الجمهورية الجزائرية الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر-بسكرة –

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

قصيدة " يوميّات جُرح فلسطيني لـفدوى طوقان" للشّاعر : محمـــود درويـش
- دراسة أسلـــــــوبية -

مذكرة مقدَّمَة لِنَيل شهادَة الماستر فِي الآداب واللُّغَة العربِيَّة

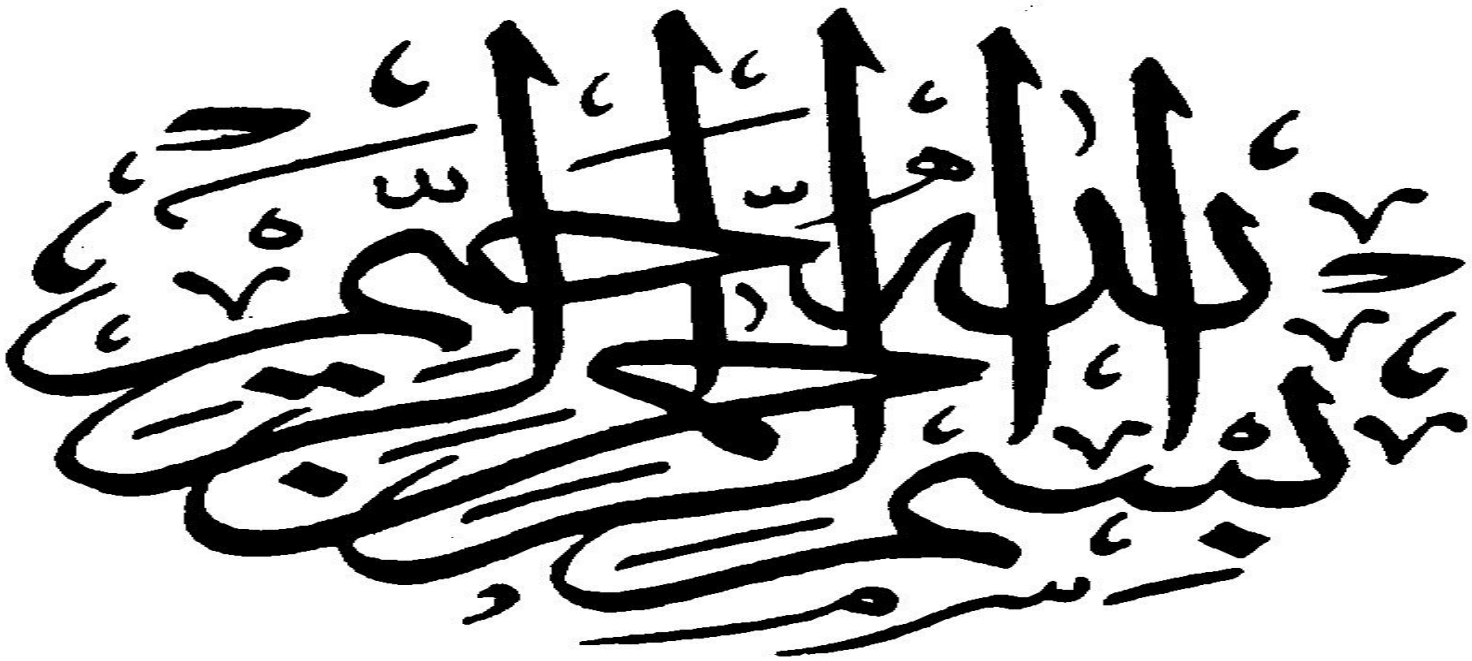
تخصُّص: نقد أدبي

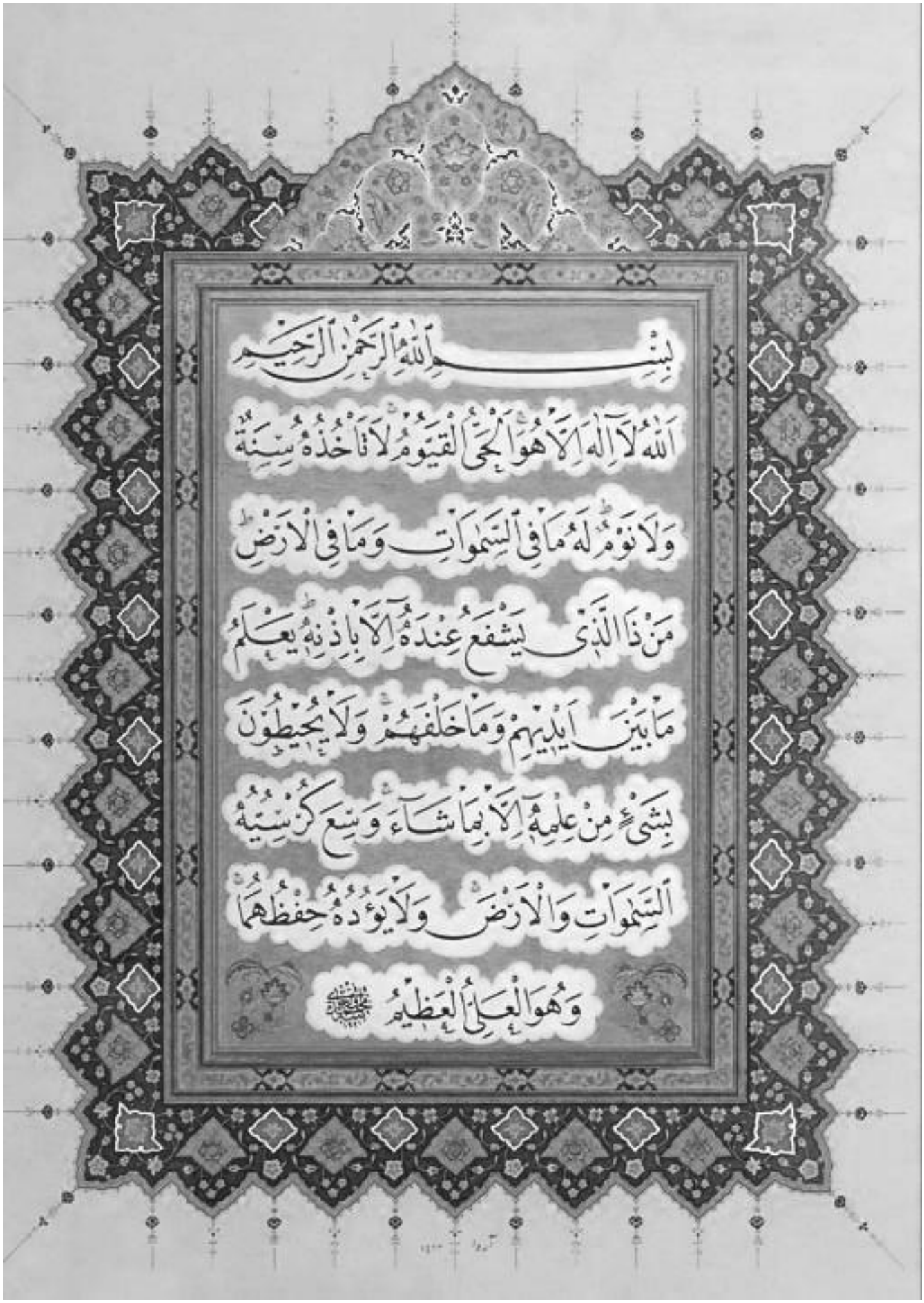
- إعداد الطّالبة :
- حفيظة عطاالله .

- إشراف الأستاذ :
– رضـــــا معرّف.

السنة الجـــــامعية : 1436هـ/1437هـ .

2015م/2016م.




بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ
اللّٰهُ لَآ اِلٰهَ اِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ
وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمٰوٰتِ وَمَا فِي الْاَرْضِ
مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ اِلَّا بِاِذْنِهِ يَعْلَمُ
مَا بَيْنَ اَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ
بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ اِلَّا بِمَا شَآءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ
السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا
وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

شكر وعرفـــان

اقتداءًا بقوله " صَلَّى اللهُ عَلَيه وَسلَّم" (مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النَّاسَ لَمْ يَشكُرِ اللهَ) فإنّي أتقدم بأصدق معاني العرفـان والشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف « رضا معرّف» الذي لم يبخل علي بتوجيهاته وبنصائحه وإرشاداته ، كما أشكر لجنة المناقشة وجميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها – بسكرة – لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى طاقم مكتبة كلية الآداب .

كما لا أنسى أن أتقدم بخالص الشكر إلى كل من قدم لي يد العون وساعدني من قريب أو بعيد لإنجاز هذا البحث .

مقدّمة

شغلت الدّراسة الأدبية والنّقدية حيّزا كبيرا ، من خلال ظهور المناهج النّقديّة المعاصرة ، التي طغت في السّاحـة الأدبيّـة التيكانت قابلة للدّراسة من طرف النّقاد والباحثـين وتطبيقها على النّصـوص الشّعريـة والنّثريـة ومن بين المناهج نجد الأسلوبية حيث تُعدُّ الأسلوبية من أبرز المنـــاهج النّقديّـة المعاصرة وتبحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّـــي عن غيره من أنواع الخطـاب الأدبـي ، فالمنهج الأسلوبي يُحلّل النّص الأدبي ويكشف جماليته من خلال تحليل الظّواهر اللغويّـة ويُبيّن علاقتها بالحالة الشّعوريّة ، وفي هذا البحث لقد تمّ التّركيز على المُستويـات (الصّوتيّة ، التّركيبيّة والنّحويّة ، والدّلاليّة) .

ارتأينا أن تختصّ دراستنا تتبّع المستويات الأسلوبية لقصيدة ***يوميّات جرح فلسطـــــيني*** * لفدوى طـــوقان – للشّاعر محمـود درويـش، مـــن ديـوانه***الأعمال الأولى رقم 1*** * ولقد أجبنـا في هذا البحث على تساؤلات منها:

–ماهي الأسلوبية وعلاقتها بالدّراسات النقدية القديمة والحديثة؟ و ما مدى حضور الجماليّات، والظّـــواهر الأسلـــوبيّة في***قصيدة يوميّات جُرح فلسطـيني*** * للشّاعر محمود درويش؟

ولعلّ الدّوافع الرّئيسة لاختيارنا لهذا الموضوع هو حُبّنا للقضيّة الفلسطينيّة ، إذِ اخترنا قصـيدة فلسطـينيّـة ، واخترنا لها هذا المنهج الذي نجد له متعة في التّحلـيل والشـاعر محمود درويش هو قامة شعرية من الشّـعراء المعـاصـرين ، الذيـن حملـــوا لواء القضيّة الفلسطينيّة ، وكتب عنها هذا الشّاعر الذي عانى من بطش الاحتلال والسّجن والنّفي خارج الدّيّار ، لكنّه كتب بإرادته شعر عبّر فيه بصِدق عن المُقاوم الفلسطينـي والمقـاومة الفلسطـينية عموما ، كما أن الدّراسة الأسلـوبيّة تدفعنا إلى تجسـيد النّص وتحليله وكأنّه لوحة فنّية ، لنكشف عن الجماليّات الكامنة في هذه اللّوحة الابداعيّة .

وقد اقتضت طبيعة هذا البحث ، استخدام المنهج الأسلوبي الإحصائي في هذه الدّراسة.

وقُسّمت دراستنا إلى مقدمة وتمهـــيد وفصلين وخـــاتـــمة.

– الفصل الأوّل : فلقد تضمّن قسمين حيث تناولنا في القسم الأوّل ، ماهية الأسلـــوب والأسلوبية ، وأما القسم الثّاني فعُنوِن بالأسلوبية والنّقد .

– الفصل الثّاني : فقد كان للجانب التّطبيقي ويحمل عنوان «المستويات الأسلوبية» وتناولنا فيه المحاور الآتية :

*المحور الأوّل وهو المُستوى الصّـوتي : اشتمل هـذا المحـور على قسمـيـن الموسيقى الخـــارجية والموســيقى الدّاخليّة ، وكانت دراسة إحصـائيّة تحلـيليّة فالموسيقى الخـارجيّة تناولنا فيها الوزن والقـافيّة والرّوي، أما الموسيقى الدّاخليّة فقد اخترنا أن ندرس دراسة إحصـــائيّة للتّكرار بكل أنواعه، أوّلها تكرار الصّوت من حيث الهمس والجهر ، ثم تكرار الكلمة ، وبعدها تكرار الأداة والضمـــير وتطرّقنا إلى دلالة هذا التّكرار في القصيدة .

*المحور الثّاني وهو المستوى التركيبي والنّحوي : وتعرّفنا فيه للدّراسة التّركيبيّة والنّحوية للقصيدة ، كالفعل من حيث أزمنته الثلاثة (الماضـي والمضـارع والأمر) ولقد قُمنا بإحصائه في القصيدة ومدى حضـــوره في الأبيـــات ، ثم انتقلنا للتّقـــديم و التّأخير ، وبعدها للأساليب الانشائية ، من أمر واستفهام ونهي، ونداء ، وتعجب ثم المعرفة ، والنّكرة .

*المحور الثّالث وهو المستوى الدّلالي : فقد توقّفنا في البداية في دراسة الحقول الدّلاليّـة التي استخدمنا فيها دلالـة هذا النّـص الشّعري ، فاعتمدنـا علـــى إحصـائها وتصنيفها وفق الحقل المناسب لها ، ثم عرّجنا للصّور البلاغيّـة وهي الاستعارة والتّشبـيه والكنـــاية ، ثم انتقلنا للرّمـز الذي وظّفه الشّـاعر في القصـــيدة ، وأخيرا درسنـا المحسّنـــات البديعيّة ، واخترنا من بين المحسّنـــات الطّباق والسّجع .

–وقد اعتمدنا في هذه الدّراسة على مراجع كان من أهمُّها :

- ❖ الأسلوبيّة والأسلوب لـعبد السّلام المسدّي .
- ❖ الأسلوبية (الرّؤية والتّطبيق) لـيوسف أبو العدّوس .
- ❖ الأسلوبيّة وتحليل الخطاب لـنور الدّين السّد.
- ❖ الأسلوبية وثلاثيّة الدّوائر البلاغيّة لـعبد القادر عبد الجليل .
- ❖ التّشبيه والاستعارة لـيوسف أبو العدّوس .

وكأي باحث تعترض سبيله بعض الصّعوبات ، لكن هذا الصّعوبـات ما زادتنا إلا عزما وإرادة على إكمـال هذا البحث المتواضـع .

وفي الأخـير نتوجّـه بأصـدق عبـــارات الشّكـر والتّقديـر للدّكتـور الفـاضـل ***رضـا معرف*** وامتنانا له ولكلّ نصائحه وتوجيهاته القيّمة التي كانت لنا سراجا منيرا لدربنا، وأسهمت في توجيهنا للوجهة الصّحيحة ، راجينا من المولى عز وجل لما فيه الحمد والسّداد .

تمهيد

مناهج النّقد الأدبي

عندما نتكلّم عن المناهج النّقديَّة، فنحن نتكلّم عن الآداب والثَّقافات المُتعددة وأوّل منهج هو المنهج التاريخي الذي يعدّ أوّل المناهج النّقدية في العصر الحديث، فهو يرتبط بالتطوّر الأساسي للفكر الإنساني وهذا التطوُّر يؤدّي إلى بُروز الوعي التّاريخي، فالمنهج التاريخي يدرس الأحداث التاريخية، أما فيما يتّصل بالمجال النقدي على وجه الخصوص يتمثّل في المدرسة الرّومانسية، لأن الرّومانسية كانت هي التي تُبلور وعي الإنسان بالزّمن وتصوّره بالتاريخ، وهذا عندما نشأت خلال القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر، فظهور الرّومانسية جاء كردّ عكسي للوضع آنذاك، وهي في الفكر النّقدي بدأت بالتّوجه إلى التّمثيل المنتظم للتّاريخ، والمنهج التاريخي رَبط الأدب بالواقع الاجتماعي والثَّقافي بأبعاده المتعدّدة وفي منتصف القرن التاسع عشر تقدّم الفكر التَّاريخي خُطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند "هيجل"، وجاءت الماركسية في نهاية القرن التَّاسع عشر لتُمثّل الصُّلب للتصوّر التَّاريخي للأدب والفن، ثم يأتي بعده المنهج الاجتماعي الذي يُعتبر بدوره من المناهج الأساسية في الدّراسات الأدبيّة والنقديّة، وقد انبثق هذا المنهج تقريبا في حُضن المنهج التَّاريخي، وتولَّد عنه خاصة عند النقّاد الذين استوعبوا فكرة تاريخيّة الأدب ، وارتباطها بتطوّرها بالمجتمعات المختلفة يعني أن المنهج التَّاريخي كان هو المنطلق الأساسي للمنهج الاجتماعي، وهذا بارتباط الأدب بالحقب الزَّمانية والمَكانية، وارتباطه بالمجتمعات واختلافها وتعدّدها فلكل زمان ومكان ظروفه الخاصّة التي تميزه عن غيره، وهذا ما أدّى إلى ارتباط الأدب بالمجتمع[1].

فالمنهج الاجتماعي يرتبط بالمستويات المتعدّدة للمجتمع وبفكرة الطّبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الاجتماعي، وهذا يعني أنه يتفاعل مع الظروف الخارجية أي مع المجتمع، وهذا التفاعل يتحقق بالأعمال الأدبية التي تُعبِّر عن

[1] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د ط ، 2002، ص 23-39.

المُجتمع وظروفه المختلفة ، أي أنَّ المُجتمع هو الذي يُنتج هذه الأعمال الأدبيَّة، هذا ما أدّى إلى ازدهار علم الاجتماع، وهو عمل الماركسيّة والواقعيّة الغربيّة جنبا إلى جنب في تعميق هذا الاتّجاه، وبعد المنهج الاجتماعي يأتي المنهج النفسي الذي يُعتبر من ضمن المناهج التَّاريخية، فهو بدأ بشكل علمي مُنظَّم مع بداية علم النفس ذاته، ومنذ مائة عام على وجه التَّحديد، في نهاية القرن التَّاسع عشر، وهذا بصدور مؤلَّفات "فرويد" في التَّحليل النَّفسي، وتأسيسه لعلم النَّفس، وقد استعان بدوره في هذا التَّأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن.

ثم يأتي المنهج البُنيوي الذي نشأ مع مطلع القرن العشرين في حقل الدّراسات اللغوية فهذا الحقل كان يُمثّل طليعة الفكر البنيوي، وكانت أفكار العالم اللُّغوي السويسري الشَّهير دي سوسير هي المُنطلق لهذه التوجّهات، وكانت مبادئه تُمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللّغة، وذلك عبر مجموعة من الثُّنائيات من بينها اللّغة والكلام فدُوسوسير نجده قد وضع مجموعة من القواعد من خلال الثّنائيات، وقد ظهرت مجموعة من المدارس التي أدّت إلى تطوّر الفكر البنيوي من أهمّها مدرسة الشَّكلانيين الرّوس التي تبلورت في روسيا في العشرينيَّات من هذا القرن، وكانت تدرس الأدب ودلالته، وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جدّا من مفهوم البنية[1].

ويمكن أن يكون مصطلح البُنية قد ورد في دراسة الشكليّين الرّوس ، خاصة عند تحليلهم للنّظم الإيقاعيّة في الشّعر، ولطبيعة النّثر، ولغير ذلك من القضايا المُرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته، وقد تأسّست البُنيوية في النّقد الأدبي على مجموعة من المبادئ ويمكن أن تُعتبر نموذج تحليل " سونيت " بمثابة الإعلان عن مولد المنهج البنيوي في النقد العالمي الحديث ثم أخذ المنهج البنيوي، يحل حضورا في المشهد النّقدي الأدبي ولعلّ العنصر الجوهري في العمل الأدبي يرتبط بما بدأ به البنيويون و يسمّونه بأدبيّة

[1] ينظر: صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ص 39-70.

الأدب، أي القوانين التي تحكم الأدب، أو بما يُصطلح عليه أيضا بالشّعرية، وهي التي تركّز على الظّواهر اللّغوية.

ولقد قدّمت الُبنيوية عدّة منهجيات لقراءة النّص الأدبي، باستفادتها من مبادئ النّقد عند الشّكلانيين، كذلك من عند " جاكسبون " و " تُودوروف " ، ونظريّات "بارت" حول موت المؤلّف، وعزل الخطاب الفنّي عن وظيفته.

ومهمّة النّاقد ليست هي اختيار مدى مصداقيّة الكاتب بالنّسبة لعلاقته بالمجتمع إنّما أصبحت مهمّته أن يختبر لغة الكتابة الأدبيّة.

وفي الواقع يمكن أن نقول أن ما سبق ذكره من مداخلات عن تحول المناهج كانت مختصرة لنصل الآن إلى المنهج الأسلوبي والذي يُعدّ موضوع دراستنا، فبعد هذه المناهج يأتي المنهج الأسلوبي، ويُعد مصطلح الأسلوبية نشأته غربية، فهو انبثق من الفكر اللّغوي والأدبي قبل الحركة البنيوية متأثّرا بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البُنيوية ويُعدّ–تشارل بالي– أوّل مؤسّسيها، وبالتّالي هناك نوعا من التّرابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيريّة من ناحية ثانية، فالمنهج الأسلوبي إذا هو منهج تحليلي للأعمال الأدبيّة يكشف عن السّمات الأُسلوبية التي تميّز العمل الأدبي أو الأديب وهذه السّمات قد تكون صوتية، تركيبية، أو مُعجمية، وقد تكون بلاغيّة وكذلك تدرس جماليّات هذا النّص الإبداعي[1]، وكان بالي يعني بالمظهر اللُّغوي للأسلوب خارج نطاق الأدب ويُركّز على الجانب العاطفي في تشكيل سمات مميّزة للأساليب اللُّغوية أي أن بالي يتجاوز إلى المشاعر والأحاسيس، ويُعتبر مفهوم الأسلوب نقطة الانطلاق الأساسيّة في الدّراسة الأسلوبية[2].

---

[1] ينظر: صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ص 72–87.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 87.

ولقد تعدّدت المدارس الأسلوبية، وتنوّعت اتجاهاتها، فالبحث الأسلوبي الحديث يختلف عن البحث البلاغي القديم كونه لا يدرس المنتج المبدع بمعزل عن صاحبه ، بل يأخذ بالحسبان نفسيّة المبدع والظّروف المحيطة به، كما ارتبط اسم " بالي " باسم الأسلوبية التّعبيرية والأسلوبية الوصفيّة اللتان يُعتبران من بين أهم جوانب الأسلوبية بالإضافة إلى الإحصائية والوظيفية، والفردية.... « وتُعتبر الأسلوبيات مناهج متجدّدة لها ثوابت راكزه ولها متغيّرات جاريّة في تعدّدها، تتعمّق لكل عمل إبداعي خصوصيته فتستمدّ من تلك الخصوصية نوعها المنهج، وكما أن الأسلوب في الإبداع ضروري كذلك الأسلوبية في قراءة ذلك الإبداع ضرورة لازمة، وإذا كان الأسلوب مشدود لماضي معيّن عُنوانه النّص، أو العمل الإبداعي فإن الأسلوبيّة متّجهة للمُستقبل لأنّها قراءة في الأسلوب، قراءة كشف، بما تكون الأسلوبية فيه مستقبل للأسلوب»[1].

أي أن الاتجاهات الأسلوبية تتنوّع باهتمامها باللّغة وخواص الأسلوب، فهي تهتمُّ بطبيعة الأسلوب، وفي نفس الوقت تهتمُّ بالمظاهر الجمالية في النّص الأدبي ، وهذا من خلال دراساتها للعلاقات اللُّغوية الموجودة داخل المُنتج الإبداعي.

ونجد للأسلوبية تعريفات متنوّعة ومتعدّدة ، وهذا نابع في الدَّرجة الأُولى من الاختلاف حول تفسير النّصوص الأدبية فالأسلوبية نظرتها للنّص الأدبي تتمثّل في عناصر ثلاث:

1-العنصر اللّغوي: الذي يعالج نصوص قامت اللغة بوضع شيفرتها .
2-العنصر النّفعي: وهو إدخال المقوّمات غير اللُّغوية في التَّحليل (المؤلف القارئ الموقف التّاريخي ، هدف الرّسالة).
3-العنصر الجمالي الأدبي: وهو الكشف عن تأثير النّص على القارئ [2].

---

[1] رحمن غركان: الأسلوبية بوصفها مناهج ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، لبنان، ط1 ، 2014، ص 10.

[2] ينظر: يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية ، دار المسيرة و النشر و التوزيع ، عمان ، الأردن، ط 1 ، 2007، ص38.

فالأسلوبية هي تحليل لغوي للنّصوص الأدبيّة وتحليلها ، والكشف عن أغوار هذه البُنيات المكوّنة للنّص الأدبي ، ولقد استعانت الأسلوبيّة بعدّة علوم أخرى، وخاصّة اللّسانيات فارتبطت بها ارتباط الأصل بالفرع ، فهي « فرع من اللّسانيات الحديثة مخصّص للتحليلات التفصيليّة للأساليب الأدبيَّة و الاختبارات اللّغويّة الّتي يقوم بها المتحدّثون و الكُتّاب، في سياقات البيئات الأدبيّة وغير الأدبيّة »[1]. فالصّلة بين الأسلوبيّة و اللّسانيات تتمثّل في اللّغة فموضوع اللّسانيات هو اللّغة، والأسلوبيّة تُركّز في دراستها على النّصوص اللّغوية الأدبيّة من خلال تطرّقها في الدّراسة و التّحليل إلى الأساليب الأدبيّة التي يُبدعها الكتّاب من خلال السّياقات المتعدّدة .

–ومن بين الذين قدّموا طرحا لمفهوم الأسلوبيّة ، وتَقاربها مع اللّسانيات نجد:

–ستيفن أولمان : باستقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا قائلا: « إن الأسلوبيّة اليوم هي من أكثر أفنان اللّسانيات صرامة على ما يعتري غايات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد ، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبُحوث الأسلوبية من فضل على النّقد الأدبي و اللّسانيات معًا » [2].

فأُولمان في هذا التَّعريف يُشير إلى مدى أهمّية الأسلوبية في مجال اللّسانيات وأيضا في مجال النَّقد الأدبي، وذلك لما للأسلوبية من استخدامات سواء من ناحية المُصطلحات أم من ناحية المناهج ، كما أنه يُقرّ بتنبّؤه بما سيكون للأُسلوبيّة فضل على اللّسانيات و النّقد.

---

[1] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، ص 35 .

[2] عبد السلام المسدّي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1982 ، ص24 .

الفصل الأول:

الأسلــوبية والنقد

أولا .مفهوم الأسلوب

1-لغة

2-اصطلاحا

ثانيا.مفهوم الأسلوبية.

ثالثا.اتجاهاتها.

رابعا.الأسلوبية في النقد القديم والحديث.

1)الاسلوبية في النقد القديم .

1-1-الأسلوبية والبلاغة.

1-2-الأسلوبية والنقد.

2)الأسلوبية في النقد الحديث.

2-1-عند الغرب.

2-2-عند العرب.

1.مفهـــوم الأسلـــوب :

لقد كان لكلمة الأسلوب في اللّغة العربية تعريفات عدّة ، سواء من الناحية اللّغوية أو من النّاحية الاصطلاحية .

أ-لغـة:

جاء عند ابن منظور صاحب لسان العرب في تعريفه ، أن كلمة الأسلوب استعملت قديما للدّلالة على نسق مستقيم على هيئة السّطر تزرع فيه أشجار النخيل[1]. والأسلوب في تاج العروس هو كل طريق مُمتد ... و الأسلوب و الوجه والمَذهب. قال هم في أسلوب سوء و يجمع أساليب و قد سلك أسلوب. طريقه....وكلامه على أساليب حسنة والأسلوب بضم الفن يقال أخذ فُلان في أساليب من القول أي أفَانين منه [2].

ب-اصطلاحا:

لقد تمّ تداول كلمة الأسلُوب كثيرًا بين النُّقاد ودارسي البَلاغة والأُسلوبيّة، فنجد أن حازم القارطاجنّي ، يرى أنَّ الأُسلوب « حُسن الاطّراد والتّناسُب والتلطّف من جهة إلى جهة أخرى والضّرورة من مقصد إلى مَقصد آخر» [3] . أي أن حازم يربط الأسلوب بالمعاني، أما حديثًا نذكر تعريف أحمد الشَّايب يُعرّف الأسلوب بقوله : « الأسلوب طريقة الكتابة أو طريقة الانشاء، أو طريقة اِختيار الألفاظ، و تأليفها للتّعبير بها عن المعاني قصد الايضاح و التأثير»[4]. ويصبُّ هذا المعنى في أنّ الأسلوب هو عبارة عن تعبير الشَّاعر عن مضمُونه الوجداني وعمَّا يدُور في ذهنه من أفكار، في عكسها على النّص الأدبي .

---

[1] ينظر: ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، بيروت ، لبنان ،ط1 ،د ت ، ج1 ،ص 456.

[2] ينظر : ابراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، دار العودة ، تركيا، ط1 ، 1989 ، ص112.

[3] حازم القرطاجنّي : منهج البلغاء وسراج الأدباء ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 36 .

[4] أحمد الشايب : الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، مصر ، ط6 ، 1966 ، ص 44 .

2. مفهـوم الأسلـــــوبيّة :

اهتم النّقاد القُدامى والمُحدثين العرب منهم والغرب بالأسلوبيّة أيّما اهتمام ، فحاولوا أن يضبطوا تعريفا لها ، وهي« الدّراسة العلمية للأسلوب »[1]. والأسلوب هو الكتابة و الإنشاء، كما ورد مصطلح الأسلوبيّة عند عبد السّلام المسدّي، في كتابه (الأسلُوبيّة و الأسلُوب) في قوله : « يتراءى حاملا ثنائية أصوليّة فسواء انطلقنا من الدّال اللاّتيني، وما تولّد عنه في مختلف اللّغات الفرعية، أم انطلقنا من المُصطلح الذي استقرّت ترجمتُة في العربيّة فوقفنا على دال مركّب جذره أسلوب"style"ولاحقته"ية" "ique"، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، و بالتالي نسبي، واللاّحقة تختصّ به البُعد العلماني العقلي و بالتّالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلُوليّة لما يُطابق عبارة :علم الأسلوبscience de style »[2].

فالأسلوبيَّة هي تحليل لُغوي للنُّصوص الأدبيُّة و تحليلها، و الكشف عن أغوار هذه البيانات المكّونة للنّص الأدبي، ولقد استعانت الأسلوبية بعدّة علوم أخرى، خاصّة اللّسانيّات إذ ارتبطت بها ارتباط الأصل بالفرع فالأسلوبية هي « فرع من اللّسانيات الحديثة مخصّص للتّحليلات التفصيليّة للأساليب الأدبيّة و الاختبارات اللّغوية التي يقوم بها الباحثون و الكُتّاب، في السيّاقات الأدبيّة و غير الأدبيّة »[3] ، فالصّلة بين الأسلوبيّة والعلُوم أخرى وخاصّة اللّسانيّات الحديثة، في السيّاقات الأدبيّة وغير الأدبيّة و الصّلة بين الأسلوبيّة و اللّسانيات تتمثّل في اللّغة، فموضوع اللّسانيات هو اللّغة، والأسلوبيّة واللّسانية تتمثّل في اللّغة، و الأسلوبيّة تركّز في دراستها على النّصوص اللّغوية الأدبيّة، من خلال تطرّقها في الدّراسة والتّحليل إلى الأساليب الأدبيّة التي يُبدعها الكتّاب من خلال السيّاقات

---

[1] عبد السّلام المسدّي : الأسلوبية والأسلوب ، ص24 .

[2] المرجع نفسه، ص 33-34 .

[3] يوسف أبو العدّوس: الأسلوبية ،ص 35 .

المُتعدّدَّة، ومن بين الذين قدّموا طرحا لمفهوم الأسلوبيّة، وتقاربها مع اللّسانيات نجد : (ستيفن أولمان) : « باستقرار الأُسلوبية علما لسانيًّا نقديًّا العلم الوليد و مناهجه ومصطلحات من تردّد ، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبيّة من فضل على النّقد الأدبي واللّسانيات معًا »[1].

ف" أولمان" في هذا التَّعريف يُشير إلى مدى أهميَّة الأسلوبيَّة في مجال اللّسانيّات و أيضًا في مجال النّقد الأدبي ، و ذلك لما للأسلوبيّة من استخدامات سواءً من ناحيّة المُصطلحات أم المنَاهج ، كما أنه يُقرّ بتنبُّئِه بما سيكون للأسلوبيّة من فضلٍ على اللّسانيات و النّقد، أمّا "رومان جاكسبون" (jakobson Roman) فيعرّف الأسلوبيّة : على أنها« بحث عما يتميّز به الكلام الفنّي من بقيّة مستويات الخطاب الأدبي أوّلا ومن

سائر أصناف الفُنون الإنسانيَّة ثانيًا ، فالأسلوبيَّة تُعنى بدراسة الخصائص اللُّغوية التي تنقُل الكلام من مجرّد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثير فنّي»[2] فجاكبسون من بين الدّارسين ، الذين يعتبرون الأسلُوبيّة فرع من فرُوع اللّسانيات، و أنّها بحث عن مميّزات الكلام الفنّي، دون سائر المُستويات وسائر الفُنون الأُخرى، وذلك من خلال دراستها للخصائص اللُّغوية المتعلّقة بالكلام الفنّي، فتبيّن أن الكَلام ليس وسيلة للإبلاغ فقط، و إنما يرتقي إلى مستوى آخر، ويُعدّ تعريف جاكسبون للأُسلوبية من بين أدق التّعريفات المُتداولة بين الدّراسين لها.

---

(1) عبد السّلام المسدّي : الأسلوبية والأسلوب ، ص24 .

(2) نور الدّين السّد :الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربي الحديث، دار هومة للطّباعة و النّشر و التّوزيع، بوزريعة ، الجزائر .،(د ط) ،2010، ج1. ، ص13.

لكن "شارل بالي" (Charles Bally) الذي يُعدّ من أهم الرّواد الغرب للأسلُوبية فيعرّفها بأنّها: « العلم الذي يدرس وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية مُحتواها العاطفي أي التّعبير عن واقع الحساسيّة الشُّعورية من خلال اللُّغة وواقع اللُّغة من غير هذه الحساسيَّة»[1] . فنجد أن شارل بالي هنا يعني بالوقائع اللسانيَّة هي تلك الوقائع التي لا تلتصق بمؤلّف معيّن ، هذا النَّمط الأخير من الوقائع اللّسانية يُقصيه بالي من الدّراسة الأسلوبية ، على الرّغم من أنّه يُمثّل أسلوبا معيّنا، ومن ثمّة فإنَّ بالي ينظر إلى الأسلوبية بوصفها دراسة تنصب على الوقائع اللّسانية عبر تماشيها بالمجتمع أو بطريقة تفكير معيّنة [2].

وفي الأخير يمكن أن نقول إنّنا لا نستطيع أن نحصر أو نضبط مفهوما للأسلوبية وذلك بتداخلها مع ميادين أخرى وعلوم أخرى، لكن نجد أنّ جُل هذه التّعريفات تصبّ في منحى واحد ألا وهو في أنّ الأسلوبية هي التّحليل اللّغوي للنّصوص الأدبيّة.

3. اتّجاهات الأسلـــوبيّة :

بما أن الأسلوبيّة هي الدّرس العلمي للغة الخطاب فإنها جُزء من هذا الخطاب وهذا ما أدّى إلى أن يكون الدّرس الأسلوبي متنوّع الاتّجاهات و المدارس؛ التي استفادت من الدّرس اللّساني الذي أقرّه "دوسوسير" (De- saussure -)ومنها : «أسلوب التّعبير، أسلوب الفرد ، البنيوية ، الإحصائية.....»[3].

1)الأسلوبيّة التّعبيريّة : ورائدها شارل بالي (CHARLES BALLY) 1865-1947 وهي « تعني عنده البحث عن القيمة التأثيريّة لعناصر اللّغة المنظّمة

---

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط1 ، 2002 ، ص 35 .

[2] ينظر : حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، بغداد ، العراق ، 1995 ، ص 13 .

[3] منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد كتاب عرب ، دمشق، سوريا ، د ط، 1990،ص73.

والفاعليّة المتبادلة بين العناصر التّعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللّغوية المعبّرة ،وتدرس الأسلوب عند –بالي – هذه العناصر من خلال محتواها التّعبيري والتأثيري »[1]، ومن خلال هذا التّعريف نجد أنه ركّز في دراسته على الطّابع العاطفي للّغة الأسلوبية التي تبحث عن القيمة التأثيريّة لعناصر اللغة.

ولقد أفاد شارل بالي بعمله الأسلوبي في البحث المعاصر، و مازلت نظريّته تجد صدى في أعمال المعاصرين فهو يُميز وظيفتين أساسيتين للّغةّ :

1–اللغّة تُعبّر عن أفكارنا وعن كل ما يصدر عن أفكارنا وعن ما يَصدُر عنّا.

2–للّغة وظيفة عاطفيّة وهي التّعبير بالكلام عن أحاسيسنا و ميُولاتنا[2].

وتمتاز أسلوبيّة التعبير بالخصائص الآتية:

1–هي عبارة عن دراسة علاقة الشّكل مع التّفكير.

2–تَنظر إلى الشيء ووظائفه داخل النّظام اللّغوي وبهذا تعبير وصفة.

3–أنّ أسلوبية التعبير هي أسلوبية للأثر وتتعلق بعلم الدّلالة أو المعاني[3].

2)الأسلوبيّة المثاليّة:(الفرديّة . التكوينيّة . أسلوبية الكاتب..)

ورائدها "كارل فوسلر" (k.vossler) هو من روّاد المدرسة المثاليّة الألمانيّة، عمل مُساهما بفضل بحوثه المقدّمة في تكوين الأسلوبيّة الفردية ، وترى الأسلوبيّة المثاليّة « أنَّ الأسلوب نتاج فكري يعكس شخصيّة الكاتب أو المؤلّف، وستجلب إرادته و مزاجه و ثقافته و عوامله النفّسية و الاجتماعية ، وهذا يُشبه ما قامت به الوصفيّة العقليّة أو

[1] نور الدّين السّد :الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 62.

[2] ينظر: بيار جيرو، الأسلوبية ، تر، منذر عيّاشي ، مركز الإيمان القومي، بيروت ، لبنان، د ط، د ت ، ص 83.

[3] منذرعياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط 1 ، 2002 ، ص 42 .

المثاليّة الفلسفيّة، ويتم التّركيز في هذا التّصورّ على أن العقل أو الذّهن هو المصدر الحقيقي للإبداع الأدبي ومن ثم يُعّبر عن شخصيّة المُبدع و فردانيته فالأسلوب هو صورة الروّح »[1] .

فالأسلوبية المثاليّة تتخذ من النّصب موضوعا، وتتسلّل إلى نسبة اللُّغوية و ملامحها الأسلوبيّة ومن خلالها تصل إلى باطن صاحبه و شخصيّته، وهذا ويُترجم الأسلوب صورة مبدعه.

وفيما يلي نُجمل خصائص ومُميزات أسلوبيّة الفرد بصفة عامة :

- هي نقد للأسلوب.
- يقوم على دراسات علاقات التّعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها.
- هي دراسة تكوينيّة تناول الحديث اللّساني و التّعبير إزاء المتكلّمين[2].

لكن وعلى الرّغم من هذا فإن أسلوبيّة الفرد تلتقي مع أسلوبيّة التّعبير ، في كونهما تقومان على إبراز دور العلاقات التي تربط بين الشّكل اللّغوي و التّعبير الوجداني المُتضمن فيه « إذا أنّ التّعبيرية لا تتجاوز حيّز اللّغة من حيث حدث لساني لخطاب نفعي ، فمن الخطأ إغفال إنجازاتهم وعلى الخصوص، تلك التي تقترب من تحقيق الشّروط العلميّة للوصف اللّغوي و النّقدي السّليم ، إذ يعتبر في إنجازاتهم على حرارة نقدية كثيرا ما تفتقد في التّحليلات البنيوية إلا أن الاتجاهين يحاولان معا الاقتراب من خواص العمل الأدبي باكتشاف مظهر مُميز فيه عند الأسلوبين ورصد البُنية الدّاخلية المتكوّنة عند البُنيويّين[3].

---

[1] جميل حمداوي : اتجاهات الأسلوبية، شعبة الألوكة الجديد و الحصري، الناظور، المغرب،ط1، 2015، ص12.

[1] ينظر: فرحات بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1 ، 2001 ، ص16.

[3] ينظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات دار الثقافة ، دمشق ، سوريا ، ط 1، 1980،ص 109-110 .

3)الأسلوبية البُنيويّة (الـوظيفيـة):

وهي امتداد لآراء دوسوسير الشّهيرة التي قامت على التّفرقة بين ما يسمّي اللغة Langue وما يسمّي الكلام Parol «وتعني الأسلوبية البنيويّة في تحليل النّص الأدبي، بعلاقات التّكامل والتّناقص بين الوحدات اللغّوية المكوّنة للنصّ، وبالدّلاَلاَت والايحاءات التي تنمو بشكل متناغم أو كما يقول (مارسيل كروزو) في كتابه "الأسلوب وتقنياته" و الأسلوبية البنيوية تتضّمن عددا ألسنيا قائما على علم المعاني و الصّرف وعلم التّراكيب»[1]. فالأسلوبية البنيوية تهتمّ بتحليل النصّ الأدبي، وبعلاقات التّكامل بين العناصر اللّغوية في النصّ و كذلك الإيحاءات التي تم تحقيقها من خلال تلك الوحدات اللّغوية، ويرتبط اسمها باسم العالمين البارزين جاكسبون وريفاتير ، كما « تعني الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى»[2] .

كما تُعرَّف الأسلوبية البنيوية كذلك بالأسلوبية الوظيفة « وذلك لأنّها ترى المنابع الحقيقيّة للظّاهرة الأسلوبيّة – لاتكمن فقط في اللّغة بمفردها بل في وظائفها أيضا– فاللّغة هي مجموعة من الاشارات تأتي فيما بينها فضمن البُنى تتحدّد وظيفتها الشّكل وفكرة الوظيفية الأسلوبية قائمة عند بالي، فالأسلوبية كما يتصوّرها هي دراسة لوقائع التعبير اللّغوي من زاوية " مضمونها الوجداني" أي في معارضها " لمضمونها العقلي" وهذا التميّز هو الأساس –الوظائف المضاعفة اللغة –»[3] ، وجعل غاية للنصّ الأدبي من خلال هذه الوظائف اللّغوية .

أمّا جاكبسون فنرى في كتبه ضمن منظور بالي« وفي حين أن المعالجة الأسلوبية تتركّز تقريبا فقط على الوظيفة الانفعالية في مقابل الوظيفة المرجعيَّة .

---

[1] نور الدّين السـدّ: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص86.

[2] نور الدّين السـدّ: الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص86.

[3] بيار جيرو : الأسلوبية ، ص 98 .

- ويميّز جاكسبون ست وظائف يتضمنها الرسم التالي:

انفعاليّة ـــــــــــــــ مرجعيّة ـــــــــــــــ إدراكيّة.

شعريّة

انتباهيّة

لغة انعكاسية

هكذا ترى أن الوظيفة الانفعاليّة المُحورة على المتكلّم ، فيهدف إلى إقامة تعبير مباشر لموقفه إزاء من يوجه إليه الكلام وهي تمثيل إلى إعطاء انطباع حقيق أومصطنع»[1].

كما أقام جاكبسون نظرية التّواصل و« حدّد وظائف اللّغة بست وظائف ،ركَّز على الوظيفة الشّعرية كونها أبرز وظائف الفن اللّغوي الأدبي »[2].

- أما ميشال ريفاتير Michael riffaterre ، فقد عُدَّ بحقٍّ زعيم الأسلوبية البُنيوية ، بعد أن نشر كتابه محاولات في الأسلوبية البنيوية سنة 1971. فهو الذي كشف عن أبعادها ودلالاتها، ولعل الاسهام الكبير الذي قدّمه هذا الرّجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب والمتلقي ، بعد أن كانت تنصّب أساسا على الخطاب فأسلوبية ريفاتير إذن تنظر في العلاقة بين الطرف الأساس في عملية التّواصل (المخاطب ،و الخطاب ، والمخاطب) واهتم بأربعة مقوّمات اهتماما بالغا وهي: القراءة–والسّياق الأكبر و السّياق الأصغر ، الشبّع –والمفاجأة[3].

---

[1] المرجع نفسه ، ص 99.

[2] محّمد بن يحي: السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، إربد ،الأردن ، ط1، 2011، ص17 .

[2] ينظر: هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية ، تر، محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ،د ط، 1999،ص 60 .

4)الأسلوبية الإحصائية:

يعدّ الاحصاء من المعايير الأساسيّة ، التي تُتيح للمحلّل الأسلُوبي، تشخيص الأساليب وتتميز الفروق بينها ، كما يُسهم الاحصاء إلى حدّ كبير في تحديد الظّواهر المدروسة ولذلك تستعين به كثير من العلوم و المناهج لتقارب الموضوعيّة العلميّة لذلك تتوسّل المُقارنة الأسلوبية الواقع الاحصائي للنصّ.

إن الاحصاء الرياضي في التّحليل الأسلوبي ، هو محاولة موضوعيّة ماديّة في وصف الأسلُوب ، و غالبا ما يقوم تعريف الأسلوب فيها على أساس محدّد، وقد اعتمد هذا التوجه (فول فوكس fucks)، موضّحا أهدافه المنهجيّة، بقوله « نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الريّاضي بتحديده من خلال مجموع المُعطيات التي يمكن حصرها كما في التّركيب الشّكلي للنّص»[1].

وما دامت الأسلوبية علما قائما في ذاته ، فهي تخضع لمقاييس العلميّة و القياسية فإنّها تحتاج إلى الإحصاء لتلخيص الظاهرة الأسلوبيّة من الحدس « فكما تُحاول الأسلوبيّة الاحصائية الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنّصف عن طريق الكم ، وهي تقوم على اتّباع الحدس لصالح القيم العدديّة، فقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللّغوية في النصّ وكذلك مقارنات علاقاتها بالكلمات و أنواعها في النصّ، ثم مقارنة هذه العلاقات (الكمية) مع مثيلاتها في نصوص أخرى، ومن أهم مزاياها أنها تُوكِل أمر تحديد الظاهرة إلى منهج موجه »[2]، ومن هنا يمكن أن يكون للإحصاء أحيانا دور في أنّه يُكمل مناهج أسلوبيّة أخرى فالمنهج الإحصائي يدخل في علاقات جدلية مع بقيّة المناهج الأسلوبيّة لتحقيق الموضوعيّة ولهذا كان هذا المنهج جديرا بالاهتمام « ولابُدَّ من المُمارسة

---

[1] ينظر : أحمد درويش ، الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه ، مجلة فصول ، النقد الأدبي والأسلوبية ، مج 5 ، ع 1 ، أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر 1984 ، القاهرة ، مصر ، ص 66 .

[2] فرحان بدري: الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص 19 .

الاحصائية في التّحليل الأسلوبي في أنَّه يؤدّي إلى إجراء توظيفي، يساعد في تفحُّص النّص و استكنانه لحقيقة أدبية لتخدم عملية النّقد ، وذلك يتجاوز عقم الجداول الرقميّة فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها »[1]. كما نجد أن الاحصاء قد أخذ نصيبا وافرا في الدّراسات الأسلوبية، بل وقد خصصّ له اتّجاه قائم بذاته ما ضمّنه في الاتجاهات الأسلوبية.

5)الأسلوبية النفّسية : في سنة **1959**، كتب الباحث الفرنسي **هنري موربير** كتاب –سوسيولوجية الأدب – طرح فيه نظرية « التي حاول من خلالها استكشاف ما أسماه –رؤية المؤلف الخاصة للعالم– من خلال أسلوبه ، واستكشاف هذه الرؤية تقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى، تتحرّك داخل الأنا العميقة ،و أنَّ هذه التَّيارات ذات أنماط مختلفة ، و التَّيارات الخمسة الكبرى هي: القوة و الإيقاع ، و الرَّغبة ، والتلاحم ، وهي الأنماط التي تشكّل نظام " الذات الداخلية" »[2].-

وفي ختام كلامنا عن الاتّجاهات الأسلوبيّة يمكن أن نقول، إنّ اهتمام النقّاد في الدّراسة الأسلوبيّة، بتصنيف الاتّجاهات كان كبيرا، حيث اتّخذ هذا الموضوع حيّزا كبيرا من الكُتب والمجلاّت ، و عُنونت فصولا بأكملها فيما يخصُّ الاتّجاهات الأسلوبية الفرنسيّة ، وطريقة تحليلها للنصّوص .

---

[1]) فرحان بدري: الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص 19 .

[2])أحمد درويش : المرجع السابق ، ص103.

1.الأسلوبيّة في النّقد الأدبي القديم:

نُصادف عند العديد من الأدباء والنقّاد العرب القُدامى كلامًا عن الأسلوب، وهذا في مجرى مُعالجتهم ببَعض القضايا النّقدية والبلاغيّة، كقضية إعجاز القرآن الكريم وغير ذلك من قضايا، ومن بين الذين تحدّثوا عن هذه القضية « ابن قتيبة في كتابه (تأويل مشاكل القرآن) والخطيب في (بيان إعجاز القرآن) وابن رشيق في (العمدة) وعبد القاهر الجرجاني في(أسرار البلاغة) و(دلائل الاعجاز) » [1]

وقد تَمحور حديث هؤلاء في ما يلي:

حيث اتّفق بعض الأدباء على الرّبط بين تعدّد الأساليب والافتتان فيها وطُرق العرب في أداء المعنى، أي أنّ الأساليب تكون متعدّدة ومتنوّعة وهذا راجع إلى طبيعة المواضيع واختلافها، بالإضافة إلى مقدرة المتكلّم الفنّية والإبداعيَّة.

وقد تمتدّ طبيعة الأسلُوب لتشمل النّص وما يتخلّله من خصائص بلاغية من حيث الإيجاز والإطناب والإيضاح والإبهام، أي أنّ الأسلوب يدخل في أغوار النّص الأدبي وبلاغته.

الرّبط بين الأسلوب ومقدرة الشاعر الفنّية و عرض الفكرة بأسلوب متميّز وطريقة متفرّدة، هذا يعني أنّ الشاعر يجب أن يمتلك قدرة فنّية، وموهبة قوية حتى يقدر على إيصال أفكاره بطريقة فريدة متميّزة [2] .

---

[1] يوسف ابو العدّوس : البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص 163.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 163 .

لا يثبت الأدباء والنقّاد على اتّجاه واحد في تحديد معنى الأسلوبية فقد ربطوه مرة بالنّاحية المعنوية في التّأليفات، وربطوه مرّة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي، ومرّة ثالثة بالفصاحة والبلاغة[1].

وهناك جيل ثانٍ من الأدباء والنّقاد العرب في بحث الأسلوب حاولوا إضافة إضاءات حول هذا الموضوع ، ومن بين هؤلاء " المرصفي" في كتابه (الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية)، بالإضافة إلى العقّاد في (مرجعيات في الآداب والفنون) كما يعدّ كتاب أحمد الشايب (الأسلوب) من بين أهم الأعمال الأدبيّة التي تهتمّ بدراسة الأسلوب والبحث في مجالاته، ومحاولة عرض البلاغة القديمة في ثوب عصري، كما نجد كذلك أمين الخولي، الذي نشر في كتابه (فن القول) فأتى بتحليل بلاغي أسلوبي وحاول دراسة الأساليب وعلم الأسلوب، وكما نجد له محاولة أخرى في كتابه (مناهج تجديد) التّجديد في ميدان البحث البلاغي، وربطه بالمباحث الحديثة في مجال الأسلوبية عن الغربيّين[2]. كذلك نجد أن أحمد الشَّايب « يربط بين الأسلوب وطبيعة المبدع والمتلقّي »[3] فالأسلوب يعكس شخصيَّة المُبدع على النّص الأدبي ويربط هذا الأسلوب أيضًا بالمتلقي وعلى الرّغم من اعتراف الكثير من الدّارسين الأسلوبيّين المعاصرين « بأن كثيرا من مباحث البلاغة القديمة مازالت محتفظة بجدّيتها وأهمّيتها، وعلى الرّغم من الإساءة التي لحقت بها على المستوى التّنظيري في الشّروح و التّلخيصات، فإن هذه الحقيقة لم تنفع البلاغة في شيء، وبقيت الدّراسات الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها المباشر، ومعنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة »[4] . ومن خلال هذه المقولة أردنا بدورنا أن ندرس العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة، التي أثارت جدلا واسعًا في الدّراسات النقديَّة وكثرت

---

[1] ينظر: يوسف ابو العدّوس، البلاغة والأسلوبية ، ص 163.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 165.

[3] المرجع نفسه، ص 165.

[4] المرجع نفسه ، ص 165.

حولها أسئلة مدى التّأثير بينهما « وهل البلاغة المنشأ الأوّل للأسلوبيَّة أم أن الأسلوبيَّة علم نقدي حديث نشأ بمعزل عن تأثير البلاغة»[1] .

1.1.الأسلوبيّة والبلاغة :على الرَّغم من أنّ كلمة (أسلوب) بمعنى طريقة(العرض) فقد عرفتها الثَّقافة الألمانيّة من القرن الخامس عشر، وعلى الرّغم من معايشة هذه الكلمة نوعًا من المُنافسة العملية مع مصطلح(طريقة الكتابة)، التي جاء بها المُتعصّبون للُّغة في القرن الثامن عشر، لكن علم الأسلوب والأسلوبية لا يزال حديثًا نسبيًّا، وأن الأسلوبيَّة بمفهومها الجديد وبوصفها مُصطلحا مستقلاّ لم تر النّور في اللّغات الأوروبية إلاّ منذ القرن التاسع عشر.

ومن خلال هذا يمكن أن نقول أنه ولحدّ هذا التاريخ نجد أنّ معايير البلاغة كانت هي المُهيمنة، وكانت هي الّتي تؤدي الوظيفة نفسها التي تقوم بها الأسلوبية فالدّراسات النّقدية القديمة حاولت وضع صياغة للأشكال الأدبية، ونجد كذلك أنّ البَلاغة قد أولت الأسلوب بعين الاعتبار، وحتَّى و إن تناولته، في حدود تلك الفترة[2].

ومن ناحية أخرى نجد أن الأسلوبية « تستند إلى قواعد معرفيَّة تتمثَّل في معرفة النّاقد الفرنسي " بيير جيرو" للأسلوبيَّة بوصفها " دراسة للتَّعبير اللّساني" ثم للبلاغة التي هي عنده " أسلوبية القدماء " وبها يتحدّد كما يقولون تشغيل آلية المنهجيَّة الأسلوبية بوصفها الوجه الجديد للبلاغة، أو هي البلاغة الحديثة نفسها »[3].

---

[1] ميس خليل محمد عودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي، دار جليس، للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2011، ص 132.

[2] ينظر: فيلي يساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، تر ، خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1 2003، ص 31.

[3] مومني بوزيد: الأسلوبية بين مجالي الادب ونقده والدراسات اللغوية، مجلة البحوث والدّراسات الإنسانية، جامعة محمد الصّديق بن يحيى ، جيجل ، الجزائر، العدد 9 ، 2014 ، ص 80.

فالعلاقة بين البلاغة والأسلوبية قائمة منذ زمن، وتعتبر العلاقة بينهما علاقة وطيدة حيث « تتقلّص الأسلوبية أحيانا ولا تعدّ أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي وتنفصل أحيانا عن هذا النَّموذج، وتتَّسع حتى تكاد أن تمثّل البلاغة كلّها باعتبارها " بلاغة مختزلة" »[1].

وإذا أردنا التحدُّث أكثر عن علاقة الأسلوبية بالبلاغة ، فيمكن أن نقول أن العلاقة بينهما علاقة وثيقة ، وهذا لأن كليهما يتمحور بحثهما حول الأدب، لكن النَّظرة إلى الأدب تختلف في المنظور الأسلوبي عن المنظور البَلاغي، فالأسلوبية تتعامل مع النّص الأدبي بعد أن يُولد، فوجودها تالٍ لوجود الأثر الأدبي وهي لا تنطلق في بحثها عن قوانين مُسبقة أو افتراضات جاهزة[2].

فالأسلوبيّة وسيلة لتحليل النّص الأدبي، ويحاول كشف معناه، أما البلاغة العربيّة القديمة، وهي تهتم كذلك بالصور الفنّية والمحسّنات البديعيّة، وهذا الاهتمام هو الذي شكّل ركيزة أساسية في فهم النّص الأدبي، وتحليل عناصره الأساسية « ولو وازنّا ما بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، لوجدنا أن الأسلوبية لا تبتعد كثيرا عن نظريَّة النَّظم التي يُحبِّذها عبد القاهر الجرجاني، والتي خدمت المعنى والدَّلالة ونفى عن البلاغة اهتمامها بالشّكل دون المعنى، ورأى أنّ الألفاظ تخدُم المعاني وترتيبها في النَّص، وتكون بغاية إيصال الدَّلالة وتوضيحها »[3] . وهذا يدلّ على أنّ الأسلوبية راجعة إلى أصول البلاغة القديمة ، فنجد عبد القاهر جرجاني، هنا يرى الألفاظ منتقاة وهي رموز للمعاني والعلاقة بين البلاغة و الأسلوبية علاقة عضوية وهذا من خلال اهتمامه بالمعنى والدّلالة.

---

[1] هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، تر، محمد العمري ، ص 21.

[2] ينظر: فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ، ودراسات تطبيقية ، دار الأفاق العربية ، القاهرة مصر ط1، 2008، ص31.

[3] ميس خليل محمد عودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي، ص 135.

أمَّا صلاح فضل ، يرى في العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة « علاقة الحياة بالموت أو الموت بالحياة، ذلك أنّ الأسلوبيات كما يراها صلاح فضل عندما شبّت أصبحت هي البلاغة الجديدة المزدوجة، إذ هي علم التّعبير ونقد للأساليب الفردية»[1] وبقيت الدّراسات الأسلوبيَّة المُعاصرة تردّد المقولة التي مفادها « أنّ الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أنّ الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة »[2]، ويلحظ الدّارسون علاقة حميميَّة بين البَلاغة والأسلوبية، وللتوسّع أكثر في الكلام عن العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة يمكن لنا الوقوف، عند أهم أوجه الاختلاف و الاتصال بين علم الأسلوب والبلاغة.

أ- **أوجه التشابه:** وللتطرّق على أوجه التشابه بين البلاغة والأسلوبية ستعرض أهم النقاط على النحو الآتي:

-لا يتم الحديث عن الأسلوبية بوصفها علما قائِمَ الأُسس دون أن يكون مشفوعًا بحديث يربط علاقتها بعِلم البلاغة.

-أوّل ما يربط بينها اشتراكهما في الموضوع وفي المادة فكلاهما يتناول الخطاب الأدبيأي أنهما يشتركان في مجال واحد ألا وهو اللّغة والأدب ومرتبطان به معا.

-حاولت البلاغة اكتشاف أنواع التَّعبير المُختلفة وتسميّتها و تصنيفها وهذه خطوة يعتدّ بها في إقامة جميع العلوم، فهي تبحث في علم المعاني والمجاز والبديع، وهذا ما استفاد من علم الأسلوب [3].

---

[1] رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النّشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،دط، دت،ص49-50.

[2] يوسف أبو العدّوس : الأسلوبية ، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، الأردن ،ط1، 2007، ص65.

[3] ينظر: رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ، ط1، 2013 ص 92.

-كما نجد النَّاقد الفرنسي بيار جييرو« يؤمن بأنَّ الأسلوبيَّة وريثة البلاغة وهي بلاغة جديدة، ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير ونقد للأساليب الفرديَّة»[1].

-أما من ناحية التُّراث العربي الأدبي « فنجده قد عرف الظاهرة الأسلوبيّة ودرسها ضمن الدّرس البلاغي، وهكذا التقتْ الدِّراسة الأسلوبية بالبلاغية » [2].

-يعدّ شُكري عيَّاد الأسلوبية ذات أصالة وعراقة في العربية، لذلك فإنه يصدر كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب) بقوله « ولكنَّني إذ أقدّم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة»[3].

-الأسلوبية أفادت كثيرا البلاغة القديمة، وخاصة بمنهجيتها « التي أفادت كثيرا من أشكال المجاز في البلاغة القديمة ويجعلها أكثر مواكبة والبحث اللساني»[4].

-كذلك هناك التقاء بين الأسلوبية والبلاغة في أنَّه « إذا كان المنظِّرون في تحديدهم لمفهوم الأسلوب يرون أنّ المخاطب يوائم بين طريق الصياغة وأقدار سامعيه وليس هذا إلاَّ ترديد لما قاله البلاغيُّون العرب في تعريف البلاغة للكلام بأنها: طريقة الكلام لمقتضى الحال » [5].

---

[1] يوسف أبو العدّوس: الأسلوبية ، ص 66.

[2]حسن منديل حسن العكيلي : دراسات بلاغية وأسلوبية ، دار دجلة ناشرون وموزعون ، عمان ، الأردن ، ط1 2014 ، ص 93.

[3] يوسف أبو العدّوس: الأسلوبية ، ص 65 .

[4] أيوب جرجيس عطية : الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث ، للنشر والتوزيع ، اربد ، الأردن ط1 ،2011 ، ص 42.

[5] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص31.

-كما أنَّ كل من البَلاغة و الأسلُوبية « يفترضان حضور المتلقِّي في العمليَّة الإبلاغية»[1].

ب- أوجه الاختلاف: أما الكلام عن أوجه الاختلاف فنستعرضه كالآتي:

-الأسلوبية تعتبر« منهج جديد و رؤية شمولية وتوجُّها محدثا في قراءة النَّص أما البلاغة فهي علم معياري يسير وفق قوانين مطلقة لا تعرف التَّغيير و الانحراف لزمان أو بيئة وتحمل سمة الإطلاق » [2].

-أنَّ المُبدع في الأسلوبية هو الذي يُبدع اللُّغة إبداعًا يتناسب مع تكوينه النَّفسي و الاجتماعي و الثّقافي ... ، فيكون نصّه مؤثّرا في المتلقّي، بينما تغيب الشَّخصية العربيَّة القديمة أي أنّ الأسلوبية هي انعكاس أدبي على المتلقّي .

-تعالج علم البلاغة عن الإمكانات التي تنتجها قواعد اللُّغة في استخدام التَّعبير بينما تُعالج الأسلوبية الكلام و الأداء معًا .

-الدّراسة البلاغية تهتم بالأشكال البلاغية (تشبيه، المجاز ، الاستعارة) داخل النُّصوص الأدبيَّة أما الأسلوبية فتهتم بالتّنوع اللّغوي[3].

-وهناك من يفرّق بين الأسلوبية والبلاغة« ليس على أساس القطعية والهجر بل اعتبار أن الأسلوبيات محاولة منهجية تركّز على فهم النّص من خلال لغته لإدراك علاقته الدّاخلية، وللكشف عن قيمة البنية الفنيّة التي يتجلّى فيها تحوّل الحقائق اللغوية إلى قيم

---

[1] المرجع نفسه، ص31.

[2] عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء النشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1 2002، ص 134.

[3] ينظر: يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية ، ص 66.

جمالية » [1]، أي أنَّ الأسلوبية تنظر إلى النّص على أنه كيان لغوي، وتدرس العلاقة بين هاته الوحدات اللُّغوية وإبراز الخصائص المميزة لهذا النّص الأدبي وتحلّله كاملا.

-وتختلف نظرة الأسلوبية عن مثيلتها البَلاغية « فالأسلوبيّة ترى أن النّص كيان لغوي واحد بدالّه ومدلولاته ولا مجال للفَصل بينهما، أو بحث أحد الباحثين، من حيث أن أولهما مفضي إلى الآخر.

-أما البلاغة فقد قامت على ثنائيّة الأثر الأدبي بمعنى الفصل بين" الشكل و "المضمون" بل في نطاق الشّكل يميّز البلاغة بين فصاحة المفرد وفصاحة الكلام وفصاحة المتكلم كما تفرّق بين فصاحة المتكلم وبلاغته »[2].

وقد لخّص المسدّي أبرز الفروق القائمة بين المنظورين البلاغي والأسلوبي في النّقاط التالية:

-البلاغة علم معياري يُرسل الأحكام التَّقييمية، وموضوعه: بلاغة البيان بينما ترفض الأسلوبية كل معياريّة ولا تسعى إلى غاية تعليميّة .

-البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التَّقييميّة ، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعيّة بعد أن يتقرر وجودها.

-البلاغة اعتمدت فصل الشّكل عن المضمون في الخطاب اللِّساني ، أما الأسلوبية ترفض مبدأ الفصل بين وجهي العلامة الدّال والمدلول [3] .

لكن في الأخير ، يمكن أن نقول إنه على الرّغم من هذه الاختلافات في الآراء بين العلاقة القائمة بين البلاغة والأسلوبية ، إلا أن الدّراسات المعاصرة ، لازالت تردّد

---

[1] رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص50.

[2] فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 32.

[3] ينظر : رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، ص 98 -99 .

مقولة أن الأسلوبية وليدة البلاغة ، ووريثها المباشر ومعنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عنها .

2.1 -لأسلـوبية والنـقد :

اقتحمت الأسلوبية ميدان النّقد الأدبي بثقة كبيرة « وقد يتبلور هذا المفهوم ، الذي يربط الأسلوبيَّات بالنّقد عند بعض الأسلوبيّين الألمان " ليوسبيتزر" والأسلوبيين ديفوتّو خاصة ، وما نشره في كتابه القيّم (الأسلوبيات الإيطالية) يرى بأن الأسلوبيَّات تعني من وجهة النَّظر الجمالية في تنظيم العمل الأدبي »[1]. فالنّقد يعتمد على معياري الصّحة والجمال ، أما محمّد عبد المطّلب « فهو لا يرى حرجا في الإقرار بأن الأسلوبيّات عملية إثراء للأدب بكل فنونه، لأنه لا يمكن الباحث أو متذوّق أو ناقد – كما يرى– بأن يتصوّر وجود أدب دون أسلوب ممّا يؤكّد اتصال البحث الأسلوبي بالأدب ومن ثمّة يدعونا ذلك إلى القول بأن هناك اتصالا أكيدا من بين الأدب والأسلوب والنّقد الأدبي »[2] فالأسلوبيّة تقترب من النّقد من خلال محاولتها الكشف عن الجوانب المتعدّدة الموجودة داخل النّقد الأدبي ، من حيث التّركيب واللّغة والصّوت ، وكلاهما يستطيع أن يتبادلا الخبرات التي تناولاها في مجال دراستهما .

ويمكن القول بأن الدّراسة الأسلوبية عبارة عن عمليّة نقديّة ، ترتكز في دراستها على اللّغة ، وتبحث في الجماليَّات ، والنّقد يعتمد على عنصر الجمال وجوهره .

ولهذا تكون « الأسلوبيّة بمثابة الجسر الذي يوصل التي تربط نظام العلاقات بين علم الأسلوب والنّقد الأدبي »[3]. فالأسلوبية توغّلت في أعماق النّقد الأدبي ، فهي لصيقة به ولهما اتّصال وثيق بالنّص الأدبي .

---

[1] رابح بوحوش : الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص 51 .

[2] المرجع نفسه ، ص 52 .

[3] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ،ص 52 .

وقد وضع الدّارسون لعلاقة الأسلوبيّة بالنّقد ثلاثة اتجاهات وهي :

1)الاتّجاه الأوّل : ويرى هذا الاتجاه بأن الأسلوبيّة مغايرة للنّقد الأدبي، ولكنها ليست وريثة له، وبسبب ذلك أن اهتمام الأسلوبية ينصبّ على لغة النّص ولا يتجاوزها، أي أن اهتمامها اهتمام لغوي، أما النّقد فاللّغة عنده هي أحد العناصر المكوّنة للأثر الأدبي .

-أن النّقد يحكم على الأثر الفنّي بالجودة والرّداءة بِناءا على المُحيطات القائمة لديه ، أما الأسلوبيّة فصياغتها صياغة جماليّة ، وتحلّل النّص الأدبي للكشف عن هذه القيمة الجمالية [1] .

-الأسلوبية ليست في استطاعتها أن تكون بديلا عن النّقد، وهذا راجع على طبيعتها فهي تلتزم بمجال عمل محدّد ، هو دراسة الخواص اللّغوية والأدائيّة والنّقد يصدر الأحكام.

-أن العلاقة بين الأسلوبيّة والنّقد هي علاقة موضوع، أمّا الاختلاف ففي المنهج الأسلوبي، الأسلوبية تدرس ما يوجد داخل النّص ، أمّا النّقد فيتجاوز ذلك، والأسلوبيّة تحلّل وتنتهي عند التّحليل بيْنما النّقد يحلّل ويفسّر ويؤوّل [2].

-الأسلوبيّة تكتفي بتقرير الظّواهر الصّوتية والدّلاليّة والتّركيبيّة والايقاعيّة أما النَّقد نظرته نظرة فاحصة ، ولا يستخدم لهذا الغرض جميع الأدوات الفنّية وكذلك يرى فريق من النّقاد أن الأسلوبية تتناول طرق الأسلوب الأدبي والذي يعدّ ركيزة أساسية في النّص الأدبي أما النقد فإنه لا يهتم في تقييمه للنَّص الأدبي باللُّغة إلا قليلاً وبدلاً من ذلك يعتمد كثيرا على الذّوق الشّخصي للأديب والنّاقد[3] .

---

[1] ينظر : يوسف أبو العدّوس ، الأسلوبية ، ص 23 .

[2] ينظر : مومني بوزيد ، المرجع السابق ، ص 80 .

[3] ينظر : يوسف أبو العدّوس ، البلاغة والأسلوبية ، ص 185 .

2)الاتّجاه الثّانـــي : يرى أن النّقد« قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعا من فروع علم الأسلوب ومهمّته أن يمدَّ هذا العلم بتعريفات جديدة »[1] . فهناك تعاون بين الأسلوبية والنّقد فالأسلوبية عبارة عن جسر يصل بين اللّسانيات والنّقد الأدبي، ومساعدة له ولهذا نجد الكثير من الأسلوبيّين يرفع من مكانتها لتكوين بديلا ألسنيا في نقد الأدب ، وينحو لطفي عبد البديع « لمنحى آخر في معالجة علاقة الأسلوبية بالنّقد الأدبي فالغموض الذي أحاط بهذه القضيّة وأحدث نوعا من الالتباس، هو كون النّقد الحديث قد استحال في معظمه إلى نقد الأسلوب وصار فرعا من علم الأسلوب ، وبناءا عليه فمهمَّته أن يمد هذا العلم بتعريفات ومعايير جديدة »[2].

3)الاتّجاه الثّالث : ينظر إلى أن العلاقة بين الأسلوبية والنّقد « هي علاقة جدلية قائمة على ما يمكن أن يقدّمه كل طرف للآخر ، فكلاهما يستطيع أن يمدّ للآخر »[3]،ويقرّ معظم النّقاد والدّارسين للعلاقة القائمة بين الأسلوبية والنّقد في أنه« مهما اختلفت طبيعة العلاقة من إجراء وإذعان ، إثباتا أو نفيا ، فكلاهما يلتقي عند البنية اللّفظية للنّص الأدبي»[4]. أمّا سعد مصلوح « فيجعل من الأسلوبية أساسا ضروريا للنّقد الأدبي إذا أردنا أن يكون موضوعيا ، وهذا يرشّح الأسلوبية لتكون علما مساعدا للنّقد في مقاربة الأعمال الأدبية »[5].

–الأسلوبية والنّقد يلتقيان من حيث أنَّ مجال دراستهما هو الأدب ، بتحديد أدق للنّص الأدبي ، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عمَّا يُحيط به من ظروف سياسيَّة أو

---

[1] فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص 28 .

[2] يوسف أبو العدّوس : الأسلوبية ، ص 54 .

[3] رابح بن خوية : مقدّمة في الأسلوبية ، ص 113 .

[4]يوسف أبو العدّوس : الأسلوبية ، ص 54 .

[5] رابح بن خوية : مقدّمة في الأسلوبية ، ص 114 .

تاريخيَّة أو اجتماعيَّة ، أو غيرها .أما النّقد لا يغفل عن تلك الأوضاع المحيطة به في دراسته للنّص [1].

وخلاصة القول يمكن أن نقول، ينبغي علينا أن نعترف بأن الأسلوبية اتِّجاها من اتجاهات النّقد الأدبي، إذ لم نقلْ جزءا منه، فنجد كلاهما يمارس إجراءاته على النّص الأدبي من رؤيته الخاصّة، هذا ما يجعل بينهما توافقا كبيرا، لأن كلا منهما يحاول درس النّص الإبداعي بأدواته الإجرائية .

[1] ينظر : فتح الله سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص 36 .

2.الأسلوبية في النّقد الأدبي الحديث : لقد أخذت الأسلوبيّة في الدّراسات النقديّة الحديثة ، اهتماما واسعا لدى الكثير من النّقاد، الذين اختصّوا في البحث في مجال الأسلوبيّة وأرسوا دعائمها في ميدان الدّراسات اللّغوية ، وبدورنا نستعرض أهم الأعلام والدّراسين الغرب والعرب على النَّحو الآتي:

أ-الغرب:

1-شارل بالي:1865- 1947: Charles bally يُعتبر هذا اللّساني السويسري من المؤسّسين الأوائل لعلم الأسلوب سنة 1909- تاريخ صدور كتابه الأوَّل في الأسلوبيّـــة. (الفرنسية) - إذ يرى في الأسلوبية أنَّها هي « الَّتي تدرس وقائع التَّعبير اللُّغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنَّها تدرس تعبير الوقائع للحساسيَّة المعبّر عنها لُغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللُّغوية على الحساسية»[1]، أي أنَّ الأسلوبيَّة في نظر شارل بالي ، هي التي تهتم بدراسة قضايا التّعبير عن قضايا بالإحساس والكلام ، وتدرس هذا التّعبير من جهة المضمون الوجداني فهو تركيزه الجوهري والأساسي عن العناصر الوجدانية للغة »[2]، ونجد لبالي عدّة مؤلّفات من بينها في (الأسلوبيّة الفرنسيّة) صدر عام 1952 و(المُجمل في الأسلوبيّة) صدر عام 1905، و(اللّغة والحياة)صدر عام 1913 و(اللسانيات الفرنسية) صدر عام 1932[3] .

2-ليوسبيتزر:(Léospitze)1887-1960: نمساوي النّشأة ألماني التكوين فرنسي الاختصاص عاش بين 1887-1960.

---

[1] موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن ، ط1، 2003، ص 54.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص 54.

قام سبيتزر بعدَّة أعمال في ألمانيا، وتأثَّر بالعالم النَّفسي فرويد و سبيتزر، أضاف على بالي البحث في الأسلوبيَّة من جانب الإحساس والفكر ، وحاول التَّركيز من خلال الأسلوبيّة على صاحب الأسلوب، ولقد « درس سبيتزر وقائع الكلام وحلّل الانحراف الفردي والأسلوب الخاص الذي ينمُّ عن شخصية الكاتب »[1]. فأسلوبيّة سبيتزر تُركِّز على أصل النّص ونشأته ، وتدرس الشّخصيّة من خلال الأسلوب المُستعمل في النّص الأدبي ، وهو يُشير الى أنَّ كل عاطفة أو أيّ شيء يصدر عن الحالة النَّفسية الطَّبيعية موافق للاستعمال اللُّغوي الطَّبيعي ، وأن أي انحراف للّغة هو دليل على حالة نفسيّة مُضطربة، فهو يُطالب باحترام بالغ للوقائع الأسلوبيّة في الخطاب الأدبي وعلاقة هذه الوقائع بظواهر الحياة[2]. كما « أقرَّ ليوسبيتزر بأن علم الأسلوب قادر على ملء الفجوة الفاصلة بين تاريخ الأدب وعلم اللّغة اللّسانيات»[3].

فهو من خلال هذه المقولة « يوثّق الصِّلة ويُبيّن تاريخ الأدب و علم اللّغة و اللّسانيات وهذا للبحث عن الأصل الرُّوحي والجماعي للسِّمات الأسلوبية ، فلقد حاول ليوسبيتزر إدراك الواقع النّفسي وتحديد الرّوح الجماعيّة »[4]. كما يُعتبر ليوستبيزر «الأسلوبيَّة جسر اللِّسانيات إلى تاريخ الأدب » [5]. ومن بين أهم مؤلفاته:(دراسات في الأسلوب والأسلوبية والنقد الأدبي) .

3-ميشال ريفاتير: Riffateree Michael أستاذ في جامعة كولومبيا بو.م.أ يُعتبر ميشال ريفاتير من أبرز البَاحثين في الدّراسات الأسلوبية الحديثة، وقد عمل في جامعة كولومبيا ، من مطلع العقد الخامس من القرن الماضي، وله دراسات عديدة منها – إنتاج

---

[1] نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 72.

[2] المرجع نفسه،ص73.

[3] المرجع نفسه، ص73 .

[4] المرجع نفسه، ص 73.

[5] المرجع نفسه، ص 73 .

النَّص- وينطلق في تعريف الأسلوبية « بأنَّها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباحث مراقبة حرّية الإدراك لدى القارئ المتمثِّل، و التي بها يستطيع أيضا ،أن يعرض على المتمثّل وجهة نظره في الفهم والإدراك ، فينتهى إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وادراك مخصوص»[1].وهو يرى بأن الأسلوبية ذلك العلم الّذى يكشف عن العناصر المتميزة وهو يرى من ناحية أخرى أنه الشّخصية التي تميّز الأديب عن غيره من الأدباء وإبراز مؤلفاته -محاولات في الأسلوبيّة البنيويّة-.

4- **رومان جاكبسون**:1896- 1981Roman Jakpson وهو لساني روسي، ويُعتبر من بين المؤسّسين الأوائل لمدرسة الشّكلانيين الرّوس ومن أهم إسهاماته في مجال الأسلوبية أنَّه ساهم في تطوير الفكر الأسلوبي ، وهو يضع مفهوم للأسلوبية هي « عما يتميّز به الكلام الفني عن بقيّة المستويات الخطاب أوّلا ،وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا »[2].أي أن الأسلوبية هي عبارة عن كلام فنّي مميّز وفريد ليس كبقية الكلام الخطابي ، ونجد أن جاكبسون في صياغته لمفاهيم الأسلوبية و دراستة لها سيتبعد للوظيفة الشّعرية التي بدورها هي وظيفة أسلوبية.

فهو يرى أن النّص الأدبي عبارة عن خطاب تغلّبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام وأن النّص الشعري ، تربط في داخله علاقات قائمة بين العناصر الموجودة في النَّص ومن خلال هذا، يتفاعل هذا النّص مع غيره من النّصوص الأدبيّة ،ومنه تكون الأسلوبية عبارة عن دراسة أبرز الوظائف الشّعرية فيه.

---

[1] عبد السّلام المسدّي : الأسلوبية والأسلوب ، ص 49 .

[2] المرجع نفسه ، ص37.

5- **بيار جييرو**:Peare Jero لساني فرنسي ودكتور في الآداب وهو أستاذ اللّسانيات في جامعة نيس (NICE) ومما نشره في عالم الأسلوبية من مؤلفات من بينها: (الأسلوبية، ولم الدّلالات، والنّحو...) ويقرّ في رأيه « أن أسلوبيتنا دراسة للمتغيّرات اللّسانية إزاء المعيار القاعدي، فالأسلوبية تحدّد نوعيّة الحرّيات داخل هذا النّظام و القواعد وهي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يضعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص »[1]. أي أن الأسلوبية تهدف الى دراسة النص كظاهرة لغوية.

ب- العرب : لقد تنوَّعت البحوث لدى النّقاد العرب في مجال الأسلوبية في السّاحة النقدية المعاصرة وإبراز إمكانيات تحليل الأسلوب ومن بين أهم هؤلاء نذكر :

1-عبد السّلام المسدّي : هو من بين أهم الدَّارسين الأوائل المختصّين في الدّرس الأسلوبي ويذهب إلى أنها « البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[2]. كما يرى أن الأسلوبية « ترتبط باللّسانيات ارتباط الناشئ بعلّة نشوءه»[3]. فالعلاقة بين الأسلوبيّة واللسانيّات علاقة وطيدة، ونجد أن عبد السّلام المسدّي يرى بأنه على «الأسلوبيَّة أن تُناهض المناهج النَّقدية القديمة في الدِّراسة اللُّغوية، حيث تنبذ كل عمل آلي في دراسة الظَّواهر اللُّغوية سعيًا وراء المجهود الأدبي على التحليل التّاريخي ، فدراسة اللُّغة ليست ملاحظة العلاقات القائمة بين الرُّموز اللّسانية فقط وإنما هي اكتشاف العلاقات القائمة بين التفكير و التعبير، لذلك لا ينشئ لهذه الرّوابط إلا بالّنظر في الفكرة وفى التعبير معاً»[4]. وهو هنا يرى عليه أن يغنى العمل الأسلوبي بالكشف بين

---

(1) نور الدّين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 16 .

(2) رابح بوحوش : الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، ص 3 .

(3) عبد السّلام المسدّي : الأسلوبية والأسلوبية ، ص 8 .

(1)نور الدّين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 21 .

التّفكير والتّعبير وهذا من خلال الفحص الدّقيق للنّقد الأدبي في العملية الأسلوبية التَّطبيقية على الخطاب الأدبي ومن بين أهم مؤلفاته: **(الأسلوبية والأسلوب)**.

2- **صلاح فضل:** ويُعتبر صلاح فضل من بين أهم روّاد البحث الأسلوبي في المشرق العربي، « وقد سعى من خلال بحوثه في وضع أسس جماليّة لأسلوبيّة عربيّة تكون قوية ، وتثبت وجودها وتواجه النّقد الغربي فهو يسعى إلى اكتشاف مجالات هذا العلم واستيضاح مناهجه وتحليل مبادئه، بمفهومها التَّاريخي في النّشأة والتطور ومفهومها النّظري كأسس ومقولات تعتمد عليها الدراسات التطبيقية »[1].ومن بين أهم آرائه أن « النّظرية الأسلوبية، تستمد معاييرها من النظرية العلمية، أو من العلم الذي تنتمي إليه كفرع جزئي منه ،وتخضع لشروطه العامة في التّحقيق والتّزييف ،وهي معظم الدّارسات العلمية المعاصرة للأسلوب، وتعدّ جُزءا من نظرية تقف إلى جوار النّظرية النحوية وتماثلها»[2]. أي أن الأسلوبيّة لا تتجزأ من علم اللغة العام ويشير صلاح فضل من خلال دراساته، أنها دراسة ضمن مجال جهود الباحثين الأسلوبيّين، وتكملة لباقي الرّواد الّذين أصّلوا علم الأسلوبيّة مثل : أمين الخولي ، أحمد الشايب ، ومن بين أهم مؤلفاته :(علم الأسلوب) و (مناهج الّنقد الأدبية) .

3- **شكري عيّاد:** لقد اهتم شكري محمّد عيّاد بمجال الأسلوبية ،فهو يتّبع أقوال البلاغيين وعلوم الأسلوب والمقارنة بينها ، فإننا نجد من خلال مؤلفاته والكتب التي قدمها ومن بينها –اللُّغة والإبداع – يعيض مشكلات اللغة الفنية في منحى واحد، أي أنّه يضع أقوال البلاغين القدماء بجانب أقوال الأسلوبيين المعاصرين فجمع بينهما ولم يفرّق بينهما ومن ثم نجده ينزل الأفكار منازلها ، فيكون « ما هو إنسان علم يصدّق على كل زمان ومكان

---

[1] نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 35 .

[2] صلاح فضل ، علم الأسلوب وصلته بعلم اللّغة ، مجلة فصول في النّقد الأدبي والاسلوبية ، ص 47 .

وما هو خاص يتمثل فيها وجه من وجوه الحقيقة الإنسانية الشاملة »[1]. وهو كذلك يدعو إلى الاهتمام بالبلاغة العربيّة التي أعطت للأسلوبية الحديثة في دراسة التعبير وإرساء علم الأسلوب.

4- **سعد مصلوح** : يعدُّ سعد مصلوح من أهم روَّاد الأسلوبية في السَّاحة النَّقدية العربية ويحاول في بحوثه أن يكون من الرُّواد الذين يأخذون على عاتقهم الترويج للأسلوبيّة بوصفها علما جديدا ، ومن بين أهم محاولاته في علم الأسلوبية،-الأسلوبية دراسة لغوية احصائية- لتعيد النظر بعد عشر سنوات في إشكالية النَّص والتَّلقي هذا انطلاقا مما استقر عليه المؤلف « الأسلوب عند النّقاد والدّارسين وما آلت إليه اللّسانيات و الأسلوبيّات »[2]. ومن بين أهم آراءه في ما يخص علم الأسلوب« قام بتحديد موضوع علم الأسلوب فإن مادة دراسته هي الأساليب ذاتها » [3]. وهو يرى بأن هذا العلم (علم الأسلوب) وهو يضع عدة مناهج في حد ذاته.

5- **نور الدّين السّد:** يعدّ من بين المهتمّين للأسلوبيّة ومن بين أهم دارسيها .وهذا من خلال كتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب) .سنة1997 والتي تُعد دراسة شاملة ودقيقة للدّراسات السّابقة ، ومن بين أهم آرائه .

أن الأسلوبيَّة قد اقتحمت ميدان النَّقد الأدبي فهي« دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي وتحديد كيفيّة تشكيله وإبراز العلاقات التّركيبيّة لعناصره اللّغوية »[4]. أي أنّها تدرس الخطاب الأدبي وتبيّن من خلال دراستها لهذا الخطاب العلاقات التَّركيبية له والمكوّنة

---

[1] نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 41 .

[2] رابح بوحوش :الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، ص 26.

[3] فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النّقد الأدبي الحديث ، ص 75 .

[4] نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 239 .

للغة الخطاب وإظهار هذه العناصر اللُّغوية، فنور الدين السَّد يرى الأسلوب مرتبط بعلم اللّغة.

الفصل الثاني
المستويات الأسلوبية في القصيدة

أوّلا : المستوى الصّوتي :

إن الدّراسة الأسلوبية تشمل دراسة الخصائص اللّغوية ومن بينها الصّوت ، الذي يُعدُّ من أبرز الخصائص اللّغوية ، التي تبني النّص الأدبي ، هذا ما أدى إلى اهتمام العديد من اللّغويين به ، وتدرس الأسلوبية المستوى الصّوتي من جهتين الموسيقى الخارجية والموسيقى الدّاخلية ، والصّوت هو « مظهر الانفعال النّفسي ، وأن هذا الانفعال ، إنما هو سبب في تنويع الصّوت، بما يُخرجه مدّا أو غنّة أو شدّة ، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير مناسبة لما في النّفس »[1].

1.الموسيقى الخارجية :

إن أوّل ما ينتبه له المُتلقّي عند قراءته للنّص الشّعري هو الموسيقى ، وتضمُّ الموسيقى الخارجيّة الوزن و القافية و البحر و الرّوي .

1.1.البحر: إن البحر الغالب في قصيدتنا هو بحر* الرّمل* و يمكن أن نقول أن بحر الرّمل يعدّ من بين البحور القليلة الاستعمال في الشّعر العربي ، ونجده في قصيدة * **يوميات جرح فلسطيني** * قد استخدمه الشّاعر ليخلق للقصيدة انسجاما موسيقيا ، ما أدّى إلى احداث انفعالات في نفس المُتلقّي وقرع الآذان بجرسه وإيقاعه وبحر الرّمل يتشكل من تفعيلة واحدة تتكرّر في شطري البيت ، ووزنه في الأصل :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

[1] مصطفى صادق الرّافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النّبوية ، تح :عبدالله المنشاوي، مكتبة الإيمان ، د ط ، 1961 ص185 .

ونذكر مثالا بالأبيات الآتية :

نحن في حلّ من التّذكـار

نحن في حللن من تتذكار

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

فاعـ | فاعلاتــن | فاعلاتــن

فالكرمـل فينـا

فلكرمــل فينا

0/0/// | 0/0/

فعلاتــن | لاتـن

وعلى أهدابنا عشب الجليل

وعلى أهدابنا عشب الجليل

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

فاعلاتــن | فاعلاتـن | فعلاتــن

لا تقولي ليتنا نركض كالنّهر إليها

لا تقولي ليتنا نركض كننهر إليها

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

فعلاتـن | فعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتـن [1] .

[1] محمود درويش: الدّيوان للأعمال الأولى1، دار رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005 ص360 .

2.1.الزّحاف : نلحظ أن نوع الزّحاف الذي طرأ على هذه الأبيات هو (الخبن) وكأن الشّاعر يزيد من قوة التّعبير والتّفعيلة، (فاعلاتن) إذا دخلها الخبن أصبحت (فعلاتن) فهنا الشّاعر استخدم الزّحاف ليكون المعنى أقوى دلالة وتأثير على المتلقّي ، فكان الشّاعر يعبّر عن حالته الشّعوريّة المنفعلة ، لأن الاستعمال الجيّد للوزن من قبل الشّاعر يجعل الشّعر أكثر انسجاما .

3.1.القافية : يقول قدامة بن جعفر « الشّعر كلام موزون مُقفّى يدلُّ على معنى»[1].

ومن هنا نلاحظ أن بعد الوزن تأتي القافية و« سمّيت قافية لأنّها تقفو إثر كل بيت وقيل لأنّها تقفو أخواتها »[2]. وقد عرّف علماء العروض القافية بأنّها : « هي المقاطع الصّوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة ، أي المقاطع التي تلزم تكرار نوعها في كل بيت »[3].

وأنواع القافية هي :

القافية المتداركـة : وهي أن يجتمع صوتين متحرّكين بين آخر ساكنين /0//0 .

القافية المتواتــرة : وهي أن يقع متحرّك واحد بين آخر ساكنين /0/0 .

القافية المترادفـة : وهي أن لا يقع متحرّك بين ساكنين /00 [4]. وجاءت القافية في قصيدتنا متنوّعة وقمنا نحن بذكر أمثلة لذلك وصنّفناها في جدول كالآتي :

---

[1] قدامة بن جعفر : نقد الشّعر ، تح: محمّد عبد المنعم خفّاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ص57

[2] علي جميل سلوم ، حسن نورالدّين : الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل ، دار العلوم العربيّة ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1990، ص 233 .

[3] المرجع نفسه : ص 233 .

[4] ينظر: عبدالله الجواد ، العروضيين الأصالة والحداثة، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع ، د ط ، 2002 ،ص179-180.

البيت الشّـــعري	الحـــركـــات	نوع القـــافيـــّة
والآن أغنتي بالوطن	0//0/	متداركـــة
لا تقولي ليتنا نركض كالنّهر إليها	0/0/	متـــواتـــرة
لكي يعصّب بالشّمس الجباه	00/	مترادفـــة

4.1. **الرّوي** : يمكن أن نقول أن الكلام عن القافية يأخذنا إلى الكلام عن الرّوي وهو الحرف الذي تقوم عليه القصيدة وتُنسب إليه ، فيُقال دالية المعرّي وسينيّة البحتري ولاميّة الشّنفرى وهذا في القصيدة التّقليدية ، في حين نجد في القصيدة الحديثة والمُعاصرة مُنزاحا عن النّظام العمودي من خلال تنوّعه وتعدّده وهذا ما لاحظناه في قصيدة * **يوميات جرح فلسطيني*** فوجدناه قد شغل أغلب حروف اللّغة العربيّة وله دلالة في القصيدة وتتنوّع دلالته بتنوّع حرف الروي فهو النّغمة التي ينتهي بها البيت وهذا من خصائص الشّعر الحر ، وهذا لأن القصيدة من بين قصائد شعر التّفعيلة التي تتميز بتنوّع الروي ، وهذا التنوع في الرّوي جاء لكسر رتابة القصيدة التّقليدية والانقياد وراء روي ثابت، فهذا التنوع يعكس الحالة النّفسية المضطربة و المُتألّمة التي يعيشها الشاعر فهو يحكي عن حدث مؤلم ما جعله ينوّع في الحروف والوقع الموسيقي للقصيدة ، فهو ينتقل بنا في كلّ بيت لنعيش هذا الحدث . لذا هو لم يتقيّد برويّ واحد بل كان حُرًا في استخدامه في أبيات القصيدة . ونذكر مثالا لذلك من خلال ما ورد في المقطع الثّاني:

« **لم نكن قبل حُزيران كأفراخ الحَمام**
ولِذا لم يتفتّت حُبّنا بين السّـــلاسل
نحن ياأُختـــاه مِن عشرينَ عـام
نحن لا نكتبُ أشعـــارا

ولكنّا نقـــاتـــل »[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع الشّعري ،أن الشّاعر قد نوّع في استخدامه لحرف الرّوي بين الميم واللام والرّاء ، وهذا دلالة على اضطراب نفسية الشّاعر أحيانا . وهذا التّنوّع نلاحظه في جميع أبيات القصيدة ، وله دلالات متنوعة ومختلفة.

2.المُوسيقى الدّاخليّـــــــة :

بعد دراستنا للموسيقى الخارجيّة ، سنأتي الآن إلى الموسيقى الدّاخلية للقصيدة فهي « تلك الموسيقى الخفيّة التي تنبع من اختيار الشّاعر المطلق لكلماته ، ومن بين تلك الكلمات وحروفها وحركاتها من تلازم ، وكأن للشّاعر أذنا داخلية ، تستمع لكل حرف ولكل حركة بوضوح تام »[2]. أي أنّها تلك التي تُولَد من الحرف أو الكلمة أو الجملة وتقوم على جرس يُبرز جمالية النّص الشّعري .

1.2.التّـــكرار : يُعدّ التّكرار ظاهرة من بين أهم الظّواهر الأسلوبيّة ، وينتمي إلى الموسيقى الدّاخلية التي يُبنى بها النّص الشّعري ، ونُعرّف التّكرار كما يلي :

أ-لغة : هو « مصدر الفعل كرّر أو كرَّ، يقال : كر وكرّر بنفسه ، يتعدّى ولا يتعدّى والكرّ : مصدره كرَّ عليه ، يكرّ ، كرًّا ، وتكرارًا . وكرر الشيء وكركره : أعاده مرّة بعد أخرى »[3].

أمّا تعريف التّكرار الاصطلاحي كما يلي :

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 357 .

[2] ينظر : شوقي ضيف ، في النّقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، ط 6 ، 1981 ، ص 67.

[3] ابن منظور : لسان العرب ، ص 390 .

أ-**اصطلاحا** : عرّفه ابن معصوم قائلا : « التّكرار ويقال التّكرير فالأول اسم والثّاني مصدر ، من كررت الشيء إذ أعدته مرارا ، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللّفظ ، إمّا للتوكيد أو لزيادة التّنبيهات للتّهويل أو للتعظيم أو للتلذّذ...»[1].

وقمنا بدورنا بدراسة التّكرار في قصيدة * **يوميّات جرح فلسطيني*** لمحمود درويش من ثلاثة جوانب وهي : تكرار الصّوت ، تكرار الكلمة ، تكرار الأداة والضّمي

1.1.2. تكرار الصّوت : تُصنَّفُ الأصوات إلى صنفين مجهور ومهموس

فالمجهور هو في الصّوت، أما المهموس فهو الهادئ « فالحروف نوعان حرف صامت وحرف صائت والحرف الصّامت هو الذي يختصّ بالتّكرار »[2] . وسنوضّح أهم الأصوات المُتكرّرة ، في قصيدة * **يوميّات جرح فلسطيني** * في الجدول الآتي :

نلاحظ من خلال هذا الجدول ، طُغيان الأصوات المجهورة الآتية منها :

اللام ، النّون ، الرّاء .

الحروف مجهورة	العدد	النّسبة	الحروف الجهورة	العدد	النّسبة
ل	303	%30.42	ج	24	%2.41
ن	127	%12.75	ي	15	1.50 %
ر	103	%10.34	ض	11	%1.10
م	100	10.04 %	ذ	10	% 1

[1] موسى سامح ربابعة : قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي ، دار الكندي للنّشر والتّوزيع ،عمّان، الأردن ، ط 1 2001، ص 13.

[1] ينظر : فهد ناصر عاشور ، التّكرار في شعر محمود درويش ، دار الفارس ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2004 ص 32 .

و	99	%9.94	غ	9	0.90 %
ب	84	%8.43	ظ	11	0.80 %
ع	71	%7.12	ز	7	%0.70
د	25	%2.51	المجموع	996	%100

- **اللاّم** : وهو حرف غاري ، جانبي مجهور ، وقد وظّفه الشّاعر بنسبة كبيرة في القصيدة ، 30.42% وله دلالات متنوّعة من بينها الألم والقهر والوجع .

« **جبهتي لا تحمل الظّل**

وظلّي لا أراه

وأنا أبصق في الجرح الذي

لا يشعل اللّيل الجباه

خبّئ الدّمعة للعيد »[1].

ففي هذا المقطع نجد أن الشّاعر قد وظّف حرف (اللام) حوالي عشرين مرّة .

ففي هذا الأبيات يصف الشاعر ألمه ، وشدة القهر الذي يعانيه ، ووجع الجراح والدموع .

الرّاء : غاري تكراري ، مجهور ، متوسط ، وكان لهذا الحرف مكانة كبيرة في هذه القصيدة ، فكرّره الشّاعر ثلاثة ومئة مرة، ومن بين أهم دلالات هذا الحرف : الفخر والتّحدّي من خلال قوله :

[1] محمود درويش: الديوان ، ص 362.

« لغتي صوت خرير الماء

في نهر الزّوابع

ومرايا الشّمس والحنطة

في ساحة حرب

ربّما أخطأت في التّعبير أحيانا

ولكن كنت _لا أخجل _ رائع »[1].

نجد الشاعر هنا يحكي مفاخرا بلغته التي تُعتبر كصوت السلاح في ساحة الحرب ويعبّر عن التحدي والصمود والقوة .

-**النُّون** : لثوي ، أسناني ، مجهور ، متوسّط ، وله دلالات عديدة في القصيدة من بينها الحزن ، والثّقة ، كما في قوله :

« نحن ياأختاه ، من عشرين عاما

نحن لا نكتب أشعار

ولكنّا نقاتل »[2].

نلاحظ أن الشّاعر في هذا المقطع يقول كلاما بنبرة تُمزَج بين الحزن والثّقة بنفسه وبكلامه ولقد تكرّر حرف النّون في القصيدة حوالي سبعة وعشرون ومائة مرّة .

- أمّا الجدول التّالي يبيّن لنا الأصوات المهموسة الموجودة في القصيدة :

لحروف المهموسة	العدد	النسبة	الحروف لمهموسة	العدد	النسبة
ح	58	%11.39	ص	22	%4.32
ف	55	10.80 %	خ	17	% 3.33

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 362 .

[2] المصدر نفسه ، ص 356 .

%3.33	17	ث	%10.80	55	هـ
%100	509	المجموع	8.84 %	45	ك

–نلاحظ من خلال هذا الجدول أن حرف التّاء هو الغالب ثم حرف الثاء وبعده حرف الحاء ، فهذه الأصوات كانت متتابعة ، فالشّاعر من خلال هذه الحروف المهموسة يعبر عن حالته الشعورية والنّفسية التي يمرّ بها ، كما أنه يصف من خلالها أحيانا حالة الشّعب الفلسطيني الذي يُعاني من الحزن الدّاخلي ، وهذا الحُزن الذي انعكس على نفسية الشّاعر الدّاخلية ، فكانت الأصوات المهموسة تدلّ أحيانا على هدوء الشّاعر عندما يكون وحيدا ويفكر في وطنه .

وخُلاصة هذا الكلام عن الأصوات ، يمكن أن نقول أن التّنوع في الأصوات ولّد دلالات كثيرة للقصيدة ، كما ساهم في إظهار المدلول من الأبيات .

2.1.2.تكرار الكلمة : لقد ورد في مواضع كثيرة من القصيدة، تكرار للعديد من الكلمات وكل تكرار لهذه الكلمات يُؤدّي غرضا أساسيا ، ومن بين تلك الكلمات التي عرفت تكرارا في القصيدة ، نجد كلمة (**حزيران)** والتي وظّفها الشّاعر في المقطع الثّاني ، ثم أعادها في المقطع الثّالث ، وكلمة حزيران يقصد بها الشّاعر شهر (**حزيران**) وهو شهر(**جوان)** وكلمة حزيران كان لها وقع انفعالي على النّفس بتوظيفها في القصيدة كما كان لنكبة حزيران وقع انفعالي على فلسطين . فالشّاعر يقصد بكلمة حزيران نكبة حزيران التي وقعت سنة 1967 ونتج عنها سقوط الضّفّة الغربية وقطاع غزّة .

كما ورد تكرار آخر لكلمة (**نُقاتل**) في المقطع الثّاني من خلال قوله « **لكنّا نقاتل** »[1].وهنا تأكيد الشّاعر في ردّه على أنّهم شعب مقاتل من عشرين عامًا ، أمّا في المقطع الثّاني فقد وردت كلمة يقتل في قوله « **إنّه يقتل أو يحي** » [2] ،وهنا تعبيرًا على الدّمع الذي يسقط من أعين فدوى طوقان في بُكائها على نكبة حزيران فردّ عليها الشّاعر بقوله إنّه يقتل أو يُحي ، أي أن هذه الدُّموع سقطت على مُقاتل دافع على وطَنه ودفع حياته ثمنا لهذا الوطن إمَّا النّصر وإمّا القتال حتى الموت .كما جاءت كلمة أخرى وهي (**عينيك**) التي تكرّرت خمس مرّات في القصيدة ، والمغزى من تكرار الشّاعر لكلمة عينيك في هذه القصيدة ، لأنّها جاءت ردّا على قصيدة فدوى طوقان (**لن أبكي**) وهنا دلالة على التّحدي والصّمود من قبل الشّاعرة ، ولهذا كان الشّاعر يجد نفسه في كلّ مرّة يُوظّف كلمة عينيك ، ونجد لها حضورا في القصيدة في المقطع الثّالث، في قوله « **ذلك الظّل الذي يسقط في عينيك** » [3]، ومقصوده هنا بكلمة الظل الدّمع الذي نزل من عينيها

أمّا في المقطع الرّابع فهو يقصد الوطن ، وهي فلسطين في قوله : « **أوّل اللّيل على عينيك كان في فؤادي** » [4]. ونفس القصد كذلك في استعمالها في المقطع السّادس من خلال قوله :« **لم يسع قلبي سوى عينيك** »[5]. فهنا نجد الشّاعر يقوم بتوظيف كلمة عينيك من شدة تعلّقه بوطنه وارتباطه به وبشوارعه ، أمّا في المقطع العاشر في

---

[1] محمود درويش: الدّيوان ، ص 357 .

[2] المصدر نفسه ، ص 357 .

[3] المصدر نفسه ، ص 357 .

[4] المصدر نفسه ، ص 357 .

[5] المصدر نفسه ، ص 358 .

قوله : « **النّدى والنّار عيناه** » [1]. فهنا يقصد عينا المحارب والمناضل الفلسطيني التي تتّسع عيناه بالنّار ، وحرارة الرّوح الوطنيّة التي تعكسها عيناه .

ونجد تكرار لكلمة أخرى في قوله : في المقطع العاشر « **ثمَّ أتى ، لمّاَ أتى** [2]. بتكراره لهذا الفعل ، وهو يدلّ على الفتى الفلسطيني الذي يغادر كوخه متّجها إلى الحرب ، وتكرار الشّاعر لهذا الفعل ، ولّد نغمة موسيقيّة تشدّ التفات المُتلقّي ، وبهذا يُؤكّد على المعنى الذي يريد أن يوصله الشّاعر، كما أنّ هذا التّكرار ولّد نغمة موسيقيّة مع المقطع الذي ورد قبله مُتمثّلا في كلمة فتى ، وفي مجال آخر نجد تكرارًا لكلمة **(جُرح)** ، فالشّاعر وظّفها عدّة مرّات ولعلّ أبرزها ما استخدامه في عنوان القصيدة * **يوميات جرح فلسطيني*** وهذا دلالة على فلسطين الجريحة ، من خلال كلمة جُرح أبرز مدى المعاناة والحزن والألم والوجع ، التي تعاني منه فلسطين ، ففلسطين جريحة وما أصابها من المصائب هو من الجراح ، فقد استخدمها الشّاعر في القصيدة سبعة مرّات .

من بينها في المقطع الخامس في قوله : «**سكّين وجُرح وضِماد** »[3]. وفي هذا البيت يحكي عن الضّحايا الفلسطينيين ومعاناتهم جرّاء الحرب والنّكبة وما تحمّلوه من جراح فهنا تعبير عن الألم والحرمان من الأهل وهذا في البيت الموالي في قوله :«**أين أهلي ؟**»[4]. وأعادها مرّة أخرى في المقطع التّاسع في قوله : « **فقد خرَّ على جُرحي ...شهيدًا**»[5]. فهنا نجد الشّاعر قد رسّخ لكلمة الجُرح معاناة الفلسطيني ، الذي اكتوى بهذا الجُرح ، حتى سقط شهيدا فداءً لوطنه ، وصوّر الشّاعر في هذا البيت سقوط

---

(1) محمود درويش : الديوان ،ص 360 .

2 المصدر نفسه : ص 360 .

(3) المصدر نفسه ، ص 357 .

(4) المصدر نفسه ، ص 360 .

(5) المصدر نفسه ، ص 359 .

العديد من الشّهداء والجرحى في تلك النّكبة ، فقد حاول الشّاعر بتكراره لكلمة جُرح بأن يُخرِج بكل ما في أعماقه من حزن وفجّر كل ما يضيق عليه التّنفّس عند تذكّره هذه النّكبة ليلفظها بربطها بآه في قوله : في المقطع الرّابع عشر « **آه يا جُرحي المكابر**»[1] ، فالشّاعر هنا ربط كلمة الجُرح بكلمة تعبّر عن الظّلم ، تعبّر عن القهر تعبّر عن ما يُسمى بالوجع ، أو قمّة الوجع الذي طال على الطّفل الفلسطيني ، المرأة الفلسطينيّة ، عن المقاوم الفِلسطيني وباختصار هذه الآهات التي يعاني منها كل فلسطيني عاشق لبلده فلسطين ، وفي نفسه كبرياء وعزّة ، ونخوة على بلاده الحبيبة هذه الجراح أيضا التي صوّرها الكاتب في أحسن صورة ، وذلك من خلال قوله : في المقطع السّابع عشر« **ترعْرعتُ على الجُرح** » [2] ، فهنا انعكاسا على طول المعاناة فالجُرح والظّلم والمعاناة ترعرعت مع الفلسطيني ، كما يترعرع الطّفل مع أبويه ، وكذلك الاشتيَّاق والأسر هذه كلّها جراح كبرت مع الفلسطيني ، فهنا نجد براعة في تعبير الشّاعر وتصوير الحركة وألمها العميق والدّفين ، فكلمة جُرح كان لها وقع قوي على المتلقي ، لذا كان حضورها في القصيدة عدّة مرّات، وهي من بين التّكرارات التي لاحظناها في القصيدة من تكرار للكلمة، ما ولّدت جوّا موسيقيا «فتكرار الكلمات التي تنبني من أصوات ، ليستطيع الشّاعر بها أن يخلق جوّا موسيقيا خاصّا يُشيع دلالة معينة »[3]. ومن أمثلة تكرار الكلمة أيضا نجد كلمة (**الأرض**) وهي رمز على فلسطين الوطن الأم ، التي تشهد هذا الألم وتتوجّع ألما من هذه الجراح ، وذلك من

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 361 .

[2] المصدر نفسه ، ص 362 .

[1]مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية ، د ط ، د ت ص180 .

خلال قوله : في المقطع الحادي عشر« **هذه الأرض التي تمتصّ جلد الشّهداء** » [1] أي هذا الوطن الذي سقيت أرضه بدماء الشّهداء ، وضمَّ ترابها جلد الشّهداء .

كما شهدت أبيات القصيدة تكرار لكلمة (**حرب**) وهي دلالة على المجازر الرّهيبة التي عانت منها فلسطين ، فمثلا من خلال قوله :« **في ساحة حرب** »[2]. التي وردت في المقطع التّاسع عشر ، وتدل على الأرض التي تشهد هذه المجازر ، وتشهد المواجهة مع العدو التي سقط فيها العديد من الشّهداء .

- كما لاحظنا أن الشّاعر قد كرّر كلمة (**الصّيف**) ثلاث مرّات في القصيدة ، وربما كان هذا دلالة على نكبة حزيران التي وقعت في فصل الصّيف ، وتعرّضت لها فلسطين والتي تركت أثرا كبيرا على فلسطين و الفلسطينيّين .

3.1.2.تكرار الأداة والضّمير : إن المتمعّن لقصيدة محمود درويش ، يلاحظ أن الشّاعر ، قد أكثر من تكرار الضّمائر عدّة مرّات ، وأحيانا يُكرّر الضّمير في نفس المقطع ومن أمثلة هذه الضّمائر نذكر في قوله :

« **نحن في حلٍّ من التّذكار**

نحن في لحم بلادي

نحن يا أختاه من عشرين عاما

نحن لا نكتب أشعارا »[3].

كلّ هذا التّكرار ورد في المقطع الأول من القصيدة ، وهو عبارة عن كلام الشّاعر محمود درويش في ردّه على الشّاعرة فدوى طوقان ، واستخدم الضّمير (**نحن)** دلالة على الشّعب الفلسطيني ، وهذا تأكيد على الذّات الفلسطينية المقاومة ، فهو من

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 360 .

[2] المصدر نفسه ، ص 362 .

[3] المصدر نفسه، ص 356 .

خلال هذه العبارات يُشير إلى الرّوح الفلسطينيّة التّي تسكن داخل كل فلسطيني يعشق بلاده حتى النّخاع منذ سنين طويلة ، واستخدم ضمير (**نحن)** ليدلّ على الجمع ، وابتعد عن الأنا ، وقد استخدمها أربع مرّات في مقطع واحد .

ونُلاحظ أيضا في القصيدة وجود ضمير(**أنا**) فقد كرّره الشّاعر أربع مرّات ، ففي المقطع التّاسع في قوله : « **وأنا أقطف من ذكراه عيدا** »[1]. نجد الشّاعر هنا استخدم هذا الضّمير تعبيرا على نفسه ، ففي هذا البيت يتحدّث عن ذكرى هذه النّكبة التي سقط من جرّاءها شهداء ، فالشّاعر يعتبرها عيدا لهذا الشّهيد .

كما استعمل هذا الضّمير مرّة أخرى ، في المقطع الثّالث عشر في قوله : « **أنا لست مسافر**»[2] ، هنا تعبير عن تعلّقه وارتباطه وعشقه لوطنه ، وهذا بتأكيده بواسطة استعماله للّفظ في البيت الذي يليه في قوله : « **إنّني العاشق والأرض حبيبة** »[3]، أمّا في المقطع الخامس عشر ، تمثّل في قوله « **وأنا آثرت أن أجعل من صوتي حصاة**»[4] ، فهنا يقصد شعره الذي هو عبارة عن حجارة يقاوم بها العدو الإسرائيلي .

وما نلاحظ على هذه القصيدة ليس تكرار للألفاظ فحسب ، بل شهدت تنوّعا كبيرا في استعمال الشّاعر للأدوات والحروف بكل أشكالها من بينها الجرّ والنّصب والشّرط والنّداء بحيث « يكثر ورود حروف الجر في النّصوص الشّعريّة المعاصرة لا سيما(في . الكاف) ويُعدّ حرف (**في)** مُفضَّلا في قصائد كثيرة ، فهو يدخل على كلمات ترمز لأبعاد مختلفة لتجربة الشّاعر في الحياة »[5] ، ومن أمثلة الحروف التي ورد تكرارها في قصيدتنا (من ، في ، على) فالشّاعر كرّر حرف **(من**) ثلاثة عشر مرة

---

[1] محمود درويش ، الديوان ،ص 359 .

[2] المصدر نفسه ، ص 361 .

[3] المصدر نفسه ، ص 361 .

[4] المصدر نفسه ، ص 362 .

[5] مصطفى السّعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر الحديث ، ص 147 .

وحرف (**في**) ثلاثة وعشرون مرة ، و(**على**) إحدى عشر مرّة ، وكما لاحظنا أنّه كرّر أداة العطف (**و**) خمسين مرّة وقد ساهمت هذه الأدوات بخلق الانسجام في القصيدة ، ونذكر أمثلة لذلك التي تجسّدت في القصيدة التي بين أيدينا ، ففي المقطع الأوّل وفي السّطر الأوّل ، في قول الشّاعر :

« نحن في حل من التّذكار

فالكرمل فينا

وعلى أهدابنا عشب الجليل » [1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات ، ارتباط حروف الجر بين الكلمات ، ولّد ترابطا وانسجاما بين الأبيات، وفي موضع آخر نجد قوله :

« أوّل اللّيل على عينيك ، كان

في فؤادي ، قطرة من آخر اللّيل الطّويل

والذي يجمعنا السّاعة في هذا المكان "[2].

نجد أن الشّاعر هنا وكأنّه يُفسر من خلال هذه الأبيات ، مدى حبّه لوطنه وعشقه لها فكانت هذه الحروف عبارة عن نسيج بين الكلمات ، ألقاها الشّاعر تعبيرا لما يجول في نفسه من شعور عميق اتّجاه وطنه .

أما تكرار حرف (**و**) فقد كان له نصيب وافر في هذه القصيدة ، ونجد أن شاعرنا قد اعتمد عليها كثيرا ، فهي طغت على معظم أبيات القصيدة ، حيث أحدثت ترابطا بين الجمل وهي من بين الظّواهر الأسلوبيّة ، فقد ساهمت في بناء القصيدة ، ونذكر أمثلة لذلك :

« سكّين وجرح وضماد

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 356 .

[2] المصدر نفسه ، ص 357 .

ونعاس جاء من الضّحايا » [1].

كان هذا ما ورد في المقطع الخامس ، كذلك نجد تكرارا متواليا لحرف العطف **(و)** في المقطع الثّاني عشر في قوله :

« وفي عيني نار

وتحرّرت من الشّكوى على باب الخليفة

كل من ماتوا

ومن سوف يموتون على باب النّهار »[2].

- كما نجد لها حضورا آخر في المقطع الخامس عشر :

« وتحسّرت على شيء بعيد

وإن استسلمت للشّوق

وأنا آثرت أن أجعل من صوتي حصاة

ومن الصّخر نغم »[3].

فقد كان لحرف(**و**) وتواليه عبر أبيات القصيدة ، ما جعل منه أنه يكسب القصيدة بناءا مترابطا وهذا التّرابط يولّد جمالا على القصيدة .وتكرار الحرف بصفة عامة «إما أن يكون إدخال تنوّع صوتي يُخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ، ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده وإما أن يكون لشدّ انتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها ، وإما أن يكون الأمر اقتضاه القصد ، فتساوت الحروف المتكرّرة في نطقها له مع الدّلالة في التّعبير عنه»[4].

---

[1] محمود درويش : الديوان ،ص 357 .

[2] المصدر نفسه ، ص 360 .

[3] المصدر نفسه ، ص 361 .

[4] منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 78 .

و ظاهرة التّكرار عرفت انتشارا واسعا في الشّعر الحديث ، واتّخذت دورا كبيرا في بناء النّص الأدبي ، وكان لهذا التّكرار دلالات ووظائف فنّية ، تُبيّن عمّا يجول في ذهن الشّاعر وهو يُعدّ من أهم الظّواهر الأسلوبيّة البارزة فيها التي بين أيدينا وهذه الكلمات التي عرفت تكرارًا واضحًا في هذه القصيدة و شكّلت من النّص بُنية مترابطة ، ما أدَّى إلى تسهيل إيصال الموضوع للمتلقي ، أو شرح الحدث وترسيخه في ذهنه فكان لهذا التّكرار دورا دلاليًا بارزا وواضحا .

ولقد جمعت قصيدتنا جميع أنواع التّكرار ، من حروف وكلمات وجمل ، وما تلمحه من معاني ودلالات أثّرت في نفس المتلقي ، وكذلك في تركيبها وأضفى جمالا عليها فالتّكرار سمة أسلوبية لها أهمّية جمالية ودلاليّة في النّص الشّعري .

ثانيا :المُستوى التّركـــيبـي والنّحوي:

1- الفعل ودلالته في القصيدة :

إن وجود الفعل في القصيدة، أو في النص الشعري، يؤدي إلى معرفة دلالة وبُعد القصيدة، فهو يُعتبر من بين الصّور الشّعرية التي تبني النّص الأدبي، كما أنه يُعبّر عن نفسيّة الشّاعر، ومضمونه الوجداني ومشاعره، ونحن سندرس الفعل في القصيدة بكل أشكاله وكيفيّة تواجده في القصيدة وماهي دلالاتُه، وبعد تمعّننا في قصيدة ***يوميات جرح فلسطيني*** لمحمود درويش، نجد أنَّ الفعل الغالب في القصيدة هو الفعل المضارع فوظّفه ثلاثة أربعين مرّة، فكان مسيطرا بين ثنايا أبيات القصيدة ويأتي بعد الفعل الماضي بخمسة وثلاثين فعل، أما الأمر فكان قليلا جدا مقارنة بهما فتمثل في توظيفه مرّتين في القصيدة .

أ- الفعل المضـــــارع :

وقد جاء هذا الفعل بنسبة عالية في أبيــات قصيدتنا ، فكانت له المكانة الكبيرة ، فهو ورد بطريقة متنوعة في القصيدة ، وهذا دلالة على ثبوت الشّاعر وصموده وإصراره ، فهو ينقل الأحداث ، ويستغلُّ الفعل المضارع في تنظيم سرده لهذه الأحداث ونقلها بصورة متجدّدة فالفعل المضارع دلالته التّغير والتّجدد .

ومن أمثلة ذلك نذكر ما ورد في المقطع الثاني في القصيدة :

« نحن لا نكتب أشعارا

ولكنا نقاتل »[1].

فهنا نجد الشاعر استخدم هذين الفعلين ، وكأنّ مشاعره تتدفّق من خلالِهما ، فكلمة نكتب وكلمة نقاتل تدلّ على حصول الحدث ، أي حدوث هذا الفعل .

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 357 .

كما نجده قد وظّفه في المقطع الثالث كالآتي :

« **يقتل أو يحي** »[1].وهنا دلالة تجسيد الحدث في زمنه ، واستمراريته .

وفي بعض الأحيان نجد أن الشّاعر قد وظف أفعالا مضارعة ، لكنه يخرج لنا بدلالة مغايرة لها وهي الماضي ، أي أننا وجدنا أفعالا صياغتها في البيت مضارعة ، لكن دلالتها تدل على حدث وقع في الماضي وتدل على زمن ماض ، ومن أمثلة ذلك في القصيدة ، نجد ما ورد في المقطع السّادس في قوله :

« **كلمات لم تصدأ** ».[2]

كما نجد لها نفس الدّلالة في المقطع الثامن من خلال قوله :

« **عندما كنت تغنين ، رأيت شرفات**

تهجر الجدران ».[3]

فالكلمات (تصدأ ، تهجر ، تُغنّين) هي أفعال مضارعة لكن لها دلالة على زمن ماض ونجد الشّاعر هنا يصف الحالة الفلسطينية .

ب- الفعل الماضـــي :

الفعل الماضي جاء في القصيدة مرّات عديدة، فهو يتكلم على حدث صار في الماضي وهي * **النّكبة** * ومن بين الأفعال الماضية الموجودة في القصيدة ، نذكر مثلا ما ورد في المقطع الخامس :

« **خرجو من خيمة المنفى ، وعادوا** ».[4]

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 357 .

[2] المصدر نفسه ، ص 358 .

[3] المصدر نفسه، ص 359 .

[4] المصدر نفسه ، ص 359 .

كذلك نذكر مثلا ما ورد في المقطع التاسع :

« **عدت خجلان إلى البيت**

فقد خرَّ على جرحي ...شهيدا ».[1]

نجد هنا من خلال كلام الشّاعر ، أن هذه الأفعال الماضيّة لها دلالة على زمن ماض وقع فيه الحدث ، وفي بعض الأحيان نجد الشّاعر يُوظّف بعض الأفعال التي تعكس نفسيته والحالة الشّعورية التي مرّ بها ، وفي نفس الوقت يريد أن يوصلها إلى المتلقي ومن أمثلة ذلك نذكر بعض الأفعال التي وردت في القصيدة (خرجوا ، عادوا ، حماني خلعتها ، اغتنى ، تبخرت ، غادر ، ضيّغت ، ماتوا ، تحسّرت . استسلمت ، لاحت ...) نلاحظ أن هذه الأفعال كلّها تدل على المقاومة و الحسرة و الحزن و التّحدي و الصّمود .

جـ- فعل الأمــر :

نجد أن فعل الأمر في قصيدتنا استخدمه الشّاعر في موضعين ، أوّلهما في المقطع الحادي عشر في قوله :

« **فاعبديها** ».[2]

فنجد أن الفعل مسبوق بفاء ، وهنا دلالة على صمود الشّاعر في توجيه كلامه ، ونجده قد وصف فعل الأمر اتركي في المقطع الثالث عشر ، من خلال قوله :

« **أتركي لي كل هذا الضّياع** ».[3]

وكأنّنا نجد الشاعر يوجّه الكلام بتركه لوحده ، في هذا الضياع وهو ضياع الأهل والأحباب.

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 360 .

[2] المصدر نفسه ، ص 360 .

[3] المصدر نفسه ، ص 360 .

- ويمكن أن نقول أن الأفعال بكل أنواعها الموجودة في قصيدة * **يوميات جرح فلسطيني*** قد أتت بشكل مُتنوع ، وساهمت في بناء القصيدة ، وأضافت عليها بعض دلالات زادت من جمال المعنى ، وكشفت بعض محاولاتنا لدراسة هذه الأفعال لبعض أبعاد الدّلالة لهذه الأفعال ، ويمكن أن نقول أن استخدام الشّاعر لهذه القصيدة كان بطريقة أسلوبية ، ساعدت في التحام وبناء القصيدة . فالشّاعر في القصيدة قد مزج في توظيفه لهذه الأفعال ، التي تمثّل دلالتها بصفة عامة على صمود الفلسطينيين في مواجهة العدو وعدم الاستسلام .

2. **التّقديـــم والتّأخـــير :**

يُعدُّ التّقديم والتّأخير من بين الظّواهر الأسلوبية ، وهو « أحد أساليب البلاغة وهو دلالة على التّمكن في الفصاحة ، وحسن التّصرّف في الكلام ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى ».[1]

ويتمثل دور التّقديم والتّأخير في بناء الجملة ، بأنه « ركيزة أساسية في بلاغتها وتحقيق مراداتها ، وإصابة غرض المتكلم ، لتحقيق التّواصل بينه وبين المخاطب ».[2]

فظهور التّقديم والتّأخير في النّص الشّعري ، يتمثل في تغير يطرأ على ترتيب العناصر المكوّنة للبيت الشّعري ، ويكون لهذا التّغير دلالة مُعينة ، يقول عبد القاهر الجرجاني في التقديم والتأخير « هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التّصرف ، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ، ويفضي بك إلى لطيفه ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه

---

[1] يوسف أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ط 1 ، 2007 ، ص 25

[2] مختار عطية : التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية ، دار الوفاء للطباعة والنشر الاسكندرية ، مصر، دت ، ص 20

ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك – ولطف عندك – أن قدّم فيه شيئ وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان ».[1]

وعند دراستنا للقصيدة نجد أن استخدام الشاعر للتقديم والتأخير في الجملة الاسمية قليل مقارنة مع الجملة الفعلية ، فوجدنا تغيير في تقديم المبتدأ والخبر ، ومن المفرد إلى الجملة وشبه الجملة ، وهذا التغيير راجع إلى الحالة النفسية والشعورية ، التي يتعايش فيها الشاعر ، وعدم الاستقرار النّفسي جرّاء هذه الحرب والنّكبة .

–ونذكر المواضع التي ورد فيها التّقديم والتّأخير فيما يلي :

في المقطع العاشر ، في البيت الأول :

« **النّدى والنّار عيناه** »[2].

هنا صورة لتقديم المبتدأ (**عيناه**) وهذا لضرورة صوتية محضة ، تتمشّى مع النّغمة الموسيقيّة للأبيات ، فاستخدمه في آخر البيت ملائمة للرّوي .

–أما في المقطع التاسع عشر في البيت السّابع :

« **عندما استبدلت بالقاموس قلبي** »[3].

هنا نجد الشّاعر قد قدّم الجار والمجرور (**بالقاموس**) على المفعول به (**قلبي**) قدّمه هنا لغرض بلاغي ، فهو إبراز على أن لغته قاموس نابع من قلبه ، وهو هنا يقصد بالقاموس اللّغة الشّعرية ، وقال استبدلت بالقاموس قلبي ، أي أنه قدم قلبه فداءا للغته أو لغته هي التّضحية والبديل الذي يضحي به الشّاعر في سبيل وطنه.

–أما في المقطع الواحد والعشرون ، في السّطر الأول من خلال قوله :

« **لك عندي كلمة** »[4].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 2001 ، ص 148 .

[2] محمود درويش: الديوان ، ص 360 .

[3] المصدر نفسه، ص 362 .

[4] المصدر نفسه ، ص 363 .

قدّم الشّاعر الجار والمجرور (**لك**) في محل رفع خبر مقدم على المبتدأ (**عندي**) و التّقديم هنا لغرض بلاغي وهو مدى انفعال الشّاعر في الكلام ، وتدل على أن نفسية الشّاعر مظطربة في توجيه الكلام للشّاعرة فدوى طوقان ، وإثباتا لكلامه قدم(**لك**) وهذا ليُلفت السّامع والمُتلقي .

–وعندما ننتقل الآن إلى تراكيب الجملة الفعلية ، التي جاءت في قصيدة * **يوميات جرح فلسطيني** * فنجد أنّها قد وردت مُتنوعة ، وهذا نتيجة تنوع الأفعال في القصيدة، فنلاحظ أنه قد وردت تغيّرات في بناء الجمل الفعلية .

–ومن بين صور التّقديم والتّأخير في القصيدة نذكر ما يلي :

« **أول اللّيل على عينيك كان** »[1].

هنا نجد الفعل (**كان**) في آخر البيت ، ويُقدِّم عليه الجملة الاسمية (**أول الليل على عينيك**)وهذا لدلالتين :

أوّلها تقويّة معنى الجملة (**أوّل اللّيل على عينيك**) وهذا لرفع قيمة اللّيل وما له دلالة ووقع على النّفس ، وثانيها دلالة موسيقية وهو تتبّع النغم الموسيقي في المقطع بحرف الروي .

كذلك تأخر الفعل (**كان**) ليكمله الذي بعده مباشرة (**في فؤادي ...**) وهذا تابع للضّرورة الشّعرية التي يتميّز بها الشّاعر محمود درويش، فهو مُبدع وفنَّان في تراكيب الأبيات الشّعرية .

–أما في المقطع السادس في السّطر الثّالث :

« **شرفات خلعتها الرّيح** ».[2]

هنا صورة لتقديم المفعول به (**الشرفات**) على الفعل (**خلعت**) الذي يربطه بالهاء متعلّقة بالمفعول به ، وهذا بقصد تبيين حجم فعل الفاعل ووقعه على المفعول به ، وهذا

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 357 .

[2] المصدر نفسه ، ص 358 .

بهدف تعظيم الأمر ، فالشّرفة شيء متخيّل الحجم وصِفة الخلع لها وقع انفعالي على نفس المُتلقي.

–وفي صورة أخرى عن التّقديم والتّأخير نجدها في المقطع الثامن في السّطر الثالث :

« **السّاحة تمتدّ إلى حضر الجبل** ».[1]

هنا تقديم الفاعل (**السّاحة**) على الفعل (**تمتدّ**) وهذا يدل على قصد الشاعر بتصوير الفاعل وحركيّته ووقعه على الفعل .

–وفي المقطع التاسع في السّطر الرّابع في قوله :

« **فقد خرّ على جرحي ...شهيدا** »[2].

في هذه الصورة تأخير للمفعول به (**شهيدا**) وتقديم شبه الجملة (**على جرحي**) وهذا لدلالة بلاغية وتعظيم الأمر بيَّن (الجُرح) لإظهار مدى قساوة المشهد في سقوط الشّهيد على هذا الجرح ، فهنا يُبرز مدى الوجع الذي يعانيه المقاوم الفلسطيني ، ويعاني منه الشّاعر .

–وفي المقطع نفسه من السّطر الثّامن نجد :

« **وأنا أقطف من ذكراه ...عيدا** ».[3]

نجد في هذه الصورة تأخير المفعول به (**عيدا**) وتقديم شبه الجملة (**من ذكراه**)، فهو هنا أوقع كلمة (**عيدا**) في آخر البيت التزاما موسيقيا لحرف الرّوي .

وفي المقطع العاشر في السّطر الخامس :

« **غادر الكوخ الفتى** ».[4]

---

[1] محمود درويش :الديوان ، ص 359 .

[2] المصدر نفسه ، ص 359 .

[3] المصدر نفسه ، ص 359 .

[4] المصدر نفسه ، ص 360.

هنا نجد تقديم المفعول به (**الكوخ**) على الفاعل (**الفتى**) وهذا التّناسب الموسيقي لحرف الرّوي مع البيت الذي يليه .

3. المعرفة والنـــكـرة :

لقد اهتم النّحاة العرب قديما بالقضايا اللّغوية ، من بينها التّعريف والتّنكير .

أ-المعرفة :

وهي « اسم دلَّ على مُعيّن ، كعمر ، دمشق ...إلخ وهي تفيد التّخصيص والتّحديد ».[1] والمعارف سبعة أنواع : الضمير ، العلم ، اسم الإشارة ، اسم الموصول ، الاسم المقترن بأل لذلك سنحاول أولا حصر الكلمات المعرّفة ، وكيفية ورودها في القصيدة ، والمعروف عندنا أن المعرفة تقابل النكرة ، والمعرفة والنّكرة من بين الظّواهر الأسلوبيّة التي يستخدمها الشاعر في نصّه الشّعري ، فالمعرفة والنكرة ظاهرتان فنّيتان .

وفي القصيدة التي بين أيدينا نجد أن حضور المعرفة ورد بكثرة ، وتُقدّر بمئة كلمة ، فلا يفوتنا مقطع إلا وكان يحمل كلمات مُعرَّفة من المقطع الأول حتى المقطع الأخير .

ونذكر أمثلة لذلك ، ففي المقطع الرّابع :

« أوّل اللّيل على عينيكِ كانَ
في فؤادي قطرةً من آخرِ اللّيلِ الطويلِ
والذي يجمعنا . السّاعةَ في هذا المكان
شارعُ العودة
من عصرِ الذّبول ».[2]

فالكلمات (اللّيل ، الطّويل ، السّاعة ، المكان ، العودة ، الذبول) كلها أسماء مُعرفة (بأل) وكانت هذه الأسماء تحمل دلالات ، فكلمة اللّيل مثلا لا يعني الشّاعر بها اللّيل أي زمن اللّيل ، وإنما هو دلالة على طول زمن الألم والمعاناة التي يعانيها الشّاعر .

---

[1] مصطفى السّعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر الحديث ، ص 217 .

[2] محمود درويش : الديوان ، ص 357 .

-أما في المقطع السادس :

« ... لكن الحبيب

واقع في الأسر ».[1]

فالكلمات (الحبيب ، الأسر) جاءت مُعرّفة ولكنها تعني المقصود ذاته أي الأسرى الفلسطينيين .

وفي المقطع السّادس عشر نذكر مثلا :

« وأنا أبصِق في الجُرح الذي

لا يُشعِل اللّيل الجِباه

خبِّئ الدَّمعة للعيد

ولنُسمّ الموْت في السّاحة »[2].

فالكلمات (الجُرح ، الدَّمعة ، الموت) فهي حقيقة وتدلّ على جنس الإنسان ، وهو هذا الفلسطيني المُحارب والمُقاوم للجراح والدّموع حتى الموت أو الانتصار (فأل) هنا قدّمت صورة جماليّة على الأبيات فالمُتلقي يُحسّ بأهمّية هذه الكلمات .

ب-النّـكـرة :

وهي « اسم دلّ على معين ، كرجل ، كتاب ، مدينة ، وهي تُفيد الإطلاق ، والتّعميم ونجد أن التعبير بالنّكرة قد يكون أبلغ بالتّعبير بالمعرفة أو العكس ».[3]

-ولقد وجدنا أن النكرة هي الأكثر حضورا من نسبة المعرفة في القصيدة ، تقدّر بحوالي مئة وعشرون كلمة ، نذكر مثلا ما ورد في المقطع الخامس :

« صوتك اللّيلة

سكين وجرح وضماد

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 358 .

[2] المصدر نفسه ، ص 362 .

[3] مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ، ص 217 .

ونعاس جاء من الضّحايا

أين أهلي ؟ ».[1]

فالكلمات (سكّين ، جُرح ، ضَماد ، نُعاس) كلُّها وَردت خاليّة من (ال) التّعريف ، كما نجدها في موقع آخر من القصيدة في المقطع السادس :

« شُرفات خلعتها الرّيح

أعتاب بيوت

و ذنوب ».[2]

فالكلمات (شُرفات ، أعتاب ، بيوت . ذُنوب) كلّها كلمات أتت نكرة ، وهذا لتوالي سرد الشّاعر للنّكبة فألزمته باستخدام كلمات نكرة .

4. **الإطناب :**

يُعدُّ الإطناب هو « بسط الكلام ، استيفاء المعنى دون حذف ويكون بزيادة اللفظ على المعنى للفائدة ».[3]

ونجد ذلك في قول الشاعر في المقطع السّابع :

« وعرفنا ما الذي يجعل صوت القُــبُّــرة

خِنجرا يلمع في وجه الغـُــزاة

وعرفنا ما الذي يجعل صمْت المقــــبرة

مهرجـــانا وبســـــاتين حيـــــاة ».[4]

نجد أنَّ الشَّاعر هنا أطنب وزاد بالألفاظ نفسها ، وهذا للتّأكيد وتقويّة المعنى وتوضيحه لفائدة ما . نحو قوله أيضا في المقطع العاشر :

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 357 .

[2] المصدر نفسه ، ص 362 .

[3] محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص 145 .

[4] محمود درويش : الديوان ، ص 358 .

« يا خريف العالم المنهار فينا

يا ربيع العالم المولود فينا ».[1]

فالإطناب هنا حاضر دلالة على أن الشاعر يحاول تأكيد المعنى وتوضيح الفائدة من هذا الكلام .

5- الأســاليـب الإنشــائـيـّة :

1)الأمـــــر : من بين التّعريفات التي وردت للأمر، أنه « طلبُ الفِعل بِصيغة مخصوصة وقيل هو طلبُ حُصول الفعل بصيغة مخصوصة مع علو الرّتبة والإلزام».[2] وصيغ الأمر هي فعل الأمر ، المضارع المقترن بلام الأمر ، اسم فعل الأمر ، والأمر في النّص يأتي غالبا على صيغتين ،إما في معناه الأصلي أي عطف صيغة طلب من المخاطب، أو على صيغة بلاغية تفهم من خلال السّياق ، ويعتبر الأمر من أنواع الإنشاء ، وسنحاول أن نتتبع أهم أساليب الأمر التي وردت في القصيدة ، فلقد وظّف الشّاعر أسلوب أمر في المقطع الحادي عشر في قوله :

« فاعبديها ».[3]

وهذا باستخدام فاء الاستئناف + فعل+ فعل لازم ، وضمير متّصل في محل نصب مفعول به ، ويعتبر حضور فعل الأمر " فاعبديها " حضورا قويا على المقطع الشّعري ولفت انتباه المتلقي .

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 361 .

[2] عاطف فضل : تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ، ط 1 2004 ، ص 95

[3] المصدر نفسه ، ص 360 .

-كما نجد له حضورا آخر في المقطع الثالث عشر من خلال قوله :

« **أتركي لي كلّ هذا الضّياع** ».[1]

استعمل الشاعر فعل الأمر " أتركي " ، وهو دلالة على قوة نبرة الشّاعر ، ونفسيته المظطربة بتوجيه الكلام للشّاعرة فدوى طوقان ، بفعل الأمر " أتركي " .

2)الاستفهـــام :

وهو « طلب المُتكلم من مخاطبه في ذهنه مالم يكن حاصلا ما سأله عنه ».[2] كما عرّفه البلاغيون بأنه « طلب المراد من الغير على وجهة الاستعلام ».[3] ومن أشهر أدوات الاستفهام(الهمزة ، هل ، متى ، ما ، أين ، كيف ، كم ، أي) ولقد لاحظنا وجودها بقلّة في القصيدة من خلال دراستنا لها ، فاتّضح لنا أنه وظّف أسلوب الاستفهام مرّة واحدة في القصيدة ، متمثّلا في المقطع الخامس في قوله :

« **أين أهلي ؟**».[4]

فهنا الشّاعر يتساءل أين أهله ؟ . فهو هنا وكأن أفكاره مشتتة جرّاء هذه النّكبة فيبحث عن أهله بقوله : أين أهلي ؟ . فأين أهله بين كلّ هذه الضّحايا والجرحى ، فهنا دلالة على الحيرة والشّتات والقلق ، و يدلّ أيضا على التّحسّر والتّفجّع الذي أصاب الشّاعر جرّاء ما يجري أمامه من دمار أثناء النّكبة .

---

[1] محمود درويش : المصدر نفسه ، ص 361 .

[2] عاطف فضل : تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث ، ص 400 .

[3] محمود درويش ، الديوان ، ص 400 .

[4] المصدر نفسه ، ص 358 .

3)التّعجّـب :

نجد أن نسبة التّعجب الواردة في القصيدة هي نسبة كبيرة ومتنوعة ، ونذكر مثلا ما ورد في المقطع الأول متمثّلا في كلمة :

« **لا تقولي ! ».**[1]

وفي البيت الموالي :

« **نحن في لحم بلادي ... وهي فينا ».**[2]

نجد الشاعر قد وضع علامة تعجّب ، ففي كلامه نبرة تعجّب في هذا البيت ، حيث بيّن بأنّهم جزء من فلسطين ، وفي الوقت نفسه يقوله في صيغة تعجّب ، أي أن هذا الأمر شيء بديهي ، وبأن كل فلسطيني هو جزء من بلاده ، وفي كلامه هذا وظّف التّعجب لأنه يُوجّه الكلام للشّاعرة فدوى طوقان ، وكأنّه يقول لها هذا الكلام معروف عند كلّ شخص .

-أما في المقطع الثالث في السّطر الأخير ، فقد صوّره كما يلي :

« **وفي الحالــيــن ! آه ».**[3]

فصيغة التّعجّب هنا دلالتها الحسرة والحُزن التي اختلطت بها مشاعر الشّاعر المُظطربة.

-أما في المقطع الخامس ، فقد وظّفه من خلال قوله :

« **مرّة أخرة سبايا !».**[4]

فالشّاعر هنا وظّف التّعجّب دلالة على اليأس ، أما في المقطع السّادس في قوله، "والآن أغنتي بالوطن !" دلالة على الأمل والحياة .

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 356 .

[2] المصدر نفسه ، ص 356 .

[3] المصدر نفسه ، ص 357 .

[4] المصدر نفسه ، ص 358 .

-أما في المقطع السّابع في قوله :

« **مهرجانا ... وبساتين حياه ! ».**[1]

ففي هذا البيت يصف المقبرة التي تُملأ بالشّهداء ، فهنا الشّاعر وضع علامة تعجّب دلالة على حيرته ما سبب هذا المهرجان ، وسببه كثرة الشّهداء .

-أما في المقطع الثّامن في قوله :

« **كان في الغرفة مليون بطل ! ».**[2]

وصيغة التّعجّب هنا دلالة على الفخر والتّحدّي ، من خلال كلام الشّاعر .

أما دلالة صيغة التّعجّب التي وردت في المقطع التّاسع من خلال قوله :

« **وأنا أقطف من ذكراه عيدا ! ».**[3]

فهنا دلالة على نفسية الشّاعر الحزينة ، وفي الوقت نفسه يفرح بهذه الذّكرى ويجعل منها عيدا وهو عيد الشّهيد ، وينتظر في جُرحه لِيطيب الذي يَسكن داخل رُوحه .

أما في المقطع السّادس عشر ، تمثّل التّعجب في قوله :

« **عرسا ... وحياه ! ».**[4]

وهنا الشّاعر يصف الموت في ساحة الحرب التي أتت من دون إنذار بأنَّها عرس بالنّسبة للشّهيد ، فصيغة التّعجّب هنا دلالتها الفرح لكن بمعنى آخر .

-أما في المقطع الرّابع عشر فوردت صيغة التّعجّب من خلال قوله :

« **إنّني العاشق والأرض حبيبة !».**[5]

فهنا دلالة على تأكيد الشّاعر بتمسّكه بأرضه .

-أما في المقطع الخامس عشر في قوله :

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 358

[2] المصدر نفسه، ص 359 .

[3] المصدر نفسه ، ص 259 .

[4] المصدر نفسه ، ص 362 .

[5] المصدر نفسه ، ص 361 .

« ومن الصّخر نغم !».[1]

فهنا دلالة على التّحدي والمواجهة وعدم الخوف ، من قبل الشّاعر وأحيانا نجد أنّه قد وظّف التّعجّب في أسطر مُتتالية من القصيدة ، وهذا دلالة على القلق والتّساؤلات الكثيرة التي تُلاحق مشاعر الشّاعر الدّاخلية .

4)النّداء :

ويعدّ النّداء « دعاء بأحرف مخصوصة لشدّ انتباه السّامع ، لأمر يريده المتكلّم ».[2]ويمثل النّداء في هذه القصيدة معنى دلالي وجمالي في بُنية القصيدة الدّاخلية ، ونُلاحظ من خلال القصيدة التي بين أيدينا ، أن الشّاعر أحدث تواترا في استعمال أساليب النّداء بتكرار حرف النّداء(يا).

–نجد أن الشّاعر قد وظف أسلوب النّداء في المقطع الثاني في قوله :

« نحن ياأختاه من عشرين عاما ».[3]

فهنا الشّاعر يدعو الشّاعرة فدوى طوقان ، ويوجّه لها الكلام وهنا يُخرِج هذا الكلام من قلبه وكأنه يوجّه لها خطابا ويشدّ انتباهها بحرف النّداء .

–أما في المقطع السادس ، فوظّفه متمثّلا في البيت الثّاني :

« واقع في الأسر – يا حُبِّي الذي حمّلني ».[4]

فالشّاعر هنا يُوجّه كلامه للأسير ، فيدعوه بكلمة " يا حبّي " وهنا دلالة على الحب وعذاب الشّاعر على الأسرى الفلسطينيين وخاطره مكسور لأجلهم وحبه وإخلاصه لهم .

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 362 .

[2] عاطف فضل : تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث ، ص 372 .

[3] محمود درويش ، الديوان ، ص 356 .

[4] المصدر نفسه ، ص 358 .

–وفي المقطع الثامن عشر في قول الشّاعر :

« يا خريف العالم المنهار فينا

يا ربيع العالم المولود فينا ».[1]

فالشّاعر هنا استخدم أداة النداء ، وكأنه يشير إلى العالم كلّه الذي ينهار على فلسطين وهنا دلالة على ثقل الهموم التي يعاني منها الشّاعر ، فوظّف الشّاعر حرف النّداء كأنه يريد أنْ سمِع صوته لهذا العالم ، فالشّاعر هنا من خلال استعماله لحرف النّداء لفت انتباه المتلقي وزاد من المعنى وضوحا وجمالا .

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 362 .

ثالثا : المستوى الدّلالي :

1.الحقل الدّلالــي :

ويمكن أن نضع تعريفا للحقل الدّلالي ، « بأنّه مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها ، ومثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام " لون " وتضمّ ألفاظا مثل : أحمر ، أخضر، أبيض ...»[1]

ومن بين الحقول الدّلالية التي تم توزيعها في القصيدة ، نذكر:

***حقل الطّبـــــيعة :**

وضمّت عدة ألفاظ من بينها : (النّهر ، العشب ، الرّيح ، البساتين ، الجبل ، الكواكب الصّخر ، النجمة ، شجرة ، الماء ، الزّوابع ، خيمة ، القمر ، الزّهرة ،) . إن استخدام الشّاعر لهذه الألفاظ ، أو لهذا الحقل الدّلالي ، ربط بين المقاوم والمناضل الفلسطيني وبين بلده وأرضه ، فالفلسطيني يتعايش مع طبيعة وطنه بها أشدّ التّعلّق كما عبر من خلالها عن آلام وجراح هذا المقاوم ومعايشته لهذه الحرب ، وبتوظيفه لهذه الألفاظ وصف المشاكل والصعوبات التي عايشها الشّعب الفلسطيني اثناء هذه النّكبة .

***حقل الحـــــزن :**

نجد أن الشّاعر يُعبّر عن حالته الشّعورية والوجدانية ، وأحاسيسه الدّاخلية المليئة بالحـزن فاستخدم حقلا دلاليا يضمّ الألفاظ الآتية : (الجُرح ، الصّمت ، الدّمعة ، النّدم ، الحسـرة ، الشّوق ، نبكي ، الضّياع) ، فهنا الشاعر يصف من خلال هذه الكلمات شدة المعـانــاة التي يعانيها الشعب الفلسطيني جرّاء هذه النّكبة التي عانت منها فلسطين فكانت فتـــرة أليمة من تاريخ فلسطين وتاريخ الشاعر ، فوضع لها الشّاعر مؤشّرا في هذه القصيدة من خلال تجسيده لهذه الألفاظ ، فالشّاعر عــايش هذه الجراح ، واكتوى بنار

---

[1] أحمد مختار عمر : علم الدّلالة ، محمود جاب الرّب ، نظرية الحقول الدّلالية وجذورها في التراث العربي ، مجلة اللغة العربية ، مصر ، ع 71 ، 1992 ، ص21.

هذه الحرب فانعكست حالته الشّعورية الحزينة على القصيدة ، فكان يصف الآلام التي زادته وجعا فالحزن سيطر على أفكاره وأحاسيسه ويريد الشاعر من يشاركه هذا الحزن .

***حقل الموت :**

ومن بين الألفاظ التي دلّت على الموت نذكر : (القتل ، المقبرة ، الشّهيد الحرب، الموت تابوت ، المصلوب ، الجريمة) ولعلّ هذه الألفاظ التي دلّت على الموت ارتبطت بالألفاظ الدّالة على الحُزن ، فنجد لها حضورا من البيت الأول إلى غاية البيت الأخير ، فكان الشّاعر يصف ساحة الحرب والتّضحيات وسقوط الشّهداء والمعاناة من هذه الصّدمة ، وكان هذا بحماس وانفعال ، وكان لها دور كبير في القصيدة ، بوصف الشّاعر للشّهداء وسقوطهم في ساحة المعركة ، وذَكَر كلمة الجريمة ، والجاني فيها اسرائيل والضّحية هي فلسطين في قوله " ليلة الجريمة " أي ليلة الحرب 1967، نكبة حزيران فكان الألم شديد والتّوجّع مميت فانعكس هذا الحدث المؤلم على القصيدة من خلال الألفاظ التي وظفها الشّاعر التي تدل عليه ، وتصبّ في حقل الموت ودلالة هذه الألفاظ أنها تُعبّر عن مدى قوّة هذه الفاجعة الأليمة على فلسطين ، ويصف هذه المعاناة والصّبر الذي تعايش مع الشّعب الفلسطيني .

***حقل المكان :**

لقد لاحظنا على الشّاعر أنّه تنوّع في استخدامه للمكان ومن بينها : (البلاد ، الشّارع الشّرفة الغرفة، البيت ، المأوى ، الكوخ ، الأرض ، الوطن ، السّاحة ، الميناء ، المنزل) فهو يدلّ على وقوع هذه الحرب في هذه البلاد ، ومن بينها السّاحة وهي ساحة الحرب في

قوله : في « **في ساحة حرب** »[1]، والبلاد هي فلسطين أما الشارع والغرفة والكوخ فيمكن أن تقول أنها مواقع للمقاومين الفلسطينيين .

***حقل الزّمـــن :**

استخدم الشّاعر في هذا الحقل الألفاظ الآتية : (عشرين عاما ، شهر ، الليل ، السّاعة العصر ، اليوم ، اللّيلة ، الصّيف ، النّهار ، الخريف ، الرّبيع ، الزّمان) كلها ألفاظ دلّت على زمن تلك النّكبة ، فالشّاعر تكلّم عن زمن اللّيل والذي يدل على الاستعمار الذي حدث وما يُسمى بنكبة شهر حزيران ، والتي وقعت في فصل الصّيف .

***حقل الحياة والأمل :**

فالشاعر رغم الحزن الداخلي استخدم ألفاظ تدلّ على الحياة والإرادة والأمل من بينها: (الحبيب ، يجمعنا ، الأهل ، الغناء ، العاشق ، العرس ، الحياة ، المولود) هذه الألفاظ كلها تدل على الحيوية والرغبة في الحيـــاة ، أي أن المُقـــاوم الفلسطـــيني لديه أمل في التّخلّص من هذه الحرب التي عانت منها فلسطـين ، فالكاتب يعبّر عن التّفاؤل المغروس في كل مواطن فلسطـيني ، والإرادة التي يتحلّى بها لتحقيق الحرّيـــة ، ففي هذا الحقل نلاحظ قيمة الحياة على الشاعر والشّعب الفلسطيني ، فالشّاعر يُعبّر عن حنينه للحرّية واشتياقه لها ، وأمله في الحياة .

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 362 .

***حقل الجسد :**

لقد جاء حقل الجسد في القصيدة بمكانة لابأس بها ، ومن بين الألفاظ التي تنتمي لهذا الحقل نذكر : (أهدابنا ، عينيك ، الجباه ، الفؤاد ، الوجه ، الخصر ، الدّم ، ساعد الجلد الحلق ، أحشاء ، النّخاع ، الجبهة ، الظّهر ، القلب) فنجد تنوّعا في الدّلالات من خلال هذه الألفاظ فأحيانا يستخدم العين وهي دلالة للدّموع ، وأحيانا الفؤاد وهو دلالة على العواطف والأحاسيس والمشاعر ، وأحيانا السّاعد والجبهة والأحشاء والجلد كلها ألفاظ تدل على الوطن وارتباط الشاعر والشّعب الفلسطيني بأرضه ، ويمكن أن نذكر أمثلة لذلك كالبيت الآتي : « **خنجرا يلمع في وجه الغزاة** »[1]. ويقصد الاستعمار الذي غزى فلسطين ، أما في المقطع الآتي :

« **هذه الأرض التي تمتصّ جلد الشّهداء**»[2].

وهنا دلالة على دماء الشّهداء الذين سقطوا على هذه الأرض الطّيبة .

2.المحسّنات البديعيّة :

إن المُحسّنات البديعيّة ظاهرة فنية جمالية من ظوارهر البلاغة ، وعرّفها الخطيب القزويني بأنها « علم يعرف به وجوه الكلام ، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدّلالة».[3]

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 358 .

[2] المصدر نفسه، ص 360 .

[3] عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية ، ص 517 .

ومن بين أهم المحسّنات البديعيّة التي استخدمها الشّاعر في القصيدة :

1.2الطباق : ويُعرّف الطّباق :

أ-**لغة** : هو الجمع بين المُتضادّين في الكلام ، مثل « الصّدق في المعاملة ، والكذب في المراوغة ». [1]

ب-**اصطلاحا** : ويعني « الجمع بين متضادّين في الكلام ، مثل : الصّدق في المعاملة والكذب في المُراوغة ».[2]

والطّباق نوعان :

1)طباق الإيجاب : وهو مالم يختلف فيه الضّدان إيجابا وسلبا مثل : من تواضع للّه رفعه .

2)طباق السّلب : وهو ما اختلف فيه الضّدان إيجابا وسلبا ، بحيث يكون أحدهما مثبتا والآخر منفي مثل : البخيل يُهين نفسه ولا يُهين ماله .[3]

إن للطِّباق في النّص الشّعري أثر جمالي في المعنى فهو يزيده قوّة في المعنى من خلال عكس الكلمة ، والطّباق في قصيدتنا أحدث تناغما وحقّق ما يسمى بالوحدة العضوية في القصيدة .

---

[1] حسين شلوف وآخرون : المشوّق في الأدب والنّصوص والمطالعة الموجّهة للسنة الأولى ثانوي ، جذع مشترك آداب، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية ، دط ، 2013-2014 ، ص 203 .

[2] المرجع نفسه ، ص 203 .

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 204 .

ومن أمثلة ذلك نذكر ما يلي :

في المقطع الثالث في السّطر السابع :

« **يقتلُ أو يُحي** ». [1]

فهنا الشّاعر يطابق بين الكلمات لتقوية المعنى وأثره على المُتلقي .

كما صوّره في المقطع الرابع في السّطر الأول والثاني :

« **أوّل اللّيل على عينيك كان**

في فؤادي ، قطرة من آخر اللّيل الطّويل ».[2]

فالشّاعر هنا قد وظّف أوّل وعكْسُها آخر ، مُصوّرا زمن اللّيل الطّويل من أوّله إلى آخره.

كما طابق الشّاعر بين الخُروج والعودة في قوله في المقطع الخامس في السّطرالخامس :

« **خرجوا من خيمة المنفى ، وعادوا** ».[3]

كما نجد الشاعر قد وظّف طباقًا آخر في المقطع السادس عشر من خلال التّضاد بين البُكاء والفرح في قوله :

« **فلن نبكي من فرح** ».[4]

فهنا الشّاعر يُوحي من خلال هذا التّضاد بالتّضحية التي يقدّمها الفلسطيني وهي الاستشهاد ، وهنا البُكاء يعني البُكاء من الفرح بالشهادة قي سبيل الوطن .

---

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 357 .

[2] المصدر نفسه ، ص 357 .

[3] المصدر نفسه ، ص 358 .

[4] المصدر نفسه ، ص 362 .

ونجد طباقا آخر في المقطع الثالث والعشرون في السّطر الرابع :

« وأنا المقتول والمولود في ليل الجريمة ».[1]

فهنا الشاعر قابل بين المقتول والمولود في تصوير الحدث لتقوية المعنى .

2.2.السّجع :

نُلاحظ أن الشّاعر قد وظّف جمالية السّجع في عدة مقاطع من القصيدة ، من بينها نذكر ما ورد في المقطع السّابع :

« وعرفنا مالّذي يجعل صوت القبّرة

وعرفنا مالّذي يجعل صمت المقبرة ».[2]

أما في المقطع العاشر من خلال قوله :

« غادر الكوخ الفتى

ثم أتى ، ثم أتى ».[3]

أما في المقطع الثالث عشر فقد صوّر السّجع كما يلي :

« يافا ترجمت حتى النّخاع

لم تجد مني سوى جبهتها

---

[1] محمود درويش : ص 356 .

[2] المصدر، ص 358 .

[3] المصدر نفسه ، ص 358 .

فأنا أضفره نجما على نكبتها »[1].

يعتبر السّجع في قصيدتنا من بين الصّور التي زادت القصيدة جمالا ، ورونقا وأحدثت تناغما صوتيا موسيقيا ، مما جعلت من القصيدة نصا منسجما إيقاعيا .

3.الرّمز :

يمكن أن نقول الرّمز بأنه من بين أحد أهم آليات التحليل الأسلوبي ، فأغلب الدّارسين يعرّفه بأنه « ضرب من التّصوير ». [2]

والرّمز هو إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر ، ويعتبر من بين الجماليات التي تتميز بها القصيدة المعاصرة في الشعر العربي المعاصر، وفي قصيدة ***يوميات جرح فلسطيني*** وظف الشّاعر محمود درويش بعض الألفاظ التي كانت رموزا ما خلق جوّا شعريا جماليا ، فكانت في بعض مواضع القصيدة لغة شعرية رمزية ،و من بين تلك الرّموز التي وردت في القصيدة نذكر ما يلي :

***اللّيل:** وهو رمز في القصيدة ويدلّ على الاستعمار الإسرائيلي كما يدل على الحرب في تلك اللّيلة ، وهي ليلة حزيران التي وقعت فيها النّكبة ،كما أنه يدل على الحزن والألم .

***الدّم:** وهو رمز التّضحية ، ودماء الشّهداء والمجازر الدّمويّة التي عانت منها فلسطين.

***الشّمس :** وهي رمز للحرّية ، والانتصار وفي القصيدة ربط الشّمس بالعصابة التي تعصّب بها الجباه ، فالمحارب عندما يذهب إلى الحرب يعصّب جبهته استعدادها .

---

[1] محمود درويش: الديوان ، ص 360 .

[2] إيمان – محمد أمين الكيلاني : بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، دار وائل للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، ص 83 .

***الرّيح:** وهي رمز عن القوّة والاندفاع للمقاوم الفلسطيني للحرب ، كما يدلّ على الغضب الفلسطيني من هذا المستعمر وبطشه ، كذلك رمز للهلاك والدّمار .

***لو أن السيّد المسيح لم يكبر على عرش الصّليب** : وهو رمز ديني .

***جذع السّنديان** : وهو رمز عن ارتباط الشعب الفلسطيني ببلاده .

***صمت المقبرة وبساتين حياة** : رمز عن جمالية الموت .

***القبّرة** : وهو طير ترابي اللّون ، هناك من الشّعراء من يستعمله رمز للخير ، ومنهم من يستعمله رمز للشّر ، وهنا الشّاعر يستخدم صوته دلالة على شرارة هذا الصّوت ، وهو صوت الفلسطيني في مواجهة العدو .

4. الصور البلاغية :

1.4- الاستعارة : ومن بين تعريفات الاستعارة ما يلي :

أ- **لغة** : « رفع الشّيء وتحويله من مكان إلى آخر ، يقال استعار فلان سهما من كنانته ورفعه وحوّله منها إلى يده ». [1]

[1] ينظر : عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، دط ، دت، ص 34 .

أما من بين التّعريفات الاصطلاحية فنذكر ما يلي :

ب-**اصطلاحا** : فيعرّفها عبد القاهر الجرجاني « أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللّغوي معروفا ، تدلّ على الشّواهد على أنه نقص به حين ومنع ، ثم يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه غير لازم »[1]. كما يُعرّفها قدامة ابن جعفر وهي : « استعارة بعض الألفاظ في موضع بعض بغرض التّوسع والمجاز ».[2]

ويمكن أن نقول أن الاستعارة هي « أن نذكر أحد طرفي التّشبيه وتُريد به الطّرف الآخر مدّعيا دخول المُشبّه في جنس المشبّه به والأعلى ذلك اتباعك للمشبّه ما يخص المشبّه به ».[3]

ونلاحظ من خلال دراستنا للقصيدة ، أنها متنوعة بتنوّع هذه الصّور ووجدنا الاستعارة بنوعيها المكنيّة والتصريحيّة :

1.1.4.الاستعارة المكنية :

*البيت 99 : " **أنا ما ضيّعت ينبوعي وعنواني واسمي** " استعارة مكنية حذف المشبه به وهو الشيء المادي الذي يضيع ، وترك لازمة من لوازمه ، وهي ضيّعت ، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية ، وهنا لوحة جمالية فنّية رسمها الشّاعر تدل على الضّياع .

---

[1] ينظر : عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، دط د سنة، ص 34 .

[2]عبد اللطيف شريفي ، زبير الدّراقي : الإحاطة في علوم البلاغة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، (دط)، 2004 ، ص145

[1] أحمد حسين صبري: سعيد سليمان حمودة ،التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية، دار المعرفة الجامعية،(دط)، 2002،ص 161

*البيت 120 : " **لكي نسكن جذع السّنديان** " استعارة مكنية حذف المشبّه به وهو المنزل ، وترك قرينة تدل عليه وهي تسكن وهذا على سبيل الاستعارة المكنية ، وهنا استخدم الشّاعر شيء جامد وهو الجذع ، ودلالته هنا الثّبوت والارتباط بالوطن الذي لا يريد أن ينتقل منه .

*البيت 161 : " **هذه الأرض التي تمتصّ جلد الشّهداء** " استعارة مكنية حذف المشبّه به وهو الماء وشبّه الجلد بالماء الذي تَمتصّه الأرض ، وترك قرينة تدل عليه وهي تمتص على سبيل الاستعارة المكنية ، وهنا صورة جمالية قوية المعنى ، كما زادته وضوحا وصوّرت مشهد التّضحية التي قدّمها الشّهداء فداءا لأرض فلسطين .

*البيت 70 : " **سوف يموتون على باب النهار** " استعارة مكنية حذف المشبه به وهو المنزل ، وترك قرينة تدل عليه وهي الباب .

*البيت 132 : " **لا حرف لي في سفر الحضارة** " استعارة مكنية حذف المشبه به وهو العرب وترك قرينة تدل عليه وهي السّفر ، على سبيل الاستعارة المكنية ، وهنا يدل على انعدام المبادرة العربية وليس لها أي ردة فعل يستحق الذكر من أجل فلسطين .

*البيت 135 : " **يحملها ظهر الهزيمة** " استعارة مكنية حذف المشبه به وهو الإنسان وترك قرينة تدل عليه وهي الظّهر ، وهنا دلالة على الانكسار والهزيمة .

*البيت 142 : " **العصا تفترس القيتار** " استعارة مكنية حذف المشبّه به الأسد وترك قرينة تدل عليه تفترس على سبيل الاستعارة المكنية . والغرض من ذلك تصوير المعنى و توضيحه في صورة جمالية .

*البيت 8 : " **لم يتفتت حُبّنا بين السلاسل** " استعارة مكنية حذف المشبه به الشيء المادي وهو الصخر ، وترك لازمة من لوازمه وهي يتفتّت ، وهنا تجسيد المعنى وتقويته .

فهو يتحدّث عن عدم الاستسلام أمام العذاب ، وأن هذا الحب الفلسطيني قوي لا يفتّته سلاسل العذاب .

2.1.4.الاستعارة التّصريحيّة :

*البيت 12 : " **ذلك الظل الذي يسقط من عينيك** " استعارة تصريحية حذف المشبّه وهي الدّموع وصرح بالمشبّه به وهو الظل . والغرض من ذلك تقوية المعنى وتجسيده .

*البيت 21 : " **آخر الليل الطويل** " استعارة تصريحية حذف المشبّه الاستعمار وصرّح بالمشبه به اللّيل ، والغرض من ذلك توضيح المعنى وتقديم الوجه الاستعماري في شكل محسوس .

*البيت 31 : " **ولكن الحبيب واقع في الأسر** " استعارة تصريحية حذف المشبه فلسطين وجاء بالمشبه به الحبيب ، والأثر الأدبي إبراز مدى تعلّق الشّاعر بالوطن .

*البيت 15 : " **لكي يُعصِّب بالشَّمس الجِباه** " استعارة تصريحية حذف المشبّه وهو العصابة وصرح بالمشبّه به وهو الشّمس على سبيل الاستعارة التّصريحية ، وهنا دلالة على الاستعداد للحرب ، فأظهر بهذه الصورة الاستعارية صورة جمالية زادت من قوة المعنى .

*البيت 54 : " **أنا أقطف من ذكراه عيدا** " استعارة تصريحية حذف المشبّه الشجرة وصرح بالمشبه به الذكرى ، وفي هذا البيت يدل بالقطف أي قطف ثمار الحرية التي يقطفها الفلسطيني بعد تضحيات الشهداء وهي الحرية ، فتكون ذكرى هذه الحرب عيدا للشاعر .

*البيت 83 : " **نما في جبهتي عشب النّدم** " استعارة تصريحية حذف المشبه وهو الأرض وصرّح بالمشبه به وهو العشب ووجه الشبه وهو النمو

2.4. **التّشبـــــيه** :ونعرف التّشبيه :

أ- **لغة** :

وهو «التّمثيل و المُماثلة : يقال شبّهت هذا بهذا تشبيها أي مثّلته به ».[1]

ب-**اصطلاحا** : وهو « صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرّد) شيء آخر(حسي أو مجرد) ، لاشتراكهما في صفة حسّية أو مجرّدة أو أكثر ».[2]

وأركانه الأربعة هي كالتالي : المشبّه والمشبّه به ، وأداة التّشبيه ووجه الشّبه . ويُعد التّشبيه من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها على الفهم ، وهو لون من ألوان التّغيير الأنيق ، ونقصد بالتّشبيه الدّلالة على مُشاركة أمر الأمر في المعنى ، عن الأمر الأول وهو المشبّه ، والأمر الثاني وهو المشبّه به ، والمشبّه و المشبّه به هما طرفا التّشبيه والمعنى المُشترك بينهما هو وجه الشّبه ، ولا بُد من شيء يدل على التّشبيه وهو أداة التّشبيه .[3]

-ومن بين صور التّشبيه التي وجدناها في القصيدة نذكر ما يلي :

*البيت 4 : " **نركض كالنّهر** " تشبيه عادي ، حيث شبه الإنسان الذي يركض ، بالنهر في جريانه .

---

[1] يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، ط 1 2007 ، ص 15 .

[2] يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة ، ص 15 .

[3] ينظر: طالب محمد الزوبيعي، نصر حلاوي، البيان والبديع ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 1996 ص 23-24.

*البيت 7 : " **لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام** " تشبيه عادي هنا تشبيه الفلسطيني قبل نكبة حزيران بالأفراخ الصغيرة ، وهنا دلالة على عدم القدرة في الاعتماد على النفس والضعف ، وهذا ما نفاه الشاعر .

*البيت 13 : " **شيطان إله** " تشبيه بليغ ، وحذفت فيه الأداة ووجه الشبه ، وتأويلها شيطان كالإله .

*البيت 41 : " **صمت المقبرة مهرجانا وبساتين حياه** " تشبيه بليغ حذفت الأداة ، والبيت يدل على جمالية الموت وهم الشهداء ، فهو يُشبّه المقبرة التي يُدفن فيها الشّهداء بالبساتين ، وهنا تدل على أرواح الشّهداء الطاهرة التي تفوح رائحتها الزّكية في هذه المقبرة ، فكانت هذه الصورة البلاغية من أجمل الصّور الشّعرية في القصيدة.

*البيت 87 : " **أجعل من صوتي حصاة** " تشبيه بليغ ، حذفت فيه الأداة ، أن أجعل من صوتي كالحصاة ، فهو يشبه صوته بالحصاة أو الحجارة ، وهنا دلالة على التّحدي والمواجهة بأغلى ما يملك .

*البيت 88 : " **ومن الصخر نغم** " تشبيه بليغ ، حذفت فيه الأداة ومن الصخر كالنغم .

*البيت 109 : " **قلبي شجرة** " تشبيه بليغ ، حذفت فيه الأداة ، قلبي كالشجرة .

*البيت 110 : " **لغتي صوت خرير الماء** " تشبيه بليغ حذفت فيه الأداة ، لغتي صوت كخرير الماء .

*البيت 126 : " **بلادي ملحمة** " ، تشبيه بليغ ، حذفت فيه الأداة ووجه الشبه ، وهنا يصور الشاعر فلسطين بأنها ملحمة ، أي أنها حكاية مليئة بالأحداث ، وهي صورة فنّية ابداعيّة زادت القصيدة جمالا ووضوحا .

*البيت 25 : " **صوتك اللّيلة سكين وجرح وضماد** " ، تشبيه بليغ حذفت فيه الأداة فهو يشبه ليلة حزيران وكأنها سكاكين غرست في هذا الفلسطيني فزادته جراحا وتوجّعا ، فكانت هذه الصّورة لها معنى قوي ووقع انفعالي .

3.4. الكنـــــاية :

أ- **لغة :** مصدر فعل كنيت أو كنوت « تقول كنيت بكذا أو كذا أي تكلمت بما يستدل به عليه ».[1]

فالكناية لفظ أريد به لازم معناه ، مع جواز إرادة معناه حينئذ ، كقولك « فلان طويل النّجاد أي طويل القامة ، وفلانة تؤوم الضّحى أي مرهفة مخدومة غير محتاجة إلى السّعي بنفسها في إصلاح المهمات ».[2]

ب-**اصطلاحا :**

إن الكناية « أبلغ من التصريح ، أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته ، بل المعنى أنك زدت إثباته وجعله أبلغ وأشد ».[3]

ويعرّفها آخرون « على أنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه،فظهر أنها تخالف المجاز من جهة إرادة لازمة ، فرق بأن الانتقال فيها من اللازم وفي من الملزوم»[4]. وهي تعريفات كلها تتّفق على أنّ الكناية في نظر هؤلاء نوع من العدول

---

[1] الخطيب القزويني : التلخيص في علوم البلاغة ، تح:عبد الحميد الهنداوي ، منشورات محمد علي ، بيروت لبنان، ط1 ، 1997،ص 93 .

[2] ينظر : عبد القاهر الجرجاني : في علم المعاني ،ص 63 .

[3] الخطيب القزويني : التلخيص في العلوم البلاغية ، ص 182 .

[4] المرجع نفسه، ص 182 .

والخروج من المألوف ، وهذا كلّه لتحقيق الفنّية في النّص الأدبي ، فكان لا بد من وجود انحرافات حتى تؤثر في المتلقي .

- ومن بين صور الكناية في قصيدة * **يوميات جرح فلسطيني** * نجد :

*البيت 6 : " **نحن في لحم بلادي وهي فينا** " كناية عن شدّة تعلق الفلسطيني بوطنه وارتباطه به .

*البيت 16 : " **لون شهيد**" كنايه عن الدّم ، والموت والشهادة .

*البيت 23 : " **شارع العودة** " كناية عن الحرّية .

*البيت 24 : " **عصر الذبول** " كناية عن الضعف والانحطاط.

*البيت 26 : " **سكّين وجرح وضماد** " كناية عن شدّة المعاناة .

*البيت 43 : " **رأيت الشّرفات** " كناية عن السّمو .

*البيت 48 : " **في دمي** " كناية عن الثورة والمجازر الدّموية .

*البيت 97 : " **ترعرعت على الجرح** " كناية عن طول الألم .

*البيت 102 : " **رايتي سوداء** " كناية عن الظلم والاستبداد .

*البيت 103 : " **الميناء تابوت** " كناية عن الموت .

*البيت 107 : " **زهرتي حمراء** " كناية عن لون دم الشّهيد .

خاتمـــــــة

لقد حاولنا في هذا البحث المتواضع في إظهار القضيّة الفلسطينيّة من خلال قصيدة "يوميات جرح فلسطيني " لمحمود درويش ، معتمدين على المنهج الأسلوبي لنخلص في الأخير إلى النّتـــائج التالية :

-أنّ نكبة حزيران 1967 كانت ليلة الجـريمة كما وصفهـا الشّاعـر، فكان الألم شديدا والوجع مُمـيتا ، على فلسطــين والأمة العربيّة .

-كان أسلوب الشاعر متفردا في صيــاغة هذا الحــدث المؤلم بلُغةٍ شعريّة جمالية مثيرة وصل تأثيرها للمُتلقّي ،فكـانت القصــيدة نصا منسجما فتعــايشنا معها لمُدة طـويلة من خلال دراستنــا للمستويــات .

-هذه القصـيدة كانت عبــارة عن تفجـير عاطفي لحقيقة هذه النّكبة المؤلمة ، وكانت تجسيدا لصدق تجربة الشاعر وعاطفته، فكانت انعكاسا لشخصيّته الفنّية المُبدعـة.

-لقد كانت الدّراسة الصّوتيّة في القصيدة ، بمثابة الكشف عن الجماليات والنّغمات الموسيقيّة وتكرارها في الأبيات ، وارتباطها بالمضمون الوجداني للشّاعر في تعايشه مع هذه النّكبة .

-وظّف الشّاعر التّكرار للتّعبير عن مضمونه الوجداني وعن نكبة حزيــران، وترجم حالة الشاعر الحزينة و المُظطربة ، فجعل منه متنفّسا للوجع الفلسطيني جرّاء النّكبة .

- تنوع زمن الأفعــال في القصيدة كان تعبيرا عن الموقف المؤلم والمفجع لهذه النّكبة فهو يصف أحيانا تضحيات الشّهداء والمقاومين الفلسطينيّين وأحيانا يعبر عن الأمل في الحــاضر والمستقبل .

-التقديم و التأخــير في القصيدة ، كان يهدف للتأثـير في المُتلقي ، وجاء هذا التّقديم والتّأخير على شكل انزيّاحــات متنوعة ، بتنوع الجمل الشّعرية في القصيدة .

-تنوعت الأسالــيب الانشائية في القصيدة، وتعددها من استفهــام ونهي وأمر ونداء وتعجّــب .

–كانت القصـيدة غنيّة جدا بالصّور البلاغية ، وثريّة بالرّموز ، من خلال الأبيـات في المعبرة عن الحرب والحـزن والوجع الفلسطـيني ، البعـيدة عن عيني الشّـــاعر لكنها جزء لا يتجزّأ من قلبه .

–كانت هذه أهم الملاحظـات التي تمكّننا من استخراجها في خاتمة هذه الدّراسة ، آمل أن نكون قد وفّقنا في قصـدنا ، وآخر دعوايا أن الحمدلله رب العالمين والصَّـلاة والسّـلام على أشرف المرسلـين .

مـلـــــحـــق

« قصيدة يوميات جُرح فلسطيني لفدوى طوقان »لـ : الشّاعر

محمود درويش

-1-

نحن في حلّ من التذكار

فالكرمل فينا

و على أهدابنا عشب الجليل

لا تقولي: ليتنا نركض كالنّهر إليها،

لا تقولي!

نحن في لحم بلادي.. و هي فينا!

-2-

لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام

ولذا، لم يتفتّت حبنا بين السلاسل

نحن يا أختاه، من عشرين عام

نحن لا نكتب أشعارا،

و لكنا نقاتل

-3-

ذلك الظل الذي يسقط في عينيك

شيطان إله

جاء من شهر حزيران

لكي يعصب بالشمس الجباه

إنه لون شهيد
إنه طعم صلاة
إنه يقتل أو يحيي
و في الحالين!آه!
-4-
أوّل الليل على عينيك ،كان
في فؤادي، قطرة من آخر الليل الطويل
و الذي يجمعنا، الساعة، في هذا المكان
شارع العودة
من عصر الذبول.
-5-
صوتك الليلة،
سكين وجرح و ضماد
و نعاس جاء من صمت الضحايا
أين أهلي؟
خرجوا من خيمة المنفى، و عادوا
مرة أخرى سبايا!
-6-
كلمات الحب لم تصدأ،و لكن الحبيب
واقع في الأسر_ يا حبي الذي حملني
شرفات خلعتها الريح
أعتاب بيوت
وذنوب.
لم يسع قلبي سوى عينيك
في يوم من الأيام
و الآن اغتنى بالوطن!

-7-

و عرفنا ما الذي يجعل صوت القبّرة

خنجرا يلمع في وجه الغزاة

و عرفنا ما الذي يجعل صمت المقبرة

مهرجانا.. و بساتين حياة!

-8-

عندما كنت تغنين رأيت الشرفات

تهجر الجدران

و الساحة تمتد إلى خصر الجبل

لم نكن نسمع موسيقى

و لا نبصر لون الكلمات

كان في الغرفة مليون بطل

-9-

في دمي من وجهه صيف

و نبض مستعار

عدت خجلان إلى البيت

فقد خرَّ على جرحي شهيدا

كان مأوى ليلة الميلاد

كان الانتظار

و أنا أقطف من ذكراه عيدا

-10-

الندى و النار عيناه

إذا ازددت اقترابا منه غنّى

و تبخّرت على ساعده لحظة صمت و صلاة

آه سمية كما شئت شهيدا

غادر الكوخ فتى

ثم أتى لما أتى
وجه إله
-11-
هذه الأرض التي تمتص جلد الشهداء
تعد الصيف بقمح و كواكب
فاعبديها
نحن في أحشائها ملح و ماء
و على أحضانها جُرح يحارب
-12-
دمعتي في الحلق يا أخت
و في عيّني نار
و تحررت من الشكوى على باب الخليفة
كل من ماتوا
و من سوف يموتون على باب النهار
عانقوني، صنعوا مني.. قذيفة!
-13-
منزل الأحباب مهجور.
و يافا ترجمت حتى النخاع
و التي تبحث عني
لم تجد مني سوى جبهتها
أتركي لي كل هذا الموت، يا أخت
أتركي لي كل هذا الضياع
فأنا أضفره نجما على نكبتها
-14-
آه يا جرحي المكابر
وطني ليس حقيبه

و أنا لست مسافر
إنني العاشق ،و الأرض حبيبه
-15-
و إذا استرسلت في الذكرى!
نما في جبهتي عشب الندم
و تحسرت على شيء بعيد
و إذا استسلمت للشوق،
تبنيت أساطير العبيد
و أنا آثرت أن أجعل من صوتي حصاه
و من الصخر نغم!
-16-
جبهتي لا تحمل الظل.
و ظلي لا أراه
و أنا أبصق في الجرح الذي
لا يشعل الليل جباه!
خبئي الدمعه للعيد
فلن نبكي سوى من فرح
و لنسم الموت في الساحة
عرسا.. و حياه!
-17-
و ترعرعت على الجرح، و ما قلت لأمي
ما الذي يجعلها في الليل خيمه
أنا ما ضيّعت ينبوعي و عنواني و اسمي
و لذا أبصرت في أسمالها
مليون نجمه!
-18-

رايتي سوداء،
و الميناء تابوت
و ظهري قنطرة
يا خريف العالم المنهار فينا
يا ربيع العالم المولود فينا
زهرتي حمراء
و الميناء مفتوح،
و قلبي شجرة!
-19-
لغتي صوت خرير الماء
في نهر الزوابع
و مرايا الشمس و الحنطة
في ساحة حرب
ربما أخطأت في التعبير أحيانا
و لكن كنت_ لا أخجل_ رائع
عندما استبدلت بالقاموس قلبي!
-20-
كان لا بد من الأعداء
كي نعرف أنا توأمان!
كان لا بد من الريح
لكي نسكن جذع السنديان!
و لو أن السيد المصلوب لم يكبر على عرش الصليب
ظل طفلا ضائع الجرح.. جبان.
-21-
لك عندي كلمه
لم أقلها بعد،

فالظل على الشرفة يحتل القمر
و بلادي ملحمة
كنت فيها عازفا.. صرت وتر!
-22-
عالم الآثار مشغول بتحليل الحجارة
إنه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير
لكي يثبت أني:
عابر في الدرب لا عينين لي
لا حرف في سفر الحضارة!
و أنا أزرع أشجاري. على مهلي
و عن حبي أغني!
-23-
غيمة الصيف التي.. يحملها ظهر الهزيمة
علّقت نسل السلاطين
على حبل السراب
و أنا المقتول و المولود في ليل الجريمة
ها أنا ازددت التصاقا.. بالتراب!
-24-
آن لي أن أبدل اللفظة بالفعل و آن
لي أن أثبت حبي للثرى و القبرة
فالعصا تفترس القيثار في هذا الزمان
و أنا أصفر في المرآه
مذ لاحت ورائي شجره [1]

[1] محمود درويش : الديوان ، ص 356-362 .

قائمة المصادر والمراجع

أولا .قائمة المصادر والمراجع العربية :

1. أحمـد الشّـايب، الأسـلوب ، مكتبـة النهضـة المصـرية ، القـاهرة ،مصـر ،ط6 ،1969.

2. أحمد حسين صبري، سعيد سليمان حمودة ، التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية دار المعرفة الجامعية ، د ط ، 2002 .

3. إيمـان – محمـد أمـين الكيلانـي ، بـدر شـاكر السـياب ، دراسـة أسـلوبية لشـعره دار وائل للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، د ت .

4. أيـوب جـرجيس العطيّـة، الأسـلوبية فـي النقـد العربـي المعاصـر، عـالم الكتـب الحديث للنشر والتوزيع، اربد ، الأردن، ط1 ، 2011 .

5. بيار جيرو، الأسلوبية ، تر،منذر عيّاشي ، مركز الإيمان القومي ، بيروت لبنان د ط ، د ت .

6. جميل حمداوي ، اتجاهات الأسلوبية ، شعبة الألوكة الجديد و الحصري الناظور المغرب ، ط1 ، 2015 .

7. حـازم القرطـاجنّي ، منـهج البلغـاء وسـراج الأدبـاء ، دار الغـرب الإسـلامي بيروت لبنان ، ط2 ،1981 .

8. حسـن منـديل حسـن العكيلـي ، دراسـات بلاغيـة وأسـلوبية، دار دجلـة ناشـرون وموزعون عمان، الأردن، ط1، 2014.

9. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، بغداد ، العراق 1995 .

10. حسين شلوف وآخرون ، المشوّق في الأدب والنّصوص والمطالعة الموجّهة للسنة الأولى ثانوي ، جذع مشترك آداب، الدّيوان الوطني للمطبوعات المدرسية د ط ، 2013-2014 .

11. الخطيب القزويني ، التّلخيص في علوم البلاغة ، تج: عبد الحميد الهنداوي منشورات محمد علي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1997.

12. رابح بن خوية ، مقدّمة في الأسلوبية ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد الأردن ، ط1، 2013 .

13. رابح بوحوش ، الأسلوبيّات وتحليل الخطاب ، مديرية النّشر، جامعة باجي مختار عنابة ، الجزائر، د ط ، د ت .

14. رحمن غركان ، الأسلوبية بوصفها مناهج، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان، ط1 ، 2014.

15. شوقي ضيف ، في النّقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، ط 6 ، 1981 .

16. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د ط 2002 .

17. طالب محمد الزويبعي ، نصر حلاوي ، البيان والبديع ، دار النهضة العربية بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1996 .

18. عاطف فضل، تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 2004 .

19. عبد السّلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ط2 ، 1982 .

20. عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية علم البيان ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،دط ، د ت.

21. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء النشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2002.

22. عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1991 .

23. عبـد القـاهر الجرجـاني، دلائـل الإعجـاز فـي علـم المعـاني ، دار المعرفـة بيروت لبنان ، ط 3 ، 2001 .

24. عبـد اللطيـف شـريفي – زبيـر الـدّراقي ، الإحاطـة فـي علـوم البلاغـة ، ديـوان المطبوعات الجامعية ،دط ، 2004 .

25. عبدالله الجواد ، العروضيين الأصالة والحداثة ، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع دط ، 2002.

26. علـي جميـل سـلوم ، حسـن نورالـدّين ، الـدّليل إلـى البلاغـة وعـروض الخليـل دار العلوم العربيّة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999 .

27. فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2001 .

28. فهد ناصر عاشور ، التّكرار في شعر محمود درويش ، دار الفارس ،عمان الأردن ط 1 ، 2004.

29. قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، تح : محمّد عبد المنعم خفّاجي ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان .

30. محّمد بـن يحـي ، السّمـات الأسـلوبية فـي الخطـاب الشـعري ، عـالم الكتـب الحديث إربد الأردن ، ط1 ، 2011.

31. محمد عزام ، الأسلوبية منهجا نقديا ، منشورات دار الثقافة ، دمشق ، سوريا ط 1، 1980 .

32. محمود درويش ، الدّيوان للأعمال الأولى 1 ، دار رياض الرّيس للكتب و النّشر، بيروت ، لبنان ، ط1، 2005.

33. مختـار عطيـة ، التقـديم والتـأخير ومباحـث التركيـب بـين البلاغـة والأسـلوبية دار الوفاء للطباعة والنشر ،الاسكندرية ، مصر، د ت.

34. مصـطفى السّـعدني ، البنيـات الأسـلوبية فـي لغـة الشّـعر الحـديث ، منشـأة المعارف الإسكندرية ، د ط ، د ت .

35. مصـطفى صـادق الرّافعـي ، إعجـاز القـرآن والبلاغـة النّبويـة ، تـح ، عبـدالله المنشاوي مكتبة الإيمان ، د ط ، 1961.

36. منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ،ط 1 ، 2002 .

37. منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد كتاب عرب ، دمشق سوريا ،د ط، 1990.

38. موسـى سـامح ربابعـة ، الأسـلوبية مفاهيمهـا وتجلياتهـا ، دار الكنـدي للنّشـر والتّوزيع ، اربد ، الأردن ، ط 1 ، 2001.

39. موسى سامح ربابعة ، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، عمّان ، الأردن ، ط1 ، 2003.

40. ميس خليل محمد عودة ، تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي دار جليس الزمان للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، ط1 ،2011 .

41. ناصـر عاشـور ، التّكـرار فـي شـعر محمـود درويـش ، دار الفـارس ، عمـان الأردن ط 1 ، 2004.

42. نـور الـدّين السّـد ، الأسـلوبية و تحليـل الخطـاب ، دراسـة فـي النّقـد العربـي الحـديث، دار هومـة للطّباعـة و النّشـر و التّوزيـع ، بوزريعـة ، الجزائـر ، ط 1 ، ج1 2010 .

43. يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ط 1 ، عمان ، الأردن ، 2007 .

44. يوسـف ابـو العـدّوس ، البلاغـة والأسـلوبية، الأهليـة للنشـر والتوزيـع، عمـان الأردن ط1، 1999.

45. يوسـف أبـو العـدوس ، التّشـبيه والاسـتعارة ، دار المسـيرة للنشـر والتوزيـع والطباعة عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2007 .

46. يوسـف أبـو العـدّوس ، مـدخل إلـى البلاغـة العربيـة ، دار المسـيرة للنشـر و التوزيع و الطباعة ، عمان ، الأردن ، ط1، 2007.

ثانيا.المصادر والمراجع المترجمة :

47. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، تر، خالد محمود جمعة، دار الفكر دمشق، سوريا، ط1 ، 2003.

48. هنريش بليت ، البلاغة والأسلوبية ، تر، محمد العمري ، إفريقيا الشرق الدار البيضاء ، المغرب ، (د ط)، 1999 .

ثالثا.المعاجم :

49. إبراهيم مصطفى وآخرون ، معجم الوسيط ، دار العودة ، تركيا ، 1989

50. ابن منظور أبو فضل جمال الدين ، لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان دط ، د ت، ج 1 .

رابعا.المجلات :

51. أحمد مختار عمر ، علم الدّلالة ، مجلة اللغة العربية ، مصر ، ع 71 ، 1992

52. محمد الهادي طرابلسي ، مجلة فصول ، الأسلوبية ، المجلد الخامس ، العدد 1 ، أكتوبر–نوفمبر –ديسمبر، 1984 ، الهيئات المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

53. مومني بوزيد ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية ، جامعة محمد الصديق بن يحي ، جيجل ، الجزائر العدد 9 ، 2014 .

فهرس الموضوعات

فهـــــرس المـــــوضـــــوعات

الموضوع	الصفحة
مقدّمـــــة.....	(أ- ج)
تمهـــيد .....حول منـــــاهج النّقد المعاصر	(5)
الفصل الأول.....الأسلـــوبية والنّقـــد	(11-40)
1.مفهوم الأسلوب	(11)
أ-لغة	(11)
ب-اصطلاحا	(11)
2.مفهوم الأسلــوبية.....	(12)
3.اتجـــاهـــات الأسلوبية	(15)
1)الأسلوبية التعبيرية	(15)
2)الأسلوبية المثالية.....	(16)
3)الأسلوبية البنيوية.....	(17)
4)الأسلوبية الاحصائية.....	(19)
5) الأسلوبية النفسية.....	(20)
1.الأسلــوبية في النقد القديم	(22)
1.1. الأسلوبية والبلاغة	(24)
أ- أوجه التشابه.....	(26)

فهـــــرس المـــــوضـــــوعات

ب-أوجه الاختلاف.....(28)
2.1 الأسلوبية والنقد .....(30)
2.الأسلـــوبية في النقد الحديث .....(34)
أ-عند الغرب .....(34)
ب-عند العرب .....(37)
الفصل الثّـــــاني ..... المستويات الأسلوبية في القصيدة (42-90)
أولا:المستوى الصوتي.....(42-58)
الموسيقى الخارجية.....(42)
1.1.البحر..... .(42)
2.1.الزحاف .....(44)
3.1 القافية.....(44)
4.1 الرّوي.....(45)
2.الموسيقى الداخلية .....(46)
1.2التكرار .....(46)
أ-لغة.....(46)
ب-اصطلاحا.....(47)
1.1.2تكرار الصّوت.....(47)

فهـــــرس المـــــوضـــــوعات

2.1.2تكرار الكلمة.....(50)
3.1.2تكرار الأداة والضّمير .....(54)
ثانيا:المستوى التركيبي والنحوي في القصيدة.....(59-74)
1.الفعل ودلالته في القصيدة .....(59)
أ الفعل المضارع .....(59)
ب- الفعل الماضي .....(60)
ج-الفعل الأمر.....(61)
2.التّقديم والتّأخير .....(62)
3.المعرفة والنّكرة.....(66)
أ-المعرفة .....(66)
ب-النّكرة .....(67)
4.الإطناب .....(68)
5.الأساليب الإنشائيّة .....(69)
1)الأمر.....(69)
2)الاستفهام .....(70)
3)التّعجب .....(71)
4)النّداء .....(73)

فهـــــرس المـــــوضـــــوعات

ثالثا :المستوى الدلالي .....(**75-90**)
1.الحقل الدلالي .....(75)
حقل الطّبيعة .....(75)
حقل الحزن.....(75)
حقل الموت.....(76)
حقل المكان.....(77)
حقل الزّمن .....(77)
حقل الحياة والأمل .....(77)
حقل الجسد.....(78)
2.المحسنات البديعية.....(78)
1.2الطباق.....(79)
أ-لغة .....(79)
ب-اصطلاحا.....(79)
2.2.السجع.....(81)
3.الرمز.....(82)
4.الصور البلاغية.....(83)
1.4الاستعارة ..... (83)

فهـــــرس المـــــوضـــــوعات

أ-لغة .....(83)
ب-اصطلاحا .....(84)
1.4)الاستعارة المكنية.....(83)
1.1.4الاستعارة التصريحية.....(86)
1) التّشبيه .....(87)
أ- لغة .....(87)
ب-اصطلاحا.....(87)
2) الكناية .....(89)
أ-لغة .....(89)
ب-اصطلاحا.....(89)
خاتمة .....(92)
ملحق.....(95)
قائمة المصادر والمراجع .....(103)
فهرس الموضوعات.....(109)

ملخص :

تعدّ الأسلوبية منهجا نقديا يرتكز على عدة آليات بغية تحليل الخطاب الشعري، وإبراز فنياته وتوضيح دلالاته، وقد سعينا في هذا البحث إلى تعريف الأسلوبية وعلاقتها بالنقد ومدى تجسيد هذه الظاهرة الأسلوبية في قصيدة " يوميات جرح فلسطيني " لمحمود درويش، من حيث مستوياتها (الصوتي، التركيبي والنحوي ، والدلالي) التي جعلت من القصيدة لوحة فنية ابداعية ، وكانت دراستنا للقصيدة وفق المنهج الأسلوبي .

RéSUMé.

La stylistique est considérée comme une méthode critique porte sur phusiens techniques en vue d'analyser, esthétiques et hétique et éclairair sa sémantique .

On a parlé dans cette recherche du concept de stylistique et sa relation avec la critique , dans le poème « yawmiat jerh felistini » de mahmoud dorouiche dans ses mieans (son , composition grammaire et sémantique) qui ont rendu le poème un tableau artistique.