الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

الفرع : دراسات نقدية تخصص: نقد حديث ومعاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر الموسومة بـــ:

التضافر الأسلوبي في شعر محمود درويش

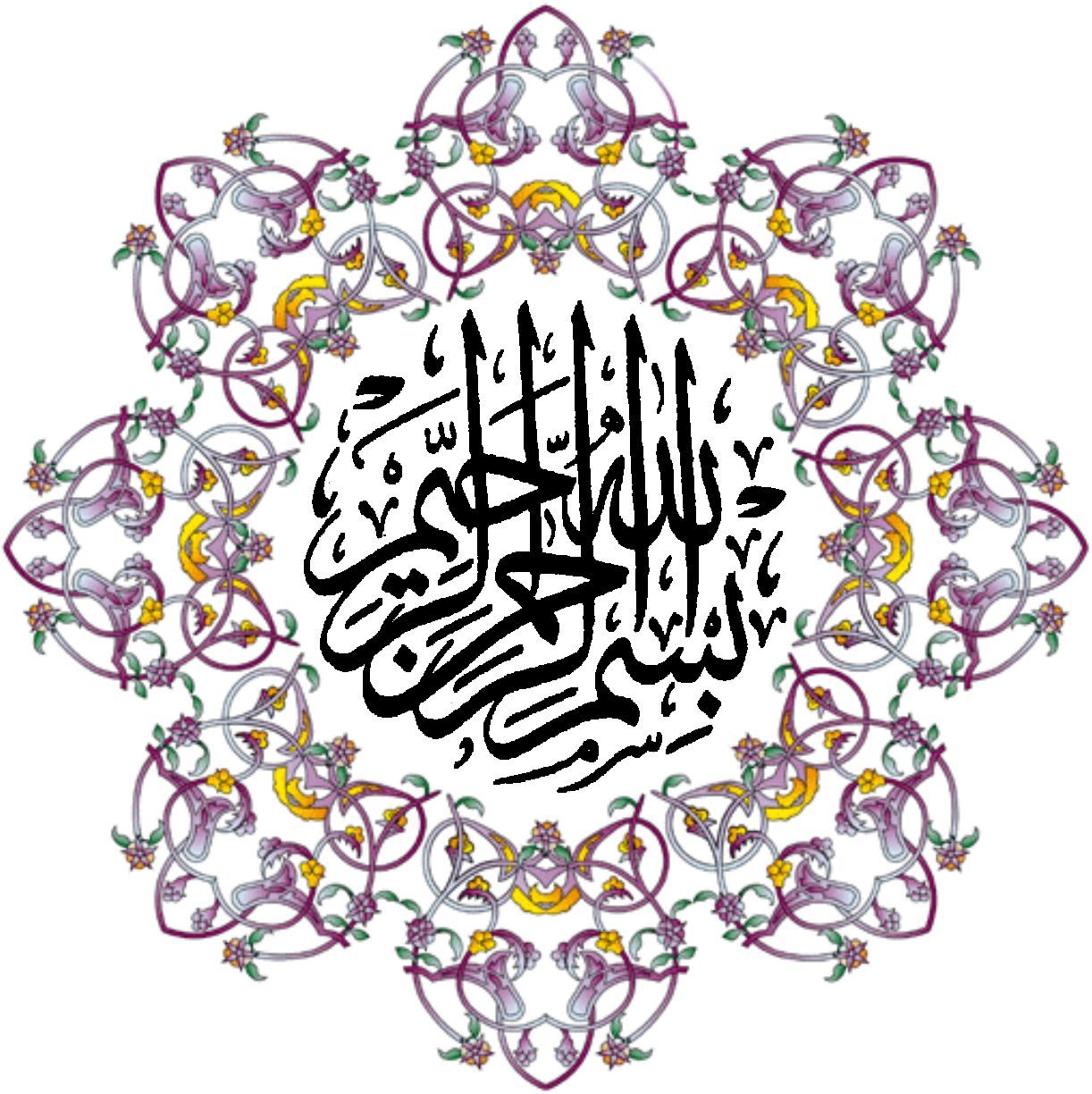
إعداد الطالبتين
- مزواري حليمة
- بوعمامة عائشة

إشراف الدكتور:
- كراش بن خولة

أعضاء اللجنة المناقشة

أ.د. بولخراص محمد ..... رئيسا
د. كراش بن خولة..... مشرفا ومقررا
د. باقل دنيا..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1439هـ/1440 هـ – 2018م / 2019 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي وهبنا العقل للوصول إلى المعرفة، ورزقنا الصبر الذي جعلنا نمضي قدمًا نحو الهدف، وعدم الاستسلام لأي عائق يُوقِفُ سريان البحث، وإتمام الواجب.

نتوجه بالشكر وأسمى عبارات الامتنان لكلّ من ساندنا وحفّزنا على اتمام الطّريق، ونخصّ بالذكر الأستاذ الدكتور المشرف: "كراش بن خولة" الذي قام بتوجيهنا ، ولم يبخل علينا بمعرفته ونصائحه القيّمة التي كانت عونًا لنا في اتمام مشوار البحث.

إهداء

إلى سيّدة الحب.. وعطر الجنّة.... إلى أمّي الغالية

إلى الّذي لن يأتي مثله أحد .. ولن يأخذ مكانه أحد ...

إلى أبي الغالي

أدام الله عمركما

إلى إخوتي....

حليمة مزواري

إهداء

إلى الّتي لا ترقى لإسمها قواميس فكري وزخرفت حروفي

إلى أمّي الغالية.

إلى الروح الطاهرة، إلى الّذي قاسمني تعبي وفرحتي إلى شراع سفينتي أبي العزيز.

إلى أختي وإخوتي.

عائشة بوعامة

مقدمة

مقدمة:

بسم اللّه الرحمن الرحيم وبه نستعين،الصّلاة والسلام على رسوله الأمين،محمّد صلّى الله عليه وسلّم وعلى آله وصحبه أجمعين إلى يومالدّين، وبعد:

يعتمد الشّعر على لغةٍ لها حظُّها من التقريرية في بعض الأحيان، لكنها إيحائية في الغالب الأعمّ ، بل يجب أن تكون كذلك، وهي تفتح بذلك للمتلقّي علىٍ من التأويلات المتعدّدة التي تفرضها طبيعة اللّغة، سواء صوتيًّا، أو صرفيًّا،أو تركيبيًّا، أو دلاليًّا.

فالشاعر يهدفُ إلى إبهار المتلقّي وشدّه لقصيدته، مستعملاً عددًا من الوسائل في تحقيق غايته، والتضافر الأسلوبي هو أحد هذه الوسائل الّتي تسمح للقارئ بدخول عالم النص المغلق من مداخل عديدة، وذلك من خلال تشاكل مجموعة من العناصر التحليلية التي تنطلق بداية من القارئ النموذجي، الّذي تمنح ردود أفعاله للباحث الأسلوبي لمعيارًا نقديًّا يُمكّنه من كشف الظواهرالسّمات الأسلوبية البارزة، والانطلاق من هنا إلى أعماق النص.

و وضع التضافر الأسلوبي في المقابل مع أنماط التحليل الأسلوبي ومصطلحاته الأخرى يساهم في توضيحه أكثر، لذلكُ مزج بينه وبين أشكال التحليل الأسلوبي وبين المصطلحات الإجرائية الّتي شاع استعمالها في التحليل الأسلوبي. فاللّغة تقوم بإظهار الجانب الإبداعي،و القصيدة بمضمونها تظهر في شكل فنيّ ، حيث توجد علاقات لغوية غير اعتيادية، تخرق النظام المألوف.

وتتمثّل اللّغة الشعرية في شتىّ صور الانزياح، فهي خروج عن اللغة النمطية (المعيارية)، إذ تكتسي طابع الشاعرية بالإنزياحات التركيبة والدلالية، فهي هدم اللّغة وإعادة تشكيلها من جديد لتبرز بمختلف الصور الإيحائية والمجازية لتحقّق التفرّد والخصوصية، فتخرج الألفاظ عن دلالاتها المعجمية لتتجلى فيها صور الإيحاء.

من هنا نستطيع القول أنّ اللّغة الشعرية جامدة بطبعها، وهنا يأتي دور الشاعر الماهر بتفجيرها وتحويلها إلى شظايا وحمم بركانية من المشاعر والشعور بكل صدق وحرارة وجدانية كل حسب الوعي والقدرة في توليد مناخات مناسبة لاحتواء هذا الدفء وإيصاله للوجدان،إذاً هي البناء

الّذي يبني عليها الشاعر نصوصه هي السّبيل الوحيد للوصول إلى ذات المتلقي وإثارته، وليست اللّغة الشعرية محصورة على حفظ آلاف الكلمات فقط بل يجب أن تصبّ هذه الكلمات في قوالب تناسب مدلولها ولفظها وجرسها كي نصل إلى عمل فني إبداعي، وعمل متناغم ومتوافق مع دلالاته الجديدة ومعطيات النّص المراد إيصالها بعيداً كل البعد عن الاضطراب والرّكاكة، كما أنّ كل شاعر معجم شعري وله تراكيب خاصّة به، فتجده غالباً يدور في فلكه الذي وكلماته المكرّرة ومعانيه الخاصة وقد نميّزه في أحيان كثيرة عن غيره من حيث اللّفظ وإيقاعه الذي يلازمه ويحدّد ذاتيّته من خلال نصوصه فتتجلّى بها انفعالاته ورؤاه، فمن خلال نتعرّف إلى ثقافة هذا الشاعر.

فالشاعر المتميّز بلغته الشعرية هو الّذي يتمتّع بالبراعة والدّقة في التصوير؛ أي يفرز لغته الخاصّة تلك تعبّر عن الموضوع فقط بل تتعدّاه نحو البناء المتكامل باتّصال متزامن دون انفصال أو تشويه.

وتمثّلت قصائد **محمود درويش** بتقنية التلاعب بالكلمات، ممّا يجعل من لغته إيحائية تحمل في طيّاتها دلالات أسلوبية متعدّدة لهذا وجّهنا اهتمامنا إلى دراسة **شعر محمود درويش**، محاولين الكشف عن أسلوبه.

وعلى هذا الأساس كان موضوع دراستنا موسوما بـ: **"التضافر الأسلوبي في شعر محمود درويش"**، فقد حاولنا من خلاله الإجابة على التساؤل التّالي:

- ماذا نعني بالتضافر الأسلوبي؟
- و كيف تجلّت هذه المظاهر الأسلوبية في شعر **محمود درويش؟**

وللإجابة على هذه الإشكالية اتّبعنا المنهج الأسلوبي القائم على التحليل والتركيب والإحصاء،

كون الموضوع يتناول قضية لا تخلو من التحليل والتركيب. باعتبار المنهج الأسلوبي المنطلق و الأساس الّذي بنينا عليهموضوع الدّراسة.

ومن الأسباب الّتي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع:

- محاولةمعرفة الخبايا الفنّية في قصائد **محمود درويش**، والتلذّذ بقرائته والوصول إلى نوع من التغلغل في الجمال الأسلوبي للخطاب الشعري عنده.
- محاولة الاطلاع على خصائص الشعر الفلسطيني عند **محمود درويش**خاصّة، واستنباط أساليبه اللّغوية.

معرفة مدى استطاع الشاعر تجسيد شحناته الشعورية وتحوّل هذه الشحنات لأثرٍ جماليٍّ ورصد جوانب من شاعريته من خلال انزياحاتهفي مستويات الأسلوبية التركيبية والدّلالية.

- محاولة اكتشاف القيم والوظائفالفنّيةو الجمالية الّتي يفضي إليها التحليل الأسلوبي في قصائده.

وللخوض في غمار هذا البحث اعتمدنا على خطّة البحث التّالية: (مقدّمة، مدخل، فصلين، وخاتمة).

فكان **المدخل** التمهيديمعنوناً بـ: الأسلوب والأسلوبية، حاولنا من خلاله الإلمام بالجانب النظري، والتعرّف علكلٍ من الأسلوب والأسلوبية، الفرق بينهما، كما تطرّقنا فيه إلى محدّدات الأسلوب (الانزياح، التركيب، الاختيار)، ثم إلى مستويات التحليل الأسلوبي وإلى أهم اتجّاهات الأسلوبية.

أمّا **الفصل الأوّل** فكان معنوناً بـ: البنيات الأسلوبية في شعر محمود درويش، حاولنا فيه دراسة الانزياح في مجموعة من القصائد المختلفة الّتي تنزاح به عن المألوف وتبعث الفضول لمعرفة ما وراء هذا الخرقكما حاولنا دراسة التركيب الّذي تطرّقنا فيه إلى (التقديم والتأخير، إحصاء الجمل الإسمية والفعلية، أحصاء الأفعال ودلالتها، الحذف، الالتفات).

مقدمة:

أمّا **الفصل الثاني** المعنون بـ: مستويات التحليل الأسلوبي في قصائد محمود درويش، حاولنا في هذا الفصل التركيز على المستوى الدّلالي للكشف عن الغموض الّذي اتّسم به شعر **محمود درويش**تطرّقنا إلى الحقول الدّلالية، والمعجم الشعري.

ثمّ في الأخير **خاتمة**جاءت لتلخّصلنا أهمّ النتائج الّتي توصل إليها البحث. ولإثراء البحث اعتمدنا على مجموعة من المصادر و المراجعأهمّها:

-حنان بومالي، الانزياح وتحوّلات الخطاب الشعري لمحمود درويش. (مجلّة)

- صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية.(كتاب)

-محمّد مصطفى عبدالرحمن، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش. (مجلة)

- محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون.(ديوان)

- محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي. (ديوان)

ومن بين الدّراسات السابقة الّتي تناولت هذا الموضوع نجد:

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير موسومة بـ: قصيدة مديح الظلّ العالي لمحمود درويش، دراسة دلالية، للطالبة **إيمان جربوعة**، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2009/2010.

- رسالة لنيل شهادة الماجستير معنونة بـ: هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر محمود درويش أنموذجا، للطالب**محمّد مراح**، جامعة وهران، 2012/2013.

- رسالة ماجيستر موسومة بـ: أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" مقاربة أسلوبية، للطالب **عبد القادر علي زروقي**، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011/2012.

أطروحة دكتوراه موسومة بـ: تطوّر الرّؤية الفنّية في شعر محمود درويش، للطالب **ياسين بغورة**، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة، 2016/2017.

والحقّ أنّ لمثل هذه الأبحاث من الأهمية ما لها، غيرأنّه واجهتنا بعض الصعوبات ومنها:

- اتّساع الموضوعوتشعّبه، فالأسلوبية حقل واسع.

-تنوّع مفاهيم الأسلوبية وإشكالية تطبيقها.

وفي الختام، لا يسعنإلاّ أن نسدي عظيم الشكر والتقدير لأستاذنا الفاضلكرّ"اش بن خولة" الّذي أشرف على هذا العمل المتواضع، و منحنا الكثير من وقته، وكان لنا نعلمسّند طيلة فترة إنجاز هذا البحث، ونعم المشرف الّذي كانيُقوِّم اعوجاج البحث وثقّف، فجزاه اللهعنّا خير الجزاء.

كما لا ننسىكلّ من ساعدنا في مسيرتنا العلمية، سواء من بعيد أو من قريب، فنسأل الله سبحانه وتعالى أنيهيّئ لنا من الأسباب ما يمكننا مردّ الفضل لأهل، والحمد لله الذي بنعمتهتمّ الصّالحات، والله أعلم وأحكم.

الطالبتان:

- حليمة مزواري.
- عائشة بوعمامة.

تيارت في:2019/05/24.

مدخل

الأسلوب والأسلوبية

الجذور المعرفية

1.الأسلوب و الأسلوبية:

يعود ظهور مصطلح الأسلوبية الى بدايات القرن العشرين، واتّضحت معالمها على يد " **شارل بالي**"، إذ يلاحظ على الدراسات الأسلوبية إشكالية المصطلح الّذي أثار خلافات عديدة لدى الدّارسين فتعدّدت المفاهيم وتعدّدت المصطلحات.

الأسلوب:

استخدمت لفظة أسلوب في اللّغة العربية عدّة استخدامات، فالأسلوب حسب ما ورد في **"لسان العرب"**: هو" السّطر من النّخيل فيقال للسطر من النّخيل: لأسلوب. وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب. و الأسلوب الطريق، والوجه والمذهب، والجمع أساليب."[1] كما أنّ له معنى طريقة الأديب في الكتابة فلكلّ أديب أسلوب خاص يميّزه.

وهو عند **أحمد الشايب** "فنّ من الكلام يكون إمّا قصة، أو حوارا، أو تشبيها، أو كتابة، أو حكما، أو أمثالا، وهذه المعاني تنقسم إلى قسمين قسم حسّي يمثّل الوضع الأسبق للّفظ، كسطر النّخيل والطّريق الممتد أو السلوك، وقسم معنوي يتمثّل في الوضع اللّغوي حين تنتقل الكلمات من معانيها الحسيّة إلى المعاني الأدبية أو النّفسية ذلك هو الفنّ من القول أو الوجه أو المذهب في بعض الأحيان"[2] أي كأنّ عمل أدبي مادّة فنية تميّزه الكيفيّة الّتي يعتمدها الأديب (بصمة خاصّة) عن باقي الأعمال.

وعرّفه **ابن خلدون** بأنه المنوال الذي تنسج فيه التّراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه. فالأسلوب في الإبداع الأدبي يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. و تلك الصّورة ينتزعها الذهن من أعيان التركيب وأشخاصها يصيرّها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها رصّا كما يفعل البنّاء في القالب. أو النسّاج في المنوال..."[3]

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلّد 1، ط3، 1994، ص: 473.

[2] - ينظر : أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1999،ص: 41.

[3] - ينظر: ابن خلدون، المقدّمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1408هـ، ص:570.

أمّا الأسلوب عند **الغرب** هو ترجمة لـ(style) حيث عرف الأسلوب بمعنيين: معنى حقيقي وهو وسيلة للكتابة (قلم، ريشة...)، ومعنى مجازي وهو بصمة الكاتب أو طريقة الكاتب في الكتابة "فقد ارتبط أولّا بطريقة الكتابة اليدويّة ثمّ أطلق على التعبير الأدبي".[1] فبأبسط التعريفات للأسلوب هو تعريف **بيير جيرو**-Pierre Guiraud"ليس ثمّة شيء أحسن تعريفا من كلمة أسلوب، فالأسلوب طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور".[2]

وفي تعريف آخر لـ **بيير جيرو**-Pierre Guiraud يقول:"الأسلوب لم يعد هو فنّ الكاتب فقط، ولكنّه كل العنصر الخلاّق للّغة، ولّذي يعدّ خاصية من خواص الفرد ويعكس أصالته: الأسلوب هو الرّجل "[3].

وجدنا أنّ مفاهيم الأسلوب تعدّدت واختلفت وتشابهت،وقد تحصّلنا على مفهوم جامع ومختصروهو أنّ الأسلوب هو الطريقة التي يكتب بها الأديب.

الأسلوبية:

ظهور مصطلح الأسلوبية لم يلغ مصطلح الأسلوب،إنّما تحدّدت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة في إطار المصطلح الجديد، ذلك أنّه إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللّغة على أساس أنّها تحل ن التعبير محلّ الرّخام من النحت، فإنّها لا تتعامل من كلّ تعبير، بل مع لونين منه، وصل إلى درجة معيّنة من الأداء الأدبي[4].

ولكي نحدّد مفهوم الأسلوبية - علم الأسلوب - علينا أوّلا أن نرجع إلى أصولها الغربية، فـ: علم الأسلوب هو ترجمة للمصطلح الغربي (stylistics): " و إذا حلّلنا المصطلح نجد أنّه مركّب من جذر style (أسلوب) ولاحقة sticks(ية) وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاّحقة،

[1] - عبد الكريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، الجماهيرية اللّيبية، ط1، 1426هـ، ص:53.

[2] -بيير جيرو ، الأسلوبية ، تر: منذر عياشي ،دار الحاسوب للطباعة ، حلب ،سوريا ، ط2 ، 1994، ص:09.

[3] - المرجع نفسه، ص :42.

[4] ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، دط، دت، ص: 20.

فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي للاوّ حقة تختص ّ فيمالختص ّ به بالبعد العلماني العقلي، وبالتّ الي الموضوعي". [1]

فالأسلوبية عند **جون كوهين**John Cohen:" هي علم الإنزياحات اللّغوية "[2] فبهذا تكون الأسلوبية علم يهتم ّ بالإنزياحات اللّغوية في مستوياتها اللّ الية والتركيبية و الصّ وتية والصّ رفية).

كذلك يقول **ريفاتير**Riff terre:"إنّ الوقائع الأسلوبية من جهة، لا يمكن ضبطها إلا داخل اللغة ما دامت هي لَتُ هَ ا، و نبغي من جهة أخرى أن يكون لهذه الوقائع طابع خاص، وإلاّ فإنّه لا يمكن تمييزها عن الوقائع اللّسانية "[3] يتّضح من هذا القول أنّ ه لابدّ من إظهار العنصر الأسلوبي وإخضاعه للتحليل اللّساني.

فقدارتبط مفهوم الأسلوبية بمفهوم الانزياح عن القاعدة العام ّ ة، ولكن هذا الربط كثيرا ما يثير مشكلات تتعلقّ بكيفيّ ة تحديد الإنزياحاتالتّي يرتكبها النص الأدبي، وكيفيّ ة تحديد القاعدة العام ّ ة الّتي انحرف عنها ذلك النص، فتحديد الانحراف ربما يخضع لمحدّ دات تاريخية وثقافية وربما يخضع للخبرة والمعرفة، كلاهما تتعلقان بالقاعدة، فالسّ ياقات التاريخية والثقافية ربما تحدد أنماطا من الانزياح في حقبة معينة وثقافة معينة فقط، بحيث لا تمثّ ل تلك الأنماط انزياحا ما في حقبة أخرى وسياق ثقافي آخرومن هنا نستنتج أن القيم الأسلوبية هي قيم متغيرّ ة وغير ثابتة، ربما يعثر القارئ على بُ نى أسلوبية في نصٍّ شعريٍّعائد إلى العصر الجاهلي، لم تكن تمثّ ل أي ملمح أسلوبي بالنسبة إلى قارئ عاصر ذلك النص، و العكسبالعكس، ولكي تحدّ د الإنزياحات في نص أدبي معين، لابدّ لنا من أن نتوفّعلى معرفة دقيقة وحسّ اسة إزاء القواعدالعام ّ ة الّتي يقاس الانزياح على ضوئها، ومن دون تلك المعرفة فإنّنا نُ غفل كثيرا من الإنزياحات الّتي يتوفّ ر عليها النص الأدبي[4].

---

[1] -صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعر ي عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 1421ه، 2000م، ص:16.

[2] -جون كوهين، بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضا، المغرب، دط، 1996، ص:16.

[3] - ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال دار النجاح الجديدة، ط1، 1993، ص:16.

[4] - ينظر: سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلّة الأثر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد13، مارس 2012، ص:218-219.

تهتمّ الأسلوبية بدراسة الأفعال والممارسات التعبيرية في اللّغة المنظّمة إلى حدّ رؤية أثرها المضموني، وطريقة التّعبير عن الأعمال الوجدانية باللّغة، ورؤية أثر الأفعال اللّغوية في الوجدان الحسّي.[1]

فالأسلوبية تهتمّ بدراسة العمل الأدبي من عدّة نواحي حيث "تنطلق أساساً في دراستها للعمل الفني من بنيته اللّغوية، بتتبّع ما فيه من قيم تعبيرية وخصائص لغوية وإبرازها، وذلك بهدف الكشف عن القيم الجمالية، والوصول إلى أعماق فكر المؤلف من خلال نصّه الأدبي، فالتناول الأسلوبي إنما ينصبّ على اللّغة الأدبية لأنها تمثّل النوّع الفردي المتميّز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف بخلاف اللّغة العادية التي تتميّز بالتلقائية والّتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميّز."[2] فالانحراف عن المألوف والاختيار هما سمة من السّمات الي تميّز الأسلوب، وغالبا ما يأتي هذا الانحراف مقصودا لتأدية غرض معينّ ، يريد الشاعر من خلاله توصيل أفكاره وأحاسيسه.

"وعلى هذا يمكننا القول بأن علم اللّغة هو الذي يدرس ما يقال، بينما الأسلوبية هي الّتي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد. وعلاقة الأسلوبية بالمناهج اللغوية علاقة حميمة، تتجلّى مظاهرها في الاعتماد على مبادئ علم اللّغة الحديث، فهي بطبيعتها تنخرط في مجال الدراسات اللّغوية ولكنها تتّخذ لنفسها شكلاًمتميزّاً مستقلاً عن المناهج اللّغوية، يتّفق وطبيعة الخطاب الأدبي لأن النص الأدبي لغة متمايزة يستلزم مناهج متمايزة عن المناهج اللغوية."[3]

ويعرّف مبسّط وشامل لمفهوم الأسلوبية، ووظيفتها النقدية: "الأسلوبية أو علم الأسلوب مجال من مجالات البحث المعاصرة، يعرض بالحرس النصوص الأدبية وغير الأدبية، محاولاً الالتزام بمنهج موضوعي، يحلّل على أساسه الأساليب؛ ليظهر جماع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال، منطلقا من تحليل الظواهر اللّغوية والبلاغية للنّص، ونفهم

[1] - ينظر : فيلي سان دريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص: 33.

[2]- صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:17.

[3]- المرجع نفسه، ص:17.

من هذا، أن الأسلوبية تقوم بمهمّة النقد الأدبي في شكل حيادي، دون أن تلقى أحكاما انطباعية تخضع للأهواء والميول الذاتية أو الحدس، وهي لا تصل إلى ذلك إلاّ من خلال تحليل الجسم اللّغوي للنص الأدبي."[1]

وبأبسط التعاريف للأسلوبية هي: "العلم الّذي يُعنى بدراسة الأسلوب أوالتّشكيل الإبداعي للكلام"[2] وعليه ممّا سبق ذكره من تعريفات فإن الأسلوبية باختصار تهتمّ بدراسة الأسلوب وطريقة الكاتب في الكتابة وبالتّالي فهي طريقة تجعل أسلوبه مميّزا عن غيره.

الفرق بين الأسلوب و الأسلوبية:

بعد أن تطرّقنا إلى مفاهيم كلّ من الأسلوب والأسلوبية ووجدنا أنّ : المصطلحين متداخلين فيما بينهما، فوجب علينا التّفريق بينهما من خلال الجدول الآتي:

الأسلوب	الأسلوبية
– الأسلوب سبق الأسلوبية في الوجود . – الأسلوب إبداع فردي . –الأسلوب يختصّ بالقاموس اللّغوي للكاتب (الشاعر) . – الأسلوب سبق الأسلوبية في الانتشار.3	– دائرة مصطلح الأسلوبية أكثر سعة من مصطلح الأسلوب. –الأسلوبية تحليل وتأويل . –الأسلوبية هي لغة الأسلوب، وبالتّالي فهي تحليل. – يعود استخدام الأسلوبية إلى بداية القرن العشرين. –الأسلوبية تتّخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته.

[1]- صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:17.

[2] - عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص:14.

[3]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار سعاد الصباح، ط4، 1993، ص:62.

نستنتج من الجدول أنّ المصطلحين (الأسلوب والأسلوبية) يحتاجان إلى بعضهما البعض رغم الفروقات، فيقول **رجاء العيد:** "مصطلح الأسلوبية يتجاوز مصطلح الأسلوب، وإن طان مجالهفضل ّ في دائرته، وهي في الوقت نفسه تفتح لها مجالات أرحب وأفسح فمنها دراسة الإمكانات اللّغوية الّتي ولّدت تأثيرات جماليةوامات الر ّ كائز الّتي يعتمد عليها هذا التّأثير الجمالي."[1]فـ "لا يقتصر الفرق بينهما على السبّق الز ّ مني لأحدهما، فمصطلح الأسلوب واكب فترة طويلة مصطلح البلاغي La rhétorique دون أن يكون هناك تعارض بينهما، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية الّتي تحملها إلى الفكر الأدبي والعالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص."[2]

2أدوات تحديد الس ّمات الأسلوبية:

تحدّ د الس ّ مات الأسلوبية عند **ريفاتير** بثلاث معايير هي:

-القارئ النّ موذجي أوالقراءة النّ موذجية.

-السياق الدّ اخلي أو السياق الأسلوبي.

- التضافر.

القارئ النموذجي: (Archilecteur**)**

فهو بديل عن القراءة الفردية الّتي يقوم بها باحث انطباعي من أجل حصر المؤشّ رات الأسلوبية في النّ ص، إنّه معيار موضوعي يمنع كل قراءة ذاتية، و الفكرة الأساسيةالّتي تترتّ ب عن استخدامه هي أنّ النص متحر ّ كو غير قار من النّ احية الأسلوبية؛ أي أن أسلوب النصيء متغير ّ و متحر ّ ك على الدّ وامولعل ّ هذا ما يجعل النصوص الأدبية تحافظ على استمراريتها وتجدّ دها في الزمن تبعالتغير ّ المستمر لسياقات القراءة.

[1] - رجاءالعيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، ص:21.

[2] - أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، ص:61.

السياق الدّاخلي للنص:

يعتبرالسياق الدّاخلي-السياق الأسلوبي-الأداة الثّانية بعد القارئ النّموذجي لتحديد وضبط السمات الأسلوبية، وتصحيح الأخطاء الّتي يقع فيها القارئ النموذجيفالأسلوب السّياقي عند **ريفاتير** هو نموذجيلمقطوع بواسطة عنصر غير متوقّع، فكلّ نصّ يقيّم نموذجه الخاص ويولّد شروط خرقه ويعمل في نفس الوقت على إجراء هذا الخرق بخلق تناقض بينه وبينالسياق الدّاخلي.

التضافر: (convergence)

التضافر هو المعيار الثّالث، وهو إركام جملة من الإجراءات الأسلوبية المستقلة فينقطة معيّنة من النص، ويفترض **ريفاتير** أنّ هذاالتضافر له قوّة إثارة الانتباه، ولذلك فهو معيار في متناول الباحث الأسلوبي يسمح بتواصل مباشر مع النص وقد يمكّنه من تصحيح أخطاء القارئ النّموذجي بخصوص مدى إدراكه لمواقع هذا التضافر نفسه. [1]

لذا تتضافر الأسلوبية، أو علم الأسلوب، مع علوم اللّغة الأخرى رغم أوجه الاختلاف التي قد تبرز بينها، على استكشاف خبايا النص واستيضاح غموضه، وإنارة الجوانب المظلمة الموجودة في أعماق بناه اللغوية. والناقد الأسلوبي هو المستكشف الّذي يغوص في عالم لا يعلم عنه إلا القليل، عالم متشابك، متنافر، متطابق، متباعد، يبوح حينا، ويصمت أحيانا أخرى، وهو لا يدخل عالم النص إلا وهو يحمل من علوم اللّغة ما يمكنه من الفهم والتحليل من عناصر إجرائية للسانية ولغوية وبلاغية.

وهذا التضافر الذي نستشفّه في التقاء الأسلوبية بعلوم اللغة الأخرى، فالتضافر في اللّغة هو: التّعاون والتّعاقد والتّماسك، مع العلم أن بين هذه المترادفات اختلافات ضمنية كثيرة ولكن أوجه التقاطع أكثر، وهي تلتقي في معنى التركيب الذي يجمع أجزاء الشّيء بعضها إلى بعض.

مثلا في الاصطلاح فهو من منتجات النقد الأسلوبي المعاصر، الذي يحاول أن يحدّد منهجا علميا دقيق لنقدالنّصوص الإبداعية. وإذا كانت الأسلوبية تتعامل مع النص وسياقه الداخلي، دون الاعتماد على السياق الخارجي المحيط، وإذا كان هذاالتعامل مع النص هو تعامل مع كائن حيّ

[1]- ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب ، ص: 7- 9 – 10.

بنبض بالحياة ذاتيا دون إمداد خارجي، فلا بد أن يكون كُلاًّ منسجم عت فيه أجزاء كثيرة تؤدي وظائفها الذيلة ولكنّها تخدم جسد النص الّذي تنتضد فيه، ومن منطق الأشياء ان تتضافر هذه الجزئيات لتشكيل كلٍّ متكاملٍ، والتضافر الأسلوبي هو منهج التفكيك و التركيب، منهج ينسج العمل النقدي من جزئيات النص، فهو بهذا المعنى الجديد نسق منهجيوذقواعد في اساسيّ اته.[1]

3.مستويات التحليل الأسلوبي:

الباحث الأسلوبي يعتمد في تحليله للنّصوص على ثلاث مستويات تتمثّل في (المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي)فبما أنّ "ثمّة ثلاثة مستويات للتّحليل اللّغوي و المعجمي والتركيبي فيكون على علمالأسلوب أن يميّز بين هذه المستويات الثّلاثة نفسها."[2]

المستوى التركيبي:

يعرّف المستوى التركيبي بأنّه العلم الّذي يبحث في التراكيب اللّغوية للجملة العربية في العلاقات النّحوية، الّتي تربط عناصر التركيب وتحدّد معنى الجملة.[3]

و يشمل المستوى التركيبي الجانبالصّرفي والنّحوي كـ: (التقديم، التأخير، طول الجمل وقصرها، المبتدأ والخبر، الروابط الصّلة ....). كما يساعد المحور التركيبي على معرفة كيفية بناء النصوص (الأدبية والشعرية)وطريقة نسجها، تقول **يمنى العيد** "إنّ الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللّغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل و المفردات، كما في بنية الزمان و المكان، الّتي تولّد فضاء النص، وتخلق للفعل مسافةينمو فيها، وأرضا يتحقّق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع و تلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص، تتعدّد إمكانيات الدّلالة فيه "[4]و تساعد على فهم العمل الأدبي والأساليب التي استخدمها المبدع .

---

[1]- ينظر: حسين تروش، التضافر الأسلوبي بين ميكائيل ريفاتير وعبد السام المسدي، جامعة فرحات عباس، مجلة منتدى الأساتذة للمدرسة العليا، العدد 12،قسنطينة، الجزائر،2012، ص:104-105-106

[2]- أحمد مطلوب، في المصطلح النّقدي، منشوراتالمجمع العلمي، بغداد، (دط)، 2000، ص: 319.

[3]- أبو عودة عودة، علم الصرف الشركة العربية المتحدة للتسويق و التوريدات، (دط)، 2008، ص: 38.

[4]- يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص: 127، نقلا عن: صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص: 227.

المستوى الصوتي:

يشمل المستوى الصّوتي على تحليل الأصوات(التكرار، الوقف، التنغيم، الوزن، القافية)، فالشعر دائما مرتبط بالموسيقى الدّاخلية و الخارجية، فالإيقاع في اللّغة هو: "إيقاع اللّحن والغناء أمّا الإيقاع اصطلاحافهو حركة نغميّة صادرة عن تأليف الكلام المنثور و المنظوم، وعن تجاوز أصوات الحروف في اللّفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كلّه في سياق الأوزان و القوافي .[1][2]

الإيقاع الخارجي يسعى لكشف جمالية النص من خلال دراسة الوزن، الزحافات، العلل، القافية. أمّا الإيقاع الدّاخلي يدرس الأصوات الجهرية و المسموعة، التكرار بأنواعه، الطّباق، والجناس .

المستوى الدّلالي:

يدرس المستوى الدّلالي النص ويفكّكه ثمّ يصنّفه حسب الكلمات المهمّة إلى حقول دلالية، فكل الكلمات التي تربطها علاقة مشتركة كحقل الطبيعة وحقل المكان.... تقول **نور الهدى لوشن** عن الحقل الدلالي هو: "مجموعة من الكلمات الّتي ترتبط دلالاتها و توضع تحت لفظ عام يشملها فمصطلح لون مثلا في اللّغة العربية يضمّ ألفاظا مثل: أحمر، أبيض، أسود، أخضر، أصفر، برتقالي، إذن لهذا المصطلح أو اللّفظ العام **لون** هو حقل الألوان و هكذا ."[3]

محدّدات الأسلوب:

الانزياح: (Ecrat)

في دراستنا للانزياح في شعر **محمود درويش** يجدر بنا أوّلا أن نعرف المعنى اللّغوي والإصلاحي للانزياح. فالانزياح في اللّغة مأخوذ من: " زاح الشيء يزيح زيحا وزيوحا زيحانا، وانزاح ذهب وتباعد، وأزحته وأزاحه غيره، و أزاحوهم عن موضعهم أي نحوهم "[4] وقد تعدّدت مصطلحات

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج: 8، ص: 8.

[2] - ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، مصر، القاهرة، دط، 2004، ص: 24.

[3] - نور الهدى لوشن، مباحث علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، دار الهناء للتجليد الفني، الإسكندرية، القاهرة، دط، 2008، ص: 372.

[4] - بن منظور أبو الفضل جمال الدّين، لسان العرب، دار الجبل دار لسان العرب، بيروت، دط، 1988، ص: 29.

الانزياح فحدّدها **المسدّي** في هذه المرادفات الدّلالية: الانحراف، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الخرق العدول .....[1]

أمّا اصطلاحا فيعرّفه **نعيم اليافي** بأنّه: " خروج التعبير عن السّائد، أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيبا. "[2] بهذا يكون الانزياح من أهمّ المصطلحات في الدّرس الأسلوبي الحديث.

كما يعرّف **نور الدّين السّد** بأنّه: "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويمكن بواسطته التعرّف إلى طبيعة الأسلوب، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته فبهذا يكون الانزياح خاصيّة أسلوبية تميّز كل أديب عن الآخر.[3]

الاختيار: (Choice / Choix)

يدلّ الاختيار على الانتقاء الألفاظ وتركيبها فـ "يذهب علماء الأسلوب إلى أنّ عمليّة الخلق الأسلوبي إنما تستوي في الاختيار أوّلا وفي التركيب ثانيا، فشأن منشئ الكلام أن يختار من الرّصيد اللّغوي الواسع مظاهر من اللّغة محدودة ثم هو يوزّعها بصورة مخصوصة، فيكون بها خطابا"[4] فهو في جوهره واحد بيْدَ أنّه مختلف من ناحية طبيعته الظّاهرة وكيفية تحقّقه، الأمر الذي يضفي عليه ميزة معيّنة تجعله لصيقا باللغة المميّزة ثمّة إذن اختياران أحدهما لساني، أو بعبارة دقيقة اختيار كلام يستخدم في الاستعمال الاعتيادي للّغة وثانيهما متميّز يستخدم في الاستعمال غير الاعتيادي للغة وذلك هو الاختيار الأسلوبي[5].

ويعتبر غايات الدراسة الأسلوبية الوقوف على أساس ومبدأ الاختيار التي تضفي على النص قيماً جمالية، مؤثرة وتجليه وسائل الاستخدام للوحدات اللغوية ضمن النسيج الدلالي العام، وتحديد طرق الاتساق التي يوفرها السياق، وبشكل واضح فإن كل كاتب يعتمد على الخيّرة العامّة للّغة

---

[1]- ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ذد ص: 100.

[2]- نعيم اليافي الانزياح والدّلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، جريدة الأسبوع الأدبي، ع:451، 1995، ص:5.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة ، دط، ج1، الجزائر، دت، ص: 175.

[4] - المرجع نفسه، ص: 156.

[5]- ينظر: حسن الناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضا، المغرب، ط1، 2002، ص:54.

وأنّما يجعل أساليبه متميّزة إنّما هو اختياره للمفردات وتوزيعها وتشكيلها، فالمؤلف يختار سمات معينة من الموارد الكلّية للّغة إن جميع مستعملي اللّغة والكتاب و الشعراء يتساوون بالنظر إلى الاختيار كمبدأ لساني أو كمحور تنبني عليه المتتالية اللّسانية إضافة إلى محور التأليف، ومن هنا فإنّكل ّ مستعملي اللغة -على اختلاف أغراضهم-مضطر ّ ون إلى اعتماد محور الاختيار والتأليف، بيد أنّهم لا يتساوون إذا ما نظرنا إلى الاختيار بوصفه مبدأ أسلوبيّ ا، أي بوصفه اختيارا متميزا من اختيارات مستعملي اللغة الاعتيادية، إذن الاختيار هو مبدأ من مبادئ المقاربة الأسلوبية وهو اختيار واع للكلمات، وهو أيضا في نظره يتجاوز حدود الكلمة المفردة إلى التركيب أو الجملة، والتركيب يقتضي صياغة الكلمات المختارة وفق نظام مخصوص، لتؤدّي الصّ ورة الأدبية وظيفتها التّ أثيرية والبلاغية والجمالية.[1]

التركيب:

يختار المبدع ألفاظا وتراكيبا مناسبة لموضوعه شرط أن تكون هذه الألفاظ تحقّق انسجاما وترابطا في البنى والتراكيب فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه، لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلامالصّ حيح.[2]

فالأسلوب بوصفه اختيارا تتوفّر فيه اللّغة على ذخيرة من المفردات والبنى النّحوية المختلفة، ولقد نظر إلى الأسلوب بوصفه توظيفا لهذه المفردات والبنى النّحوية ... فإنّ كل مؤلّف يعتمد على الذخيرة العامّ ة للّغةفي أي حقبة معيّ نة وإنّ ما يجعل الأساليبمتميّزة هو: (اختيار الألفاظ وتوزيعها وتشكيلها)، فالاختيار جزء من قدرتنا (Compétence)، إذ نختار لأقوالنا الفونيمات و التراكيب والمعاجم والمفردات المناسبة، لتتناسب مع ما نعنيه في القول، ولتتناسب أيضا مع السياق الّذي ستقال فيه.[3]

[1]- ينظر: سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، ص:220-221.

[2] - ينظر: نور الدين السد، الأسلوبيةوتحليل الخطاب دراسة في النقد الحديث، ص: 169.

[3]- ينظر : حسن الناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص: 53-54.

4. اتجاهات الأسلوبية(مدارس الأسلوبية):

الأسلوبية التعبيرية:(la stylistique de l'expression)

يتّفق الباحثون المعاصرون على أنّ الأسلوبية انطلقت من فكرة مفهوم الأسلوب الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بشخصيةّ صاحبه وخاصةّ مع التّعريف الّذي أطلقه **بوفون** (Bouffonne)بعنوان الأسلوب هو الرجل نفسالتي تعكس صحّة أسلوبه وبصمته الخاصّةوتميّزه عن غيره وقد ساعد هذا على بروز تسمية الأسلوبية على هذالنوّع من البحث وأصبحت معروفة باسم الأسلوبية التّعبيرية أو أسلوبية **بالي**، باعتبارأنّه رائد ومؤسّس هذا العلم، كما تعرف بأسلوبية اللّغة، والّتي تعني البحث عنالقيمة التأثيرية لعناصر اللّغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين عناصر التعبيرية الّتي تتلاقى ليشكّل نظام الوسائلاللّغوية المعبرّة، وتدرس الأسلوبية التّعبيرية هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري؛ أي المحتوى العاطفي للّغة.[1]

فيعتبر **شارل بالي** علم الأسلوب "هو العلم الّذي يدرس وقائع التعبير اللّغوي من ناحية محتواه العاطفي، أي التّعبير عن واقع الحساسّة الشعورية من خلال اللّغة، وواقع اللّغة عبر هذه الحساسية."[2] ويحصر أسلوبيته في التعبير أو في اللّغة العادية المستخدمة في التعبير والتواصل بين الأفراد فبهذا الأسلوبية عنده تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية؛ أي أنّها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبرّعنها لغويّا كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية، فهو بهذا ينفي اهتمامه بلغة المبدع و يركّز على اللغة العاميّة (لغة التواصل). ومن هنا كانالأسلوب عنده هو تتبّع السمات والخصائص داخل اللّغة اليومية، ثمّ اكتشاف الجوانب العاطفية التأثيرية والانفعالية التي تميّز الأداء عن أداء من شخص إلى شخص ومن بيئة إلى بيئة.[3]

---

[1]-ينظر: نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:114-120

[2]- بيير جيرو، الأسلوبية، ص: 49.

[3]- ينظر: رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص:31.

الأسلوبية البنيوية: (stylistique structurale)

أسّ س هذا الاتجاه **ميشال ريفاتير** و**رومان جاكبسون**، فجعل الأسلوبية البنيويةتُعنى بوظائف اللّغة على حساب أيّ ة اعتبارات أخرى والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي ويحمل غايات محدّدة وينطلق التّحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي وقد أعطى **جاكبسون** نماذج عنها في القواعد الشعريةمسلطا الضوء على الهيكل الذي يؤطّ ر الخطاب وحداته التّكوينية، كما يرى **ريفاتير**ّ الدراسات السّ ابقة لم تجعل الأسلوبية علما بالكيفيات الّتي تجرى بمقتضاها، غلاّ إجراء ً أدبيا، ولا أن يستقيم لها منهج بنيوي متناسق قادر على اظهار العلاقة الّتي تربط بين وجهي الظاهرة الأدبية وهما (الفن واللّغة)والتأكّ د بأنلكّ حكم معياري وانفعال نفسي ولابدّ أن يناسبه في النص مظهر شكلي يبقى ما لم يترجم إلى منهج متكامل صارم حدساً لا يمكن على الرّغم من أهميّ ته أن يدلّ وسائل التحليل الفعّ الة. كما تحلّل الأسلوبية البنيويةسلوب التر ّاكيب اللّغوية للخطاب، حيث تحدّ د العلاقات التركيبية للعناصر اللّغوية والإشارة إلى الفروق التي تتولّد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي[1].

كما تسعى الأسلوبية البنيويةأو ما يسمّ ى بالأسلوبية الهيكلية الكاتب إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النصّ الأدبي، فتعتبر العلاقات اللّغوية هي الر ّ كيزة الأساسية في تحليل النصوص و الخطابات، فـ **تودوروف** يعتبر العمل الأدبي لم يعد إلاّ منطوق لغوي غير مصنوع من الكلمات بل انّ ه مصنوع من جمل وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعدّ دة من الكلام، إنّ الانجاز الذي تقدّ مه الأسلوبية البنيوية على المستوى النظري هو الانطلاق من دراسة الظّاهرة الأدبية ووقائعها الأسلوبية في النص ذاته، فهي ترى أن العمل الأدبيهما تميّ ز فهو يصدر عن رؤية يخضع، لتشتيتالعناصر المكوّ نة للنص والّتي تشكل اللّغة محورها الأساسي، فالأسلوبية البنيوية هي منهجمن المناهج التي تسعى إلى تحليل الخطاب الأدبي تحليل موضوعيّ ا استطاعت أن تحقّق انتشارها في الدراسات النظرية والتطبيقية العربية وحضورها و بهذه الكثافة تؤكّد جدار تها في ميدان

[1]- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:82-84.

النقد ولقد ارتبطت بالبنيوية التحويلية في النحو التوليدي، ارتباطا وثيقا بالبنيوية اللغوية وربما كانت أهم إضافة قام بها **تشومسكي** هي تجاوز المرحلة المعيارية والوصفية ونقل علم اللّغة إلى مرحلة التعبيرية والنظري الّتي تسعى إلى كشف عن المظهر الإبداعي للّغة. كما تعتمد الأسلوبية البنيوية في دراستها على مدى انسجام وتناسق أجزاء النص اللّغوي لتحقّق صفة الأدبية من خلال النص بالإضافة إلى صفة الإبداعية ضمن السياق النّسقي العام للّغة وهذا ما ينتهي إليه ويِكّده **ريفاتير** إلى أن الأسلوب هو النص نفسه.[1]

الأسلوبية النفسيّة: (Stylistique psychologique)

من روّاد هذا الاتجّاه **ليوسبيتزر** Leo spitzer وهو يهتمّ خاصة بالمبدع حيث يهتمّ بالذات المبدعة وخصوصيّة أسلوبها انطلاقا من تفرّدها في الكتابة حيث يتّميز باحتفاله بخصوصيّة الذّات الكاتبة، وأثر ذلك على خصوصيّة استعمالاتها الأسلوبية كما أنّها تصل إلى تلامس واضح بين الجانب النفسي للذّات المنتجة، وبين ما أنتجته من كتابة مِعّينة.[2] ومنه فخصوصية الأسلوبية عنده تتمثّل في فرادة الطريقة الكتابية؛ أي فرادة أسلوب المبدع، ويسعى لكشف شخصية المبدع من خلال لغته، فتظهر شخصيّته من خلال المعجم المستخدم فاللّغة تكشف عن نفسيّته ومكنوناته.[3] فالأسلوبية النفسية في البداية اهتمّت بربط طلنّ في مختلف تجلّياته الأسلوبية بنفسيّة المبدع أو الكاتب، فشخصيّة الكاتب(المبدع) هي الّتي تضفي على العمل الأدبي اتساقه وانسجامه، كما أن خصوصيّة الأثر تتجلّى في الانزياح عن المعيار والمألوف،[4] فالعمل الأدبي مشحون بأفكار وعواطف ومكنونات المبدع.

يقول **محمّد شكري عياد:** "إنّ الانحراف الفردي عن نهج قياسي، لا بد وأن يكشف عن تحوّل في نفسيّة العصر، تحوّل يشعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولابدّ وأن يكون هذا

---

[1]- ينظر : نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 91-92.

[2]- ينظر محمّد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1995،ص:13.

[3]- ينظر محمّد بن يحي، السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص:16-17.

[4]- ينظر: جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، دار الألوكة للنشر والتوزيع، (دب)، ط1 ،2015 م، ص:15.

الشكلجديدا، فمثلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيّا ولغويّا على السواء ومن المسلَّم به أنّ تحديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتّاب المعاصرين لأنّنا نعرف أساسهم اللّغوي أكثر ممّا نعرف أساس الكتّاب المتقدّمين".[1] كما ارتبطت دراسات الأسلوب بعلم الدلالة التاريخية لأنّهتيّبع التطور التاريخي للكلمات، يحلّلها ويستخرج منها معلومات تسهم في إثارة بعض البؤر المظلمة في النص لأن الكلمة عنده في السياق قد تأخذ دلالة معينة في النص، و قد تتعدّد دلالتها بحسب السياق والقدرة التأويلية للمتلقي[2].

الأسلوبية الإحصائية: (Stylistique statistique)

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على التفكير والإحصالو ّ ياضي، وإحصاء الإنزياحات حيث يقوم هذا الاتجاه بـ: إحصاء الكلمات(الأسماء، الضمائر، الصفات، الأفعال، حروف الجر، حروف الربط...)وضع متوسّط تلك الكلمات في شكل نجمة، وهكذا ننتج أشكالا ونماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض.[3]

نطبّت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على دارسة النصوص الإبداعية، من خلال بنياتها المشكلّة لها، ومراعاة عدم تكرارها، والبحث عن الصّيغ والمفردات الّتي يركّز عليها المبدع دون غيرها، للوقوف على المعجم الإفرادي والتركيبي والإيقاعي للمبدع ذاته، كما سعت إلى تبيان خصائص اللّغة الّتي اعتمدها الكاتب، محاولة منها لتأكيد أن المقاربة الإحصائية للأسلوب يقصد منها تمييز الملامح اللّغوية للنص؛ من خلال إبراز معدلات تكرار مختلف المعاجم، سواء أكانت إفرادية أم تركيبية أم إيقاعية ونِسب هذاالتكرار، ولهذا النّمط من المقاربة أهميّة خاصّة في تشخيص الاستعمال اللّغوي عند المبدع، وإظهار الفروق اللّغوية بينه وبين مبدع آخر، مع ذكر العلل والأسباب إلى حد ما وتنهض الإحصائية على دراسة ذات طرفين؛ أوّلهما: هو التعبير بالحدث، والثاني هو التعبير بالوصف؛ ويعني بالأوّل الكلمات أو الجملتيالّتعبر ّعن حدث، وبالتّالي الكلماتتيالّتعبر ّعن صلة؛ ويتمّ احتساب

---

[1] محمّد شكري عياد، اتجّاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، السعودية، ط1، 1985، ص:35.

[2] -ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:73.

[3] محمّد بن يحي، السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري، ص: 21.

عدد التراكيب أو القيمة العددية الحاصلة؛ تزيد أو تنقص تبعا لزيادة أو نقص عدد الكلمات الموجودة في هذه التراكيب، وتستخدم هذه القيمة في الدلالة على أدبية الأسلوب والتفريق بين أسلوب كاتب وكاتب آخر[1].

[1]- ينظر محمد عزيز الوافي، الأسلوبية الاحصائية، مجلة علامات، ج:42، مج:11، ديسمبر 2001، ص:.122

الفصل الأول

البنيات الأسلوبية في شعر محمود درويش

تطرّقنا في المدخل إلى مفهوم كل من الأسلوب والأسلوبية و بعض المصطلحات الأسلوبية، وركّزنا على ثلاثة مستويات لتحليل الأسلوبي فالجانب الأوّل متعلّق بالمستوى المعجمي ،والمستوى الثاني متعلّق بالمستوى الدلالي،أمّا الجانب الثالث فهو مرتبط بالمستوى التركيبي،و في الفصل الأوّل سنحاول دراسة محدّدات الأسلوب (الانزياح،و التركيب) في شعر محمود درويش .

البنيات الأسلوبية في شعر محمود درويش:

1. الانزياح:

يلجأ محمود درويش إلى مجموعة من الوسائل الفنّية لتشكيل لغته الشعرية على نحو يكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية أغنى، تجعلها قادرة على الإيحاء بتلك العوالم النفسية الرحيبة التي يحاول أن يعبّر عنها في خطابه الشعري الذي أقامه جسرا قويا مع الواقع الفلسطيني المغموس بالسياسي على أشده، وخاصّة في تركيزه على علاقة الحاكم بالمحكوم وعملية التّنوير التي أرادها كضرورة حتمية جادّة لفهم هذا الواقع،ثمّ إنّ محمود درويش يثور على السلطة السياسية بثورته على سلطة اللغة؛ والتحرّر من كل منطق لغوي مألوف عن طريق الانزياح الّذي يمثّل واقع الأمر انزياحا قوميا تحرريا. والكلمة الشعرية عنده لا تعرف الهزيمة واليأس؛ ولقد استطاع أن يعبّر بواسطة هذه الكلمة الّتي لا تعرف الهزيمة عن إنسان العصر منغرسا في أعماق اللاوعي أحيانا وراصدا للحياة الظاهرة أحيانا أخرى.[1]

وقد رأينا في المدخل أنّ تعريفات لانزياح كلّها تدلّ على العدول والانحراف،ولكلّ نص طريقته في التضافر بين مكوّناته، ولكلّ نص خاصيّته الّتي تميّزه و تعطيه سماته الأسلوبية.

وبهذه الصورة فإن الانزياح هو" آلية الخروج عن سلطة اللّغة وتكرار تمظهراتها والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعيته، إنّه انتقال جماعية اللّسان إلى فردانية الكلام وحيوية الأسلوب."[2]

كما أنّ الكتابة الشعرية قائمة على بديل واختيار المفردات والكلمات المناسبة للمشاعر المعبّر عنها، وهذا في حدّ ذاته انزياح فالأسلوب الشعري عند الأسلوبيين هو: "اختيار choice، أو انتقاء

[1] - ينظر: حنان بلي، الانزياح وتحوّلات الخطاب الشعري لمحمود درويش، مجلّة كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي ، المركز الجامعي، ميلة، الجزائر، العدد : 14-15، جانفي - جوان، 2014، ص:293.

[2] - فتيحة كحلوش، الخطاب الشعري المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع، أطروحة دكتوراه العلوم، قسنطينة، 2006/2005، ص:63.

(selection)، يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معينويدّل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ، وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة."[1]

والأسلوب الشعري بما هو خاصيّة فردية قد تفنّن **محمود درويش** في توظيف هذه الظاهرة فسعى إلى تجاوز المألوف ومخالفته، دون أن يغفل عن هدفه الحقيقيالّذي يمثّله في كلّ كتاباته الشعرية وهو: تحرير فلسطين، ويأتي الخطاب الشعري **الدرويشي**ليكسر الرّتابة الأسلوبية، إذ يأتي تعبير فيه ينزاح به عن المألوف يبعث الفضول لمعرفة ما وراء هذا الخرق.[2]يقول **محمود درويش** في قصيدته (إلى قارئي):

ـّ نبقات السود في قلبي
وفي شفتي ... اللّهب
، أيّ غاب جئتني
كلّ صلبان الغضب ؟
بايعت أحزاني..
مافحت التشرّد والتّغب
غضب يدي..
غضب فمي..
ودماء أوردتي عصير من غضب!
يا قارئي!
ترجّ ـّي الهمس!
ترجّ الطرب
هذا عذابي[3]..

[1]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتاب، القاهرة، ط3، 1992، ص:37.

[2]- ينظرحنان بومالي، الانزياح وتحوّلات الخطاب الشعري لمحمود درويش، ص:297- 298.

[3]- محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، ص:7-8.

إنّ الألفاظ في هذه المقطوعة لا تؤدّي معاني لغوية واضحة أو غامضة فحسب، بل تؤدي كذلك معاني بيانية وهذا ما يجعلها واسعة الدلالة، حتى الألفاظ الحسية منها: الزنبقات/ الغاب/ اليد/ الفم/ الدماء...الخ، فيها خروج عن مألوف الاستخدام اللّغوي فلا (الزنبقات) تسكن (القلب) ولا (الأحزان) تباع ولا (التشرّد)و(الشغب) يتحوّلان إلى إنسان يصافح، ولا (الدماء) تصبح عصير، وإنّما الشاعر هنا يحاول وصف أحاسيسه ونقلها لأنّ ألفاظ اللّغة القاصرة لا تستطيع أداءها.[1]

ومن ثمّ يجدر بنا التحدّث عن الصورة الشعرية كالتشبيه، الاستعارة، الكناية..... بتعدّدت مفاهيم الصّورة الشعرية إذ يعرّفها **محمّد فكري الجزّار** فيقول: "ترتبط مفهوم الصّورة الشعرية برؤية الشّاعر للعالم الموضوعي، ودور الخيال عبر موهبته وكفاءة الشاعر وهو مفهوم يتّكئ على منظور يتماشى مع النشاط الفلسفي، فالصّورة الشعرية تشكيل لمعطيات عملتين تمثّلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وعالمه هما عمليّتا: الإدراك والتخييل ."[2]فهذا المفهوم مرتبط برؤية الشاعر للعالم المحيط به، وقدرته الخيالية، وكفاءته الشعرية.

ومن التعاريف أو المفاهيم الحديثةيعرّفها الدّكتور **لخضر عيكوس** بأنّها" تتعدّى النّظرة النّقدية الحديثة للصّورة الشعرية المفهوم البلاغي القديم الّذي فصل أوكاد يفصل الصّورة عن ذات الشّاعر، ويفرّغها من محتواها الوجداني، وقيمتها الشعوريةربّما كان هذا الفصل الفارق الجوهري بين مفهوم المحدثين للصّورة الشّعرية ومفهوم الأقدمين بها "[3]نفهم من هذا التعريف أن الصّورة الشعرية أصبحت مرتبطة بذات الشّعر، عكس مفهوم البلاغيين القدامى لها فالصورة الشعرية تمدالمعنى وتقرّبه للمتلقّي بسهولة.

وقدتعدّدت الصورة الشعرية عند "محمود درويش" لأنّها وسيلة الأديب لتكون رؤية خاصّة، وعن طريق استخدامالألفاظ وبعض الأدوات للتّعبير، فقد استخدم **"محمود درويش"** في دواوينه المعاصرة كل من التشبيه، الرمز، الكناية، الاستعارة، الأساطيربما أضافت رونقا وجمالا لشعره،

---

[1] - ينظرحنان بومالي، الانزياح وتحوّلات الخطاب الشعري لمحمود درويش، ص:299.

[2] محمّد فكري الجزار، الخطاب الشّعري عند محمود درويش،ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة القاهرة، ط2، 2002، ص: 192.

[3] - لخضر عيكوس ، مفهوم الصّورة الشعرية حديثا، جامعة منتوري قسنطينة، العدد الثالث، 1996، ص: 148.

وسنحاول دراسةبعض هذه الصّور الشعرية فيما يأتي:التشبيه هو من أكثر الصّور الشعرية تداولا عند **محمود درويش** سواء أكان تشبيها مرسلا أو تشبيها مؤكّدا أو تشبيها ضمنيا.... فالتشبيه في أبرز تعاريفه هو " التمثيل و المماثلة ويقال شبّهت هذا بهذا تشبيها أي مثّلته به وقيل معناه يشبه بعضه بعضا."[1]

ولا شكّ أنّ للتشبيه أدوات كثيرة منها: حرف الكاف، كأنّ، مثل. وهذا ما نلمسه في شعر **محمود درويش** إذ نجده يوظّف التشبيه بأنواعه في الكثير من المقاطع الشعرية. وقد استثمر درويش فاعلية الانزياح الدلالي في صورة تشبيهية بين شخصين، الأولى واقعية، والثانية أسطورية أبرز فيها عمق المفارقة بين الشخصيتين، فيقول في قصيدته (في انتظار العائدين):

أكواخ أحبابي على صدر الرمال

و أنا مع الأمطار ساهر..

و أنا ابن عوليس الّذي انتظر البريد من الشمال

داه بحّار، لكن لم يسافر

نجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال

_يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون ثائر

أنا لن أبيعك باللآلي.

أنا لن أسافر..

لن أسافر..

لن أسافر

صوات أحبابي تشقّ الريح، تقتحم الحصون

_أمّنا انتظري أمام الباب.. إنّا عائدون

هذا زمان لا كما يتخيلون..

بمشيئة الملاّح تجري الريح..

والتيار يغلبه السفين

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ص:18.

ماذا طبخت لنا؟ فإنّا عائدون.

نهبوا خوابي الزيت، يا أمي، وأكياس الطحين

هاتي بقول الحقل! هاتي العشب

إنّا عائدون

خطوات أحبابي أنين الصخر تحت يد الحديد

وأنا مع الأمطار ساهد

مثلما أحدّق في البعيد

سأظل فوق الصخر.. تحت الصخر.. صامد [1]

في هذه القصيدة تجسّم الشاعر أوجهاً تشبيهية بين شخصيتين، إحداهما معاصرة وحقيقية والأخرى أسطورية، ولكن الشاعر انزاح عن الرّواية الأساسية للأسطورة ، وأكسبها بعداً مناقضاً، لأنّ (ابن عوليس) الّذي في الأسطورة استجاب لنداء البحّار، وسافر بحثاً عن أبيه، ولكن (ابن عوليس) الجديد الفلسطيني رفض السفر، واختار البقاء للنضال، وفي سفره خيانة للوطن وهكذا استحضر **درويش** أسطورة (عوليس) وابنه (تيلماك) وانزاح عن الأسطورة عن مواضعها، وقام بإخفاء دلالاتها، وأكسبها بعداً جديداً موافقا لتجربة الشاعر، مما عمّق المعنى، وأضاف عليه إيحاءات دلالية جديدة، حيث جعل من (ابن عوليس) الجديد مضحيّا ومقاوما، وقد تعزّز هذا الانزياح بتأكيده على التشبّث بالأرض والتمسّك بالمقاومة ورفضه للسفر عبر تكريره عبارة (**لن أسافر - لن أسافر**).[2]

وقد بلغ الانزياح الاستعاري قيمته الجمالية من قدرته على تحقيق تجانس بين الحقائق الخارجية، في الماضي والحاضر، ومزجها في تركيب استعاري يؤثر في المتلقي ويقوّي الإحساس لديه بحقيقة الموقف الجديد، الذي يتمثّل في طياته آفاق المستقبل، وقد تجلّى ذلك في قول **درويش:**

لتك: هزّي بأجمل كف على الأرض

[1] - محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط14، 1994، ص:108.

[2] ينظر: محمّد مصطفى عبدالرحمن، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، مجلة جامعة المدينة العالمية، الجامعة الإسلامية، العدد:15، غزة، فلسطين، يناير 2016، ص:475.

غصن الزمان!

لتسقط أوراق ماض وحاضر

ويولد في لمحة توأمان:

ملاك.. وشاعر!

ونعرف كيف يعود الرماد لهيبا

إذا اعترف العاشقان[1]!

فهذه الأبيات رسمت لوحة فنّية استعارية اكتسبت قيمتها الجمالية من انزياحها عن المألوف والمتداول، حيث مزج **محمود درويش** فيها بين حقيقتين متباعدتين (غصن الزمان)،وقد أكّد حقيقة الانزياح الّذي نقل إليه الغصن، فقال: (ليسقط أوراق ماضو حاضر)، فإن كان للزمان غصن، فما طبيعة أوراق هذا الغصن المتساقطة؟ إنّها أوراق الزمان؛ أوراق ماضيه و حاضره، فالماضي والحاضر يتساقطان بغرض التجديد، وعلى أنقاضهما يبزغ فجر المستقبل المشرق. [2]

ونجد كذلك في قصيدته (كان ما سوف يكون) نجد التشبيه ظاهرا فيقول شاعرنا:

منذ عشرين سنهْ

وأنا أعرفه في الأربعينْ

وطويلاً كنشيدٍ ساحليّ ، وحزينْ

كان يأتينا كسيف من نبيذٍ . كان يمضي كنهايات

صلاهْ

كان يرمي شِعْرَهُ في مطعم "خريستو"

وعكاهكلّتصحو من النومِ

وتمشي في المياه

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص:124.

[2] ينظر: محمّد مصطفى عبد الرحمن، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش،ص:476.

كان أُسبوعاً من الأرض، ويوماً للغزاه

ولأمّي أن تقول الآن: آه!

ليديه الوردُ والقيدُ . ولم يجرحْهُ خلف السور ألاّ

جرحُهُ السيّدُ عُشّاقٌ يجيئون ويرمون المواعيد.[1]

في هذا المقطع تشبيهات مرسلة مفصّلة، وذُكِر وجه الشّبه فيها، فالتشبيه الأول (كنشيد ساحلي) كان وجه الشبه متعلّقا بالطول، أمّا التشبيه الثاني (كسيف من النبيذ) متعلّق بالمجيء والمضي، أمّا التشبيه الثّالث (كنهايات صلاه) متعلق بطريقة المضي، فعند تدقيقنا في هذه التشبيهات نجده أسند الصفات إلى أمور تخييليّة، حيث أسند الطول للنشيد الساحلي، والمجيء إلى سيف من نبيذ، والمضي إلى نهايات الصلاة، فكانت هذه التراكيب أقرب إلى الاستعارات منها إلى التشبيهات على الرغم من توافرها على أداة التشبيه ووجه الشبه، فالشاعر أغلب تشبيهاته صور خيالية غير ملموسة في الواقع.[2]

ونلمس التشبيه كذلك في قصيدته (يوم) حيث يقول:

منذ الظهيرة، كان وجه الأفق

ل جبينك الوهميّ ، يغطس في الضباب

وظلّ يجمد في الشوارع[3]

في المقطع تشبيه مرسل يبرز حقيقتان، تدرك بعد إعمال الفكر، والتعمّق في جوانب الصورة وخفاياها، فإن (وجه الأفق) و(الجبين الوهمي) كلاهما يتّجهان نحو المغيب، فإذا كان الأفق لا يملك حدوداً حقيقية، فإنّ الجبين الوهمي يلتقي معه في هذه الخاصيّة، إذ ليس هو جبينا حقيقيا؛ وإنّما ظلّ الجبين الّذي تركه جبين المحبوبة أمام الشاعر ثمّ بدأ ينزوي ببطء عن رؤيته حتى احتجب، فالصورة

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص:597.

[2] - ينظر: يحيى سعدوني، دراسة أسلوبية في ديوان أعراس لمحمود درويش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، معهد اللغات والادب، البويرة، 2008-2009، ص:123.

[3]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص:224.

التشبيهية الّتي تجمع بين وجه الأفق والجبين الوهمي، تقوم على علاقات تشابه متعدّدة، لا تدرك بسهولة ووضوح، بقدر ما تدرك بفكر وتخيّل واسع يعطي الصورة بعدا إيحائيا وقيمة فنّية فريدة. ومن ثمّ تعدّ نسبة تردّد هذا النوع من التشبيه مرتفعة نسبيا في الخطاب الشعري عند **محمود درويش،** حيث تقدّر بـ **20**٪ من مجموع تشابيه **محمود درويش،** ويفوقه التشبيه البليغ حيث يصل إلى **45**٪ من الصور التشبيهية، وارتفاع هذه النسبة يدلّ على خاصيّة أسلوبية لديه تتمثّل في اهتمامه بالوظيفة الشعرية وفكرة التوصيل.[1]

أمّا في قصيدته (ثلاث صور) فيها صورا متحرّكة؛ أي لغة الانزياح تطلّبت تحريك الجماد فيقول:

كان القمر

كعهده -منذ ولدنا- ردًا

الحزن في جبينه مرقرق...

روافدا ...روافدا

قرب سياج قرية

حزينا

شاردا...

كان حبيبي

كعهده- منذ التقينا- ساهما

الغيم في عيونه

يزرع أفقا غائما...

والنار في شفاهه

تقول لي ملاحما...

و لم يزل في ليله يقرأ شعرا حالما[2]

ترى الشّاعر كمن القمر والغيم والنّار غلى أنّها إنسان وينعتها بصفاته، فالقمر تتلبّسه

[1]- ينظر: صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 178-179.

[2]- محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، ص :36.

: البرد، والغيم يزرع أفقا يجعل المشاهد يرى السماء كأنّها ملتقية بالأرض في خطّ دائري متعرّجة ى اليابس، والنّار تتحدّث إلى الشاعر لتقول له ملامحا تحدث في وطنه في كل ساعة وحين، منذ لّت جيوش السفّاحين بها .[1]

م محمّد صلاح زكي أبو حميدة بعملية احصاء لنسب التشبيه و أنواعه بالتقريب وجدها كالآتي:[2]

نوع التشبيه	النسبة المئوية
التشبيه البليغ	%45
التشبيه المرسل	%20
التشبيه المجمل	%15
لتشبيه التّمثيلي	%8
تشبيه الضّمني	%6
لتشبيه المؤكّد	%6

وفي الأخير نستنتج أنّ الإنزياحات الموجودة في **شعر محمود درويش** هرت لنا قوّة متلاكه للّغة و إبداعه في تشكيل لغة جديدة تنزاح عن المألوف.

2. التركيب:

لدراسة التركيب أهمية كبيرة تساهم في تحليل الخطاب الشعري فالتراكيب في القصيدة تكشف الدلالة وتوضحها حيث إنّ للكلماتالمركّبة معنى، فهو صورة لما في أنفسنا، ولما نقصد أنعبرّ عنه ونؤديه إلى النّاس، وتأليف الكلمات فيكلّ لغة يجري على نظام خاص بها"[3]ومن أبرز البنى التركيبية نجد الجملة الإسمية و الجملة الفعلية، ونجد كذلك الحذف، التقديم والتأخير..."ومن البديهي كون التركيب عنصرا مهمًّ وفعّالاً في عملية الإبداع الشّعري، إذ يمثّل حيز حالة رصد قائمة على التفاعل الإيجابي بين مكوّنات اللّ والدّرس الأسلوبي يهتمّ بالتركيب فضلا عن اهتمامه بمعرفة الأبعاد الدّلالية لهذا التركيب، فالنص لا يجرّد من قيمته الدّلالية

[1] حنان بومالي، الانزياح وتجلّيات الخطاب الشعري لمحمود درويش،ص:303.

[2] محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:192.

[3] - ابراهيم مصطفى، إحياءالنّحو، القاهرة،ط2، 1413هـ/1992م،ص:2.

عند الحديث عن ميزاته التركيبية، بل يتضافر فيه هذان العاملان ليشكّلا بنية فنّية ذات نسق جمالي."[1]هذا ما نجده في تشكيل الخطاب الشعري عند الشاعر **محمود درويش** فقد استعمل ل ّ من الحذف، الالتفات، التقديم و التأخير...

يقول **محمود درويش** في قصيدته (**عيونك شوكة في القلب**):

ؤنُك ِ شوكةٌ في القلب
ع ُني ..وأعب ُدها
ر أحميها من الريح
ر ها وراء َ اللَّيلِ والأوجاع.. أغم ُدها
ء ِل جرح ُها ضوء َ المصابيح
ر وجعل حاضري غَد ُها
ّ علي ّ من روحي
وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين
نّا مرة كنّا وراء، الباب، إثنين!
كلامك كان أغنية
وكنت أحاول الإنشاد
لكن الشقاء أحاط بالشفقة الربيعيّة
كلامك ..كالسنونو طار من بيتي
فهاجر باب منزلنا، عتبتنا الخريفيّة
وراءك، حيث شاء الشوق..
وانكسرت مرايانا
فصار الحزن ألفين
ولملمنا شظايا الصوت!
لم نتقن سوى مرثية الوطن
سننزعها معا في صدر جيتار

[1]- ياسر أحمد فياض، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، المجلد 1،العدد4، 2009، ص:371.

وفق سطوح نكبتنا، سنعزفها
أقمار مشوهّة ..وأحجار[1]

هذه الأسطر تمثّل انزياحا عن الأساليب الشعرية المعهودة في تشبيه العيون، فهنا الشاعر شبّه العين بالشوكة، وهذا يدلّ على إيحاءات كثيرة، وهي مثير يشكل حافزا للعبارة الّتي تشعرنا بوجود دلالة كامنة في الأعماق يفوق ما يمكن أن يفهم منها ظاهرياً ، وقدانزاح في الاستخدام اللّغوي ومخالفة التوقّع في تشبيه العيون بالشوكة، الّتي فيها انزياح عن منظومة الأساليب الشعرية المتعارفة ودّة فعله إزاء فعل الشوكة، حيث قال: أعبدها بدل أنزعها كما هو متوقع.[2] كما كان لاختيار دورا هامّا في بناء القصيدة، حيث اختار الشاعر هنا ألفاظا موحية عن دلالات عميقة لوجعه فمحور الاختيار يُبنى على اختيار مفردة بدل مفردة أخرى، ويختار **درويش** شوكةليشبّه العيون. ويختار توجعني بدل تعجبني، وأعبدها بدل أنزعها. ومحور توزيع هذا الاختيارتيمّ بإقامة علاقة غير عادية بتركيب المفردة مع مفردات أخرى: عيونك شوكة توجعني وأعبدها، وبالنظر إلى محور الاختيار ومحور التوزيع نخلص إلى التطابق الذي يفضي إلى إنتاج دلالة جديدة ذات أثر خاص تكشف عن نفسية الشاعر ومعاناته وعذابه."[3]فجاءت ردّة فعله حول الشوكة غير متوقّعة " بقوله (أعبدها) أتىبما هو غير متوقّع، وكانت أعبدها كلمة مفاجئة قطعت سياق النص. وهذا عطى العبارة أثراً شعرياً مميزاً وهو عينه ما يسمّيه **جاكبسون** الانتظار الخائب وتوليد ما هو غير منتظر أو متوقَّع إذ كان التوقّع أن يقال بعد قوله: توجعني: أنزعها. وممّا لا شكّ فيه أن جملة الإنزياحات التجاوزات تشي بمنطق خاص ينتهجه الشاعر في أسلوبه القائم على اختيار ألفاظ غير متوقّعة وإقامة علاقات بينها، تجعل دلالاتها متمفصلة، يصعب الشعور معها بالانسجام."[4]

يقول **محمود درويش** في قصيدته (**نسافر كالناس**):

نُسَافِرُ كَالنَّاس ، لَكِنَّنا لاَ نَعُودُ إِلَى أي شَيْء ... كَأَنَّ السَّفَرْ
. دَفَنَّا أَحِبَّتَنَا فِي الغُيُومِ وَبَيْنَ جُذُوعِ الشَّجَرْ
قُلْنَا مِئَاتِ السِّنِينِ لِنُكمِلَ هَذَا الرَّحِيلْ

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص:77.

[2]يظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 1427ه/2007م، ص: 221.

[3]- المرجع نفسه، ص: 222.

[4]- المرجع نفسه، ص:222-223.

، و َم ِتْر م ِن َ المُسْتَحيلْ .
المَ زَ امِ ير، نَرْقُدُ فِي خَيمْةِ الأَنْبِيَاءِ ، ونَخْرُجُ مِنْ كَلِمَاتِ الغَجَرْ
نَقَارِ هَقُلِيْهِدُ قَالفَطُوَلنُغَنِّيهِلِ نَلْهِي المَسَافَةَ عَنَّا، و َنَغْسِلُ ضوءَ القَمَرْ
ويلٌ طَرِيقُكَ فَاحْلُمْ بِسَبْعِ نِسَاءٍ لِتَحْمِلَ هَذَا الطَّرِيقَ الطَّوِيلْ
يْلَكَ . وَهُزَّ لَهُنَّ النَّخِيلَ لِتَعْرِفَ أَسْمَاءَهُنَّ وأُمَّ سَنِيُوَلِّدُ طِفْلُ الجَلِيلْ
لَدٌ مِنْ كَلامِ. تَكَلَّمْ تَكَلَّمْ لأُسْنِدَ دَرْبِي عَلَى حَجَرٍ مِنْ حَجَرْ
لَنَا بِمَلِيْتَكَلَّمْ.لِتَكَمَّرِفَ حَدّاً لِهَذَا السَّفَرا! [1]

في هذه القصيدة بنى الشاعر أسطره ى لفظة واحدة، فإن حذفت هذه الكلمة يختلّ بناء القصيدة، حيث "تبدأ القصيدة بالفعل (نسافر) وتنتهي بكلمة (السفر)، وما بين هذه وتلك ف الفاظ السفر لفظاً صريحاً مرّتين: الأولى في قول الشاعر: نسافر في عربات المزامير والثانية في قوله: (كأنّ السفر طريق الغيوم)وردت أيضا لفظة مرادفة للسفر مرّة واحدةهي الرّحيل ثمّ نّ كثيرا من كلمات القصيدة تحمل دلالات السفر والانتقال والحركة، من خلال السياق الذي وردت فيه، منها الأفعال: (نعود، نكمل، نرقد، نخرج، نقيس) والأسماء (المسافة، البلاد، عربات، ساعة، متر، خيمة، طريقك، الطريق، دربي)، وعلى هذا فإننا نستطيع أن نجزم بأن كلمة السفر هي الكلمة المفتاح في القصيدة ، ونلاحظ أن فضاء النص بكامله مبني على هذه الكلمة."[2]

3. لتقديم و التأخير:

يعتبر التقديم و التأخير انزياحا لنظام الجملة العربية، حيث تستبدل مراتب الكلمات وتتغير مواقعها، ذلك أن هذه المسألة بارزة منذ القديم، يقول **الجرجاني**بأنّه: "باب كثير الفوائد، جمّ ناسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة."[3]وبهذا فإنّ التقديم والتأخير يكون "سلوكا لغويا يمارسه المبدع ليعبرّ عن فكرة في إطار طفة ما، ويمارسه اتجاه المتلقي ليخاطبه بأسلوب لغويّ مختلف عن الأسلوب المعياري فالمبدع تشكيل وعي المتلقي وطريقة تفكيره وفق ما يقدّمه وما يؤخّره، فالدلالة الّتي تقدّم لمتلقّي في يب لغويّة معيارية هي دلالة مألوفة ليس فيها إشارة أو تجديد، أمّا دلالة تقدّم وفق تراكيب

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص: 331.

[2]يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتطبيق، ص:208.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني للطباعة، القاهرة، 1991،ص:104.

قائمة على الانحراف أو الانزياح فإنّها تحدث استجابة مختلفة، لأنّ المتقدّم ينبّه على أمرها من شأنه أن يضاعف اهتمام المتلقي."[1]

وقد وظّف **محمود درويش** التقديم والتأخير في كثير من تراكيبه ، وكان غرضه مختلفا تعدّدًا عن قصد وليس عشوائيا، وفي هذا الصدد نجده يقول في قصيدة (طباق) :

يقول: أنا من هناك. أنا من هنا
ولستُ هناك ولستُ هنا.
لِي َ اسمان يلتقيان ويفترقان...
ولي لُغَتانِ نسيتُ بأيّهما
كنتَ أحلَم،
لي لُغةٌ انكليزيّةٌ للكتابةِ
طيِّعةُ المفردات،
ولي لُغَةٌ من حوار السماء
مع القدس فضيَّةُ النَبْرِ
لكنها لا تُطيع مُخَيِّلتي
والهويَّةُ؟ قُلْتُ
فقال: دفاعٌ عن الذات...
إنَّ الهوية بنتُ الولادة لكنها
في النهاية إبداعُ صاحبها، لا
وراثة ماضٍ . أنا المتعدِّدَ ... في
داخلي خارجي المتجدِّدُ . لكنني
أنتمي لسؤال الضحية. لو لم أكن
من هناك لربَّيْتُ قلبي على أن
ي هناك غزال الكِنَايةِ[2]...

[1]-عباس علي المصري، التشكيل اللّغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني، مجلّة جامعة الأقصى، المجلد13،العدد1، يناير2009، ص:2-3.

[2]-محمودرويش، كزهر اللّوز، أو أبعد...، رياض الريّس، بيروت، لبنان، دط، دت، ص:182-183.

فهنا تقديم الخبر- شبه جملة-على المبتدأ، يؤكّد امتلاكه الفعلي للّغتين، الأولى اللّغة نجليزية الموظّفة للكتابة والحوار والمناقشة في محاضراته وفكره، أمّا لغته الثانية فهي لغته الأصلية ية، وهي لغة ربّانية سامية يتجلّى فيها البعدان الدّيني والوطني، والوقوف عند هاتين اللّغتين هو في حقيقته وقوف عند عالميهاالغربي والشّرقي، وهما في الحقيقة عالمان مختلفان متصارعان.[1]

ومن نماذج التقديم و التأخير ما وردفي قصيدة (نهار الثّلاثاءالجوّ صاف) حيث يقول:

صغير هو القلب... قلبي

كبير هو الحب... حُبّي

يسافرفي الريح، يهبطُ

يفرطُ رُمَّانةً، ثم يسقطُ

في تيه عينين لوزيتين

ويصعد منفجر غمَّازتين

وينسى طريق الرجوع إلى بيته واسمه

صغير هو القلب... قلبي

كبير هو الحب /..[2]

إنّ النسق الأسلوبي الّذي استند إليه لشاعر والمتمثّل في تقديم الخبر تأخير المبتدأ في السطرين الشّعريين على التّوالي يبرز أهميّة الخبر وهيمنته مفصحا عن إشكالية واقعة بين القلب الصغير والحبّ الكبير، عندما يجعل القلب ضيّقا في احتواء وضمّ هذا الكمّ العاطفي المتدفّق، وإن كان الشاعر قد جعل القلب والحبّ معرّفين، إلاّ أنّه زادهما تخصيصا لحظة إضافتهما إلى ياء المتكلّم.[3]

وفي نفس السياق- التقديم والتأخير- نجده موظّفا في قصيدة (كوشم يد في ملعقة الشاعر الجاهلي) ليبرز مظاهر الظّلم والخداع فيقول:

---

[1]- ينظر: جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الخليل، 2013-2014، ص:130

[2]- محمود درويش، كزهر اللّوز، أو أبعد...، ص: 117-118.

[3]- ينظر: جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري فيشعر محمود درويش، ص:131.

كأنَّهُ الشعرُ : فوق التلّ تخدعني

سحابةٌ غزلت حولي هُويتها

وأَورثتني مداراً لا أضيِّعُهُ

للمكان روائحه،

للغروب تباريحه،

للغزالة صيّادها،

للسلاحف درع الدفاع عن النفس،

للنمل مملكةٌ،

للطيور مواعيدُ ،

للخيل أسماؤها،

للسنابل عيدٌ ،

وأمَّا النشيد، نشيد الختام السعيد

فليس له شاعرٌ /[1]

يسير محمود درويش علىنسق تركيبي واحد في الأبيات الشّعرية السابقة تمثّل بتقديمه الخبر المكوّن من شبه الجملة على مبتدئه، وما يومئ إليه حرف الجرّ من ملكيّة واستئثار، ليبدو السّياق، يملك المكان روائحه، ويملك الغروب الزمان تباريحه، ويملك النمل مملكة...وبهذا تبدو الحياة هادئة تسيروفق نظام كوني لا يتزحزح، أكّد على رسوخه توظيف الجملة الإسمية الّتي تفيد الثّبات، فهي ملكية دائمة لن تفقُد، وتستمرّ الذّات الشّاعرة في تعداد ما تملكه الكائنات جميعها من: الغزالة، السلاحف، النمل، الطيور، الخيل، السنابل، لتؤكّد أنّ هذه الموجودات لم تمتدّ إليها يد الإنسان فيعبث بأمنها، ويعيث فيها الخراب فيشكّل قلقا وخطرا على ما تستأثر به عن غيرها.[2]

[1]-محمود درويش، كزهر اللّوز، أو أبعد...، ص:161-162.

[2] - جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص:133.

يتّضح من الأمثلة السابقة: أنّ وصف النّظام التركيبي للشّعر، أو تحديد البناء النحوي للجمل فيه مع ضرورته وشدّة الحاجة إليه لا يمكن أن يتمّ دون أن يرتبط هذا بما تؤدّيه من دلالة، لأنّ عزل النظام النحوي عن الشّعر لا معنى له."[1]

فشاعرنا يهدف في تقديمه وتأخيره لغرض معين وهو إثارة انتباه المتلقي فيقول في قصيدته (ضباب كثيف على الجسر):

أَيدي إلهيَّة رَبَّتنا علي حفر أسمائنا
في فهارس صفصافة. لم نكنِ واضحين
ولا غامضين. ولكنَّ أسلوبنا في
عبور الشوارع من زمنٍ نحو آخرَ
كان يثير التساؤل: مَنْ هؤلاءِ
الذين إذا شاهدوا نخلة وقفوا
صامتين، وخرّوا علي ظلِّها ساجدين؟
ومن هؤلاء الذين إذا ضحكوا أزعجوا الآخرين؟[2]

يجسّد **درويش** المعاناة الإنسانية للفلسطينيّ المنفيّ والمشرّد عن أرضه الذي يُسيء شعوراً ومُنشطِراً بين هنا وهناك بأينَ منفى وآخر، ويسعى جاهداً كي ينتصر على ضياعه الوجودي، واستلاب هويته بما يؤكد ذاتّته وكينونته، فهو حاضرٌ حتّى في منفاه فاقتلاعه من جذوره لا يعني البتّة نهايته ونسيان قضّيته. فأمام هيمنة الغربة وجفوتها وويلاتها، كان عليهم أن يتعايشوا معها، وهو يُعاش يتطلّب دُربةً ومِراناً حتّى تتمّ لهم مسعاهم، تأتي سلطة عليا تساعدهم في ذلك، فابتدأت الذّات الشّاعرة بقولها (أيدٍ إلهيّةٌ) بتقديم الفاعل في المعنى على الفعل ومفعوله، فاليد ترمز إلى الفعل والقوّة والسّيطرة، فهي حكمةُ القادرةُ على إحداث التغيير، وقد أحاطها الشّاعر بهالة من القدسيّة،

[1]- عبداللّطيف محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص: 87.

[2]- محمود درويش، كزهر اللوز أو بعد، ص: 134.

فَمَنْح اليد صفة إلهية يجعل الفعل المنبثق عنهافعلاً يمحق في قدرته وتأثيره أي فعلإنساني ّ ليكسبه الخلود والديمومة[1] فهنا صفة الديمومة بارزة في أسطره وهذا إن دلّ علىشيء، فيدلّ على رغبة الشاعر في البقاء و مواصلته العيش في أرضه فلسطين، كما "يومئ الحفر على الرسوخ و الامتداد، فهو يسعى إلى إثبات الذّات الجمعّية وتخليدها (حفر أسمائنا في فهارس صفصافة) وغرسها في بعدمكاني ّ ، وتنكير صفصافة جعل الرسوخعاماً وواسعاً ، ولا يعرفمكاناً ثابتاً محدداً ليتماثل بذلك متغير ّ دنا فيكل ّ أصقاع الدنيا، لذلك كان الحضورالجماعي ّ طاغياً في الأبيات (دربتنا، أسمائنا، واضحين، غامضين، أسلوبنا)"[2]

لكن ّ المفارقة تكمن عندما تعجز تلك (اليد الإلهية) فيتدر يبهم على التَّأصل في غير مكانهم، والاندماج في غير وطنهم فقد كان حضورهم في المنفى يعتر يه سمات التذبذب بين الوضوح والغموض، فقد يكتسبون بعض ملامح المنفى، وقد يسقطون بعض صفاتهم عليه، فيتحاورون، يأتلفون و يختلفون،ولربمّا تتبلورشخصيّة مغايرة عما كانت عليه، وربما يزدادونعتكافاً وعزلةوألماً وخوفاً من المجهول، ومن الطرق اللانهائية المشرعة أبوابها على مصراعيها كي تستقبل مزيداً من المكتو ين بنار الغربةالضّياع، مرتحلين بين الأزمنة، فلا يعرفون للاستقرار طعماً ، ولا يركنون لهدوء وأمن (ولكن أسلوبنا في عبور الشوارع).[3]

4. احصاء الجمل:

يلجأ الشاعر لاستخدامالجمل الإسمية والفعلية ليعبر ّ عن مشاعره، فالجملة الإسمية يلجأ إليها المبدع للتعبير عن حالات يحتاج فيها توصيل وتثبيت المعنى، ذلك أنّ الاسم يخلو من الزمن ويدلّ على الثبات وعدم التجديد، أي يعطيه لونا من الثّبات. أمّا الجملة الفعلية تتضمّن أفعال تدلّ على

[1]- جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص:137.

[2]- المرجع نفسه، ص:137.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:137.

خصوصية مغايرة للجملة الإسمية؛ أي في الفعل يدخل الزمن والحدث.[1]فقد اعتمد الشاعر في قصيدته (أنا الأرض) على توظيف الجمل الإسمية والفعلية وزاوج بينهما فقال:

في شهر أذار، في سنة الانتفاضة ، قالت لنا الارض

ارها الدمويّة . في شهر أذار مرّت أمام

بنفسج والبندقيّة خمس بنات. وقفن على باب

مدرسة ابتدائيّة، واشتعلن مع الورد والزعتر

بلديّ . افتتحن نشيد التراب. دخلن العناق

هائيّ - اذار يأتي الى الأرض من باطن الأرض

يأتي، ومن رقصة الفتيات-البنفسج مال قليلا

ليعبر صوت البنات. العصافير مدّت مناقيرها

في اتّجاه النشيد وقلبي.

أنا الأرض

والأرض أنت

خديجة ! لا تغلقي الباب

لا تدخلي في الغياب

سنطردهم من اناء الزهور وحبل الغسيل

سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل

سنطردهم من هواء الجليل.

ي شهر أذار، مرّت أمام البنفسج والبندقيّة خمس

بنات . سقطن على باب مدرسة تدائيّة. للطباشير

فوق الاصابع لون العصافير. في شهر أذار قالت

[1]ينظر: أحمد درويش، دراسة أسلوبية من المعاصرة و التر ّ اث، ص:135.

لنا الأرض أسرارها.

سمّي التراب امتدادا لروحي

سمّي يديّ رصيف الجروح

سمّي الحصى أجنحة

سمّي العصافير لوزا وتين

سمّي ضلوعي شجر

ستلّ من تينة الصدر غصنا

وأقذفه كالحجر

وأنسف دبّابة الفاتحين.[1]

في هذه القصيدة زاوج **محمود درويش** بين الجملة الاسمية و الفعلية تدلّ على علاقة الشاعر بالعالم عولاقته بخديجة التي تدلّ تارة على الوطن وتارة على محبوبته وتدلّ على تعلّقه بكل ما هو فلسطيني، وسنحصي الجمل في الجدول التالي:

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص:218-219.

الجمل الإسمية	الجمل الفعلية
في شهر أذار	قالت لنا الأرض
في سنة الانتفاضة	سرّت أمام البنفسج
ومن رقصة الفتيات-البنفسج	واشتعلن مع الورد والزعتر
أنا الأرض	افتتحن نشيد التراب
والأرض أنت	دخلن العناق
خديجة !	يأتي الى الأرض
	لا تغلقي الباب
	لا تدخلي في الغياب
	سنطردهم من اناء الزهور
	سنطردهم عن حجارة هذا الطريق
	سنطردهم من هواء الجليل
	سقطن على باب المدرسة
	أسمّي التراب امتدادا لروحي
	أسمّي يديّ رصيف الجروح
	أسمّي الحصى أجنحة
	أسمّي العصافير لوزا وتين
	أسمّي ضلوعي شجر
	وأستلّ من تينة الصدر غصنا
	وأقذفه كالحجر
	وأنسف دبّابة الفاتحين

نستنتج من الجدول أنّ **محمود درويش** اكثر من استخدام الجمل الفعلية، لأنها تتضمّن الزمن والحدث والحركة عكس الجمل الاسمية التي تدلّ على السكون والهدوء، وهذا التنويع والتزاوج بين الجمل تناسب مع حالة الشاعر الّتي أراد ان يوصلها للمتلقي.

5. إحصاء الأفعال:

وظّف **محمود درويش** في قصائده كل من: الأفعال المضارعة، الأفعال الماضية، أفعل الأمر، فقد شهدوا حضورا كثيفا في دواوينه، فمن أمثلة **الأفعال المضارعة** نجده موظّفا اياّها في قصيدته(نهار الثلاثاء)فيقول:

وأَمشي بلا موعدٍ ، خالياً من
وعود غدي. أَتذكّرُ أني نسيتُ ،
وأنسى كأَنّيَ أتذكّرُ :
أنسى غراباً على غصن زيتونةٍ
أتذكّرُ زيتٍ على الثوبِ
أنسى نداء الغزال إلى زَوْجِه
أتذكّرُ خط النمال على الرملِ
أنسى حنيني إلى نجمةٍ وقعتْ من يدي
أتذكّرُ فَرْوَ الثعالبِ
أنسى الطريق القديم إلى بيتنا
أتذكّرُ عاطفةً تشبه المندرينةَ
أنالكلامَ الذي قُلْتُهُ
أتذكّر ما لم أَقل بعد
أنسى روايات جدي وسيفاً على حائطٍ
أتذكّر خوفي من النومِ

أنسى شفاهَ الفتاة التي امتلأت عنباً

أتذكر رائحة الخسِّ بين الأصابعِ

أنسى البيوت التي َدوِّنت سيرتي

أتذكر رَقْمَ الهُويِّةِ

أنسى حوادث كبرى وهزَّةَ أرض مدمِّرةً

أتذكّر تبغ أبي في الخزانة

أَنسى دروب الرحيل إلى عَدَمٍ ناقصٍ

أتذكر ضوء الكواكب في أطلس البدو

أنسى أزيز الرصاص على قرية أَقفرت[1]

في هذه المقطوعة تظهر لازمة تكرار الفعل (أنسى) و(أتذكر) وهذا يبرهن أنّ الماضي الذي تعرضكل ّ محاولا الس ّ رقة والطّمس لا يزال ملك يدي الشّاعر فكل ّ ما يرغب في نسيانه قابع في الذاكرة مغروس في القلب، فهو لم ولن ينسى الطريق القديم إلى بيته مهما رافق الدرب من إخفاء لمعالمه الفيعلّة التي رآها وعاشها فهو حقيقة قَدَ البيت وذاك الأمر الفعلي المعيش، إلاأنّ رائحته ما انفكت منبعثة وما فتئ يشتمّ ها ليحمي ذاكرته و يعيد المكان السليب إليه، وبذلك تغدو الرائحة مهيمنة على الروح والجسد ملِ َ المحسوس لأنالمحتل ّ تمكّن منه في لحظة غدر، لكنه لم يقوَ على سلب المجرد بعبقه وأريجه[2] فهنا الشاعر أراد نسيان جراحه و آلامه، ولكنّه في نفس الوقت يتذكّر كل ما هو جميل.

"وإن كان يدّعي نسيان طريق بيتنا، فهو كذلك ينسى البيوت التي دوّ نت سيرته، فبين بيتنا الجمعي الّذي يضم الأهل و يحتمون جميعهم تحت سقفه يؤول المكان إلى بيوت متعددة لتصبح شاهدة يحّة على الشّتات ولِ تُصبح الدروب هي طريقه الجديد الّذي أملي عليه يقوده إلى لا المشيَء فْي ّ

[1]- محمود درويش، كزهر اللوز أو بعد، ص: 112-113.

[2]- ينظر: جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص:143

من غير وطن وبيت يصبح كائناً مفتتاً، إنّه – البيت – يحفظه عبر عواصف السماء، وأهوال الأرض. فارتحاله إلى العالم كلّ ما فيه من انتهاك للإنسانة وقهر وجودي ّ ناهيك عن المخاطر الجسام التي عاشها بوحي تلتهاُ نفزعة وشعبه، ستبقى رفيقة الذاكرة حتى ّ الموت، فالنكبة والتهجير القسري ّ وتدمير الكيان الفلسطيني ّ حوادث سُطّرت في كتب التّاريخ، وبذلك يكون الماضي حاضراً ومستحر ّكاً لا يمّل اللحظة الزمنّية الساكنة المنتهية بل فيه من القوة ما يجعل رحى الزّمن تُوثِبة صوب المستقبل."[1]

وفي نفس سياق توظيف الأفعال المضارعة وتمسّكه بوطنه نجده يقول في قصيدته (طباق):

يحبُّ بلاداً ويرحل عنها:

أنا ما أكون وما سأكون

سأصنع نفسي بنفسي

وأختار منفاي َ

منفاي ّةُ المشهد الملحمي ّ

أُدافع عن حاجة الشعراء

إلى الغد والذكريات معاً

وأدافع عن شَجَرٍ ترتديه الطيورُ

بلاداً ومنفى

وعن قمر لم يزل صالحاً لقصيدة حُبّ

أُدافع عن فكرة كسرتها هشاشةُ أصحابها

وأدافع عن بلد خَطَفَتْهُ الأساطيرُ /[2]

في هذه الأسطر تتجلّى المفارقة بين الحبّ والرحيل، فهو يحبّ مكانه الحبّ كفيل بأن يبقيه وثبّت أقدامه في أرضه، غير أنّ اجتماع الحبّ مع الرحيل شيفّ عن أزمة وجوديّة وجدانيّة أُجبر عليها

[1]- جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص:143-144.

[2]- محمود درويش، كزهر اللوز أو بعد، ص:187-188.

الفلسطينيّ للرّحيل أتاحت له فرصة، ولم يكن أبداً اختياره[1] الذي يُظهِرُ قوّة تمسّكه به ولو رجع الاختيار له لما فارقه، ولكنّه مجبر على تركه، والعيش في منفاه.

و سنجده أيضا يدافع عن ماضيه ومستقبله مجتمعْ (الغدوالذكريات)، إذ لا يمكن أن يحيا الإنسان دونهما، أضفأنّ الدفاع لن ينحصر بزمنه فحسب بل سيتجاوزه إلى المكان، فالدفاع عن الشجر والقمر والفكرة هو عينه الدفاع عن الوطن بكل جزئياته، كماأنّ الشّجرةتأصّلة جذورها في باطن المكان ليكون تأكيداً لجذورنا الحقيقية المترسخة في عمق الوطن، وان كانالرّحيلخارجاً عن الإرادة، تتجلّى المقاومة الّتي هي السبيل حتى يعلالمنفيّ واللاّجئ إلى حضن وطنه. والدفاع لا ينحصر بالزمان والمكان فحسب، بل عليه أنيُفنِّدَ المزاعم الصهيونية و يأتي بالوثائقُ ثبتة لملكيّته وأحقّته بها.[2]

كما يدلّ تكرار الفعل (أدافع) أربع مرات "في جسدالنصّ يستدعي نقيضه(الهُاجم) فلا الهجوم لما كان هناك دفاع،مؤكداً بذلك أنّه ضحية لاعتداقسريّ أجبره على التصدي والمقاومة والدفاع عن مكانه وذاته أمام بطشالجلاّد المعتدي، أضفأنّ الأفعال المضارعة الطّاغية في الأبيات (يحب، يرحل، أكون، سأكون، سأصنع، أختار، أدافع، يزل)، أبرزت الأناالمتحدّية لعوالم الظّلم والقهر والعدم، فالمعركة لم تضع أوزارها ما فتئالمحتلّ قائماً، ولعل بروز الأنالشيفّ عن الفلسطينيّ الذي تنكّر الأخ العربي له فتركه يواجه الصعوبات منفرداً، و**درويش** في نصوصه لا ينفصل عن واقعه"[3].

أمّا عن أمثلة **الأفعال الماضية** فنجده حاضرا في الكثير من دواوينه، يقول في قصيدته **(ضباب كثيف على الجسر):**

وبقينا علي الجسر عشرين عاما

أكلنا الطعام المعلّب عشرين عاما

---

[1]- ينظر : جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص:145.

[2]- ينظر : المرجع نفسه، ص:145.

[3]- المرجع نفسه، ص:145.

لبسنا ثياب الفصول،

استمعنا إلي الأغنيات الجديدة،

جيدة الصنع،

من ثكنات الجنود

تزوَّج أولادنا بأميرات منفى

وغيَّرن أسماءهم،

وتركنا مصائرنا لهواة الخسائر

في السينما.

وقرأنا علي الرمل آثارنا

لم نكن غامضين ولا واضحين

كصورة فجر كثيرِ التثاؤبِ [1]

سرد الشاعر مأساة شعبه عبر الأفعال الماضية المسندة إلى ضمير الجمع(بقينا، أكلنا، لبسنا، استمعنا، تركنا)، فحضور هذه الأفعال الماضية تدلّ على أنّ مأساة شعبه ليست صنيعة اليوم، بل هي معاناة ممتدة من الماضي حتى يومنا هذا، مؤكّداً في الآن نفسه أنّه جزء لا يتجزأ من الجمع (نحن)، كما تنهض الأفعال معلنة عمق التشظي اليومي والقهر الذي يعيشه اللاجئ الفلسطيني ، فأفعاله اليوميّة من المأكل والملبس وسماعه الموسيقى والزواج تومئ إلى اختلاف أخذ ينعكس على هويّته الوجودية وهو تغييرٌ قسري فرضه وجود المحتلّ إذ ألقى بظلاله على الشّعب الفلسطينيّ بكل أطيافه وفئاته.[2]

وفي نفس سياق الأفعال الماضية يقول في قصيدته (لم تأت):

[1]- محمود درويش، كزهر اللوز أو بعد، ص: 146.

[2]- ينظر: جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص:154.

أعَدْتُ ما أعددتُ من أدوات حفلتنا

إلى أدراجها. وفتحتُ كُلّ نوافذي وستائري.

لا سرّ في جسدي أمام الليل إلاّ

ما انتظرتُ وما خسرتُ ...

سخرتُ من هَوَسي بتنظيف الهواء لأجلها

[عطّرته برذاذ ماء الورد والليمون]

لأتيتُ.. سأنقل نَبْتَةَ الأوركيدِ

من جهة اليمين إلى اليسار لكي أعاقبها

على نسيانها...[1]

يكثّف **محمود درويش** من استخدام الأفعال الماضية إلى حدّ كبير في الأسطر السابقة حوالي سبع مرّات (أعددتُ، أعددتُ، فتحتُ، انتظرتُ، خسرتُ، سخرتُ، عطرتُ) فعبر نسقه السردي يأخذ بالمُتَلقي إلى تجربته العاطفية التي خبّرته وآلمته، فيجعله يتفاعل معها، وبين السارد(الشاعر) والمتلقي يكون الشّاعر هو العالِم بكل التفاصيل التي مرّت معه،فإنّ معرفة القارئ للأحداث تتوالى مع ما يسرده حتى يبقى يقظاً متبصراً لكل ما سيخبره به.[2] ونشهد حضور الفعلين الماضي والمضارع في قصيدته (**لا أعرف الشخص الغريب**) حتى يتجلّى لكلّ منهما دور معين فيقول:

لا أعرف الشخصَ الغريبَ ولا مآثرهُ

رأيتُ جِنازةً فمشيت خلف النعش،

مثل الآخرين مطأطئ الرأس احتراماً. لم

أجد سبباً لأسأل: مَنْ هُو الشخصُ الغريبُ ؟

وأين عاش، وكيف مات فإن أسباب

[1]- محمود درويش، كزهر اللوز أو بعد، ص:94.

[2]- ينظر: جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص: 155.

الوفاة كثيرةٌ من بينها وجع الحياة

سألتُ نفسي: هل يرانا أم يرى

عَدَماً ويأسفُ للنهاية؟ كنت أعلم أنه

لن يفتح النَّعشَ المُغَطَّى بالبنفسج كي

يُودِّعَنا ويشكرنا ويهمسَ بالحقيقة

(ما الحقيقة؟)[1]

هنا الشاعر يرصد لنا بذاتيتهمشهداًجنائزيّاً سار فيه بدون معرفة ذلك الميّت الغريب، فأتى نفيهُؤكِّداً عدم معرفته به أو حتىبمآثره، واختياره صفةالغريب لا تنحصر بهوّته المجهولة عنالشّاعر فحسب، بل قد يكونغريباً في عالمه،وغريباً عن العالم الذي سيؤول إليه، وهو يوظّف الفعل الماضي في سرده لمشهد الجنازة الذي سار فيه كالآتي: (رأيتُ ، فمشيتُ ،سألتُ ،كنتُ تهتُ)جاعلاً المشهد حركيّاًمرئيّاً للمتلقي.[2]فهنا الأفعال دلّت عن ديمومة الحركة ونفت السكون وكلّ فعل من الأفعال سابقة الذّكر تصوّر مشهداً معيّنا.

فالأفعال تسوق بعضهابعضاً لتؤلّف نسيجاً بنائّاً محكماً يدفع بالحدث الماضي إلى التصاعد إذ ابتدأ بالمشي وهو فعل حركي، منتهياً بالفعل (تهت) والذي يكشف عن ضياع انتهى إليهالشّاعر، والذي هو في أساسه ضياتأتّىمن الموت نفسه، فالاضطراب والقلق والصراع الكامن في أعماقه جسّدها حضور الفعل المضارع (اسأل، يرانا، يرى، يأسف، أعلم، يفتح، يودعنا، يشكرنا، ويهمس، يطوي، يلمع، يتكلمون، يحلمون، نكون) ليعلن بكثافة تواجدها فيالنصّ ديمومة الحيرة التي تعتريه وعدم علمه اليقيني بماهية الموت وعالمه وما يخفي وراءه من أسراربيغيّة.[3]

أمّا عن **أفعال الأمر** فقد ورد هذا الأسلوب بنسبة كبيرة وجاء بكل الأوزان، فاستخدمه **محمود درويش** في كثير من قصائده فيقول في قصيدته (الآن في المنفى):

---

[1]- محمود درويش، كزهر اللوز أو بعد، ص:67.

[2]- ينظر: جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص:156.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:156-157.

الآن، في المنفى ..نعم في البيتِ ،

السفّينَ من عُمْرٍ سريعٍ

يُوقدون الشَّمعَ لك

فافرح، بأقصى ما استطعتَ من الهدوء،

لأنَّموتاً طائشاً ضلَّ الطريق إليك

من فرط الزحام...وأجّلك

قمرٌ فضوليٌّ على الأطلال،

يضحك كالغبي

فلا تصدِّق أنه يدنو لكي يستقبلك[1].

في هذه الأسطر استخدم الشاعر الفاصلة وراء فعل الأمر (افرح) ليضبط الفرح و وضع ضوابط لهذا الفرح، فهو لا يؤيدهصاخباًضاجّاً بالحركة والجنون، بل يؤيدههادئاً مع بقاء هيمنته علىكيفيّة سعادته وحدودها فلا يكونفرحاًعبثيّاً ممتداً، بل فيه من السكون ما يقتصر على بواطنه وأغواره،ثمّ أكّد بعد الفاصلة (بأقصى ما استطعت من الهدوء)بكيفيّ عن التحكم والسيطرة الذّاتية عليه فهو مرهون بالعقل، ناهيكأنّ الفرح ينبثق من الدّاخل إلى الخارج، أمّا في هذه الأسطر فقد تأتّى من الخارج إلى الداخل؛ ليدلّ على أنّه فرحي مؤقت ومحدود.[2]

كما يسعى **محمود درويش** إلى محاولته للصمود و التغلب عن الموت في الأبيات التالية فيقول:

واصرخ لتسمعك نفسك، واصرخ لتعلم

أنّك ما زلتحيّاًوحيّاً،وأنّ الحياة

على هذه الأرض ممكنةٌ، فاخترعأملاً

[1]- محمود درويش، كزهر اللوز أو بعد، ص: 17-18.

[2]- ينظر: جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص: 157-158.

للكلام، ابتكر جهة أوسراباً

يطيل الرجاء،

وغنّ فإللّجمالي حُرّية.[1]

في هذه المقطوعة تتوالى أفعال الأمر(اصرخ، اخترع، ابتكرغنّ) الّتي تحثّ على اثبات الكينونة وصناعة الحياة والتمسّك بها "فالحياة لن تأتي إليك وأنتمنكفئٌ على نفسكعاجزٌمستسلمٌ ضعيفٌ ، فهي لاتهب نفسها للضعفاء، وإنما هي بنت الإرادة والقوة فاخلقهاحتّى تصبح ملك يمينك، فافعل ما يضمن لك البقاءقُمْ بالفعل المستقبلي لتضمن لكمقعداً بالغد"[2]، فكل الأفعال سابقة الذكر تسيرَ فْق قاعدة افعلأَوأوْجِد لتحصل، "فصراخك يخبر الآخرين أنّكحيّ وحرّ فالصّرخة فعل مسموع ينبعث من أعماقك لتسمع أنينك وقهرك وحلمك للعالم بحجم الصوت يكون التأثير و يترسخ البقاء فمن اليأس اخترع أملا لتبقىثابتاً في المدان، فبهذا يكون توالي فعل الأمر يخبّ القارئ و يستدعيه إلى التغيير، إذ يجعلهخاضعاً ومنتشلٍ بإيقاع تأثيرالقوي الصّارم".[3]

ووظّف كذلك فعل الأمر في الحب فقال:

عطنا، يا حبّ ، فَيْضَكَ كلّه لنخوض

حرب العاطفيين الشريفةَ، فالمناخ ملائم،

والشمس تشحذ في الصباح سلاحنا،

يا حبُّ ! لا هدفٌ لنا إلا الهزيمةَ في

حروبك.. فانتصرْ أَنت انتصرْ ، واسمعْ

مديحك من ضحاياكَ : انتصر! سَلِمتْ

يداك! وعُدْ إلينا خاسرين... وسالما[4]!

---

[1]- محمود درويش، كزهر اللوز أو بعد، ص: 194.

[2]- ينظر : جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص:159.

[3]- المرجع نفسه، ص:159.

[4]- محمود درويش، كزهر اللوز أو بعد، ص:26.

في هذه الأسطر الشّعرية يتكاثف حضور فعل الأمر في الأبيات (اعطنا، انتصر، عُد) وتكرار الفعل (انتصر) يفضي عن رغبة ملحة وتمنٍ حقيقي وصادق أن يكون الحبّ هو المنتصر والباقي على مرّ الأزمنة، فقد يخسر الطرفان في معركة الحبّ ويمضي كلّ منهما في طريقه، لكنّها معركة لا تزعج ولا تؤلم المتصارعين، فدخولهم هذه الحرب وخروجهم منها أيّا كانت نتائجها كفيلة بإسعادهم ، ولعل انتصار الحبّ انتصارُهم، فجماليته تكمن عندما يظفر وحده على جميع ضحاياه، فالمهم في الحبّ أن يبقى محافظاً على عذوبته وشفافيته وألاّ يُدنس أو يمسسه سوء كي يدوم وهجه وقُدسيّته.[1]

من خلال أمثلة الأفعال السابقة سنقوم بجدول إحصائي نظهر فيه الأفعال الغالبة على أشعاره:

[1]- ينظر: جمانة حامد عويضة، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، ص: 160-161.

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	أفعال الأمر
سرتُ	أدافع	اعطنا
فتحتُ	أختار	انتصر
عَدْتُ	أصنع	اسمعْ
أعددتُ	سأكون	عدْ
نكن	يرحل	غنّ
قرأنا	أَنسى	فاخترع
تركنا	أتذكر	اصرخ
بقينا	أسمّي	غنّ
مرّت	أقذفه	افرح
سقطن	يطيل	
قالت	يضحك	
رأيتُ	يُوقدون	
مات	يُودِّعَنا	
عاش	يهمسَ	
سألتُ	يشكرنا	
كنت	سأسأل	
تركنا	أُدافع	
استمعنا	أختار	
وبقينا	سأصنع	
لبسنا	سأكون	
	أكون	
	أتذكّرُ	
	سأنسى	
	سنطردهم	

في الأخير نستنتج أنه كان للأفعال المضارعة حضورا لافتا في قصائده عن غيره من الأفعال وذلك ليبرز دور الشاعرنظرته التفاؤلية نحو المستقبل وتمسّكه بالمقاومة فيحث المتلقي على أن يكون مستقبله ليكون أفضل كما يستخدم فعل الأمر ليلفت انتباههم ويصنع فيهم التحدّي و الأمل لبناء مستقبل زاهر مع أبناء شعبه الفلسطيني.

6. الحذف:

يعدّ الحذف مكوّنا أساسيا في تشكيل الخطاب الشعري لدى **محمود درويش**، يساعد على تعدّد المعاني وانفتاحالدّلالات ويزيد من تأويلات النص الواحد، فهو عند **عبد القاهر الجرجاني**: "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبنَ ".[1] فهنا الحذف ظاهرة جمالية يلجأ إليها الشاعر لتنوّع الأغراض وازدياد احتمالية التأويل.

فالشاعر **محمود درويش** في قصائده اعتمد على الحذف عن قصد ليجعل المتلقي يفكر في اتمام المعنى المحذوف وكأن المتلقي يساعد في عملية ابداع النص لذلك ""لا ينبغي التعامل مع النصوص بما تقوله، وتنص عليه، أو بما تعلن عنه، وتصرح به، بل بما تسكت عنه ولا تقوله، وبما تخفيه وتستبعده"[2] ومن أمثلة الحذف نجده في قصيدته (**نشيد**) يقول:

قول لكم أماما أيّها البشر!

ع محمّد!

ألو..

يد محمّد العرب!

نعم! من أنت؟

سجين في بلادي

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص: 146.

[2]- علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضا، ط2، 1995، ص:15.

بلا أرض

بلا علم

بلا بيت

رموا أهلي إلى المنفى

و جاؤوا يشترون النار من صوتي

لأخرج من ظلام السجن..

ما أفعل؟[1]

عمد الشاعر في هذا المشهد الشعري إلى حذف الركن الأول من كني الجملة؛ أي حذف المبتدأ وتقديره (أنا) والهدف من ذلك هو الاهتمام بالخبر المذكور، المصرّح به في الصدارة(سجين) في محل المبتدأ المحذوف، وذلك إبرازًا لمعاناة الشاعر الذي سلبت منه حقوقه، وسجن داخل وطنه، وفي المنافي، وبات بلا أرض، ولا علم، ولا بيت، إضافة إلى حذفه لضمير المتكلم (أنا) من أجل إبراز الذات، والكشف عن موقفها الرافض لاحتلال، والمتشبث بالأرض، والمتمسك بالحقوق.[2]

وفي نفس القصيدة اعتمد على حذف المسند من السياق اللغوي للقصيدة فقال:

وكانت لي خطى وعباءة..

وعمامة ودفوف

..وكانت لي

كفي يا ابني

على قلبي حكايتكم

على قلبي سكاكين

[1]-محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص:151.

[2]- ينظر: مصطفى عبد الرحمن الكلاب، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، ص:491.

بقية النشيد

دعوني أكمل الإنشاد

فإن هدية الأجداد للأحفاد

زرعنا.. فاحصدوا[1]

جسّم الشاعر في هذا المقطع صورة لمعاناة الإنسان الفلسطيني، وما لحق به من نفي، وتشريد، وضياع، وخسران،ووسّع من تلك المعاني باستثماره لحذف المسند، والإيحاء إليه بالتنقيط، لجذب انتباه المتلقي، وإثارة تفكيره، وتنشيط خياله، لاستحضار فصول المعاناة التي حلّت بأبناء الشعب الفلسطيني، من جراء الاحتلال[2] كما استخدم الحذف والتنقيطعن قصد ليعطي شكل نصّه دلالات تمثّلت في "دعوة المتلقّي للدخول في العملية الإبداعية للنص، بأسلوب ينسجم مع سياق النص، ويتفاعل مع المناخ النفسي للنص المنجز، لأنه إذا لم يكن القارئ قد اشترك فعلا من قبل بمعنى من المعاني في تجربة الشاعر، فلن يستطيع الشاعر أن ينقل إليه تجربته بشكل تفاعلي، يساهم في تكثيف المعنى، ويزيد من العمق الدلالي للمحذوف".[3]

كما اعتمد على حذف حرف النداء وذلك لدلالة معيّنة فيقول في قصيدته(اللّقاء الأخير في روما) مرثية لأبو شرار:

صديقي، أخي، يا حبيبي الأخيرا

أما كان من حقّنا أن نسيرا

على شارعٍ من تراب تَفَرَّعَ من موجةٍ مُتْعَبَهْ

وسافَرَ شرقاً إلى الهند

سافر غرباً إلى قُرْطُبَهْ؟

أما كان من حَقّنا أن ننام ككُلِّ القِطَطْ

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص:152.

[2]- ينظر: مصطفى عبد الرحمن الكلاب، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، ص:492.

[3]- المرجع نفسه، ص:492.

على ظلِّ حائطْ ؟

أما كان من حَقِّنا أن نطيرا

ككُلِّ الطيور إلى تينةٍ مُثْمِرَةْ ....؟

صديقي، أخي، يا حبيبي الأخيرا

أما كان من حَقِّنا أن نُغَنِّي

لِعَيْنَيْنِ بُنِّيَّتينِ تُقيمان ما بيننا والإله

معاهدةً للسلام؟

أما كان من حقِّنا أن نحبَّ ، ونلعنها أورشليم

إذا ما ادعى الكذبَ فيها نبيٌّ الظلام؟[1]

لجأ الشاعر في هذا المقطع الشعري إلى حذف ياء النداء من قوله: (صديقي، وأخي)، للإيحاء بقرب المرثي منه وقوّة علاقته به، وهذا يبرز عمق التلاحم بين الشاعر وصديقه المرثي: **ماجد أبو شرار**، ويحصر الاهتمام به. وقد تنوعت موارد المحذوف في النص **الدرويشي** ما بين الصفة والموصوف، والفعل والفاعل، وغير ذلك من المحذوفات، واستثمر محمود درويش هذا النمط الانزياحي للحذف، وخروجه عن المألوف ، بغيةإثراء صوره الفنّية، وتكثيف لغته الشعرية، وفتح النص على فضاءات تأويلية واسعة.[2]

في الأخير نستنتج أن هذا الحذف لم يكن عشوائيا بل كان قصديا من الشاعر، هدفه تقديم إضافات من قِبَلِ متلقّيه .

7. الالتفات:

يعدّ الالتفات لونا آخر من إمكانات التركيب اللّغوي، وهو يرتبط بظاهرة الحذف من حيث حركة الصّياغة الموضوعية، حيث تتمحور اللّفظة في موضعها ، تمحورا غير مألوف، يفرز دلالة فيها

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص:135.

[2]- ينظر: مصطفى عبد الرحمن الكلاب، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، ص:492.

كثير مما يتوقعه المتلقي.[1] فقد تعدّدت مسمياته في الدرس البلاغي، والنقدي منها: (الاعتراض والاستدراك، والعدول)، والالتفات ليس محسنا بلاغيا جامدا، ولكن الذي يحدد هذه البلاغية هو القارئ حين يحدث انحرافا في استخدام اللغة؛أي انحراف عن المعنى التداولي يحقّق التفاتا، فهو إذن ليس زخرفة شكلية لكنه جزء من اللغة ونظامها.[2] حيث تعود هذه الظاهرة الأسلوبية -الالتفات- إلى طبيعة تشكيل بنية النص الشعري. وهو بدوره يسعى لمفاجأة المتلقي وكسر أفق التوقع عنده. فالقيمة الانزياحية للالتفات: تكمن في خلق الأسلوبي الناتج عن حركة صيغ الأفعال، والانتقال بين الضمائر، والتباين في المعاني، والذي يحدث تغيرا في الصياغة التركيبية للأسلوب، فيصبح النص ثريا بإدخاله عناصر دلالية وجمالية جديد، تخالف ما كان قائما في الصياغة، أو في فكر المتلقي وخياله. وقد استثمر الخطاب الشعري **الدرويشي** والتنوع الدلالي الآتي من الالتفات، لتنويع أساليبه التعبيرية، وتعزيز قواته التأثيرية التي تفاجئ المتلقي بغير المتوقّع ، فتنشط خياله،[3] ومن أمثلة ذلك من قصيدة (**رباعيات**) قوله:

وحبيبي لا ينام

سأغني وليكن منبر أشعاري مشانق

وعلى الناس سلام

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كل قارئ

فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شرب

قل أنا وحدي خاطئ

ربما أذكر فرسانا وليلى بدوية

[1]- ينظر: صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 248.

[2]- ينظرعبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، نادي الجوف الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1435هـ، 2014م، ص: 35.

[3]-ينظر: مصطفى عبد الرحمن الكلاب، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، ص:496-497.

ورعاة يحلبون النوق في مغرب شمس

يا بلادي ما تمنيت العصور الجاهلية

فغدي أفضل من يومي وأمسي[1]

تشهد المقطوعة انزياحا أسلوبيا –الالتفات- متمثلا في الانتقال من ضمير المكلّم إلى ضمير المخاطب، ثم العودة إلى ضمير المكلّم، فنجد الشاعر يبدأ كلامه بضمير المتكلم (حبيبي، سأغني، أشعاري) لتهيئة المتلقي لاستقبال غنائه، والتفاعل معه، ثم يتحول بعد ذلك إلى ضمير المخاطب في(أناشيدك) ثم يعود مر أخرى إلى ضمير المتكلم(أنا وحدي، أذكر، بلادي، غدي، يومي) ليؤكد على ارتباطه بتاريخه، وتلاحمه مع أبناء شعبه. [2]

ونجد الالتفات من الضمير الغائب إلى الضمير المتكلم في قصيدته (**هي في المساء**) فيقول فيها:

لا شيء يزعجها معي

لا شيء يزعجني، فنحن الآن

منسجمان في النسيان...

ءاؤنا، كُلٌّ على حِدَة ، شهيّاً

وَقْتُ الليلِ أزْرَقَ

لم أكن وحدي، ولا هي وحدها

معاً نصغي إلى البلّوْرِ [3]

يُظهِر هذا المقطع التباعد بين الشاعر ومحبوبته، وحلمه في الوصول إليها، وحول هذا المعنى ارتكزت الصياغة، وتشكل أسلوب الالتفات عن ضمير الغائب في (يزعجها) إلى ضمير المتكلم (يزعجني)، للكشف عن أحاسيسه ومشاعره نحو صاحبة الضمير الغائب التي تجلّت في صيغة المثني (فينسجمان)، وماتوحي به من تحقق للحم الذيكثيراً ما راود الشاعر، وقدأكّد الشاعر ذلك من

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص :63.

[2]- ينظر : : مصطفى عبد الرحمن الكلاب، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، ص:497.

[3]محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط2، 2004م، ص:102.

خلال عدوله عن ضمير المتكلّم (لم أكن وحدي)، إلى ضمير الغائب: (ولا هي وحدها)، وصيغة المثنى إلى الجمع: (كنا) نصغي إلى البلّور تعظيماً لشأنها وتعبيراً عن الانسجام الذي اكتنف نفس الشاعر، وهذا ملبّه المتلقي إلى أنه أمام شخصيتين منسجمتين: الشخصية الغائبة (المحبوبة)، والشخصية الحاضرة (الشاعر)، وقد عمد الشاعر إلى هذا العدول من أجل أن يحقّق غرضاً بلاغياً، هو المبالغة في إحساسه بمحبوبته، وأنه ليس في استطاعته أن يكون بمعزل عنها.[1]

ومن المواضيع التي استثمر فيها الالتفات و التحوّل عن ضمير الجمع إلى المفرد قوله في قصيدة (**على محطة قطار سقط عن الخريطة**):

لحياةُ بداهةٌ. وبيوتنا كقلوبنا مفتوحةُ الأبواب
طيّبين وسُذَّجاً. قلنا: البلادُ بلادُنا
قلبُ الخريطة لن تصاب بأيّ داءٍ خارجيٍّ .
والسماء كريمة معنا، ولا نتكلم الفصحي معاً
الا لماماً: في مواعيدالصلاة، وفي ليالي القَدْر .
حاضرُنا يسامرنامعاً نحيا، وماضينا يُسلّينا :
اذا احتجتم إليّ رجعتُ . كنا طيبين وحالمين
فلم نر الغدَ يسرق الماضي يدَيْهِ ، ويرحلُ
كان حاضرنا يُربّي القمح واليقطين قبل هنيهة،
ويُرقّصُ الوادي [2]

يسيطر على المقطع الشعري ضمير الجماعة، الذي تذوب فيه الذات الشاعرة، وتتّصل بالجماعة، ليعبر من خلالها عن تجربة ذاتية، لها بعد جمعي، مستخدماً ضمير الجماعة تمثيلاً لهذا الاتصال، ولكن الشاعر ينزاح عن هذا الإطار الجمعي، إلى الإطار الفردي، ثم يعود إلى الإطار الجمعي، ليحقق نوعاً من الالتفات الذهني عند المتلقي، وينزاح عن النمط السائد في الأسطر، وهو ضمير الجماعة المتمثل في (كنا طيّبين وسذجاً، وبلادنا، ومعنا، وتكلّم ومعاً، وحاضرنا، ونحيا،

[1] - ينظر: مصطفى عبد الرحمن الكلاب، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، ص:498.

[2] - محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب و النشر، لندن، ط1، 2009، ص:27.

وماضينا، ويسلينا، و حالمين)، والانتقال المفاجئ إلى ضمير المكلّم الوارد في قوله: إلىَّ ، رجعت) ثم يعود ّ ة ثانية إلى ضمير الجماعة في قوله: (طيبين، و حالمين،ونمرُّ ،و حاضرنا) وقد عمق الخلق ّ ل عن ضمير الجمع إلى المفرد، ثم يعود إلى ضمير الجمع ليعبر ّ عن الاحساس بقو ّ ة تلاحم الشاعر مع أبناء شعبه ، وأبعد الرتابة عن المتلقي.[1]

في الأخير نستنتج أنّ ظاهر ة الانزياح التي استخدمها الشاعر لتشكيل خطابه من لغة شعرية إيحائية تنزاح عن المألوف، وقادرة على إدهاش المتلقّي، وذلك عبر كسر الأفق المتوقّع لديه.

[1]- ينظر: مصطفى عبد الرحمن الكلاب، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، ص:499.

الفصل الثاني

مستويات التحليل الأسلوبي في قصائد محمود درويش

سنتطرّق في الفصل الثّاني إلى مستويات التحليل الأسلوبي، حيث اعتمد الشاعر على وسائل فنّية لتشكيل لغته، فكان أسلوبه ينزاح عن المألوف فأكسب شعره رونقا وجمالا، وركّزنا في دراستنا لمستوى مهمّ للتحليل وهو: (المستوي الدلالي) مرورا بأهم العناصر وهي المعجم الشعري الخاص بالشاعر **محمود درويش**وأبرز المحاور الدّلالية في شعره.

مستويات التحليل في شعر محمود درويش:

يهدف المستوى الدّلالي لتحليل السمات الدلالية البارزة في القصيدة بغرض الوصول لدلالتها الحقيقية لأنّ شعر محمود درويش يتّسم بالغموض، كما يدرس الكلمات المفتاحية، العتبات، الرموز، الكنايةوكلّ ما يمّله من انزياحات في المعنى .

1.دراسة الرّمزوالحقول الدّلالية:

يعتبر الرّمز في الشعر لغة تحمل إيحاءات ومعان كثيرة، فيكثُر استخدام الرّمز عند الشّاعر بين الرّمز(الطّبيعي، التّاريخي، الدّيني، الأسطوري، والثّقافي).

فمثلا يتّخذ من الطبيعة مادّة يستمدّ أفكاره منها؛ أي الطبيعةمصدر إلهامه فمن الرّموز الأكثر تداولا في قصيدته (رمز الأرض): إذا كان دال الأرض في المعاجم اللّغوية يتحدّد بالأرض الّتي عليها الناس... أو الموضع... أو المكان.أو أهل الأرض، فإنّ "محمود درويش "قد وسّع الإطار الدّلالي للأرض وأصبح يحمل في طيّاته مدلولات أخرى جديدة، يمكن تحديدها في (الوطن، الأمّ ، المحبوبة، الإنسان، العالم، المكان، التّراب، الحلم). وهذه الدّلالات على تنوّعها يجمعها مشترك دلالي واحد وهو العطاء المتواصل وإذا تتبّعنا هذا الموضوع عبر الدواوين الشعرية تنكشف لنا تلك الدّلالات دون غموض أو تشويش.[1]

أ. محور الأرض:

فالأرض بدلالة الوطن تفرزها الصياغة الشّعرية المتمثّلة في قصيدة (الأرض):

[1] ينظر: محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص: 66.

أنا الأرض...

ا أيّها الذاهبون إلى حبة القمح في مهدها

أحرثوا جسدي!

ّها الذاهبون إلى جبل النار

ّوا على جسدي

ّها الذاهبون إلى صخرة القدس

ّوا على جسدي

ّها العابرون على جسدي

، تمرّوا

أنا الأرض في جسد

، تمرّوا

أنا الأرض في صحوها

، تمرّوا

ا الأرض . يا أيّها العابرون على الأرض في صحوها

، تمرّوا

، تمرّوا

، تمرّوا[1]

يبدو الرّمز جليّا في هذه المقطوعة حيث يبدأ الشاعر "محمود درويش " بإعلان توحّده، و حلول الأرض في جسده، كي يحفظ لنفسه الحقّ في التصرّف كيفما شاء، فهنا الأرض لم تعد ذات دلالة عامّة، وإنّما أصبحت ذات دلالة خاصّة بالوطن فلسطين[2]فحرثها حرثٌ لجسده و المرور عبرها

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص:30.

[2]ينظر: محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري لدى محمود درويش، ص:66.

إلى جبل النار مرورٌ على جسده والذهاب إلى صخرة القدس لن يكون إلاّ عبر جسده، ولذلك فإن الأرض والوطن والجسد شيء واحد لا يمكن فصله أو تجزئته .

تبدأ الصّياغة اللّغوية في الكشف عن دال الأرض، ورسم حدوده الدّلالية فلم يعد ذا دلالة عامّة، تعني الموضع أو المكان، وانّما أصبح ذا دلالة خاصّة بـ الوطن/فلسطين، من خلال تتابع بعض الألفاظ الّتي تحمل مدلولات وطنيّة مثل: حبّة قمح –جبل النّار – في نابلس – صخرة القدس، وتقوم الصّياغة بتحديد الأنا بالآخر/الذاهبون وهي علاقة تلاحم وترابط تجعل من الأنا خادمة لتحقيق رغبات الآخر، فتسمح له بحرث الجسد، والوصول إلى غايته الّتي ينشدها، وقد صبغ الشاعر الأرض بصبغة وطنية جعل الحديث يتحول من الأرض إلى الوطن، باختيار دوال بعينها ذات دلالة وطنية.[1]

فتكرير هذا الدال يؤكّد على العلاقة الوطنية الموجودة بين الشاعر والشعب، حيث جاء هذا التكرار في (لن تمرّوا، أيّها الذّاهبون، أنا الأرض، أيّها العابرون، جسدي..) ليدخل في "سياق النّص الشّعري فأكسبه طاقات إيحائية، إضافة إلى طاقات اللّغة الشّعرية، وهو مصدر من المصادر الدّالة على جرح المواقف الانتقالية لدى الشاعر، وهو ذو أبعاد دلالية كبيرة لم يأت بها اعتباطاً، وإنما ليكثّف المعاني ويؤكّدها ويجعلها تتفاعل مع تكرار التراكيب والشعر"[2].

وقد يأخذ الدال مدلولا آخر، فتصبح الأرض هي الأم في قوله:

لِ ديني .....لِ ديني لأعرفَ

لِ ديني....لِ ديني لأعرف في أيّ أرض أموت

وفي أيّ أرض سأبعث حيّا

سلام عليك وأنت تعدّين نار الصباح

سلام عليك.....سلام عليك

أما آن لي أن أقدّم بعض الهدايا إليك؟

أما آن لي أن أعود اليك؟

[1] محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري لدى محمود درويش، ص:67.

[2] - سارة حسين السرحانة، قصيدة الأرض في شعر محمود درويش دراسة دلالية، مجلّة كلية فلسطين التقنية، العدد 2، 2015، ص: 91.

أما زال شعرك أطول من عمرنا

ومن شجر الغيم وهو يمدّ السماء إليك ليحيا؟

لِ ديني لأشرب منك حليب البلاد

وأبقى صبيّ ا على ساعديك

وأبقى صبيّ ا الى أبد الآبدين

رأيت كثيرا.. يا أمّ ي رأيت

لِ ديني لأبقى على راحتيك

أما زلت حين تحبينني تنشدين

وتبكين من أجل لا شيء أمي؟!

أضعت يديّ على خصر امرأة من سراب

أعانق رملا أعانق ظلاّ

فهل أستطيع الرجوع إليك، إليّ ا؟

لأمّ ك أمّ ، لتين الحديقة غيم

فلا تتركيني وحيدا شريدا

أريد يديك لأحمل قلبي

أحنّ إلى خبز صوتك أمّ ي

أحن إلى كلّ شيء، أحن إلّي.....أحنّ إليك [1]

يتجسّ د في هذا القول علاقة الأمّ بابنها، فهو بحاجة لها، فهي وحدها تملك القدرة على ميلاده، وإعطائه صفة الحياة، والعودة إلى الأرض هي العودة إلى الأمّ ، وإلى حنانها و رعايتها، فـ " تتحدّ د علاقة الشاعر بالأرض من خلال علاقة جدلية تدور حول محوري الأخذ والعطاء، وهما يجسّ دان علاقة الأمّ ببنيها وتبدو(الأنا) في حاجة ملحّ ة إلى (الأنت/الأم)، التي تملك وحدها القدرة

[1]- محمود درويش، ديوان ورد أقل، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1968، ص :63-64.

على ميلاده وإعطائه في الحياة، وتأخذ الأرض صفة الأمومة من الدّلالة التي يفرزها الفعل المتكرّر (لديني)، وقد رشح الشاعر المعنى بجملة أخرى، ترتبط بالحياة والعَأَنْتِ للأُمِ (دِينَ نَارَ الصَّبَاحِ) ليجسّد بها العطاء المتكرّر الّذي تهبه الأمّ لبنيها كلّ صباح."[1]

قد كان لإضافة "ال" حليب إلى البلاد، دورا في جعل البلاد مرادفا للأمّ عند الشاعر، وجعلها المحور الذي تدور حول الصياغة، واستمرارا في عملية الإقناع بالظهور. استدعت الحاجة إلى أن تعود: (الأنا) إلى الماضي، لتكشف عن عذابٍ نفسيٍّ عاشه بعيدا عن الأم، ولذلك فهي تلحّ على الخروج والظهور بتكرار فعل الأمر لديني: أربع مرّات والّذي اشبع للدلالة توترا لم تخف حدّته إلا بانتهاء السطر (لأبقى على راحتيك)، وبذلك تكتمل صفة الأمومة للأرض فهي: (تلد ، تشعل النار في الصباح، تدر الحليب، تحمل على راحتها) وبهذه الصفات استطاع الشّاعر أن يجعل من أرضه أمّا تتمتع بكل صفات الأمومة، ويصبح دل الأم معادلا موضوعيا للأرض.[2]وفي نفس السياق يقول في قطعته (أحنّ إلىخبز أمّي):

أحنّ إلى خبز أمّي

وقهوة أمّي..

ولمسة أمّي..

وتكبُر في الطفولة

يوماً على صدر يوم

وأعشق عمري لأنّي

إذا متّ ،

أخجل من دمعِ أمّي!

خذيني، إذا عدت يوماً

[1]- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 68.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:69.

وشاحاً لهدبك

وغطّي عظامي بعشب

تعمد من طهر كعبك

وشدّي وثاقي .. بخصلة شعر

بخيط يلوح في ذيل ثوبك..

ضعيني، إذا ما رجعت

وقوداً بتنّور نارك..

وحبل غسيل على سطح دارك

لأني فقدت الوقوف

بدون صلاة نهارك

هرمت، فردّي نجوم الطفولة

حتى أشارك صغار العصافير

درب الرجوع .. لعش انتظارك[1]!

إنّ الحديث عن الأم بهذا الشكل هو حنين إلى الوطن، وأيّام الطفولة الحلوة والأمّ هنا تدلّ على الصبر والعطاء والديمومة والحنان الفياض، وهي تمثل في نظره الوطن المسلوب والمفردات المستخدمة في هذه المقطوعة تعبّر عن تفاصيل الحياة، ولا تعيق الفهم، بل تزيد الشعر إشراقا وسطوعا، دون إغراق في التّصوير الغامض، فقد كانت عبارات القصيدة عذبة جميلة سهلة سلسة، إلاّ أنّها موحية، مفعمة بالمعاني العميقة والدّلالات ذات البعد الإنساني، عبارات مصاغة بأسلوب فنيّ رهيف، يسهم في أحداث التأثير المأمول في القارئ[2].

[1]- محمود درويش، الديوان، ص:98.

[2]ينظر: محمّد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر" محمود درويش"، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، 2009، ص: 6.

و في نماذج أخرى نجد الشاعر وظّف مفردات كثيرة دالّة على الأرض كالسماء، الكون، النجم، الفضاء، القمو وغيرها من المفردات، وهذا يدلّ على ارتباطه ببلده فلسطين وانتمائه لها، وهذا ما يؤكّده **محمود درويش** على لسان **اعتدال عثمان** في مجلّة فصول حين قال: "أنا لا أكون إلاّ في الأرض وكلّ وجود لي خارج الأرض إنمّا هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها، فلا وجود لذات الشاعر إلاّ داخل أرضه الممتدّة بامتداد شعره، فعلاقة **درويش** بالأرض هي علاقة الروح بالجسد."[1]

وفي مدلول آخر للأرض، نجدها تدل على المحبوبة في قصيدته (يوميات جرح فلسطيني) فيقول:

منزل الأحباب مهجور،
ويافا تُرجمتْ حتى النخاع
والتي تبحث عني
لم تجد مني سوى جبهتها
أُتركي لي كل هذا الضياع
فأنا أضفره نجماً على نكبتها
آه يا جرحي المكابر
وطني ليس حقيبهْ
وأنا لست مسافر
إنني العاشق, والأرض حبيبهْ !
وإذا استرسلت في الذكرى !
نما في جبهتي عشب الندمْ

[1]- اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض درويش، مجلّة فصول، المجلد5، العدد1، أكتوبر/ديسمبر 1984، ص: 191. نقلا عن: بغداد حاج، دراسات في الشعر العربي الحديث محمود درويش أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، جامعة الدكتور موالي الطاهر، كلية الأدب واللّغات، سعيدة، 2018/2017، ص:19.

وتحسرت على شيء بعيدْ

وإذا استسلمت للشوق،

تَـبَـنَّيْتُ أساطير العبيد

وأنا آثرت أن أجعل من صوتي حصاة

ومن الصخر نغم ![1]

تعكس هذه المقطوعةنوعا من الانقسام الدّاخلي للذّات، حيث أصبحت موضعا للحوار بينها وبين جرحها، وقد استخدم الشاعر وسيلتين تعبيريتّين تعكسان التمزّق الداخلي للذات المتكلمة هما: اسم الفعل (آه) الذي يعكسً أ ا داخليا استدعى بروزه فيّ ل الصياغة، ووظّف النداء في (يا جرحي) ليؤكد ذلك التفت الداخلي، وقد لجأ إلى وسيلة النداء (يا) دون غيرها ليسمح باستدعاء الجرح من أعماق نفسه، ليخبره بالواقع الّذي يمنعه من السفر، وهو واقع العشق، الّذي يمثّل فيه (الشاعر/العاشق) أحد طرفيه و (الأرض/المعشوقة) الطّرف الآخر[2].

نستنتج ممّا سبق أن دلالات الأرض متعدّدة، فجاءت لتدلّ على بلده فلسطين تارةً ، و لتدلّ على الأمّ تارةً أخرى، وجاءت مرّة أخرى لتدلّ على المحبوبة، وغيرها منالدّلالات الأخرى، وتوحّده بالأرض والشعب يقُودنا إلى تفسير ظاهرة أسلوبية أثيرة لدى الشّاعر، تتمثّل في ظهور(الأنا) بشكل بارز، وهو بروز لا يمكن تفسيره إلاّ في ضوء هذه العلاقة التي تنوب فيها (الأنا) عن الـ (نحن)في خطابه الشّعري."[3]

بـمحور السّخرية:

تعتبرالسّخريةهجومً ا على شخص (أو جماعة)، بهدف سلبكل أسلحته، وتعريته من كلّ ما يتخفى فيه ويتحصن وراءه"[4]، وغرضها الكشف عنالظواهر الاجتماعية السّلبية وغيرها في

---

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص :247.

[2]يظر: محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 70.

[3]- المرجع نفسه، ص:72.

[4]- نبيلة ابراهيم، المفارقة، مجلّة فصول، المجلّد7، العدد3، 1987، ص:137نقلا عن: محمّد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:127.

المجتمع، وإبرازها في قالب ساخر شفاف، يبتعد عن المصارحة أو التعبير المباشر، وهنا تكمن قدرة الفنّان(الشاعر) الإبداعية، التي تمكّنه من التّلاعب باللّغة والمراوغة في تحديد المعنى، دون أن يفقد صلته بالمتلقي، وإنّما يظلّ محتفظًا على الدّوام بخيط رفيع من المواضعة اللّغوية الّتي تمكّن المتلقي من الوقوف على مغزى النص. ووصوله يشعره بلذّة أدبية، غالبا ما تنتهي برسم بسمة خفيفة على شفتيه، لكنّها لا تخلو من المرارة والألم، وإذا رجعنا لدواوين محمود درويش، فإنّنا نجد محور السّخرية حاضر في قصائده، فمثلا في قصيدته (عابرون في كلام عابر)[1] يسخر من المحتلّ فيقول:

ها المارّون بين الكلمات العابرة

احملوا أسمائكم وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا

وخذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة

وخذوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا

أنّكم لن تعرفوا

بف يبني حجر من أرضنا سقف السّماء

ها المارّون بين الكلمات العابرة

كم السّيف -ومنّا دمنا

منكم الفولاذ والنار-ومنّا لحمنا

نكم دبّابة أخرى-ومنّا حجر

منكم قنبلة الغاز -ومنّا المطر

وعلينا ما عليكم من سماء وهواء

خذوا حصّتكم من دمنا وانصرفوا

وادخلوا حفل عشاء راقص.. وانصرفوا

[1] يظر: محمّد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:127.

وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء

و علينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء!

ها المار ّون بين الكلمات العابرة

بار المر ّ مر ّوا أينما شئتم ولكن

تمر ّوا بيننا كالحشرات الطائرة

فلنا في أرضنا ما نعمل

لنا قمح نربّ يه ونسقيه ندى اجسادنا

ولنا ما ليس يرضيكم هنا

حجر.. او خجل

فخذوا الماضي، إذا شئتم الى سوق التحف

وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، ان شئتم

على صحن خزف

لنا ما ليس يرضيكم، لنا المستقبل ولنا في أرضنا ما نعمل

ها المار ّون بين الكلمات العابرة

كدّ سوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا

أعيدوا عقرب الوقت الى شرعية العجل المقدّ س

و إلى توقيت موسيقى المسدّ س

فلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا

ولنا ما ليس فيكم: وطن ينزف وشعبا ينزف

وطنا يصلح للنسيان أو للذاكرة

ّ ها المارون بين الكلمات العابرة

آن أن تنصرفوا

وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا

آن أن تنصرفوا

ولتموتوا اينما شئتم ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

نا صوت الحياة الأوّل

ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل

لنا الدّنيا هنا...والآخرة

فاخرجوا من أرضنا

، برّنا ..من بحرنا

من قمحنا ..من ملحنا ..من جرحنا

، كلّ شيء، واخرجوا

من ذكريات الذاكرة

ا المارّون بين الكلمات العابرة..![1]

يظهر هذا المقطع صورة السخرية على المحتل، فنجد أنه في كلّ جملة شعرية يعوّل، غالبا، على الصلوة شعرية، بأنماطها المختلفة، ليوفّر الدلالة السّاخرة التي يتوخّاها، ودرويش هنا يريد تجسيد وحشية المحتل، فيخطابهم بخطاب هادئ ينطوي على سخرية، مع إصراره على فعل الأمر (انصرفوا). ويستعمل الكناية حين يجعلهم (مارّون، والكلمات العابرة) مكانا للعبور، كناية عن قصر الزمان، وتقليلا من قيمة كيانهم، وتعبيرا عن إرادته لإلغاء ذلك الزمان الذي كوّنوا لأنفسهم كيانا فيه. ويزيد وفي كل التشبيهات والكنايات ليتكلّم بلهجة المتهكّم الّذي لا يحتمل وجودهم، لكنّه يضبط انفعالاته أحيانا، ويطلقها أحيانا أخرى، بحسب ما يستدعي السّياق، فظهرت القصيدة بشكل العقل والعاطفة

[1] -محمود درويش، أثر الفراشة، دار رياض الريّس، بيروت، ط2، 2009، ص:56.

معا في سخريتها من المحتل.[1] وإذا رجعنا لعنوان هذه القصيدة(**عابرون في كلام عابر**) فنجده عنونها بجملة غير حاضرة حرفيا قصيدته و إنمّا حاضرة سياقيا، " فهي غير موجودة داخل النصّ ولكنّها متحوّلة من جملة أخرى هي: (أيّها المارون بين الكلمات العابرة)، وهذه الأخيرة تكرّرت خمس مرّات، وكانت مطلعا للقصيدة وخاتمة لها، كما أنّها جاءت مطلعا يتكرّر طلوعه في مقاطع القصيدة الأربعة."[2]ولهذا التكرار دلالة معيّنة تتمثّل في التأكيد على أنّها المحور والنواة الأساسية في النص. "ومن ثمّ فإن جملة (أيها المارون بين الكليات العابرة) هي نواة النص وعنصره المهيمن، فهي البداية وهي النهاية وهي مستهل المقاطع، وهي الجملة التي تولّدت عنها جملة العنوانأمّا باقي جمل النّص فهي تفريع دلالي ينتج عن هذه الجملة. ويتطوّر ويتنوّع هذا التشكيل ويظلّ في دائرة التحولات إلى أن تصبح الجملة الأولى ناتجا دلاليا بعد أن كانت هي المولّدة، وذلك حينما انتهى النص بها فصارت بذلك نتيجة وقد كانت من قبل مقدمة. لذا فإن هذه الجملة هي لب النص ، ولن ندرك أبعاد النصّ إلا من وقوفنا على هذه الجملة."[3] وفي قصيدة أخرى(رسالة من المنفى)يقول **محمود درويش**يطمّن أمّه على أحواله في المنفى:

قد صرت في العشرين

صرت كالشّباب يا أمّاه

أدخّن التّبغ، وأتّكئ على الجدار

أقول للحلوة: آه

كما يقول الآخرون

"يا أخوتي؛ ما أطيب البنات،

رواكم مرّة هي الحياة

---

[1]- ينظر: فاطمة حسين العفيف، الجانب النفسي للسخرية في الشعر العربي المعاصر، عمادة البحث العلمي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلّد 43 ، العدد 3، 2016، ص: 2441.

[2]عبداللّه محمّد الغذّامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح للنضر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1993، ص:51.

[3]- المرجع نفسه، ص:51.

بدونهن ّ ... مر ّ ة هي الحياة

و قال صاحبي: "هل عندكم رغيف ؟

يا إخوتي؛ ما قيمة الإنسان

إن نام كل ليلة... جوعان ؟"

أنا بخير

أنا بخير

عندي رغيف أسمر

وسلّة صغيرة من الخضار

سمعت في المذياع

قال الجميع: كلّنا بخير

لا أحد حزين؛

فكيف حال والدي

م يزل كعهده، يحب ّ ذكر الله

والأبناء .. والتراب .. والزيتون ؟

و كيف حال إخوتي

هل أصبحوا موظفين ؟

سمعت يوما والدي يقول:

سيصبحون كلهم معلمين...

سمعته يقول

(أجوع حتى أشتري لهم كتاب)

لا أحد فيقريتي يفك ّ حرفا في خطاب

وكيف حال أختنا

هل كبرت.. وجاءها خطّاب ؟

وكيف حال جدّتي

ألم تزل كعهدها تقعد عند الباب ؟

تدعو لنا

بالخير... والشباب... والثواب!

وكيف حال بيتنا

والعتبة الملساء... والوجاق... والأبواب[1] !

شكّلت هذه الأسطر لوحة تفيض سخرية، ذكر فيها تفاصيل عادية لميُبين عن ذلّ من أُخرجوا قسراً من وطنهم المحتل. فصوّر لنا أنّه من فرط سخريته من واقع حاله في المنفى، ترك الهموم الكبيرة وتتبّع الأشياء العادية الّتي لا تعود لها قيمة في مثل الواقع الذي يصوّره. وصوّر ملامح ساذجة تكشف أنّه صار في مرحلة الشباب... وهكذا نقل صورة الإنسان المنفي، فهكذا تكون الحياة في نظره. إنّه يتراوح بين هذه الحالات؛ الحزن والسخرية لما هو عليه، فبعد أن وصل إلى حديثه عن البنات، وجمال الحياة بهن، انتقل نقلة سريعة مجوّ الملهى الّذي بدأ فيه يفصّل في اهتمامات المراهقين الذين يرون جمال الحياة في وجود البنات، ليصدمه بعدم توفّر رغيف الخبز، وأنّ حياة الإنسان تفقد قيمتها من دونه، ثمّ ينتقل في المشهد التالي لتفاصيل يسترجعها من ذكرياته التي غدت مُضحكة، ربمّا هي ليست مضحكة بذاتها، ولكن سياقها هو الّذي يجعل تذكّرها من باب الهذيان... يظهر في أسطر أخرى شبْه فاقد للأمل من نجاتهم، وهذا ما يجعل من ذكرياته ممّا يحُدث المفارقة لدى المتلقي، لأنه هو نفسه يعيشها، فبدأ يتمسك بتلك الذكريات، فقد يغدو مضحكا تذكّر عائلته وهو لا يعرف إن كانوا على قيد الحياة. [2]

[1]- محمود درويش، أوراق الزيتون، ص: 34.

[2]- ينظر: فاطمة حسين العفيف، الجانب النفسي للسخرية في الشعر العربي المعاصر، ص:2444.

يلجأ الشاعر إلى التعبير بالسخرية ليشكّل ظاهرة أسلوبية متميزةتميّز شعره، وتجذب انتباه متلقّيه،فللسخرية وظيفة نفسية يستطيع بها التعبير عن مكنوناته، والتّخفيف من آلامه، والخروج من أحزانه ومخاوفه.

ت.محور الألوان:

نستعمل الألوان في حياتنا اليومية بشكل كبير، وفي بعض الأحيان نستعين بالألوان في ملابسنا، في غرفنا، في كلّ شيء تقريبا كما يُستعمل لوصف أشياء قمنا بها أو لوصف حالات ومشاعر نمرّ بها كلون الأسون الّذي يدلّ على الحزن و الحداد، واللّون الأبيض يدلّ على الفرح والسلام، "وممّا لا شكّ فيه أن اللّون يحتلّ في حياتنا ملقأكبر بكثير مما نتصوّر، فهو يلاحقنا في الملبس والمسكن، والأدب والفنّ ، في حياتنا المادّية والمعنوية، في الاجتماع وعلم النفس، في السياسة و العقائد والأديان،أكاد أقول في كلّ شيء..و كان من الطّبيعي أن نجد أحيانا بعض التّعارض في دلالة اللّون الواحد ورمزيّته، ما بين منطقة وأخرى، أو بين حضارة وأخرى، أو بين زمن وزمن آخر مختلف، أو حتىّ داخل الحضارة الواحدة، والمنطقة الواحدة، والمرحلة الزمنية الواحدة، وما ذلك إلاّ لأنّ هذه هي طبيعة البشر، وطبيعة الطبيعة الّتي يعيشون فيها... وطبيعة نظرتهم إلى هذه الطبيعية. "[1]

وممّا يُلاحظ في هذا المحور أن **محمود درويش** "اعتمد في توظيف الدوال اللونية في خطابه الشعري، على مبدأ الانزياح بوجه خاصّ ، أي إنه ينحرف باللون عن دلالته المتواترة المعروفة ، إلى دلالة أخرى جديدة، تضاعف من حجم قاموسه الشعري."[2]حيث اتّسم خطابه بخصوصية متميّزة، فدوال اللّون في الخطاب الشعري تتألّف مع هذا الخطاب تألّفا غير متوقّع، وتتحرّر، نتيجة التراخي في أواصر التركيب، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب المتطلبات الشعرية. ذلك لأنّ لهذه الدوال رموزًا ومعاني،وظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرّموز، وتلك المعاني، ليعيد تشكيل اللّغة،

[1]- كلود عبيد،(الألوان تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمّد حمود، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1434ه/2013م، ص:7-8.

[2] محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشّعري عند محمود درويش، ص:133.

ويخلق لها ذاكرة جديدة، حدسية، تتمكّن من استصفائها، وتفجير أعماقها .[1] ومن ثمّ وضع **صلاح زكي أبو حميدة** كل دل لوني في إطار دولي محدّد، وحدّ من تفاعلاته وطاقاته الإيجابية التي تساهم في إنتاج الدلالة. وبعد تتبّعه للدوال اللونية في خطاب **محمود درويش** أخلص إلى إجمال السياقات التي وردت فيها الألوان فوجد ستّ سياقات: (سياق الحب، سياق الجمال والبهجة، سياق العذاب والألم، سياق التحمّل والصبر، سياق الفناء والعدم، سياق النماء).[2] وعليه سنحاول دراسة بعض القصائد التي تحمل بعض السياقات سابقة الذكر، و سنحاول رصد دلالاته المختلفة، يقول **محمود درويش** في قصيدته (عينان):

عينان تائهتان في الألوان

خضراوان قبل العشب

زرقاوان قبل الفجر

تقتبسان لونَ الماء

ثم تُصوّبان إلى البحيرةِ نظرةً عسلية

فيصيرُ لونُ الماء أخضر

لا تقولان الحقيقة

تَكْذبان على المصادرِ والمشاعر

تنظران إلى الرماديّ الحزين

وتُخفيان صفاته

وتُهيّجان الظلّ بين الليلكيّ

وما يشعّ من البنفسجِ في التباسِ الفرق

تَمتلئان بالتأويل

---

[1] ينظر: محمّد حافظ دياب، جماليات اللّون في القصيدة العربية، مجلّة فصول، المجلد5، العدد2، 1985، ص: 44. نقلا عن: صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 133.

[2] -ينظر: صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ص: 133.

ثم تحيّران اللون:

هل هو الأزرقُ أم اختلطَ الزُمُرّدُ

بالزبرجدِ والتركوازِ صَفّى؟

تَكبران وتَصغران كما المشاعر

تكبران إذا النجومُ تنَزّهتْ فوق السطوح[1]

جاء هذا المقطع حاملا لألوان متعدّدة غرضها لجيه القرّاء نحو أثر التّشكيل اللّوني في بناء القصيدة، ويحدّد من المصافحة الأولى بينه وبين المتلقي الحضور المهيمن للون في إنتاج الدلالة، ودوره في توجيهها فالمطلع اللوني يشكّل عتبة ثانية بعد عتبة العنوان أشدّ التحاما بالنص، ومفتاحا لعوالم النّص الشعورية والفنّية، ومكوناّ من مكوناّت الرّؤية التي يشحن الشاعر نصّه بها.[2] ففي هذه القصيدة استخدم الشاعر الألوان بشكل واضح ومتفرّق في أسطره الشعرية ووظّف كل من المفردات الدالة على الألوان (خضراوان، زرقاوان، لونَ الماء، نظرة عسلية، أخضر، الرماديّ، البنفسجِي، اللون، اللاّزوردي، والتوكوازي) من هذه الألفاظ دلالة معيّنة، منها ما تدلّ على الصدق، ومنها ما تدلّ على الكذب، ومنها ما تدلّ على التيه(التيهان)... وغيرها من الدلالات الّتي تحملها أسطر هذه القصيدة.

ومن الألوان الأخرى "نجد اللّون الأبيض الّذي يعطي دلالة شعرية متنامية، لا تقف عند حدّ معينّ ، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يستخدم اللون الأبيض كمدرك بصري فحسب، بل انحرف به عن دلالته المباشرة، إلى دلالة أخرى فنّية تحمل معاني الصّفاء والنّقاء والحب إلى جانب المعاني التي أفرزتها السياقات الأخرى. ففي سياق الوفاء جاء اللّون الأبيض دالاّ على معاني الطهارة والبراءة، أمّا في سياق الرحيل، فقد اكتسب اللّون الأبيض دلالة جديدة ترمز إلى السلام والأمان، وفي سياق آخر فيكتسب معاني الضّياع والتّيهان والخداع. ويعدّ سياق الجدب والموات عند درويش من أكثر

---

[1]- محمود درويش، لا لأريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص: 20.

[2]- ينظر :أحمد رحاحلة و حنان العمايرة، شعرية الألوان في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث، الأردن، المجلد 29 (10)، ص: 1936.

السّياقات التي تجلّى فيها اللّون الأبيض، فقد أورده الشاعر في ديوان مديح الظّل العالي مكثّفا بصورة تجعل المتلقي يتوقّف عندها"[1]، فيقول **محمود درويش:**

دَعْ ...دَعْ كلَّ شيء وقفاً
دَعْ كُل ما ينهارُ منهاراً ،
ولا تقرأ عليهم أيَّ شيءٍ من كتابكْ !
والبحرُ أبيضُ
والسماءُ
قصيدتي بيضاءُ
والتمساحُ أبيضُ
والهواءُ
وفكرتي بيضاءُ
كلبُ البحر أبيضُ
كل شيء أبيضٌ :
بيضاءُ ليلتُنا
وخطوتنا
وهذا الكونُ أبيضُ
أصدقائي
والأسْكةُ الصغارُ
وصورة الأعداءِ

[1]-ينظر: صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:144.

أبيض كالشّيء صورةٌ بيضاءُ هذا البحرُ مِلء البحرِ ،

أبيضُ [1]

في هذا المقطع أكثر الشاعر من استخدام اللّون الأبيض لأنّ : "القصيدة قيلت بعد اجتياح العدو الصهيوني للبنان، حتىّ وصل إلى بيروت، وما لحق تلك الحرب من خراب ودمار فإنّ ذلك يفسر لنا ظاهرة البياض التي أشبع بها الشاعر قصيدتهوخاصّة الصفحات الأخيرة، فانتشار ظاهرة البياض في الأسطر، يوحي بانتشار ظاهرتي الجدب والموات اللّتين عمتا أرجاء لبنان الحزين."[2] ونرى الألوان حاضرة كذلك في قصيدة(لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي) فيقول:

ينبّئني ضوء هذا النهار الخريفّي

أنّي رأيتك من قبل، تمشين حافيَة

القدمين على لغتي، قلت: سيري

ببطءٍ على العشب، سيري ببطءٍ

لكي يتنفَّس منك ويخضرّ . والوقت

منشغلٌ عنك... سيري ببطء لأُمسِك

حلمي بكلتا يديّ . رأيتك من قبل

حنطيّةً كأغاني الحصاد وقد دّلكتها

السنابل، سمراء من سهر اللّيالي،

بيضاء من فرط ما ضحك الماء حين

اقتربتِ من النبع. سيري ببطء،

فأّني مشيت ترعرعت الذكريات حقولا

من الهندباء، رأيتك من قبلُ في

الزمن الرعويّ

[1] محمود درويش، مديح الظلّ العالي، دار العودة، بيروت، ط13، 1987م، ص: 115.

[2] محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:145.

على قدر ليل الغريب

تنام الغريبةُ/[1]

يتجسّد حضور الألوان في المقطع أعلاه من خلال "احتشاد لفظي لها ولإيقاعاتها، لكنّها جاءت مألوفة في الاستعمال، ولم تخرج عن السّائد في الدلالة، فنقف في الصورة على العشب (يخضرّ)، والغريبة الموصوفة بانها (حنطية سمراء بيضاء)، وهذه استعمالات لم تتجاوز المستوى المعجمي المألوف؛ لذا نستطيع القول إنّ التّوظيف اللّوني جاء محايدا، أمّا شعرية المقطع فقد اكتسبها النّص من خلال علاقة اللون بالتراكيب المجاورة له، فاخضرار العشب يكتسب جمال التّصوير حين يصبح سببه السّير البطيء فوقه، واللّون الحنطي للموصوفة يكتسب فاعلية الدّلالة من ارتباطه بأغاني الحصوتدليك القنابل لها، والسّمرة تكتسب شعريتها حين تنتج عن سهر الليالي لا عن الشمس كما هو مألوف، ومثلها صفة البياض الّتي ترتبط بشدّة ضحك الماء في النّبع، وبذا يحتفظ الشاعر بالدلالة المعجمية للألوان وإيقاعها ويحقق شعرية توظيفها من الإنزياحات التركيبية والاستبدالية الأخرى إنّ الانسجام والتطابق والإحالة المباشرة إلى المتواضع عليه في الاستعمال."[2]وهذا ما يميّز هذا المستوى من الحضور اللوني.

وبالعودة إلى دلالة الألوان، وكيفية توظيفها، نرى أنّ اللون الأخضر بوصفه أكثر الألوان الأساسية ترددا جاء حاملا لدلالة واحدة تقريبا، هي دلالة العطاء والخصب والنماء ، وهذه الدلالة جاءت مغروسة في سياقات مختلفة ، مما يدل على ثباتها في ذهن الشاعر وحرصه على دوامها . ودلالة اللون الأخضر لا تخرج عن الخط الدلالي العام لها والّذي يتمثل في النماء . ولكن الشاعر في خطابه الشعري استطاع أن يبدع في سياقات ورودها تنويعا، حيث أضاف إليها ظلالا هامشيّة، تساهم في توسيع نطاقها الدلالي.[3]

---

[1]- محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص: 79.

[2]- أحمد رحاحلة و حنان العمايرة، شعرية الألوان في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، ص:1938.

[3]ينظر: محمّد صلاح زكي ابو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 141.

وفي الأخير نستنتج أنّ استخدام الشاعر للألوان ساهم في إكساب الخطاب الشعري دلالات متعدّدة، كما كان لهذه الخاصية الأسلوبية دورا هاما في لفت وجذب انتباه المتلقي.

2. المعجم الشعري:

يمثّل المعجم المخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع، الّذي يستغلّه في إخراج عمله الشعري فالشعر بناء، والكلماتتكمّل هذا البناء والشّاعر المجيد بمثابة المهندس البارع، يكون حظّه من البراعة بمقدار استغلاله لكلّ الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسبا لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات، يكون حظه من الفن والشاعرية ، ويحكم له أو عليه على هذا الأساس[1]ومن هنا اهتمّت الدراسات اللغوية قديما وحديثا بدراسة المعجم، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدّولية، وفي ضوء هذا الاهتمام، تأتي دراسة المعجم في دواوين **محمود درويش** لتعكس الثراء اللّغوي، ونضج التصوير المعجمي، فالشاعر كان متواضعا في حجم مفرداته، ووسائل بنائه، وصوره، وتراكيبه، ثم ظلّ ينمو حتى وصل إلى هذه المرحلة من الثّراء اللّغوي و التّصويري... وبناء القصيدة عنديميل إلى درجة كبيرة من التّكثيف الدّلالي، والانحراف اللّغوي، الّذي اتّسمت به قصائده.[2]وقد تميّزت قصائده بمفردات معجمية تمثّلت في: (أسماء الأعلام، الألفاظ الغريبة، الألفاظ العامّية، الألفاظ الدّخيلة، الألفاظ المحدثة.....)

أ. أسماء الأعلام:

لقد بات استخدام الشعراء المحدثين لهذه الخاصيّة في الشعر المعاصر أمراً ضرورياً، وذلك لما تحمله هذه الآلية من أبعاد دلالية وفنّية ترقى بالشعر إلى مستويات عظيمة، وتجعله قريبا إلى نفس المتلقي، إذا وظّفت على الوجه الصحيح، بعيدا عن الإغراق والتغميض والتعتيم، فالشعراء لم يلتفتوا إلى الأشياء المادية التي ترمز إليها أو إلى ما تمتلكه تلك الأشياء من ألوان وظلال وروائح إلى وإنّما

[1]- ينظر: أحمد طاهر حسنين، المعجم الشعري عند حافظ ابراهيم، مجلّة فصول، م3، ع2، 1983، ص: 29، نقلا عن: صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 61.

[2]- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 61-62.

يسعوا إلى تعكسه تلك الأشياء في نفس المتلقي (المتذوّق) من حالات شعورية ذات أبعاد إيحائية[1] فتأخذ شكالا متعدّدة من حيث إيحاؤها وتعبيرها فمنها ما يطول إلى أن يأخذ بعداً كاملاً من أبعاد الرّؤية الشعرية، ومنها ما يقتصر على رؤية قصيرة المدى، في الإيحاء والتعبير، إذ نرى " المعايير النقدية لقياس الرمز في النص الشعري من ناحية الطول والعمق، تعتمد في جملتها على درجتي الانتشار والكثافة. إذ يمكن للرّمز أن يستغرق القصيدة بأكملها، ويمكن له أن يشغل جزءاً هاماً منها، يقع في جملة مقاطع أو أبيات. كما يمكن أن يمتدّ هذا الشكل، بل يظلّ محصوراً في نطاق محدود من القصيدة.[2]

فأسماء الأعلام يستوحيها الشّاعر من التراث والدّين من الثّقافات المتنوّعة، ويوظّفها في أشعاره، ليعبّر عن الشجاعة، القوّة، الضعف، اليأس، الصبر، القدرة، العجز.... وكلّ هذه الأسماء ارتبطت بوطنه فلسطين المحتلّة ونفسيّته.

من بين الأسماء الّتي برزت في شعره، أسماء الأنبياء، الرسل، و الصالحين كـ (**آدم عليه السلام، نوح عليه السلام، سليمان عليه السلام، عيسى عليه السلام، المسيح عليه السلام، يوسف عليه السلام، محمّد صلى الله عليه وسلّم، مريم العذراء، قابيل، وهابيل....**) فنجد هذه الأسماء في كثير من قصائده حيث فمثلا ارتبط اسم **أيوب عليه السلام** بالصبر، فاخترنا قصيدة (أبي) الّتي هي من بين القصائد الّتي ذكر فيها اسمه قال:

وأبي قال مرّة
حين صلّى على حجرْ :
غُضَّ طرفاً عن القمر
واحذر البحر .. والسفر !

[1] ينظر: خليل ذياب، الحداثة الشّعرية العربية، دار الفكر اللّبنانية، بيروت، ط1، 1995، ص:240، نقلا عن: عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن، دط، دت، ص:44.

[2] - ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، دط، 1998، ص:113، نقلا عن: عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص: 44.

يوم كان الإله يجلد عبدَ هْ

قلت : يا ناس ! نكفُر؟

فروى لي أبي.. وطأطأ زنده:

في حوار مع العذاب

كان أيوب يشكرُ

خالق الجرحُ لي أنا

للإلْه .. ولا صنمْ

فدع الجرح والألم

وأغنّي على الندم !

مرَّ في الأفق كوكبُ

نازلاً ... نازلاً

وكان قميصي

بين نارٍوبين ريحْ

وعيوني تفكّرُ

برسوم على التراب

وأبي قال مرة :

الذي ما له وطن

ماله في الثرى ضريح

.. ونهاني عن السفر ! [1]

ومأيّوبنا إلاّ صبر الإنسان الفلسطيني على ما حلّ به من بلاء، وصبر لشباب الذي ينفذ سريعا، وحكمة الآباء في الصبر على البلاء، فالشّباب الفلسطيني يستعجل الخلاص، وعندما طال،

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ص: 70.

استنكر ذلك وعجب من واقعه المرير، حتى أنّه تساءل يا ناس! نكفر؟ ونخرج من ديننا، أم نبقى بالذلّ والهوان؟ ويأتي الجواب على لسان الحكمة، وهم الآباء الّذين كوتهم نار الصّبر والهوان، حيث: طأطأ زنده دليل ضعفه وقلّة حيلته على المواجهة.[1] فضربه كمثال للصبر على مصيبتهم و بلاءهم حيث ارتبطت "شخصية أيوب بالصبر والاحتمال والرضا بقضاء الله رغم معاناة الألم ، وهو في النص الشعري رمز الفلسطيني المعذب بالاحتلال ، وقد ذكر درويش هذه الشخصية كثيرا في المراحل الأولى من خلال هذه الصورة أو الرؤية."[2].

إن التّحوّل فنيا في شعر **درويش**انعكس على رموزه، فمن مرحلة النّضال والتحدّي والمدّ القومي، إلى مرحلة الشعور الفلسطيني بالوحدة والمعاناة في غربته ونضاله المنفرد، إلى الذّاتية ومخاطبة العقل، والاتجّاه نحو الحكمة ومعالجة الواقع بعقلانية، وهي مرحلة الجلوس مع النفس، وتأمل الماضي، وما مرّ به من أخطاء، وأخذ العبر منه ووضع خطط للمستقبل، بناء على هذه الرؤيا الجديدة، لكفاحه ونضاله،وهي مرحلة الذاتية الدّرويشية.[3]

يستخدم **محمود درويش** في قصيدته(زيتونتان) اسم **آدم** فيقول:

كُلُّ الملائكة الذين أُحبُّهُمْ

أخذوا الربيعَ من المكان، صباح

أمسِ ، وأورثوني قمَّة البُرْكانْ

أَنا آدمُ الثاني. تَعَلَّمْتُ القراءةَ

والكتابةَ من دروس خطيئتي,

وغدي سيبدأ من هنا, والآنْ

إن شئتُ أن أَنسى... تذكّرتُ

انتَقيْتُ بدايةً، وَوُلِدْتُ كيف أردتُ

---

[1]- ينظر: عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص: 48-49.

[2]-سحر سامي، التناص الدّيني في شعر محمود درويش، دار الشروق للطباعة و النشر، عمان، ط1، 1999ص:100، نقلا: عن عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش،ص:49.

[3]-ينظر: عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص: 58.

لا بطلاً... ولا قُرْبانْ

تَتَشَعَّبُ الذكرى وتلعَبُ . ها هنا

زيتونتان عتيقتان على شمال الشرقِ

في الأولى وَجَدْتُ بُذورَ أُغنيتي

وفي الأخرى وَجَدْتُ رسالةً

من قائد الرومانْ :

يا إخوَةَ الزيتونِ

أطلُبُ منكمُ الغفران,

أطلب منكمُ الغفران...[1]

آدم هنا يوحي للحكمة والأناة، الذي يتعلّم من أخطائهيقوس الأمور بحكمة وعناية نظراً لخطيئته أمام الله تعالى، فجعلها عبرة له ليتدارك أخطاءه ويتعلّم منها،ويخطط لمستقبل أجياله ، لأنّ غده سيبدأ من هذا المكان، من هنا، من نسيانه وتذكّره لماضيه، لذلك وضع بداية منتقاة لحاضره وولادته من جديد، دون أن ينصب نفسه بطلا مقاوماً، أو مقدّما للضحايا كما حصل في الماضي، وكأنّ **محمود درويش**صوّر لنا **آدم** المفاوض على السلام، ويعتبره خياره المنطقي، قد تخلّى عن المقاومة،فدروس المقاومة والحرب قد علّمته أخطاء، فصار ينبع حكمة.[2]

كما يستلهم قصّة البئر لسيّدنا **يوسف عليه السلام** في قصيدته (**لم اعتذر للبئر**) فيقول:

لم أَعتَذِرْ للبئر حين مَرَرْتُ بالبئرِ ،

استَعَرْتُ من الصَّنَوْبَرة العتيقةِ غيمةً

وعَصَرْتُهكالبرتقالةِ ، وانتظرتُ غزالة

بيضاءَ أسطوريَّةً . وأَمَرْتُ قلبي بالتريّث:

---

[1] محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 58.

[2] - ينظر: عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص:59.

كُنْ حياديّاً كأنَّكَ لَسْتَ مني! ها هنا
وقف الرُّعاةُ الطيِّبون على الهواء وطوَّروا
النايات , ثم استدرجوا حَجَلَ الجبال إلى
الفخاخ. وها هنا أَسْرَجْتُ للطيران نحو
كواكبي فَرَساً، وطِرْتُ . وها هنا قالت
لي العرَّافةُ: احذرْ شارع الإسفلت
والعربات واُمشِ على زفيرك. ها هنا
أرخيتُ ظليِّ وانتظرتُ , اُخْتَرْتُ أَصغرَ
صخرةٍ وَسَهِرْتُ . كَسَّرْتُ الخرافة وانكسرتُ .
ودُرْتُ حول البئر حتى طِرْتُ من نفسي
إلى ما ليس منها. صاح بي صوتٌ
عميقٌ: ليس هلقبلُ قَبركَ , فاعتذرت.
قرأت آيات من الذكر الحكيم, وقُلْتُ
للمجهول في البئر: السلام عليك يوم
قُتلتَ في أَرض السلام، ويَوْمَ تصعَدُ
من ظلام البئر حيّاً![1]

لقد ظهر رمز **يوسف** في أشعار **درويش**دالاّ على الوحدة والضعف، ولكنّنا لا نجد هذا الملمح في ديوان **محمود درويش**(لا تعتذر عما فعلت) إذ يرى الشاعر أنّ الاعتذار ضعف وسلب لقدرته وشخصيّته، فلماذا يعتذر للبئر، وهي سبب شقائه ؟ وماذا تعني له حتى يعتذر لها؟ فيوسف هنا رمز قوّة واعتداد بالنفس، فما عاد هناك ما يهمّه حتى يعتذر له. لقد جاءت هذه القصيدة (**لم أعتذر للبئر**)على ما يشبه القناع، إذ إنّها لم تشكّل قناعا، وذلك لضعف الإشارات القناعيّة فيها، ذلك أنّنا

[1] محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 37-38.

نلاحظ الحديث عن **يوسف** وبئره في بداية القصيدة، ثم ينقطع الخطاب عن **يوسف**حتى ّ المقطع الأخير فيها، ومن الملاحظ أن **درويش** قد ربط عنوان الديوان (لا تعتذر عما فعلت) بالأعمال داخله[1] إذ يمثّل في شعرية الموضوع مرسلة توازي تختزل العمل، نظرا لكون العنوان يخترق نصوص العمل، ويخلق بنية دلالية كبرى وأو ّ لية ، فانتخابه لكي يمنح العمل هويته واسمه ينطوي على مقاصد دلالية، تحاول أن تكون بؤرة تخترق أو تكشف مضمون التجربة في هذا العمل.[2]

وقد استمر ّ محمود درويش في توظيف أسماء الأعلام سابقة الذّكر ويربط كل ّ قصـ ّة بما يناسبها في قصيدته لتعطي لأحداث قصيدته دلالة ومعنى وقيمة، وهذا إن دلّ على شيء، فإنمّا يدل على اهتمام الشاعر بالأسماء التر ّ اث المختلفة سواء كانت إسلامية أو يهودية أو غيرها بغرضلتّعبير عن قضيـ ّة بلده فلسطين المحتلّة.

كما ركّز الشاعر على الجوانب المشرقة من التّاريخ الإسلامي، في مقابل الأوضاع الراهنة ليكشف عن المفارقة الحادّ ة بين الماضي والحاضر. يرجع ذلك إلى ارتباط اسماؤهم بدلالات المعاناة والآلام والتضحية، والصبر وغيرها من الصفاتوالأخلاق النّبيل. ومن الأدب أو التاريخ الأوروبي، استوحى الشاعر، أكثر الأسماء التي ترتبط بمدلول سياسي، أو وطني كـ: (هافانا كوبا، هيروشيما، نيرون، غوليان، انطونيو...) فهذه الأسماء، منها ما يرمز إلى الخراب والدّمار الذي يخلفه الاستعمار او الصراع السياسي مثل: (هافانا كوبا هيروشيما)، ومنها ما يرمز إلى الاضطهاد والاعتقال كـ: (غوليان، لوركا، سنتورى)وتلك الأسماء عامّ ة يوظفها الشاعر توظيفا أدبيا، ليجسّ د الواقع الأليم الذي تمر به الأمة العربية، والتعبير عن رؤيته الخاصة للعالم من حوله.[3]

[1]- ينظر: عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص: 60.

[2]- ينظر: مفيد نجم، محمود درويش المتحصن بالضوء، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، مجلّة نزوى، مسقط، العدد 39، يوليو 2004، ص: 60 نقلا عن: عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص:60.

[3]- ينظر: محمّ د صالح الشنطي، خصوصية الر ّؤية و التّشكيل، مجلّة فصول، م7،العدد 1-2،1987 ، ص: 135نقلا عن: محمّ د صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:154-155.

ب-الألفاظ العامّية:

"لقد تعددت مستويات الدعوة إلى العامية في الأدب، تعدّداً يتّصل بقدرات الكتّاب ومواهبهم الإبداعية شعراً ونثراً مرّة، وبوعيهم السّياسي والاجتماعي والثّقافي مرّة أخرى، وبالإمكانات الّتي يُتيحها الجنس الأدبي المتناول مرّة ثالثة: وكانت هلمستويات تتنوّع أيضاً، وترتفع صعداً من لاقتصار على استعمال الألفاظ والعبارات العامّية، إلى إجراء الحوار بالعامّية، إلى المراوحة بين الفصحى والعامّية، وإلى صياغة كاملة بالعامّية للقصّة والقصيدة."[1]

كما اعتبرها البعض بأنّها أخطاء لغوية وأخطاء مطبعيّة ولكن "لا تفسر المفردات العامّية جميعها بأنّها من الأخطاء اللّغوية الخارجة عن قواعد اللّغة أو دلالاتها، فالحقيقة أنّ كثيرا من المفردات العامّية، هي مفردات فصيحة ولكن كثرة استعمالها، وشيوعها بين العامّة، أفقدها نضارتها وجدّتها الّتي تتمتّع بها."[2]فأصبحت من الكلمات المبتذلة الّتي تضاف إلى معجم اللّغة العامّية. وحين يلجا الشاعر إلى هذا اللّون" يحاول أن ينزل في بعض الأحايين إلى مستوى المتلقّي المعني بالخطاب، وأحيانا يحاول أن يثير فينا الحسّ الوطني، بذكر كلمات معيّنة ترتبط بموطنه دون المواطن الأخرى، ولكن هذا لا يبرّر ورود مثل هذه الكلمات في نص أدبي برقيّ فوقا لمستوى العادي للّغة، إذ إنّ في ورودها ما يحطّ من مستوى النص الفني، ويحدّ من جمالياته ودلالاته."[3]

وفي دراستنا للألفاظ العامّية وجدنا في قصيدة(**مو ّال**) للشاعر **محمود درويش** مفردات تخرج عن اللّغة الفصيحة فيقول:

خسرت حلما جميلا،

خسرت لسع الزنابق

وكان ليلي طويلا،

على سياج الحدائق

[1]- مهى محمود العتوم، الازدواجية اللغوية في الأدب نماذج شعرية تطبيقية، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 4، العدد 1،2007، ص:169.

[2]محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 155.

[3]محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 155.

وما خسرت السبيلا

ـ تعوّد كفّي،

على جراح الأماني

هزي يدي بعنف.. ينساب نهر الأغاني

يا أم مهري وسيفي!

"ـّا.. مويل الهوى

ـّا ..مويليا

ضرب الخناجر.. و لا

حكم النّذل فيّا"[1]

نرى في هذا المقطع مفردات غير فصيحة، "مفردات تخرج عن الصواب الفصيح : يمّا، يل، يما، فيّا، وتركيب : ضرب الخناجر ولا حكم النذل، لكن درويش يضع المقطع كاملاً بين علامتي تنصيص ليشير إلى أنه مستدخل على البناء الشعري، وهو لا يأتي بهذا المقطع إلا ضرورة تلزمتها مضامين القصيدة، إذ في النص أُمّان: أم **درويش** بيقية، وأمّه المجازية/الأرض، ولذا فإنّه نّي للحقيقية بهذا المقطع العامي البسيط، قريب المرامي والأهداف."[2]

ونجد في قصيدة إلى فيروز يصف صوتها فيها فيقول:

صوتك الشفاف كم لفّ وكم لفّ حكايا

عن مشاوير شباب و صبابات صبايا

في الضفاف الزرق .. ترويها الرمال والظلال

في البساتين التي مدّت إلى الشمس هدية

وعلى الدرب الى العين .. تغنيها صبية

[1]- محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ج1، ط14، 1994،ص 77.

[2]- مهى محمود العتوم، الازدواجية اللغوية في الأدب نماذج شعرية تطبيقية، ص: 172.

صوتك الشفاف كم لفّ شراع السندباد

يعبر الأبعاد في غيبوبة عبر البحار

يغزل الزرقة لحناً بين اضلاع فؤادي

يحمل الشوق الذي يكوي بلادي

لطيورٍ تتغذى انتظار..

خلف أبعاد البحار

بوحهُ الصافي أضاميم سلامٍ ووداد

يحمل الورد الذي نسقيه من نورٍ و نار

لمساكين ينادون النهار

يهرقون الدم والبسمات من أجل النهار

ويموتون لكي يحيا الصغار!..

صوتك الشفاف يا جنح السنونو

يحفظ التّذكار.. يرويه كما شاء الحنين[1]

من بين الألفاظ العامية الّتي وردت في هذه القصيدة نجد: (حكايا، مشاوير، صبايا، الزرق، أضاميم...) فهذه الألفاظ ارتبطت بالعامية، وتشبّعت بمدلولات من الحياة العامّة، فعند قراءتنا لهذه الكلمات تحيلنا إلى سياقات اجتماعية، وبتضافر هذه الألفاظ، وتكثيفها في النصّ ، ينتقل النص في المستوى المعبرّ إلى المستوى العادي المباشر، ليبدو أقرب إلى لغة الأحاديث اليومية.[2]

وقد أحصى محمّد صلاح زكي هذه الكلمات و شرحها في جدول، وسنذكر بعض من هذه المصطلحات في الجدول الآتي:[3]

[1]- محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، ص : 29.

[2]يظر: محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش،ص:155-156.

[3]- ينظر : المرجع نفسه، ص: 156-157-158.

الكلمة	معناها
جـَـة	، قطعة قماش تربط بها الأشياء وفي العامية تعني صرّة الثياب.
لبِناية	عند العامّة العمارة العالية مكوّنة من عدّة طوابق.
بيارة	البستان: وعند عامّة الفلسطينيّين تعني حقل البرتقال.
بيْدر	، موضع يخُبّأ فيه القمح و الحنطة، ويستخدم هذا اللّفظ بكثرة في شمال فلسطين ووسطها.
ـِْاس	هي الترس أي خشبة توضع خلف الباب، وتوضع لعرقلة طريق العدو.
ـِْن	عني المكان الّذي تجفّف فيه الثّمار، ومخبأ للطّعام.
المزاريب	عني أنبوبة من الحديد، تركّب في جانب البيت من أعلاه لينصرف منها ماء المطر.
جزمة	عني حذاء طويل السّاق.
حاكورة	ض تحُبْس لزرع الأشجار قرب الدار.
حشايا	و تعني أحشاء البطن، وكل ما هو داخلي، باطن.
حكايا	وتعني الحكاية.
الحيطان	وتعني الحائط.
المخفر	ويعني مكان للحراسة.
رميّة	وتعني رمي الشيء. أو الشيء المرمي.
مشاوير	تعني المشوار؛ أي استعمل للدّلالة على مسافة الطريق.
ـِْود	عني وعاء الزّاد.
ّادة	ـ عامّي شائع بمعنى المزود، وتتردّد هذه اللّفظة عند الشاعر من حين لآخر.

شلحات	ني عند العامّ ة اللّباس الخفيف.
صبايا	صبيّ ة الّتي لم تفطم بعد.
مصطبة	ي بناء غير مرتفع مخصّ ص للجلوس، وهذا اللّفظ شائع بين الفلاّ حين و البسطاء من النّ اس.
مطْرحة	وتعني مكان الفرش، وهي عند الشاعر المكان و الموضع.
العتبة	وتعني خشبة الباب الّتي يوطأ عليها.
العريشة	المكان الّذي يُ سْ تظلُّ به.
العشايا	ر النّ هار، وتعني عند العامّ ة الوقت الّذي يقع بين المغرب و العتمة.
العقال	ويعني لفاف مجدول من الصوف يوضع فوق الكوفية على الرأس.
القمباز	يعني ثوب طويل يلبسه رجال فلسطين.
القناني	وتعني القارورات.
أكشاك	الكشك بناء خشبي صغير يوضع للحراسة أو للبيع.
ناطور	ويعني الحارس الّذي يحرس الممتلكات كالبساتين والبيوت وغيرها.
يـّ ا	تعني شيئاً، حيث حذفت الهمزة في العامّ ية للتخفيف

يستخدم محمود درويش هذه الألفاظ في حدود ضيقة حيث شمل ديوان **عصافير بلا أجنحة** بمفرده ثلث المفردات العامية التي جاءت في الخطاب الشعري. وهو إذ يستخدم هذا اللّون من المفردات فإنه لا يحرص على تكراره في مواضع متعددة.[1] كما وظّف الشاعر ألفاظا غريبة غير متداولة في الوسط الثّقافي والكتابات الأدبية، وهذا أن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على ابراز القدرات اللّغوي لديه.

[1] يظر: محمّ د صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش،ص:156-162.

ت.الألفاظ الدّخيلة :

يستخدم الشاعر بعض الألفاظ الدّخيلةالمعرّبة استخداما واسعا، بحيث تبدو وكأنّها من جدّ اللّغة العربية، وليس ذلك إلاّ لكثرة استعمالها وتداولها بين متكلّمي العربية،إلاّ أنّ الشاعر قد وسّع من دائرة تلك الألفاظ، وأدخل ألفاظا أخرى لا تُعرف إلاّ في الوسط المهني، وإن دلّ ذلك على شيء فإنّما يدلّ على ثقافته الواسعة، ودرايته باللّغات الأخرى،ومن الجدير بالذّكر أن بعض الألفاظ الأعجمية الدخيّلة، قد تتعرّض لبعض التغيير في اصواتها أو مقاطع النبر فيها،وذلك لأنّ اللّغات تخُضْعِ الكلمات الدّخيلة لنظامها المقطعي، وتقوم العلات الصّوتية بدور كبير في هذا المجال فينال الدّخيل كثيرا من التّحريف، في أصواته، وطريقة نطقه، مما يبعده عن صورته الأصلية.[1] فالعرب كثيرا يجترئون على تغيير الأسماء الأعجمية إذا استعملوها، فيبلون الحروف التي ليست من حروفهم إلى أقربها مخرجا والإبدال لئلاّ يدخلوا في كلامهم ما ليس في حروفهم، وهذا الإبدال يكون بإبدال حرف بحرف أو زيادة حرف.[2]وقد قام **صلاح زكي أبو حميدة** بإحصاء الألفاظ الدخيلة في كتابه (الخطاب الشعري عند محمود درويش) وقام بشرحها فوجدها كالآتي:[3]

الكلمة	معناها
الأرثوذكس	تعني فرقة مسيحية وأصل معناها الصحيح هي عقيدة.
الإسبرين	وهو دواء على شكل أقراص، يأتي دائما في سياق استحضار الوطن في ذهن الشّاعر.
الأفيون	تعني عصّارة الخشخاش.
أونصة	تعني وحدة معيارية للذّهب والفضّة.

[1] ينظر: زهران البدراوي، أسلوب طه حسين، في ضوء الدّرس اللّغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص:23نقلاعن: محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ص: 165.

[2] - ينظر: ابن منصور ابن الخضر الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق: محمد أحمد شاكر، دار الكتب المصرية، ط1، 1361هـ ، ص: 5.6.

[3] ينظر: محمّد صلاح زكي ، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 166-167-168.

آلو	كلمة تبدأ بها المكالمة الهاتفية، وجاءت هذه الكلمة عند الشاعر في سياق مخاطبة الموروث الدّيني.
الأوبرا	ني مسرحيّة غنائيّة.
الباسادوبلي	ع من الرّقص الغربي.
بلهارسيا	ويعني مرض شائع في مصر، وقد ذكره الشاعر في سياق حديثه عن العودة إلى مصر.
بنك	ِمعناه المقعد الخشبي، وبديله العربي المصرِف.
بوصلة	بيت الإبرة، وهي جهاز تعيين الجهات.
بوليس	وتعني شرطة، ويرتبط هذا اللّفظ عند الشاعر بدلالة الملاحقة.
جنرال	ني قائد الجيش، ولا يستخدمها الشاعر إلاّ لدّلالة على العدو، ضابط العدو.
دولار	حدة نقديّة أمريكية.
ديكور	صد بها تزيين المسرح، البيوت، المحلاّت بالمناظر المناسبة.
زنزانة	ي غرفة ضيّقة في السّجن.
سوناتا	وتعني قصة أو قطعة شعريّة مؤلّفة من أِة عشر بيتا تتنوّع فيها القوافي.
فانتازيا	وتعني خيالي أو حلم جميل.
فرنك	وحدة نقدية فرنسية.
كافيتيريا	وتعني مقهى.
كاكي	ي نسيج رمادي اللّون تُفصّلُ منه ملابس عسكرية.
الكرنفال	وتعني احتفال شعبي.

كورنيش	تعني طريق على الشّاطئ.
مكياج	كلمة فرنسية تعني مستحضرات التّجميل.

نستخلص من هذا الجدول أنّ الشاعر يمتلك ثقافة متنوّعة استقاها من مصادر متعدّدة، وكان الفكر الغربي أحد دعائمها. فيلاحظ أنّه استخدم الألفاظ الدخيلة التي تتّصل بمظاهر الحياة العامة سواء كانت اجتماعية أو فكرية أو سياسية، فبعض الألفاظ ك (البرجوازي، الفاشي، الأيديولوجي) تكشف عن ملامح من شخصية الشاعر الفكرية، كما ارتبطت ألفاظ معيّنة بسياق واحد كلفظ (بوليس) الّتي التصقت بسياق القهر والاضطهاد الفكري. [1]

نستنتج من دراستنا للمعجم الشعري للشاعر **محمود درويش** أنّ لقدرة لغوية قويّة، كما يمتلك فكر واسع مكّنه من توظيف كل من الألفاظ المعرّبة والعامية والفصحى وغيرها من المصطلحات في خطابه، وكلّ هذا يكسب خطاباته دلالات متنوّعة، ومتضافرة فيما بينها.

[1] يظر: محمّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الّعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ص: من 166إلى 173.

خاتمة

لقد حاولنا من خلال إنجازنا لهذا البحث الوقوف على الخصائص الأسلوبية المكوّنة لشعر **محمود درويش** وتضافرها، وبعد خوضنا في هذه الدّراسة يمكن إجمال النّتائج المتوصّل إليها في النقاط التّالية:

- قد تفنّن **محمود درويش** في توظيف ظاهرة الانزياح، فسعى إلى تجاوز المألوف ومخالفته، دون أن يغفل عن هدفه الحقيقي الّذي يمثّله في كل كتاباته الشعرية وهو: تحرير فلسطين.

- تعدّدت الصورة الشعرية عند **محمود درويش** لأنّها وسيلة الأديب لتكوين رؤيته خاصّة، عن طريق استخدام الألفاظ وبعض الأدوات للتّعبير، فقد استخدم الشاعر في دواوينه المعاصرة كل من التشبيه، الرمز، الكناية، الاستعارة، الأساطير، ممّا أضافت رونقا وجمالا لشعره.

- نجده كذلك ينزاح عن الأسطورة عن مواضعها، وقام بإخفاء دلالاتها، وأكسبها بعداً جديداً موافقا لتجربته، ممّا عمّق المعنى، وأضاف عليه دلالات إيحاءات دلالية جديدة.

- تعدّ نسبة تردّد التشبيه المرسل مرتفعة نسبيا في الخطاب الشعري عند **محمود درويش** حيث تقدّر بـ 20٪من مجموع تشابيهه، وقدّر التشبيه المجمل بـ15%،والتشبيه التّمثيلي بـ 8%والتشبيه الضّمني بـ 6%،والتشبيه المؤكّد بـ 6%، ويفوقه التشبيه البليغ حيث يصل إلى 45٪ من الصور التشبيهية، وارتفاع هذه النسبة يدلّ على خاصيّة أسلوبية لديه تتمثّل في اهتمامه بالوظيفة الشعرية وفكرة التوصيل.

- الإنزياحات الموجودة في **شعر محمود درويش** أظهرت لنا قوّة امتلاكه للّغة وابداعه في تشكيل لغة جديدة تنزاح عن المألوف.

- الشاعر **محمود درويش** قد اهتمّ بتراكيبه بجعل اللغة الشعرية إيحائية، تعكس تجربته الشعورية.

- أسلوبه يتراوح بين البساطة وقوّة التركيب، فنجده تارةً يوظّف الأسلوب المباشر، وتارةً أخرى يتميّز أسلوبه بالغموض.

- استطاع **محمود درويش**من خلال توظيفه للتقديم والتأخير أن يحقّق غاية جمالية تجعل نصّه مفتوحا، قابل للتأويلات، ممّا يكسبه دلالات متعدّدة، كما ساهم هذا التقديم والتأخير في الكشف عن قوّته اللّغوية وذكائه في القفز عن الحواجز اللّغوية، بهذا يكونغرضه مختلف ومتعدّد.

-أكثر الشاعر من استخدام الجمل الفعلية، لأنها تتضمّن الزمن والحدث والحركة عكس الجمل الاسمية الّتي تدلّ على السكون والهدوء، وهذا التنويع والتزاوج بين الجمل تناسب مع حالة الشاعر الّتي أراد أن يوصلها للمتلقي.

- كان للأفعال المضارعة حضورا لافتا في قصائده عن غيره من الأفعال وذلك ليبرز دور الشاعر نظرته التفاؤليةنحوالمستقبل وتمسّكه بالمقاومة.

-استخدم كذلك خاصيّة الحذف، وهذا الحذف لم يكن عشوائيا بل كان قصديا من الشاعر، هدفه تقديم إضافات للنص من قِبَلِ متلقّيه.

- إنّ الإنزياحات الحاصلة في الخطاب الشعري عند **محمود درويش** حقّقت التظافر الأسلوبي، وابتعد عن كل ما هومألوف، وزوّدت قصائده بدلالاتايحاءات متنوّعة وهذا ما يدلّ على سعته المعجميّة وقدرته اللّغوية.

- تعدّدت الحقولوالمحاور الدّلالية المستخدمة في دواوينه(محور الأرض، محور السخرية، محور الألوان) نجده قد وسّع الإطار الدّلالي للأرض وأصبح يحمل في طيّاته مدلولات تمثّلت في (الوطن، الأمّ، المحبوبة، الإنسان، العالم، المكان، التراب، الحلم...).

- ونجده يلجأ للتعبير بالسخريةشلكّل ظاهرة أسلوبية متميزة تميّز شعره، وتجذب انتباه متلقّيه، فلسخرية وظيفة نفسية يستطيع بها التعبير عن مكنوناته، والتّخفيف من آلامه، والخروج من أحزانه ومخاوفه.

- وعند تتبّعنا للدوال اللونية في خطاب **محمود درويش** نجده ساهم في إكساب الخطاب الشعري دلالات متعدّدة، كما كان لهذه الخاصية الأسلوبية دورا هاما في لفت وجذب انتباه المتلقي.

- استخدم **محمود درويش**في معجمه كل من الألفاظ العامية، وأسماء الأعلام، والألفاظ الدّخيلة المعرّبة.

-توظيف الشاعر للألفاظ الغريبة الغير متداولة في الوسط الثّقافي والكتابات الأدبية، يدلّ على ابراز القدرات اللّغوي لديه، فالمعجم الشعري المستخدم لديه يعبرّ عن فكره الواسع، وقدرته على توظيف كل من الألفاظ المعرّبة والعامية والفصحى وغيرها من المصطلحات في خطابه، وكلّ هذا يكسب خطاباته دلالات متنوّعة، ومتضافرة فيما بينها.

في الأخير نرجو أن نكون قد ألممبموضوع بحثنا، والله وليّ التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

🕮 المصادر والمراجع:

- بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994.

- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الاعجاز، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني للطباعة، القاهرة، 1991.

- الجزار محمّد فكري الخطاب الشّعري عند محمود درويش، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة القاهرة، ط2، 2002.

- الجواليقي ابن منصور ابن الخضر، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق: محمد أحمد شاكر، دار الكتب المصرية، ط1، 1361ه .

- جون كوهين، بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضا، المغرب، دط، 1996.

- حرب علي، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضا، ط2، 1995.

- حماسة عبد اللّطيف محمد، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

- حمداوي جميل، اتجاهات الأسلوبية، دار الألوكة للنشر والتوزيع، (دب)، ط1 ،2015 م.

- أبو حميدة صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 1421ه، 2000م.

- ابنخلدون، المقدّمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1408هـ.

- درويش أحمددراسة الأسلوب بين المعاصرة و التر ّاث، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، دط، دت.

- ذياب خليل الحداثة الشّعرية العربية، دار الفكر اللّبنانية، بيروت، ط1، 1995.

- الربيحات عمر أحمد، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، دت.

-زهران البدراوي، أسلوب طه حسين، في ضوء الدّرس اللّغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1982.

- سحر سامي، التناص الدّيني في شعر محمود درويش، دار الشروق للطباعة و النشر، عمان، ط1، 1999.

المسـّد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة ، دط، ج1، الجزائر، دت.

- الشايب أحمد، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

شكري عيّاد محمّد، اتجّاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، السعودية، ط1، 1985.

- عبد المطلب محمّد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1995.

- عتيق عبد العزيز، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، مصر، القاهرة، دط، 2004.

- أبو العدوس يوسف الأسلوبية الرّؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 1427هـ/2007م.

- عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

- أبو عودة عودة، علم الصرف، الشركة العربية المتحدة للتسويق و التوريدات، (دط)، 2008.

- العيد رجاء، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث ،منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (دط)، 1993.

- العيد يمنى، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

الغذّامي عبدالله محمّد، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح للنضر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1993.

- فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، دط، 1998.

- فيلي سان دريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمّد حمود، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1434ه / 2013م.

- لوشن نور الهدى، مباحث علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، دار الهناء للتجليد الفني، الإسكندرية، القاهرة، دط، 2008.

- المسدي عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، دار سعاد الصباح، ط4، 1993.

- مصطفى ابراهيم إحياء النّحو، القاهرة،ط2، 1413هـ/1992م.

- مصلوح سعد، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتاب، القاهرة، ط3، 1992.

- مطلوب أحمد في المصطلح النّقدي، منشورات المجمّع العلمي، بغداد، (دط)، 2000.

- ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين، لسان العرب، دار الجبل دار لسان العرب، بيروت، دط، 1988.

- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال دار النجاح الجديدة، ط1، 1993.

- الناظم حسن البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضا، المغرب، ط1، 2002.

- هلال عبد الناصرالالتفات البصري من النصّ إلى الخطاب، نادي الجوف الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1435هـ، 2014م.

-يحي محمّد، السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

📖 **الدواوين**:

- درويش محمود أثر الفراشة، دار رياض الريّس، بيروت، ط2، 2009.

- درويش محمود، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ج1، ط14، 1994.

- درويش محمود، ديوان أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت.

- درويش محمود، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط14، 1994.

- درويش محمود، ديوان ورد أقل، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1968.

-درويش محمود، كزهر اللّوز، أو أبعد...، رياض الريّس، بيروت، لبنان، دط، دت.

- درويش محمود، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب و النشر، لندن، ط1، 2009.

-درويش محمود، لا تعتذر عمّا فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط2، 2004م.

-درويش محمود، مديح الظلّ العالي، دار العودة، بيروت، ط13، 1987م.

المجلاّت:

- ابراهيم نبيلة المفارقة، مجلّة فصول، المجلّد7، العدد3، 1987.

- اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض درويش، مجلّة فصول، المجلد5، العدد1، أكتوبر/ديسمبر 1984.

- بومالجنان، الانزياح وتحوّلات الخطاب الشعري لمحمود درويش، مجلّة كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي ، المركز الجامعي، ميلة، الجزائر، العدد : 14-15، جانفي - جوان، 2014.

- تروش حسين، التضافر الأسلوبي بين ميكائيل ريفاتير وعبد السام المسدي، جامعة فرحات عباس، مجلة منتدى الأساتذة للمدرسة العليا، العدد 12،قسنطينة، الجزائر،2012.

- حسنين أحمد طاهر، المعجم الشعري عند حافظ ابراهيم، مجلّة فصول، م3، ع2، 1983.

- ديابمحمّد حافظ ، جماليات اللّون في القصيدة العربية، مجلّة فصول، المجلد5، العدد2، 1985.

- راجح سامية، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلّة الأثر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد13، مارس 2012.

- رحاحلة أحمد وحنان العمايرة، شعرية الألوان في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث، الأردن، المجلد 29 (10).

- السرحانة سارة حسين، قصيدة الأرض في شعر محمود درويش دراسة دلالية، مجلّة كلية فلسطين التقنية، العدد 2، 2015.

- الشنطي محمد الخّد ، خصوصية الر ّ ؤية و التّشكيل، مجلّة فصول، م7،العدد 1-2،1987.

- العتوم مهى محمود ، الازدواجية اللغوية في الأدب نماذج شعرية تطبيقية، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 4، العدد1، 2007.

- العفيف فاطمة حسين ، الجانب النفسي للسخرية في الشعر العربي المعاصر، عمادة البحث العلمي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلّد 43 ، العدد 3، 2016.

- عيكوسالأخضر، مفهوم الصّورة الشعرية حديثا، جامعة منتوري قسنطينة، العدد الثالث، 1996.

- فياض ياسر أحمد، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، المجلد 1،العدد4، 2009.

- الكواز عبد الكريم، علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، الجماهيرية اللّيبية، ط1، 1426هـ.

محمّد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر" محمود درويش "، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، 2009.

محمّد مصطفى عبدالرحمن، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، مجلة جامعة المدينة العالمية، الجامعة الإسلامية، العدد:15، غزة، فلسطين، ،يناير 2016.

- المصري عباس علي ، التشكيل اللّغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني، مجلّة جامعة الأقصى، المجلد13،العدد1، يناير2009.

- نجم مفيد، محمود درويش المتحصن بالضوء، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، مجلّة نزوى، مسقط، العدد 39، يوليو 2004.

الوافي محمّد عزيز، الأسلوبية الاحصائية، مجلة علامات، ج:42، مج:11، ديسمبر 2001.

- اليافي نعيم، الانزياح والدّلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد: 451، 1995.

الرسائل الجامعية:

- بغداد حاج، دراسات في الشعر العربي الحديث محمود درويش أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، جامعة الدكتور موالي الطاهر، كلية الأدب واللّغات، سعيدة، 2017/2018.

- سعدوني يحيى، دراسة أسلوبية في ديوان أعراس لمحمود درويش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، معهد اللغات والادب، البويرة، 2008-2009.

- عويضة جمانة حامد، بنية النص الشعري في شعر محمود درويش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الخليل، 2013-2014.

- كحلوش فتيحة، الخطاب الشعري المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع، أطروحة دكتوراه العلوم، قسنطينة، 2005/2006.

فهرس الموضوعات

الفهرس

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
اهداء	
مقدمـة	أ
مدخل: الأسلوب والأسلوبية الجذور المعرفية	07
– الأسلوب	07
– الأسلوبية	08
– الفرق بين الأسلوب والأسلوبية	11
وات تحديد السـّمات الأسلوبية	12
– القارئ النموذجي	12
– سياق الدّاخلي للنص	13
– التضافر	13
مستويات التحليل الأسلوبي	14
– المستوى التركيبي	14
– المستوى الصوتي	15
– لستوى الدّلالي	15
محدّدات الأسلوب	15
– الانزياح	15
– الاختيار	16
– التركيب	17

اتجاهات الأسلوبية	18
– الأسلوبية التعبيرية	18
– الأسلوبية البنيوية	19
– أسلوبية النفسيّة	20
– الأسلوبية الإحصائية	21
الفصل الأول: البنيات الأسلوبية في شعر محمود درويش	
– الانزياح	24
– التركيب	32
– التقديم والتأخير	35
– احصاء الجمل	40
– إحصاء الأفعال	44
– الحذف	55
– الالتفات	58
الفصل الثاني: مستويات التحليل الأسلوبي في قصائد محمود درويش	
المستوى الدلالي في شعر محمود درويش	64
سة الرّمز والحقول الدّلالية	64
– محور الأرض	64
– ور السّخرية	71
– محور الألوان	78
المعجم الشعري	84
– أسماء الأعلام:	84

– ألفاظ العامّية	91
– ألفاظ الدّخيلة	96
الخاتمة	100
قائمة المصادر والمراجع	104