحبر الكواكب،ليل

على ذمّة الليل يزحف في جسدي[4]

ليكون الليل ذالك الحبّ والحزن والحنين والاقتراب،فلأنه المنفى المضطرب،جاعلا من قصيدة "أرض الغريبة،أرض السكينة" حافلة تراتيل الغزل المتلهف لحبيبته فلسطين.

فخذني

إليها إليك إليّ هناك هنا داخلي

[1] محمود درويش : سرير الغريبة:22.

[2] المصدر نفسه:23.

[3] المصدر نفسه: 30.

[4] المصدر نفسه، ص49.

خارجي.فخذني لنسكن نسقي

إليك، وأسكن أرض السكينة[1]

فنجده يغوص في آفاق التشتت والعبثية،ملتمسا روحا أرض عتيقة تكون مسكنا له ولأحزانه في ظلام غيبوبته،ليصوّر لنا الشاعر التّعانق الروحي والترابط الأبدي الملوّن بدماء الحب والانتظار في قصيدة "قناع... لمجنون ليلى"أنا جميل بثينة،ليشكلا تلك المفارقة وذلك التوزع العاطفي.

فـ"خطاب درويش" هذا يتبلور على نقل المحب من أنا، لأنا أخرى لتكون هي تلك تلك المرأة،والأم والابن والسّماء والقمر والطائر... مشكلا سمفونية الغربة على أوتار الحب والحنين والضياع.

2.2 . مفارقة الفجاءة:

تعدّ المفارقة« مخالفة ما يتوقع المرء في الموقف الذي يمرّ به فيتفاجأ بحالة مغايرة تماما في ذهنه »[2] ، ليساق فيها معنى حين يقصد معنى آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر،لتكون مفارقة المفاجأة تحمل مدلولين ليراد بالمعنى العميق، مع كسر أفق التوقّع في برهة زمنية قصيرة.

ليشمل هذا النوع من المفارقة في نص محمود درويش حضورا مكثفا لقوله في المقطع الأوّل من قصيدة "ليلك من ليلك"يجلس الليل حين تكونين.

[1] محمود درويش : سرير الغريبة، ص49.

[2] سامح الرواشدة: فضاءات شعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر،أربد،الأردن، دط،1999، ص28.

ليشخص الشاعر الليل ويكسبه صفة من صفات الكائن الحي،وهي الجلوس،ليبرز شدة الحزن، والمأساة التي تمرّ بها فلسطين،جاعلا من الليل متكأ لتقلبها،فتثبت أوجاعها وتشكو له عن حالها ومعاناتها.

لنجد الشاعر في قصيدة "غيمة من سدوم" في المقطع الثاني يفاجئها بتراسل المعاني الذي يظهر في قوله :

متى يفتح

السلم أبوابه قلقنا للحمام[1]

ليرسم بهذا التشخيص نسقا جديدا يكسر به ذاك التوقع المعتاد،الذي نألفه ليبرر رمزية الحريّة التي تتجسّد في السّلام والرّجوع إلى الوطن،ليكون هو نفسه ذاك الطير الذي يريد الوصال والقرب،بعد هجران طويل،تعبيرا عن حرفته ومرارة اشتياقه إلى أرضه،لقوله في المقطع الثاني من قصيدة"أغنية زفاف"

...قمر كان

يبكي دما في السّرير[2]

ليسجّد الشاعر بهذه المغايرة الدلالية اللغوية، شدّة الألم والحزن والذلّ الذي ينتابه إزاء المنفى وويلاته، ليكون القمر هو الشاعر في سرير غربته يتأوّه للبعد والغياب، وقوله أيضا في المقطع الأوّل من قصيدة"حليب إنانا:

يحملون سماواتك السّبع قافلة قافلة[3]

[1] محمود درويش: سرير الغريبة،ص37.

[2] المصدر نفسه: ص65.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة:ص51.

ليرسم بهذه الدّلالة المنافية للمألوف رمزية "الأرض التي تمّ نهب خياراتها ومحاصيلها،لتصبح خالية لا حياة فيها.

3.2. مفارقة الإنكار:

تعتبر« منحى يفيض بالسخرية،لكنّه يتوسّل بالسؤال لإظهار السخرية »[1] ، وهذا المنحى يثير التساؤل والغرابة،وحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف،فالأصل أن تسير الأمور على نحو ما فتؤتي نتائج محدّدة تتناسب مع طبيعة الموقف، وحين تأتي النتائج مختلفة تثير الغرابة والإنكار والسخرية،وبهذا فإنّ الفعل المتحقّق يبدو مفارقا لما نتوقعه.

ومن أمثلة ذلك نجد قول الشاعر في المقطع الأول من قصيدة "أغنية زفاف":

لا أرى أحدا، لا أراك،فماذا

صنفت بحرين؟

جسد بهذا التساؤل رمزية الإدانة للزّمان وللواقع الذي رماه في سجون المنفى،وجرّده من ملامح الهويّة ،ولتظهر أيضا في قوله في المقطع الأوّل من قصيدة" أغنية زفاف":

من أنا خلق

سور المدينة؟[2]

ليرسم بهذه المفارقة رمزية الدونية والانمحاء في ظلّ التغرّب والبعد عن الوطن.

وأيضا في قوله من قصيدة "من أنا دون منفى"؟[3]

ماذا سأفعل في ساحة تصقل المنشدين بأحجارها

[1] سامح الرواشدة: فضاءات شعرية،دراسة في ديوان أمل دنقل،ص20.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة،ص64.

[3] المصدر نفسه:ص111.

القمريّة؟

في الوهلة الأولى نظنّ أنّه يعبّر عن موقف جماليّ من حيث أنّه صنع بعدا دلاليا ساخرا، مستهزءا بقلبه الذي يحنّ ويشتاق إلى وطن وأرض أصبحت محلّ خراب وقتلى.

لنجد هذا النّوع من المفارقة في قوله في المقطع الرابع:

هل أحببتك أم أعجبتها استعارتها[1].

[1] المصدر نفسه ، ص115.

3- التنـــــاص:

يعتبر النصّ في أفقه اللانهائي من الأنظمة اللّغويّة« شأنه شأن الرّمز »[1] ،لكونه« نظاما تضامنيا »[2]، تتعانق فيه نصوص صغرى ودلالات عدّة مشكّلة ظاهرة أسلوبية تعرف بالتّناص.

قد تباينت الآراء حول هذا الصطلح ليتّخذ تعاريف ومسميات عدّة،و ظهر هذا الصمطلح على يد الباحثة "جوليا كريستيفا". « Julia Kristeva» ، في عدّه أبحاث« لها كتبت بين 1966 و1967. »[3] ، فهو تحويل النّصوص... وفي فضاء نصّ عدد من الملفوظات متحدة مع نصوص أخرى،تتقاطع ويلغي بعضها بعضا »[4] .

نجد كريستيفا هنا متأثّرة بباختين،في كتابيها النّص المقيّد،والكلمة والحوار ليكون النّص لديها تعديلا لنصوص أخرى، التي لديه تدعى الحوارية »[5] .

أي بهذا يكون التناص هو « تقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، ونقل لتّعبيرات سابقة أو متزامنة »[6] .

ليطلق عليه جيرار جينات مصطلح« "الاختراق النّصي " ، "Transttextualite ،لدلالة على كلّ العلاقات الممكنة بين النّص،وغيره من النّصوص محاكاة وتغييرا »[7] .

---

[1] جون هوكن: اللغة العليا النّظريّة الشعرية، ترجمة :أحمد درويش،المجلس الأعلى للثقافة،ط2000،2،ص203.

[2] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دارنيتوى،دمشق،سورية،ط1، 2015،ص112.

[3] نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومة،دط، الجزائر،2010،ج2، ص107.

[4] ناتالي بيقي-غروس: مدخل إلى التّناص،تح عبد الحميد بورايو،دار نينوي،دط، 2012،ص14.

[5] جراهام لان: نظرية التناص،ترجمة: باسل المسالمة، دار التّكوين، دمشق ،سورية، ط1 ،2011، ص ص 37،55.

[6] نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص107.

[7] فابريس تومريل: النّقد الأدبي: ترجمة: الهادي الجطلادي،دار التّنوير، تونس،ط1، 2017،ص324.

فكلّ نصّ هو عبارة عن نتيجة تجمع العديد من النّصوص، فتشكّل ظاهرة التّناص، فهو إدراك المتلقي للعلاقات بين عمل أدبيّ وأعمال أدبية أخرى سبقته أو تلته »[1] ، يتفاعل بواسطتها النّص مع الحاضر والماضي والمستقبل،ويعرفه "جيرار جينات Gerad Genatte" بأنّه « علاقة حضور بين نصين أو نصوص كثيرة »[2] .

ليظهر التّناص على عدّة أشكال تحت ما يسمى بالإيحاء، أو تكون مندرجة فيه،في مثل الإشهاد،وأنّها فئة عامّة من الصّلات ،تتمثّل في اشكالات شديدة التنوّع،مثل المحاكاة الساخرة Paradie ، السرقة Plagiat ، الكتابة من جديد Reecriture، الإلصاق Collage ، ويبقى من الصعوبة تحديد شكلها »[3] .

1.3. التناص الديني:

يعدّ الإرث الديني رغم تعدّد« دلالاته وتباين مصادره مصدرا ومنبعا إلهاميا،ومحورا دلاليا للعديد من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر،وحاول من خلالها التّعبير عن مكنوناته ومشاعره وقضاياه،ليعمد بعض الشعراء إلى اقتباس كلمة من كلام الله سبحانه وتعالى، أو يتضمّن نصّه قصة من قصص القرآن ليتّضح معنا في قول الشاعر:

والجفاف يودّع سبع السنين العجاف

فلابدّ من هدنة في المدينة

---

[1] فابريس تومريل: النّقد الأدبي ، ص168.

[2] عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري،دراسة في تحليل النّصوص الأدبيّة الشعرية،، منشورات إتحاد الكتّاب العرب،دمشق،2000، ص 168.

[3] ناتالي بيقي غروس: مدخل إلى التناص، ص ص 12،11.

لابدّ من ماعز يقضم العشب[1]

فقد تناص في هذا المقطع مع آية قرآنية في قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ ﴾[2] .

لنستنتج أنّ الشاعر أسطره معتمدة على حادثة ذكرها القرآن التي تتمثل في الحلم الذي رآه عزيز مصر، والذي عجز عن تفسيره كلّ الكهنة،ليستطيع يوسف – عليه السلام– تفسيره،بأنّ مصر ستمرّ عليها سبع سنين من الوفرة في المحصول،ثم بعدها يعقبها سبع سنين من القحط والجوع،ليتعانق مع هذه الدّلالة معبّرا عن مرارة الواقع الفلسطيني في ظلّ الحرب من جهة،وويلات المنفى والبعد عن الوطن من جهة أخرى... لكنّ الشاعر في هذا الفضاء المتناص يعبّر عن دلالة إيجابية تحمل رسالة العودة إلى الدّيار، وأنّ هذا الواقع والحرب سيعقبهما السّلام.

كما يتجسّد التناص الديني في قول الشاعر في المقطع الرابع من قصيدة "أغنية من زفاف"

وسدى أتطلع خلف جبال مؤاب،

فلا ريح ترجع ثوب العروس،أحبّك

لكنّ قلبي يرنّ ، برجع الصدى ويحنّ

إلى سوسن آخر[3]

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص83.

[2] سورة يوسف: الآية 43.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة، ص65.

ليتناص مع قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾[2].

ليتناص الشاعر مع قصّة يوسف عليه السلام وأبيه يعقوب ، الذي تظهر مدى اشتياق وحرقة الأب على ابنه،رغم طول الفراق،ورغم الأمل الذي بات التراب يدفنه،حتى جاءت الريح التي تعبّر عن قرب يوسف، ليتقمّص الشاعر هذا الدّور،فيكون هو المحِب والمحنّ والمشتاق، وتكون فلسطين ذلك الشيء المفقود الذي أراده دوما، ولكن إذا كانت الرّيح تدلّ على القرب والعودة،في قصّة يوسف، فإنّ درويش استعملها تعبيرا عن الاشتياق وعن البعد، لأنّه رغم الإحساس بذلك الأمل إلا أنّ النتيجة في العودة والقرب لم تكونا.

فمن التناص مع القصص القرآني أيضا في قول الشاعر في المقطع الأوّل من قصيدة "طائران غريبان في ريشنا":

ما اسم المكان الذي نحن فيه؟ وما

الفرق بين سمائي وأرضك ،قل لي[3]

ما قال آدم في سرّه، هل تحرّر

حيث تذكر...[4]

لينسج بقصّة آدم عليه السلام رمزية ذاك الجدل بين الأمكنة،والفرق بينهما، لكون لبث في الدّارين، فلبكاد سيكون عالما بمزايا كلّ واحدة، ولذلك راح الشاعر طالبا جوابا

[1] سورة يوسف : الآية 94.

[2] سورة يوسف: الآية 96.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة، ص75.

[4] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

عن ذاك الفرق، ليعبر ذاك الفضاء الدّنيوي عن سجن المنفى، وويلاته،أما فضاء الجنّة فتمثّله فلسطين،ورغم معرفة الشاعر بالجواب إلا أنّه جاء من باب المفاخرة، والاعتزاز بوطنه فلسطين.

وتناص آخر نجد قول الشاعر في المقطع السابع من قصيدة طوق الحمام الدّمشقي:

تدور الحورات

بين الكمنجة والعود

حول سؤال الوجود

وحول النهايات

من قتلت عاشقا مارقا

فلها سدرة المنتهى[1]

ليتناص مع قوله تعالى: ﴿عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى﴾، لتأخذ هذه اللفظة فضاء دلاليا، ليعبّر عن المكان القيم الذي يأخذه من يقتل نفسا كافرة (عاشقا مارقا)، ولتعبّر أيضا عن الجهاد في سبيل الله ،والمصير القيم للجهاد.

لنجد التناص مع القصص القرآني كقول الشاعر في المقطع السادس من قصيدة"أرض الغريبة أرض السكينة":

مجازية

كالقصيدة، قبل الكتابة « لا أب

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص133.

لي يابنيّ ، فلدني »[1]

يحاول محمود درويش رصد ضبابية الهويّة وانماحها في ظلّ الحرب من خلال "قصّة مريم" لتكون فلسطين هي الابن، الذي سيولّد بلا أب ليرسم بهذا التّناص جدليّة الهويّة وضبابية الذات التي يعاني منها كل فلسطيني نفسه، ليؤكّد الشاعر في المقطع نفسه.

لا دم فوق المحاريث عذرية تتجدّد

لا اسم لما ينبغي أن تكون عليه

الحياة سوى ما صنعت بروحي وما تصنعينه[2]

لتكون دلالة الدّم والعذرية في فضاء هذه القصائد رمزا للاّ هويّة واللاّ أمل وحول النهايات، لتجسّد هذه التّفاصيل والقصص القرآني الوطن الفلسطيني الذي تمايهت سَلَبَات هويته، وغابت بين سحائب الوجود، ليواصل الشاعر تراكيب أسطره،بما عانقه النّص القرآني ، من قصص وحكم حيث يتناص مع قصته أصحاب الجنّة في قوله تعالى: ﴿ إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ (17) وَلَا يَسْتَثْنُونَ (18) فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ (19) فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ (20) فَتَنَادَوْا مُصْبِحِينَ (21) أَنِ اغْدُوا عَلَى حَرْثِكُمْ إِنْ كُنْتُمْ صَارِمِينَ (22) ﴾[3].

وقول الشاعر في المقطع الخامس قصيدة "حليب إنانا":

لنكمل هذا الزّفاف المقدّس لنكمله يا ابنة

القمر الأبدي هنا في المكان الذي نزلته

[1] محمود درويش: سرير الغريبة ، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] سورة القلم: الآية22.17 .

يداك على طرف الأرض من شرفة الجنّة الآفلة[1]

ليقول في موضع آخر من قصيدة تنسوانا IV

كما تحلمين تكونين، يا صيف أرض شمالية

يخذر غاباته الألف في سطوة النّوم نامي[2]

لنجد في المقطع الأوّل عبارة الجنّة الآفلة،تعبّر عن أصحاب الجنّة الذين أرادوا أن تكون الغنيمة لهم دون التصدّق بها.

ولكن عندما أصبحوا لم تكن الأجنة خالية.

ليتناص الشاعر مع هذا النّص القرآني،وذلك ليصوّر أرض فلسطين التي تعادل قصّة أصحاب الجنّة الذين اتفقوا على البيع بسريّة من أجل عدم التصدّق بمغانم تلك الجنّة، ليؤكّد قول الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة:

يحذر غاياته الألف في سطوة النّوم نامي[3].

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص54.

[2] المصدر نفسه ، ص57.

[3] المصدر نفسه ، ص57.

2.3. التّناص الأسطوري:

يشهد التّناص الأسطوري حضورا قويّا في الشعر العربي المعاصر،فلا نكاد نجد أسطر شعرية تخلو منه.

فالأسطورة ما هي إلا تجمّعات غير واعية تتركّز في العقل الباطن، وأنّ الأساطير الرئيسة وبصفة خاصة تلك التي تتعلّق بالعناصر الطبيعية مثل : الماء والهواء والأرض، والنّار، أو بأحداث الحياة الكبرى: مثل الولادة،والحب والموجودة والموت موجودة في داخلنا دون أن ندرك وجودها ، وللأساطير أهميّة بالغة ، لأنّ ما تتضمّنه من القصص الخيالي، يخفي وراءه كل ما تنضوي عليه أصول الفكر السابق للتعقّل من ثراء وحقائق[1].

وبناء عن المقاربة النّظرية نجد أنّ محمود دوريش قد استحضر هذا النّوع من النّصوص ليعبّر بها عن ما يختلج في مكنوناته.

فلم يعتمد على كليّة الأساطير، بل أخذ جزءا منها ووظّفه في سياقه ليتفاعل محمود درويش مع أسطورة "إنانا" التي تعدّ أحد الأساطير السومريّة، وهي آلهة الحبّ والجمال والإخصاب، وتعدّ أحيانا حامية، وهي تماثل عشتار عند الشرق،أما عند الإغريق فتماثل أفردويت،وهي ترادف آلهة السّماء وفي روما القديمة كانت ترادف فينوس، ومن صفاتها: سحر الفتاة،مكر الأنثى إلى جانب ما تشيعه من البهجة، وكانت مثلا للشباب والجمال والحبّ[2].

ليتوج الشاعر فلسطين بتلك المكانة التي تتمتع بها الآلهة إنانا،فتكون تلك الفتاة الحسناء التي محلّ الإعجاب والجذب لقوله:

لك أنت الرّشيقة في البهو

[1] ينظر: مجدي كامل: أشهر الأساطير في التّاريخ،دار الكتاب العربي، دمشق، دط،2014، ص6.

[2] ينظر: المرجع نفسه:ص،ص 122،121.

ذات اليدين الحريريتين

و خاصرة اللّهو[1]

ليتعانق مع هذا النّص الأسطوري:« ونبشّر أزاهير العرس النّاصعة حوليها عروس البر »[2] ، وفي قوله:

ينشرون السّنونو على موكب السّومريّة[3]

لنكمل هذا الزّفاف المقدّس، ونكمله يا ابنةَ

القمر الأبدي[4]

ليرسم بتلك الأسطر الشّعرية صورة تلك الفتاة الحسناء التي يطوق إلى رؤيتها، ويستحس ملامح أنوثتها، فتكون هي الأمّ والبنت، والابن،بل هي فلسطين.

فراح الشاعر ينسج لنا مرّة أخرى ملامح فلسطين،وروحه التي تريد الخلاص بشخصيتين أسطوريتين تتمثّل في هيلانا والأمير الصّغير التي تحكي قصة ملك بطلب من أولاده،ومن بينهم الأمير الصّغير أمورا غريبة وصعبة ، وفي كلّ مرّة يخاف أن يعجز في تنفيذ طلب والده، إلا أنّ العظاية تنقذه في كلّ مرة، ولكن في المرّة الأخيرة عندما طلب والده أن يأتي بالعصفور ذات الصّوت الذّهبي وإبريقا مملوءا بماء الصبا وبماء الموت،فتعجب تلك العظاية على الإتيان بالشيء المطلوب،سوى أنّها ترشده إلى عجوز... لينجح الأمير الصّغير بمشقّة،ويقابل هيلانة،ولكنّ يتمّ خداعه من طرف أشقائه ، لتأتي هيلانة تبحث عن ذاك الذي جاءها، ليعرف الملك أنّ ابنيه ليسا هما من أحضرا ذلك

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص53.

[2] مجدي كامل:أشهر الأساطير في التّاريخ، ص124.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة، ص52.

[4] المصدر نفسه: ص54.

الطلب وليخرج الأمير الصّغير ويبرهن أنّه من فعلها،شاكرة هيلانة له بأنّه أخرجها من سجن تلك العظابة ، ولتصبح حرّة[1]

ليصوّر لنا الشاعر بأسطورة الأمير الصّغير ذاك الشّقاء والصّعاب التي تمرّ بها فلسطين،في قوله في قصيدة "أرض الغريبة أرض السّكينة"

مذهّبة،

مثل صيف الأمير الصّغير، وأمّا

الخريف وتأويله ذهباً متعباً، فهو

شأني أنا، حين أُطعم طير الكنائس

خبزي.[2]

ولتجسّد هيلانة ثنائية الأنا والآخر المتمثّلة في فلسطين المعذّبة المسجونة من جهة،وروح الشاعر التي تطوق إلى الحريّة لترمز هيلانة إلى تلك الحريّة التي يتمناها كلا من فلسطين والشاعر، ليؤكّدها في قوله:

وأنسى وأنت تسيرين بين

التماثيل حريّة الحجر المرمريّ وأتبع

رائحة المندرينه[3]

[1] ينظر: مجدي كامل:أشهر الأساطير في التّاريخ، ص ص155-163.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة، ص48.

[3] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

ليواصل الشاعر في هذا المقطع إسقاط شخصية هيلانة الفاتنة،وهي في طريقها للأمير الصّغير عابرة ذاك الجسر، وعلى أرض فلسطين،وليكسبها ذاك الجمال والحريّة من خلال إعطاء الحجر المرمري بالحرية والجمال.

ليتفاعل الشاعر مع أسطورة (ميدوسا) التي تحكي على قدرة ميدوسا في تحويل كل ماهو حيّ إلى حجر،رغم قطع رأسها من قبل الآلهة عقابا لها على خطيئتها ،ويتجلى ذلك في قوله:

في دمشق:

يرقّ الكلام

فأسمع صوت دم

في عروق الرّخام:

اختطفني من ابني

تقول السّجينة لي

أو تحجّر معي[1]

ليرسم هذا التحجّر في هذا المقطع صورة أنّ الوجود صفة معلّقة على فعل الإنسان.

3.3. التّناص الأدبي:

يعدّ التّراث الأدبي بمختلف أنواعه المرجعية الأساسية التي يعود إليها الأدباء،لذلك نجد« التّداخل بين النّصوص الشعرية على وجه الخصوص،حيث يلجأ الشاعر من

[1] محمود درويش: سرير الغريبة، ص141.

خلاله إلى استحضار أجزاء من النّصوص الشعرية السابقة،يوظفها في شعره و يتجاوز معها لتصبح مكونا أساسيا في جسد النّص »[1] .

ذلك أنّ الشاعر ثمرة للماضي كلّه وبكلّ حضاراته، وأنّه وسط آلاف الأصوات التي لابدّ أن يحدث بين بعضها البعض تآلف وتجاوب،هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة، وتأكيدا لوحدة التّجربة الإنسانية من جهة أخرى،وهو حين يضمن شعره كلام الآخرين، فإنّه يدلّ على ذلك التّفاعل بين أجزاء التاريخ الروحي،والفكري للإنسان.

ونجد الشاعر محمود درويش قد ضمن شعره بهذا النّوع من التّناص لتظهر كالتّالي:

لقد وجد الشاعر في قصّة مجنون ليلى متّكأ لقلبه وتعانقا لروحه مع المحبّ،فتظهر الأنا مع الآخر،لتكون كيانا واحدا محاولا أن يعقد مراسيم الهوية،ويغلق آفاق المصير.

هي ليلى« أنا هو أنت

فلا بدّ من عدم أزرق للعناق

النّهائي »[2]

... من أنت؟

قلت أنا قيس ليلى، وأنت؟

فقال : أنا زوجها[3]

[1] رشا عادل الريماوي: ظواهر أسلوبية في شعر يوسف الخطيب،أطروحة ماجستير في اللغة العربية وآدابها ،أشراف: إبراهيم نمر موسى، دائرة اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب، جامعة بيرزيث،فلسطين،2018،ص108.

[2] محمود درويش: سرير الغريبة،ص120.

[3] محمود درويش: سرير الغريبة، ص120.

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

صوت ليلى إلى قلبها

فلتكن للغزالة بريّة

غير دربي إلى غيبها

هل أضيّق صحراءها أم أوسّع ليلي

لتجمعنا نجمتان على دربها؟

لا أرى في طريقي إلى حبّها

غير أمس يسلّي بشعري القديم[1]

ليواصل الشاعر محمود درويش ألحان الغزل على معزوفة "قيس ليلى" التي يراها علامة مثالية و روحية.

فينسج بهذا التناص فضاء يتموضع فيه الخطاب الشعري على شاكلة سونيتات شكسبير، وهذه القصائد تضع كلاها« مناخا شعريا عاما يحثّ عن الحبّ،ويتأمّل أبعاده، ويشتبك مع مفرداته ،ويرسم آفاقا كبرى »[2] .

ومن هذه الخصائص الفنية التي كانت حاضرة في نسق السوناتا« أنّها تشمل كما هو الحال في هذا اللون من الشعر على أربعة عشر بيتا،ولكن درويش لا يتبع نظام القوافي المتعارف عليها في هذا النمط الأوروبي »[3] .

[1] المصدر نفسه، ص121.

[2] خليل الشيخ: سرير الغريبة، قراءة في تشكلات البنية،م جلة رؤى، الأردن، العدد27، 2001، ص08.

[3] خليل الشيخ: سرير الغريبة، ص10.

ويعود هذا التّغيير إلى أنّ السّونيتات« تعبر في العادي إلى مراحل الحبّ ،في حين أنّ درويش يرسم بها حالة الشعق المتنامي ،وحركة الحب في خضمّها لتشكّل جوهر الإيقاع وتجعله بارزا »[1] .

وليرسم التناص الأدبيّ أفاقا متعّددة في شعر محمود درويش فنجده يستلهم أجواء ألفاظه من كتاب "ابن حزم"(طوق الحمامة). في الألفة والآفاق الذي يعادل قصيدته" طوق الحمامة الدّمشقي" في ديوانه هذا ليس فقط في العنوان،بل تقسيم النّص إلى أبواب« فابن حزم قسّم كتابه اثنين وثلاثين قسما،اما درويش فقد قسّم قصيدته إلى اثنين وعشرين مقطوعة، متخذا فيها الحروف الهجائية الألف إلى الكاف، وهذا ما يظهر في قوله:

في دمشق

تداعبني الياسمينة

لا تبتعد

وأمشي في أثري

فتغار الحديقة

لا تقترب[2]

من دم الليل في قمري[3]

ليتني جوّا أندلسيا في هذه القصيدة، وهو جوّ بديع فتّان مملوء بالقرابة والجمال.

[1] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[2] خليل الشيخ: سرير الغريبة قراءة في تشكلات البنية، ص13.

[3] محمود درويش:سرير الغريبة،ص138.

خلاصة الفصل:

لقد توصّلنا من خلال مقاربة المتن الشعري (سرير الغريبة) لمحمود درويش، إلى مجموعة من النتائج كانت على النّحو الآتي:

– لقد جاءت بنية اللغة الشعرية في المدوّنة مليئة بكثير الانكسارات والانزياحات، وهو ما جعل قصائد الشاعر، تنزاح عن معناها المعجمي من خلال ما يسمى بالانحراف الدّلالي والتّركيبي، فتحوّلت أغلب ألفاظ وعبارات الشاعر إلى دوال جديدة.

– وقد عمد الشاعر إلى استخدام ظاهرة حداثية في بناء خطابه الشعري المتمثلة في المفارقة، مشكّلة هذه الظاهرة فضاء دلاليا يعبّر عن آلام الشاعر، ومرارة المنفى.

– يتّخذ التناص أشكالا متنوعة عند الشاعر، ويعلوها التناص الديني،ويليها التّناص الأسطوري والأدبي،جاعلا من النّص الشعري متشبّعا دلاليا وجماليا.

خاتمة

بعد هذه الرحلة الشاقة والممتعة في العالم الشعري" لمحمود درويش " من خلال السفر الأسلوبي في المادة الشعرية لديوان "سرير الغريبة"، بوصفه سريرا لمنفى الشاعر وملجأ عزف من خلاله أيقونة المنفى بدلالاتها السياسية والاجتماعية والحضارية، وهي دلالات جسدت لنا واقعا مأساويا عاشه الشاعر وهو بين مسرح البداية والنهاية لا يمثل إلا واقعا عربيا وفلسطينيا متأزما، وقد خلص البحث إلى مجموعه من النتائج والخلاصات نذكرها على النحو الآتي:

- **على مستوى مدخل البحث:**

توصلنا إلى أن الأسلوب هو طريقة في الكتابة أو مجموعة من السمات الأسلوبية التي يمتاز بها كاتب ما وتجعله منفردا عن غيره من الكتاب في حين يمكن تعريف الأسلوبية بأنها العلم الذي يبحث في هذه السمات والخصوصيات التي تميز الكاتب وتجعل خطابه الأدبي يتسم بالجمالية والفنية، وذلك من خلال تتبع الظواهر اللغوية لهذا الخطاب ضمن مستوياتها المختلفة (نحوية، صوتية، صرفية، دلالية).

أما الفرق بين الأسلوبية والأسلوب يمكن تحديده ضمن مجموعة من النقاط أبرزها هو أسبقية الأسلوب في الوجود من الناحية التاريخية وأوسع في الدلالة من الناحية المعنوية، فمصطلح الأسلوب بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، في حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين، من جهة أخرى يمكن القول أن الأسلوب مهاد طبيعي للأسلوبية، وهي كمنهج نقدي غايته مقاربة النصوص في سياقها اللُغوي المتمثل في النّص، ومدى تأثيره في القراء يجعل من الأسلوب مادة لدراسته، فيكون الأسلوب حقلًا خصبا، تجد فيه الأسلوبية ضالّتها درسا وتطبيقًا.

وخلص البحث أيضا على مستوى مدخله أن للأسلوبية اتجاهات عديدة من بينها الأسلوبية التعبيرية، البنيوية، الإحصائية، وأسلوبية الإنزياح، وأن الأسلوبية أيضا شهدت رواجا كبيرا في الساحة النقدية العربية من خلال أشهر المقاربات الأسلوبية لكل من عبد

السلام المسدي وصلاح فضل وسعد مصلوح ونور الدين السد ومحمد عبد المطلب ومحمد الهادي الطرابلسي وغيرهم.

أما على مستوى التطبيق فقد عملنا على تحديد وضبط آليات وبنيات النص الشعري الذي تمثلت في البنية الصوتية والدلالية والنحوية كالانزياح والمفارقة والتناص من خلال ثلاث فصول تطبيقية.

- **على مستوى الفصل الأول:**

ومن خلال المقاربة الصوتية توصلنا إلى استخدام الشاعر "محمود درويش" لظواهر صوتية معينه تمثلت في الأصوات المجهورة والمهموسة والانفجارية والاحتكاكية، وقد أخذت الأصوات المجهورة حصة الأسد في هذا الديوان، والتي أحالت دلاليا على مجموع الآهات والصرخات الحبيسة في غياهب المنفى والبعد عن الوطن ، أما الأصوات المهموسة فقد أحالت دلاليا على الكبت والحالة النفسية للشاعر التي تتأوه وتأن بسب مرارة الواقع المشوه والمستقبل المبهم أما الأصوات الانفجارية فقد دلت على تمرد الشاعر ورفضه للواقع التي تمر به فلسطين، وكذا الثورة على كل ما يلغي مراسيم الحرية وأحقية تقرير المصير أما الأصوات الاحتكاكية فقد دلت على الضعف والتشتت والوهن التي آلت إليه نفس الشاعر جراء الحرب والمنفى.

من جهة أخرى استخدم الشاعر أشكالا عديدة من التكرار تمثلت في تكرار أصوات بعينها كاللام والنون والراء والميم والباء وقد عمل على تقوية وتأجيج عواطف الشاعر حيال الأوضاع التي يمر بها، وأيضا عمل على تكرار كلمات بعينها كالماء والليل للفت الانتباه إلى الحالة النفسية المضطربة لدى الشاعر جرّاء بعده عن الوطن ، والعيش بين سجون المنفى، وقد عمل أيضا على تكرار الجمل والعبارات التي بدورها تحمل تلك

الدلالة الرئيسية التي أراد الشاعر إبرازها من خلال قصائده المتمثلة في إمحاء الهوية الفلسطينية وغيابها في ظل بعدها عن الوطن والتمرد على الأوضاع المضطربة.

أما على مستوى البنية الصوتية الخارجية استخدم الشاعر تفعيلة واحدة كانت وزنا للديوان برمته، وهي تفعيلة البحر المتقارب "فعولن" وقد دلت على العفوية الشعرية ، القريبة من النثر والتي سهلت للشاعر التعبير عن مكنوناته بكل سهولة أما عن القافية فقد جاءت متنوعة عبرت عن تلك الحداثة الشعرية من جهة وعن الاضطراب النفسي التي مالت إليه نفس الشاعر جراء الواقع الفلسطيني المزرية من جهة أخرى، وقد شهد الروي تباينا كبيرا في الديوان وقد تمثل في الأصوات المجهورة كاللام والميم والنون والراء والباء التي بدورها تدل على القوة والظهور .

- على مستوى الفصل الثاني:

كشفت المقاربة الأسلوبية لمختلف الظواهر النحوية على استخدام الشاعر لبنى إفراديه تواتر فيها استخدام الشاعر لأسماء جامدة بنوعيها، أسماء الذات من قبيل(اسم، الأمير، الأم، البحر، الأم، حصان طائر سرير...)، وأسماء المعنى من قبيل(حرية، الحنين،حب،هواجس،سلام ،...) وكذا استخدامه للأسماء المشتقة كاسم الفاعل وصيغ المبالغة، ليعبر من خلال كل هذه الأسماء عن عدم رضاه على الوضع والزمن الذي هو فيه ورفضه، وفي المقابل يعبر عن رغبته وحنينه للعودة إلى وضع وزمن سابق كان فيه، وهو حنين إلى الاستقرار والأمان في حضن الأم التي أبعد ونفي عنها وهي موطنه فلسطين.

وكشفت حيثيات البحث أيضا أن محمود درويش وظف الأفعال في مواضع عدة من ديوانه سواء على مستوى العناوين أو على مستوى المتن، وفي كل مرة تأتي هذه الأفعال مشحونة دلاليا، لتعبر في موضع عن الماضي الجميل للشاعر قبل أن ينفى ويتغرب عن

موطنه فلسطين، وفي موضع آخر لتعبر عن القلق الرهيب الذي يعتصر ذات الشاعر ويشجيها، خوفا مما يخبئه القدر، فحينما يتأخر تحقق الحلم ويطول المنفى على الفلسطيني يسود جو من الاضطراب، وفي مواضع أخرى أيضا وظف الشاعر الأفعال المضارعة مثلا ليعبر من خلالها عن حالة اللا استقرار التي يعيشها هو وشعبه الفلسطيني بفعل الغربة التي سببها الاحتلال وأن هذه الحالة أيضا ستستمر على ما هي عليه، وليس هناك حل في الأفق لذلك.

وعلى المستوى التركيبي دائما خلص البحث إلى أن الشاعر محمود درويش استخدم أيضا مجموعة من الجمل الاسمية والفعلية بشكل مكثف وبأنماطها التركيبية المختلفة على مستوى متن القصائد أو عناوينها أيضا، وجاءت كلها لتمثل ظاهره أسلوبية بارزة في الديوان، استطاع من خلالها الشاعر في كل مرة تحميلها شحنات دلالية تتماشى مع رؤيته الشعرية، وما يرغب في إيصاله من معاني ودلالات للقارئ.

كما اعتمد الشاعر أيضا على مجموعة من الأساليب الخبرية (الجمل الخبرية المثبتة، والجمل الخبرية المنفية)، وكذا مجموعة من الأساليب الإنشائية (الاستفهام النداء، الأمر، التعجب...) ، وتراوحت دلالتها أيضا في مواضع عدة في التعبير عن غربة الشاعر والشعب الفلسطيني ومعاناتهم جراء الاحتلال الصهيوني، وكذا حنين الشاعر وأمله في العودة إلى فلسطين، كما عبر الشاعر أيضا من خلال هذه الأساليب في مواضع أخرى من الديوان عن حالة الفلسطينيين وانقسامهم وكذا مجموع الحلول المقترحة عليهم لحل أزمة الاحتلال، والتي عبر الشاعر صراحة عن رفضها وعدم القبول بها شأنه في ذلك شان أغلبية الفلسطينيين.

أمّا على المستوى الدلالي فقد لاحظنا من خلال تتبع العلاقات الدلالية ضمن ظاهرتي الترادف والتضاد، طغيان هذه الأخيرة وأخذها حصة الأسد ممن التوظيف مقارنة بالمترادفات التي كان توظيف في حدود ضيقة يصعب على القارئ الوصول إليها.

من جهة أخرى أظهر البحث تنوع المعجم الدلالي للشاعر محمود درويش وكثافة استخدام المفردات من شتى الحقول، ومع ذلك لاحظنا هيمنة حقلين دلالين على كامل البنية النصية للديوان وهما (حقل الطبيعة وحقل الإنسان) ، وكل حقل منهما ينضوي تحته مجموعة من الحقول الدلالية شكلت من خلال تظافرها دلاليا سمة أسلوبية و ظاهرة شعرية فريدة أسهمت بشكل كبير في تفرّد محمود درويش شعريا وأسلوبيا.

- على مستوى الفصل الثالث:

كشفت المقاربة الأسلوبية لمجموعه من الظواهر الأسلوبية الأخرى كظاهرة الانزياح، المتمثلة في الانزياح التركيبي الذي يبرز من خلال عدة أشكال من بينها الحذف الذي هو إسقاط الكلمة أو الجملة من الخطاب الشعري، وقد أفاد تفادي التكرار حينا وتقوية وتوكيد وتخفيف المعنى حينا آخر، وأيضا يظهر في التقديم والتأخير الذي دل على إظهار الاهتمام بالمقدم وإبراز خصوصيته، وأما الانزياح الدلالي فقد تمثل في التصوير الاستعاري الذي خلق جوا جماليا في الخطاب الشعري وزاد المعنى قوة ووضوحا، وأما عن التشبيه فقد رسم ملامح نفسية الشاعر بكل تجاعيدها، كما لجأ الشاعر إلى أسلوب المفارقة التي تمثلت في العنوان الفجاءة والإنكار وقد دلت على رغبة الشاعر في إشراك القارئ في إنتاج الدلالة والتوقع من جهة، وعلى الكم الهائل من الدلالات التي تحملها وراء هذا الخرق النظامي للغة من جهة أخرى.

وقد حرص الشاعر أيضا على استخدام ظاهرة التناص بأنواعه الديني والأسطوري والأدبي، وقد دل على جمله من الأبعاد المعرفية والسياسية والاجتماعية في مادة الخطاب الشعري.

هذه هي أهم الخلاصات والنتائج التي تواصلنا إليها من خلال اشتغالنا ضمن حدود ومفاهيم المقاربة الأسلوبية على المادة الشعرية لديوان " سرير الغريبة " للشاعر محمود درويش، ولا ندعي كمالا لهذا البحث لأن الكمال حلم في هجعة النقصان، ليبقى هذا

البحث محفوفا بكثير من النقائص التي تنتظر ترميما من لدن الباحثين، فإن وفقنا فذلك من الله وإن أخطانا فذلك من أنفسنا والشيطان ومن اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد، فنسأل الله أن يجد عملنا هذا قبولا حسنا لدى جمهور القراء والباحثين من بعدنا.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

أولا: المصادر والمراجع العربية:

أحمد (الحملاوي):

1. شذا العرف في فن الصرف، شر: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان ط1، 2000.

أحمد (درويش):

2. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة.دط، 1998.

أحمد محمد (ويس):

3. الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات،بيروت، لبنان، ط ،2005.

أحمد (مختار عمر):

4. علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة ط5 ،1998م

أماني (سليمان داود):

5. الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط1 ، 2002م.

الجاحظ:

6. البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون،ج1 ،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1985م.

عبد الجواد (ابراهيم عبد الله)

الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة،عمان، الأردن، ط1 ، 1994م. حاتم (الصالح الضامن):

حاتم (الصالح الضامن):

7. فقه اللغة العربية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م.

أبو الحسن(بن رشيق القيرواني):

8. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح: محمد محي الدين عبد المجيد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1955.

حلمي (خليل):

9. الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط2، 1998.

حسن (ناظم):

10. البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، الغرب ،ط1 ،2002م.

11. الخطيب (القزويني):

الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدّين،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2003،1.

خليفة(بوجادي):

12. محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات، بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2008م،

سعد(مصلوح):

13. الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب ،القاهرة، ط3 .،دت.

عبد السلام (المسدي):

14. الأسلوب والأسلوبية، الدّار العربية للكتاب،طرابلس، ط3، 1982 .

سامح (الرواشدة):

15. فضاءات شعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر ،أربد،الأردن، دط، 1999.

شكري (عياد):

16. اللغة والإبداع، ناشيونال بريس، ط1980،1م.

شوقي (علي الزهرة):

17. الأسلوبية بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط،1996م

صالح (عطية):

18. في التطبيقات الأسلوبية،مكتبةالآداب،دار الأوبرا، القاهرة، دط، 2004.

صلاح(فضل):

19. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان ،ط1،1985م.

شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999م.

عبده (وازن):

20. محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في سير أعماله الجديدة، رياض الريس، ط1، 2006م.

عز الدين (اسماعيل):

21. الأدب وفنونه،، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ،دط،دت.

عبد العزيز (عتيق):

22. في البلاغة العربيّة،علم المعاني والبديع والبيان، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1985،

عدنان(بن ذريل):

23. النص والأسلوبية : بين النظرية والتطبيق ، مكتبة الأسد ،سوريا، دط، 2000م .

علي (عزت):

24. الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب،شركة أبو الهول للنشر، دار نوبار للطبع، القاهرة، ط1 ، 1996م.

عمر(محمد الطالب):

25. عزف على وتر النص الشعري،دراسة في تحليل النّصوص الأدبيّة والشعرية، منشورات إتحاد الكتّاب العرب،دمشق،2000،

علي (بو ملحم):

26. في الأسلوب الأدبي ، دار ومكتبة الهلال، ط2 ، 1990م.

فتح الله (أحمد سليمان):

27. الأسلوبية، مكتبة الآداب،القاهرة ،مصر ، دط ،1997م.

فرحان(بدري الحربي):

28. الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية، لبنان، ط1 ، 2003م.

مجدي (كامل):

29. أشهر الأساطير في التّاريخ،دار الكتاب العربي، دمشق، دط،2014.

محمد (التونجي):

30. الجامع في علوم البلاغة:المعاني،البيان، البديع، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط1، 2013م.

محمد (رمضان الجربي):

31. الأسلوب والأسلوبية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط،دت.

محمد عبد السلام (هارون) :

32. الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي القاهرة، مصر، ط2001،5م.

محمد(العبد):

33. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، ط1، 1988م.

محمد (عزام)

34. الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، ، 1998م.

محمد غنيمي(هلال):

35. النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة،القاهرة ،دط،1997م.

محمد عبد الله جبر:

36. الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1988م.

محمد (عبد المطلب):

37. البلاغة والأسلوبية ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ،ط1، ،1994م.

محمد(مفتاح):

38. تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب ، ط1992،3م .

محمد الهادي (الطرابلسي) :

39. خصائص الأسلوب في الشوقيات ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،مصر، ط1، 1996م.

40. تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر ،تونس، دط، 2000م.

محمود (درويش):

41. ديوان سرير الغريبة رياض الريس، طبعة جديدة، بيروت، لبنان، د ت

مصطفى(الجويني):

42. الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط،1999م.

مصطفى(السعدني):

43. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، دط، 1994.

موسى(ربابعة سامح):

44. الأسلوبية مفاهيمها و تجليا□تها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ، 2003م.

نعمان(بوقرة):

45. المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب دراسة معجمية،جدار للكتاب العالمي، عمان الأردن، ط1، 2009.

نور (الدين السّد):

46. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دارهومة، دط، الجزائر،2010.

هدي (المخزومي):

47. في النحو العربي نقد وتوجيه ،دار الرائد العربي ، بيروت، لبنان ،ط2 ،1986.

يوسف (أبو العدوس):

48. الأسلوبية الرؤية والتطبيق،المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ،ط1 ، 2007م.

يوسف (وغليسي):

49. النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، دار البشائر،الجزائر، دط، 2002م.

50. مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ، دط، 2007م.

ثانيا: المعاجم العربية:

بطرس (البستاني):

51. قاموس محيط المحيط ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت، لبنان، دط،1987م .

بوطارن محمد الهادي (رتيمة):

52. المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة ،دط، 2010م.

حسين (حمزة):

53. معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، حيفا، فلسطين ،دط،2012 م.

محمد مهدي (الشريف):

54. معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 2004م.

ابن منظور،

55. لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت،مج 1، مادة سلب، ط1، 2005م.

نعمان(بوقرة):

56. المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي، عمان الأردن، ط1، 2009.

ثالثا: المراجع الأجنبية المترجمة:

أولريش(بيشول):

57. الأسلوبية اللسانية، ت:خالد محمود جمعة ،دط ،2000 م

بيير(جيرو):

58. الأسلوبية، ت:منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، حلب، سوريا، ط1994،2م

جان (كوهن):

59. بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي محمد العمري،دار توبقال،المغرب، ط1 ،1986.

60. اللغة العليا النّظريّة الشعرية، ترجمة: أحمد درويش،المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000.

جراهام (الان):

61. نظرية التناص،ترجمة: باسل المسالمة، دارالتّكوين، دمشق، سورية، ط1 ،2011،

فابريس(تومريل):

62. النّقد الأدبي: ترجمة: الهادي الجطلادي، دار التّنوير، تونس، ط1، 2017،.

مولينيه.

63. لأسلوبية، ترجمة بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، لبنان، ط1999،1م.

ناتالي(بيقي–غروس):

64. مدخل إلى التّناص، تح عبد الحميد بورايو، دارنينوي، دط، 2012.

هنريش (بليت):

65. البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ت:محمد العمري، إفريقيا المشرق للنشر، المغرب، دط، 1999م .

رابعا: الرسائل الجامعية:

إلياس (مستاري):

69. البنيات الأسلوبية في ديوان (الموت في الحياة) لعبد الوهاب البياتي، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي، إشراف د/ بشير تاوريت، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر،2009م/2010م.

حنان(دندوقة):

70. سيميائية القصيدة في ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش، رسالة ماستر، إشراف أ.د بشير تاوريريت، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2016/2015،

رشا (عادل الريماوي):

71. ظواهر أسلوبية في شعر يوسف الخطيب،أطروحة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، أشراف: إبراهيم نمر موسى،دائرة اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب، جامعة بيرزيث، فلسطين،2018.

رضا (عامر):

72. سميائية العنوان في ديوان–سنابل النيل لهدى ميقاتي–مذكرة ماجستير في الأ دب الحديث و المعاصر، اشراف أحمد جاب الله، قسم الاداب واللغة العربية ، كلية الاداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر 2007/2006.

سليمان(لبشيري):

73. المفارقة في أدب السعيد بوطاجين، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر ،إشراف: نصر الدين بن غنيسة،قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2017.

صالح بن عبد الله بن ابراهيم العثيم:

74. شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير،قسم الأدب العربي، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، المملكة السعودية،2018م.

خامسا: الدوريات

75. مجلة فصول، نقدية محكمة، مج5،ع1،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984م.

76. مجلة علامات، ج40، مج 10، المملكة العربية السعودية

77. مجلة علامات في الشعر، المغرب، ج1، العدد19، ط1996،5.

78. ،مجلةرؤى،الأردن،العدد ،2001

79. مجلة الموقف الأدبي، ع201، دمشق، سورية، 1989م

سادسا: المواقع الالكترونية:

محمد (عبد المطلب):

80. الشعر ذاكرتنا، جريدة الحياة، مقابلة بتاريخ:

2015/09/14 www.alhayat.com أطلع عليه بتارخ 2022/03/22م على 22:00.

فهرس الموضوعات

المحتوي	الصفحة
الإهداء	/
شكر وعرفان	/
مقدمة	أ–د
مدخل: الأسلوبية والأسلوب مفاهيم أساسية	
I- في ماهية الأسلوبية والأسلوب والفرق بينهما	7
1.الأسلوب:	7
1-1-الأسلوب لغة	7
1-2- الأسلوب اصطلاحا	9
2-الأسلوبية	11
2-1-الأسلوبية لغة	**11**
2-2-الأسلوبية اصطلاحا	12
3-الفرق بين الأسلوبية و الأسلوب	14
II- اتجاهات البحث الأسلوبي	18
1-الأسلوبية التعبيرية	18
2-الأسلوبية البنيوية	18
3-أسلوبية الانزياح	19
4-الأسلوبية الاحصائية	19
III-أشهر الدراسات الأسلوبية في الوطن العربي	21
1-عبد السلام المسدي	23
2-صلاح فضل	24
3-سعد مصلوح	24
4-شكري محمد عياد	25
5-نور الدين السد	26

6-محمد عبد المطاب	26
7-محمد الهادي الطرابلسي	27
IV-آليات ومستويات المقاربة الأسلوبية	29
أ-المستوى الصوتي	30
ب-المستوى التركيبي	31
ج-المستوى الدلالي	33
د-المستوى المعجمي	33
الفصل الأول: الظواهر الصوتية	
1. البنى الصوتية الداخلية	40
1.1. صفات أو خصائص الأصوات	40
1.1.1.الأصوات الجهورة	42
2.1.1.الأصواتالمهموسة	60
3.1.1.الأصوات الانفجارية الشديدة	73
4.1.1.الأصوات الاحتكاكية	82
2.1. أشكال التكرار	93
1.2.1 . تكرار الصوت	93
2.2.1.تكرار الكلمة	100
3.2.1.تكرار الجملة	104
2.البنى الصوتية الخارجية	110
1.2.الوزن	110
2.2.القافية	116
3.2.أنواع القوافي	117
1.3.2.القافية باعتبار الحروف	117
2.3.2.القافية باعتبار الختام	120
3.3.2.القافية باعتبار عدد الحروف	124

4.2. الروي	129
خلاصة الفصل	134
الفصل الثاني: الظواهر النحوية والدلالية	
I–المستوى النحوي	136
1.البنى الإفرادية	136
1.1.الأسماء	136
2.1.الأفعال	149
2..البنى التركيبة	158
1.2.الجملة الاسمية	158
2.2. الجملة الفعلية	160
3.أساليب أخرى	163
1.3. الأسلوب بالخبري	164
2.3. الأسلوب الإنشائي	168
II المستوى الدلالي	174
1–العلاقات الدلالية	174
1.1 الترادف	174
2.1 التضاد	176
2.الحقول الدلالية	181
1.2 حقل الطبيعة	181
أ.حقل الحيوان	182
ب.حقل النبات	182
ج.حقل الجماد	182
2.2. حقل الانسان	183
أ. حقل الأسماء و الصفات	184
ب. حقل الأعضاء	184

ج. حقل الأغراض	184
خلاصة الفصل	186
الفصل الثالث: ظواهر أسلوبية أخرى	
1.الانزياح	189
1.1الانزياح التركيبي	190
2.1.الانزياح الدلالي	197
2.المفارقة	203
1.2.مفارقة العنوان	203
2.2.مفارقة الفجاءة	206
3.2.مفارقة الانكار	208
3.التناص	210
1.3.التناص الديني	211
2.3.التناص الأسطوري	217
3.3.التناص الأدبي	221
خلاصة الفصل	224
خاتمة	231-226
قائمة المصادر والمراجع	241-233
فهرس الموضوعات	249-246
المخلص	

الملخــص:

حظي الدرس الأسلوبي باهتمام كبير من قبل الدارسين وأهل الاختصاص في النقد الأدبي، لما له من دور بارز في رصد أهم الظواهر الأسلوبية والجمالية في الخطاب الأدبي.

من هنا عمل البحث على الكشـف عن الجماليات التي يحملها الخطاب الشـعري العربي المعاصـر، انطلاقا من مقاربة ديوان "سـرير الغريبة" لمحمود درويش أسـلوبيا، وقد اعتمد البحث على اسـتخراج أبرز الظواهر الأسلوبية ، والتي كانت بمثابة الممر الرئيسي للدخول في بوتقة الدلالات التي يعج بها النص.

فقد مكنت دراسة المستوى الصوتي القارئ والمحلل الأسلوبي من كشف خبايا وأسرار توظيف أصوات دون غيرها، ومكنت أيضـا دراسـة المسـتوى التركيبي والدلالي من تحديد أهم الظواهر النحوية وكذا أبرز الحقول الدلالية التي أسـهمت في بناء تجربة محمود درويش الشـعرية، في حين اشـتغلت آليات المفارقة والتناص والانزياح كرمز لانبثاق الدلالة وتشـعبها، وكذا الحصـر اللانهائي للمعاني، وخرق نظام اللغة وتفجير طاقات لغوية ومعجمية جديدة سعيا لبناء نص جديد في كل حيثياته

Summary

The stylistic lesson has received great attention from scholars and specialists in literary criticism, because of its prominent role in monitoring the most .important stylistic and aesthetic phenomena in literary discourse

From here, the research worked to reveal the aesthetics carried by contemporary Arab poetic discourse, based on the stylistically approach of .Mahmoud Darwish's "Sir al-Gharib" Diwan

The study of the phonetic level enabled the reader and the stylistic analyst to reveal the secrets and secrets of employing sounds without others. The study of the structural and semantic level also enabled the identification of the most important grammatical phenomena as well as the most prominent semantic fields that contributed to building Mahmoud Darwish’s poetic experience, while the mechanisms of paradox, intertextuality and displacement served as a symbol of the emergence of The connotation and its complexity, as well as the endless limitation of meanings, the breach of the language system and the explosion of new linguistic and lexical energies in an effort to build a new text in all its .implications