دور الضمائر في التركيب البلاغي في ديوان
(محاولة رقم ٧) لمحمود درويش

م.ميثاق حسوني سلطان

كلية الادارة والاقتصاد/ الجامعة المستنصرية

e.mail: mithakalsherafy@uomustansiriyah.edu.

ملخص:

تقوم اللغة الشعرية قديماً وحديثاً على الخروج عن اللغة العادية المعجميّة على اللغة المجازية ولغة الانزياحات؛ أي الجنوح إلى لخيال ولا سيّما لغة الشّعر الحديث التي تتحرّر من كلّ الضّوابط وكلّ القيود حتّى في الصّور إذ تعتمد على طاقة الكلمة في تفعيل الأثر الفنّيّ لهذه الصّور، ومن هذه الكلمات التي ترتكز عليها لغة الشّعر الحديث في تفعيل الصّور فنّيّاً الضّمائر بأنواعها. يقوم البحث بتناول دور الضّمائر في التّركيب البلاغي الشّعريّ على اختلاف أنواعها وذلك في ديوان (محاولة رقم ٧) للشاعر محمود درويش عبر تتبع الضّمائر التي دخلت التّراكيب البلاغيّة على اختلاف أنواعها وتتبّع دورها وأثرها في فنّيّة التّركيب البلاغيّ عند هذا الشاعر، وذلك من خلال دراسة الشّواهد الشّعرية التي يستعرضها البحث دراسة تحليليّة عميقة.

مقدمة:

دخلت الانزياحات اللغة الشّعرية فكانت الوسيلة الرّئيسة بيد الشّاعر قديماً وحديثاً في تفعيل النّص الإبداعي الشّعريّ على الصّعيد الفني بما يحدث الأثر الفني والتجاوب عند المتلقي على اختلاف أغراض هذا النّص وموضوعاته، وهذه الانزياحات ارتكزت على مجموعة من العناصر اللغويّة ومن أبرز هذه العناصر الضّمائر بأنواعها المختلفة. بعد قراءة ديوان الشّاعر محمود درويش (محاولة رقم ٧) ، وملاحظة الانزياحات البلاغيّة وقدرة التّركيب البلاغيّ الشّعري في هذا الدّيوان على إحداث الأثر الفنّي، واعتماده في هذه القدرة على الضمائر التي ترد في كل تركيب انزياحيٍّ بلاغيّ، ارتأى البحث أن يتناول هذه الظّاهرة لدراسة دور الضّمائر في قدرة التّركيب البلاغي الفنّية، وذلك من خلال تتبع أبرز التّراكيب البلاغية التي دخلتها الظاهرة ودراستها دراسة تحليلية، وذلك بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم بتتبع الظاهرة واستعراضها ووصفها وذلك وفقاً لمقتضيات البحث وتوجّهاته.

أولاً: ضمائر المتكلّم:

ومن صيغة الجماعة، قول درويش في قصيدة كأني أحبّك: [١]

لماذا نحاول هذا السّفر
وقد جرّدتني من البحر عيناكِ
واشتعل الرّمل فينا
لماذا نحاول
والكلمات التي لم نقلها
تُشرّدنا وكلّ البلاد مرايا
وكلّ المرايا حجر
لماذا نحاول هذا السّفر
هنا قتلوك
هنا قتلوني
هل كنت شاهدة النّهر والملحمة

نلاحظ التّركيب (اشتعل الرّمل فينا) وهنا يشبّه الرّمل بالنّار والاستعارة المكنية لازمها اشتعل ليكون الضّمير (نا) في (فينا) موجّهاً للصّورة وللتّركيب البلاغي في أثره الفنّيّ إلى (نا) والجماعة التي يمثّلها، ليكون الضمير المضمر في الفعل المضارع (نحن) والذي يمثّل الفاعل ضمن التركيب الاستفهامي مسهماً في دعم الصّورة عبر الدلالة البلاغيّة السّياقيّة لأسلوب الاستفهام (وهو جزء منه) وهي دلالة الإنكار [٢]، فهذه الدّلالة تتجاوب على المستوى اللغوي العميق مع دلالة الاشتعال، فهي تحيل إلى عدم المحاولة، والاشتعال يقود إلى الفناء وعدم المحاولة أيضاً، فهناك توافق وتواؤم أساسه توجيه ضمير المتكلّم للصورة والبناء التّركيبيّ البلاغي في السّطر الأوّل، هذا التوجيه الذي أساسه انتقاء الكلمات الأكثر فنيّة ضمن السياق، " ذلك أنّ الكلمات عناصر غير موضوعيّة في ارتباطها بمبدعها بل هي تكتسب منه كثيراً من الأشكال المتعارضة أو المتقابلة، فالمبدع بإمكاناته الخاصة قد يستطيع أن يخلق أشكالاً في الأداء لا تقدّمها له اللغة في مواضعتها وإنّما هو يحقق فنّيّة أشكاله اعتماداً على السّياق والموقف " [٣]، وهنا تم خلق شكل اشتعال الرمل وتم توجيه التركيب البلاغي بالارتكاز على الضّمير، ثمّ ارتباط هذا التّوجيه مع التركيب البلاغيّ الثّاني في السّطر الشّعري الثاني وهذا الارتباط قائم على ارتباط الضّمائر (ضمائر المتكلم

وتوجيهها للتراكيب البلاغية)، ضمن التركيب اللغويّ؛ فالتّركيب اللغوي الثّاني قائم على أسلوب الاستفهام والدلالة البلاغيّة السياقية التي ترتبط بالصّورة السابقة، فيحدث تعاون على المستوى الفنيّ، أساسه ومحوره ضمير المتكلم (الظاهر والمضمر: الظّاهر في الصّورة، والمضمر في أسلوب الاستفهام) .

ومن ذلك في القصيدة ذاتها: [٤]

وها نحنُ نحمل ميلادنا مثل المرأة العاقر الحُلما

وها أنتِ مِئذنة الله حيناً

وقبعةٌ لجنود المظلاتِ حيناً

وها أنتِ يا كرملي كلّما

جرّدتني الحروب من الأرضِ أعطَيْتَني حُلماً

نلاحظ الصورة (نحمل ميلادنا مثل المرأة العاقر) فحمل الميلاد كصورة بذاتها يشبهها الشاعر بصورة المرأة العاقر، ليكون التّشبيه التصويري هنا قائماً في أثره الفني على ضمير الجماعة (نحمل/ضمير مضمر وهو الفاعل/)، ليأتي الفعل (جرّدتني) متطابقاً على المستوى الدلالي مع الصيغة التصويرية السابقة والأثر العالي لها عبر ارتكازها على مجموعة (والتي تتجسّد عبر ضمير الجماعة)/ وهنا هذا الفعل يرتبط على نحو مباشر بالصورة؛ فالألفاظ المفردة لا قيمة لها إلا إذا اقترنت بسواها ولا ينتج عنها أي قيمة وهي مستقلة معزولة [٥]، والارتباط هو ما يحقق الأثر الفني وهنا فنّية لفظ الفعل (المشتمل على الضمير) ضمن الصورة تتحقق عبر التفاعل مع الفعل (جرّدتني) فلفظ العاقر يجرّد الفعل (نحمل) من الفاعلية على المستوى الدلالي اللغوي، ليُحدث إسناده إلى لفظ الأرض تواؤماً تاماً مع التّصوير السّابق، وفقدان الميلاد (القائم على فقدان الفعل /نحمل/ المسند إلى ضمير الجماعة) ويدخل ضمير المتكلم المفرد – الذي يشكّل جزءاً من التركيب البلاغيّ الانزياحيّ في بعض الأحيان – ضمن البناء الموسيقي النّغمي في بعض القصائد ولا سيّما عبر حرف النون، فيتكرّر الضّمير برمّته لضمان تكرار هذا الحرف، يقول درويش: [٦]

أنا ساعة الصّفر

جئت أقول:

أحاصرهم قاتلاً أو قتيلاً

أُعدّ لهم ما استطعت .. وينشقُّ في جثتي قمرُ المرحلهْ

وأمتشقُ المقصلهْ

ليدخل الضمير (أنا) في صلب التركيب البلاغي فيشبّه الشّاعر نفسه بساعة الصّفر، ويكون الضمير جزءاً مباشراً من التركيب البلاغيّ الانزياحيّ، كما يشكّل جزءاً رئيساً من الضّبط الإيقاعيّ النّغمي والقائم على تكرار أحرف قويّة جزلة من جهة (القاف: قمر، جثّة، ...) لتكون جزءاً من النغم العالي الشّديد ويتخلله نغم هادئ ليخاطب الهدوء النفسي والراحة في المشاعر وهذا النغم قائم على حرف النون والذي يمثل ذروة المشاعر الهادئة والحزينة إذ يعدّ من أقدر الأصوات على التعبير عن مشاعر الحزن والأسى [٧]، والتي تتناسب وألفاظ (القتل: أحاصرهم قاتلاً أو قتيل) فهي تحيل إلى الحزن في نتيجتها ، وارتكاز الضبط النغمي الهادئ على حرف النون يقود إلى تكراره وهذا التكرار يشمل الضّمير بذاته، يقول درويش: [٨]

هذا أنا هذه جثّتي

أي مرحلة تعبر الآن بيني وبينك

وهنا يتكرر الضّمير في السّطر الشّعريّ الأوّل ليكون حرف النون منه جزءاً من الضّبط النغمي الإيقاعي، والدليل العودة إلى تكرار حرف النّون في كلمات أخرى ففي السّطر الشعري الثاني (ألفاظ: الآن، بيني، وبينك)، فيؤدّي الضّمير (أنا) هنا دوراً بلاغيّاً ضمن التركيب البلاغي السّابق (أنا ساعة الصفر)، كما يؤدّي دوراً فنّيّاً ضمن البناء التركيبي البلاغي الكلّي عبر دعم الفاعليّة الإيقاعيّة ليقوم الشّاعر بتكراره لضمان الضبط النغمي الهادئ المتمثّل بحرف النون ، وذلك ليضمن التلاؤم مع البناء الدلالي السائد (الحديث عن القتل، الذي يولّد المشاعر الحزينة والتي تتطلب إيقاعاً موسيقيّاً هادئاً) .

ثانياً: ضمائر المخاطب:

ومن دخول ضمير المخاطب على نحو مباشر في التركيب البلاغي التصويري قول درويش: [٩]

طريق دمشق
دمشق الطريق
ومفترق الرسل الحائرين أمام الرّمادي
إني أغادر أحجاركم – ليس مايو جداراً
أغادر أحجاركم وأسير
وراء دمي في طريق دمشق
أحاربُ نفسي .. وأعداءها
ويسألوني المتعبون، أو المارة الحائرون عن اسمي
فأجهلهُ ..
اسألوا عشبة في طريق دمشق!
وأمشي غريباً .

فالتركيب البلاغي التصويري (اسألوا عشبة) قائم على تشبيه العشبة بالإنسان الذي يتمّ سؤاله، ويستند السؤال هنا إلى مجموعة من الفاعلين الذين سيقومون بهذا السؤال ويتجسدون على الصعيد اللغوي الفني بضمير الجماعة (الواو)، ليكون الطلب من الجماعة أشمل وأقوى وأكثر فنّيّة للتركيب البلاغي التصويري هنا، فيغدو الأثر الفنيّ في المتلقي أقوى من خلال إسناد طلب السؤال إلى جماعة، ومن خلال مخاطبتهم على نحو مباشر، فالعنصر الأكثر شعريّة في أي تركيب بلاغي تصويري هو طريقة القول فهذا العنصر أهمّ مما يُقال [١٠]، لتكون لطريقة بناء التركيب البلاغي الدور الرئيس في فنّيّته، وهنا دخول الضّمير في البناء وتوجيه السؤال إلى الجماعة على نحو متجسّد (الضمير المتصل /واو الجماعة/) منحه بعداً فنياً أقوى؛ فاللجوء إلى ضمير المخاطب ضمن فعل أمر منح الصّورة الفنية ضمن البناء التركيبي لها فاعلية أقوى، ليغدو التفاعل مع التصوير هنا مرتكزاً على البناء التركيبي البلاغي التصويري بالدرجة الأولى، وركيزته ضمير المخاطب وإن كان هنا ضميراً متّصلاً (واو الجماعة). ويدخل ضمير المخاطب المفرد في صلب فاعلية التركيب البلاغي ضمن صورة تتضح جمالاً (وترتكز على التكرار)، يقول درويش: [١١]

هل رأيتَ المدينة تذهبُ
أم كنت أنت الذي يتدحرج من شرفة اللهِ
قافلة من سبايا
هل رأيت المدينة تهرب
أم كنت أنت الذي يحتمي بالزّوايا !
المدينة لا تسقط، الناس تسقط!

والتركيب البلاغي (هل رأيت المدينة تهرب) يشتمل على مجاز مرسل علاقته المكانيّة فالمقصود ليس المدينة وإنما أهل المدينة فعبّر الشّاعر بالمكان وربّما يعود ذلك إلى ارتباط الشّاعر الحديث بالمكان فآثر استخدام لفظ المكان مما يمنح بعداً فنياً أعلى ويجعل القدرة على التأثير في المتلقي أقوى وذلك من خلال ظهور المخاطب الذي يُسأل عن الرؤية من خلال الضمير (أنت) فالخطاب برمّته يجعل التركيب البلاغيّ التّصويريّ أقوى من خلال طابع التّوكيد الذي يمنحه، ومن خلال منحه لشعور الثّقة إلى الدرجة التي يصدّق معه المتلقّي بهروب أهل المدينة، ودور ضمير المخاطب محوري في الخطاب فكأنّه يجعل الأمر واقعاً فتاء الرفع المتحرّكة في الفعل لها عامل جوهري في الأثر الفنّي هنا، ولها عامل في ربط التّركيب البلاغي مع تركيب بلاغي سابق عليه وهو (هل رأيتَ المدينة تذهبُ) ليكون التركيب قائماً أيضاً على المخاطب وعلى الصّورة نفسها باستبدال الهرب بالذّهاب، وتكرار لفظ الفعل (رأيت) جوهري لتوكيد الصورة ومنحها هي والتركيب البلاغي التصويري اللاحق (عبر الربط معه) بعداً فنّياً أقوى، وللتكرار دوره في دعم الآلية الخطابيّة (والضمير جزء منها) ودورها في التوكيد، فطبيعة التّكرار وفقاً لمحمود درويش تسهم في إحداث التكرار على نحو ملحوظ فبنيان الشّعر نفسه قائم على نمطيّة منه وليست بحور الشعر

والتفاعيل المكوّنة له [١٢]، ليكون التكرار هنا مفعّلاً لدور الضمير الخطابي في دعم الأثر الفني البلاغي في التركيب البلاغي . ويكون الضّمير طرفاً مباشراً من أطراف التركيب البلاغي التصويري، يقول درويش: [١٣]

ماذا تكون البقيه؟
شبه دائرة أنت تكملها
أذهبُ الآن؟
لا تذهب الآن.
إنّ الرّياح على خطأٍ دائماً
والمدينة أقربْ
المدينة أقرب !! أنتِ المدينةُ
لستُ مدينهْ
أنا امرأةٌ عاطفيّهْ

ليكون التركيب البلاغي (أنت المدينة) قائماً في أحد طرفي التّصوير على ضمير المخاطب المفرد (أنتِ) ليكون الضمير جزءاً لا يتجزّأ من التركيب البلاغي التصويري نفسه، وهو هنا المشبه، والتشبيه البليغ من أقوى أنواع التشبيه فنّياً وهنا الضمير يدخل في صلب هذه القوة عبر كونه جزءاً من هذا التشبيه.

ثالثاً: ضمائر الغائب:

ومن دخول ضمير الغائب في التركيب البلاغي قول درويش: [١٤]

من أيّ عام جاء هذا الحزن
من سنة فلسطينية لا تنتهي
وتشابهت كل الشّهور تشابه الموتى
وما حملوا خرائط أو رسوماً أو أغاني للوطن
حملوا مقابرهم ...
وساروا في مهمتهم
وسرنا في جنازتهم
وكان العالم العربي أضيق من توابيت الرّجوع.

نلاحظ التركيب (تشابهت كل الشّهور تشابه الموتى) يشتمل على صورة تركيبية قائمة على تشبيه صورة (تشابه الشهور) بتشابه الموتى والرّابط ووجه الشّبه هو الموت لتكون مشاعر الحزن الشّموليّة هنا قائمة على توجيه وجه الشّبه إلى البعد الجماعي عبر ضمير الغائب الجماعي المتضمن في الفعل الماضي (تشابهت: الفاعل ضمير مستتر تقديره هي وعائد إلى الشهور) ليكون التّوجيه الجماعي في التركيب البلاغي مرتكزاً على الضمير وبذلك يكون أساس البناء الفني هنا في هذا التركيب. وتكون صورة (حملوا مقابرهم) في السّطر الشّعريّ الخامس متجاوبة مع مشاعر الحزن والتي أطلقها توجيه الضمير السابق للصورة السابقة، فيكون التكامل البنائي والوحدة العضوية التي تحدّث عنها النقاد، ومنهم الدكتور عبد القادر فيدوح [١٥]، والتي تشتمل على الوحدة الشعورية قائمة على الضّمير وتوجيهه للتركيب البلاغي، ولفظ (المقابر) الذي يشتمل على جمع داخلي يرتبط مباشرة بلفظ (الموتى)؛ فالمقبرة بوصفها لفظاً: هي جمع قبر الذي هو مكان دفن الميّت [١٦]، ليكون بناء التركيب البلاغي (حملوا مقابرهم) مشابهاً في أسلوبه للصورة السابقة، واختيار الألفاظ في كلا التركيبين يتفاعل في الأثر الفني مع الشّمولية التأثيرية التي يحدثها الضمير الغائب، هذه الألفاظ الذي يُسهم ارتصافها ضمن الترتيب في البناء النحوي اللغوي السابق في إحداث الأثر الفني ضمن الأسلوب الذي يحدثه هذا الارتصاف فـ " إذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب فإنّ بناء الجملة هو روحه " [١٧]، فيكون البناء التركيبي الفني للجمل في التركيبين البلاغيين السابقين قائماً على الضمير الغائب، والشمولية الفنية التي يطلقها والتي تسهم في زيادة الفاعلية الفنية من جهة، كما يكون قائماً على اختيار الألفاظ وتشكيل الجملة على النحو الذي يفعل دلالة هذه الألفاظ على مستوى اللغة العميقة التي تطلق الأثر الفني ضمن البناء الفني الكلّي الذي تتفاعل أجزاؤه فيما بينها لإحداث الأثر الفني الكلّي.

ومن دخول ضمير الغائب المفرد في البناء التركيب البلاغي على نحو فاعل أيضاً، قول درويش: [١٨]

آه، ما أوسع القبلة الضّيقة

وأرّخني خنجران:

العدو

ونهر يعيش على مهل

هذه جثتي، وأنا

أفق ينحني فوقكم

أو حذاء على الباب يسرقه النهرُ

أقصد:

عورة طفل صغير يسمّونه

بردى

وسمّيته مبتدا

وأخبرته أنني قاتل أو قتيل.

والتركيب (نهر يعيش) يحمل تشبيه النهر بالإنسان ليكون هذا التشبيه قائماً على الضمير الغائب (هو) وهو الضمير المستتر في الفعل المضارع يعيش والذي يحيل إلى لفظ المشبه في التركيب البلاغي الفني والذي يربط لفظ اللازم في التركيب البلاغي الاستعاري بلفظ المشبه (النهر) في البناء التركيبي البلاغي الكلّيّ. ولدينا صورة ترتبط مع هذه الصورة على مستوى اللغة العميقة والبناء اللغوي الفني العميق وهي صورة العورة في السّطر الشّعري التاسع (عورة طفل صغير يسمّونه/بردى) ليكون البناء التّصويري الفني هنا مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بالبناء التركيبي التّصويري السابق وهنا شبّه نهر بردى بالطفل فحدد الإنسان (وهو المشبه به السابق بأنّه طفل) فكأن الصّورة هنا مكمّلة للصورة السابقة وجاء الضمير الغائب مختلفاً فلفظ العورة يحتاج إلى (ضمير غائب مخاطب) ليدخل الضمير هي في صلب البناء التركيبي البلاغي الفني لإطلاق الأثر الفني هنا، وذلك عبر ارتباطه بالضّمير السابق أيضاً فيسهم في آلية الرّبط الفني فلا ترتبط الصّورتان فنيّاً بدون الارتكاز على ارتباط الضّمائر، وهنا مركز الإبداع الفني هو هذا الربط القائم على ارتباط الضمائر فيرى الجرجاني أنّ جوهر الإبداع هو توخي النظم وهذا التوخي عنده هو توخي معاني النحو في معاني الكلم [١٩]، وبذلك يكون اختيار المفردات وارتصافها ضمن التركيب البلاغي أساسه الرئيس هو التوخي في مطابقته لمعاني الكلم ضمن الفكرة، وضمن التعبير ثم العنصر التأثيري الفني، وهنا تحقق كلّ ذلك في التركيبين البلاغيين التصويريين، والاشتراك بينهما عبر الترابط الذي يعد الضمير مركزه الذي أسهم في إحداث الأثر الإبداعي المضاعف.

خاتمة:وبعد هذه الدراسة التحليلية نصل إلى الآتي:

- يدخل الضّمير بأنواعه (ظاهراً ومستتراً، متصلاً ومنفصلاً، متكلم أو مخاطب أو غائب) في بناء التركيب البلاغي ليؤدّي دوراً فاعلاً في الأثر الفني لهذا التركيب.
- لا يقوم التركيب البلاغي في بعض المواضع بإحداث الأثر الفني المطلوب بدون الارتكاز على الضمير الذي يدخل في صلب بناء التركيب البلاغي التّصوير في قصائد درويش في هذا الديوان.
- يؤدّي الضّمير دوره الفني في التركيب البلاغي ضمن بعض الأساليب الإنشائية (الاستفهام مثلاً) التي تخرج عن دلالتها الرئيسة إلى دلالة بلاغيّة سياقية تناسب الموضوع والبناء الفني الكلي ليؤدّي الضمير دوره ضمن إبراز هذه الدلالة وضمن الدور الفني الذي تقوم به على صعيد اللغة العميقة.
- يدخل الضمير ضمن الخاصيّة التكرارية في الأثر الفني الذي يحدثه ضمن دعم فاعلية التركيب البلاغي في بعض قصائد شاعرنا في هذا الدّيوان.
- يقوم الضّمير بالتعاون مع الضمائر الأخرى في التراكيب البلاغية الأخرى في بعض المقاطع الشعرية من قصائد شاعرنا على صعيد البناء الفني الكلي الذي لا يقوم بدون هذا التعاون في إطار الأنسجة اللغوية للنسق اللغوي.
- يشّكّل الضمير في بعض الأحيان أحد أطراف التركيب البلاغي التصويريّ فيقوم التركيب الفني البلاغي عليه ولا يمكن بناء الصورة بدونه .
- يشّكّل الضّمير (ولا سيما ضمير المتكلم المفرد) والذي يشكل جزءاً مباشراً من التركيب البلاغي ركيزة من ركائز الإيقاع الموسيقي السائد في القصيدة، فيعمد الشّاعر إلى تكراره في بعض الأحيان لضمان فاعليّة الضّبط الموسيقي النغميّة.

المصادر والمراجع:

١- درويش: محمود، الديوان. الأعمال الشعرية الكاملة – ديوان: محاولة رقم ٧ ، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط٢، ٢٠٠٠م .

٢- الجرجاني: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: د. محمد رضوان الداية و د. فايز الداية، دار الفكر – دمشق، ط١، ١٤٢٨هـ –

٣- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م .

٤- عاشور: فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية لدراسات والنشر – بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٣٢ .

٥- عبد المطلب: محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين والإبداع، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٩٥ .

٦- عتيق: عبد العزيز، علم المعاني، دار النهضة العربية – بيروت، ط١، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م .

٧- عبد البديع: لطفي، ميتافيزيقا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٧ .

٨- فيدوح: عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د.ط، ١٩٩٢ .

٩- جيرو: بيير، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة – حلب، ط٢، ١٩٩٤ .

١٠- عباس: حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د.ط، ١٩٩٨.

١١- اليافي: نعيم، الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكوّنات)، دار بترا للنشر والتوزيع – دمشق، ط١، ١٩٩٩ .

هوامش البحث

[١] درويش: محمود، الديوان . الأعمال الشعرية الكاملة – ديوان: محاولة رقم ٧ ، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد،ط٢، ٢٠٠٠م، ص٢٢٥ .

[٢] عتيق: عبد العزيز، علم المعاني، دار النهضة العربية – بيروت، ط١، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م، ص١٠٢ .

[٣] عبد المطلب: محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين والإبداع، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص١٤ .

[٤] درويش: محمود، الديوان، ص٢٢٩ .

[٥] عبد البديع: لطفي، ميتافيزيقا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٧، ص٥٧ .

[٦] درويش: محمود، الديوان، ص٢٦٦ .

[٧] عباس: حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د.ط، ١٩٩٨، ص١٩٢ .

[٨] درويش: محمود، الديوان، ص٢٦٧ .

[٩] درويش: محمود، الديوان، ص٢٦٨ .

[١٠] اليافي: نعيم، الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكوّنات)، دار بترا للنشر والتوزيع – دمشق، ط١، ١٩٩٩، ص٢٣٨ .

[١١] درويش: محمود، الديوان، ص٢٤٥ .

[١٢] عاشور: فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية لدراسات والنشر – بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٣٢ .

[١٣] درويش: محمود، الديوان، ص٢٤٣ .

[١٤] درويش: محمود، الديوان، ص ٢٥١ .

[١٥] فيدوح: عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د.ط، ١٩٩٢، ص٢٧٥ .

[١٦] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م، مادة قبر:

[١٧] جيرو: بيير، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة – حلب، ط٢، ١٩٩٤، ص٦٣ .

[١٨] درويش: محمود، الديوان، ص٢٦٩ .

[١٩] الجرجاني: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: د. محمد رضوان الداية و د. فايز الداية، دار الفكر – دمشق، ط١، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م، ص٣٥٣ .