

دلالة المعاني في السياق اللغوي: دراسة تحليلية في شعر
محمود درويش

احميد محمود عبد الله احميدات

كلية اللغات واللسانيات

جامعة ملايا

كوالالمبور

٢٠١٧

دلالة المعاني في السياق اللغوي: دراسة تحليلية في شعر
محمود درويش

احميد محمود عبد الله احميدات

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه

كلية اللغات واللسانيات

جامعة ملايا

كوالالمبور

٢٠١٧

**MEANING IN CONTEXT: AN ANALYSIS OF
MAHMOUD DARWISH'S POETRY**

IHMAID M. A. EHMIDAT

**FACULTY OF LANGUAGES AND LINGUISTICS
UNIVERSITY OF MALAYA
KUALA LUMPUR**

2017

**MEANING IN CONTEXT: AN ANALYSIS OF
MAHMOUD DARWISH'S POETRY**

IHMAID M. A. EHMIDAT

**THESIS SUBMITTED IN FULFILMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF DOCTOR
OF PHILOSOPHY**

**FACULTY OF LANGUAGES AND LINGUISTICS
UNIVERSITY OF MALAYA
KUALA LUMPUR**

2017

UNIVERSITI MALAYA

ORIGINAL LITERARY WORK DECLARATION

Name of Candidate: IHMAID M. A. EHMIDAT

Registration/Matric No: THA140006

Name of Degree: Ph.D.

Title of Project Paper/Research Report/Dissertation/Thesis ("this Work"):

MEANING IN CONTEXT: AN ANALYSIS OF MAHMOUD DARWISH'S POETRY

Field of Study: DISCOURSE ANALYSIS

I do solemnly and sincerely declare that:

- (1) I am the sole author/writer of this Work;
- (2) This Work is original;
- (3) Any use of any work in which copyright exists was done by way of fair dealing and for permitted purposes and any excerpt or extract from, or reference to or reproduction of any copyright work has been disclosed expressly and sufficiently and the title of the
- (4) Work and its authorship have been acknowledged in this Work;
I do not have any actual knowledge nor do I ought reasonably to know that the making
- (5) of this work constitutes an infringement of any copyright work;
I hereby assign all and every rights in the copyright to this Work to the University of Malaya ("UM"), who henceforth shall be owner of the copyright in this Work and that
- (6) any
Reproduction or use in any form or by any means whatsoever is prohibited without the written consent of UM having been first had and obtained;
I am fully aware that if in the course of making this Work I have infringed any copyright whether intentionally or otherwise, I may be subject to legal action or any other action as may be determined by UM.

Candidate's Signature

Date:

Subscribed and solemnly declared before,

2

Witness's Signature

Date:

Name:

Designation:

الشكر والتقدير

ولو كان يَسْتَعْنِي عن الشُّكْرِ مَا جِدُّ
لِعِزَّةِ مُلْكٍ أَوْ غُلُوِّ مَكَانٍ
لَمَّا أَمَرَ اللَّهُ الْعِبَادَ بِشُكْرِهِ
وقال اشْكُرُوا لِي أَيُّهَا الثَّقَلَانِ

فاللهم لك الحمد أكمله، ولك الثناء أجمله، ولك القول أبلغه، ولك العلم أحكمه، ولك السلطان أقومه، ولك الجلال أعظمه. فلك الحمد في السراء والضراء، ولك الحمد في النعماء واللاواء، ولك الحمد على كل ما يجب عليه الحمد والثناء، ثم بعد:

أقدم الشكر والتقدير الخالص لجامعة ملايا، هذا الصريح العظيم الذي فتح لنا أبوابه لنكون صناع الحياة العلمية والعملية من أجل الارتقاء والشموخ نحو المعالي، ثم لكلية اللغات واللسانيات متمثلة بالأكاديميين والإداريين الذين سهلوا لنا كل سبيل سرنا فيه من أجل إتمام العملية البحثية.

والشكر موصول إلى الأهل الأعزّاء والإخوة الأكارم على صبرهم وتحملهم وذكرهم لنا بالخير والدعاء على امتداد المسيرة العلمية، وعلى وجه الخصوص أبي وأمي أمدّ الله بعمرهما في عافية وأصلح حالهما في الدنيا والآخرة، وجزاهم الله عنّا بالإحسان إحساناً وبالسيئات عفواً وغفراناً.

كما لا أنسى أن أقدم خالص الشكر والعرفان إلى جميع الأصدقاء المخلصين، والأصحاب الأخيار الذين كانوا رفقاء درب وإخوة أحبّاء في سنوات الصبر وطلب العلم، فأدام الله المحبة والصحبة. إلى كل أولئك أقول كما قال الشاعر معروف الرصافي:

سَأَذْكُرْكُمْ ذِكْرَ الْمُحِبِّ حَبِيبُهُ
وَأَشْكُرْكُمْ شُكْرَ الْجَدُوبِ نَدَى الْقَطْرِ
فَلَا تَحْرُمُونِي مِنْ رِضَاكُمْ فَإِنِّي
إِلَيْكُمْ إِلَيْكُمْ مَا حَيْثُ لَدُو فَقَرُّ

المُلخَص

جاءت هذه الدراسة لتؤصّل العلاقة بين اللفظ والمعنى عن طريق استخدام منهج اللسانيات الحديث، وذلك باختيار نظرية فيرث السياقية لتكون الوسيلة في عملية التطبيق. إذ يهدف هذا البحث إلى بيان دور النظرية السياقية في تحديد المعنى الدقيق للألفاظ الواردة في السياق الشعري، وأهليّة هذه النظرية في الكشف عن الأسرار والمضامين الكامنة في أغوار السطور الشعرية. وهذا بدوره يؤكد على أهمية هذا البحث في أنه يُظهر للقارئ الأثر الكبير من تطبيق النظريات اللسانية الحديثة، وبخاصة النظرية السياقية على النصوص الأدبية في إبراز الدلالات والمعاني في السياقات اللغوية، إضافة إلى أنه يكشف ما يمتاز به الشعر العربي الحديث من أساليب فنية وخصائص بلاغية طريفة، وما حصل له من تطورٍ وازدهارٍ يواكب العصر الحديث. ولضمان تقدّم البحث ووثوقيته نحو التميّز، فإنّ الباحث قد استخدم ثلاثة مناهج علمية في عملية سير البحث، وهي: المنهج الاستقرائي الذي يعتمد على استقراء النصوص الشعرية، والوقوف على أكثرها فائدة ومنفعة للبحث، والمنهج التحليلي الوصفي؛ وهو بدوره يساعد الباحث في تحليل تلك النصوص تحليلًا أدبيا ودلالياً؛ لتحديد مواطن الارتباط بين المعنى واللفظ والسياق، والمنهج الأخير هو منهج النظرية السياقية؛ وذلك من خلال اتباع طريقتها في تقسيم السياقات اللغوية على مباحث الدراسة، وتحليل النصوص المختارة تحليلًا بلاغيًا؛ من أجل بلوغ المرام في إبانة الدلالات والمعاني من الكلام. وقد أظهرت نتائج البحث أنّ للسياق اللغوي أثرا كبيرا ودورا فعّالا في توجيه المعاني، وإثراء الألفاظ بالدلالات التي تتناسب والسياق الشعري الذي توضع فيه، كما أنّ شعر محمود درويش اتّسم بخصائص فنيّة وأساليب بيانيّة عبّرت عن مشاعره وأفكاره في سياقات تتوافق مع المعنى العام للقصيدة الشعرية، وقد تم تقسيم النتائج إلى مجموعات ثلاث طبقا لأهداف الدراسة وهي: الدلالة الصوتية، نحو: التفاضل، وتوازن الإيقاع، والتعجب والاعتراض. والدلالة التركيبية والصرفية، نحو: التعظيم، والتجدد، والخفاء، والمبالغة. والدلالة البلاغية، نحو: العجز والضعف، والتحذير والتنبيه، والتوازن في المعنى، والتوكيد. ويوصي الباحث في الختام بضرورة استخدام المناهج اللسانية الحديثة وبخاصة السياقية في عملية تحليل النصوص الأدبية؛ لقدرتها على إخراج المعاني والدلالات في السياق اللغوي إلى نور البصيرة بدقة بالغة وحكمة متناهية.

Abstrak

Kajian ini bertujuan untuk mengukuhkan hubungan antara sebutan dan makna menggunakan pendekatan linguistik moden, dengan memilih teori kontekstual Firth terhadap makna atau teori konteks sebagai cara dalam proses pengaplikasian. Kajian ini secara khususnya bertujuan untuk mengenal pasti peranan teori konteks makna dalam menentukan makna sebenar perkataan yang terkandung dalam syair serta kesesuaian teori ini dalam mendedahkan rahsia dan implikasi yang mendasari bait-bait dalam puisi Darwish. Kajian ini menekankan kepentingan kesan yang signifikan terhadap pendedahan pengaplikasian teori-teori moden linguistik terhadap pembaca, terutama pengaplikasian teori kontekstual untuk teks sastera dalam mengetengahkan konotasi dan makna dalam konteks linguistik. Di samping itu, kajian ini mendedahkan kaedah artistik dan retorik lucu yang mendasari puisi Arab moden, pembangunan serta kemajuan yang dihadapi oleh puisi tersebut seiring dengan perkembangan zaman moden. Untuk memastikan kemajuan penyelidikan ke arah kecemerlangan, penyelidik menggunakan tiga kaedah saintifik dalam menjalankan kajian ini iaitu pendekatan induktif berdasarkan ekstrapolasi teks syair untuk mencari sesuatu yang amat berguna dan memberi manfaat kepada penyelidikan, deskriptif analisis pendekatan yang membantu penyelidik untuk menganalisis teks-teks sastera dari sudut sastera dan retorik bagi menentukan hubungan antara makna, sebutan dan konteks serta pendekatan yang terakhir adalah pendekatan teori kontekstual secara pembahagian berdasarkan konteks linguistik, retorik analisis terhadap teks-teks yang dipilih untuk mendapatkan maklumat mengenai konotasi dan pemahaman ke atas makna bait-bait kata. Dapatan kajian menunjukkan bahawa konteks linguistik mempunyai kesan yang signifikan dan memainkan peranan utama dalam pencarian makna serta memperkayakan perkataan dengan implikasi yang sesuai mengikut konteks syair. Selain itu, puisi Mahmoud Darwish dicirikan oleh ciri-ciri artistik dan kaedah retorik yang melahirkan fikiran dan perasaan beliau dalam konteks yang bersesuaian dengan makna umum puisi tersebut. Merujuk kepada objektif melalui dapatan kajian terdapat tiga pembahagian kumpulan, iaitu: kepentingan vokal ke arah keyakinan, keseimbangan irama, dan persoalan dan bantahan; sintaksis serta morfologi secara signifikan, ke arah pemaksimuman, pertumbuhan semula, penyembunyian dan keterlaluan; serta kepentingan retorik, ke arah kecacatan dan kelemahan, amaran dan kecerdasan dan keseimbangan dalam makna, serta penegasan. Kesimpulannya, pengkaji mencadangkan penggunaan pendekatan linguistik moden terutamanya pendekatan kontekstual dalam proses menganalisis teks kesusasteraan memandangkan keupayaannya dalam mendedahkan makna dan konotasi dalam konteks linguistik dengan ketepatan yang tinggi serta kebijaksanaan yang tidak terbatas.

Abstract

The current study aimed to entrench the relationship between pronunciation and meaning using modern linguistics approach, by choosing Firth's contextual theory of meaning or theory of context to be the means in the application process. The present study specifically aimed to identify the role of the contextual theory of meaning in determining the exact meanings of words contained in the poetic context as well as the eligibility of this theory in revealing the secrets and implications underlying these verses in Darwish's poems. This emphasizes the significance of this research in revealing the great impact of applying the modern theories of linguistics for the reader, especially the application of the contextual theory to literary texts in highlighting the connotations and meanings of linguistic contexts. In addition, this research reveals the artistic methods and humorous rhetorical properties characterizing modern Arabic poetry, and what development and prosperity such poetry has gone through to keep pace with modern times. To ensure elegantin and advancement of the research towards excellences, the researcher used three scientific methods in carrying out this study: inductive approach which is based on an extrapolation of poetic texts, to find which is the most useful and beneficial to the research, descriptive analytical approach, which helps the researcher to analyze those literary texts in a literary and rhetorical manner to determine the relationships among the meaning, pronunciation and context, and the last approach is the contextual theoretical approach by following its way in dividing the linguistic contexts, rhetorically analyzing the selected texts in order to reveal the connotations and meanings of words. The findings of the study showed that the linguistic context has a significant impact and major role in directing the meanings and enriching the words with implications that fit the poetic context in which they are used for. Moreover, Mahmoud Darwish's poetry is characterized by artistic features and rhetorical methods that expressed his thoughts and feelings in contexts compatible with the general meaning of the poem. According to the objectives of the study the results were divided into three groups, namely: vocal significance, towards: optimism, rhythm balance, and wonder and objection; syntactic and morphological significance, towards: maximization, regeneration, concealment, and exaggeration; and rhetorical significance, towards: disability and weakness, warning and alertness, and balance in meaning, and assertion. In conclusion, the researcher recommends the use of modern linguistics approaches and particularly the contextual approach in the process of analyzing literary texts due to its capability in revealing the meanings and connotations in the linguistic context with extreme precision and infinite wisdom.

فهرس الموضوعات

الصفحة

الموضوع

ii

DECLARATION

iii

الشكر والتقدير

iv

الملخص

v

ABSTRAK

vi

ABSTRACT

الباب الأول: المقدمة

١

١ .١ التمهيد

٣

١ .٢ مشكلة البحث

٤

١ .٣ أسئلة البحث

٤

١ .٤ أهداف البحث

٥

١ .٥ أهمية البحث

٥

١ .٦ مناهج البحث

٥

١ .٦ .١ المنهج الاستقرائي

٧

١ .٦ .٢ المنهج الوصفي التحليلي

٨

١ .٦ .٣ المنهج السياقي

٨

١ .٦ .٤ منهج الباحث

١٠

١ .٧ حدود البحث

١١

١ .٨ الدراسات السابقة

١٢

١ .٨ .١ الكتب المطبوعة

١٣

١ .٨ .٢ الرسائل العلمية

١٥

١ .٨ .٣ المقالات المنشورة

الباب الثاني: الدراسات الأدبية
الفصل الأول: السيرة الذاتية للشاعر

١٨	٢ . ١ اسممه ونشأته وإقامته
١٨	٢ . ١ . ١ اسمه
١٩	٢ . ١ . ٢ نشأته
٢٠	٢ . ١ . ٣ عمله
٢٠	٢ . ١ . ٤ زواجه
٢١	٢ . ١ . ٥ إقامته
٢٣	٢ . ١ . ٦ اعتقاله
٢٤	٢ . ١ . ٧ وفاته
٢٥	٢ . ٢ دراسته وأعماله
٢٥	٢ . ٢ . ١ دراسته
٢٦	٢ . ٢ . ٢ أعماله
٢٨	٢ . ٣ آثاره الأدبية والعلمية
٢٨	٢ . ٣ . ١ دواوين الشعر
٢٩	٢ . ٣ . ٢ كتب نثر
٢٩	٢ . ٣ . ٣ روافد ثقافته
٣٥	٢ . ٣ . ٤ تطور شعره
٤١	٢ . ٣ . ٥ دراسات نقدية

الفصل الثاني: النظرية السياقية

٤٣	٢ . ٤ السياق في اللغة والاصطلاح
٤٣	٢ . ٤ . ١ السياق في اللغة
٤٤	٢ . ٤ . ٢ السياق في الاصطلاح
٤٦	٢ . ٥ نشأة النظرية السياقية
٤٩	٢ . ٥ . ١ السياق قبل فيرث
٥١	٢ . ٥ . ٢ السياق عند فيرث
٥٥	٢ . ٥ . ٣ السياق بعد فيرث

٦٠	٢ .٦ السياق في التراث العربي القديم
٦٠	٢ .٦ .١ السياق عند علماء البلاغة
٦١	٢ .٦ .٢ السياق عند علماء الأصول
٦٣	٢ .٦ .٣ السياق عند علماء التفسير

الفصل الثالث: موضوعات الدراسة التطبيقية

٦٥	٢ .٧ الدراسة الصوتية
٦٧	٢ .٧ .١ مخارج الحروف
٦٧	٢ .٧ .٢ صفات الحروف (الصوامت)
٧٠	٢ .٧ .٣ الصوائت العربية مخارجها وصفاتها
٧١	٢ .٨ الدراسة النحوية
٧١	٢ .٨ .١ التركيب في اللغة والاصطلاح
٧٢	٢ .٨ .٢ أنواع المركبات
٧٣	٢ .٨ .٣ علم الدلالة التركيبي
٨١	٢ .٩ الدراسة الصرفية
٨١	٢ .٩ .١ الصرف في اللغة والاصطلاح
٨١	٢ .٩ .٢ الأوزان الصرفية
٨٤	٢ .٩ .٣ علم الدلالة الصرفي
٨٨	٢ .١٠ الدراسة البلاغية
٨٨	٢ .١٠ .١ علم المعاني
٩٢	٢ .١٠ .٢ علم البيان
٩٥	٢ .١٠ .٣ علم البديع
٩٨	٢ .١١ الخلاصة

الباب الثالث: الجانب الصوتي (دلالة الأصوات في شعر محمود درويش)

١٠٠	٣ .١ دلالة الأصوات الصامتة
١٠٠	٣ .١ .١ دلالة الأصوات الصغيرية
١٠٤	٣ .١ .٢ دلالة الأصوات المهموسة

١٠٨	٣ . ١ . ٣ دلالة الأصوات المفخمة
١١٣	٣ . ١ . ٤ دلالة الأصوات الانفجارية
١١٩	٣ . ١ . ٥ دلالة أصوات الغنة
١٢٤	٣ . ٢ دلالة الأصوات الصائتة
١٢٤	٣ . ٢ . ١ دلالة الأصوات الصائتة القصيرة
١٢٩	٣ . ٢ . ٢ دلالة الأصوات الصائتة الطويلة
١٣٤	٣ . ٣ دلالة الأصوات المركبة (المقاطع، والنبر والتنغيم)
١٣٤	٣ . ٣ . ١ دلالة المقاطع الشعرية
١٣٩	٣ . ٣ . ٢ دلالة النبر
١٤٣	٣ . ٣ . ٣ دلالة التنغيم
١٤٧	٣ . ٤ الخلاصة

الباب الرابع: الجانب النحوي والصرفي الفصل الأول: دلالة التراكيب النحوية في شعر محمود درويش

١٥٠	٤ . ١ دلالة الجمل الاسمية
١٥٠	٤ . ١ . ١ دلالة الجمل البسيطة
١٥٣	٤ . ١ . ٢ دلالة الجمل الظرفية
١٥٦	٤ . ١ . ٣ دلالة الجمل المركبة
١٥٨	٤ . ١ . ٤ دلالة الجمل المنسوخة
١٦١	٤ . ٢ دلالة الجمل الفعلية
١٦١	٤ . ٢ . ١ دلالة الجمل المثبتة
١٦٥	٤ . ٢ . ٢ دلالة الجمل المنفية
١٦٨	٤ . ٢ . ٣ دلالة الجمل الطلبية
١٧٣	٤ . ٢ . ٤ دلالة الجمل الشرطية

الفصل الثاني: دلالة الأبنية الصرفية في شعر محمود درويش

١٧٨	٤ . ٣ دلالة أبنية الأفعال المتصرفة
١٧٨	٤ . ٣ . ١ دلالة الأفعال الثلاثية المجردة

١٨١	٤ .٣ .٢ دلالة الأفعال الثلاثية المزيدة
١٨٤	٤ .٣ .٣ دلالة الأفعال الرباعية المجردة
١٨٧	٤ .٤ دلالة أبنية الأسماء المعربة
١٨٧	٤ .٤ .١ دلالة الأسماء الثلاثية المجردة
١٩٠	٤ .٤ .٢ دلالة الأسماء الثلاثية المزيدة
١٩٤	٤ .٤ .٣ دلالة الأسماء المشتقة
٢٠٢	٤ .٥ الخلاصة

الباب الخامس: الجانب البلاغي (دلالة الأساليب البلاغية في شعر محمود درويش)

٢٠٥	٥ .١ علم المعاني
٢٠٥	٥ .١ .١ التوكيد
٢١٢	٥ .١ .٢ الإيجاز
٢٢٤	٥ .١ .٣ التقديم والتأخير
٢٣٣	٥ .٢ علم البيان
٢٣٣	٥ .٢ .١ التشبيه
٢٣٧	٥ .٢ .٢ الكناية
٢٤١	٥ .٢ .٣ المجاز المرسل
٢٤٥	٥ .٣ علم البديع
٢٤٥	٥ .٣ .١ الجناس
٢٤٨	٥ .٣ .٢ الطباق
٢٥٠	٥ .٣ .٣ التورية
٢٥٣	٥ .٤ الخلاصة

الباب السادس: الخاتمة

٢٥٥	٦ .١ النتائج
٢٦١	٦ .٢ التوصيات

المصادر والمراجع

فهرس الجداول

الصفحة	الموضوع	الرقم
١٤٨	الدلالة السباقفة للأصوات الصامئة والصائئة في الشعر	٣ .١
٢٠٣	الدلالة السباقفة للتراكيب النحوية في الشعر	٤ .١
٢٠٤	الدلالة السباقفة للأبنفة الصرفة في الشعر	٤ .٢
٢٥٣	الدلالة السباقفة لأساليب البلاغة في الشعر	٥ .١

University of Malaya

فهرس الأشكال والرسوم البيانية

الصفحة	الموضوع	الرقم
١٠	مناهج البحث	١ .١
١٤٩	نسب ورود الأصوات الصامتة في شعر محمود درويش	٣ .١

University of Malaya

الباب الأول

المقدمة

١.١ التمهيد

شهدت بدايات القرن العشرين ثورة هائلة في مجال الدراسات اللغوية، إذ انتقلت عملية البحث عن مكونات اللغة وأسرارها من دراسات تتصل بالجانب التاريخي للغة إلى دراسات تركز في عملية البحث على اللغة نفسها دون العودة إلى تاريخ هذه اللغة. أي أنّ الجهود المبذولة للكشف عن لغة ما تتجه نحو دراسة هذه اللغة بشكلها الحالي، وباستخدام طرق ومناهج قائمة على البحث العلمي والتطور المعرفي المواكب لتطورات العصر ومكتشافاته الحديثة وتقنياته الدقيقة في شتى المجالات. وهذه الثورة التي انطلقت شرارتها في بداية القرن العشرين كانت بداية لظهور مصطلح "اللسانيات الحديثة" والتي كانت على يد العالم السويسري فرديناند دي سوسور الذي أحدث علامة فارقة في الدرس اللغوي في الوقت التي كانت فيه اللغة تدرس دراسة تاريخية تعتمد على التأويل والقياس والتعليل المجرد والمنطق الأرسطي في دراسة النحو والتي يطلق عليها الطريقة الكلاسيكية. حيث اتجه دي سوسور في دراسته للغة إلى دراستها دراسة وصفية باعتبارها ظاهرة اجتماعية تتأثر من خلال المحيط الذي تقع فيه. فكان اتجاه دي سوسور يعتمد على دراسة اللغة في ذاتها ولذاها باعتبارها ظاهرة إنسانية يحق لها أن تدرس ويقام لها علما مستقلا بذاتها. ويعتبر دي سوسور الأب المؤسس للمدرسة البنوية الحديثة، والتي كانت محطة لانطلاق المدارس والنظريات الحديثة في علم اللغويات "اللسانيات الحديثة".

ومنذ انطلاق الثورة في علم اللغة بدءا بالمدرسة البنوية لمؤسسها دي سوسور (١٨٥٧ - ١٩١٣)، ومرورا بالمدرسة الإنجليزية (المدرسة السياقية) لمؤسسها جون روبرت فيرث (١٨٩٠ - ١٩٦٠)، ووصولاً إلى مدرسة النحو التوليدي التحويلي لصاحبها أفرام نعم تشومسكي (١٩٢٨ - ...)، وما تبعها وسبقها من نظريات ودراسات في مجال اللغة واللسانيات الحديثة، فقد زادت هذه المدارس والنظريات على اختلاف منشئها ومؤسسها عن سبعين مدرسة ونظرية في اللسانيات الحديثة. وهذا العدد الكبير من المدارس والنظريات اللسانية يعكس حالة الاندماج والمواكبة لتطورات العصر في الاكتشافات الحديثة من الأجهزة الدقيقة والأدوات المساعدة على دراسة اللغات واللهجات وتحليل مكوناتها ودقاتها وبيان خصائصها ومميزاتها واكتشاف وظائفها ووصف تركيبها، وما يربطها بغيرها من اللغات المنحدرة من اللغة الأساسية (لغة الأم).

تعتبر اللسانيات الحديثة مدخلا هاما للغوص في أعماق اللغة العربية للكشف عن أسرارها البيانية ووظائفها الكامنة، والتعمق في فهم قواعدها وخواصها بشكل أفضل، مع مراعاة أصالتها العربية وتاريخها العتيذ. إذ أن اللسانيات الحديثة لها ارتباط وثيق بالمجتمع والناس، مما يجعل تفسيراتها وتعليلاتها للغة قائمة على أسس منطقية علمية وواقعية في الوقت ذاته؛ لأن هذه الدراسات موجهة للغة ذاتها ولذاتها. وهذا بدوره يجعل لللسانيات الحديثة سبيلا ممهدا في تطبيقها على اللغة العربية، وجعلها حلقة وصل بين أصالة الماضي وإبداع الحاضر.

وبالنظر إلى المدارس والنظريات اللسانية الحديثة نجد أن "النظرية السياقية" Contextual theory التي ظهرت على يد فيرث في خمسينات القرن العشرين من أهم النظريات وأشهرها في مجال اللغة. حيث قامت هذه النظرية على خلاصة النظريات والمدارس السابقة. كما أنها تعنى بالجانب الدلالي للغة الطبيعية من حيث هي وسيلة للتواصل الاجتماعي. وقد عمل فيرث على فهم عناصر اللغة ومحتواها إلى تقسيم نظريته السياقية إلى مجموعة من السياقات كي تؤدي نظريته وظيفتها في الكشف عن دلالات الكلام والخطاب في لغة ما. وتتمثل هذه السياقات التي وضعها فيرث في: (السياق اللغوي، والسياق العاطفي، والسياق الموقف، والسياق الثقافي). وتعتبر النظرية السياقية من أكثر النظريات موضوعية ومقاربة للدلالة؛ وذلك لأنها لا تعبر للكلمة أي معنى أو دلالة إلا إذا وضعت في سياق ما، ويقوم هذا السياق بتحدد دلالة الكلمة ومعناها. وهذا ما تسمو إليه اللغة في تحديد المعنى الدقيق والكامن في الكلمات والألفاظ. ولعل أبرز ما يميز النظرية السياقية ليس اعتنائها بالكلام فقط (السياق اللغوي)، وإنما الاعتناء بالموقف أيضا. وهو ما يصطلح عليه عند علماء البلاغة (المقام)، حيث قالوا: "لكل مقام مقال".

وسيقوم الباحث في هذه الدراسة بتطبيق السياق اللغوي من النظرية السياقية على شعر الشاعر محمود درويش، شاعر الثورة والوطن الذي كرس حياته في الدفاع عن وطنه المسلوب بالكلمة؛ وذلك لأن الشعر أسلوب من أساليب المقاومة والجهاد، فقد ورد أن النبي -صلى الله عليه وسلم- قال لحسان بن ثابت: "هَيِّجِ الغطارييف على عبد مناف، والله لشعرك أشد عليهم من وقع السهام، في غبش الظلام"^١. وكذلك قوله -صلى الله عليه وسلم- لحسان في موضع آخر: "اهجهم، أو هاجهم، وروح القدس معك"^٢. وقد ذكر الشعراء ما للسان من أثر على الأعداء كأثر السيف والرمح، كقول الشاعر عبد قيس بن خفاجي البرجمي^٣:

^١ الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر. ١٩٩٨. البيان والتبيين. (تحقيق) عبد السلام محمد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي. ١: ٢٧٣.

^٢ العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر. ١٩٨٦. فتح الباري في شرح صحيح البخاري. كتاب المغازي. باب مرجع النبي صلى الله عليه وسلم من الأحزاب ومخرجه إلى بني قريظة ومحاصرته إياهم. ٣: ٤٨١.

^٣ الجاحظ. ١٩٩٨. ١: ١٥٩.

تِ عِرْضاً بَرِيئاً وَعَعْضُاً صَفِيلاً
وَرُوحاً طَوِيلاً قَنِياً عَسُولاً

وَأَصْبَحْتُ أَعْدَدْتُ لِلنَّائِبِ
وَوَفَّعْتُ لِسَانَ كَحَدِ السِّتَانِ

وكذلك قول طرفة بن العبد^٤:

بِحُسَامِ سَيْفِكَ أَوْ لِسَانِكَ وَالْكَدِ
مُ الْأَصِيلِ كَأَرْغَبِ الْكَلِمِ

وغيرها الكثير من أقوال الشعراء في بيان دور اللسان والشعر عند النزال والحروب. فبذلك يتبين لنا دور الشعر في مقاومة الاحتلال من خلال بيان جرائمه وإرهابه، وكشف زيفه وتدليسه للحقائق، وإظهار أصحاب الحق الذين يطالبون بالتحريم والحرية. إذا كان شعر محمود درويش من ذاك الشعر المقاوم والمناضل في سبيل الدفاع عن وطنه وأمته، فنجد حافلا بالدلالات والمعاني الأصيلة المعبرة عن الوقائع الحقيقية، والمتسمة بالأسلوب الثوري والمقاوم، والمعبر عن عاطفة جياشة صادقة، تنبض بالألم والقهر والحرمان، لذلك يظهر بصورة كبيرة تلك المعاني والدلالات الكامنة في نفس الشاعر وبين سطور الشعر والتي تحتاج إلى غواص ماهر يجد في طلبها وإظهارها بصورة تتناسب مع روح العصر وتطوره. فكان لا بد للباحث أن يلتجئ إلى النظريات اللسانية الحديثة؛ لتساعده على الكشف عن الدلالات والمعاني الإبداعية الجميلة في شعره.

٢. ١ مشكلة البحث

يعتبر الشعر مرآة العصر، وسجل ذو قيمة عالية يرجع إليه الباحثين والدراسين في شتى المجالات؛ ليستقوا منه الحوادث التاريخية والمواعظ الإرشادية والشواهد اللغوية. إذ أنه صناعة تعبر عن طبيعة اللسان المتكلم به، ومدى تطورها وإتقانها للغة. فهو يكشف عن الحالة الاجتماعية والسياسية والثقافية في زمن من الأزمان؛ لذلك نجد الباحثين والدراسين يعكفون على دراسة الشعر من جميع أبعاده الزمانية والمكانية التي أثرت فيه وأضافا عليه صبغة تميزه عن غيره من الأشعار. فهو بلا شك وثيقة هامة وقيمة تراثية يحتفظ بها الأجيال على مر التاريخ.

ومن خلال اطلاع الباحث على شعراء العصر الحديث فإن الباحث قد أرسى قلمه على شعر الشاعر محمود درويش، ذلك الشعر الذي يعبر عن فترة زمنية وبقعة مكانية لها كبير الأثر في نفوس الأمة العربية والإسلامية؛ ذلك لأنه يتناول فترة من فترات الصراع العربي الإسرائيلي وهي فترة "إنتفاضة الأقصى" التي انطلقت عام ٢٠٠٠م، إضافة إلى البعد المكاني وهو أرض فلسطين العربية الإسلامية، والتي تعاني من ظلم الاحتلال، وقد حازت على تعاطف المسلمين أينما كانوا لإيمانهم بعدالة القضية الفلسطينية. وبهذا فإن شعر الشاعر محمود درويش يعتبر مسرحا هاما يعرض فيه الشاعر الحالة النفسية والاجتماعية والثقافية

^٤ الجاحظ. ١٩٩٨. ١: ١٥٦.

للشعب الفلسطيني، فضلا عن أنه شعر ثوري وطني وتحريري يعكس طموح وآمال الشعب الفلسطيني في الحرية والتحرير.

لقد قام الباحث بدراسة شعر درويش ودواوينه دراسة متأنية وموضوعية، كما أنه من خلال مراجعة الأبحاث والدراسات التي تناولت تحليل شعر درويش ودراسته، فقد لاحظ الباحث أن الشاعر استخدم الكثير من الكلمات والعبارات والمصطلحات استخداما يختلف عن استخدام الشعراء السابقين، وهذا الاستخدام أدى إلى تغيير في الأسلوب الأدبي، ورغم ما يتميز به هذا الأسلوب من تجديد في مذهب الشعر، وانعكاسا لتطوره، وترقية الشعر ليصبح مسرحا كبيرا يحمل كل أعباء الأحداث وتقلباتها في كل زمان ومكان، إلا أننا نجد في بعض الأحيان غموضا وإنباسا على القارئ؛ بسبب اختلاف الكلمات والعبارات المستقلة عما تكون عليه في سياق ما، أي أن تلك الكلمات أو الألفاظ لها استعمال آخر يختلف عن استعمال الشاعر لها؛ ولذلك أدت إلى دلالة ومعنى جديد غير شائع عند عامة الناس، وهو السر في الجمال الشعري، والأثر النفسي الذي يتركه عند القارئ أو السامع، والتي نطلق عليها المعاني الثانوية أو معنى المعنى كما يسميها البلاغيون. وبهذا فإن الباحث يعكف على دراسة الأسلوب الجديد الذي استخدمه الشاعر في دواوينه، والبحث في دلالاته ومعانيه التي نتجت عنه من خلال عرضه وتطبيقه على النظرية السياقية، والتي تعتمد على تحليل النص الأدبي باعتباره مجموعة من السياقات الداخلية والمتراصة بعضها ببعض، وهذا يكشف لنا دلالة الأسلوب الجديد في شعر درويش.

٣. ١ أسئلة البحث

من خلال مشكلة البحث السابقة فإن الباحث يضع الأسئلة التالية للبحث؛ من أجل الإجابة عنها في أثناء عرضه وتحليله. وتتمثل هذه الأسئلة في الآتي:

١. ما الدلالات والمعاني البلاغية التي أضافها السياق اللغوي للدرس الصوتي في شعر محمود درويش؟
٢. ما أثر السياق اللغوي على دلالة التراكيب النحوية والأبنية الصرفية في شعر محمود درويش؟
٣. ما الأساليب البلاغية التي عبر من خلالها الشاعر محمود درويش عن أفكاره ومشاعره، ودلالة السياق اللغوي عليها؟

٤. ١ أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى:

١. تحديد الدلالات والمعاني البلاغية التي أضافها السياق اللغوي للدرس الصوتي في شعر محمود درويش.
٢. بيان أثر السياق اللغوي على دلالة التراكيب النحوية والأبنية الصرفية في شعر محمود درويش.

٣. عرض وتحليل الأساليب البلاغية التي استخدمها الشاعر في عرض أفكاره ومشاعره، ودلالة السياق اللغوي عليها.

٥. ١ أهمية البحث

١. تتناول هذه الدراسة النظرية السياقية التي تعد إحدى أهم النظريات في اللسانيات الحديثة، حيث تعتبر اللسانيات الحديثة أسلوباً جديداً في فهم اللغة بشكل أكبر. إذ من خلالها يتم الولوج في أعمال اللغة والوصول إلى مكونات أسرارها والتعرف على خصائصها ومزاياها، بالإضافة إلى الكشف عن وظائفها ووصف تركيبها وبيان مدلولاتها اللغوية. كما أن اللسانيات الحديثة تهدف في الأساس إلى دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، بعيداً عن الطريقة الكلاسيكية في فهم معانيها ومضامينها. لهذا فإن أهمية هذه الدراسة تكمن في حداثةها ومراعاتها للتطورات الحاصلة في مجال الأدوات الفكرية والأجهزة الدقيقة والاكتشافات الحديثة، والتي تساعد بدورها على تحليل اللغة وفهم خصائصها بشكل أفضل.

٢. كما أن دراسة شعر الشاعر محمود درويش يضيف على البحث قيمة أدبية كبرى، حيث إن المكانة الرفيعة التي يحتلها الشاعر في نفوس القراء وخاصة الباحثين والأدباء، يجعل من هذا البحث أهمية كبرى. وذلك لما يتسم به هذا الشعر من صدق في العاطفة، وسلاسة في الأسلوب، وتعبير عن طموح وآمال الشعوب الحرة، إضافة إلى أنه شعر ثوري حماسي يخاطب القلوب ويحرك الأفئدة، كما أنه قريب من النفوس. ويمثل هذا الشعر يجعل للبحث مكانة خاصة في التراث الأدبي.

٣. تكمن أهمية هذا البحث في أنه يكشف للقارئ الدلالات والمعاني العميقة في شعر محمود درويش. وذلك بما طرأ من تطورات وتغيرات في أساليب التعبير والتصوير من جهة، ومن جهة أخرى استخدام الطرق الحديثة والمتمثلة في النظرية السياقية في الكشف عن تلك الدلالات والمعاني المكونة في الكلمات والألفاظ. وهذا التطور في أساليب التعبير عند الشاعر والتطور في طرق الكشف عن تلك الأساليب يجعل من البحث قيمة أدبية وأهمية كبرى في مجال اللسانيات الحديثة بشكل عام، وفي علوم اللغة العربية بشكل خاص.

٦. ١ مناهج البحث

يستخدم الباحث في هذا البحث عدة مناهج علمية، تساعد على تبني الطريق المستقيم في الوصول إلى النتائج وتحقيق الغايات المرجوة من هذا البحث، فمن هذه المناهج:

١. ٦. ١ المنهج الاستقرائي

يعتبر هذا المنهج من المناهج العلمية والأدبية الضرورية لأي دراسة كانت، فهو يعتمد بالدرجة الأولى على قراءة الموضوع المراد دراسته قراءة دقيقة وثاقبة، وذلك بالرجوع إلى المصادر والمراجع المناسبة لهذا

الموضوع، ثم الإشارة إلى المعلومات التي تتصل الموضوع وترتيبها وتنسيقها في البحث بدءاً من الأهم إلى المهم، لتكون هذه المعلومات على درجة عالية من الدقة والموضوعية.

خطوات المنهج الاستقرائي التجريبي:

أما عن خطوات المنهج الاستقرائي التجريبي: فهي كثيرة، ويختلف العلماء فيما بينهم في الأخذ بها، لكن خطواته الأساس تتمثل في أربع خطوات، هي:

١: الملاحظة المشاهدة، أو الرصد والتتبع لتصور الظاهرة موضوع البحث. والملاحظة على نوعين: الأول: الملاحظة المقصودة: وهي الاهتمام بنص أو، أو معلومة معينة يرى الباحث أنها تساهم في توفير بيانات دقيقة تساعد في عملية البحث. والثانية: الملاحظة البسيطة: وهي التي يستنتجها الباحث دون إعمال العقل فيها، أو التي تأتي فجأة أثناء البحث في شيء آخر.

٢. الفروض: مجموعة من الأفكار التي يفرضها الباحث ويتوقعها، والتي تساهم في الوصول إلى تفسير معين للمنهج الاستقرائي قد يقبل هذا التفسير أو يرفضه، فالباحث هنا يتجاوز مرحلة الوصف إلى مرحلة التفسير، وبيان الروابط بين الظاهرة وغيرها، ويضع من الفروض ما يمكن أن يكون تفسيراً لهذه الظاهرة أو ذلك الحدث، ويقوم الباحث بتصفية هذه الفروض واستبعاد ما لا يصلح منها حتى لا يبقى لديه إلا فرض واحد يصلح تفسيراً للظاهرة، وهو ما يُعرف عند المسلمين بتنقيح المناط أو دليل السبر والتقسيم، وقد سماه فرنسيس بيكون بمنهج الحذف والاستبعاد.

٣. التجريد: حيث يقوم الباحث باختبار صحة الفرض الذي ترحح لديه من حيث تلازمه مع الظاهرة أو الحديث في كل الأحوال وجوداً بوجوده وعدمًا بغيابه، وهو ما يُعرف بالدوران عند الأصوليين .

٤. تقنين النتائج الجزئية، بحيث تُجمع هذه النتائج الجزئية المتناثرة ويصاغ منها قانون كلي تبني عليه المعارف، وهكذا يصبح العلم الحسي الجزئي أساساً للحكم العقلي الكلي؛ لأن القضايا الحسية لا تكون إلا جزئية ولا سبيل إلى صدق القضية الكلية في مجال الطبيعيات إلا من خلال التجريب للجزئيات المحسة المشاهدة مثل قوانين الجاذبية، والنسبية، والطفو وغيرها.

ومن خلال هذا المنهج فإنه سوف يتم الرجوع إلى المصادر والمراجع التي تناولت النظريات اللسانية عامة، والنظرية السياقية بشكل خاص. وهو ما يسمح للباحث بالتعرف أكثر على منهج النظرية السياقية وخصائصها ومزاياها التي تساعد بدورها على تحليل النصوص الشعرية، والوصول إلى النتائج والخلاصة بدقة وموضوعية وأكثر نفعاً وفائدة. وقد استخدم الباحث بعض المصادر الأجنبية والمترجمة إلى العربية في البحث، وخاصة فيما يتعلق بالجانب النظري للدراسة، فمن تلك المصادر: كتاب (Linguistic analysis as a study of meaning) (التحليل اللغوي كدراسة للمعنى) لجون روبرت فيرث وهو غير مترجم، وكتاب (اللغة) لجوزيف فندرس وترجمة عبد الحميد الدواخلي، وكتاب (علم اللغة العام)

لفردينان دي سوسر وترجمه للعربية يوئيل يوسف عزيز، كتاب (دور الكلمة في اللغة) لستيف أولمان وقام بترجمته كمال بشر، وكتاب (علم الدلالة أصوله ومباحثه) لمنقور عبد الجليل، وكتاب (مبادئ اللسانيات) أحمد محمد قدور، وغيرها الكثير من المصادر والمراجع التي تم استقراؤها والإشارة إلى ما يخدم عملية البحث هذه، وهو ما تم بيانه في الفهرس.

كما أنه من خلال هذا المنهج أيضا سوف يتم الاطلاع على الدواوين الشعرية والدراسات التي تناولت هذه الدواوين، وبيان طبيعة هذه الدراسات وصلتها بالدراسة الحالية، إذ قد تفيد الباحث بشيء من المعلومات والمعطيات الأساسية التي تساهم في إثراء هذه الدراسة، وتمكّنها من الوصول إلى النتائج بيسر وسهولة، فكانت تلك الدواوين التي تم استقراؤها هي: (حالة حصار، لا تعتذر عما فعلت، كزهر اللوز أو أبعد)، حيث إن عملية استقراء تلك الدواوين هي بمثابة اختيار للقصائد الشعرية التي تحتوي على شواهد موضوعات الدراسة، واختيار ما يتناسب مع طبيعة الدراسة وهدفها في تسليط الضوء على القضية الفلسطينية ووصف آمال الشعب الفلسطيني وتطلعاته نحو الحرية والتحرير ورفض الظلم الواقع عليه من قبل الاحتلال الصهيوني.

٢ . ٦ . ١ المنهج الوصفي التحليلي

المنهج الوصفي التحليلي من المناهج القديمة والحديثة الذي يدخل تحت لوائه الكثير من المناهج العلمية والأدبية، حيث إن أي دراسة علمية أو أدبية تحتاج إلى مثل هذا النوع من المناهج، فهو بدوره يعتمد على تحليل المعلومات والخصائص التي تتصل بدراسة ما، ثم يتم تنظيم تلك المعلومات التي تم تحليلها بشكل منظم ومرتب في البحث، وهذا المنهج يسير من خلال مرحلتين: التفسير، والاستنباط. أولاً: التفسير: وهو هنا مكمل لعملية الاستقراء، فالباحث من خلاله يعمل على تفسير الشواهد الشعرية وتحليلها وبيان مضمونها، وبيان العلاقة المترابطة بين الشاهد والسياق العام للقصيدة الشعرية، بدءاً من النظر إلى المفردات والألفاظ مستقلة، ومروراً بالجمل والتراكيب التامة المعنى، وانتهاءً إلى القصيدة الشعرية كوحدة واحدة ومترابطة، ثم جمع المعطيات الناتجة وربطها بعضها البعض، وبيان أبرز الاختلاف والتشابه، ومدى عملية التأثير والتأثير بينها.

ثانياً: الاستنباط: وبعد عملية التفسير وتحليل الألفاظ والتراكيب والمضمون العام للقصيدة أو العمل الأدبي، تأتي عملية الاستنباط واستنتاج الدلالات والمعاني من خلال ربط العمليات السابقة ببعضها البعض، واستخلاص النتائج منها، فالاستنباط هو استخراج المعاني والدلالات من النصوص والشواهد بفرط الذهن وقوة القرينة وإعمال الفكر وتكرار النظر ودقته.

فالمنهج التحليلي من المناهج التي استخدمها اللسانيون في دراساتهم اللغوية. الأمر الذي ساعدهم في الوصول إلى النتائج والتعميمات عن سمات اللغات وخصائصها ومكوناتها التركيبية. حيث إن هذا المنهج سيتم استخدامه في وصف النصوص الشعرية وتحليل كلماتها وألفاظها، وبيان صفاتها ومزاياها من أجل الوصول إلى المعاني والدلالات العميقة والمكتونة في سرائرها. وهي ما تسمو إليه هذه الدراسة في الكشف عن الدلالات والمعاني التي تحملها هذه الألفاظ والأساليب من خلال عرضها على النظرية السياقية، إذ أن هذا المنهج يقوم بدور تحليل القصائد الشعرية التي تم اختيارها أثناء عملية الاستقراء، ووصف تلك القصائد بتوضيح المعنى العام منها، ثم الولوج في بيان موضع الشاهد فيها وشرحه وبيان علاقته بالمعنى العام، وأثر السياق الشعري عليه، ودلالات ذلك في القصيدة.

٣.٦.١ المنهج السياقي

وهو المنهج الذي تعتمد عليه النظرية السياقية، وهو دراسة بنية الكلمة من خلال وضعها في سياق ما، ودراسة هذا السياق ككل متكامل لا ينفصل أحد مكوناته عن الآخر؛ وذلك للوصول إلى المعنى الدقيق والدلالة الأصلية للألفاظ والكلمات والجمل. وقد أشار الباحث إلى هذا المنهج عند الحديث عن النظرية السياقية أثناء البحث. حيث بيّن أصول النظرية، ومنهجها في الدراسة، ومبادئها التي تقوم عليها، وأقسامها، وغير ذلك.

وقد اقتصر الباحث في المنهج السياقي على الجانب اللغوي من النظرية، أي (السياق اللغوي) دون التعرض لأي سياقات أخرى في النظرية، إذ أن النظرية تعتمد على أساسين، هما: السياق اللغوي الداخلي (سياق النص)، والسياق غير اللغوي الخارجي (سياق الموقف). بالإضافة إلى السياق الثقافي والسياق العاطفي اللذين تم إضافتهما فيما بعد. أما فيما يتعلق بالسياق اللغوي، فهو يتكون من مجموعة من الوظائف أو السياقات، وهي: (السياق الصوتي، والسياق المعجمي، والسياق الصرفي، والسياق التركيبي)، إلى جانب السياق الدلالي (البلاغي) الذي يعتمد على السياقات السابقة مجتمعة.

٤.٦.١ منهج الباحث

أما منهج الباحث في هذا البحث فهو يسير في خمس خطوات، وذلك على النحو الآتي:
الخطوة الأولى: يقوم الباحث في هذه الخطوة باستقراء موضوعات الباحث التي سيتم دراستها وهي الحدود اللغوية للبحث (الصوتية، والصرفية، والنحوية، والبلاغية)، بالإضافة إلى التعريف بالشاعر محمود درويش والنظرية السياقية، مع ذكر إشارة بسيطة مختصرة لها في الجانب النظري؛ وذلك لكثرة المصادر والمراجع التي تناولت تلك الموضوعات في كتب مستقلة ومفصلة لها، وقد أشار الباحث إلى تلك المصادر والمراجع في المكان المناسب. بالإضافة إلى استقراء الدواوين الشعرية الثلاثة التي يتم فيها البحث والتحليل.

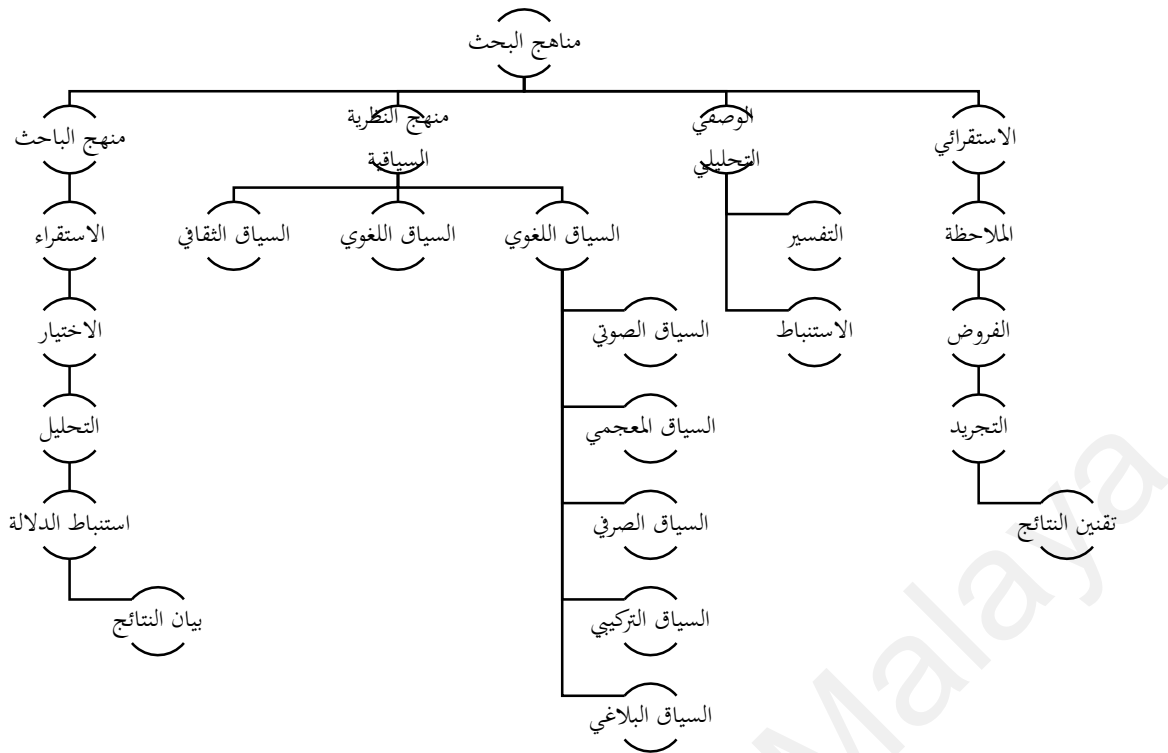
الخطوة الثانية: يقوم الباحث بعد عملية الاستقراء اختيار مجموعة من القصائد أو المقاطع الشعرية وتثبيتها في البحث، وكان منهج الباحث في اختيار عينات القصائد من دواوين الشاعر الثلاثة يعتمد على احتوائها على الشاهد اللغوي في الدراسة، بالإضافة إلى طبيعة الموضوع العام للقصيدة، إذ يرى الباحث أن هناك بعض القصائد غير مناسبة للدراسة في هذا المقام، وكما كان سبب اختيار الباحث لعدد محدد من العينات هو تجنب التكرار في موضوعات القصائد، وعدم الإطناب الممل للقارئ والمخل للدراسة، إضافة إلى قدرة العينات المختارة على الوفاء بالغرض المطلوب للدراسة والتحليل.

كما قام الباحث بتحديد موضع الشاهد في القصائد والمقطوعات الشعرية، من خلال جعل الشاهد على شكل Bold أي (بخط غامق)؛ وذلك تسهيلا على القارئ في الوصول إلى الشاهد؛ واختصارا في الوقت والجهد، وأكثر نفعاً وتعلقاً في ذهن. وكان ذلك النهج في البابين (الرابع والخامس) أي: الجانب النحوي والصرفي، والجانب البلاغي، أما (الباب الثالث) الجانب الصوتي فلم يستخدم الباحث هذا النهج؛ وذلك لتعذر ذلك في هذا الباب؛ لأن هذا الباب قائم على دراسة الأصوات الصامتة (الحروف) والصائتة (الحركات) إذ لا يمكن تحديد تلك الحروف والأصوات في الكلمة دون سواها من الحروف الأخرى، إضافة إلى كثرة تلك الحروف والحركات في القصيدة أو المقطوعة الشعرية الواحدة؛ لذا آثر الباحث أن يترك الباب الثالث كما هو دون تحديد لموضع الشاهد الدقيق، غير أن القارئ من السهل الاهتداء إليه؛ لوضوحه ومعرفته الشاملة لما يريده الباحث منها.

الخطوة الثالثة: والتي تتمثل في تحليل ودراسة العينات دراسة مستفيضة وثاقبة وشاملة، بهدف بيان المعنى العام والموضوع الذي تتحدث عنه تلك العينات (القصائد)، مستعينا عليها بالمصادر والمراجع المناسبة والتي تستخدمها الباحث.

الخطوة الرابعة: تقوم على بيان الدلالات والمعاني البلاغية والبيانية الجديدة، من خلال الاعتماد على المنهج السياقي في تحليل القصائد أو المقاطع الشعرية المختارة، وذلك بعد شرح تلك العينات وبيان المعنى العام لها. وفي نهاية كل باب يقوم الباحث بإعداد جدول يظهر فيه أبرز النتائج (الدلالات) التي تم استنتاجها أثناء التحليل للمباحث المدروسة؛ لسهولة الوصول إليها والوقوف على هيئتها، كما أن للإيجاز فائدة عظيمة ومنفعة كبرى، إذ هو أكثر تعلقاً في ذهن القارئ، وأكثر تذكراً من غيره.

الخطوة الخامسة: تتمثل في جمع النتائج وتنظيمها وترتيبها في الباب السادس، حيث قام الباحث بوضع النتائج الخاصة بكل سؤال من أسئلة البحث في بند خاص، وكانت البنود بعدد أسئلة البحث، أي ثلاثة بنود، فذكر الباحث السؤال بالإضافة إلى الهدف الذي هو عبارة عن نتيجة للسؤال في بند واحد، ثم ساق النتائج المتعلقة بكل بند، أي بكل سؤال وهدفه؛ لكي يسهل على القارئ معرفة النتائج الخاصة بكل سؤال، دون لبسٍ أو اختلاط عليه في الاهتداء إليها. والشكل التالي يبين مناهج البحث التي سار الباحث وفقها في عملية البحث والدراسة.



الشكل (١ . ١) مناهج البحث التي سار عليها الباحث في الدراسة

١ . ٧ حدود البحث

قام الباحث بتقسيم حدود البحث إلى: حدود زمانية، وحدود مكانية، وحدود موضوعية، وحدود لغوية. حيث اقتصر الباحث في الحدود الزمانية على الدواوين الشعرية التي قالها الشاعر في الفترة الواقعة ما بين عام ٢٠٠٠م وعام ٢٠٠٥م، وهي الفترة التي يطلق عليها (انتفاضة الأقصى) لدى الشعوب العربية والمسلمة.

أما الحدود المكانية فهذه الدراسة غير مقتصرة على مكان معين ومحدد، وذلك بسبب أن الشاعر كان متنقلاً بين وطنه والمهجر، إذ أن جلّ حياة الشاعر كانت في المهجر، وبعد سماح الاحتلال الدخول إلى الوطن الأم جاء الشاعر إلى فلسطين، فكان يتنقل بينها وبين الأردن مكان الإقامة وغيرها من دول العالم، فالشاعر قام بتدوين قصائد الدواوين التي سوف تُدرّس في الوطن والمهجر.

وفي الحدود الموضوعية تناول فيها الباحث الدواوين الشعرية التي كتبها الشاعر في الفترة الواقعة ما بين عامي ٢٠٠٠ و ٢٠٠٥، حيث تعتبر هذه الدواوين من الأشعار الحديثة التي قالها الشعر قبيل وفاته عام ٢٠٠٨ أي أثناء انتفاضة الأقصى. وتتمثل هذه الدواوين في: (حالة حصار ٢٠٠٠) و(لا تعتذر عما فعلت ٢٠٠٣) و(كزهر اللوز أو أبعد ٢٠٠٥). كما اقتصر الباحث على السياق اللغوي من النظرية

السياقة في تحليله للأشعار دون اللجوء لغيره من السياقات التي وضعها فيرث، وهذا السياق اللغوي يشتمل على مجموعة من السياقات، وهي: السياق الصوتي، والسياق الصرفي، والسياق النحوي، والسياق المعجمي، والسياق الدلالي. والباحث في هذا المقام يعمل على تحليل ودراسة شعر محمود درويش من خلال هذه السياقات باستثناء السياق المعجمي؛ وذلك لأنَّ الباحث رأى أنه يدخل ضمن السياقات الأخرى أثناء التحليل بصورة غير مباشرة، وخاصة في الفصل الثاني من الباب الرابع وهو (الجانب الصرفي)؛ لذا فقد آثر الباحث عدم ذكره ووضعه في باب مستقل.

أما الحدود اللغوية للبحث، فقد سارت على نهج الدراسات اللسانية الحديثة بالاعتماد على جميع مستويات اللغة؛ من أجل الخوض في أعماق اللغة والوصول إلى أسرارها وخبائرها من الدلالات والمعاني الدقيقة والثانوية، حيث إن الباحث سيقوم بدراسة الجوانب اللغوية التالية: الدلالة الصوتية، والدلالة الصرفية، والدلالة النحوية، والدلالة البلاغية، وهي موزعة على الأبواب (الثالث، والرابع، والخامس) والتفصيل الدقيق لهذه الجوانب يأتي في هيكل البحث، إذ لا داع من تكرارها وذكرها في أكثر من موضع.

أما سبب اختيار الباحث لموضوعات الدراسة الثانوية (الفرعيات) للمباحث الرئيسة؛ وذلك لكثرة دوراتها في الدراسات التعليمية والتحليلية، ولأهميتها وقيمتها في اللغة، ولقدرتها على تمييز جودة الأعمال الأدبية من رذائتها، إضافة إلى انتشار استخدامها بين الكتاب والشعراء والأدباء، فهي تعدُّ عماد الدراسات العربية وفنونه، وتعكس مهارة الأديب أو الشاعر وقدرته في إخراج النص بصورة منمقة ومحسنة بألوان شتى من تلك الفنون. لذلك حاول الباحث أن يُلم بتلك الفنون في دراسته هذه؛ لتكون هدفاً لدراسته في الكشف عن الدلالات والمعاني العميقة الثانوية. أما عن سبب عدم فهرسة الباحث للأشعار، فقد رأى الباحث عدم جدوى ذلك؛ لأن الباحث استخدم معظم قصائد الدواوين الشعرية الثلاثة، لذا فالإشارة إليها مرة أخرى يؤدي إلى إضعاف القيمة العلمية للبحث بسبب التكرار، ومن أراد الرجوع إليها فالدواوين متوفرة في المواقع الإلكترونية بشكل واسع.

٨. ١ الدراسات السابقة

بالرغم من كون الشاعر محمود درويش من رواد الشعر الوطني الثائر، ومن أعلام الأدباء الذين سحَّروا أقدانهم في الدفاع عن قضايا الأمة العربية عامة والفلسطينية خاصة، ولكون التراث الشعري الذي تركه الشاعر ومحاضراته الأدبية تعجُّ بالمكتبات، فإننا نجد الكثير من الباحثين الذين تناولوا دراسة شعره دراسة مستقلة تظهر فيها الإبداع الشعري، والتجديد الفني، والعمق الدلالي الذي قصده الشاعر وأراده من خلال عرض الوقائع التي عايشها في وجدانه وقلبه، كما عايشها في جسده وروحه، ومستخدماً في عرضها

أساليب فنية حديثة ورؤية مستقبلية واضحة ومعبرة عن دور الشعر في تعزيز هوية القضية في نفوس الشعوب العالمية عامة، والعربية والإسلامية على وجه الخصوص.

ومن خلال النظر إلى المكتبات العربية الخاصة والعامة، إلى جانب المجالات والبحوث العلمية المنشورة والمواقع الإلكترونية، فلم يجد الباحث أي دراسة تتعلق بالنظرية السياقية وخاصة السياق اللغوي منها قد تناولت شعر محمود درويش تناولاً مباشراً. وبهذا فقد تعذر للباحث ذكر أي دراسة سابقة تتعلق بهذا البحث -موضوع الدراسة- غير أن هناك الكثير من الأبحاث التي تناولت شعر محمود درويش في إطار آخر غير إطار النظرية السياقية، وبالتالي فقد حرص الباحث على ذكر هذه الدراسات والتعرف على محتواها ومضمونها، أملاً في ذلك أن تفيد الباحث في دراسته هذه. وهو ما يمكن أن نضع هذه الدراسات في مقام الدراسات السابقة لهذا البحث، والتي تتعلق بصفة غير مباشرة بموضوع البحث. وهذه الدراسات والأبحاث موزعة حسب الآتي:

١.٨.١ الكتب المطبوعة

النقاش. رجاء، ١٩٧١م، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط٢، بيروت: دار الهلال.
يستعرض الكاتب في هذه الكتاب لمراحل حياة محمود درويش الأدبية والعلمية، بادئاً من موطنه الأصلي فلسطين، والتي كانت لها الأثر الكبير في تكوين شخصيته وملامحه الأدبية، ثم تطرق الكتاب إلى الخصائص الفنية التي اتسمت به أشعاره في تلك الفترة، وأبرز المصادر التي نهل منها الشاعر في تكوين مخزونه الأدبي والثقافي والذي أتاح له إبراز موهبته الشعرية وإظهارها جلياً في الدفاع عن الأرض المحتلة، وقدرته على استخدام الرموز المختلفة في التعبير عن القضايا الوطنية التي أملت بالوطن المحتل، وهذا الكتاب لا يتصل اتصالاً مباشراً بموضوع البحث، إلا أننا سوف نستقي منه أبرز الملامح والخصائص الأدبية التي تميز بها الشاعر محمود درويش من خلال تحليل أشعاره الوطنية الثائرة.

أبو خضرة، سعيد جبر محمد. ٢٠٠١. تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية.

جاء هذا الكتاب في ثلاثة فصول، حيث خصص الكاتب الفصل الأول للدراسة النظرية، فقد تناول فيه حياة الشاعر، والنقد، وعلم الدلالة الوصفي. وفرق فيه الكاتب بين الدلالة والمعنى ثم تجاوزه إلى البحث المعجمي وما فيه من دلالات ومعاني جديدة. وفي الفصل الثاني تناول في الكاتب تحليلاً للرموز التي استخدمها الشاعر في شعره، ودلالة هذه الرموز ومعانيها. أما الفصل الثالث فقد خصه الكاتب للأساليب البلاغية التي تنوع في استخدامها الشاعر في عرضه لأفكاره وتخيالاته وصوره الشعرية.

أشقر. أحمد، ٢٠٠٥م، التوراتيات في شعر محمود درويش من المقاومة إلى التسوية، دمشق: قُدْمُس للنشر والتوزيع.

من عنوان هذا الكتاب، فإن القارئ يذهب به الاحتمال إلى ورود الرموز والعلامات اليهودية في شعر محمود درويش، وذلك من خلال رجوع الشاعر إلى كتب اليهود وخاصة التوراة ليستقي منها مادته، وقد لاحظ الكاتب كثرة استخدام الشاعر للرموز الإسلامية واليهودية في شعره، والتي أطلق عليها اسم (اليهمسلامية) أي الرموز المشتركة بين اليهودية والإسلامية، وهذه الكتاب يركز على هذا النوع من الرموز في شعر درويش، والأسباب التي دعت الشاعر إلى استعماله بكثرة في بعض شعره وخاصة في قصيدته "القربان"، بعدما كان الشاعر في شعره يدعو إلى الثورة والمقاومة ورفض الظلم، ومن خلال هذا الكتاب فإن الباحث سوف يستقي منه ما يفيد بحثه في حديثه عن الرموز، وأثرها الجمالي على الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر لتكوّن لوحة فنية فريدة.

٢. ٨. ١ الرسائل العلمية

أبو شرار. ابتسام موسى عبد الكريم، ٢٠٠٧م، التناسل الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، فلسطين: جامعة الخليل.

عرضت الباحثة في هذا البحث لموضوع التناسل من حيث مفهومه، وأنواعه، والعلاقة الوطيدة بين اقتباس الشاعر للصور والرموز الإسلامية والتاريخية واليهودية بالمعنى الذي يُعبر عنه، ثم قسمت الباحثة هذا البحث إلى أقسام عدة، تحدثت في كل قسم عن نوع معين من اقتباسات الشاعر للرموز والصور وإثراء نصه الشعري بها، وهذه الدراسة لم تتطرق إلى الصور البلاغية موضع البحث، باستثناء ما كان منها عند الحديث عن الرموز والصور الدينية والتاريخية، والتي يمكن للباحث أن يستقي منها الدلالات والإيحاءات التي ظهرت للباحثة من خلال تحليلها للأشعار التي ورد فيها تلك الرموز.

الدويري. أكرم أحمد علي، ٢٠٠٨م، مخيلة محمود درويش الشعرية، الأردن: جامعة اليرموك.

تحدث الباحث في هذه الدراسة عن الروافد والمصادر التي استقى منها الشاعر محمود درويش ليغذي بها مخيلته الفذة، من روافد دينية وعربية وأسطورية وغربية، وقدرة هذه الروافد على بناء صورة محمود درويش الشعرية، وقدرته على توظيفها في نصوص شعرية عربية صافية، فكانت هذه الدراسة يدور فلكها بعيداً عن موضوع البحث الذي يتناوله الباحث، إلا ما كان من بعض تلك الروافد التي ذكرتها تلك الدراسة، عن طريق تناولها وتطبيقها على الدواوين الشعرية التي سوف يتناولها الباحث.

جربوعة، إيمان. ٢٠١٠. قصيدة "مديح الظل العالي" لمحمود درويش دراسة دلالية. دراسة ماجستير. الجزائر: جامعة الإخوة منتوري.

تتكوّن هذه الرسالة من مدخل تمهيدي وثلاثة فصول، حيث تناولت الباحثة في الفصل الأول الدراسة النظرية حول علم الدلالة الصوتية، من حيث: صفاتها، وأنواعها، ومخارجها، بالإضافة إلى علاقة الأصوات المكررة المعاني، ودلالة المقاطع الصوتية في القصيدة. أما الفصل الثاني ففيه مبحثين، الأول: البحث عن الدلالة الصرفية للأفعال في القصيدة، والثاني: البحث عن الدلالة النحوية في القصيدة، وذلك دراسة تحليلية دلالية. أما الفصل الأخير فجاء للحديث عن الدلالة المعجمية في القصيدة، وفيه إحصاء للألفاظ والكلمات ذات دلالة معينة، حسب نظام الحقول الدلالية، مع بيان المعنى الوظيفي لها داخل السياق الشعري.

أحمد. مهما محمود أحمد، ٢٠١١م، *دال البحر في شعر محمود درويش*، نابلس: جامعة النجاح الوطنية. تطرق الباحث في هذه الرسالة إلى دلالة البحر عند محمود درويش، وعلاقة هذه الدلالة بالعمق التاريخ بين الأرض والإنسان، حيث أبرزت هذه الدراسة المعاني التقليدية للبحر، بالإضافة إلى المعاني التي ابتكرها الشاعر محمود درويش، وعبر بها عما يجيش في وجدانه من أفكار ترتبط ارتباطاً وثيقاً بين المعنى المستحدث والوطن، ويمكن للباحث أن يستفيد من تلك الدراسة في إبراز الصور الفنية والبلاغية لرمز البحر، وبيان الجمال البلاغي والإبداعي في أسلوب الشاعر عند ربطه بين البحر والوطن، ومدى التماسك والتجانس في البعد التاريخي للقضية الفلسطينية.

فضيلي، أم السعد. ٢٠١٢. *البنى الصرفية سياقاتها ودلالاتها في شعر محمود درويش قصيدة (لاعب النرد) نموذجاً*. الجزائر: جامعة فرحات عباس.

جاءت هذه الرسالة في مقدمة وأربعة فصول، تحدثت الباحثة في المقدمة أو (المدخل) عن نظرة القدماء والمحدثين إلى بنية الكلمة وأقسامها، وأوجه التشابه والاختلاف بينهما. أما فصول الدراسة، فخصصت الباحثة الفصل الأول للحديث عن الجانب النظري للدراسة، وتتمثل في: تعريف علم الصرف، وميزانه، والفرق بين الصرف والاشتقاق، وعلاقة علم الصرف بعلم الدلالة، وموضوعات علم الدلالة، وأمثلة على الدلالة الصرفية، وغير ذلك مما يتعلق بعلم الصرف والدلالة. أما الفصل الثاني فكان للدراسة التطبيقية على علم الصرف، حيث تم فيه تحليل أبنية الأفعال والأسماء ثم المشتقات والمصادر؛ لبيان دلالة ذلك على النص الشعري. أما الفصل الثالث فخصص لأسماء المشتقاء من حيث التعريف والأنواع وتطبيقها على النص. وفي الفصل الأخير جعلته الباحثة للدلالة المعجمية الصرفية وفق طريقة الحقول الدلالية، وذلك من خلال إحصاء الألفاظ وتحديد دلالتها في النص الشعري.

عبد ربه، ليانة عبد الرحيم كمال. ٢٠١٢. *المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش*. رسالة ماجستير. فلسطين: جامعة بيرزيت.

تدور هذه الدراسة حول علاقة المكان وتحولات الهوية عند الشاعر درويش، فجاء الفصل الأول للحديث عن العلاقة بين المكان والهوية عن الفلسطينيين، والتركيز على النكبة وعلاقتها بفقدان الأرض وإشكاليات المكان والهوية. أما الفصل الثاني فيركز على تحولات الهوية والمكان عند الشاعر داخل الوطن، وارتباط المكان بذهن الشاعر وقدرته على وصف تلك الأماكن واستيعابها في شعره، ودلالة ذلك على البعد التاريخي لهوية فلسطين وأصالتها، وأما الفصل الثالث فيبحث في تحولات المكان عند الشاعر في المنفى ودلالة المكان وتغيراته في نظر الشاعر. وقد خلصت الدراسة إلى تأثير المكان على الهوية الوطنية عند الشاعر، وقدرة الشاعر على التعبير عن جماليات المكان ودلالته بأساليب فنية بديعة.

طه، عقبة فالخ عبد الهادي. ٢٠١٤. الاستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش. رسالة ماجستير. فلسطين: جامعة بيرزيت.

جاءت هذه الرسالة في أربعة فصول، فالفصل الأول خاص بالإطار النظري، أما الفصل الثاني فكان للجانب التطبيقي وهو الاستعارات الدينية ودلالاتها، حيث بيّن الباحث أثر الأديان في الأدب الفلسطيني، وأشكال توظيف درويش للنصوص الدينية المختلفة في شعره، والعوامل الكامنة في هذا التوظيف، بالإضافة إلى بيان دلالة الرموز الدينية (الإسلامية، المسيحية، التوراتية) في سياقاتها الشعرية. وفي الفصل الثالث الاستعارات التاريخية المختلفة العربية والأجنبية كاستعارة طروادة وأوديسيوس، وحصار بابل، والهنود الحمر، وامرؤ القيس، وصلاح الدين الأيوبي وغيرهم، والبحث في العلاقة بين تلك الرموز وبين ما يشير إليه الشاعر، أي دلالة تلك الرموز في شعر درويش وربطه بالمشاهد اليومية. أما الفصل الرابع فجاء للحديث عن الاستعارات الأسطورية ودلالاتها في شعر درويش كالأساطير السومرية والكنعانية واليونانية مثل: العنقاء، وملحمة جلجامش، وطائر الفينيق، وعشتار وتموز، وغيرها الكثير. ثم ختم الباحث في الفصل الرابع الخاتمة والملاحظات النقدية.

٣. ٨. ١ المقالات المنشورة

السلطان، محمد فؤاد. ٢٠٠٢. صورة النكبة في شعر محمود درويش. غزة: مجلة الجامعة الإسلامية. المجلد العاشر، العدد الأول.

تناول الباحث في هذا المقال الآثار السلبية والإيجابية للنكبة الفلسطينية على شعر درويش، فكان من أهم السليبيات: فقدان الهوية، واللجوء والمعاناة. أما الإيجابية: فهي التمسك بالأرض، والشوق والحنين للوطن، والصمود والمقاومة. فكانت تلك العناوين أهم ما يزخر به شعر محمود درويش، وكان على الباحث أن يبحث في شعر درويش عن تلك المعاني، وبيان الأساليب التي استخدمها درويش في التعبير عنها، والتطوّر الحاصل في التعبير من خلال مسيرة الشاعر الشعرية على امتداد العقود الماضية. حيث تدور تلك المعاني

حول قضية واحدة وهي تعتبر من أهم القضايا التي لا تزال تشغل بال الملايين من الفلسطينيين والعالم أجمع، ألا وهي ما يطلق عليها (النكبة) التي خلّفت المعاناة والتهجير والعذاب لآلاف الفلسطينيين حول العالم.

السلطان، محمد فؤاد، ٢٠١٠م، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، غزة: مجلة جامعة الأقصى، المجلد الرابع عشر، العدد الأول.

تحدث الباحث في هذه المقالة عن صورة واحدة من صور البلاغة العربية، وهي صورة الرموز في شعر محمود درويش، وقد تطرق فيها الباحث إلى ثلاثة أنواع من هذه الرموز وهي: الرموز التاريخية، والرموز الدينية، والرموز الأسطورية، وبين الباحث في هذا المقال العلاقة بين الواقع الذي عبر عنه الشاعر محمود درويش وبين الرموز التي استلهمها من التاريخ والدين والأساطير القديمة، وذكر الباحث على تلك الرموز بعض الأمثلة من شعر درويش، وهذا المقال لا يتطرق إلى صور البلاغة الأخرى من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، لهذا فإن هذا المقال يضيف على البحث جزءاً يسيراً من المعلومات المتمثلة في كيفية توظيف الشاعر لتلك الرموز.

أبو حمادة. عاطف، ٢٠١١م، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، غزة: مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد الخامس والعشرون (٢).

لجأ الباحث في هذا المقال إلى تحليل جدارية محمود درويش تحليلاً فنياً يبرز فيه قيمة الإيقاع الأدبي وأهميته في النص الشعري، حيث أبرز الباحث المظاهر التي يتكون منها الإيقاع البنيوي لجدارية محمود درويش، فكانت هذه المظاهر تتمثل في: الأصوات، والتكرار، والجناس، والبياض في بعض صفحات الديوان، والتناس، والوزن، والقافية، وبالرغم من أن هذا المقال لم يتناول الصور البلاغية التي هي موضع الدراسة، فإنه مما لا شك منه، فإن المقال يفيد هذا البحث في التحليل النقدي للديوان الشعري.

مجدي. حسن، ٢٠١١م، الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، مجلة إضاءات نقدية، العدد الرابع، إيران: جامعة تربيت معلم بسبزوار.

تحدث الباحث في هذا المقال عن أبرز الخصائص والسمات التي تميز بها شعر محمود درويش، باعتباره شعراً عربياً حديثاً يخاطب الوجدان العربي في الظروف التي تعصف بها بعض البلدان العربية ظلماً وعدواناً، فكان أبرز هذه السمات كما ذكرها الباحث هي: المقاومة، والتحدي، والقتل، والتشريد، والسجن، والاعتقال، ورفض المساومة، والصمود. حيث إن هذه الخصائص جاءت معبرة عما أصاب الوطن العربي عامة والفلسطيني خاصة، فهو شعر وطني ثائر، وهذا المقال لم يتعرض إلى الصور البلاغية التي يريد الباحث دراستها في بحثه، لكنها تسهم في العملية النقدية للصور التي أوردها الشاعر في شعره، وذلك أثناء عملية التحليل والتفسير.

صالح. عالية محمود، ٢٠١٠م، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد الثالث، دمشق: جامعة دمشق.

في هذا المقال تعالج الباحثة الظواهر اللغوية والتشكيلية لجدارية محمود درويش، وذلك من خلال تحليل وشرح المضامين التي استوعبتها هذه الجدارية، وبيان قدرة الشاعر على استخدام الرمز والأسطورة والصور الشعرية وبعض الظواهر اللغوية كالتناسخ والاقتناس والتكرار، والتي من شأنها أن تضفي على النص جمالاً وبياناً رائعين، تبعث في الروح حياة وحركة متجددة في كل زمان وفي كل مكان، وهذا المقال من شأنه أن يزيد الباحث إسهاماً متواضعاً في بحثه عن الصور البلاغية في شعر درويش.

تلك أهم المؤلفات والدراسات التي تناولت حياة الشاعر محمود درويش وشعره، وهي جميعها تحاول الكشف عن المعاني والدلالات التي قصد الشاعر من خلالها التعبير عما يجول في خاطره وأفكاره، وهي تخدم في الأساس القضية الفلسطينية. وبالنظر إلى تلك الدراسات فإن جميعها تختلف عن الدراسة التي سوف يتناولها الباحث في هذا البحث، حيث إنه سوف يبحث في شعر درويش من خلال النظرية السياقية لفيرث، وهذا ما يختلف عن الدراسات السابقة التي تناول شعر درويش من زوايا أخرى ومناهج مختلفة، وإن كانت تشترك فيما بينها في دراسة الدلالات والمعاني المكونة للسياق الشعري. كما تختلف دراسة الباحث هذه عن الدراسات السابقة في أنها تناولت دواوين شعرية لم تنطرق إليها الدراسات السابقة، فمساحة البحث والتحليل مختلفة تماماً عن السابقة، وهو ما يميّز هذا البحث.

الباب الثاني الدراسات الأدبية

الفصل الأول السيرة الذاتية للشاعر

١.١ اسمه ونشأته وإقامته

١.١.١ اسمه

هو أشهر من نار على علم، مَنْ منا لا يعرفه؟! وقد جاب صوته أرجاء الأرض، وسبق صيته اسمه، ولمع نجمه ليس في سماء الشعر والأدب فحسب، بل في سماء كل وطن ذاق مرارة الظلم والاحتلال، غنّى أشعاره الكبير والصغير والرجل والمرأة والعالم وغير العالم، إنه شاعر الثورة والحرية، شاعر الأرض والإنسان، شاعر الوطن (فلسطين) إنه الشاعر محمود سليم حسين درويش.

لقد كانت سيرة الشاعر درويش محاطة بشيء من الغموض، وليس الغموض هنا غموض الهوية والمضمون وإنما غموض السبب الذي منع درويش من تدوين سيرته الذاتية كغيره من الشعراء والأدباء الذين عادة ما يكتبون سيرة حياتهم في أواخر حياتهم، ولو سألنا درويش عن سبب عدم كتابته لسيرته الذاتية، لأجاب: "أولا ما يعني القارئ في سيرتي مكتوب في القصائد، وهناك قول مفاده أن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتو-بيوغرافية أو سيرة ذاتية، علما بأن هناك نظرية تقول إن القارئ لا يحتاج إلى معرفة سيرة الشاعر كي يفهم شعره ويتواصل معه. ثانيا: يجب أن أشعر بأن في سيرتي الذاتية ما يفيد، أو ما يقدم فائدة، ولا أخفيك أن سيرتي الذاتية عادية جداً، ولم أفكر حتى الآن في كتابة سيرتي، ولا أحب الإفراط في الشكوى من الحياة الشخصية ومشكلاتها، ولا أريد بالتالي أن أتبعج بنفسي؛ فالسيرة الذاتية تدفع أحيانا إلى التبجح بالنفس، فيصور الكاتب نفسه وكأنه شخص مختلف، وقد كتبت ملامح من سيرتي في كتب نثرية مثل "يوميات الحزن العادي" أو ذاكرة للنسيان" ولا سيما الطفولة والنكبة".^٥ إذا انقشع الغموض الآن بعدما عرفنا السبب في عدم كتابة محمود درويش سيرته الذاتية، والناظر لكلام درويش تتضح له الصورة أكثر، وينجلي عنه الغموض كل الغموض، فقد عبر درويش عن نفسه وكأنه إنسان عادي كأبي إنسان نشأ في الأرض وترى في الوطن، وعانى كغيره من الناس معاناة القهر والحرمان بسبب الاحتلال الإسرائيلي

^٥ وازن، عبده. ٢٠٠٥. محمود درويش في حوار شامل حول الشعر والحداثة. حوار صحفي. لبنان: جريدة الحياة اللندنية. العدد ١٥٥٩٢.

لأرضه، غير أن ما يختلف به الشاعر عن غيره هو ما يحمله في باطنه من انتماء وحب شديدين لهذه الأرض، إضافة إلى ذلك فهناك الأسباب الموضوعية التي ذكرها درويش في النص السابق، فالشاعر رغم أنه لم يكتب سيرته الذاتية بالمعنى التقليدي، فإنه قد كتب أصدقاء لهذه السيرة، وهي مبثوثة في ثنايا شعره وكتبه، خاصة النثرية منها مثل: "يوميات الحزن العادي" و "ذاكرة للنسيان" و "في حضرة الغياب"، تلك الكتب تتناول الشاعر في ثناياها كأخبار الطفولة والنكبة وما رآه من مآسي وأحزان قد حلت بالأرض والإنسان.

ومن أسباب عدم كتابة محمود درويش لسيرته هو ذلك التواضع الذي ظهر عليه، فهو لا يريد الشهرة والسمعة من أجل ذلك، وإنما أراد أن يكون صوته الثوري والوطني من خلال شعره هو السابق على اسمه ونسبه، فكأنه أراد أن يقول لنا: "لا تنظروا إلى مَنْ قال، وإنما انظروا إلى ما قد قيل". هذه الروح التي يحملها الشاعر جعلت حسنه ومشاعره موجّهة للوطن ومقدّمة على حسنه الذاتي. تلك الأسباب مجتمعة دفعت الشاعر إلى عدم كتابة سيرته الذاتية بالمعنى الحرفي للسيرة الذاتية. وإنما أوقع سيرته الذاتية على أبناء بلده ووطنه، يعتمد إلى اقتطاع وقائع من سيرته الشخصية، ليدهجها في المنحى العام للمأساة الفلسطينية، ولينطلق مما فيها من خصوصية للدخول إلى ما هو عام، باعتبار أن هذه السيرة إنما كانت نتاجاً لهذا الوضع العام، وهو ما يطلق عليه "أصدقاء السيرة الذاتية".

٢. ١. ٢ نشأته

ولد محمود درويش في الثالث عشر من مارس لعام ١٩٤٢ في قرية "البروة"^٦ الفلسطينية، الواقعة في الجليل الأعلى شرق ساحل عكا. لعائلة مكونة من أربعة إخوة وثلاث أخوات وأب يدعى سليم وأم تدعى حورية، ويأتي تصنيف الشاعر بين إخوته في المرتبة الثانية. وقد أشار الشاعر إلى عدد أفراد أسرته في كتابه "يوميات الحزن العادي" حيث يقول فيه على لسان جده بعدما ذكر كيف احتال اليهود على أرضه: "لن أبيعهم أرضي حتى لو مت جوعاً، وقد أورث هذا المعنى لأبي الذي كان امتحانه أقسى وأعنف، إنه يعيل أسرة من ثمانية أفراد تسكن بيتاً من الطين لا يصلح حظيرة لحيوان مدلل"^٧.

^٦ البروة تحريف لكلمة (بيري) السريانية بمعنى آبار، البروة هي قرية فلسطينية مهجرة كانت تابعة لقضاء عكا، وتقع على بعد ١٠,٥ كيلومتر (٧ أميال) شرق عكا. ذكرها الجغرافيون العرب في القرن الحادي عشر الميلادي، وكانت تعرف عند الصليبيين باسم "برويت" (باللاتينية Broet). انتزعتها العثمانيون من أيدي المماليك في القرن السادس عشر الميلادي. وقد كانت البروة في القرن التاسع عشر قرية كبيرة تضم مسجداً وكنيسة ومدرسة أولية للبنين، كما بنيت بها مدرسة للبنات أثناء الانتداب البريطاني على فلسطين. وفي الحادي عشر من حزيران من عام ١٩٤٨ تم احتلال البروة من قبل الاحتلال الصهيوني، وأقيمت عليها مستعمرة "أحيهود". الخالدي، وليد. كي لا ننسى قرى فلسطين التي دمرتها إسرائيل سنة ١٩٤٨ وأسماء شهدائها. ط٣. فلسطين: مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

^٧ درويش، محمود سليم. ٢٠٠٩. يوميات الحزن العادي. ط٥. فلسطين: مركز الأبحاث الفلسطيني. ص ١٦.

٣ . ١ . ٢ عمله

كانت أسرة الشاعر تعمل في الزراعة، فقد كان لديها قطعة أرض زراعية يقتاتون منها، وقد عبّر درويش عن هذه الأرض بقوله: "اختار جدي العيش فوق تلة تطل على أرضه - وإلى أن توفي - ظل يراقب المهاجرين (اليهود) من اليمن يعيشون في أرضه التي لم يكن قادراً على زيارتها"^٨. وفي موطن آخر يصف الشاعر هذا المشهد الأليم على النفس، وذلك بعدما تم مصادرة الأراضي من قبل الاحتلال الصهيوني عام ١٩٤٨، حيث يحاور الشاعر نفسه ويجيب: "أسأل عمّا فعلت الأرض بنا؟ قتلت جدي من القهر والانتظار، وشيبت أبي من الكدح والبؤس، وأخذتني إلى الوعي المبكر بالظلم، كان جدي ملاكاً موفور الحال... ولم يتوقف جدي عن ممارسة الأمل، فانتقل إلى قرية أخرى قريبة من أرضه..."^٩.

كانت عائلة درويش كغيرها الكثير من العائلات الفلسطينية التي تعتمد في مصدر رزقها على زراعة الأرض وتصدير المنتجات الزراعية إلى الدول المجاورة لها. هذا النمط الذي عاشت عليه العائلات الفلسطينية قبل احتلال أرضها كان السائد آنذاك، لكن سرعان ما أصبحت تلك العائلات تقتات على بطاقات التموين الزرقاء التي توزعها الأمم المتحدة على اللاجئين عن أرضهم.

٤ . ١ . ٢ زواجه

أما عن تجربة محمود درويش الأسرية، فقد تزوج مرتين، وفي كل مرة كان يفشل فيها، ففي المرة الأولى قابل رنا قباني (ابنة أخ الشاعر السوري نزار قباني) في واشنطن سنة ١٩٧٧ فتزوجا "لثلاثة أعوام أو أربعة" غير أنها تركته لتحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة كامبريدج؛ فاضطرت إلى الانفصال لصعوبة التوفيق بينهما، أما المرة الثانية فقد تزوج لنحو عام في منتصف ثمانينات القرن العشرين من المترجمة المصرية ابنة وكيل وزارة الثقافة المصرية وهي "حياة عصام الهيني"، وقد انفصلا دون ذكر لأسباب ذلك. وسوى هاتين الحاليتين لم يتزوج محمود درويش طوال حياته، فقد فارق الحياة دون وريث له، أو من يحمل اسمه، ويقول درويش عن هاتين التجربتين: "يقال لي كنت متزوجاً، لكنني لا أتذكر التجربة، لم نصب بأية جراح، انفصلنا بسلام، لم أتزوج مرة ثالثة، ولن أتزوج، إنني مدمن على الوحدة... لم أشأ أبداً أن يكون لي أولاد، وقد أكون خائفاً من المسؤولية، ما احتاجه استقرار أكثر، أغير رأبي، أمكنتي أساليب كتابتي الشعر محور حياتي، ما يساعد شعري أفعله، وما يضره أجنبه"^{١٠}.

^٨ الأردن: صحيفة الدستور الأردنية. ٢٨ حزيران ٢٠٠٢.

^٩ درويش. ٢٠٠٩: ١٥.

١٠ المصدر: صحيفة الغارديان البريطانية ٨ حزيران ٢٠٠٢ / صحيفة الدستور الأردنية، ٢٨ حزيران ٢٠٠٢.

لم يُطلِّ الزمن بالشاعر محمود درويش منذ نشأته في قريته البروة، فبعد ست سنوات قضائها في قريته البروة حدثت النكبة الفلسطينية عام ١٩٤٨م على أيدي العصابات الصهيونية، حيث تم من خلالها احتلال الأراضي والقرى الفلسطينية وتهجير أهلها منها، فكانت عائلة درويش كغيرها من العائلات التي هُجرت من قراها وأراضيها إلى خارج الوطن، فاستقر بهم الحال في جنوب لبنان. ويصف الشاعر وجودهم في لبنان، إذ يقول: "حين أدرك جدي أن وجودنا في لبنان ليس سفراً ولا نزهة، وأنَّ الحرب انتهت بسقوط كل شيء... بدأ يشعر أن الخروج خطأ، صار يعي الغربة والنفي... مررنا في ريمش، ثم بتنا ليلة في بنت جبيل التي ازدحمت بصراخ المنفيين، وكانت حظيرة بشرية، كانت الليلة الثانية التي نعيشها خارج البيت. الليلة الأولى كانت في أحد مضارب البدو في الجليل..."^{١١}. وبعد عام في المنفى سنحت الفرصة لعائلة درويش من العودة إلى بيتهم بصفة غير شرعية في عام ١٩٤٩، فما إن وصل إلى قريتهم وجد أنها أصبحت طلالاً قد سُوِّيت بالأرض، وكأنَّ التاريخ مرَّ عليها منذ زمن بعيد، وبُني مكانها المستوطنات الصهيونية الجديدة. وقد عبَّر الشاعر عن هذه المأساة بقوله: "...فعدنا متسللين مع دليل فلسطيني يعرف الطرق السرية إلى شمال الجليل، وقد بقينا لدى أصدقاء إلى أن اكتشفنا أن قريتنا البروة لم تعد موجودة. فالعودة إلى مكان الولادة لم تتحقق، عشنا لاجئين في قرية أخرى اسمها دير الأسد في الشمال، كنا نسمى لاجئين ووجدنا صعوبة بالغة في الحصول على بطاقات إقامة، لأننا دخلنا بطريقة "غير شرعية"، فعندما أُجري تسجيل السكان كنا غائبين، وكانت صفتنا في القانون الإسرائيلي: "الحاضرون - الغائبون"، أي أننا حاضرون جسدياً ولكن بلا أوراق، صودرت أراضينا وعشنا لاجئين"^{١٢}.

ثم انتقل محمود درويش إلى روسيا عام ١٩٧٠ من أجل إكمال الدراسة في معهد العلوم الاجتماعية، وكانت مدة هذه الدراسة سنة واحدة فقط؛ وذلك بناء على تأشيرة السفر التي منحها إياه الاحتلال الصهيوني. وفي موسكو التقى درويش بالكثير من الأدباء والشعراء، منهم: الكاتب السوري سعيد حورانية، والشاعر السوداني جليلي عبد الرحمن، والأديب اللبناني سهيل إدريس وغيرهم الكثير^{١٣}. وقد ذكر ذلك في حواراته، حيث يقول: "أول رحلة لي خارج فلسطين كانت إلى موسكو، وكنت طالباً في معهد العلوم الاجتماعية، ولكن لم يكن لي هناك بيت بالمعنى الحقيقي، كان غرفة في مبنى جامعي، أقمت في موسكو سنة، وكانت موسكو أول لقاء لي بالعالم الخارجي"^{١٤}.

^{١١} درويش. ٢٠٠٩: ١٠ - ١٢.

^{١٢} وزان. ٢٠٠٥.

^{١٣} عودة، نبيل. ٢٠١٣. *يوميات نصراري*: مع محمود درويش في موسكو. مؤسسة الحوار المتمدن. العدد ٤١٩٠.

^{١٤} وزان. ٢٠٠٥.

وما إن انقضت المدة الزمنية كان على محمود درويش أن يعود إلى فلسطين، لكنه غيّر وجهته واتخذ قراراً فاصلاً بالتوجّه إلى مصر عام ١٩٧١ ومكث فيها سنتين، وقد تحدث درويش عن هذه الفترة بقوله: "الدخول إلى القاهرة كان من أهم الأحداث في حياتي الشخصية. في القاهرة ترسّخ قرار خروجي من فلسطين وعدم عودتي إليها. ولم يكن هذا القرار سهلاً. كنت أصحو من النوم وكأني غير متأكد من مكان وجودي. أفتح الشباك وعندما أرى النيل أتأكد من أنني في القاهرة"^{١٥}. وبهذا القرار التي اتخذه درويش في القاهرة وعدم عودته إلى فلسطين، وجد نقداً لاذعاً من رفاقه وأصدقائه الذين انضم إليه في الحزب الشيوعي الإسرائيلي في حيفا، مُعلِّلين ذلك تركه لساحات النضال السياسي الذي يقوم به الحزب ضد التمييز العنصري داخل إسرائيل وخاصة المثقفين العرب منهم. وقد اتخذ الحزب على إثر ذلك قراراً بفصله من الحزب الشيوعي الإسرائيلي^{١٦}.

ثم انتقل درويش إلى بيروت عام ١٩٧٣ وقد تحدث عن هذا الانتقال بقوله: "بعد القاهرة انتقلت إلى بيروت مباشرة.. عشت فيها من العام ١٩٧٣ إلى العام ١٩٨٢. حنيني إلى بيروت ما زلت أحمله حتى الآن. وعندني مرض جميل اسمه الحنين الدائم إلى بيروت. ولا أعرف ما هي أسبابه..."^{١٧}.

وفي نهاية عام ١٩٨٢ انتقل إلى دمشق ليحيي أمسية ثقافية، لينتقل بعدها إلى تونس، حيث يقول في ذلك: "غادرت دمشق إلى تونس ورأيت خلالها الرئيس عرفات والإخوان في مشهد تراجيدي...". ثم انتقل إلى باريس، وعاش فيها نحو عشر سنوات، لكن بشكل متقطع، حيث يصف باريس بقوله: "كانت باريس عبارة عن محطة أكثر منها إقامة أو سكناً، لا أعرف. لكنني أعرف أنه في باريس تمت ولادتي الشعرية الحقيقية. وإذا أردت أن أميّز شعري، فأنا أتمسك كثيراً بشعري الذي كتبتة في باريس في مرحلة الثمانينيات وما بعدها"^{١٨}.

وفي نهاية المطاف قرّر محمود درويش العودة، لكنه عاد إلى عمّان ليتنقل بينها وبين رام الله (فلسطين) وذلك عام ١٩٩٥، حيث يقول عن هذه اللحظات: "بعدما أصبح في إمكاني أن أعود إلى "جزء" من فلسطين وليس إلى "جزء" شخصي بل إلى "جزء" من وطن عام، وقفت طويلاً أمام خيار العودة، وشعرت بأن من واجبي الوطني والأخلاقي ألا أبقى في المنفى. فأنا أولاً لن أكون مرتاحاً، ثم سأعرض إلى سهام من التجريح لا نهاية لها، ثم سيقال إنني أفضل باريس على رام الله أو على غزة. وبالتالي

^{١٥} وزان. ٢٠٠٥.

^{١٦} الشهاوي، أحمد. ٢٠٠٨. سنوات محمود درويش في مصر. لندن: صحيفة القدس العربي. ص ٥.

^{١٧} وزان. ٢٠٠٥.

^{١٨} السيد، ناظم. ٢٠٠٨. محمود درويش في خيمته البيروتية. لندن: صحيفة القدس العربي. ص ٦ - ٨.

اتخذت الخطوة الشجاعة الثانية بعد الخروج وهي خطوة العودة، وهاتان الخطوتان من أصعب الأمور التي واجهتها في حياتي: الخروج والعودة. اخترت عمان لأنها قريبة من فلسطين، ثم لأنها مدينة هادئة وشعبها طيب، وفيها أستطيع أن أعيش حياتي، وعندما أريد أن أكتب أخرج من رام الله لأستفيد من عزلي في عمان^{١٩}.

٦ . ١ . ٢ اعتقاله

أنهم محمود درويش بالقيام بنشاط معادٍ لدولة إسرائيل؛ فطُورِدَ واعتُقِلَ خمسةً مراتٍ: كانت المرة الأولى عام ١٩٦١م، ثم كانت الثانية عام ١٩٦٥، وشُجِنَ مرةً ثالثة عندما ألقى قصيدته "نشيد الرجال" في أمسية شعرية في الجامعة العبرية عام ١٩٦٦، وفي عام ١٩٦٧ سجن للمرة الرابعة بتهمة النشاطات المعادية لإسرائيل، ثم فرضت عليه الإقامة الجبرية حتى عام ١٩٧٠، وخلالها اعتقل للمرة الخامسة إثر عملية فدائية في حيفا^{٢٠}. وقد أجاد درويش في وصف لحظات السجن الأليمة في شعره ونثره، فهي حالة مستمرة منذ أن وجد الاحتلال الصهيوني على أرض فلسطين إلى يومنا هذا. يقول درويش عن إحدى اعتقالاته: "تشعر بالسعادة لأنهم حكموا عليك بالسجن لمدة شهرين فقط، وفي السجن تغني للوطن .. وتقرأ مقالا عن الديمقراطية، وتقرأ رواية "الحرية أو الموت" فلا تحرر نفسك.. ولا تموت"^{٢١}. ولحمود درويش في السجن أشعارٌ جميلةٌ، منها قصيدته التي عنوانها "برقية من السجن"، حيث يقول فيها:

من آخرِ السِّجْنِ، طَارَتْ كَفُّ أَشْعَارِي
تَشُدُّ أَيْدِيكُمْ رِيحًا .. على نَارٍ
أنا هنا، ووراء السُّورِ، أَشْجَارِي
تَطْوَعُ الجَبَلُ المَعْرُورُ .. أَشْجَارِي
مُنْذُ جِئْتُ أَدْفَعُ مَهْرَ الحَرْفِ، ما ارتَفَعَتْ
عَبْرَ التُّجُومِ على أَسْلاكِ أَسْوَارِي
أَقُولُ لِلْمُحْكَمِ الأَصْفَادِ حَوْلَ يَدَي:
هذه أَسَاوِرُ أَشْعَارِي وإِصْرَارِي
في حَجْمِ مَجْدِكُمْ نَعْلِي، وَقَيْدُ يَدَي
في طُولِ عُمْرِكُمْ المِجْدُولِ بالعَارِ:
أَقُولُ للنَّاسِ، للأَجْبَابِ: نحن هنا
أَسْرَى مَحَبَّتِكُمْ في المَوْكِبِ السَّارِي

^{١٩} القيسي، يحيى. ٢٠٠٨. ١٣ عاما من حياة درويش في عمان. لندن: صحيفة القدس العربي. ص ١٠.

^{٢٠} مجمع اللغة العربية - حيفا. ٢٠١١. المجلة. فلسطين: مجمع اللغة العربية، العدد ٢. ص ١٦٣.

^{٢١} درويش. ٢٠٠٩: ٥٤.

في اليوم، أَكْبَرُ عَاماً في هَوَى وَطَنِي
فَعَانِثُونِي عِنَاقَ الرِّيحِ للنَّارِ^{٢٢}.

٧ . ١ . ٢ وفاته

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت ٩ أغسطس ٢٠٠٨ بعد إجراء عملية القلب المفتوح في المركز الطبي في هيوستن، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته. وتم نقل جثمانه إلى رام الله بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية عمّان، حيث كان هناك العديد من الشخصيات المحليّة والإقليميّة. وأُعلن الحداد ثلاثة أيامٍ في كافة الأراضي الفلسطينية حزناً على وفاته. ووُوريّ جثمانه الثرى في ١٣ أغسطس في مدينة رام الله حيث حُصِّصَتْ له قطعة أرضٍ في قصر رام الله الثقافي. وقد شارك في جنازته الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وشخصيات أخرى^{٢٣}.

^{٢٢} درويش، محمود. ١٩٦٦. عاشق من فلسطين. ص ٢٤.

^{٢٣} القيسي. ٢٠٠٨: ١٠.

٢.٢ دراسته وأعماله

٢.٢.١ دراسته

كان محمود درويش منذ نعومة أظفاره يحفظ الشعر، ويقرأ القصص والجرائد والكتب، ليس كغيره من الأطفال الذين يلهون ويلعبون بين زقاق القرية وحرارتها، وعلى أغصان الأشجار، وبين بياراتها. هو طفل لكنه ليس كباقي الأطفال، اعتزل كل مغريات الحياة وملهاقتها إلى أن فارق الحياة. تربى الشاعر بين أحضان جده وتعلم على يديه، وقد أشار إلى ذلك في كتابه الثري "يوميات الحزن العادي" حيث يقول: "علمني جدي القراءة ومساحة الأرض وإعمار الزيتون، وكان يشتري لي كتباً من عكا، ويأخذني إلى أصدقاءه ليفاخر بالطفل الذي يقرأ الجريدة والكتب ويحفظ الشعر القديم، يقرأ لهم من سيرة عنتره والوزير وروايات جرجي زيدان التاريخية إلى أن ينام"^{٢٤}.

هذا الطفل الذي لم يتجاوز عمره عشرة أعوام آنذاك، كان يقول الشعر ويلقيه في المحافل والأماكن العامة، كيف لا؟ وهو الذي اعتزل طفولة اللهو ليتفرغ إلى قراءة الشعر القديم والقصص التاريخية، فقد أشار درويش إلى اللحظات الأولى التي ألقى فيها قصيدته التي ألقها أمام جمهور الناس، فهو يقول: "كنت في السنة الأخيرة من المدرسة الابتدائية حين ألقيت قصيدتي الأولى على جمهور كبير جمعه أعوان الحكم العسكري للاحتفال بذكرى قيام إسرائيل. قلتُ كلاماً ضد الحكومة والانتصار وضد الظلم والاستعمار، فجنَّ جنون مختار القرية المسؤول عن الاحتفال وقال: هذا الصبي جاء ليخرب بيتنا بعدما خرب بيته وبيت أهله، لماذا لا يراعون حقَّ الضيافة؟"^{٢٥}.

عاش محمود درويش في حيفا بعدما انتقلت العائلة إلى قرية أخرى اسمها "الجديدة" وامتلك فيها بيتاً، وذلك بعدما أصبح مكان بيته القديم أو قرينته العربية قرية صهيونية، تسمى "أحيهود"، وفي حيفا أنهى درويش دراسته الثانوية. بعدما أنهى المرحلة الإعدادية في قرية "دير الأسد". حيث يصف محل إقامته الجديدة هذه، فيقول: "وفي حيفا عشت عشر سنين وأهّمت فيها دراستي الثانوية، ثم عملت محرراً في جريدة "الاتحاد" وكنت ممنوعاً من مغادرة حيفا مدة عشر سنوات، كانت إقامتي في حيفا إقامة جبرية"^{٢٦}.

^{٢٤} درويش. ٢٠٠٩: ١٥.

^{٢٥} درويش. ٢٠٠٩: ١٦.

^{٢٦} محمود درويش في حوار شامل حول الشعر والحداثة - حاوره: عبده وزان - جريدة الحياة اللندنية ١٤/٢٠٠٥/٢٠٠٥.

٢ . ٢ . ٢ أعماله

انتسب محمود درويش إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي وعمل في صحف الحزب: مثل الاتحاد، والجديد والغد، ثم أصبح فيما بعد رئيس تحرير صحيفة الجديد عام ١٩٦٩. كما اشترك في تحرير جريدة الفجر التي كان يصدرها مبام.

بعد إنهاء الدراسة الثانوية أراد درويش إكمال دراسته الجامعية، إلا أنه مُنع من قبل الاحتلال الصهيوني، ولذا عمل على تقديم طلبا للحصول على تأشيرة سفر إلى روسيا من أجل الدراسة، وعندما حصل على هذه التأشيرة كانت مدتها لا تتجاوز سنة واحدة، وعندما ذهب إلى موسكو درس الاقتصاد السياسي، وكان ذلك سنة ١٩٧٠، لكنه -متحررا من الوهم- غادرها بعد عام إلى القاهرة، حيث يقول: "بالنسبة لشيوعي شباب موسكو هي الفاتيكان، لكنني اكتشفت إنها ليست جنة"^{٢٧}.

عندما انتقل درويش إلى مصر في التاسع من شباط عام ١٩٧١ عينه وزير الإعلام المصري آنذاك محمد فائق مستشارا ثقافيا لإذاعة "صوت العرب" المصرية، ثم عمل في نادي كُتّاب الأهرام، وكانت أول قصيدة نُشرت في مجلة الأهرام هي "غزال ودم"، وكان درويش قد نشر ثلاثة عشرة مقالا في ذات المجلة. كما عمل كاتباً في مجلة "المصور" عام ١٩٧١، وقد نشر فيها ثلاثة مقالات^{٢٨}.

وفي الفترة الممتدة من سنة ١٩٧٣ إلى سنة ١٩٨٢ عاش درويش في بيروت، وعمل فيها مستشارا ومديرا لرئيس تحرير مجلة "شؤون فلسطينية"، ثم أصبح عام ١٩٧٤ مديرا عاما لمركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية قبل أن يُؤسس مجلة "الكرمل" سنة ١٩٨١ في بيروت.

وفي أثناء وجوده في تونس التقى درويش برئيس السلطة ياسر عرفات، حيث طلب هذا الأخير منه مواصلة إصدار مجلة الكرمل، فيقول درويش: "٠٠ وقال لي: واصل إصدار "الكرمل". كان مهتماً حتى بالجانب الثقافي. فقلت له أين أصدرها؟ قال لي: حيث تشاء، في لندن، في باريس، في قبرص.. ذهبت من ثم إلى قبرص كي أرتب شؤون الرخصة. وصدرت "الكرمل" من قبرص فيما كنت أنا أحررها في باريس وأطبعها في نيقوسيا، وكان معاوني الكبير هو الشاعر سليم بركات"^{٢٩}. وقد صدرت مجلة الكرمل في بيروت عام ١٩٨١ ثم توقف عام ١٩٨٢ بسبب الغزو الإسرائيلي على لبنان، ثم استأنفت الصدور عام ١٩٨٣

^{٢٧} الأردن: صحيفة الدستور الأردنية، ٢٨ حزيران ٢٠٠٢.

^{٢٨} الشهاوي. ٢٠٠٨. ص. ٥.

^{٢٩} الشهاوي. ٢٠٠٨: ٥.

من قبرص حتى عام ١٩٩٣، واستقر بها المطاف في فلسطين وواصلت الصدور منذ عام ١٩٩٦ حتى الآن، وقد تولى محمود درويش رئيس تحريرها إلى أن فارق الحياة.

انتُخب محمود درويش عضواً للجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية سنة ١٩٨٧، وقام بكتابة وثيقة إعلان الاستقلال الفلسطيني التي تم إعلانها في الجزائر في ١٥ نوفمبر ١٩٨٨، لكنه رأى دوره رمزياً حيث يقول: "لم أكن أبداً رجل سياسة".

استقال درويش من اللجنة التنفيذية في اليوم التالي لتوقيع اتفاقية أوسلو سنة ١٩٩٣ - المرحلة الأولى من إقامة سلطة فلسطينية حاكمة - قائلاً: "استيقظ الفلسطينيون ليجدوا أنفسهم بلا ماضٍ". رأى صدوعاً في الاتفاقيات وقال إنها لن تنجح، والأرجح أن تصعد الصراع بدلاً من إنتاج دولة فلسطينية قابله للحياة أو سلام دائم^{٣٠}.

كانت تلك أهم الإشارات والمحطات في حياة محمود درويش العلمية والعملية، حيث يتضح ممّا سبق أنّ درويش لم يكمل تعليمه الجامعي أو الدراسات العليا، وبذلك فإنه لم يحمل شهادة جامعية، وإنما حمل بين جانبيه عقيدة شعرية ووسام يزين صفحات الأدب ومقالات الصحف، فداع صيته وانتشر اسمه بين الناس كانتشار النار في الهشيم، أغناه ذلك عن الشهادات الجامعية والدرجات العلمية.

إضافة إلى ذلك نرى أن درويش كانت لديه غيرة ونحوة وطنية حينما استقال من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير إثر (اتفاقية أوسلو)^{٣١} المشؤمة، إذ علم درويش في ذلك أن مثل هذه الاتفاقيات لا تخدم الشعب الفلسطيني، ولا تعط حقوقه أو جزءاً من كرامته وحرّيته، بل هي تكريس للمحتل الصهيوني على أرض فلسطين وضوء أخضر للمضي قدماً في احتلال المزيد من الأراضي وتهجير سكانها منها، والناظر لبندو اتفاقية أوسلو يجد فيها الكلام المعسول الذي يجلب النفوس للوهلة الأولى، لكن في حقيقة الأمر هي علقم شديد غُصّب عليه الفلسطيني بأيدي عربية وأخرى غربية.

٣٠ بريطانيا: صحيفة الغارديان البريطانية ٨ حزيران ٢٠٠٢ / الأردن: صحيفة الدستور الأردنية، ٢٨ حزيران ٢٠٠٢.

٣١ هي أول اتفاقية فلسطينية إسرائيلية منذ نشوء الكيان الصهيوني عام ١٩٤٨، وجرت مباحثات هذه الاتفاقية سرا في مدينة أوسلو النرويجية، وتم عقد هذا الاتفاق بتاريخ ١٣ / ٩ / ١٩٩٣ في واشنطن بين الرئيس الراحل ياسر عرفات واسحاق رابين رئيس الحكومة الإسرائيلية آنذاك. وقد تم الاتفاق بين الطرفين على: الاعتراف المتبادل بين الطرفين الإسرائيلي والفلسطيني بحق إسرائيل في الوجود وبأن منظمة التحرير الفلسطينية هي ممثلة الشعب الفلسطيني. وإجراء انتخابات لمجلس تشريعي فلسطيني، وإقامة سلطة حكم ذاتي للفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة بعد انسحاب إسرائيل من الضفة وغزة وأريحا على مراحل وفي غضون خمس سنوات، وبحث القضايا العالقة في مدة لا تزيد عن ثلاث سنوات كقضية اللاجئين والقدس والمستوطنات والحدود وقضايا أمنية أخرى.

٣. ٢ آثاره الأدبية والعلمية

لا يستطيع القلم أن يكتب ويوفي حقَّ الشاعر محمود درويش فيما قدمه للأمة والأجيال من تراث شعري يعبر عن حالة حبِّ وعشقٍ فريدين بين الإنسان والأرض، ذاك الشاعر الذي أمضى حياته وأفنى عمره في كتابة الشعر ومطالعة الكتب، يصعب علينا أن نحصر أعماله بجرة قلم في بضع ورقات. محمود درويش الذي بدأ كتابة الشعر قبل نهاية المدرسة الإعدادية واستمر على ذلك إلى حين مفارقتة للحياة، دون قبول لأي عمل أو منصب يشغله عن كتابة الشعر أو تغيير من مواقفه الوطنية تجاه قضيته؛ فإنه يدلُّ بلا أدنى شكٍّ على أنَّ المخزون الذي تركه محمود درويش من التراث الشعري والأدبي هائل وكبير. وفي هذا المقام نعرض لدواوين الشاعر محمود درويش الشعرية والنثرية التي تم نشرها في مكنتات مختلفة، وعلى مدار مسيرته العلمية، والتي كان بدايتها عام ١٩٦٠ وقبل أن يبلغ درويش من عمره الخامسة عشر، فكان عنوان ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة"، وتتمثل هذه الدواوين في الآتي:

١. ٣. ٢ دواوين الشعر

١. عصافير بلا أجنحة، عام ١٩٦٠.
٢. أوراق الزيتون، عام ١٩٦٤.
٣. عاشق من فلسطين، عام ١٩٦٦.
٤. آخر الليل، عام ١٩٦٧.
٥. يوميات جرح فلسطيني، عام ١٩٦٩.
٦. الكتابة على ضوء البندقية، عام ١٩٧٠.
٧. العصافير تموت في الجليل، عام ١٩٦٩.
٨. حبيبتني تنهض من نومها، عام ١٩٧٠.
٩. أحبك أو لا أحبك، عام ١٩٧٢.
١٠. محاولة رقم ٧، عام ١٩٧٣.
١١. تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، عام ١٩٧٥.
١٢. أعراس، عام ١٩٧٧.
١٣. مديح الظل العالي (قصيدة تسجيلية)، عام ١٩٨٣.
١٤. حصار لمدايح البحر، عام ١٩٨٤.
١٥. هي أغنية... هي أغنية، عام ١٩٨٦.
١٦. ورد أقل، عام ١٩٨٦.
١٧. مأساة النرجس ملهاة الفضة، عام ١٩٨٧.
١٨. أرى ما أريد، عام ١٩٩٠.

١٩. أحد عشر كوكباً، عام ١٩٩٢.
٢٠. لماذا تركت الحصان وحيداً، عام ١٩٩٥.
٢١. سرير الغريبة، عام ١٩٩٩.
٢٢. جدارية، عام ٢٠٠٠.
٢٣. حالة حصار، عام ٢٠٠٢.
٢٤. لا تعتذر عما فعلت، عام ٢٠٠٤.
٢٥. كزهر اللوز أو أبعد، عام ٢٠٠٥.
٢٦. لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، عام ٢٠٠٨.

٢.٣.٢ كتب النشر

١. شيء عن الوطن (خواطر ومقالات)، عام ١٩٧١.
٢. يوميات الحزن العادي (خواطر ومقالات)، عام ١٩٧٣.
٣. وداعاً أيتها الحرب... وداعاً أيها السلام (مقالات) عام ١٩٧٤.
٤. ذاكرة للنسيان (نص)، عام ١٩٨٧.
٥. في وصف حالتنا (نص)، عام ١٩٨٧.
٦. في انتظار البرابرة، عام ١٩٨٧.
٧. الرسائل محمود درويش وسميح القاسم، عام ١٩٨٩.
٨. عابرون في كلام عابر (قصيدة ومقالات)، عام ١٩٩١.
٩. في حضرة الغياب (نص)، عام ٢٠٠٦.
١٠. حيرة العائد (مقالات)، عام ٢٠٠٧.
١١. أثر الفراشة (يوميات)، عام ٢٠٠٨.

هذا التراث الشعري والنثري الضخم الذي تركه محمود درويش، يشير إلى المكانة التي وصل إليها الشاعر في سماء الأدب العربي والعالمي، فقد ترجمت أعماله الشعرية إلى ما يزيد عن اثنتين وعشرين لغة. جعل ذلك من الشاعر محمود درويش شاعراً عالمياً، يزاحم شعراء العصر على عرش الشعر والأدب.

٢.٣.٣ روافد ثقافته

عبقرية محمود درويش الثقافية الفذة والتي تمثلت في إبداعه الشعري لم تكن نابعة من الرابط الوراثي فحسب، وإنما جاءت من روافد ومنابع قيمة، ارتكز عليها الشاعر في تحصيله الأدبي والثقافي، وعلى كافة الأصعدة ومختلف المجالات. هذه الروافد التي نهل منها الشاعر ظهرت بشكل جلي في أشعاره، وقد

استخدمها بأسلوب أدبي رفيع، يجعل منها عنصراً مهماً من عناصر شعره التي اعتمد عليها في التصوير والتشبيه. وتمثل هذه العناصر في الرموز التاريخية، والأساطير التراثية، والشخصيات الدينية، وغيرها. كل هذه العناصر التي تميز بها شعر محمود درويش أضفت على النص الشعري حركةً وتجسّداً دائماً. وفي هذا المقام نعرض لأهم الروافد والمصادر التي استقى منها الشاعر ثقافته الأدبية والشعرية.

١. روافد دينية: ونقصد بها تلك التي يستقى منها الشاعر عناصره الأدبية ورموزه الدينية، وهي تتمثل في القرآن والتوراة والإنجيل، باعتبارها مصادر التشريع عند أتباع الديانات السماوية الثلاث. فقد قرأ محمود درويش هذه المصادر الدينية الثلاثة وقام بتوظيف بعض عناصرها في شعره. وعندما سئل درويش عن ذلك قال: "لقد قرأت القرآن والإنجيل والتوراة، ولا أخجل من القول أنها من مصادر اللغوية والأدبية. أنا لا أقرأ التوراة ككتاب تاريخي حتى وإن كان هناك من يشكُّ بمصداقيته، أنا أقرأه ككتاب أدبي لأن فيه فصولاً أدبية رائعة"^{٣٢}. ويُعلِّل درويش سبب قراءته للتوراة، حيث يقول: "درست في الأرض المحتلة، وكانت بعض أسفار التوراة مقررة في البرنامج باللغة العبرية، ودرستها حينذاك. لكنني لا أنظر إلى التوراة نظرة دينية، أقرأها كعمل أدبي وليس دينياً ولا تاريخياً"^{٣٣}. يتضح مما سبق أن درويش لم يقرأ التوراة إلا بقصد أدبي بحت. ومن النماذج الدينية التي استخدمها محمود درويش في أشعاره، نجد أن قصيدته (نشيد الرجال) قد جمع فيها العناصر الدينية الثلاثة، فقد ذكر النبي محمد، والمسيح، وحبقوق وهو أحد أنبياء اليهود، فيقول في هذه القصيدة:

مَعَ الْمَسِيحِ

-ألو...

-أُرِيدُ يَسُوعَ

-نعم! مَنْ أَنْتَ؟

-أنا أَحْكِي مِنْ «إِسْرَائِيلِ»

وَفِي قَدَمِي مَسَامِيرٌ.. وَإِكْلِيلٌ

مِنَ الْأَشْوَاكِ أَجْمَلُهُ

فَأَيُّ سَبِيلِ

أَحْتَارُ يَا بَنَ اللَّهِ.. أَيُّ سَبِيلِ؟

أَأَكْفُرُ بِالْحَلَالِصِ الْخُلُو

أَمْ أَمْشِي؟

وَلَوْ أَمْشِي وَأَحْتَضِرُ؟

^{٣٢} بشارة، غدیر. ٢٠٠٧. حوار مع الشاعر الكبير محمود درويش. حوار صحفي. رام الله: راديو ألف.

^{٣٣} وازن. ٢٠٠٥.

-أَقُولُ لَكُمْ: أَمَاماً أَيُّهَا الْبَشَرُ!

مع محمد

-ألو-

-أُرِيدُ مُحَمَّدَ الْعَرَبِ-

-نَعَمْ! مَنْ أَنْتَ؟-

-سَجِينٌ فِي بِلَادِي-

بِلَا أَرْضٍ

بِلَا عِلْمٍ

بِلَا بَيْتٍ

رُمُوا أَهْلِي إِلَى الْمَنْقَى

وَجَاؤُوا يَشْتُرُونَ النَّارَ مِنْ صَوْتِي

لَأُخْرِجَ مِنْ ظِلَامِ السِّجْنِ..

ما أفعل؟

-تَحَدَّ السِّجْنَ وَالسِّجَانَ-

فِيَنَّ حَلَاوَةَ الْإِيمَانِ

تُذَيِّبُ مَرَارَةَ الْحُتْظَلِ!

مَعَ حَبُوقٍ

-ألو. هالو!

أَمْوُجُودٌ هُنَا حَبُوقٌ؟

-نعم مَنْ أَنْتَ؟-

-أنا يا سَيِّدِي عَرَبِي-

وَكَاثَتْ لِي يَدٌ تَرْزَعُ

ثُرَاباً سَمَدْتُهُ يَدَا وَعَيْنُ أَبِي

وَكَاثَتْ لِي حُطَى وَعَبَاءَةٌ..

وَعَمَامَةٌ وَدُفُوفٌ

وَكَاثَتْ لِي..

-كَفَى يَا ابْنِي!

عَلَى قَلْبِي حَكَائِكُمْ

عَلَى قَلْبِي سَكَائِكُمْ^{٣٤}.

^{٣٤} درويش، محمود. ١٩٨٩. نشيد الرجال. بيروت: دار العودة.

هذه القصيدة إحدى النماذج التي استخدم فيها الشاعر الرموز الدينية؛ ويعود استخدام الشاعر لمثل هذه الرموز إلى عوامل عدة: فقد تكون فنية، وقد تكون ثقافية، وقد تكون سياسية واجتماعية. وبغض النظر عن هذه العوامل، فإننا نستطيع القول إن مثل هذه الرموز في الشعر يضفي على الشعر قيمة إنسانية يكتسب الإنسان من خلالها حقه وشرعيته في هذه الأرض.

٢. روافد عالمية: وهي العناصر التي لجأ الشاعر إلى توظيفها في شعره من خلال الرجوع إلى الأدب العالمي، وخاصة القديم منه، أمثال الأدب البابلي والإغريقي واليوناني والفينيقي والروماني والفرعوني وغيرها. حيث طالت ثقافة الشاعر هذه المصادر، فتكونت لديه حصيلة هائلة من الأساطير والشخصيات والرموز والقصص القديمة من خلال تلك المصادر، أمثال: رمز الفينيق، والعنقاء، وأوزيريس، وتموز، وعشتار، ومن الشخصيات: جلجامش، وأنكيدو، وأدونيس، وهيلين، وغيرها الكثير من الرموز والأساطير. ومن هذه الرموز التي استخدمها الشاعر في شعره، رمز الفينيق وهو طائر يحترق كل ليلة، ويعود يُبعث من الرماد طائراً آخر. حيث يقول في قصيدته "جدارية".

سَأَصِيرُ يَوْمًا طَائِرًا
وَأَسِلُ مِنْ عَدَمِي
وَجُودِي. كَلَّمَا احْتَرَقَ الْجَنَاحَانِ
اقْتَرَبْتُ مِنَ الْحَقِيقَةِ، وَأَنْبَعْتُ مِنَ الرَّمَادِ^{٣٥}.

وفي مقام آخر من هذه القصيدة، ألمح الشاعر إلى رمز "جلجامش" وهو من الأساطير الرومانية، فثلاثه من الآلهة والثلاث الآخر من البشر، الذي عرف عنه بالشبق إلى المعرفة. ونجد أيضا رمز "أنكيدو" الكائن الوحشي الذي أَلَفَ الحيوانات وألفته، لكن سرعان ما نفرت منه وانتقل إلى عالم المعرفة:

فنحن القادرين علي التذكُّر قادرون
عَلَيَّ التَّحَرُّرُ، سَائِرُونَ عَلَيَّ حُطَى
جَلْجَامِشِ الحَضْرَاءِ مِنْ زَمَنِي إِلَى زَمَنِي
هَبَاءً كَامِلَ التَّكْوِينِ
يُكْسِرُنِي العِيَابُ كَجِرَّةِ المَاءِ الصَّغِيرَةِ.
نَامَ أَنْكِيدُو وَلَمْ يَنْهَضْ، جَنَاحِي نَامَ
مُلْتَفًا بِحَفْنَةِ ريشِهِ الطَّبِينِي، أَلْهَتِي
جَمَادُ الرِّيحِ فِي أَرْضِ الحَيَالِ، ذِرَاعِي
الْيُمْنَى عَصَا حَشَبِيَّةٍ، وَالْقَلْبُ مَهْجُورٌ

^{٣٥} درويش، محمود. ٢٠٠١. جدارية. ط ٢. لبنان: رياض الريس للطباعة والنشر. ص ١٢.

كَبْرِي جَفَّ فَيَهَا الْمَاءُ، فَاتَّسَعَ الصَّدَى
الْوَحْشِيَّ: أَنْكِيدُوا! حَيَالِي لَمْ يَعْذُ
يَكْفِي لِأَكْمَلِ رَحَلِي. لَا بَدْ لِي مِنْ
قُوَّةٍ لِيَكُونَ حُلْمِي وَاقِعِيًّا^{٣٦}.

إنَّ قيمة هذه الرموز والأساطير لا تتبع من دلالاتها اللغوية في الشعر فحسب، وإنما لها بُعداً جمالياً آخر، فهي تُشكِّلُ صورة حسية مشاهدة، تولد المعنى لدى القارئ من خلال تخيله وتحريك قريحته التي تعمل على إعادة تشكيل الأحداث في مخيلته الداخلية. وإنَّ وجود هذه الرموز في الشعر يستدعي من الشاعر عملية ربط بينها وبين الواقع الذي يمثله أو يستشهد عليه؛ لهذا فإنَّ الرموز في الشعر تكون في تفاعل مستمر بين القارئ والرمز من جهة، وبين القارئ والتاريخ من جهة أخرى.

٣. روافد تراثية: هي التي تتصل بالأدب والتراث العربي على وجه الخصوص، والتي كانت مصدراً ورافداً مهماً لدى الشاعر، حيث كان درويش يقرأ بنهم منذ صغره لشعراء العرب، أمثال: المتنبي، وأبو تمام، والبحتري، وابن عربي، وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة، وغيرهم الكثير من شعراء الماضي والحاضر. فلا يكاد الشاعر إلا أن يكون في بداية حياته قد استلهم من أساليبهم أو استقى من تجاربهم أو حذى نحوهم في التعبير والتوظيف للمفردات والمصطلحات اللغوية في أشعاره. ومن شواهد ذلك عندما سُئِلَ عن مَنْ كنت تقرأ عندما كنت في فلسطين؟ فأجاب: "لم يكن عندي شاعر واحد أتعلّم عليه. كانت الكتب المتوافرة عندنا في الداخل هي ما تبقى من مرحلة الانتداب البريطاني... كنت أعرف السياب جيداً والبياتي وكنت أقرأ نزار قباني أيضاً... قرأت في تلك الفترة "الداخلية" غارثيا لوركا وبابلو نيرودا وتأثرت بهما وخصوصاً لوركا. كان المتاح لنا من الشعر العربي الحديث قليلاً. فيما الشعر الكلاسيكي العربي متوافر وكذلك الشعر المهجري، وكنت أميل إلى غنائية هذا الشعر وإلى بساطته. وفي الشعر المصري اطلعت على بعض أعمال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي... مصادرنا الأخرى كنا نقتبسها من الصحافة مثل "الاتحاد" و"الجديد" في حيفا"^{٣٧}. ومن هذه النماذج قصيدته التي بعنوان "من روميات أبي فراس الحمداني". حيث يقول فيها:

صَدَى رَاجِعٌ. شَارِعٌ وَاسِعٌ فِي الصَّدَى
حُطَى تَتَبَادَلُ صَوْتِ السُّعَالِ، وَتَدْنُو
مِنَ الْبَابِ، شَيْئًا فَشَيْئًا، وَتَنَائِي
عَنِ الْبَابِ. تُمَّةٌ أَهْلٌ يَزُورُونَنَا

^{٣٦} درويش. ٢٠٠١. ص ٢١-٢٢.

^{٣٧} وازن. ٢٠٠٥.

غَدَاً، فِي خَمِيسِ الزِّيَارَاتِ، ثَمَّةَ ظِلِّ
 لَنَا فِي الْمَمْرِ. وَتَمَسُّ لَنَا فِي سَلَالِ
 الْفَوَاكِهِ. ثَمَّةَ أُمَّ تُعَاتِبُ سَجَّانَنَا:
 لِمَاذَا أَرْقَتَ عَلَى الْعُشْبِ فَهَوَّتْنَا يَا
 شَقِيٍّ؟ وَثَمَّةَ مِلْحٍ يَهْبُ مِنْ الْبَحْرِ
 ثَمَّةَ بَحْرِ يَهْبُ مِنَ الْمَلْحِ. زِنْزَانِي
 أَتَسَعَتْ سَنِيْمَتْرَأَ لَصَوْتِ الْحَمَامَةِ: طِيرِي
 إِلَى حَلْبِ، يَا حَمَامَةً، طِيرِي بِرُومِيَّتِي
 وَاحْمَلِي لِابْنِ عَمِّي سَلَامِي! ٣٨.

٤. روافد موضوعية: تتعلق بذات الشاعر والظروف المحيطة به، وهي التي كوَّنت الغريزة الشعرية في نفس الشاعر. بالإضافة إلى كون محمود درويش قد انفلق لسانه عن الشعر منذ الصغر؛ بفعل ذكائه وحيويته وسرعة بديهيته وموهبته الخلاقة، إلا أن العامل الموضوعي والرئيس الذي عمَّق سيف الشعر لديه هي الظروف السياسية المتوالية على أرض فلسطين وشعبها، والمتمثلة في الاحتلال الصهيوني لأرض فلسطين، وما تبعه من نكبات ونكسات ألمت بالشعب الفلسطيني. خاصة أن محمود درويش قد عايش تلك الظروف وذاق علقمها، فاشربت نفسه هذه المعاناة وأخذ يدافع بقلمه وكراسه ما استطاعت به النفس، بالإضافة إلى الثقافة الوطنية والسياسية والقومية، وتربية الحفاظ على الهوية الوطنية التي تلقاها درويش كان لها دور هام في تكريس شعره نحو الوطن وقضيته؛ لذا فإننا لا نجد قصيدة من قصائده إلا وفيها إشارة إلى القضية الفلسطينية والاحتلال الصهيوني. فكان حقيق له أن يسمى "شاعر الأرض" أو "شاعر الثورة". ولعل قصيدته "عابرون في كلام عابر" تعتبر من أبرز قصائده التي لخص فيها الشاعر عشقه للأرض والوطن ودفاعه المستميت عليها، فهي عبارة عن حرب أشعلها الشاعر مع المحتل، حيث يقول فيها:

أَيُّهَا الْمَارُّونَ بَيْنَ الْكَلِمَاتِ الْعَابِرَةِ
 احْمَلُوا أَسْمَاءَكُمْ وَأَنْصِرُوا
 وَاسْحَبُوا سَاعَاتِكُمْ مِنْ وَقْتِنَا، وَأَنْصِرُوا
 وَاسْرِقُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ صُورٍ، كَيْ تَعْرِفُوا
 أَنْكُمْ لَنْ تَعْرِفُوا
 كَيْفَ يَبْنِي حَجْرٌ مِنْ أَرْضِنَا سَقْفَ السَّمَاءِ
 أَيُّهَا الْمَارُّونَ بَيْنَ الْكَلِمَاتِ الْعَابِرَةِ
 أَنْ أَنْ تَنْصِرُوا

٣٨ درويش، محمود. ١٩٩٥. لماذا تركت الحصان وحيداً. ص ٤٩.

وَتَقِيْمُوا اَيْنَمَا شِئْتُمْ وَلَكِنْ لَا تُقِيْمُوا بَيْنَنَا
اَنَّ اَنْ تَنْصَرِفُوْا
وَلْتَمُوْثُوْا اَيْنَمَا شِئْتُمْ وَلَكِنْ لَا تَمُوْثُوْا بَيْنَنَا
فَلَنَا فِيْ اَرْضِنَا مَا نَعْمَلُ
وَلَنَا الْمَاضِيْ هُنَا
وَلَنَا صَوْتُ الْحَيَاةِ الْاَوَّلِ
وَلَنَا الْحَاضِرُ، وَالْحَاضِرُ، وَالْمُسْتَقْبَلُ
وَلَنَا الدُّنْيَا هُنَا... وَالْآخِرَةُ
فَاخْرُجُوْا مِنْ اَرْضِنَا
مِنْ بَرِّنَا .. مِنْ بَحْرِنَا
مِنْ قَمَحِنَا .. مِنْ مِلْحِنَا .. مِنْ جُرْحِنَا
مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، وَاخْرُجُوْا
مِنْ مُفْرَدَاتِ الذَّاكِرَةِ
اِيْهَا الْمَارُوْنَ بَيْنَ الْكَلِمَاتِ الْعَابِرَةِ...!^{٣٩}

٤ . ٣ . ٢ تطور شعره

إنَّ الولوج في عالم محمود درويش الشعري ليس سهلاً الوقوف على خباياه وأسراره الإبداعية، فهو عالمٌ لا متناه في الغنى والتوسع والتطور. واكتساب ذلك جاء من المخزون الثقافي العميق لدى الشاعر من جهة، وانعكاس الواقع والظروف المحيطة به على أعماله الأدبية، والقدرة على الربط بين الواقع والإبداع الفني في خدمة القضية من جهة أخرى. حيث إنَّ عملية التحوُّل والتطوُّر في عملية الإبداع الشعري تستند في أساسها على مقومات مستمدة من الصوت الداخلي للشاعر والصوت الخارجي المتمثل في: الجمهور، والزمان، والمكان، فهذان الصوتان هما اللذان يوجهان الشاعر إلى إنتاج عمل أدبي بأسلوب معين. فقد مرَّ شعر محمود درويش عبر مراحل إبداعية متعددة، شقَّ من خلالها طريقه نحو العالمية، وكوَّن بذاته مدرسة شعرية مستقلة تناهض المدارس الشعرية على مرِّ التاريخ. ويمكن إجمال تلك المراحل في الآتي:

١ . مرحلة التقليد: في هذه المرحلة استكشف فيها الشاعر ذاته الأدبية والشعرية، وأخذ يُرَدِّد الشعر على لسانه محاولاً تقليد الشعراء السابقين والتأثر بالطريقة الكلاسيكية والرومانتيكية في الشعر. وخير ما يمثل هذه المرحلة مجموعته الشعرية "عصافير بلا أجنحة" الصادرة عام ١٩٦٠، فيقول في إحدى قصائد الديوان التي هي بعنوان "خذني إليك":

^{٣٩} درويش، محمود. ١٩٩٤. عابرون في كلام عابر. ط٢. بيروت: دار العودة.

خُذْنِي إِلَيْكَ..!
دَعْنِي أَحْسُ حَرَارَةَ الدُّنْيَا لَدَيْكَ
دَعْنِي أُرْوِي شَوْقِي الظَّامِي إِلَيْكَ
دَعْنِي أَعِيشُ عَلَى يَدَيْكَ
دَعْنِي أَمُوتُ عَلَى يَدَيْكَ
خُذْنِي إِلَيْكَ!

ما عُدْتُ أَحْتَمِلُ الكلامَ .. فَلَا تُتْرَثِرْ يا حَيَاتِي!
دَعْ عَنكَصَ فَلْسَفَةَ الحَيْنِ .. وَذُقْ فُضُولَ الدَّعْدَعَاتِ
شَفْتَايَ لِلتَّقْبِيلِ لَا تُحْرِجْهُمَا بِالتَّرْتِرَاتِ
ظَمَأى أَنَا.. عَطَشَى أَنَا.. بَلِّلْ شِفَاهِي يا حَيَاتِي
خُذْنِي إِلَيْكَ! ٤٠.

في هذا النموذج الشعري من قصيدة (خذني إليك) نجد أن الشاعر قد كان متمثلاً ومقلداً لأشعار غيره، فهذا الأسلوب الغزلي نراه بوضوح عند الشاعر نزار قباني. ولم يقتصر الديوان على قصائد الغزل فحسب، وإنما تضمنه قصائد تأتي على ذكر النكبة والهجرة والحنين إلى الوطن، وقصائد تصور اللاجئين عسافير بلا أجنحة، وكل ذلك جاء بأسلوب كلاسيكي مقلداً فيه ومحاكياً غيره. وبالرغم من ذلك فقد تخلى محمود درويش عن هذه المجموعة الشعرية، ولم يذكرها ضمن أشعاره، ولعل ذلك يعود إلى عدم رضا الشاعر عن أشعاره الأولى، وقد أشار إلى ذلك بقوله: "لو قيّض لي أمر إعادة النظر في أشعاري لحذفت أكثر من نصفها".

٢. مرحلة الاستقلال: فيها ينطلق الشاعر من أرضه وبيته وقريته المهجرة، ويجعل من نفسه حامياً ومدافعاً عن قضيته ووطنه. وتتسم هذه المرحلة من حياة محمود درويش الشعرية بصدق التعبير الفني والإخلاص في الحديث عن هموم شعبه، حيث نجد شعره مليء بالرغبة في التحرر والحياة والمواساة، وانتقل من عالمه الفردي إلى العالم الجماعي ومن الهموم الذاتية إلى الهموم الشعبية والوطنية، وجعل الشعر مرآة للتعبير عن قضيته أمام العالم أجمع. وخير ما يمثل هذه المرحلة مجموعته الشعرية "أوراق الزيتون" في عام ١٩٦٤ و"عاشق من فلسطين" عام ١٩٦٦. ومن النماذج على ذلك قصيدته "نشيد للرجال" من الديوان الثاني، فيقول فيها:

لَأَجْمَلَ ضِفَّةٍ أَمْشِي
فَلَا تَحْزَنُ عَلَى قَدَمِي
مَنْ الأَشْوَاكُ
إِنَّ حُطَايَ مِثْلَ الشَّمْسِ

٤٠ درويش محمود. ١٩٦٠. عسافير بلا أجنحة. بيروت: دار العودة. ص ٦٥.

لا تَقْوَى بِدُونِ دَمِي!
لَأَجْمَلِ ضَبْقَةٍ أَمْشِي
فَلا تَحْزَنْ عَلَيَّ قَلْبِي
مِنْ الْفُرْصَانِ
إِنَّ فُرَادِي الْمَعْجُونَ كَالْأَرْضِ
نَسِيمٌ فِي يَدِ الْحَبِّ
وَبَارُودٌ عَلَى الْبُعْضِ!
لَأَجْمَلِ ضَبْقَةٍ أَمْشِي
فَإِنَّ يَهْتَرَى نَعْلِي
أَضَعُ رَمْشِي
نَعَمْ... رَمْشِي!
وَيَسْتَمِرُّ الشَّاعِرُ إِلَى أَنْ يَقُولَ:
سَنَخْرِجُ مِنْ مَعْسَكِرِنَا
وَمَنْقَانَا
سَنَخْرِجُ مِنْ مَحَابِينَا
وَيُسْتَمِنُّنَا أَعَادِينَا:
« هَلَا.. هَمَجٌ هُمْ.. عَرَبٌ »
نَعَمْ! عَرَبٌ
وَنَعْرِفُ كَيْفَ تُمَسِّكُ قَبِضَةَ الْمَنْجَلِ
وَنَعْرِفُ كَيْفَ يُقَاوِمُ الْأَعْرَلُ
وَنَعْرِفُ كَيْفَ نَبْنِي الْمَصْنَعِ الْعَصْرِيِّ
وَالْمَنْزَلِ..
وَمُسْتَشْفَى
وَمَدْرَسَةً
وَقُنْبَلَةً
وَصَارُوحًا
وَمُوسِيْقَى
وَنَكْتُبُ أَجْمَلَ الْأَشْعَارِ..^{٤١}

^{٤١} درويش، محمود. ١٩٦٦. عاشق من فلسطين. ص ٥٥.

نجد الشاعر في هذا النموذج يمثل الفلسطيني الصامد والمرابط على أرضه، والصابر على الظلم والمرارة. وفيه يمزج الشاعر بين مشاعره الذاتية ومشاعر الجماعة لاشتراكهما في نفس المصير والهدف. كما يظهر لنا دفاعه عن الوعي العام العربي أمام العالم الذي صوّر العرب على أنهم لا حضارة لهم، وقبائل متناحرة فيما بينهم على ملذات الحياة. هذه الصورة التي أخذ المحتل الصهيوني بنشرها والترويج لها، أوجدت في نفس الشاعر التحدي والإصرار والثبات أمام هذا المحتل. ولا تخلو هذه المرحلة من الحديث عن الحبيبة التي سرعان ما تتحول إلى أمّ ثم إلى الوطن، فتتداخل عاطفة الشاعر لترسم لنا صورة تظهر فيها الأنا والوطن.

٣. مرحلة الإبداع: تميل قصائد محمود درويش في هذه المرحلة إلى المسرحية والدرامية القصصية، فالمبنى صار قصصياً، كما مالت القصائد إلى كثير من التجريد، وإلى تولد الصور بحيث صارت قراءة القصيدة هي متابعة للصور التي فيها وتفكر بعلاقات الصورة ورمزيتها^{٤٢}. فكثرت الاستعارات الطريفة والتشبيهات المولدة والايقاع المتقافز النابع من التكرار ومن الترادف والاختلاف والتضاد. وخير ما يمثل هذه المرحلة ثلاث مطولات شعرية هي: أحمد الزعتر، ومديح الظل العالي، وقصيدة بيروت. فيقول في قصيدته مديح الظل العالي:

بَحْرٌ لِأَيْلُولِ الْجَدِيدِ. حَرِيْفُنَا يَدْتُو مِنْ الْأَبْوَابِ...
بَحْرٌ لِلشَّيْدِ الْمَرِّ. هَيَّأْنَا لِيَبْرُوتِ الْقَصِيْدَةِ كُلِّهَا.
بَحْرٌ لِمُنْتَصَفِ النَّهَارِ
بَحْرٌ لِرَايَاتِ الْحِمَامِ، لظَلْنَا لِسِلَاحِنَا الْفَرْدِيِّ
بَحْرٌ لِلزَّمَانِ الْمِسْتَعَارِ
لِيَدَيْكَ، كَمْ مِنْ مَوْجَةٍ سُرِقَتْ يَدَيْكَ
مَنْ الْإِشَارَةِ وَأَنْتَظَرِي
ضَعْ شَكْلَنَا لِلْبَحْرِ. ضَعْ كَيْسَ الْعَوَاصِفِ عِنْدَ أَوَّلِ صَخْرَةٍ
وَاجْمَلِ فَرَاغَكَ... وَأَنْكِسَارِي
....وَاسْتَطَاعَ الْقَلْبُ أَنْ يَرْمِي لِنَافِذَةٍ تَحِيَّتُهُ الْأَخِيرَةَ،
وَاسْتَطَاعَ الْقَلْبُ أَنْ يَعْوِي، وَأَنْ يَعَدَّ الْبَرَارِي
بِالْبُكَاءِ الْحُرِّ...
حُذِّ بَقَايَاكَ، اتَّخِذْنِي سَاعِدًا فِي حَضْرَةِ الْأَطْلَالِ. حُذِّ قَامُوسَ
نَارِي
وَانتَصِرْ

^{٤٢} بولس، حبيب. ٢٠٠٩. ثلاث مراحل في شعر محمود درويش. دمشق: مركز دمشق للدراسات النظرية والحقوق المدنية.

في وردةٍ تُرمى عليكِ من الدُموعِ
 ومن رَغيفِ يابسٍ، حافٍ، وعارٍ
 وانتَصِرَ في آخر التاريخ...
 لا تاريخَ إلا ما يؤرّخه رَحيلُكَ في أهْياري
 فُلنا لِيَبْرُوتَ القَصيدةِ كُلِّها، فُلنا لِمُنْتَصَفِ النَّهارِ:
 بَيْرُوتُ قَلَعَتُنَا
 بَيْرُوتُ دَمَعَتُنَا
 ومِفْتَاحُ لهذا البَحْرِ. كُنَّا نُقَطُّهُ التَّكْوِينِ،
 كُنَّا وَرْدَةَ السُّورِ الطَّوِيلِ وَمَا تَبَقِيَ مِنْ جِدَارِ
 ماذا تَبَقِيَ مِنْكَ غَيْرُ قَصيدةِ الرُّوحِ المَحَلِّقِ في الدُّحانِ قِيامَةً
 وقيامَةً بعدَ القيامةِ؟ حُدُّ نُثاري
 وانتَصِرَ في ما يُمَزِّقُ قلبَكَ العاري،
 ويجعلُكَ انتشاراً للبدارِ
 قَوْساً يَلُمُّ الأَرْضَ من أطرافها..
 جَرَساً لما يَنْسأهُ سَكَّانُ القيامةِ من معانيك.
 انتصر،
 إِنَّ الصَّلِيبَ جَبَّالُكَ الحَيَوِيُّ مَسْرَاكَ الوَحِيدُ من الحصارِ إلى
 الحصارِ^{٤٣}.

هذه المقطوعة من الملحمة الشعرية التي وصف فيها الشاعر مأساة الفلسطينيين في الشتات، وذلك عندما اجتاحت الاحتلال الصهيوني لبنان عام ١٩٨٢، حيث تحولت بيروت إلى كتلة من اللهب والدمار، أجبرت اللاجئين الفلسطينيين إلى الهجرة والرحيل مرة أخرى إلى البلدان المجاورة. فأخذ الشاعر يصف تلك المشاهد بأسلوب قصصي ودرامي، ينتقل فيه من الحوار الداخلي إلى محاورة الأشخاص والمعالم الحضارية، مستخدماً الاضداد والنص الملحمي والصور المركبة والتجريد والزخم والتناص والاتكاء على الرمز في التعبير عن مكونات النفس وخباياها.

٤. مرحلة التجديد: في هذه المرحلة يصل الشاعر إلى ما بعد الحداثة ويصل فيها إلى تأملات تحاول إبداعها أن تجد صيغاً غير مألوفة لحوار الإنسان مع نفسه، مع الطبيعة والخالق، فالإنسان هنا محور تدور حوله التناقضات والثنائيات. هذه المرحلة يجنح فيها الشاعر إلى أغوار نفسه وخباياها وخفايا الكون وما يحيط به

^{٤٣} درويش، محمود. ١٩٨٣. مديح الظل العالي.

من عالم الغموض، فيزداد في التأمل والتفكير في هذا الوجود. ومن الجانب الشكلي نجد الشاعر قد مزج بين القديم والحديث بين شعر التفعيلة والشعر النثري، متخطيا كل الحواجز التي تحول بين الإبداع والإبداع. ونلتمس أثر ذلك في دواوينه الأخيرة: "كزهر اللوز أو أبعد" و "حالة حصار" وجدارية" و "لا تعتذر عما فعلت" و "أثر الفراشة"، والدواوين الثلاثة الأولى هي مسرح دراسة الباحث. فمن تلك النماذج قصيدته "موهبة الأمل" التي يقول فيها:

كُلَّمَا فَكَّرَ بِالْأَمَلِ أَنْهَكَهُ التَّعَبُ وَالْمَلَلُ،
وَاحْتَرَعَ سَرَابًا، وَقَالَ: بِأَيِّ مِيزَانٍ أَرِنُ
سَرَابِي؟ بَحْثٌ فِي أَذْرَاجِهِ عَمَّنْ كَأَنَّهُ
قَبْلَ هَذَا السُّؤَالِ، فَلَمْ يَعْتَزْ عَلَى مُسَوِّدَاتِ
كَانَ فِيهَا الْقَلْبُ سَرِيعَ الْعَطْبِ وَالطَّيْشِ.
وَلَمْ يَعْتَزْ عَلَى وَثِيقَةٍ تَنْبُتُ أَنَّهُ وَقَفَ
تَحْتَ الْمَطَرِ بِلَا سَبَبٍ. وَكُلَّمَا فَكَّرَ بِالْأَمَلِ
اتَّسَعَتْ الْمِسَافَةُ بَيْنَ جَسَدٍ لَمْ يَعُدْ
حَقِيقًا وَقَلْبٍ بِالْحِكْمَةِ. وَلَمْ يَكْرُرْ
السُّؤَالَ: مَنْ أَنَا؟ مِنْ فَرَطٍ مَا هُوَ
مُجَافٍ لِرَائِحَةِ الزَّنْبَقِ وَمُوسِمِي الْجِيرَانِ الْعَالِيَةِ.
فَتَحَّ النَّافِذَةُ عَلَى مَا تَبَيَّنَ مِنْ أَفْقٍ، فَرَأَى
قِطْبَيْنِ تُمَارِحَانِ جَرَوْا عَلَى الشَّارِعِ الضَّيِّقِ
وَحَمَامَةً تَبْنِي عُشًّا فِي مَدْحَنَةٍ. وَقَالَ:
لَيْسَ الْأَمَلُ نَقِيضَ الْيَأْسِ، رُبَّمَا هُوَ الْإِيمَانُ
النَّاجِمُ عَنِ لَا مُبَالَاةِ آلهَةٍ بِنَا... تَرَكَتْنَا
نَعْتَمِدُ عَلَى مَوَاهِبِنَا الْخَاصَّةِ فِي تَفْسِيرِ
الضَّبَابِ وَقَالَ: لَيْسَ الْأَمَلُ مَادَّةٌ وَلَا
فِكْرَةٌ. إِنَّهُ مُؤَهَّبَةٌ. تَنَاقُلُ قُرْصًا مُضَادًّا
لَا رَتْفَاعَ ضَغْطِ الدَّمِ. وَنَسِيَ سُؤَالَ الْأَمَلِ....
وَأَحْسَنَ بِفَرْجٍ مَا... غَامِضُ الْمَصْدَرِ!^{٤٤}

في هذا النموذج المليء بالأسرار والألغاز النابع من التأمل وحديث النفس، أصبحت ظاهرة ملموسة في أشعار درويش الأخيرة، وهي محاولة من الشاعر للوصول إلى الحقائق الغائبة عن ذهنه في الوجود

^{٤٤} درويش، محمود. ٢٠٠٧. أثر الفراشة. ص ٦٠.

أو استكشاف عوالم ما وراء الطبيعة. وفي هذا النص النثري يزخر بكابوس التشبيهات والاستعارات والمجازات، التي تؤدي إلى حبّ الاستطلاع عند القارئ والتشويق والمغامرة في تفكيك ألغازها وأسرارها. وهذا ما سنجده في الفصول القادمة من التحليل.

٥. ٣. ٢ دراسات نقدية

استطاع محمود درويش بإبداعاته الشعرية وعبقريته الأدبية أن يشغل النقاد والكتاب من بعده، ففتح لهم باب البحث والتقصى عن مدلولات مفرداته الشعرية، ومضامين قصائده الثورية، وأساليب كتابته التجديدية. والتي عبّر من خلالها عن روح القضية التي آمن بها ضد الظلم والاستعمار أينما كان وفي أي زمان كان. هذا الشعر الذي وصل إلى قلوب الناس قبل عقولها، أخذ حيزاً كبيراً في حياة الناس عامة، والنقاد والكتاب خاصة، وليس العرب فحسب، بل هناك الكثير من الأدباء الغربيين قد كتبوا عنه، وبحثوا في أشعاره نقداً وتحليلاً سواء كان ذلك في الموضوع أو المضمون أو الأسلوب. إضافة إلى الحوارات والمقابلات الصحفية التي تم إجرائها مع درويش المحلية والعربية والعالمية. وفي هذا المقام ليس بإمكاننا أن نحصي الدراسات التي قامت حول الشاعر محمود درويش إلى يومنا هذا، ففي كل يوم هناك عنوان بحث أو رسالة أو مقال يخرج ليظهر لنا إبداعاته الشعرية وتجديداته الأدبية. فمن هذه الدراسات التي تناولت شعر محمود درويش:

١. النقاش، رجا. ١٩٧١. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. ط٢. مصر: دار الهلال.
٢. درويش، أحمد. ١٩٩٣. الكلمة والمجهر؛ دراسات في نقد الشعر. مصر: مكتبة الأسرة.
٣. فتح الباب، حسن. ١٩٩٧. سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤. العراقي، فائز. ١٩٩٨. شعر الانتفاضة في البعدين الفكري والفني. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٥. القعود، محمد عبد الرحمن. ٢٠٠٢. الإيهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
٦. وازن، عبده. ٢٠٠٦. محمود درويش الغريب يقع على نفسه. مصر: رياض الريس للكتب والنشر.
٧. فضل، صلاح. ٢٠٠٩. محمود درويش حالة شعرية. دبي: مجلة دبي للثقافة.
٨. الكيالي، عبد الرحمن. ١٩٧٥. الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٩. أبو أصبع، صالح خليل. ٢٠٠٩. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨ - ١٩٧٥ "دراسة نقدية". دمشق: دار البركة للنشر والتوزيع.
١٠. الدويري. أكرم أحمد علي، ٢٠٠٨م، مخيلة محمود درويش الشعرية، الأردن: جامعة اليرموك.

هذا غيض من فيض من تلك الدراسات النقدية والتحليلية التي تناولت محمود درويش وشعره الإبداعي، دراسة يظهر فيها تجليات الإبداع والابتكار والتجديد في شعره. وما زال النقاد والكتاب مشغولين بالبحث عن أسرار لغة الشاعر وأساليبه التعبيرية في إظهاره للصور البيانية والبلاغية إظهاراً يضيف على المضامين جمالاً وحسناً تختار فيه الأذواق، وترتفع بوجهه الأشداق.

University of Malaya

الفصل الثاني

النظرية السياقية

٢.٤ السياق في اللغة الاصطلاح

١.٤.٢ السياق لغة

جاءت لفظة السياق من الفعل الثلاثي (سَوَّقَ)، وقد ذكر ابن فارس أنَّ السين والواو والقاف أصل واحد، وهو حدود الشيء. يقال: ساقه يسوقه سوقا. ويقال: سقت إلى امرأتي صداقها، وأسقته. والسوق مشتقة من هذا؛ لما يساق إليها من كل شيء، والجمع أسواق^{٤٥}.

وقال ابن منظور: السوق: معروف. ساق الإبل وغيرها يسوقها سوقا وسياقا. وهو سائق وسوّاق، شدّد للمبالغة. وجاء في قوله تعالى: ﴿وَجَاءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَعَهَا سَائِقٌ وَشَهِيدٌ﴾^{٤٦}. قيل في التفسير: سائق يسوقها إلى محشرها، وشهيد يشهد عليها بعملها^{٤٧}.

وقد انساقت وتساوقت الإبل تساوقا إذا تتابعت، وكذلك تقاودت فهي متقاودة ومتساوقة. والمساوقة: المتابعة، كأن بعضها يسوق بعضها. وساق إليها الصداق والمهر سياقا وأساقه، وساق فلان من امرأته، أي أعطها مهرها. والسياق: المهر^{٤٨}.

ويقول الجوهري: "يقال: ولدت فلانة ثلاثة بنين على ساق واحدة، أي بعضهم إثر بعض، ليس بينهم جارية، والسياق نزع الروح، يقال: رأيت فلانا يسوق، أي ينزع عند الموت"^{٤٩}.

^{٤٥} ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا. ١٩٧٩. معجم مقاييس اللغة. (تحقيق) عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الفكر. ٣: ١١٧.

^{٤٦} القرآن. قاف ٥٠: ٢١.

^{٤٧} ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. ١٩٨١. لسان العرب. (تحقيق) عبد الله علي الكبير وآخرون. مصر: دار المعارف. ٣: ٢١٥٣.

^{٤٨} ابن منظور. ١٩٨١. ٣: ٢١٥٣.

^{٤٩} الجوهري، إسماعيل بن حماد. ١٩٨٤. الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية). (تحقيق) أحمد عبد الغفور عطار. بيروت: دار العلم للملايين. ٤: ١٤٩٩.

وقال الراغب الأصفهاني: سوق الإبل جلبها وطردها، يقال: سقته فانساق، وسقت المهر إلى المرأة^{٥٠}. والسرود هو التابع. حيث قيل: نجوم سرد متتابعة. وتسرد الدُّرُّ: تتابع في النظام. وسرد الحديث والقراءة: جاء بهما على ولاء. وماشٍ مسرد: يتابع خطاه في مشيه^{٥١}.

ويقول الزمخشري: ومن المجاز: ساق الله إليه خيرا، وساق إليها المهر، وساقَت الرياح السحاب. وتساوقت الإبل: تتابعت. وهو يسوق الحديث أحسن سياق، وإليك يسوق الحديث. وهذا الكلام مساقه إلى كذا. وجئتك بالحديث على سوقه: على سرده^{٥٢}.

يتضح مما سبق أن السياق مصدر ساق، وهو مرادف لكلمة (السوق). والتي تعني التابع والسرود. وإذا كانت تساوقت على وزن (تفاعلت) للمؤنث تعني تتابعت. فإن ساوق على وزن (فاعل) تؤدي إلى معنى التابع. وبذلك تكون ساوق مرادفة لكلمة (المساوقة) التي تعني: "التلازم بين الشيئين بحيث لا يختلف أحدهما عن الآخر في مرتبة، ويتبع كل منهما صاحبه"^{٥٣}.

٢. ٤. ٢ السياق اصطلاحاً

بالرغم من إيراد المعنى اللغوي للفظ "السياق" في معاجم وقواميس اللغة العربية القديمة، فإنه يتعدّر علينا وجود معنى اصطلاح عليه العلماء العربية لهذه اللفظة؛ ويعود السبب في ذلك إلى أنّ مصطلح السياق يشكل بُعداً آخر واتجاهاً يختلف عن مفهوم القدماء له، وهذا الاختلاف ربما ليس في المضمون الذي يحمله معنى السياق، وإنما في الدلالة الذي أصبح يشكله المصطلح واتساعه وشموله على أبعاد جديدة. إضافة إلى ذلك أن العلماء القدماء - بالرغم من إشارتهم لمفهوم السياق - فإنهم أثبتوا معنى السياق عملياً في كتبهم ومصنفاتهم دون تحديد أو تأصيل لمفهوم السياق، فكان فهمهم له فهماً عملياً لا فهماً نظرياً وتعميداً.

لهذا فإن الباحث قد آثر إلى عدم ذكر إشارات العلماء القدماء لمفهوم السياق في هذا المقام، وأرجأ ذلك إلى المبحث الثالث من هذا الفصل، واكتفى بإيراد مفهوم السياق كما اصطلاح عليه العلماء الحديثين، وذلك بعد ظهور النظرية السياقية وتكامل أبعادها وتضافرت الجهود فيها من خلال رسم معالمها وتحديد مداخلها وتوضيح مناهجها. وفيما يلي نعرض لأهم التعريفات التي وضعها العلماء لتقريب مفهوم السياق حديثاً:

^{٥٠} الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد المفضل. د. ت. المفردات في غريب القرآن. (تحقيق) مركز الدراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز. مكة المكرمة: مكتبة نزار مصطفى الباز. ٢٠: ٣٢٨.

^{٥١} الزمخشري. ١٩٩٨. ١: ٤٤٩.

^{٥٢} الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر. ١٩٩٨. أساس البلاغة. (تحقيق) محمد باسل عيون السود. بيروت: دار الكتب العلمية. ١: ٤٨٥.

^{٥٣} التهانوي، محمد علي. ١٩٩٦. كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. (تحقيق) رفيق العجم، علي درج. لبنان: مكتبة لبنان. ٢: ٦٨٥.

- دُكر أن لفظ "السياق" يقابله في اللغة اللاتينية مصطلح (context) حيث نجد أنه يتكون من مقطعين: (con) التي تعني "مع"، و(text) التي تعني "النسيج"، ثم تطورت اللفظة وأصبحت تطلق على النص. وبهذا الشكل أصبحت لفظ (context) تعني مجموعة من المعاني، تتمثل في:
١. ما يحيط بالوحدة اللغوية المستعملة في النص.
 ٢. قيود التوارد المعجمي التي تراعى عند استعمال أكثر من وحدة لغوية.
 ٣. نص لغوي يتسم بسعة نسبية ويؤدي معنى متكاملا سواء أكان ذلك النص مكتوبا أم متكلما به.
 ٤. الأحوال والمواقف الخارجية ذات العلاقة بالكلام^{٥٤}.

ويرى مايكل هاليداي (Michael Halliday) أن السياق: "هو النص الآخر، أو النص المصاحب للنص الظاهر، وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية"^{٥٥}.

والسياق كما يراه الغدامي: "هو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول، ويكون لفظيا أو قابلا للشرح اللفظي". كما يشير أيضا إلى أن السياق عند ياكسون: "هو الطاقعة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقوله وفهمها. فالسياق إذا هو الرصيد الحضاري للقول، وهو مادة تغذيه بوقود حياته وبقائه"^{٥٦}.

وقد ذكر مبارك في معجمه أن السياق يقصد به: "البيئة اللغوية المحيطة بالوحدة الصوتية أو الوحدة البنيوية الصغرى، ويعني الوحدات التي تسبق وتلي وحدة لغوية محددة. كما يعني هذا التعبير: مجموعة العوامل الاجتماعية التي يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي والسلوك اللغوي"^{٥٧}.

وجاء في "معجم المصطلحات اللغوية" أن: "سياق: ما يسبق العنصر اللغوي أو يليه في كلام أو نص، سواء كان صوتا أم لفظا أم جملة"^{٥٨}.

^{٥٤} البركاوي، عبد الفتاح عبد العليم. ١٩٩١. دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث. مصر: دار الكتاب. ص ٤٥.

^{٥٥} عوض، يوسف نور. ١٤١٠هـ. علم النص ونظرية الترجمة. مكة المكرمة: دار الثقة للنشر والتوزيع. ص ٢٩.

^{٥٦} الغدامي، عبد الله. ٢٠٠٦. الخطبة والتفكير. ط٦. المغرب: المركز الثقافي العربي. ص ١٢.

^{٥٧} مبارك، مبارك. ١٩٩٥. معجم المصطلحات الأكاديمية. بيروت: دار الفكر اللبناني. ص ٦١.

^{٥٨} البعلبكي، رمزي. ١٩٩٠. معجم المصطلحات اللغوية. بيروت: دار العلم للملايين. ص ١١٩.

أما الدلالة السياقية فهي: "ما تطرأ على الكلمة من تطور دلالي بحسب القوانين التي ترصد حركة الألفاظ والدلالات في الزمان المتتابع بين العصور، وفي المجالات المختلفة من: علمية واجتماعية وفنية"^{٥٩}.

تلك مجموعة من التعريفات التي جاءت في توضيح معنى السياق في العصر الحديث، وبالرغم من اختلاف صيغة التعاريف بعضها عن البعض، إلا أننا نجد فيها دلالة واحدة تشترك فيها جميع التعريفات، وهذه الدلالة تمثل الحجر الأساسي الذي انطلقت من النظرية السياقية في سبيل تحقيق غاياتها وأهدافها، ألا وهي الوصول إلى المعاني الدقيقة للألفاظ من خلال ورودها في سياق الكلام.

وبالنظر إلى المفاهيم السابقة يتضح لنا أنَّ السياق يتناول جانبين: الأول: سياق النص أو الكلام ويسمى (السياق اللغوي) (Linguistic context)، والثاني: سياق الموقف أو الحال ويسمى (السياق غير اللغوي) (context of situation). حيث يقول بروس أنغام: "السياق يعني واحداً من اثنين: أولاً: السياق اللغوي وهو ما يسبق الكلمة، وما يليها من كلمات أخرى، والثاني: السياق غير اللغوي: أي الظروف الخارجية عن اللغة التي يرد فيها الكلام"^{٦٠}.

من خلال ما سبق في تعريف السياق في اللغة والاصطلاح، نجد أن تعريفات العلماء تدور في فلك واحد، فالمعنى متقارب وإن اختلف اللفظ والصياغة والتركيب، فالسياق كما يُفهم هو الربط بين عناصر التركيب الواحد ربطاً متماسكاً يؤدي إلى المعنى المقصود، وأي خلل في هذا الربط يؤدي إلى خلل في المعنى المقصود، أي أنه لا يعطى المعنى الذي يريده الكاتب، فالمعنى قائم على التماسك والترابط بين محتويات التركيب من الكلمات والعبارات والألفاظ.

لقد كان من خلال هذا التقسيم للسياق -أي السياق اللغوي وسياق الموقف- نقطة الانطلاق الأساسية للنظرية السياقية، والتي اعتمد عليها فيرث في تشكيل نظريته وتطويرها وتحديد معالمها الحديثة. وسيتم توضيح ذلك في المبحث التالي.

٥ . ٢ نشأة النظرية السياقية

قبل البدء في الحديث عن نشأة النظرية السياقية، لا بدَّ أن نضع البصمات الأولى لنشأة اللسانيات الحديثة باعتبار أن النظرية السياقية هي جزء من اللسانيات الحديثة، كما أن ظهور النظرية السياقية كان معتمداً على غيرها من النظريات أو الأبحاث التي قامت في مجال اللسانيات الحديثة. فالعملية إذاً تكاملية

^{٥٩} الداية، فايز. ١٩٩٦. علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق. ط٢. دمشق: دار الفكر. ص ٢٢.

^{٦٠} الطلحي، ردة الله بن ضيف الله. ١٤١٨هـ. دلالة السياق. رسالة دكتوراه. السعودية: جامعة أم القرى. ١: ٤٠.

وترابطية، والدرس اللساني بشكل عام له جذوره التاريخية الأولى منذ القديم، وخاصة عند الهنود والإغريق واليونان والرومان والمصريين القدماء وغيرهم من أصحاب الحضارات العريقة؛ لهذا فإن الإشارة إلى نشأة اللسانيات الحديثة أمر محتم؛ لإزالة الإبهام عن هذا التاريخ.

يعتبر منتصف القرن التاسع عشر محطة فاصلة في مجال الدرس اللغوي، فقد انتقلت الدراسة من مرحلة البحث في تاريخ اللغة، ودراسة العلاقة بين اللغة والتاريخ، وتصنيف اللغات في سلالات لغوية معينة، وقد أطلق على هذا النوع من الدراسة بـ "اللسانيات التاريخية"، إلى مرحلة دراسة اللغة دراسة علمية منهجية قائمة على التجارب والملاحظات، وباستخدام مناهج ونظريات معينة، وتتم بدراسة اللغة من حيث: الخصائص والتراكيب والمعاني. ويعتبر العالم السويسري فردنان دي سوسور أول من أحدث قطيعة في اللسانيات التاريخية، وأخذ يُعنى بدراسة اللغة دراسة وصفية أطلق عليها "اللسانيات الآنية"، والتي تم نشرها في كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة". وقد لخص دي سوسور موضوع اللسانيات الحديثة في قوله: "إن موضوع اللسانيات الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها"^{٦١}.

كانت جهود دي سوسور في الدرس اللساني الحديث بمثابة المفتاح الأساسي في البحوث والدراسات اللسانية عامة، إذ تكاثرت النظريات والأبحاث والمدارس اللسانية الحديثة، ثم استقلت في علم خاص تعتمد في استقلاليتها على دراسة اللغة دراسة وصفية، وتعتمد على مقاييس دقيقة وضعها علماء اللغة آنذاك، وقد أطلق على تلك الدراسات "اللسانيات البنوية"؛ لاهتمامها بدراسة البنى والنسيج المكون للغة. وقد كان من أوائل تلك المدارس "مدرسة براغ" أو "المدرسة الوظيفية" الروسية، وكان من أقطابها: ياكبسون، وتروبتسكوي، وتتميز هذه المدرسة بدراسة النظام اللغوي بمستوياته المختلفة: النحوي، والصرفي، والصوتي، والدلالي، دراسة وظيفية محضة، وهذا ما جعله يختلف عن مناهج المدارس اللسانية الأخرى. وفي أوروبا ظهرت "مدرسة كوبنهاغن" أو "الغلوسيماتيك" ويرجع الفضل في تأسيسها إلى لويس يلمسليف الدنماركي، وتقوم هذه النظرية على أسس رياضية ومنطقية وكلية، تعنى بوصف الظواهر وتحليلها وتفسيرها بطريقة موضوعية، وتختلف عن المدارس الأخرى في أنها تجمع بين النحو التقليدي واللسانيات الحديثة باستخدام الرياضيات والجبر في تحليل النصوص. وفي بريطانيا ظهرت "مدرسة لندن" وكان من روادها: هنري سويت، ودانيال جونز، وجون فيرث، وقد طور أتباع هذه المدرسة الدراسات الصوتية وعلاقتها باللغة، إضافة إلى ما حققه فيرث من تقدم في مجال اللسانيات بشكل عام، وخاصة فيما يتعلق بنظريته الشهيرة "النظرية السياقية". وإذا انتقلنا إلى أمريكا نجد اللسانيات الوصفية التي اهتم بها الإنشروبولوجيون، فكان

Saussure, F. D. (١٩٥٩). *Course in General Linguistics*, edited by Charles Bally and Albert Sechehaye, in collaboration with Albert Riedlinger. Translated by Wade Baskin. New York: Philosophical Library. P ٢٣٢

اهتمامهم منصب على دراسة اللغة دراسة وصفية تعتمد على دراسة وتحليل اللغة المنطوقة، وكان من أشهر هؤلاء العلماء: بوعز، وسابير، بلومفيلد. ولعل أهم ما تميزت به اللسانيات الوصفية على يد بلومفيلد هو ربط اللسانيات بعلم النفس السلوكي، وقد أطلق على هذا المنهج باسم "المنهج الآلي أو المادي" والذي يفسر السلوك البشري في حدود المثير والاستجابة^{٦٢}.

ظل المنهج الوصفي مهيمنًا على الدراسات والنظريات اللسانية الحديثة في أوروبا وأمريكا حتى منتصف القرن العشرين سنة ١٩٥٧، إذ ظهر بعد هذا التاريخ تيار جديد على يد نوعم تشومسكي أطلق عليه القواعد التوليدية التحويلية كما في كتابه "البنى التركيبية"، ويكمن الفرق بين تشومسكي والوصفيين هو انتماء تشومسكي إلى العقلانيين، أما الوصفيون فقد تبنا المذهب التجريبي، كما أنه يرفض التسليم بالنظرية السلوكية في اكتساب اللغة، إضافة إلى أن تشومسكي اهتم في نظريته بالجانب التفسيري والتحليلي بدلا من الجانب الوصفي. وقد مرت نظرية تشومسكي في مراحل عدة حتى وصلت إلى ما وصلت عليه الآن، والتي عرفت باسم "النحو التوليدي التحويلي"^{٦٣}.

أما علم الدلالة "سمانتكس" الذي يعتبر أحدث فروع اللسانيات الحديثة، فقد سيطر على معظم الأبحاث والدراسات اللسانية في الوقت الحاضر، إذ أنه يُعنى بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية، أي البحث في معنى المعنى، وقد ظهر العديد من المناهج الحديثة التي تهتم بدراسة المعنى، منها: المنهج التحليلي، والمنهج السياقي، والمنهج العقلاني، والمنهج التصوري، وكل منهج له طريقته الخاصة في الوصول إلى دلالة المعنى أو معنى المعنى. ويتميز علم الدلالة باهتمامه بجوهر الكلمات ومعانيها، والوقوف على التطورات التي تؤثر على المعنى وتغيرها. ويتجاوز بذلك حدود اللسانيات الحديثة التي اهتمت بدراسة الجوانب الصورية للغة^{٦٤}.

كانت تلك أهم الإشارات والمحطات في تاريخ تطور اللسانيات الحديثة، إذ ظهر في هذه الحقبة الزمنية الكثير من النظريات والمناهج والأبحاث التي أخذت على عاتقها البحث في ذات اللغة، ودراساتها دراسة وصفية وتحليلية تتعد في مسارها عن الدراسات التاريخية والمقارنة.

^{٦٢} مومن، أحمد. ٢٠٠٥. اللسانيات النشأة والتطور. ط ٢. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. ص ٢٠٢ - ٢٣٥.

^{٦٣} مومن. ٢٠٠٥. ص ٢٠٢ - ٢٣٥.

^{٦٤} عبد الجليل، منقور. ٢٠٠١. علم الدلالة أصوله ومباحثه. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١ . ٥ . ٢ السياق قبل فيرث

أما نشأة النظرية السياقية، فهي كغيرها من النظريات اللسانية الحديثة التي تأثرت بغيرها من النظريات، فإذا كانت الجهود اللسانية في دراسة اللغة قد ظهرت منذ العهد القديم، وتطورت مع مرور الزمن وتغيرات المجتمع، فإن ذلك يعني أن الدرس اللساني الحديث ظهر بناء على دراسات سابقة في ذات المجال، أي أن الجهود الناشئة تعتمد على جهود سابقة لها. وكذلك النظرية السياقية التي ظهرت على يد جون روبرت فيرث (John Firth) فإن لها إشارات ومقدمات ظهرت في الأبحاث والنظريات اللسانية السابقة لها.

كانت الإشارة الأولى في اللسانيات الحديثة عن السياق قد ظهرت عند دي سوسور (De Saussure) (١٨٥٧ - ١٩١٣) ويعد كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي صدر بعد وفاته ذا قيمة علمية كبيرة في اللسانيات الحديثة، وخاصة فيما أحدثه سوسور من استخدام لهظرة الثنائيات، كثنائية اللغة والكلام، واللسانيات الآنية والزمانية، والعلاقة بين الدال والمدلول وغيرها. فاللغة عند دي سوسور "لا يمكن أن تكون إلا نظاما من القيم المجردة، وتكمن قيمة الكلمة في خاصيتها التي تمكنها من تمثيل فكرة معينة"^{٦٥}. ومن خلال ثنائية العلاقات التركيبية والترابطية التي ذكرها دي سوسور فإنه يخلص فيها إلى أن الوحدات اللغوية (الكلمات) لا تكتسب قيمتها إلا بتقابلها مع الوحدات التي تسبقها أو تليها أو معها جميعا. أي أن الكلمة تكتسب قيمتها من خلال دخولها في علاقة مع غيرها من الكلمات، فالكلمة في الحقيقية لا تمتلك أي معنى في ذاتها، ودليل ذلك أنها تتخذ أكثر من معنى في سياقات متعددة. وقد أطلق على العلاقات الترابطية مصطلح "العلاقات الاستبدالية"؛ وذلك لإمكانية أن تحل الوحدات اللغوية محل بعضها البعض في سياق واحد^{٦٦}.

ثم ظهر مصطلح "السياق" عند جوزيف فنديريس (Joseph Vendryes) (١٨٧٥ - ١٩٦٠) في كتابه "اللغة"، حيث أشار في موضوع الاشتقاق الذي ذكره فنديريس في الجزء الثالث من كتابه إلى أن عملية الاشتقاق التي تحصل في اللغة، لا يمكن أن تكون كلماتها متشابهة في المعنى، ولها دلالة واحدة فقط، وإن الذي يفرق بين المعنى وآخر هو سياق النص الذي توضع فيه، حيث يقول: "حينما نقول بأن لإحدى الكلمات أكثر من معنى واحد في وقت واحد نكون ضحايا الانخداع إلى حد ما. إذ لا يطفو في الشعور من المعاني المختلفة التي تدل عليها إحدى الكلمات إلا المعنى الذي يعينه سياق النص"^{٦٧}.

Saussure. ١٩٥٩. P ٧٢. ^{٦٥}

٦٦ مومن. ٢٠٠٥: ١٣٠.

^{٦٧} فنديريس، جوزيف. ١٩٥٠. اللغة. (ترجمة) عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية. ص ٢٢٨.

وقد شدّد فندرس على أهمية السياق ودوره في تحديد المعنى الملائم للكلمة حسب النص الذي يرد فيه، حيث يقول: "الذي يعين قيمة الكلمة في كلِّ الحالات... هو السياق، إذ أنّ الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جوّ يحدّد معناها تحديداً مؤقتاً، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدلّ عليها، والسياق أيضاً هو الذي يخلّص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة "حضورية"^{٦٨}. ويرى فندرس أن الكلمة بكل المعاني التي تحملها توجد في الذهن مستقلة، والذي يحدد استعمالها هي الظروف التي تدعوها إلى ذلك. حيث يقول: "الكلمة بكل المعاني الكامنة توجد في الذهن مستقلة عن جميع الاستعمالات التي تستعمل فيها، ومستعدة للخروج والتشكل بحسب الظروف التي تدعوها"^{٦٩}. كانت هذه أهم الإشارات التي تدل على استخدام فندرس لمصطلح السياق في دراسة اللغة.

أما الظهور الحقيقي والإشارة الصريحة لمصطلح "السياق" فقد ظهر في أعمال العالم الإثنولوجي مالينوفسكي (Malinowski) (١٨٨٤ - ١٩٤٢) عندما كان يعمل في جزر تروبراند في جنوبي المحيط الهادي، فقد حاول مالينوفسكي ترجمة بعض الجمل التي كان يسمعها وفي كل مرة كان يفشل، فقد سجل تفاخراً لصاحب زورق ما ترجمته: "نحن نسيّر الخشبة الأمامية بأنفسنا.. ونحن نلتفت ونرى أصحابنا، إنه يسيّر الخشبة الخلفية". هذه الترجمة لم تعطي معنا واضحاً بيننا، حيث يقول مالينوفسكي: "إن لهذا القول معنى فقط إذا وضعنا الجملة في السياق الذي استعملت فيه أصلاً..."^{٧٠}.

لقد كان سياق الحالة بالنسبة لمالينوفسكي "قطعة من العملية الاجتماعية التي يمكن دراستها بصورة مستقلة أو كناية عن حلقة منتظمة من الأحداث". ومع اعتراف فيرث بفضل مالينوفسكي عليه في إدراج سياق الحالة في دراسة اللغة، إلا أنه -فيرث- يرى أن سياق الحالة عند مالينوفسكي لم يكن مرضياً للمدخل اللغوي الدقيق إلى المشكلة. فقد فضّل فيرث أن يكون سياق الحالة جزءاً من أداة اللساني، أو أحد أساليب الوصف كغيرها من الأساليب التي تستخدم في دراسة اللغة^{٧١}.

ويقرر مالينوفسكي بأهمية السياق الخارجي لفهم اللغة، وبيان وظيفتها الحقيقية، حيث يقول: "إن اللغة في جوهرها متأصلة في حقيقة الثقافة ونظم الحياة والعادات عند كل جماعة، ولا يمكن إيضاح اللغة إلا بالرجوع الدائم إلى المحيط الأوسع، وهي الظروف التي يتم فيها النطق"^{٧٢}.

^{٦٨} فندرس. ١٩٥٠: ٢٣١.

^{٦٩} فندرس. ١٩٥٠: ٢٣٢.

^{٧٠} بالمر، أف. آر. ١٩٨١. علم الدلالة. (ترجمة) مجيد الماشطة. العراق: منشورات الجامعة المستنصرية. ص ٦١.

^{٧١} بالمر. ١٩٨١: ٦٤.

^{٧٢} لويس. م. م. ١٩٥٩. اللغة في المجتمع. (تحقيق) تمام حسان. مصر: دار إحياء الكتب العربية. ص ٤٤.

وخلاصة فكر مالفينوفسكي عن السياق يتمثل في قوله: "الكلام والموقف مرتبطان ببعضهما ارتباطاً لا ينفصم، وسياق الموقف لا غنى عنه لفهم الألفاظ"^{٧٣}.

كانت تلك أهم الإشارات والإرهاصات لمصطلح السياق عند علماء اللسانيات الحديث، والتي مهّدت لظهور النظرية السياقية أواسط القرن العشرين. إذ تعتبر النظرية السياقية جزءاً من اللسانيات الحديثة والتي تبحث في دلالة الكلمات (المعنى) وذلك من خلال منهج قام بتحديد وظائفه ورسم معالمه جون فيرث، الذي يعتبر رائد النظرية السياقية، وصاحب الفضل في ظهورها واتساعها.

٢.٥.٢ السياق عند فيرث

تعدُّ النظرية السياقية (Contextual theory) التي أرسى قواعدها وبنى أساساتها جون فيرث (John Firth) (١٨٩٠ - ١٩٦٠) من أهم الإسهامات التي قدمها للدرس اللساني الحديث، فقد استفاد فيرث من دراسات عالم الأنثروبولوجيا مالفينوفسكي من خلال دراسته الاجتماعية، إذ يرى أن اللغة ظاهرة اجتماعية ينبغي الاهتمام بها، حيث يقول فيرث: "إن اللغة ينبغي أن تدرس بوصفها جزءاً من المسار الاجتماعي، أي كشكل من أشكال الحياة الإنسانية، وليس كمجموعة من العلامات الاعتبائية أو الإشارات"^{٧٤}. وبما أن اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي تساعد على فهم المعاني المتعددة، فإن فيرث قام بدراسة مكونات اللغة وفق ظروف اجتماعية، وبالتركيز على العلاقات التي تربط اللغة بالمجتمع. ومن خلال ذلك فقد تبني فيرث نظرية "سياق الموقف" التي ابتكرها مالفينوفسكي حينما واجهته مشكلة ترجمة النصوص الإثنوغرافية في جزر التروبريندية، حيث طوّر على إثر ذلك نظرية سياق الموقف؛ ليمكن من معاينة الوظائف أو المعاني التي تؤديها الكلمات والجمل في السياقات الموقفية الخاصة التي تستعمل فيها. فقد قرّر مالفينوفسكي أنه: "من الضروري أن توضع كل ألفاظ الكلام في سياق الموقف لفهم مغزاها الحقيقي"^{٧٥}.

لقد أولى فيرث لعلم الدلالة أهمية كبرى، في الوقت الذي كان فيه اللسانيون يمتنعون عن دراستها؛ باعتبارها خارج نطاق اللسانيات وفوق طاقتها، حيث أراد أن يجعلها علماً مستقلاً بذاته، فهو يقول في ذلك: "دراسة الدلالة هي المهمة الرئيسية للسانيات الوصفية". ولتوضيح معنى الدلالة فقد قام فيرث بتميز نوعين من العلاقات التي ترتبط بهما الألفاظ وهما: العلاقات الداخلية أو الشكلية، والعلاقات الموقفية، ويشمل النوع الأول العلاقات التي تربط وحدة لغوية معينة بالوحدات الأخرى، كالعلاقة الموجودة بين

^{٧٣} عزت، علي. ١٩٧١. اللغة ونظرية السياق. مقال في مجلة الفكر المعاصر. العدد ٧٦. مصر: الهيئة العامة للتأليف والنشر. ص ٢٢.

^{٧٤} مومن. ٢٠٠٥: ١٧٤.

^{٧٥} مومن. ٢٠٠٥: ١٧٧.

الوحدات اللغوية في تتابع ما، والعلاقات التركيبية بين الوحدات النحوية والعلاقات الفونولوجية بين الوحدات الصوتية. أما النوع الثاني فيشمل العلاقات بين الوحدات اللغوية ومكونات الموقف غير اللغوية^{٧٦}.

يتبين من خلال ما سبق أن النظرية السياقية عند فيرث تنطلق من ركنين أساسيين هما: السياق اللغوي الداخلي أو سياق النص، وقد أشار إليه فيرث من خلال حديثه عن نوعي العلاقات التي تربط الألفاظ، وهي العلاقات الداخلية أو الشكلية. وبعبارة أخرى فإن السياق الداخلي لا يتجاوز وظائفه خارج حدود النص. أي أنه يبحث في علاقة الكلمة بالكلمة الأخرى، وعلاقة الكلمة بالجملة، بالإضافة إلى علاقة الحروف والأصوات بالكلمة.

أما الركن الثاني للنظرية السياقية فهو السياق الخارجي أو سياق موقف أو السياق غير اللغوي، وقد أشار إليه فيرث بالعلاقات الموقفية، وهو السياق الذي تربطه علاقة ما مع الظروف والملابسات المحيطة بالكلام، أو العناصر الخارجية غير اللغوية، وقد استفاد فيرث في سياق الموقف من إشارات مالينوفيسكي من خلال أبحاثه ودراساته الإثنوبولوجية.

يؤمن أتباع النظرية السياقية أن المعاني هي أنماط سلوكية يمتلكها الإنسان في إطار سياق معين ويسمى (السلوك الكلامي)، وهذه الأنماط هي الكلمات والألفاظ التي ينطقها الإنسان؛ ليعبر بها عن دلالات معينة، أي أن هناك علاقة بين السلوك والسياق. وقد أطلق فيرث على السلوك الكلامي اسم (المعطيات الصوتية): "وهي عبارة عن متصل كلامي غير مقطع، والسياق الواسع هو الثقافة. والسياقات الثانوية هي سياقات الموقف"^{٧٧}.

ويقترح فيرث تقسيم المعنى إلى مجموعة من الوظائف المكونة، وما الوظيفة إلا ضرب من استعمال شكل أو عنصر من لغة معينة حسب سياق معين، وينظر إلى هذا المعنى على أنه مركب من العلاقات السياقية. وتبعاً لذلك فقد قام فيرث بتقسيم تلك السياقات إلى أقسام عدة، موزعة ضمن تسلسل هرمي مضبوط، وهي على النحو الآتي^{٧٨}:

١. السياق الصوتي

٢. السياق المعجمي

^{٧٦} مومن. ٢٠٠٥: ١٧٩.

^{٧٧} مومن. ٢٠٠٥: ١٨١.

^{٧٨} Firth, J. R. (١٩٥٢). *Linguistic analysis as a study of meaning*. Selected papers of JR Firth, ١٩٥٩, pp ١٢-٢٦

٣. السياق الصربي

٤. السياق التركيبي

٥. سياق الموقف

٦. السياق الثقافي

وقد عَقَّب فيرث على هذا التوزيع بقوله: "إن التقنية التي رسمتها هنا عبارة عن تحليل تجريبي عوض عن تحليل نظري للمعنى، ويمكن وصفها كسلسلة من الإجراءات لوضع الظواهر في سياقات: سياق في سياق، وكل سياق عبارة عن وظيفة، أو عضو في سياق أكبر، وتجد كل السياقات مكانا لها فيما يسمى بـ"سياق الثقافة"^{٧٩}.

تنبَّه فيرث إلى أهمية الوظائف أو السياقات السابقة في تحليل السياق اللغوي، والكشف عن المعاني الدقيقة، إلا أن السياقات (الثاني والثالث والرابع) تعتبر جوهر السياق اللغوي أو الوظائف الحاكمة في نظرية السياق وأساسه، ولا يعني ذلك إهمال السياقات الأخرى، فلكل سياق منها وظيفته الخاصة ومرتبطة بغيره من السياقات. أما (السياق الدلالي أو الوظيفة الدلالية) فإن فيرث يحدّد وظيفتها بعلاقتها مع جميع السياقات اللغوية الأخرى في إطار السياق الخارجي أو سياق الموقف.

قام فيرث بتطوير نظريته السياقية في آخر عهده، وخاصة فيما يتعلق بالسياق اللغوي، حيث أضاف مصطلح "الرصْف" أو التلازم أو المصاحبة إليها، وكان ذلك نتيجة اهتمام فيرث بالجانب الشكلي للمفردات المعجمية، بجانب الاهتمام العام بالكلمة أو المفردة المعجمية، فقد لاحظ فيرث أن مجيء كلمات مصاحبة لكلمات أخرى يجسّد أحد معانيها، واتخذ للمصاحبة مستوى من مستويات السياق اللغوي أطلق عليه "المستوى المصاحبي" أو "مستوى التحليل الرصفي" وأدرجه ضمن البحث المعجمي. وجاء ذلك من خلال قوله: "نعرف الكلمة بالمجموعة التي تلازمها"^{٨٠}. ومما يستدل من كلام فيرث فإن الرصف يعني ورود المتوقع لكلمة ما مع ما يناسبها أو يتلاءم معها من الكلمات الأخرى في سياق لغوي ما، ومن أمثلة هذا النوع: اللبن مع البقرة، والليل مع الظلمة، فإن جزءا من معنى الليل يكمن في إمكانية وروده مع لفظ الظلمة، وكذلك جزء من معنى الظلمة يكمن في إمكانية وروده مع لفظ الليل^{٨١}. وقد ميّز فيرث بين نوعين من الرصف، هما:

١. الرصف الاعتيادي الذي يوجد بكثرة في أنواع مختلفة من الكلام العادي.

^{٧٩} Fifth. ١٩٥٢. P٣٢.

^{٨٠} بالمر، ف. ر. ١٩٩٩. علم الدلالة إطار جديد. (ترجمة) صبري إبراهيم السيد. مصر: دار المعرفة الجامعية. ص ١٤٥.

^{٨١} البركاوي، ١٩٩١: ٥٢.

٢. الرصف البليغ الموجود في بعض الأساليب الخاصة، وعند بعض الكتاب المعنيين^{٨٢}.

إن دراسة وتحليل السياقات وأنماط الرصف المختلفة وفقا لنظرية فيرث قد بلغا إلى نتيجة مهمة فحواها "أنه لم يعد ينظر إلى الكلمات باعتبارها وحدات معجمية تشغل مواقع نحوية محددة، وإنما إلى شروط استخدامها في تلاؤم وانسجام مع الكلمات الأخرى الواردة في النص"^{٨٣}.

لقد تجاوز أتباع النظرية السياقية حدود علم الدلالة الذي يبحث في العلاقة بين الدال والمدلول، وفي معاني الكلمات والمفردات، إلى الدور الذي تؤديه الكلمات في السياق والطريقة التي تستعمل بها. لهذا نصح أتباع النظرية السياقية من أجل دراسة معاني الكلمات وفقا للمواقف التي ترد فيها والسياق الذي توضع فيه، إلى تقسيم السياق إلى أقسام أربعة، تشمل كل ما يتصل بالكلمة من ظروف خارجية وعوامل داخلية وسمات ثقافية ونفسية، وتتمثل هذه السياقات في الآتي:

١. السياق اللغوي: هو الدلالة الناتجة عن العلاقات بين الكلمات المتجاورة مع بعضها البعض في جملة ما، مما ينتج عنها معنى خاصا محددًا. ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك كلمة "عين" حيث نجد أن لها في المعجم معانٍ كثيرة ومتعددة، مثل (عضو الإبصار، الجاسوس، وسيد القوم، وعين الماء، وغيرها الكثير) لكن الذي يحدد المعنى الذي نريده هو السياق، فعندما نقول: في الجبل عين جارية؛ فإننا نقصد هنا (عين الماء)، وعندما نقول: هذا عين العدو، فإننا نقصد هنا (الجاسوس) وكذلك في جميع سياقات الكلام.

٢. السياق العاطفي: وهو الذي يحدّد طبيعة استعمال الكلمة بين دلالتها الموضوعية ودلالاتها العاطفية، كما أنه يحدّد درجة الانفعال بين القوة والضعف، مثل استخدام بعض الكلمات في حالة الغضب دون أن يقصد معناها الموضوعي، مثل (الذبح، القتل، الضرب، وغيرها)، كقول الإنسان في حالة الغضب: لأقتلنك. فهو لا يرد هنا القتل بمعناها الموضوعي أي خروج الروح من الجسد. وإنما على سبيل تفرّغ للعاطفة، وغلbian النفس من الغضب.

٣. سياق الموقف: ويقصد به الظروف الخارجية أو المؤثرات التي تؤثر على الكلام نابع من المحيط الخارجي، وليس من اللغة ذاتها. ويدلُّ سياق الموقف على العلاقات المكانية والزمانية التي يجري فيها الكلام. مثل جملة: يرحمك الله، التي تقال في مقام تسميت العاطس، في حين أن جملة: الله يرحمه، فتقال في مقام الترحم على الميت. فالأولى بدأ بالفعل وتدل على طلب الرحمة في الدنيا، في حين أن الثانية بدأت بالاسم وتدل على طلب الرحمة في الآخرة.

^{٨٢} البركاوي، ١٩٩١: ٥٣.

^{٨٣} البركاوي، ١٩٩١: ٥٣.

٤: السياق الثقافي: وهو الدلالة التي تؤديها الظروف الاجتماعية أو الثقافية في تحديد معاني الكلمات في سياق ما. مثل كلمة (حرمه) وكلمة (مدام) فالأولى تستخدم بين طبقات المجتمع المتوسطة ذات الثقافة القليلة، بينما تستخدم الكلمة الثانية بين طبقات المجتمع العالية ذات الثقافة المرتفعة للدلالة على الزوجة^{٨٤}.

كانت تلك الإشارات ملخصة وموجزة لنظرية فيرث السياقية، وهذه النظرية وغيرها من النظريات اللسانية الحديثة نجد أن جميع الباحثين الذين اهتموا بالدراسات الحديثة، قد أشاروا إليها وأسهبوا فيها إسهابا يدعوا إلى الاختصار والإيجاز في هذا المقام، وإن ما يعيننا أكثر في هذا المقام هو "السياق اللغوي" وما يحتويه من وظائف أو سياقات تدخل تحت لوائه. فموضوع هذا البحث لا يتجاوز غيره من السياقات السابقة الذكر.

٣. ٥. ٢ السياق بعد فيرث

يعدُّ مايكل هاليداي (Michael Halliday) (١٩٢٥ - ...) من رواد مدرسة لندن اللسانية، حيث كان من الذين تأثروا بفيرث تأثيرا كبيرا في آرائهم وأفكارهم نحو اللسانيات عامة. ويبرز هذا التأثير من خلال تبنيه لآراء فيرث في نظرية "سياق الحال" التي طورها فيرث؛ باعتبارها حجر الأساس في فهم المعاني والدلالات الكلامية. فنرى هاليداي يقول عن السياق: "من المهم أن نقيد فكرة السياق، وذلك بأن نضيف لها كلمة (ذات صلة)؛ لأنَّ سياق الحال لا يعني كل صغيرة وكبيرة في المحيط المادي، كتلك التي قد تظهر فيما إذا كنا نُسجِّل بالصوت والصورة حدثا كلاميا مع كلِّ المشاهد والأصوات المحيطة به، إنه يعني تلك الملامح التي لها صلة وثيقة بالكلام الحاصل"^{٨٥}. لقد كان هاليداي دقيقا في استعماله لسياق الحال، فقد حصر هاليداي المؤثرات الخارجية أو المحيط الخارجي التي من خلالها يمكن أن يفهم منها دلالة الكلام ومعناه، فقد اقتصر على ما يتصل بالحدث الكلامي من مؤثرات خارجية، وهذا الاقتصار قيّد فكرة السياق عند هاليداي بعكس ما كانت عليه عند فيرث، إذ ذهب فيرث إلى اعتبار كلِّ ما يحيط بالحدث الكلامي من ظروف خارجية "سياق الحال".

لقد طوّر هاليداي نظرية السياق في دراساته عن الترابط بين المجال اللغوي والمجال الاجتماعي، فاقترح أسلوبا آخر لتحديد العناصر السياقية التي تلعب دورا في بيان معنى النص، وهذا الأسلوب يعتمد على ثلاثة مكونات رئيسية، تتمثل في:

^{٨٤} عمر، أحمد مختار. ١٩٩٨. علم الدلالة. ط٥. القاهرة: عالم الكتب. ص ٦٩ - ٧١. / قدور. أحمد محمد. ٢٠٠٨. مبادئ اللسانيات.

ط٣. دمشق: دار الفكر. ٣٥٢ - ٣٥٥.

^{٨٥} الموسى، نهاد. ١٩٨٠. نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص ٨٥.

١. الحقل (field) وهو المجال الطبيعي (الاجتماعي) الذي يكون مسرحاً للنص، فيشمل بذلك النشاطات المختلفة، والأهداف الخاصة التي تستعمل اللغة من أجل تحقيقها.
٢. التوجُّهات (tenor) ويشمل العلاقات ما بين المشاركين في الحدث اللغوي: وضع كل مشارك والدور الذي يؤديه كل مشارك.
٣. النمط (mode) وهو الوسيلة المتبعة في النص (أو الحدث اللغوي) ويشمل الأسلوب اللغوي والوسائل البلاغية^{٨٦}.

يحرص هاليداي على تأكيد فكرة مهمة وهي أنَّ هذه العناصر لا ينبغي أن تعامل على أنها أنواع من الاستعمال اللغوي، ولكنها إطار نظري لتمثيل السياق الاجتماعي الذي يستطيع المتكلم من خلاله أداء المعاني.

يعدُّ ما قدَّمه هاليداي من تطوُّرٍ لنظرية السياق من أكثر اتجاهات المدرسة الوظيفية تكاملاً، فهو يرى أنَّ قدرة المتكلم على استعمال اللغة تقع ضمن الإمكانيات التي تسمح بها اللغة، وهو بذلك يؤكِّد الجانب الوظيفي للغة، لكنه يرى أن يتم تصنيف هذه الوظائف ضمن نظام يُعبِّر عن استخداماتها أطلق عليه "النحو النظامي" أو "علم اللغة النظامي". وهذه النظرية تقوم على مجموعة من الخصائص: أولاً: الشكل: وهو تنظيم أجزاء اللغة على وفق قواعد النحو والصرف. ثانياً: المادة: وهي الجانب الصوتي والكتابي. ثالثاً: السياق: ويقصد به العلاقة بين الشكل والمواقف^{٨٧}.

وهذه النظرية مبنية على أساس تعدُّد وظائف اللغة. وهذا المبدأ ينعكس على النظام اللغوي، فنجد أنَّ كلَّ تركيبٍ أو بناءٍ لغويٍّ يؤدي وظيفة مختلفة، وهذا يعني أنَّ مستعمل اللغة يجد أمامه من الوسائل التعبيرية ما تمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره، هذه الوسائل ليست في الواقع سوى الاستعمالات الفعلية للنظام اللغوي^{٨٨}.

كما كان هاليداي من أوائل الذين اهتموا بفكرة الرصف أو المصاحبة أو التساوق، وهي نظرية تتجه إلى الاعتماد على السياق اللغوي فقط، دون النظر إلى غيره من السياقات. حيث قام هاليداي بتبسيط مفهومه وتوضيحه في دراسة له بعنوان (lexis as a Linguistic level) فالرصف كما يراه

^{٨٦} House, Juliane. ٢٠٠١. *Linguistic Description versus Social Evaluation*. Meta : journal des traducteurs. vol. ٤٦. n ٢. Pp٢٤٣- ٢٥٧

^{٨٧} أحمد، يحيى. ١٩٨٩. *الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة*. الكويت: مجلة عالم الفكر، العدد الثالث. ص ٨١.

^{٨٨} أحمد. ١٩٨٩: ٨٩.

هاليداي: "وجوب مراعاة وقوع الكلمات مجاورة لبعضها، حيث يعد هذا الوقوع أحد معايير تحديد دلالة الكلمة، وتكون قائمة الكلمات المتراسة مع كل كلمة جزءا من معناها، بحيث تتطلب كلمة ما حضور سلسلة من الكلمات المتراسة معها سياقيا وتتوافق معها في الوقوع"^{٨٩}.

ومن اللغويين الذين اهتموا بالنظرية السياقيه بعد فيرث اللغوي ستيفن أولمان (Stephen Ullmann) (١٩١٤ - ١٩٧٦) الذي منح النظرية السياقيه صلاحية واسعة النطاق في تحديد دلالة الكلمات، فهو يعتبر من الذين اعتدلوا في الأخذ بالنظرية السياقيه خلافا لغيره من اللغويين الذي كانوا يرددون "بأنّ الكلمات لا معنى لها على الإطلاق خارج مكانها في النظم"، ويرد أولمان على هذا الرأي مستنكرا: "... كيف تصنف المعاجم إذا لم يكن لهذه الكلمات معانٍ؟"^{٩٠}.

لقد حدّد أولمان خمسة أنماط من وظائف السياق^{٩١}. وهي تتمثل في:

١. السياق وحده كفيل بتوضيح ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تُحمل على أنها تعبير موضوعي صرفي أم تعبير عاطفي انفعالي. ويمثل لذلك بكلمة (جدار) في مقطوعة شعرية، وكلمتي (حرية وعدل) مما له مضمون مؤثر.
٢. السياق وحده أداة تعيين حدود ومجال الكلمة في أي موقف معين. مثل كلمة (عربي) التي يتسع مجال استعمالها باعتبارها مصطلحا لغويا عاما أكثر منه قوميا في مقابل (فلسطيني أو أردني).
٣. السياق وحده يوجه دلالة الكلمات ذوات المعاني المركزية الثابتة في الاستعمال. ككلمة (قريب) التي يمكن أن تعني قرابة صلة رحم أو قرابة مسافة، فالسياق هو الذي يحدد ذلك.
٤. السياق وحده قادر على تحديد معنى واحد من بين معاني الكلمة خارج الترتيب. فكلمة (أدرك) تحمل معاني متعددة وغير محددة، وعن طريق السياق يمكن أن يتحدد معناها إذا كانت تدل على (عاصره أو لحق به أو رآه).
٥. السياق وحده يكشف المقصود من الكلمات المتفقة النطق وهو ما يسمى "المشترك اللفظي". مثل كلمة (الخال) التي تدل على شقيق الأم أو السحاب أو الشامة في الوجه.

ويخلص أولمان في نهاية دراسته عن النظرية السياقيه بقوله: "إنّ نظرية السياقيه إذا طبقت بحكمة فإنّها تمثل الحجر الأساس في علم المعنى، وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة في هذا الشأن، إنها مثلا أحدثت ثورة في طرق التحليل الأدبي، ومكّنت الدراسة التاريخية للمعنى من الإسناد

^{٨٩} قدور. ٢٠٠٨: ٣٦٠.

^{٩٠} أولمان، ستيف. ١٩٩٧. دور الكلمة في اللغة. (ترجمة) كمال بشر. مصر: دار غريب للطباعة والنشر. ص ٦٩.

^{٩١} أولمان. ١٩٩٧. ص ٧٠ - ٧٤.

إلى أسس حديثة أكثر ثباتاً، كما أنها قدمت لنا وسائل فنية حديثة لتحديد معاني الكلمات، وفوق هذا وضعت لنا نظرية السياق مقاييس لشرح الكلمات وتوضيحها"^{٩٢}.

كذلك من الذين اهتموا بالنظرية السياقية ووجهوا لها عناية خاصة جون لاينز (John Lyons) (١٩٣٢ - ...) صاحب عبارة "أعطني النص الذي وجدت فيه الكلمة وأعطيك معناها"^{٩٣}. حيث أشاد لاينز بالسياق وضرورة أخذه في الحسبان في العلمية الإدراكية للغة، فقد تناول موضوع السياق في بعض مؤلفاته مثل كتاب: "علم الدلالة" وكتاب "اللغة والمعنى والسياق" وكتاب "اللغة واللسانيات". فقد وضع لاينز ثلاثة مستويات في تحليل النص أو الخطاب من خلال الاعتماد على السياق، وتمثل هذه السياقات في:

١. يحدّد السياق -غالبا- إن لم يكن دائما الجملة المنطوقة، إن تمت فعلا عملية النطق.
٢. يخبرنا -غالبا- عن أي قضية عُبر عنها، إن تمت عملية التعبير.
٣. يساعدنا -غالبا- على تأكيد أن القضية المدروسة قد تم التعبير عنها بفعل قوة كلامية بعينها"^{٩٤}.

وبذلك فإنّ السياق عند لاينز يراه الوسيلة الناجعة في الكشف عن غموض الكلمات، من خلال وضعها في السياق المناسب لها، كما أنّه يرى عدم وجود أي نوع من الارتباطات بين الاستعمال والمعنى بشكل واضح، فليس كل استعمال منوطاً بوظيفة تحديد المعنى، كما يرى ذلك الفلاسفة. لذلك فهو يقول: "حالما نتخلى عن فكرة أنّ معنى كلمة ما هو ما تدلُّ عليه، فإننا سنُقرُّ بصورة حتمية أنّ علاقات مختلفة الأنواع يجب أن تدرس في تفسير الاستعمال"^{٩٥}.

أشار لاينز إلى أهمية سياق الموقف في الكشف عن المعاني المتعددة التي تحملها الكلمات، فعندما نسأل عن معنى (سيارة) في الاستعمال اليومي، فإنّه سيكون هناك إجابات عدة، تختلف في شكلها حسب ظروف الموقف الذي نسأل فيه. لذلك فإنّ أهم ما ينفع هدفنا الحالي هو الموقف الذي نسأل فيه عن معنى الكلمة"^{٩٦}.

^{٩٢} أولمان. ١٩٩٧. ص ٧٣.

^{٩٣} لاينز، جون. ١٩٨٠. علم الدلالة. (ترجمة) مجيد عبد الحليم ماشطة وآخرون. البصرة: مطبعة جامعة البصرة. ص ٢٣.

^{٩٤} لاينز، جون. ١٩٨٧. اللغة والمعنى والسياق. (ترجمة) عباس إحسان صادق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص ٢٢٢.

^{٩٥} لاينز. ١٩٨٠: ٢٥.

^{٩٦} لاينز. ١٩٨٠: ٢٢.

إلى هنا نستوقف الكلام عن أتباع النظرية السياقية، من اللسانيين وعلماء اللغة الذين تأثروا بالسياق في تحليل النص الأدبي، وكانت لهم إضافات جوهرية وتعليقات موضوعية في النظرية السياقية، وهي بلا شك أدت إلى تطور النظرية وإلى نضوجها أكثر من سابقها.

لقد تبين للقارئ ما للنظرية السياقية من أهمية كبرى في الدرس اللغوي الحديث، إذ أن اهتمام العلماء والباحثين بتلك النظرية يدل على قدرتها على تأدية الوظيفة الواقعة على عاتق اللسانيات الحديثة، ألا وهي البحث في مكونات اللغة وبيان دلالاتها وخصائصها بعيدا عن الطريقة الكلاسيكية في البحث. فإشارات العلماء إلى منهج النظرية السياقية قبل العالم فيرث لتؤكد على هذه الأهمية التي اكتسبتها النظرية السياقية فيما بعد، وهو ما يشير إليه علماء اللغة بعد فيرث كما مر سابقا. ويزيد النظرية السياقية قوة ومثانة وقدرة على خدمة اللغة ودراستها هو ما سيتم الحديث عنه في الصفحات القادمة التي هي إشارة من علماء الإسلام إلى أهمية السياق لديهم في دراساتهم الشرعية والعربية، لذا كان من الأهمية بمكان تبيان ما سبق والإشارة إليه في هذا الموضوع.

٦ . ٢ السياق في التراث العربي القديم

لقد عرف علماء العربية في القديم أهمية السياق ودلالاته في الكلام، وخاصة علماء البلاغة والتفسير والأصول. فاهتموا بدراسة النص باعتباره المسرح الذي يوظف فيه الكاتب مُرادَه ومَقصده. وقد جاء لفظ السياق في كتابات العلماء، فتارة يكون بالتصريح وتارة بالتلميح، وإن كان المغزى عندهم واحد. وسوف نتناول في هذا المقام بعض إشارات العلماء التي تدلُّ على معرفتهم بالسياق وأهميته في البحث عن دلالة المعنى ومغزاه الدقيق.

١ . ٦ . ٢ السياق عند علماء البلاغة

لقد تنبَّه علماء البلاغة إلى أهمية السياق في الكشف عن بلاغة الكلام، وقد جاء ذلك من خلال الربط بين "مقتضى الحال" والمقال، وقالوا: "لكلِّ مقامٍ مقالٌ"، وهذا المقال يتمثل في الكلام (السياق اللغوي)، أما الحال فهو مرادف لسياق الموقف الذي يدعوننا إلى اختيار الألفاظ، حيث أولى البلاغيون لهذا الربط عناية كبيرة، ولا أدلُّ على ذلك من بناء شيخ البلاغة عبد القاهر الجرجاني "نظرية النظم" على هذا الأساس ألا وهو البحث عن جوهر الكلام ودلالاته. وقد أفرد لهذه النظرية كتابا خاصا أسماه "دلائل الإعجاز". فالنظم عند الجرجاني هو: "أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل عليه قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"^{٩٧}. وقد ربط الجرجاني فصاحة الكلمة بسياقها اللغوي والتركييب الذي قيلت فيه، وأن اللفظة لا تكتسب فصاحتها إلا من خلال إيرادها في سياق الكلام وملائمة معناها لمعنى جارحاتها، فيقول: الألفاظ: "لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنَّ الألفاظ تثبت لها الفضلية وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"^{٩٨}. فهو هنا يُرجع كُلَّ فضيلةٍ وكُلَّ مزيةٍ في الألفاظ إلى السياق الذي ترد فيه، وأنَّ فصاحة الكلمة وأثرها في المتلقي ينتج من خلال ربطها بغيرها من الألفاظ، ويقول في موضع آخر: "وجملة الأمر أننا لا نوجب الفصاحة للفتحة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي فيه، ولكننا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها"^{٩٩}.

وهذا الأصل الذي ذهب إليه الجرجاني هو المحكُّ الأساسي الذي بُنيت عليه النظرية السياقية الحديثة، فالنظرية السياقية ترى أنَّ الكلمة لا وزن لها خارج السياق، وإذا أردنا أن نتعرف على معنى هذه الكلمة يجب وضعها في سياق ما؛ حتى يتم معرفة معناها الدقيق.

^{٩٧} الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن. ١٩٩٢. دلائل الإعجاز. ط٣، القاهرة: مطبعة المدني. ص ٨١.

^{٩٨} الجرجاني. ١٩٩٢: ٤٥ - ٤٦.

^{٩٩} الجرجاني. ١٩٩٢. ٣٦٧.

أما سياق الحال أو المقام الذي يرادفه في النظرية السياقية الحديثة "سياق الموقف" فإننا نجد في قول الخطيب القزويني الذي عبّر عنه بقوله: "أما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف، فإنّ مقامات الكلام متفاوتة فمقام التنكير يبين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يبين مقام التقييد، ومقام التقديم يبين مقام التأخير، ومقام الذكر يبين مقام الحذف، ومقام القصر يبين مقام خلافه، ومقام الفصل يبين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يبين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يبين خطاب الغبي، وكذا لكل كلمة مع صاحبها مقام^{١٠٠}."

كذلك نجد الإمام السكّكي يؤكد على أهمية سياق الحال، حيث يقول: "ثم إذا شرعت في الكلام فلكلّ كلمة مع صاحبها مقام، ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول والنحاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه (مقتضى الحال)"^{١٠١}. وهذا النموذجان السابقان يدلّان على أنّ سياق الحال أو سياق الموقف له تأثير كبير على نوع الكلام، وهذا التنوع في الكلام يفضي إلى تنوع في المعاني والدلالات، فإذا أردنا معرفة تلك المعاني والدلالات يجب مراقبة الحال الذي نقول فيه ونضع فيه الكلام. وهذا المبدأ الذي قامت عليه النظرية السياقية في سياق الموقف.

٢. ٦. ٢ السياق عند علماء الأصول

لقد اعتنى فقهاء الشريعة الإسلامية بدراسة النص القرآني بشقيه: سياق النص وسياق الموقف، حيث نظر العلماء إلى الآية القرآنية على أنّها جزء من النص القرآني، أي أنّ فهم معاني ومقاصد الآيات القرآنية معقود على أخذ القرآن جملة واحدة. وقد لجأ الأصوليون إلى قرائن السياق في تحديد المعنى، وهذه القرائن على نوعين: القرائن اللفظية والقرائن المقامية، وفهموا الأثر الذي تقوم به هذه القرائن في تحديد دلالة النصوص.

فمن هؤلاء العلماء الإمام الشافعي الذي فطن إلى أهمية السياق في فهم إدراك معاني النصوص القرآنية، حيث عقد باباً في رسالته أسماه: "باب الصنف الذي يبين سياقه معناه" فقال: قال الله تعالى: ﴿وَسَأَلَهُمْ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ حَاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِي السَّبْتِ﴾^{١٠٢}. فابتدأ جل ثناءه بذكر الأمر بمسألتهم عن القرية الحاضرة البحر فلما قال: إذ يعدون في السبت؟ دل على أنه أراد أهل القرية؛ لأن

^{١٠٠} القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. ١٩٣٢. التلخيص في علوم البلاغة. (تحقيق) عبد الرحمن البرقوقي. ط٢، دار الفكر العربي. ص ٢٠.

^{١٠١} السكّكي، أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي. ١٩٨٧. مفتاح العلوم. (تحقيق) نعيم زرزور. ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية. ١: ١٦٨.

^{١٠٢} القرآن الكريم. الأعراف: ٧: ١٦٣.

القرية لا تكون عادلة ولا فاسقة بالعدوان في السبب ولا غيره، وأنه أراد بالعدوان أهل القرية الذين بلاهم الله بما كانوا يفسقون^{١٠٣}.

وكذلك الإمام فخر الدين الرازي أشار إلى أهمية القرائن، حيث قال: "الشرط في رواية المعاني أن يكون الراوي عالماً بما قبل الكلام وبما بعده، وبالقرائن الحالية والمقالية الصادرة عن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- فإن من المحتمل أن الراوي لما دخل عليه كان قد ذكر كلاماً قبل ذلك تغير حال هذا الكلام بسبب تلك المقدمة"^{١٠٤}.

ولعلَّ أوضح الإشارات التي استخدمها علماء الأصول ما ذكره الزركشي عندما أفرد باباً خاصاً أسماه (دلالة السياق) في كتابه البحر المحيط في أصول الفقه، حيث بدأه بقوله: "أنكرها بعضهم، ومن جهل شيئاً أنكره، وقال بعضهم إنها متفق عليها في مجاري كلام الله تعالى"^{١٠٥}.

كما يشير ابن تيمية إلى أهمية السياق في فهم القرآن والسنة الشريفة، وقد عدَّ ذلك من الواجب معرفتها للوصول إلى الأغراض، حيث قال: "ينظر في كل آية وحديث بخصوص، وسياقه، وما يبين معناه من القرائن والدلالات، فهذا أصل عظيم مهم نافع في باب فهم الكتاب والسنة، والاستدلال بهما مطلقاً"^{١٠٦}.

وقد أكدَّ العلامة الشيخ يوسف القرضاوي على أهمية مراعاة دلالة السياق في فهم القرآن وصحة تفسيره، حيث قال: "ومن الضوابط المهمة في حسن فهم القرآن، وصحة تفسيره: مراعاة سياق الآية في موقعها من السورة، وسياق الجملة في موقعها من الآية، فيجب أن تربط الآية بالسياق الذي وردت فيه، ولا تقطع عما قبلها وما بعدها، ثم تجرّجاً؛ لتنفيذ معنى، أو تؤيد حكماً، يقصده قاصد"^{١٠٧}.

^{١٠٣} الشافعي، محمد بن إدريس. ١٩٣٩. الرسالة. (تحقيق) أحمد محمد شاكر. دمشق: مصطفى البابي الحلبي. ٦٢.

^{١٠٤} الرازي، فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين. ١٩٩٤. المعالم في أصول الفقه. القاهرة: دار عالم المعرفة. ص ١٤٧.

^{١٠٥} الزركشي، محمد بن بهادر بن عبد الله. ١٩٩٤. البحر المحيط في أصول الفقه. (تحقيق) عبد القادر عبد الله العاني. الكويت: دار الكتيب. ٥٢: ٦.

^{١٠٦} ابن تيمية، تقي الدين أحمد بن تيمية الحراني. ٢٠٠٥. مجموع الفتاوى. (تحقيق) عبد الرحمن بن محمد بن قاسم. ط ٣، السعودية: دار الوفاء. ١٩: ٦.

^{١٠٧} القرضاوي، يوسف، ٢٠٠٩. كيف نتعامل مع القرآن العظيم. ط ٧. القاهرة: دار الشروق. ٢٧٤.

٣ . ٦ . ٢ السياق عند علماء التفسير

لم يكن علماء التفسير في معزلٍ عن معرفة أهمية ودور السياق في فهم وتفسير النص القرآني ومعرفة الأحكام الشرعية من خلاله. فقد أولوا للسياق أهمية كبرى في تحديد معاني الآيات القرآنية، وبيان دلالاتها السياقية، فنجد من هؤلاء العلماء الإمام القرطبي الذي استعمل السياق في مواطن كثيرة من تفسيره (جامع البيان) في بيان معاني ومقاصد الآيات القرآنية، كما اعتمد على السياق في ترجيح الآراء والأقوال الواردة في تفسير بعض الآيات القرآنية، كما نص على عدم جواز صرف الكلام عما هو في سياقه إلى غيره، إلا بحجة يجب التسليم لها، فقد قال: "فغير جائز صرف الكلام عما هو في سياقه إلى غيره، إلا بحجة يجب التسليم لها من دلالة ظاهر التنزيل، أو خبر عن الرسول تقوم به الحجة، فأما الدعاوي فلا تتعذر على أحد" ١٠٨.

وقد قال الإمام الزركشي في ذلك: "ليكن محطُ نظر المفسر مراعاة نظم الكلام الذي سيق له، وإن خالف أصل الوضع اللغوي لثبوت التجوز" ١٠٩. وهو ما ذهب إليه الإمام السيوطي حين قال: "وعليه - المفسر - مراعاة المعنى الحقيقي والمجازي، ومراعاة التأليف، والغرض الذي سيق له الكلام، وأن يواخي بين المفردات" ١١٠.

ولقد اهتم الطاهر بن عاشور بالسياق القرآني اهتماما كبيرا في الكشف عن مقاصد القرآن وأحكامه، حيث اعتبر السياق القرآني أصل من الأصول التي ينبغي الاعتماد عليها. فمن ذلك ربطه السياق بالمقاصد والأغراض من خلال تفسيره لقوله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنْسِ وَالْجِنِّ﴾ ١١١. حيث يقول: "إذ أوضح أن للفاعل ﴿جَعَلْنَا﴾ مفعولين: الأول: ﴿عَدُوًّا﴾، والثاني: ﴿لِكُلِّ نَبِيٍّ﴾، ويبين سبب تقديم المفعول الثاني على الأول في سياق الآية فيقول: "لأنه الغرض المقصود من السياق؛ إذ المقصود الإعلام بأن هذه سنة الله في أنبيائه كلهم، فيحصل بذلك التأسسي والغدوة والتسلية؛ ولأن في تقديمه تنبيهاً من أول السمع على أنه خبر" ١١٢.

١٠٨ القرطبي، محمد بن أحمد الأنصاري. ١٩٣٩. الجامع لأحكام القرآن. (تحقيق) هشام سميح البخاري. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية. ٣٨٩ : ٩.

١٠٩ الزركشي. ١٩٩٤. ١ : ٣١٧.

١١٠ السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن الكمال أبي بكر. ١٤٢٦ هـ. الإتيان في علوم القرآن. (تحقيق) مركز الدراسات الإسلامية. السعودية: مجمع الملك فهد. ص ٨٧٤.

١١١ القرآن. الأنعام : ٦ : ١١٢.

١١٢ ابن عاشور، محمد الطاهر بن عاشور. ١٩٨٤. التحرير والتنوير. تونس: الدار التونسية للنشر. ٨ : ٨.

تلك بعض الإشارات التي ذكرها العلماء القدامى في حديثهم عن السياق ودوره في فهم النصوص والأحكام، وهي فيض من غيض. هدفها بيان جهود هؤلاء العلماء في اهتمامهم بالعلم وفروعه المختلفة. وخاصة التي تعينهم على فهم الكتاب والسنة. وهذا يعني أن الفضل في ظهور مصطلح السياق يعود لهؤلاء العلماء أولاً وقبل كل شيء مع اعترافنا بجهود العلماء والباحثين اللاحقين في تأصيل هذا المصطلح وتقعيده وتطويره ضمن علوم اللغة الحديثة.

University of Malaya

الفصل الثالث

موضوعات الدراسة التطبيقية

٢.٧ الدراسة الصوتية

تعتبر الدلالة من المصطلحات التي اعترها الكثير من المعاني والمفاهيم قديما وحديثا، فقدما وردت الإشارات إلى مصطلح الدلالة في مصنفات العلماء على اختلاف اختصاصاتهم وتنوعها. فنجد ابن منظور في معجمه يشير على هذا المصطلح فيورد له عدة معان، فيقول: "الدليل ما يستدل به، والدليل الدال، وقد دله على الطريق يدلله دلالة (بالفتح والكسر والضم) والفتح أعلى"^{١١٣}. فابن منظور يحصر المعنى الحقيقي للدلالة في الإرشاد والعلم بالطريق الذي يدل الناس ويهديهم، وهذا المعنى لا يختلف كثيرا عما ساقه العلماء المحدثون في تعريفهم لمصطلح الدلالة في العصر الحديث. وإذا انتقلنا إلى علماء الأصول، نجد أن الشريف الجرجاني قد وضع تعريفا علميا يكاد أن يكون الأساس الذي بُني عليه مصطلح الدلالة في العصر الحديث، وهو: "الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص وإشارة النص واقتضاء النص"^{١١٤}. وبذلك فإن الجرجاني يقسم الدلالة إلى: دلالة لفظية ودلالة غير لفظية، وهذا الدلالة تقع في ثلاثة مستويات ينتج عنها ثلاث دلالات وهي: دلالة العبارة، ودلالة النص، ودلالة الاقتضاء.

أما تعريف الدلالة في العصر الحديث، فإننا نجد أنها أخذت أبعاداً أخرجتها عن المسار الذي ألقناه عند القدماء؛ وذلك لاتساع الدراسات الإنسانية الحديثة وتشعبها في شتى الميادين. وأصبحت الدلالة تشكل علما مستقلا قائما بذاته، ولا نقصد بالاستقلالية الانفصال، وإنما يعني أن مصطلح الدلالة أصبح يشكل علما له مفاهيمه ومناهجه ومجال دراسته وعلاقته بالعلوم اللغوية الأخرى، وقد أصبح يطلق عليه "علم الدلالة" "Semantics" وهو فرع من فروع علم اللغة الحديث كالدراسات الصوتية والصرفية والتركيبية. والدلالة من المنطلق الحديث هي: "قدرة الوحدة اللغوية على التكامل مع وحدة من مستوى أعلى"^{١١٥}. أما علم الدلالة فهو: "ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"^{١١٦}. وعلى أي حال فإن علم الدلالة يدرس اللغة من منطلق العلاقة المتبادلة بين اللفظ والمعنى.

^{١١٣} ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٤١٤هـ. لسان العرب. بيروت: دار صادر. ١١: ٢٤٨.

^{١١٤} الشريف الجرجاني، علي بن محمد. ٢٠٠٤. التعريفات. (تحقيق) محمد صديق المنشاوي. القاهرة: دار الفضيلة. ص ٩١.

^{١١٥} الغانمي، سعيد. ١٩٩٣. اللغة والخطاب الأدبي. بيروت: المركز الثقافي العربي. ص ٤٧.

^{١١٦} عمر، أحمد مختار. ١٩٩٨. علم الدلالة. ط ٥. القاهرة: عالم الكتب. ص ١١.

وقد تنبه العلماء إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو العلاقة بين الأصوات وما توحى إليه من معانٍ ودلالاتٍ، وهذه العلاقة لا زالت مكان اهتمام ودراسة لدى العلماء والباحثين عن مكونات وأسرار اللغة. فالصوت الذي يُعبّر عنه في اللسانيات الحديثة يطلق عليه "الفونيم" وهو: "أصغر وحدة ذات طابع صوتي متميز يؤدي استعمالها إلى التفريق في المعنى"^{١١٧}. وهذا الصوت أو الفونيم هو محور الدراسة التي تقوم على إبراز الدلالة بين الصوت والسياق الشعري الذي يأتي فيه. وإذا كانت اللغة في الكلام اليومي تنزع نحو الوظيفة التبليغية، فإن اللغة في النص الشعري تهيم عليها الوظيفة الجمالية التي يُركز فيها على الرسالة في ذاتها^{١١٨}. وهذا يدلُّ على أنَّ للأصوات وظيفة دلالية تبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته، وذلك أنَّ اختلاف التجارب يبعث على اختلاف الأصوات الدالة عليها عند الشاعر الواحد، فشعر الغزل ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر الفخر، وشعر الطبيعة ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر المعارك، ومن هنا فإنَّ الأصوات تنقسم إلى قسمين: أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى الرقيق، ومرجع هذا التقسيم في الحروف إلى صفاتها ووقعها في الآذان^{١١٩}.

وقد عني علماء العربية بصوت الحروف الذي يعبر عن غرض ما في سياق جملة، إذ تعتبر الأصوات مفتاح التأثيرات التي يتركها الحرف في أذن السامع، فيشير بذلك إلى دلالات معينة يحكمها السياق الذي توضع فيه. حيث تعتبر الأصوات من أساليب الشاعر الخاصة التي تعمل على إبراز قدرته الإبداعية وتجربته الشعرية؛ لما تحمله من وظائف دلالية تكمن في إبراز بعض الأصوات عن الآخر، وتكرار بعضها، بما فيها من صفات تتناسب مع الشعور الذي يسيطر على الشاعر. وقد لمس المحدثون أهمية الصوت في الدلالة ورأوا أن "الكلمات أنغام وشعور وارتباطات وظروف ومواقف وحياة، وتأثيرها إنما يقوم على ما فيها من صوت ومعنى"^{١٢٠}. وقد أشار السعدي إلى هذا الرأي بقوله: "لم يعن علماء العربية من كل حرف أنه صوت، وإنما عناهم من صوت الحرف أنه معبر عن غرض في سياق، وأن أصوات الكلمة العربية حينما تخصص في إطار التركيب يستقل كل صوت من أصواتها ببيان معنى خاص ما دام يستقل بإحداث صوت معين، وكل صوت له ظل بإشعاع"^{١٢١}. وهذا يعني أن القيمة الدلالة للصوت ناشئة من السياق الذي يأتي فيه؛ لأن الصوت لا يحمل في نفسه دلالة ذاتية كامنة فيه، وإنما يحتاج إلى سياق معين يشحنه ببعد دلالي من خلال موقعه في السياق. وفي هذا المقام نعرض لمخارج الحروف وصفاتها باختصار شديد؛ لكثرة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، ولعدم جدوى الحديث عنها بالشرح والتفصيل، فذكرها هنا بمثابة

^{١١٧} البركاوي، عبد الفتاح. ٢٠٠٤. مقدمة في علم الأصوات. ط ٣. القاهرة: مطبعة الجريسي. ص ١٢٢.

^{١١٨} بركة، فاطمة الطبال. ١٩٩٣. النظرية الألسنية عند رومان جاكسون. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ص ٧٤.

^{١١٩} العقاد، عباس محمود. ١٩٨٨. أشنات مجتمعات في اللغة والأدب. ط ٦. مصر: مطبعة دار المعارف. ص ٤٧.

^{١٢٠} أنيس، إبراهيم. ١٩٥٢. موسيقى الشعر. ط ٢. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية. ص ٤١.

^{١٢١} السعدي، مصطفى. ١٩٩٨. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر. القاهرة: منشأة المعارف. ص ٥٢.

تنبيه للقارئ وتذكير له بأسسها التي لا بد منها قبل الخوض في التحليل والتطبيق العملي كما سيأتي، وذلك على النحو الآتي:

١. ٧. ٢ مخارج الحروف

نعني بمخارج الحروف الموضع الذي يلتقي فيه عضوان من أعضاء النطق فيسدان مجرى الهواء ويغلقانه تماما، أو يتقاربان من بعضهما بحيث يضيق المجرى دون أن يغلق. وهذه المخارج تحدت عنها العلماء القدامى، وقاموا بترتيب الحروف ترتيبا متسلسلا حسب تلك المخارج. واختلف العلماء في عدد مخارج الحروف، فالخليل بن أحمد الفراهيدي عدّها تسعة مخارج، وسيبويه عدّها ستة عشر مخرجا، وذهب علماء التجويد كابن الجزري إلى أن المخارج سبعة عشر مخرجا. أما المحدثون فقد ذهبوا إلى أن عدد المخارج أحد عشر مخرجا^{١٢٢}، مستعينين في تقسيمها على الآلات والأجهزة الحديثة المخبرية. وهذا ما ارتأى الباحث اختياره؛ نظرا للوصف الدقيق الناتج عن استخدام الأجهزة المتطورة الحديثة في تصنيف الأصوات المعاصرة. وهي على النحو الآتي^{١٢٣}:

١. أصوات شفوية: (ب، م) وهي التي ينحبس الهواء أثناء النطق بها نتيجة لانطباق الشفتين.
٢. أصوات شفوية أسنانية: (ف) حيث تشترك الشفة السفلى مع أطراف الثنايا العليا عند نطقها.
٣. أصوات أسنانية: (ث، ذ، ظ) تعتبر الأسنان العليا والسفلى أهم أعضاء نطقها، حيث يقومان بتضييق التيار الهوائي عند النطق بها.
٤. أصوات أسنانية لثوية: (ت، د، ز، س، ص، ض، ط) وهي الأصوات التي يتكون عائق الهواء أثناء النطق بها نتيجة لاتصال طرف اللسان بأصول الأسنان واللثة العليا.
٥. أصوات لثوية: (ر، ل، ن)، وهي الأصوات التي يتكون عائق الهواء أثناء النطق بها نتيجة لاتصال طرف اللسان باللثة العليا.
٦. أصوات لثوية حنكية (غارية): (ج، ش، ي) وتخرج هذه الأصوات في المنطقة الواقعة بين مقدم اللسان وما يحاذيه من مقدم الحنك واللثة العليا، حيث يتم تضيق مجرى الهواء أثناء النطق بها.
٧. أصوات حنكية: (الألف) وهي الأصوات التي يضيق مجرى الهواء أثناء النطق بها نتيجة لاقتراب اللسان بما يحاذيه من الحنك الأعلى (منطقتي الغار والطبق اللين).
٨. أصوات طبقية: (خ، غ، ك، و) وهي الأصوات التي يكون عائقها في منطقة الطبقة أو الحنك اللين عندما يقترب منه مؤخر اللسان.

^{١٢٢} انظر: مصطفى تيش، الدين عاصم، ٢٠١١. الحروف العربية بين القدماء والمحدثين. القاهرة: جامعة الأزهر. ص ٣١.

^{١٢٣} انظر: أنيس، إبراهيم. د. ت. الأصوات اللغوية. القاهرة: مطبعة نخضة مصر. ص ٤٧ - ٧٩. / عمر. ١٩٩٧: ٣١٥ - ٣١٩. / البركاوي.

٩. أصوات لهوية: (ق) يتم عن طريق اتصال مؤخر اللسان بمنطقة اللهاة مع الطبق اللين بصورة لا تسمح بمرور الهواء، يعقبه انفتاح فجائي يحدث صوتا انفجاريا.
١٠. أصوات حلقيه: (ع، ح) تحدث عند اقتراب أصل اللسان مع الجدار الخلفي للحلق.
١١. أصوات حنجرية (المزمارية): (همزة، هـ) وهي الأصوات التي تتشكل من خلال إغلاق أو تضيق فتحة المزمار.

٢.٧.٢ صفات الحروف (الصوامت)

لقد تعدد الصفات والألقات التي اتصفت بها الحروف الصامتة، حيث وجد لبعض الحروف صفات عدة، والصفة تعني الكيفية التي تعطى للحرف عند النطق وتميزه عن غيره. ومعرفة صفات الحروف ضروري لمعرفة نطق الحروف نطقا سليما من مخرجها الصحيحة. كما أن هناك علاقة قائمة بين صفة الحرف ودلالته في الكلمة وسياق الجملة؛ لذا فإن من الأهمية بمكان الإشارة إلى صفات الحروف وبيانها. وقد تم تقسيم صفات الحروف على أقسام أربعة. وهي على النحو الآتي:

١. الأصوات الخاصة باهتزاز الأوتار الصوتية

- أ. أصوات مهموسة: وهي الأصوات التي لا تهتز معها الأوتار الصوتية عند النطق بها؛ لانفراج الوتران عن بعضهما البعض، مما يسمح للهواء بالمرور من بينهما دون عائق، فيحدث الصوت المهموس. وهذه الحروف عشرة مجموعة في جملة: "سكت فحته شخص".
- ب. أصوات مجهورة: وهي التي تهتز معها الأوتار الصوتية، بحيث يقترب الوتران الوصوتيان من بعضهما، فيضق الفراغ والسماح للهواء بالمرور، مع إحداث ذبذبات واهتزاز منظم للوترين. وتشمل جميع الأصوات عدا المهموسة والهمزة.
- ج. أصوات ليست مهموسة أو مجهورة: صوت الهمزة، وذلك لأنه يخرج من المزمار ذاته.

٢. الأصوات الخاصة بكيفية خروج الهواء

- أ. أصوات شديدة: وهي الأصوات التي يغلق فيها أعضاء النطق مجرى الهواء غلقا محكما يعقبه انفجار، وتسمى الأصوات الانفجارية، وهي: (أ، ب، ت، ج، د، ض، ط، ق، ك).
- ب. أصوات رخوة: وهي الأصوات التي يضيق معها مجرى الهواء نتيجة لاقتراب عضوا النطق دون إغلاق، مما يسمح للهواء بالمرور من بينها مع اضطراب بعضوا النطق. وتسمى الأصوات الاحتكاكية. وهي: (هـ، ح، غ، خ، ع، س، ش، ص، ز، ظ، ذ، ث، ف).
- ج. أصوات مركبة: وهي أصوات انفجارية احتكاكية، حيث تبدأ هذه الأصوات شديدة وتنتهي رخوة. وفي العربية الفصحى حرف واحد وهو (الجيم).

د. أصوات مكررة: وهي الأصوات التي يحدث أثناء النطق بها التصاق غير محكم لعضوي النطق لفترة قصيرة ثم يعقبها فتح ممر الهواء لفترة قصيرة، ثم تعود للتصاق والانفتاح مرات عدة. وفي العربية الفصحى حرف واحد وهو (الراء).

هـ. أصوات جانبية: وهي الأصوات التي يجري معها الهواء أثناء النطق من جانبي اللسان. وفي العربية الفصحى حرف واحد وهو (اللام).

و. أصوات أنفية: وهي الأصوات التي يغلق معها الهواء طريق الفم، ويسمح بمرره من الأنف. وهذه الأصوات هي: (م، ن).

ز. أصوات لينة: وهي التي تسمى (أنصاف الحركات) وهي التي يضييق معها مجرى الهواء أكثر من الحركات وأقل من الصوامت. وهذه الحروف هي: (و، ي).

٣. الأصوات الخاصة بوضع اللسان

أ. أصوات مطبقة: وهي الأصوات التي يرتفع فيها ظهر اللسان إلى الحنك الأعلى متخذاً شكلاً مقعراً، وهذه الأصوات (ص، ض، ط، ظ).

ب. أصوات منفتحة: وهي الأصوات التي لا يرتفع فيها اللسان عند النطق بها إلى الحنك الأعلى، مما يسمح للهواء بالمرور دون عائق بين اللسان والحنك. وهذه الأصوات جميع الصوامت عدا الأصوات المطبقة.

٤. الصفات الثانوية للصوامت

أ. الحروف المستعلية: وهي التي يرتفع فيها اللسان نحو أقصى الحنك دون أن يتخذ شكلاً مقعراً. وهذه الأصوات هي (خ، غ، ق، ص، ض، ط، ظ).

ب. الحروف المستقلة: وهي التي لا يرتفع معها اللسان أثناء نطقها، وتشمل جميع الحروف عدا المستعلية.

ج. الأصوات المفخمة: وهي الأصوات التي يرتفع اللسان عند نطقها باتجاه الحنك اللين، وتحركه إلى الخلف باتجاه الحائط الخلفي للحلق. وهذه الحروف هي (ص، ض، ط، ظ، خ، غ، ق، ل، ر).

د. حروف الصفير: وهي التي يصاحبها اضطراب شديد للهواء ينتج عنه صوت يشبه الصفير، وتسمى الأسلية. وهذه الحروف هي (ص، س، ز).

هـ. الحروف المقلقلة: وهي الأصوات الشديدة المجهورة التي يعقبها صويت (حركة قصيرة جداً) يحول دون تأثيرها بما يليها من أصوات. وحروف القلقة هي (ق، ط، ب، ج، د).

و. حروف الاستطالة: وهو حرف (الضاد) ويعني امتداد الصوت من أول حافة اللسان إلى آخرها.

ز. حروف التفشي: التفشي هو انتشار الهواء في الفم أثناء النطق بالحرف، وحرف التفشي هو (الشين).

ح. حروف الغنة: وهو خروج الصوت من الخيشيوم. وحروفه (م، ن، والتنوين).

ط. الحروف المذلقة: وهي الحروف التي لا يخلو منها كلمة عربية رباعية أو خماسية، وسمية ذلقية لأنها تخرج من ذلق اللسان وذلق الشفة. وحروف الذلق هذه هي (ر، ل، ن، ب، ف، م).
ي. الحروف المصمتة: وهي جميع الحروف عدا الذلقية. وسمية بالمصمتة لأنها أصممت (منعت) أن تختص ببناء كلمة عربية إذاكثر حروفها رباعية أو خماسية.
ك. حروف المد: وهي الحروف التي يمتد بها الأصوات بعد إخراجها من موضعها. وهذه الحروف هي (الألف، و، ي).

٣. ٧. ٢ الصوائت العربية

تقسم الصوائت العربية إلى:

١. الحركات الثلاث، وهي: الفتحة، والكسرة، والضمة.
٢. حروف المد أو اللين، وهي: الألف المسبوقه بالفتحة، والياء المسبوقه بالكسرة، والواو المسبوقه بالضمة.
٣. الحروف المزدوجة (أنصاف الحركات): وهي: الياء الساكنة والمفتوح قبلها، مثل: بَيْت، والواو الساكنة والمفتوح قبلها، مثل: صَوْم.

مخارج الصوائت وصفاتها

١. الفتحة والألف المدية: صوتان حنكيان مجهوران.
٢. الكسرة والياء المدية: صوتان لثويان حنكيان (غاري) مجهوران.
٣. الضمة والواو المدية: صوتان طبقيان مجهوران^{١٢٤}.

^{١٢٤} الشنبري، حامد بن أحمد. ٢٠٠٤. النظام الصوتي للغة العربية. القاهرة: مركز اللغة العربية - جامعة القاهرة. ص ٢٢ - ٣٧. البركاوي.

٢٠٠٤: ١٠٦ - ١١٣. / نور الدين. ١٩٩٢: ٢٢٧ - ٢٣٦. / الداني. ٢٠٠٠: ١٠٥ - ١١٠.

٨. ١. ٢ التركيب في اللغة والاصطلاح

التركيب في اللغة: جاء في المعاجم العربية التركيب هو: "وَضَعُ شَيْءٌ عَلَى شَيْءٍ، وَرَكَّبَ الشَّيْءَ: وَضَعَ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ، فَتَرَكَّبَ وَتَرَكَبَ ١٢٥، وَيُقَالُ: تَرَكَبَ السَّحَابَ وَتَرَكَمَ: صَارَ بَعْضُهُ فَوْقَ بَعْضٍ ١٢٦. وَالْمَرَكَّبُ - كَمَعْظَمٍ -: الْأَصْلُ وَالْمُنْبِثُ ١٢٧".

أما التركيب في الاصطلاح: فقد ذكر الجرجاني في التعريفات التركيب هو: جمع الحروف البسيطة ونظمها لتكون كلمة ١٢٨. والمركب هو: ما أريد بجزء لفظه الدلالة على جزء معناه ١٢٩. والتركيب عند النحويين هو: "ما تركب من كلمتين فأكثر ١٣٠". وقد ذكر الشيخ العطار أن أكثر النحاة على أن المفرد ما تلفظ به مرة واحدة، والمركب ما تلفظ به مرتين ١٣١. والواقع أن المركب لا يُتَلَفَّظُ به مرّتين، وإنما مرّة واحدة كالمفرد، ولكن لأنه يُتَلَفَّظُ بكلّ جزء من أجزائه - وأقلّ ما يتألّف المركب من جزأين - جعل التلّفُظُ بجزئه تَلَفُظًا بَكْلِهِ، فعندما يُتَلَفَّظُ بِجِزَائِهِ فَكَأَنَّما تُلَفَّظُ به مرّتين، وهذا التّعريف مبنيٌّ على تعريف أهل المنطق السابق: "ما يدلُّ جزء لفظه على جزء معناه"، فإذا كان جزء المركب يدلُّ على جزء معناه، فكأنَّ التلّفُظُ بالجزأين تَلَفُظٌ به مرّتين. ولكلّ جزء قبل التركيب معنى، فإذا رُكِّبَ الجزآن أفادَ مجموعهما معنًى جديدًا، لم يكن لأيّ واحد منهما قَبْلَ التركيب ١٣٢.

أما التركيب عند علماء اللغة المحدثين فنجد دي سوسور يقول بأنّه يتشكل دائما من وحدتين متعاقبتين أو أكثر ١٣٣. وقد أفرد تشومسكي كتابا خاصا أسماه "البنى التركيبية" وأعطى التركيب مكانة أساسية في اللغة، حيث رأى أن مهمة التركيب هو: "تأدية الحساب عن البنية الداخلية للجمل، فالكلمات والمورفيمات تتألف في مؤلفات وظيفية كموضوع الجملة والمحمول والمفعول ١٣٤". كما يرى أن التركيب

١٢٥ ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٤١٤هـ. لسان العرب. بيروت: دار صادر. ١: ٤١٦.

١٢٦ الأزهرى، محمد بن أحمد. ٢٠٠١. تهذيب اللغة. (تحقيق) محمد عوض مرعب. بيروت: دار إحياء التراث العربي. ١٠: ٢٩١.

١٢٧ ابن منظور. ١٤١٤هـ. ١: ٤١٦.

١٢٨ الشريف الجرجاني، علي بن محمد. ٢٠٠٤. معجم التعريفات. (تحقيق) محمد صديق المنشاوي. القاهرة: دار الفضيحة. ص ٥١.

١٢٩ الشريف الجرجاني، ٢٠٠٤. ص ١٧٦.

١٣٠ حسن، عباس. ١٣٩٨هـ. النحو الوافي. مصر: دارالمعارف. ١: ١٣٠.

١٣١ الخليجي، محمد عبد الرحمن. ١٣٠٣هـ. حاشية الشيخ حسن العطار على شرح الأزهريّة. مصر: المطبعة الخيرية. ص ٢٦.

١٣٢ ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء. ٢٠٠١. شرح المفصل للزمخشري. (تحقيق) إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتب العلمية. ٤: ١٣٥.

١٣٣ سوسر، فردينان دي. ١٩٨٥. علم اللغة العام. (ترجمة) يوثيل يوسف عزيز. بغداد: دار آفاق عربية. ص ١٤٩.

١٣٤ سيرل، جون. تشومسكي والثورة اللغوية. مجلة الفكر العربي. العدد ٨، ٩. ص ١٢٦.

مستقل عن الدلالة، ولا علاقة له بها، ولكي نعرف البنى التركيبية يجب أن نميز بين الجمل الأصولية والجمل غير الأصولية^{١٣٥}. فالتركيب عن المحدثين يتلخص في أنه الطريق إلى معرفة العناصر المكونة للكلام، ودلالة هذه العناصر؛ لأنه كلما كانت هذه العناصر مركبة تركيباً صحيحاً كانت دلالاته أكبر، وهو عبارة عن "جسر يربط بين المعنى والصوت"^{١٣٦}.

٢.٨.٢ أنواع المركبات

المركَّبُ هُوَ قَوْلٌ مُؤَلَّفٌ مِنْ كَلِمَتَيْنِ أَوْ أَكْثَرَ يُفِيدُ فَائِدَةً تَامَّةً، مثل: العِلْمُ نَافِعٌ، أَوْ نَاقِصَةٌ، مثل: بَاحَةُ الْمَدْرَسَةِ. والمركَّبُ ستة أنواع: إِسْنَادِيٌّ، إِضَائِيٌّ، بَيَانِيٌّ، عَطْفِيٌّ، مُرْجِيٌّ، وَعَدَدِيٌّ. وهي على النحو الآتي:

١. المركَّبُ الإِسْنَادِيٌّ: وهو ما رُكِّبَ مِنْ مُسْنَدٍ وَمُسْنَدٍ إِلَيْهِ، سواء كان المسنَدُ اسماً أم فعلاً، فهو عِلْمٌ مَنْقُولٌ مِنْ جَمَلَةٍ اسْمِيَّةٍ أَوْ فِعْلِيَّةٍ؛ ولذلك سَمَّاهُ بَعْضُهُمْ: "المركَّبُ الجُمْلِيُّ"^{١٣٧}، والمنقول عن العرب التسمية بالجمل الفعلية كـ"تَأَبَّطَ شَرًّا، وَ"بَرَقَ نُحْرُهُ"، ويُقاس عليه التسمية بالجمل الاسمية كـ"مَحَمَّدٌ قَائِمٌ"، و"أحمد كريم"، و"عليٌّ سعيدٌ"^{١٣٨}.

٢. المركَّبُ الإِضَائِيٌّ: هو ما تَرَكَّبَ مِنْ المِضَافِ والمِضَافِ إِلَيْهِ، مثل: قَلَمُ الطَّالِبِ، ويكون الجزء الثاني منه مجروراً.

٣. المركَّبُ البَيَانِيٌّ: كُلُّ كَلِمَتَيْنِ كَانَتْ ثَانِيَتُهُمَا مُوَضَّحَةً مَعْنَى الْأُولَى، وهو ثلاثة أقسام:

أ. مركَّبٌ وَصْفِيٌّ: هو ما تَأَلَّفَ مِنَ الصِّفَةِ والمُوصُوفِ، مثل: انْتَصَرَ الجَيْشُ العَظِيمُ.

ب. مركَّبٌ تَوْكِيدِيٌّ: وهو ما تَأَلَّفَ مِنَ المُؤَكِّدِ والمُؤَكَّدِ، مثل: جَاءَ الطُّالِبُ كُلُّهُمْ.

ت. مركَّبٌ بَدَلِيٌّ: وهو ما تَأَلَّفَ مِنَ البَدَلِ والمُبَدَّلِ مِنْهُ، مثل: حَضَرَ مُحَمَّدٌ أَخوكَ. ويتبع الجزء الثاني في المركَّبِ البَيَانِيِّ ما قبله في إعرابه^{١٣٩}.

٤. المركَّبُ العَطْفِيٌّ: هو ما تَأَلَّفَ مِنَ المعطوف والمعطوف عليه ويتوسَّطُ بينهما حَرْفُ العَطْفِ، مثل: جَاءَ الطَّالِبُ وَأَخْتُهُ. وَيَتَّبِعُ المعطوفُ المعطوفَ عليه في إعرابه^{١٤٠}.

^{١٣٥} سيرل. ص ١٢٦.

^{١٣٦} طنبلي، صافية. ٢٠٠٩. بنية التركيب النحوي وعلاقته بالدلالة. الجزائر: مجلة المخبر - جامعة محمد خيضر، بسكرة. العدد الخامس. ص ٣.

^{١٣٧} السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر. ١٩٩٠. الأشباه والنظائر. بيروت: دار الكتب العلمية. ص ٢٢٩: ١.

^{١٣٨} ابن هشام، عبد الله بن يوسف. د. ت. أوضح المسالك إلى الفية ابن مالك. (تحقيق) محمد محيي الدين. بيروت: المكتبة العصرية. ١: ١٢٤.

^{١٣٩} رضا، علي. د. ت. المرجع في اللغة العربية نحوها وصرفها. بيروت: دار الفكر. ١: ١٤.

^{١٤٠} رضا. د. ت. ١: ١٤.

٥. المركَّب المزجِّي: وهو ما رُكِّب من كلمتين امتزجتا - لا على جهة الإضافة - حتى صارتا كالكلمة الواحدة، فنزلت ثانيتهما منزلة تاء التأنيث ممَّا قبلها، من جهة أنَّ الإعراب والبناء يكون على آخرها، أمَّا آخرُ الأولى فيلزم حالةً واحدة. قال ابن يعيش عن هذا المركَّب: "مُزجِ الاسمان وصارًا اسمًا واحدًا بإزاء حقيقة، ولم ينفرد الاسم الثاني بشيءٍ من معناه، فكان كالمفرد غير المركَّب" ^{١٤١}. وهو على ثلاثة أنواع:

أ. علم: مثل: بعلبك. ويعرف إعراب ما لا ينصرف.

ب. ينتهي بويه: مثل: سيبويه، نبطويه. ويبنى على الكسر دائما.

ت. غير علم: مثل: صباح مساء، بيت بيت. ويبنى على فتح الجزأين ^{١٤٢}.

٦. المركَّب العددي: وهو كلُّ عددين رُكِّبَا من العشرة والتَّيْف، وبينهما حرفٌ عطْفٍ مقدَّر، ويشمل الأعدادَ من "أحد عشر" إلى "تسعة عشر"، وما صيغ منها على وزن فاعل من "الحادي عشر" إلى "التاسع عشر" ^{١٤٣}.

٣. ٨. ٢ علم الدلالة التركيبي

ظهر علم جديد يسمى علم الدلالة التركيبي، وهو العلم الذي يهتم ببيان معنى الجملة أو العبارة، وقد عرف هذا النوع من دراسة دلالة الجملة في الغرب بعلم الدلالة التركيبي أو علم دلالة الجملة، وقد بدأ عند الغربيين من خلال البحوث الدلالية التركيبي في علم النحو التحويلي، ومعنى الجملة عند الغربيين وظيفة معاني أجزائها، أو معنى الوحدات القاموسية والصلات الدلالية بين مكونات الجملة، كما بحثوا معنى الوحدات الصرفية (المورفيمات المفردة) والمعاني التي تتحقق من الصلات النحوية بين هذه الوحدات ^{١٤٤}. ويقابل هذا العلم في العربية (علم النحو) ويعد أبو الأسود الدؤلي أول من رسم ملامح هذا العلم. حيث درس علماء العربية أجزاء الجملة ووظيفة كل جزء منها، فعرفوا الفاعل بأنه الذي يقوم بالفعل، وعرفوا الفعل بأنه الحديث الذي يقع من الفاعل، وعرفوا المفعول الذي يقع عليه الفعل، وغيره من المتممات التي تصاحب الجملة في بعض الأحيان. وعلم النحو هذا لم يقتصر على ترتيب الجمل وبيان أجزائها ووظائفها، بل تعدى ذلك إلى الربط بين المفردات والتركيب، أي أن وظيفة النحو ووظيفة دلالية، حيث يقول السكاكي: "اعلم أنَّ علم النحو هو أن تنحو إلى معرفة التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ في التركيب من حيث تلك الكيفية، وأعني بكيفية التركيب تقديم بعض الكلم على بعض، ورعاية ما يكون من الهيئات إذ ذاك" ^{١٤٥}.

^{١٤١} ابن يعيش. ٢٠٠١. ٤: ١١٢.

^{١٤٢} ابن يعيش. ٢٠٠١. ١: ١٤.

^{١٤٣} رضا. د. ت. ١٤: ١.

^{١٤٤} الزيدي، توفيق. ١٩٨٤. أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث. تونس: الدار العربية للكتاب. ص ٧٣.

^{١٤٥} السكاكي، يوسف بن أبي بكر. ١٣٤٨ هـ. مفتاح العلوم. القاهرة: طبعة التقدم. ص ٣٣.

كما أشار عبد القاهر الجرجاني إلى حقيقة العلاقة بين المعنى التركيب، ورأى أن اللفظ مفرداً لا يشكل قيمة دلالية، ولا نستطيع تقييمه منفرداً بعيداً عن السياق اللغوي، كما أن تأليف الكلام أو نظمه على قواعد النحو، ليس أساساً في صحة التركيب، بل الأساس اتساق التركيب في المعنى مع قواعد التركيب، حيث يقول: "واعلم أنّ ليس النظم إلا أنّ تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه (علم النحو) وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها ... هذا هو السبيل، فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً، وخطؤه إن كان خطأ، إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزبل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وصف بالصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك الميزة وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل باب من أبوابه" ١٤٦.

كذلك ابن جني الذي قام بدراسة العلاقة بين النحو والمعنى، فأطلق على معنى التركيب "الدلالة المعنوية" ويقصد بها المعنى الذي يتحقق من تراكيب الكلام، وذلك من خلال العلاقات الإعرابية، حيث قسم ابن جني الدلالات في اللغة إلى: لفظية، وصناعية، ومعنوية. فيقول عن الدلالة المعنوية: "أما المعنى فإنما دلالاته لاحقة بعلوم الاستدلال، وليست في حيز الضرورات، ألا تراك حين تسمع "ضرب" عرفت حدوده وزمانه، ثم تنظر فيما بعد فتقول: هذا فعل ولا بد من فاعل، فليت شعري من هو؟ وما هو؟ فتبحث حينئذ إلى أن تعلم أن الفاعل من هو؟ وما حاله" ١٤٧. وهنا يؤكد ابن جني حقيقة أخرى وهي أن دلالة التركيب تأتي من خلال سياق الحديث، فكل كلمة في السياق لها وظيفتها التي تعتمد على وظيفة غيرها من الكلمات لتؤدي إلى دلالة واحدة ومعنى واحد في نهاية الأمر.

لقد كرس علماء العربية جهودهم في دراسة العلاقة بين اللفظ بالمعنى أمثال: الجرجاني، وابن جني، وابن الأثير، وغيرهم من العلماء القدماء الذين درسوا العلاقات الداخلية بين المفردات التي يتألف منها التركيب والمعنى. فكانت دراساتهم مؤسسة لظهور علم الدلالة التركيبي الذي نشأ في الغرب، وأصبح علماً مستقلاً يدرس ضمن اللسانيات الحديثة.

أما في العصر الحديث فقد تنبه العلماء المحدثون إلى أهمية علم التركيب في الدراسات اللسانية الحديثة، والتي تعنى بالبحث عن دلالة الألفاظ ومعانيها الدقيقة. فقد ظهر العديد من المناهج الحديثة التي

١٤٦ الجرجاني، عبد القاهر. ١٩٩٢. دلائل الإعجاز. (تحقيق) محمود شاكر. القاهرة: مطبعة المدني. ص ٨١.

١٤٧ ابن جني، أبو الفتح عثمان. ١٩٨٦. الخصائص. (تحقيق) محمد على النجار. بيروت: المكتبة العلمية. ٣: ٩٩.

نظرت إلى التراكيب في السياق اللغوي باعتباره جزءاً مهماً في علم الدلالة. فالمنهج الوظيفي يعطي جُلَّ عنايته لوظائف المكونات في الجملة، ويتميز المنهج الوظيفي بأنه يربط اللغة بالوظيفة التي تؤديها من جانب، وبالبيئة الاجتماعية وتضافر العناصر من جانب آخر. فلو قلنا: سمع علي الكلام، سمع الكلام علي، الكلام سمع علي، الكلام سمعه علي. لوجدنا أن هذه التراكيب الأربعة المختلفة في بنائها تؤدي عند الوظيفيين وظائف مختلفة، بحيث يغدو كل تركيب تعبيراً عن اختيار لغوي يناسب سياق التلطف، ويحقق أهدافاً تواصلية محددة. لذا فإنَّ هذه الجمل لا تعد مترادفة، بل كل واحدة منها قوة تعبيرية متميزة ومستمدة من الدور الذي يؤديه كلُّ أسلوب في الحياة الاجتماعية^{١٤٨}.

وكان من أهم المدارس التي اتبعت المنهج الوظيفي مدرسة براغ التي تميزت بإلحاحها على دراسة وظائف اللغة، ويعد المنظور الوظيفي للجملة من أبرز توجهات هذه المدرسة، وتتكون الجملة عند أتباع هذه المدرسة من قسمين: مسند، ومسند إليه. ويختلف مفهومهما عما في العربية، فالمسند في مدرسة براغ: ما كان معلوماً لدى السامع في مقام تواصل، والمسند إليه: ما يضيفه المتكلم من معلومات جديدة تسهم في تنامي الخبر. ومثال ذلك: (وصل الوفد الطلابي العربي إلى القدس أمس) فالمسند: وصل، والمسند إليه: الوفد الطلابي العربي^{١٤٩}.

أما المدرسة الثانية التي تأخذ منحى المنهج الوظيفي فهي مدرسة فيرث التي يطلق عليها المدرسة السياقية، حيث إنَّها قامت بدراسة اللغة من خلال وضع الأحداث في سياقات - كما أشرنا إليها سابقاً- ويعد سياق الحال أهم ما قدمته هذه المدرسة، إذ يعتبر سياق الحال عند أتباع المدرسة مجموعة من العناصر المكونة للموقف الكلامي، والجملة تكتسب دلالاتها من ملابسات الأحداث وسياقها^{١٥٠}.

وقد رأى فيرث أن المعنى موجود حتى على المستوى الصوتي، وهو في هذا يعتمد على نظرية تقول إن تمييز فرد من أفراد مجموعة عن سواه يعني تحديد مدلوله، فالتاء غير الهاء والقاف غير الكاف لما بين كل فرد من أفراد هاتين المقابلتين من وجوه شبه ووجوه اختلاف تُميِّز كلَّ واحدٍ منها عن الآخر، وهذا التمييز في حد ذاته دلالة على مستوى هذه المقارنة، وتوجد على المستوى الصرفي عناصر الدلالة أيضاً، فالصرف مجموعة من الأصوات ذات الدلالة، والعلاقة النحوية تتضمن دلالة كذلك، أما الدلالة القاموسية فأوضح من أن تعرف^{١٥١}.

^{١٤٨} السيد، عبد الحميد. ٢٠٠٣. دراسات في اللسانيات العربية. عمان: دار مكتبة الحامد. ص ١٣٩.

^{١٤٩} السيد. ٢٠٠٣. ص ١٤٢.

^{١٥٠} السيد. ٢٠٠٣. ص ١٤٣.

^{١٥١} أيوب، عبد الرحمن. ١٩٨٣. التحليل الدلالي للجملة العربية. المجلة العربية للعلوم الإنسانية. العدد ١٠. ص ١٠٩.

أما المنهج التحليلي فهو يصف الظاهرة اللغوية دلالياً، برّد بنيتها السطحية إلى بنية عميقة، دون اعتبار البعد الخارجي للظاهرة، من موقف المتكلم والمخاطب والظروف الكلامية التي تكتنفها. فمن خلال التراكيب الأربعة السابقة نجد أن التحليليين يرون أن التراكيب: الثاني والثالث والرابع في مثال: (سمع علي الكلام) بأنها متفرعة عن الأول، وأمكن إنتاجها وتوليدها من بنية عميقة يحولها المتكلم إلى بنية سطحية وفق قواعد التحويل المعروفة، لذا تعد هذه التراكيب ثانية ومترادفة^{١٥٢}.

وإذا انتقلنا إلى المنهج التوليدي التحويلي (التشومسكي) نجد أنه أحدث ثورة كبيرة في مجال الدرس اللساني الحديث، فقد اهتم هذا المنهج بالجانب التحليلي والتفسيري بدلا من الجانب الوصفي، في محاولة جدية لتقديم صورة واضحة عن بنية اللغة وميزاتها الإنسانية، وعلاقتها بالعقل والفكر الإنساني. وقد ألف نعوم تشومسكي رائد هذا المنهج العديد من الكتب؛ لبيان اتجاه نظريته وفلسفته في اللغة، فمن ذلك: كتاب (التراكيب النحوية سنة ١٩٥٧)، و(مظاهر النظرية النحوية سنة ١٩٦٥)، و(البنى النحوية سنة ١٩٨٧) وغيرها. والنظرية التحويلية تقوم على اعتبارين:

١. الجملة هي الحد الأدنى التي تحمل معنى يحسن السكوت عليه، وتسمى الجملة النواة أو الأصل.
٢. يطرأ على الجملة عنصرا من عناصر التحويل فتصبح تحويلية. وعناصر التحويل هي: الحركة الإعرابية، وقواعد الحذف، وقواعد التعويض، وقواعد الزيادة، وقواعد الترتيب. وعناصر التحويل هذه تنقل الجملة من توليدية فيها معنى سطحي إلى تحويلية فيها معنى عميق.

أما الأسس التي يقوم عليها النحو التوليدي التحويلي، فهي:

١. البنية السطحية: وهي عبارة عن نظام مكوّن من مقولات ومكونات تركيبية تكون برمتها مرتبطة مباشرة بالإشارة الفيزيقية إلى البنى العميقة التي تكون بدورها عبارة عن نظام من المقولات والمكونات التركيبية.
٢. البنية العميقة: ويمكن أن تفهم من سابقتها وزيادة في التعريف: هي العمليات العقلية للتفكير في الجمل قبل تحويلها لبنى سطحية، بالإضافة إلى "المعنى الذي يفهمه القارئ والسامع عندما يسمع قراءة البنية السطحية، ومثال ذلك قولك: ضربت زيدا جالسا، فيمكن أن نفهم من الجملة السابقة معنيين هما: الحال من الفاعل، والحال من المفعول". ومن مميزاتهما كما يقول تشومسكي: "إن البنية العميقة التي تحدد المعنى ... مشتركة بين كل اللغات، وذلك لأنها ليست سوى انعكاس لأشكال الفكرة"^{١٥٣}.
٣. الكفاءة: "وهي قدرة المتكلم بلسان لغته الأم على استعمال نظام اللغة التي تمكنه من تفسير إنتاج الجمل، وعلى قبوله جملاً معينة بأنها نحوية ورفضه لجملاً أخرى لأنها غير نحوية".

^{١٥٢} السيد. ٢٠٠٣. ص ١٤٤.

^{١٥٣} Chomsky, N. (١٩٦٩). *La linguistique cartésienne: un chapitre de l'histoire de la pensée rationaliste; suivi de La nature formelle du langage*. Seuil. P٥٦.

٤. الأداء: وهو اصطلاح "يشير إلى أمثلة راجعة لاستعمال المتكلم للغة وليس من الضروري أن يكون الأداء متماشيا مع الكفاءة؛ لأننا كثيراً ما ننتج جملاً قد نعددها غير مقبولة إذا نظرنا إليها في ضوء كفاءتنا. فقد نبدأ بداية خاطئة، فنبدأ الجملة بطريقة ونختتمها بطريقة أخرى. كل هذا جزء من الأداء، ولكن الكفاءة هي النظام النموذجي الذي تعتمد عليه مهارتنا اللغوية^{١٥٤}.

إنَّ النظرية التوليدية التحويلية قدمت درسا لسانيا جديدا في تفسير مظاهر اللغة ودلالات الألفاظ والكلمات التي تشكل التراكيب اللغوية. وذلك من خلال تطبيق القواعد التحويلية على التراكيب اللغوية (أركان الجملة)، ثم تجري عليها تحويلات إجبارية أو اختيارية. حيث إن قواعد التحويل تبين الكيفية التي يتم الانتقال بها من المستوى المجرد للبنية العميقة إلى مستوى آخر هو الشكل النهائي للجملة في البنية السطحية. وهذا ما يفسر تنوع البنى السطحية وتعددتها، قياسا إلى العدد المحدود للبنى العميقة، وهذا مما يختص به الجانب الدلالي في النظرية التشموسكية.

مما تقدم من الحديث عن علم الدلالة التركيبي فإنه لا يعني أن الباحث قد أوفى حقه أو ألمَّ بجوانبه المتصلة به، فما هو إلا إشارة بسيطة لهذا العلم، وتذكيرا به في هذه الدراسة، إذ أن هذه الدراسة لا تتناول الجانب النظري لعلم التركيب ومناهجه وأنواعه وتفصيلات الدقيقة وطرق العلماء والمدارس اللسانية الحديثة في البحث من خلاله عن دلالة الألفاظ والجمل. فهناك الكثير من المؤلفات التي تناولت علم التركيب دراسة مفصلة ومستقلة، وقد تم الإشارة إلى بعضها في ثنايا الكلام. وعليه فإن في هذا المقام ندرس التراكيب دراسة تطبيقية وعملية؛ من أجل الوقوف على أسرار التراكيب ودلالاتها في توجيه المعاني توجيهها دقيقا ومعبرا عن المغزى والمقصود.

واستنادا لما سبق يمكن القول إن الجملة عبارة عن وحدة تركيبية دلالية متكاملة، يرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا، وهي تتكون من وحدات دالة وغير دالة تتحد فيما بينها لتكوّن الجملة، والتي يطلق عليها (المكونات التركيبية) للجملة، وهذه الوحدات تتألف وتتركب فيما بينها لتكوين وحدة تركيبية كبرى ذات دلالة ومعنى معين يفرضها السياق اللغوي، ثم تقترن هذه الوحدات وتترابط فتشكل الجملة أو الكلام الذي يحسن السكوت عليه مع الإفادة التامة. ففي هذه الدراسة سيتم دراسة التراكيب اللغوية من جانبين: الأول: يتمثل في الرجوع إلى الجانب النحوي الإعرابي من خلال العودة إلى أصول التركيب، والثاني: يتمثل في استقصاء الدلالات والمعاني الدقيقة التي يحملها التركيب اللغوي. وقد قام الباحث بتقسيم الجمل إلى: الجمل الاسمية، والجمل الفعلية، وفي كل نوع اختار الباحث مجموعة من الجمل التي تندرج تحت كل نوع،

^{١٥٤} مقدادي، زكريا كامل راجح. ٢٠١. المنهج التوليدي التحويلي (التشموسكي). الأردن: جامعة اليرموك.

ففي الجمل الاسمية سوف يتم البحث عن دلالة الجمل: البسيطة، والظرفية، والمركبة، والمنسوخة. وفي الجمل الفعلية سوف يتم البحث عن دلالة الجمل: المثبتة، والمنفية، والشرطية، والطلبية. وذلك على النحو الآتي:

١. الجملة الاسمية

الجملة الاسمية: هي الجملة التي تبدأ بالاسم لفظاً وتقديراً، ويعتبر المبتدأ والخبر ركني الجملة الاسمية الرئيسيين، فهما اسمان تتألف منهما جملة مفيدة. فالمبتدأ هو الذي يقع في أول الجملة الاسمية، وقد يقع في نهايتها، والمحكوم عليه من الخبر. ويجب أن يكون المبتدأ معرفة، ويكون مرفوعاً دائماً، وهو أنواع: قد يأتي مفرداً، أو اسم موصول، أو اسم استفهام، أو اسم شرط، أو اسم إشارة. أما الخبر فهو الحكم الذي نحكم به على المبتدأ، ويكون مرفوعاً في حال المفرد، وهو أنواع: مفرد، وجملة (اسمية أو فعلية)، وشبه جملة (جار ومجرور، أو ظرف) ^{١٥٥}.

وللجملة الاسمية دلالات عظيمة وأسرار دفيئة ومكونة في ثنايا الكلام، لا يهتدي إليها إلا مَنْ له قدم راسخة في علم الفصاحة والبلاغة، ذكر بعضها العلماء والباحثين في كتاباتهم، وغاب عنهم كنوز كثيرة من الأسرار والجماليات التي يمكن أن نكتشفها من خلال السياق الذي توضع فيه. فمن تلك الأسرار والدلالات التي ذكرها العلماء، ما ذكره ابن الأثير في معرض حديثه عن الخطاب بالجملة الفعلية والجملة الاسمية: "وإنما يعدل عن أحد الخطابين إلى الآخر لضرب التأكيد والمبالغة" ^{١٥٦}. فقد أشار ابن الأثير إلى دلالة التأكيد والمبالغة للجملة الاسمية، كما أنها تدلُّ على الثبوت والاستمرار، حيث يقول الكفوي: "الجملة الاسمية تدلُّ بمعونة المقام على دوام الثبوت، وإذا دخل فيها حرف النفي دلت على دوام الانتفاء لا على انتفاء الدوام، كذلك المضارع الخالي عن حرف الامتناع فإنه يدل على استمرار الثبوت، وإذا دخل فيه حرف الامتناع دل على استمرار الامتناع" ^{١٥٧}. يظهر لنا أن للجملة الاسمية دلالات كثيرة يتحكم فيها السياق اللغوي الذي توضع فيه. أما الجرجاني رائد علم البلاغة فقد أفاض في الحديث عن الجملة الاسمية والفعلية، وبيّن دلالة تقديم كل منهما وخصائصه، فهو يرى الفرق بين الخبر الفعلي والاسمي في أن الاسم يثبت به المعنى الشيء، من غير أن يقتضى تجدد شيء بعد شيء، وذلك بخلاف الفعل الذي يقتضى تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء... ^{١٥٨}. يتبيّن لنا أن الجمل الاسمية تدلُّ على الثبات، والفعلية تدلُّ على

^{١٥٥} عثمان، محمد. ٢٠١٣. المحيط في قواعد في قواعد اللغة العربية. مصر: الدار المصرية للكتاب. ص ١٣-١٨. / عيد، محمد. ١٩٧١. النحو المصنفى. القاهرة: مكتبة الشباب. ص ٢٠٣.

^{١٥٦} ابن الأثير، ضياء الدين. د. ت. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. القاهرة: دار نضمة مصر. ٢: ٥١.

^{١٥٧} الكفوي، أيوب بن موسى الحسيني. الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية. (تحقيق) عدنان درويش، محمد المصري. بيروت: مؤسسة الرسالة. ص ٩٩٦.

^{١٥٨} الجرجاني، عبد القاهر. ١٩٩٢. دلائل الإعجاز. القاهرة: مطبعة الخانجي. ص ١٩٥.

التجدد، وهذا ما كرره العلماء في حديثهم عن الجملة الاسمية والفعلية. وفي هذا المقام سوف يتم التطبيق العملي على أربع أنواع من الجمل الاسمية وهي:

أ. الجمل البسيطة: هي كلام نعبر به عن معنى مفيد بجملة واحدة كل عنصر من عناصرها الأصلية أو المتممة يكون لفظاً واحداً أو مركباً غير إسنادي (شبه جملة)، ويمكن أن تكون جملة نواة (تتكوّن من العناصر الأساسية للجملة: فعل وفاعل، أو مبتدأ وخبر، أو جملة نواة موسّعة (تتكوّن من العناصر الأساسية للجملة مع متمّمات مثل الحال، والمفعول المطلق، والمفعول فيه...)). نحو: درست في جامعة ملابيا.

ب. الجمل الظرفية: وهي الجمل التي يتكون أحد أركانها الرئيسة من ظرف (جار ومجرور أو ظرف زمان أو مكان). نحو: سأزورك في المساء.

ج. الجمل المركبة: هي الجملة التي يكون أحد عناصرها الأصلية الأساسية أو المتممة جملة فعلية أو اسمية أو مصدر مؤول. نحو: شمت وردة رائحتها جميلة.

د. الجمل المنسوخة: هي جمل اسمية يدخل عليها أحد النواسخ (كان وأخواتها، وإن وأخواتها، وظن وأخواتها). نحو: العلم نورٌ، وعند النسخ تصبح: أصبح العلم نوراً.

٢. الجملة الفعلية

الجملة الفعلية: هي الجملة التي تبتدئ بفعل، وتتألف إما من الفعل والفاعل (حضر عليٌّ)، أو من الفعل ونائب الفاعل (دُرسَ الكتابُ)، أو من الفعل الناقص (كان الجوّ لطيفاً). والفعل: هو ما دلّ على حدثٍ مرتبطٍ بزمنٍ، وينقسم إلى: ماضٍ، ومضارعٍ، وأمرٍ^{١٥٩}.

وللجمل الفعلية دلالات عظيمة ومقامات كبيرة في الكلام، ولا يمكن الوقوف على أسرار الجمل الفعلية ودلالاتها بعيداً عن سياقها اللغوي الذي يحدّد قيمة الجملة ودورها البناء في إثراء الكلام بما يتناسب مع المقام المعبر عن الحال الموصوف. وقد ذكر العلماء أنّ هناك دلالات تختص بها الجمل الفعلية عن غيرها كالتجديد والتطوير والتغيير؛ وذلك لأنّها مبدوءة بالفعل الذي يعني التقوية والاهتمام بالحدث. وأشار المخزومي إلى أن "الجملة الفعلية هي الجملة التي يدلّ فيها المسند على التجدد، أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً متجدداً. وبعبارة أوضح، هي التي يكون فيها المسند -فعالاً- لأن الدلالة على التجدد إنما تستمد من الأفعال وحدها"^{١٦٠}. وقد ذكر الجرجاني "أن الاسم الذي أسند إلى (زيد) في قولك (زيد منطلق) يثبت معنى الانطلاق لزيد، دون أن يقتضي تجده، وأن الفعل الذي أسند إلى (زيد) في قولك (زيد ينطلق) يثبت به الانطلاق الذي يتجدد فيقع من (زيد) شيئاً بعد شيء"^{١٦١}. إلى غير ذلك من

^{١٥٩} عثمان. ٢٠١٣. ص ١٨. / الغلابي، مصطفى. ١٩١٢. جامع الدروس العربية. بيروت: المكتبة العصرية. ٣: ٢٨٤.

^{١٦٠} المخزومي، مهدي. ١٩٨٦. في النحو العربي (نقد وتوجيه). بيروت: دار الرائد.

^{١٦١} الجرجاني. ١٩٩٢. ص ١١٥.

الأقوال والآراء التي تشير إلى ما يمكن أن تدلّ عليه الجمل الفعلية، وهي -بلا شكّ- يهتدى إليها من خلال موقعها في السياق اللغوي الذي توضع فيه. وفي هذا المقام سوف يتم التطبيق العملي على أربع أنواع من الجمل الفعلية، وهي:

أ. الجمل المثبتة: هي التي تدل على حصول شيء ما، ولا تسبق بأي من أدوات النفي أو النهي. نحو: زرت محمد.

ب. الجمل المنفية: وهي الجمل التي تدل على عدم حصول شيء ما، ومسبوقة بإحدى أدوات النفي أو النهي. نحو: لم أزر محمد.

ج. الجمل الشرطية: هي جمل مركبة من جملتين إحداهما جملة الشرط (السبب) والأخرى جواب الشرط (النتيجة). نحو: إن تدرس تنجح.

د. الجمل الطلبية: هي جمل تستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، وتتحقق بصيغ متعددة، منها: الأمر والنهي والنداء، وغيرها. نحو: ادرس دروسك. وفي هذا المقام اقتصر الباحث على هذه الأنواع الثلاثة؛ للدراسة والتحليل.

١ . ٩ . ٢ الصرف في اللغة والاصطلاح

الصَّرْف لغة: ردُّ الشيء عن وجهه، وصرفه يصرفه صرفاً فانصرف، يقال: صرفت الصبيان: قلبتهم، وصرف الله عنك الأذى: حوَّله، وصرف الشيء: أعمله في غير وجه كأنه جهة، وتصاريف الرياح: جعلها جنوباً وشمالاً ودبوراً فجعلها ضرباً في أجناسها، والصرف: التقلُّب والحيلة^{١٦٢}. إلى غير ذلك من المعاني التي تدور حول التغيير والتقليب والتحويل.

الصَّرْف اصطلاحاً: (بالمعنى العملي) هو: تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة؛ لمعانٍ مقصودة لا تحصل إلا بها، كاسمي الفاعل والمفعول، واسم التفضيل، والتثنية والجمع، إلى غير ذلك. أما (بالمعنى العلمي) فهو: علم بأصول يُعرف بها أحوال أبنية الكلمة، التي ليست بإعراب ولا بناء^{١٦٣}.

٢ . ٩ . ٢ الأوزان الصرفية

قبل الخوض في بيان هيئة الأوزان الصرفية وقواعدها، لا بدَّ من الإشارة إلى ماهية الميزان الصرفي الذي وضعه العلماء، وكيفية وزن الكلمات، وميدان البحث فيه، وبيان أقسامها وتفرعاتها. أما الميزان الصَّرْفِي فهو: مقياس جاء به علماء الصَّرْف لمعرفة أحوال أبنية الكلمة، ولما وجد علماء العربية أن أكثر كلمات اللغة ثلاثية، جعلوا الميزان الصرفي مكوَّن من ثلاثة أحرف أصلية، وهي: الفاء، والعين، واللام، (فَ عَ لَ) فقابلوا الحرف الأول من الكلمة بالفاء، والثاني بالعين، والثالث باللام، على أن يكون شكل الميزان مطابقاً تماماً لشكل الكلمة الموزونة من حيث الحركات والسكنات. نحو: كَتَبَ فيكون وزنها الصرفي (فَعَلَّ). وإذا زادت الكلمة عن ثلاثة أحرف، زيد ما يقابل الزيادة في الميزان الصرفي، نحو: دَحْرَجَ فيكون وزنها الصرفي (فَعَلَّلَ)، وكذلك قَبَّلَ فيكون وزنها الصرفي (فَعَّلَ)، واستخْرَجَ فيكون وزنها الصرفي (استَفْعَلَ) وهكذا. والحال أيضاً في حذف الموزون يقابله حذف في الميزان، نحو: قل من قال فيصبح الميزان الصرفي (فل) وكذلك قاضٍ من قاضي فيصبح الميزان الصرفي (فاع) وهكذا. والحال أيضاً في القلب، فإذا حصل قلب في الموزن حصل أيضاً في الميزان، نحو: أشياء فإن أصلها شيء (فعل) والجمع فيها شيئاء (فعلاء) وتقدمت الهمزة فأصبحت أشياء وبالتالي أصبح الوزن (لفعاء)، وكذلك قسيّ من قوس والجمع قووس، فقدم اللام موضع العين فصارت قسوو على وزن (فلوع) وقلبت الواو الثانية ياء لوقوعها طرفاً، الواو الثانية

^{١٦٢} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٩: ١٨٩.

^{١٦٣} الحملاوي، أحمد بن محمد. ٢٠٠٥. شذذ العرف في فن الصرف. الرياض: دار الكيان. ص ٤٩.

لاجتماعها مع الياء، وكسرت السين لمناسبة الياء، والقاف لعسر الانتقال من الضم إلى الكسر، فأصبحت قِسِيَّ^{١٦٤}. إلى غير ذلك من الأمثلة والحالات التي يتم فيها بناء الأوزان الصرفية.

أما ميدان علم الصَّرف فهو يقتصر على نوعين من الكلام: الأفعال المتصرفة، والأسماء المتمكنة. وما عدا ذلك لا يدخل في ميدان الصَّرف، نحو: الحروف، والأسماء المبنية مثل: إذا، أين، وحيث... والضمائر، وأسماء الإشارة، والشرط، والاستفهام، والموصول، والأسماء الأعجمية، وكذلك الأفعال الجامدة مثل: نعم وبئس وعسى، والأسماء والأفعال التي على حرف أو حرفين ما دون الجزم^{١٦٥}.

للأفعال تقسيمات عدة، وفي هذا المقام نكتفي بذكرها باختصار موجز؛ لوفرة الكتب التي تحدتت عنها بالشرح والتفصيل. فمن حيث الزمن يقسم الفعل إلى: ماض، ومضارع، وأمر. ومن حيث نوع عناصرها يقسم إلى: صحيح، ومعتل. ومن حيث وظيفتها تقسم إلى: متعدية، ولازمة. ويقسم الفعل إلى: مجرد، ومزيد. كذلك يقسم من حيث بناؤه للفاعل أو المفعول إلى: معلوم، ومجهول. ويقسم إلى: مؤكد، وغير مؤكد. وأيضا يقسم إلى: جامد، ومتصرف^{١٦٦}.

لقد وضع علماء العربية للأفعال المتصرفة والأسماء المعربة أبنية (أوزان) تقاس عليها الكلمات، إذ من خلالها يتم التعرف على جذر الكلمة وأساسها، والزيادة فيها أو النقصان، إضافة إلى بيان دلالة الكلمة في الجملة العربية. فكان التقسيم كالاتي:

١. أبنية الماضي الثلاثي المجرد، وله ستة أبنية، وهي: (فَعَلَ يَفْعُلُ) نحو: نَصَرَ يَنْصُرُ، (فَعَلَ يَفْعِلُ) نحو: ضَرَبَ يَضْرِبُ، (فَعَلَ يَفْعَلُ) نحو: سَعَى يَسْعَى، (فَعَلَ يَفْعَلُ) نحو: فَرِحَ يَفْرَحُ، (فَعَلَ يَفْعُلُ) نحو: شَرَفَ يَشْرَفُ، (فَعَلَ يَفْعِلُ) نحو: حَسِبَ يَحْسِبُ).

٢. أبنية الماضي الثلاثي المزيد فيه، وله اثنا عشر بناء، وهي على ثلاثة أنواع:
أ. المزيد فيه حرف واحد، وله ثلاثة أوزان، وهي: (أفعل) نحو: أكرم، و(فاعل) نحو: قاتل، و(فعل) نحو: زكَّى.

ب. المزيد فيه حرفان، وله خمسة أوزان، وهي: (انفعل) نحو: انكسر، و(افتعل) نحو: اجتمع، و(افعل) نحو: احمرَّ، و(تفعل) نحو: تعلم، و(تفاعل) نحو: تشاور.

ج. المزيد فيه ثلاثة أحرف، وله أربعة أوزان: (استفعل) نحو: استخرج، و(افعوعل) نحو: اعشوشب، و(افعال) نحو: احمارَّ، و(افعوّل) نحو: اجلوّد.

^{١٦٤} الحملاوي. ٢٠٠٥. ص ٥٣. / الفضلي، عبد الهادي. مختصر الصرف. بيروت: دار القلم. ص ١٧.

^{١٦٥} الفضلي. ص ٨. / الحملاوي. ٢٠٠٥. ص ٤٩.

^{١٦٦} الحملاوي. ٢٠٠٥. ٥٦ - ١١٠. / الفضلي. ص ٧٥ - ٩٩.

٣. أبنية الرباعي المجرد وملحقاته، أما المجرد فله وزن واحد، وهو: (فَعْلَل) نحو: دَحْرَجَ يُدَحْرِجُ. وأما الملحقات بالرباعي المجرد، فلها سبعة أوزان، وهي: (فَعْلَل) نحو: جَلَبَبَه، و(فوعِل) نحو: جَوْرَب، و(فَعْوَل) نحو: رَهْوَك، بمعنى أسرع، و(فَيْعَل) نحو: بَيْطَر، و(فَعْيَل) نحو: شَرَيْفَ، و(فَعْلَى) نحو: سَلَّقَى، و(فَعْنَل) نحو: قَلَنَسَه، أي ألبسه القلنسوة.

٤. أبنية الرباعي المزيد فيه وملحقاته، أما المزيد فيه، فهو على قسمين: مزيد فيه حرف واحد، وله وزن واحد، وهو: (تَفَعَّلَل) نحو: تَدَحْرَجُ. ومزيد فيه حرفان، فله وزنان، وهما: (افْعَلَّلَل) نحو: اِحْرَجْم، و(افْعَلَّل) نحو: اطمأنَّ. والملحق بالمزيد فيه حرف واحد، فله ستة أوزان، وهي: (تَفَعَّلَل) نحو: تَجَلَّبَبَ، و(تَفَعْوَل) نحو: تَرَهْوَك، و(تَفَيْعَل) نحو: تشيطن، و(تَفَوَعَل) نحو: تجورب، و(تَمَفَّعَل) نحو: تمسكن، و(تَفَعْلَى) نحو: تسلقى. وأما الملحق الذي زيد فيه حرفان، فله وزنان، وهما: (افْعَلَّلَل) نحو: اقعنسس، و(افْعَلَّلَى) نحو: اسلقتي^{١٦٧}.

أما الأسماء فهي التي تدلُّ على ذات أو مسمى وليس الزمن جزء منه، ويفيد الثبوت لا التجدد والحدوث، نحو: حافظ ويحفظ، وقام يقوم، فالأول يفيد الثبوت، والثاني يفيد التجدد. وينقسم الاسم وفقا لاعتبارات، فمن حيث التجرد والزيادة، يقسم إلى: مجرد ومزيد، كذلك يقسم إلى: جامد ومشتق، ومن حيث تذكيره وتأنيثه، ويقسم إلى: منقوصا، أو مقصورا، أو ممدودا، أو صحيحا، ويقسم من حيث: المفرد، والمثنى، والجمع، كما يشمل الاسم على: التصغير، والنسب، والتعريف والتنكير^{١٦٨}. أما أبنية الاسم، فهي تقسم إلى ثلاثي ورباعي وخماسي، وهي على النحو الآتي:

١. أبنية الاسم الثلاثي المجرد، فله عشرة أوزان، وهي: (فَعْل) نحو: سَهْم، و(فَعَل) نحو: قَمَر، و(فَعِل) نحو: كَتِف، و(فَعُل) نحو: عَضُد، و(فَعَل) نحو: جَمَل، و(فَعَل) نحو: عِنَب، و(فَعِل) نحو: إِبِل، و(فَعُل) نحو: قُفْل، و(فَعُل) نحو: حُطَم، و(فَعُل) نحو: عُنُق.

٢. أبنية الاسم الرباعي المجرد، فله خمسة أوزان، وهي: (فَعْلَل) نحو: جعفر، و(فَعْلَل) زبرج، و(فَعْلَل) نحو: برثن، و(فَعْلَل) نحو: قمطر، و(فَعْلَل) نحو: درهم.

٣. أبنية الاسم الخماسي المجرد، فله أربعة أوزان، وهي: (فَعْلَلَل) نحو: سفرجل، و(فَعْلَلَل) نحو: جحمرش، و(فَعْلَلَل) نحو: قرطعب، أي الشيء القليل، و(فَعْلَلَل) نحو: قدمعل، أي الشيء القليل^{١٦٩}.

^{١٦٧} الثماني، عمر بن ثابت. ١٩٩٩. شرح التصريف. (تحقيق إبراهيم بن سليمان. الرياض: مكتبة الرشيد. ص ١٩١ - ٢٠٠. / الأيوبي، إسماعيل بن الأفضل علي. ٢٠٠٤. الكُنَاش في فني النحو والصرف. (تحقيق رياض بن حسن الخوَّام. بيروت: المكتبة العصرية. ١: ٥٧ - ٦٣. / الحملاوي. ٢٠٠٥. ص ٦١ - ٧٦.

^{١٦٨} الحملاوي. ٢٠٠٥. ص ١٠٧ - ١٩٠.

^{١٦٩} الحملاوي. ٢٠٠٥. ص ١٠٧ - ١١٠. / الكُنَاش. ١: ٣٨٦ - ٤٠٥. / الفضلي. ص ٢٣ - ٢٦. / الثماني. ١٩٩٩. ص ٢٠١ - ٢٠٧.

وللأسماء المزيدة أوزان كثيرة جدا، فذكر سيوييه أن لها ثلاثمائة وثمانية أوزان، وزاد بعضهم عليها نحو ثمانين وزن^{١٧٠}. وعلى أية حال فإن هذا المقام ليس لعرض هذه الأوزان أو الحديث عنها تفصيلا؛ إذ أن هذه الدراسة تركز على البحث عن دور السياق اللغوي في توجيه دلالة الأوزان وقدرته على توظيف الوزن توظيفا بلاغيا يضيف جمالا في المبني ومغزى في المعنى.

٣. ٩. ٢ علم الدلالة الصرفي

وهو العلم الذي يهتم بما ينشأ عن دراسة بنية الكلمة وصيغتها التي تحدد معناها من حيث الأوزان الصرفية واللواصق^{١٧١}. ويعتبر الدرس الصرفي إحدى مستويات دراسة اللسانيات الحديثة أو هو ثاني مستويات التحليل اللغوي، إلى جانب المستوى الأول الدرس الصوتي، والثالث الدرس النحوي، والرابع الدرس الدلالي. ويقابل علم الصرف التقليدي في الاصطلاح الحديث بـ(المورفولوجيا) (Morphology) وهو علم يتعلق ببنية الكلمة؛ لأنه يدرس الأبنية اللغوية من خلال الوحدات الصرفية ووظائفها، وقوانين تشكيلها^{١٧٢}. والوحدات الصرفية يطلق عليها (المورفيمات) (Morphem) وهو أصغر وحدة تحمل معنى أو وظيفة نحوية^{١٧٣}. وتقسم الوحدات الصرفية من حيث ورودها في السياق إلى قسمين: الأول: الوحدات الصرفية الحرة، وتتميز بأنها يمكن استعمالها مستقلة، نحو كلمة: (قام، رجل، مدرسة)، كما لها قيمة جذرية (معجمة). والثاني: الوحدات الصرفية المقيدة. وتتميز بأنها غير مستقلة في ذاتها، بل تكون متصلة بمورفيم آخر، نحو: (كتابان) وهي مكونة من مورفيم (كتاب) ومورفيم (ان) التي تشير إلى التثنية، كما أنه ليس لها قيمة جذرية، بل لها قيمة قواعدية، نحو: (كتابين) المكونة من (كتاب) و(ين) التي تدل على المثني^{١٧٤}. وهناك تقسيم آخر للوحدات الصرفية وهي: الوحدات الصرفية التتابعية: وهي التي تكون مكوناتها الصوتية من الصوامت والحركات متتابعة دون فصل بين هذه المكونات، مثل الضمائر المتصلة في العربية. والوحدات الصرفية غير التتابعية: وهي التي تأتي مكوناتها الصوتية من الصوامت والحركات متتابعة على نحو غير متصل، نحو: الألف في فاعل كتب (كاتب) حيث تم فصل المكونات بالألف^{١٧٥}.

وقد قسم علماء اللغة الوحدات الصرفية المقيدة إلى ثلاثة أقسام، وهي التي يطلق عليها (اللواصق) واللاصق: هو ملازمة الشيء للشيء. ويقصد به الزيادات التي تلتصق بالجذر أو الكلمة الأساسية، وهي على النحو الآتي:

^{١٧٠} الحملاوي. ٢٠٠٥. ص ١١٠.

^{١٧١} انظر: فضيلي، أم السعد. ٢٠١٢. البنى الصرفية سياقاتها ودلالاتها في شعر محمود درويش. الجزائر: جامعة فرحات عباس. ص ٣٤.

^{١٧٢} النجار، أشواق محمد. ٢٠٠٧. دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية. عمان: دار دجلة. ص ٢٧.

^{١٧٣} حجازي، محمود فهمي. د. ت. مدخل إلى علم اللغة. القاهرة: دار قباء. ص ٩٠.

^{١٧٤} قدور، أحمد محمد. ٢٠٠٨. مبادئ اللسانيات. دمشق: دار الفكر. ص ١٩٧. / حجازي. د. ت. ص ٩٢.

^{١٧٥} حجازي. د. ت. ص ٩٣.

١. السوابق (الصدور): وهي الزيادات التي تسبق الجذر وترتبط به ارتباطا وثيقا، مثل: حروف المضارعة المجموعة في كلمة (نأتي) وهمزة التعدية في أفعل، والألف والسين والتاء في استفعل، والتاء والميم في تمفعّل، والميم في مفعّل، وغيرها.
٢. الأحشاء (الدواخل): وهي الزوائد التي تكون داخل الجذر، مثل: التضعيف في فَعَّل، وألف فاعل، وياء التصغير، ونحو ذلك.
٣. اللواحق (الأعجاز): وهي الزوائد التي تحلق الجذر وترتبط به ارتباطا وثيقا، مثل: الضمائر المتصلة في نهاية الكلمة، ونون الوقاية، وعلامة التأنيث، وعلامات التثنية والجمع، وحركات الإعراب وحروف، وغيرها^{١٧٦}.

ويبحث الدرس الصرفي في حقلين كبيرين هما: التصريف والاشتقاق، وهو ما يعرف في الدراسات اللغوية الحديثة بالمورفولوجيا التصريفية، والمورفولوجيا الاشتقاقية؛ لأن من طبيعة المورفولوجيا أنها تتناول الناحية الشكلية التركيبية للأبنية، والموازن الصرفية، وعلاقتها التصريفية من جهة، والاشتقاقية من جهة أخرى^{١٧٧}. والتصريف عند المحدثين يتعلق ببنية الكلمة، ويهتم بدراسة التشكيلات الصرفية التي تحدد وتعين بشكل خاص الوظيفة النحوية لأشكال الكلم الناتج عنها. وهناك فرق بسيط بين علم الصرف عند العرب وما يقابله عند المحدثين بمصطلح المورفولوجيا، وهو أن علم الصرف خاص بتحليل نظام اللغة العربية، بينما المورفولوجيا يتصل بتحليل النظام الصرفي في أي لغة، أي أنه عام لجميع اللغات. أما في الوظيفة الأساسية لكل منهما فلا يوجد اختلاف سوى التسميات^{١٧٨}.

أما علاقة الدلالة الصرفية بالنظرية السياقية، فإنها تعد جزءا من السياق اللغوي المكون الأساسي الأول للنظرية، بالإضافة إلى المكون الثاني وهو السياق غير اللغوي أو (سياق الموقف)، وقد أضاف بعض العلماء إلى هذين السياقين (السياق الثقافي، والسياق العاطفي)، وعلى أي حال فإن النظرية السياقية بمكوناتها الأولى (السياق اللغوي) تعتبر المنهج الذي تقوم عليه هذه الدراسة في الكشف عن دور السياق في توجيه المعاني وترسيم الدلالات البلاغية والبيانية في النص الشعري. فإذا كانت الدراسات اللسانية الحديثة تتناول جميع مستويات اللغة من: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، فإن النظرية السياقية تعتمد في منهجها على دراسة جميع مكونات اللغة أيضا؛ لأنها ترى في النص وحدة واحدة، ولا يمكن فصل عنصرا من عناصرها أو فهمه دون دراستها ضمن السياق. وفي هذا المقام نبحت عن دور السياق اللغوي في إبراز

^{١٧٦} قدور. ٢٠٠٨. ص ١٩٧. / النجار. ٢٠٠٧. ص ٦٧.

^{١٧٧} حسان، تمام. ١٩٩٩. مناهج البحث في اللغة. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية. ص ٢٠٤.

^{١٧٨} فضيلي، أم السعد. ٢٠١٢. البنى الصرفية سياقاتها ودلالاتها في شعر محمود درويش قصيدة "لاعب النرد" نموذجاً. دراسة ماجستير. الجزائر: جامعة فرحات عباس. ص ١٥.

الدلالات الصرفية، وبيان الجماليات البلاغية والبيانية من تلك الدلالات على النص الشعري. وبذلك يكون التطبيق العملي لهذا الفصل على النحو الآتي:

١. دلالة الأفعال المتصرفة، وتشتمل على:

- أ. دلالة الأفعال الثلاثية المجردة
- ب. دلالة الأفعال الثلاثية المزيدة
- ج. دلالة الأفعال الرباعية المجردة.

٢. دلالة الأسماء المعربة، وتشتمل على:

- أ. دلالة الأسماء الثلاثية المجردة
- ب. دلالة الأسماء الثلاثية المزيدة
- ج. دلالة الأسماء المشتقة

الأسماء المشتقة: هي الأسماء التي تشبه الأفعال في الدلالة على الحدث، وتسمى "الأسماء المشبهة بالأفعال". وهي تسعة أنواع: المصدر، واسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة باسم الفاعل، وصيغ المبالغة، واسم التفضيل، واسم الزمان، واسم المكان، واسم الآلة^{١٧٩}. وقد احتوت كتب النحو العربي على تفصيلات هذه الأسماء وشروطها وعملها في الكلام وطرق صياغتها، كما أنها تحتاج إلى دراسة مستقلة؛ للبحث في دلالاتها في السياق الذي توضع فيه؛ لذا فإن الباحث اكتفى بالحديث عن دلالة بعض تلك الأسماء، وهي على النحو الآتي:

١. اسم الفاعل: هو ما اشتق من مصدر المبني للفاعل، لمن وقع منه الفعل، أو تعلّق به. ويصاغ من الثلاثي على وزن (فاعل) نحو: ضَرَبَ ضارب، ونَصَرَ ناصر. وإذا كان الفعل معتل الوسط بالواو أو الياء فلا تتغير عينه في اسم الفاعل، نحو: حَوَّلَ حائل، حَيَّدَ حايِد. وإذا كان الفعل معتل الآخر (ناقصاً) تحذف ياءه في حالتي الرفع والجر، وتبقى في حالة النصب، نحو: هذا رام، ومررت برام، ورأيت رامياً. ويصاغ اسم الفاعل من غير الثلاثي على زنة مضارعه، بإبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة وكسر ما قبل الآخر، نحو: دحرج يُدحرج مُدحرج^{١٨٠}. ويدلُّ اسم الفاعل على الحدوث، كما يفيد في بعض الأحيان الثبوت. والفرق بين اسم الفاعل والصفة المشبهة أن الأصل في اسم الفاعل الدلالة على الحدوث، والثبوت طارئ عليه،

^{١٧٩} الغلابي، ص ١: ١٦٠.

^{١٨٠} الحملاوي، ٢٠٠٥، ص ١٢١.

والأصل في الصفة المشبهة الثبوت، والحدوث طارئ عليه، فقال الشيخ الرضى: "ذكر النحاة أن اسم الفاعل هو ما دلَّ على الحدوث، وأن الصفة المشبهة ما اشتقت من فعل لازم على معنى الثبوت"^{١٨١}.

٢. اسم المفعول: هو اسم مشتق يدل على معنى مجرد غير دائم، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى. ويُصاغ من الثلاثي الماضي المتصرف المتعدي على وزن (مفعول)، نحو: حَفِظَ محفوظ، وَعَرَفَ معروف. ويُصاغ من غير الثلاثي بالإتيان بمضارعه وقلب أوله ميمًا مضمومة مع فتح ما قبل الآخر، نحو: سارع يُسارع (مُسارع)، وهَدَّم يُهدِّم (مُهدِّم). وإذا كان الفعل الثلاثي معتل الوسط بالألف تأتي المضارع ونستبدل حرف المضارعة ميمًا، نحو: قال يقول مقول، وباع يبيع مبيع. وإذا كان وسط المضارع ألفا ترد في اسم المفعول إلى أصلها الواو أو الياء، نحو: خاف يخاف مخوف، وهاب يهاب مهيب؛ لأن مصدرهما الخوف والهيبة. وإذا كان معتل الآخر (ناقصا) تأتي بالمضارع ونستبدل حرف المضارع ميمًا مفتوحة، ونضعف الحرف الأخير، نحو: دعا يدعو (مدعو) ورمى يرمي (مرمي). وهناك أوزان أخرى لاسم المفعول ليس على وزنه، نحو: فعيل كذبيح أي مذبوح، فُعولة كركوبة أي مركوبة، وفَعَل نحو: سلب أي مسلوب، وغيرها من الأوزان^{١٨٢}.

أما عمل اسم المفعول فهو يعمل بالشروط التي يعمل بها اسم الفاعل عمل الفعل، فيرفع نائبًا للفاعل، نحو: المعلم مشكورٌ فضله. وشروط عمله: أن يكون معرفةً بأل، نحو: فاز المقطوعة يده. وإذا لم يكن معرفًا بأل يشترط فيه شرطان: أن يدل على الحال أو الاستقبال، نحو: الضعيف مهضوم حقه، أو أن يعتمد على نفي أو استفهام أو ما أصله مبتدأ أو موصوف أو حال، نحو: ما محمود الكذب، وإنك موفور جانبك، ووصل الفارس مكسورة قدمه.

٣. اسما الزمان والمكان: اسم الزمان: هو ما يؤخذ من الفعل للدلالة على زمان الحدث، نحو: وافني مَطْلِع الشمس، أي: وقت طلوعها. واسم المكان: هو ما يؤخذ من الفعل للدلالة على مكان الحدث، نحو: وافني مغرب الشمس، أي: مكان غروبها. ولاسمي الزمان والمكان وزنان من الفعل الثلاثي، وهما: مَفْعَل، ومَفْعِل، نحو: (مَكْتَب، ومَجْلِس). ومن غير الثلاثي لهما وزن اسم المفعول، نحو: (مُجْتَمَع، ومُنْتَدَى، ومُسْتَشْفَى)^{١٨٣}.

^{١٨١} الرضى الاسترابادي، محمد بن الحسن. ١٩٧٥. شرح الرضى على الكافية لابن الحاجب. (تحقيق) يوسف حسن عمر. ليبيا: جامعة قار يونس. ٢٠٥: ٢.

^{١٨٢} النحو الوافي. ٣: ٢٧١-٢٧٤.

^{١٨٣} الغلابيني. ١: ٢٠١-٢٠٣.

١٠. ١ علم المعاني

هو علمٌ يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال، مع وفائه بغرض بلاغي يُفهم ضمنا من السياق، وما يحيط به من القرائن^{١٨٤}.

وعلم المعاني يتناول موضوعات تنحصر في ثمانية أبواب كما قسمها علماء البلاغة، وهي تتمثل في: أحوال الإسناد الخبري، وأحوال المسند إليه، وأحوال المسند، وأحوال متعلقات الفعل، والقصر، والإنشاء، والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب والمساواة. ووجه الحصر فيه أن الكلام إما خبر أو إنشاء، والخبر لا بد له من إسناد ومسند إليه ومسند، وأحوال هذه الثلاثة هي الأبواب الثلاثة الأولى، ثم المسند قد يكون له متعلقات إذا كان فعلا أو متصلا به، أو في معناه، كاسم الفاعل ونحوه، وهذا هو الباب الرابع، ثم الإسناد والتعلق كل واحد منهما يكون إما بقصر أو بغير قصر، وهو الباب الخامس، والإنشاء هو الباب السادس، ثم الجملة إذا قرنت بأخرى فتكون الثانية إما معطوفة على الأولى أو غير معطوفة، وهذا هو الباب السابع، ولفظ الكلام البليغ إما زائد على أصل المراد لفائدة، أو غير زائد عليه، وهذا هو الباب الثامن^{١٨٥}.

ويعتبر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) واضع علم المعاني، ويهدف منه إلى معرفة إعجاز القرآن الكريم من جهة ما خصّه الله من جودة السبك، وحسن الوصف، وبراعة التراكيب، ولطف الإيجاز، وما اشتمل عليه من سهولة التركيب، وجزالة كلماته، وعذوبة ألفاظه، وسلامتها، وإلى غير ذلك. والوقوف أيضا على أسرار البلاغة والفصاحة في منشور كلام العرب ومنظومه؛ كي تحتذى حذوه، وتنسج منواله، وتفرق بين جيد الكلام وردئه^{١٨٦}.

ومن فائدة علم المعاني وأثره في بلاغة القول أنه يبيّن لنا وجوب مطابقة الكلام لحال السامعين والمواطن التي يقال فيها، كما يبين لنا أنّ القول لا يكون بليغا كيفما كانت صورته حتى يلائم المقام الذي قيل فيه، ويناسب حال السامع الذي ألقى عليه. كذلك من أصول علم المعاني أنه يخاطب كل إنسان على قدر استعداده في الفهم وحظه من اللغة والأدب، فلا يجوز أن يخاطب العامي بما ينبغي أن يخاطب به الأديب وكذلك العكس. ومن فوائد علم المعاني أيضا أنه يبين الغرض مما يستفاد من الكلام ضمنا بمعونة

^{١٨٤} الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. ٢٠٠٣. الإيضاح في علوم البلاغة - المعاني والبيان والبديع. بيروت: دار الكتب العلمية. ص ٤.

^{١٨٥} الخطيب القزويني. ٢٠٠٣. ص ٢٤ / عتيق، عبد العزيز. ٢٠٠٩. علم المعاني. بيروت: دار النهضة العربية. ص ٢٩.

^{١٨٦} الهاشمي، السيد أحمد. ١٩٩٩. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. بيروت: المكتبة العصرية. ص ٤٧.

القرائن، فالكلام يفيد بأصل وضعه معنى نطلق عليه المعنى الحقيقي أو الأصلي، ولكنه يخرج أحيانا عن المعنى الذي وضع له أصلا ليؤدي إلينا معنى جديدا يفهم من السياق، وترشد إليه الحال التي قيل فيها^{١٨٧}. والحديث عن الفوائد والنكات البلاغية لعلم المعاني يطول كثيرا؛ لأن في كل أسلوب من أساليب علم المعاني له دلالاته الخاصة في الكلام، وله فوائده ومزاياه التي تختلف من حال إلى حال، فالذي علينا بيانه هو البعد البلاغي العام الذي يتسم به علم المعاني. وفي هذا المقام نعرض لثلاثة أساليب من أساليب علم المعاني وهي: التوكيد، والإيجاز، والتقديم والتأخير.

١. التوكيد

التوكيد في اللغة: وَكَدَّ الْعَقْدُ وَالْعَهْدُ أَوْثَقَهُ وَالْهَمْزَةُ فِيهِ لُغَةٌ، ويقال: أوكدته وأكدته وإيكاداه، وبالواو أفصح، أي: شدّدته، وتؤكد الأمر وتؤكد بمعنى، ويقال: وكدت اليمين، والهمز في العقد أجود، وتقول: إذا عقدت فأكد وإذا حلفت فوكد^{١٨٨}.

أما التوكيد في الاصطلاح: هو تكرير يراد به تثبيت أمر المكرر في نفس السامع، نحو: (جاء عليّ نفسه)، و(جاء عليّ عليّ)^{١٨٩}. وفي رأي الباحث: هو أسلوب لغوي يستخدم لإثبات خبر لمنكر أو شاكّ بإحدى أدوات التوكيد، أو لإنزال المخاطب منزلة المنكر والشاك.

ويقسم التوكيد إلى قسمين: التوكيد اللفظي: ويكون بإعادة المؤكد بلفظه أو بمرادفه، سواء أكان اسما ظاهرا، أم ضميرا، أم فعلا، أم حرفا، أم جملة. والتوكيد المعنوي: يكون بذكر بعض كلمات مخصوصة في الجملة نحو: نفس، عين، جميع، عامة، كلا، كلتا، وغيرها^{١٩٠}. ويكون التوكيد بالحروف: قد مع الفعل الماضي، إنَّ وأنَّ، لا الابتداء، حروف الجر الزائدة، ها التنبيه، إنما، ألا، كأن في التشبيه، لكن في الاستدراك، وليت في التمني، ولعل في الترجي، وغيرها. إضافة إلى ذلك توكيد الفعل بمصدره، والحال المؤكدة. ويدخل ضمن التوكيد التكرير وهو أبلغ من التوكيد، وهو إعادة الكلام مرة أخرى^{١٩١}. وتوكيد الخبر يكون على ثلاثة أضرب: فإذا كان المخاطب خالي الذهن فلا يؤكّد له، وإذا كان المخاطب شاكا أو مترددا يؤكّد له بمؤكّد واحد، وإذا كان المخاطب منكرا وجاحدا يؤكّد له بأكثر من مؤكّد على حسب قوة إنكاره^{١٩٢}.

^{١٨٧} عتيق. ٢٠٠٩. ص ٣٧ - ٤١.

^{١٨٨} ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم. ١٩٨١. *لسان العرب*. (تحقيق) عبد الله علي وآخرون. القاهرة: دار المعارف. ٦: ٤٩٠٥.

^{١٨٩} الغلابيني. ١٩٩٣. ٣: ٢٣١.

^{١٩٠} الغلابيني. ١٩٩٣. ٣: ٢٣٣.

^{١٩١} السيوطي. ١٤٢٦هـ. ٣: ٢٠٤.

^{١٩٢} عباس، فضل حسن. ١٩٩٧. *البلاغة فنونها وأفعالها*. ط ٤. إربد. دار الفرقان. ص ١١٣.

أما فائدة التوكيد في الكلام وأهميته، فإنَّ له أثراً كبيراً في الخطاب، فمن فوائده: التقرير وتحقيق المفهوم عند الإحساس بغفلة السامع، والتقرير مع دفع توهم خلاف الظاهر، وإرادة انتقاس معناه في ذهن السامع، وزيادة التنبيه على خبر ما، والتعظيم والتهويل، ورفع احتمال أن يكون في الكلام مجاز أو سهو أو نسيان، والدلالة على الإحاطة والشمول^{١٩٣}. وغيرها من الأسرار البلاغية التي يظهرها لنا سياق الكلام التي تقع فيه.

٢. الإيجاز

الإيجاز لغة: الاختصار، والتقليل، والإسراع، والتلخيص، حيث يقال: أوجز في كلامه، أي: اختصره، وأوجز الكلام: قلَّ وكان بليغاً، وأوجز الأمر: أسرع فيه ولم يطل، وأوجز الكتاب: لخصه^{١٩٤}.

والإيجاز في الاصطلاح كثير عند البلاغيين، يختلف في الصيغ الظاهرة ويتفق في المضمون والجوهر، ومما قيل فيه ما قاله الرُّماني: تقليل الكلام من غير إخلال المعنى، وإذا كان المعنى يمكن أن يعبر عنه بألفاظ كثيرة ويمكن أن يعبر عنه بألفاظ قليلة، فالألفاظ القليلة إيجاز^{١٩٥}.

والإيجاز يقسم إلى: إيجاز قصر: وهو تضمين الألفاظ القليلة معانٍ كثيرة، دون حذفٍ في تراكيب الجملة، وقد ذكر الرماني أن إيجاز القصر أعمض من إيجاز الحذف؛ للحاجة إلى العلم بالمواضع التي يصلح فيها من المواضع التي لا يصلح^{١٩٦}، نحو قوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ﴾^{١٩٧}. وقد ذكر علماء البلاغة كالزركشي والسيوطي والخطيب القزويني وغيرهم ما في هذه الآية من بلاغة وإعجاز في الإيجاز تتجاوز خمس عشرة فائدة. أما القسم الثاني: فهو إيجاز الحذف: وهو دلالة الألفاظ القليلة على معانٍ كثيرة، عن طريق حذف لبعض تراكيب الجملة دون الإخلال بها. ولإيجاز الحذف أنواع كثيرة منها: حذف المفرد، وحذف الجمل وشبه الجمل، وحذف الحروف. وقد جاء بيان ذلك وتفصيله في كتب البلاغة^{١٩٨}.

^{١٩٣} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ١٤٤ / الغلابي. ١٩٩٣. ٣: ٣٣٢ - ٣٣٥ / السيوطي. د. ت. ٣: ٢٠٠ - ٢٠٣.

^{١٩٤} ابن منظور. ١٩٨١. ٦: ٤٧٧.

^{١٩٥} الرماني. ١٩٧٦. ص ٧٦.

^{١٩٦} الرماني. ١٩٧٦. ص ٨٠.

^{١٩٧} القرآن الكريم. البقرة ٢: ١٧٩.

^{١٩٨} أحمديات، أحمد محمود. ٢٠١٤. إعجاز الإيجاز في سورتي الروم والعنكبوت. رسالة ماجستير غير منشورة. ماليزيا: الجامعة الوطنية الماليزية. ص ٦٢ - ٧٤.

٣. التقديم والتأخير

هو أسلوبٌ بلاغيٌّ قائمٌ على اختلافٍ في ترتيب سياق الكلمات في الجمل، فيتقدم ما يكون فيه أصلاً أن يتأخر، ويتأخر ما يكون فيه أصلاً أن يتقدم. كتقديم المفعول على الفاعل، نحو: (محمد جاء)، وتقديم الخبر على المبتدأ (في الجامعة مختبر).

وعملية التقديم والتأخير تحصل في الجمل سواء أكانت خبرية أم إنشائية، والجملية تتكون من مسند ومسند إليه، ففي حال كون الجملة فعلية فإن المسند هو الفعل والمسند إليه هو الفاعل، وفي الجملة الاسمية يكون المسند هو الخبر والمسند إليه هو المبتدأ. وأسلوب التقديم والتأخير من الأساليب البلاغية التي عنى بها البلاغيون قديماً وحديثاً ضمن علم المعاني، ويعتبر عبد القاهر الجرجاني أول من أبان هذا الأسلوب وتوسع في بيانه وفي فوائده، وقد قسّم التقديم والتأخير إلى قسمين: تقديم على نية التأخير: كتقديم المفعول على الفعل، والخبر على المبتدأ، نحو: في الكتاب فوائد، ودرهما أنفقت. والقسم الثاني: ما ليس على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم. نحو: زيد المنطلق، والمنطلق زيد، فيجوز أن نجعل كلاً منهما مبتدأ تارة، وخبراً أخرى^{١٩٩}.

أما بلاغة التقديم والتأخير وفوائده فهي كثيرة جداً لا يمكن حصرها في هذا المقام أو الإلمام بها، وقد تحدث عنها السابقون والمتأخرون وأفردوا لها دراسات ورسائل مستقلة، وهي تعبر عن مدى سعي العربية إلى تحصيل جمال التعبير والصيغة إلى جانب الجمال البلاغي والدلالي الذي يعبر عنه. ولا أدل على ذلك من قول شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني في كتابه عن فوائد التقديم والتأخير، حيث يقول: "هذا باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان"^{٢٠٠}. فمن الفوائد والدلالات التي يؤديها أسلوب التقديم والتأخير: تعجيل المسرة، وتعجيل المساءة والتشاؤم، والتشويق، والتلذذ، والتبرك، والافتخار، والترقي، والترحم والتشكر، وإفادة التخصيص، وإفادة التعميم، ومراعاة الترتيب الوجودي، والنص على عموم السلب وسلب العموم، والإنكار والغرابة، وغيرها الكثير من الدلالات التي يحددها السياق اللغوي^{٢٠١}.

^{١٩٩} عباس. ١٩٩٧. ص ٢٠٩.

^{٢٠٠} الجرجاني، عبد القاهر. ١٩٨٩. دلائل الإعجاز. ط ٢. القاهرة: مكتبة الخانجي. ص ١٠٦.

^{٢٠١} المسيري، منير محمود. ٢٠٠٥. دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم. القاهرة: مكتبة وهبية. ص ٥٠ - ٦٧. / الرازي، محمد بن عمر.

٢٠٠٤. نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. بيروت: دار صادر. ص ١٨٦ - ١٩٩. / عباس. ١٩٩٧. ص ٢١٠ - ٢٣٠.

٢. ١٠. ٢ علم البيان

البيان لغة: جاء في لسان العرب: "البيان: ما بُيِّنَ به الشيء من الدلالة وغيرها. وبان الشيء بيانا: اتضح، فهو بيِّن. وتبيَّن الشيء: ظهر. والتبيين: الإيضاح والوضوح. والبيان: الفصاحة واللِّسن. والبيان: الإفصاح مع ذكاء"٢٠٢. ومن خلال مادة (بين) في معجم لسان العرب، فإننا نجد أن معنى البيان يدور حول الإيضاح والظهور والفصاحة والدلالة والكشف.

أما علم البيان في الاصطلاح فهو: علم يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه٢٠٣. ووضوح الدلالة على المعنى إما أن تكون: دلالة وضعية، أو تكون دلالة عقلية؛ فالدلالة الوضعية كدلالة الألفاظ على المعاني التي هي موضوعة بإزائها، وذلك كدلالة السماء والأرض والجدار والحائط على مسمياتها. أما الدلالة العقلية فهي إما أن تكون الألفاظ دالة على جزء من المعنى كدلالة السقف في مفهوم البيت، إذ أنَّ السقف هو جزء من البيت. أو أن تكون دلالة اللفظ خارجة عن المعنى كخروج دلالة الضحك عن مفهوم الإنسان. حيث تختص الدلالة الأولى (الوضعية) بدلالة المطابقة، والثانية بدلالة التضمنين، والثالثة بدلالة الالتزام٢٠٤.

وإيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في الوضوح لا يتأتى بالوضعية؛ لأنَّ السامع إذا كان عالما بوضع الألفاظ لذلك المعنى لم يكن بعضها عنده أوضح من بعض، وإنما يتأتى بالعقلية لجواز أن تختلف مراتب اللزوم في الوضوح. فإذا كان اللفظ المراد به لازم ما وضع له سواء كان جزءا أو خارجا قد قامت قرينة على عدم إرادة ما وضع له فهو مجاز، وإن لم تقم قرينة على عدم إرادة ما وُضع له فهو كناية. ثم إن من المجاز ما يُبنى على التشبيه، ومن التشبيه ما يكون استعارة، وبذلك فإن مباحث علم البيان مبنية على التشبيه والمجاز والكناية٢٠٥.

وفائدة علم البيان وأهميته تتضح من خلال ما سبق في أنه يجنب من الوقوع في التعقيد المعنوي، حيث إنَّه من الممكن إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة تتناسب ومقتضى الحال، بالإضافة إلى حال المتكلم الذي يكون أمامه متسع كبير في التعبير عن رأيه بطريقة صحيحة ودالة. وفي هذا المقام سنتعرض لمرتكزات علم البيان الثلاثة (التشبيه، والكناية، والمجاز المرسل) في شعر محمود درويش، وإبراز النكات وجمال

٢٠٢ ابن منظور. ١٩٨١. ١: ٤٠٦-٤٠٧.

٢٠٣ الخطيب القزويني. ٢٠٠٣. ص ١٦٣.

٢٠٤ السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن. ١٩٣٩. شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان. بيروت: دار الفكر. ص ٧٧. / الخطيب القزويني.

محمد بن عبد الرحمن ١٩٣٢. التلخيص في علوم البلاغة. مصر: دار الفكر العربي. ص ٢٣٥-٢٣٧.

٢٠٥ الصعيدي، عبد المتعال. ١٩٩٩. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة. القاهرة: مكتبة الآداب. ٣: ٦. / الهاشمي. ١٩٩٩.

الأسلوب التي تحملها تلك الفنون الثلاثة في السياق الشعري الذي جاءت فيه. وفي هذا المقام نستعرض لتلك الفنون. وذلك على النحو الآتي:

١. التشبيه

هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى، بأدوات معلومة^{٢٠٦}. كقولنا: العلم كالنور في الهداية. حيث إن العلم المشبه، والنور المشبه به، والهداية وجه الشبه، والكاف أداة التشبيه.

أما أنواع التشبيه، فيقسم إلى عدة أقسام، فهو باعتبار طريفي التشبيه يقسم إلى: حسي وعقلي، وطرفا التشبيه هما المشبه والمشبه به، فتارة يكونان حسيان وتارة يكونان عقليان، وتارة يكون أحدهما حسي والآخر عقلي. ويقسم باعتبار الأفراد والتركيب إلى: مفردين مطلقين، أو مفردين مقيدين، أو مفردين مختلفين، وإلى مركبين أو مختلفين. ويقسم باعتبار تعددهما إلى: تشبيه ملفوف، ومفروق، وتسوية، وجمع. كما ويقسم التشبيه باعتبار وجه الشبه إلى: تشبيه تمثيل، وتشبيه غير تمثيل، وتشبيه مفصل، وتشبيه مجمل، وتشبيه قريب مبتذل، وبعيد غريب. ويقسم التشبيه باعتبار الأداة إلى: مؤكد ومرسل، ويقسم باعتبار الغرض إلى: مقبول ومردود^{٢٠٧}.

وللتشبيه روعةً وجمالاً وموقعٌ حسنٌ في البلاغة؛ وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي وإدناؤه البعيد إلى القريب، ويزيد المعاني رفعةً ووضوحاً، ويكسبها جمالاً وفضلاً ويكسوها شرفاً ونبلاً. وقد اتفق البلغاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فنّ البلاغة، وأن تعقيب المعاني به يُضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما، أو افتخارا، أو غير ذلك^{٢٠٨}. فهو فنٌ واسع النطاق، فسيح الخطوة، ممتد الحواشي، متشعب الأطراف، متوعر المسلك، غامض المدرك، دقيق المجرى، غزير الجدوى^{٢٠٩}.

٢. الكناية

هي لفظٌ أُريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ^{٢١٠}. أي: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورديفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، فيدلُّ على المراد من طريق أولى. كقولهم: طويل النجاد، وكثير الرماد. فيعنون: طويل

^{٢٠٦} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢١٩. / الخطيب القزويني. ٢٠٠٣. ص ١٦٤.

^{٢٠٧} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢١٩ - ٢٣٥. / الصعيدي. ١٩٩٩. ص ٣: ١٣ - ٦٩.

^{٢٠٨} الخطيب القزويني. ٢٠٠٣. ص ١٦٤.

^{٢٠٩} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢١٩.

^{٢١٠} السيوطي. ١٩٣٩. ص ١٠١. / الخطيب القزويني. ٢٠٠٣. ص ٢٤١.

القامة، وكثير الضيافة، فلم يذكروا المراد بلفظه الخاص به، ولكن توصلوا إليه بذكر معنى آخر، وهو رديفه في الوجود؛ لأن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر الرماد^{٢١١}.

والكناية ثلاثة أقسام: الأول: كناية عن الموصوف (غير صفة ولا نسبة)، كقولنا: هذا المضيف؛ كناية عن شخص ما. والثاني: كناية عن صفة (قريبة، أو بعيدة)، فأما القريبة: فهي التي ينتقل منها إلى المطلوب دون واسطة، كقولنا: طويل النجاد. أما البعيدة: فهي التي ينتقل منها إلى المطلوب بواسطة، كقولنا: كثير الرماد، كناية عن المضيف، فإنه ينتقل من كثرة الرماد إلى كثرة إحراق الحطب، ومنها إلى كثرة الطباخ، ومنها إلى كثرة الأكلة، ومنها إلى كثرة الضيفان، ومنها إلى المقصود. أما القسم الثالث: فهو كناية عن نسبة، كقولنا: (المجد بين ثوبيه، والكرم بين برديه)، حيث لم يصرح بثبوت المجد والكرم للممدوح، بل كنى عن ذلك بكونهما بين ثوبيه وبرديه^{٢١٢}.

أما فوائد الكناية وأهميتها فقد ذكر الزركشي أن العرب تُعَدُّ الكناية من البلاغة والبراعة، وهي عندهم أبلغ من التصريح. وللكناية دلالاتٌ عظيمةٌ، منها: التنبيه على عظم القدرة، وتحسين اللفظ، وقصد البلاغة، والمبالغة في التشنيع، والتنبيه على المصير، وقصد الاختصار^{٢١٣}، وقصد الإيضاح، والستر، والصيانة، والإلغاز، والتعبير عن الصعب بالسهل، وعن المعنى القبيح باللفظ الحسن، وقصد المدح والذم^{٢١٤}. وغيرها من الفوائد والجماليات البلاغية التي يمكن أن تؤديها الكناية في السياق اللغوي.

٣. المجاز المرسل

المجاز: هو اللفظُ المستعملُ في غير ما وضع له؛ لعلاقة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي^{٢١٥}. والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمجازي قد تكون المشابهة وقد تكون غيرها، فإذا كانت العلاقة المشابهة فهي حينئذ استعارة، وإذا لم تكن المشابهة فهي مجاز. وبذلك فإنَّ المجاز ينقسم إلى نوعين: مرسل إن كانت العلاقة غير المشابهة، واستعارة إن كانت العلاقة المشابهة. كما ويقسم المجاز المرسل إلى: مجاز مفرد مرسل، ومجاز مركب مرسل، كذلك الاستعارة تقسم إلى: استعارة مفردة، واستعارة مركبة.

^{٢١١} الزركشي، محمد بن عبد الله. ١٩٨٤. البرهان في علوم القرآن. (تحقيق) محمد أبو الفضل. ط ٣. القاهرة: دار التراث. ٢: ٣٠١.

^{٢١٢} الخطيب القزويني. ٢٠٠٣. ص ٢٤٢ - ٢٤٧.

^{٢١٣} الزركشي. ١٩٨٤. ٢: ٣٠١ - ٣٠٩.

^{٢١٤} السيوطي. ١٩٣٩. ص ١٠١.

^{٢١٥} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢٥٢. / الخطيب القزويني. ٢٠٠٣. ص ٢٠٥.

وللمجاز المرسل علاقات كثيرة، منها: السببية، والمسببية، والجزئية، والكلية، والآلية، والإطلاق، والتقييد، والعموم، والخصوص، والحالية، والمحلية، والبديلية، وغيرها الكثير من العلاقات^{٢١٦}. مثال ذلك قولنا: رعت الماشية الغيث، أي النبات، فهنا المجاز مفرد علاقته السببية؛ لأن الغيث سبب فيه، وقرينته لفظية وهي رعت. حيث إن القرينة تدل على أن المتكلم أراد معنى آخر؛ لأن الماشية لا ترعى الغيث في حد ذاته، وإنما ترعى ما يكون الغيث في سببه وهو النبات.

وقد اتفق البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة، والكناية أبلغ من التصريح^{٢١٧}، وللمجاز المرسل فوائد ونكات بلاغية، تتمثل في: الإيجاز في التعبير، وسعة اللفظ، وإيراد المعنى في صورة دقيقة مقربة إلى الذهن. وقد ذكر ابن جني ثلاث فؤاد للمجاز وهي: الاتساع، والتشبيه، والتوكيد؛ أما الاتساع فلأنه زاد في أسماء الفرس التي هي فرس وطرف وجواد ونحوها البحر، حتى إنه إن احتيج إليه في شعر أو سجع أو اتساع استعمل استعمال بقية تلك الأسماء، وأما التشبيه فلأن جريه يجري في الكثرة مجرى مائه (أي ماء البحر المشبه به الفرس). أما التوكيد فإنه شبه العرض (أي المعنوي المنقول) بالجواهر (أي الحسي المادي)، وهو أثبت في النفوس منه، أي أن المحسوس أقوى أثراً في النفس من المعقول، لإدراكه بالحواس^{٢١٨}. والمجاز وسيلة لترسيخ المعنى وتمكينه في نفس المخاطب؛ لأنه أبلغ من الحقيقة في التعبير، لما يقوم عليه من التخييل والتجسيد، ولذلك فهو عند البلاغيين أولى، إذ يكاد المتلقي بسببه ينظر إلى المعنى عياناً، ويراها متمثلاً أمامه. كما أنه أكثر إقناعاً لأنه يعطيك الأمر وسببه، أو الشيء وما يترتب عليه، ويرتبط به. ولذلك أجمع البلاغيون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة.

٣. ١٠. ٢ علم البديع

البديع لغة: المخترع الموجود على غير مثال سابق، وهو مأخوذ من قولهم بدع الشيء، وأبدعه اخترعه لا على مثال. والبديع على وزن مفعول أي مفعول، ويأتي بمعنى اسم الفاعل^{٢١٩}.

أما في الاصطلاح: فهو علم يُعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حُسناً وطلاوة، وتكسوه بماء ورونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالاته على المراد^{٢٢٠}.

^{٢١٦} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢٥٢-٢٥٥.

^{٢١٧} السيوطي. ١٩٣٩. ص ١٠٤.

^{٢١٨} ابن جني، عثمان بن جني. ١٩٥٢. الخصائص. (تحقيق) محمد علي النجار. بيروت: المكتبة العلمية. ٢: ٢٤٤.

^{٢١٩} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢٩٨.

^{٢٢٠} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢٩٨.

وواضع علم البديع هو عبد الله بن المعتز المتوفى سنة (٢٤٧هـ) ثم اقتفى أثره قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وابن رشيق القيرواني وغيرهم. وهو يقسم إلى قسمين، الأول: بديع لفظي (محسنات لفظية): وهو ما رجعت وجوه تحسينه إلى اللفظ دون المعنى فلا يبقى الشكل إذا تغير اللفظ. والثاني: بديع معنوي (محسنات معنوية): وهو الذي وجبت فيه رعاية المعنى دون اللفظ فيبقى مع تغير الألفاظ^{٢٢١}.

وفائدة علم البديع أنه يُعلمنا كيف نُؤشِّي الصورة في معناها ومبناها ونزخرفها الزخرفة الحية الملائمة؛ ليزيد المعنى بهاءً والمبنى رواءً^{٢٢٢}. وقد أجمع العلماء على أنَّ هذه المحسنات خصوصاً اللفظية منها لا تقع موقعها من الحسن إلا إذا طلبها المعنى، فجاءت عفواً بدون تكلف وإلا فمبتذلة^{٢٢٣}. وفي هذا المقام اختار الباحث ثلاثة أنواع من ألوان البديع وهي: (الجناس، والطباق، والتورية)، حيث سيتم البحث عن هذه الأنواع البديعية، وبيان أثر السياق اللغوي في توجيه المعنى وتحديد مكانته في السياق العام للقصيدة، والذي بدوره يكشف عن وجوه جديدة من الدلالات الجمالية والمعاني البلاغية لتلك الأنواع. وذلك على النحو الآتي:

١. الجناس

ويطلق عليه مصطلحات عدة: كالتجنيس، والمجانسة، والتجانس، والمماثلة، وهي ألفاظ كلها مشتقة من الجنس، والجنس في اللغة: الضرب من الشيء وهو أعم من النوع. وسمي هذا النوع جناساً لما فيه من المماثلة اللفظية. والجناس: أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى. وقد تعدت أنواع الجناس إلى أكثر من ثمانين نوعاً كما ذكرت كتب البلاغة^{٢٢٤}.

والسر الجمالي للجناس يكمن في ذلك التجاوب الموسيقي الصادرة من تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصاً تطرب له الأذن، وتهتز له أوتار القلوب، والجنس يقصد استلاب الأذهان، وخداع الأفكار. والجناس كما ذكر الجرجاني: "يرجع إلى هذا الخداع المغربي الذي جعلنا الشاعر فيه نظن أن معنى الكلمة الثانية هو معنى الكلمة الأولى، وسرعان ما نتنبه إلى أنها غيرها، وأنها تعطينا شيئاً جديداً وكأنها عطية غير مرتقبة..."^{٢٢٥}. كما أن للجناس قيمة كبيرة من خلال ما تحدثه الألفاظ المتجانسة في التعبير من إثارة الخيال لاستجداء المعنى، فإن ترجيح الألفاظ المتشابهة تدق السمع، وتوقظ الأذهان، وتتشفو لوقعها

^{٢٢١} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢٩٨.

^{٢٢٢} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢٩٨.

^{٢٢٣} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٢٩٨.

^{٢٢٤} عكاوي، إنعام فوال. ١٩٩٦. المعجم المفصل في علوم البلاغة. بيروت: دار الكتب العلمية. ص ٤٦٤. / الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٣٢٣.

^{٢٢٥} الجرجاني. ١٩٨٩. ص ٧.

النفوس^{٢٢٦}. هذه الأسرار وغيرها الكثير الذي يكشفه الجناس في سياق الحديث تحتاج إلى البحث والاستكشاف عنها؛ لإبراز الجمالي البلاغي لهذا الفن، والتأكيد على قيمته الدلالية في السياق.

٢. الطباق

ويقال له التضاد، والتكافؤ، والطاق، وهو أن يؤتى بالشيء وضده^{٢٢٧}، كالبياض والسواد، والليل والنهار، وهو قسمان: لفظي، نحو: القليل والكثير، ومعنوي، نحو: الضحك والبكاء^{٢٢٨}. ويكون الطباق بين اسمين، نحو: البياض والسواد، أو فعلين، نحو: يحيي ويميت، أو حرفين، نحو: لها وعليها. والطاق إما أن يكون طباق إيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، كما هي الأمثلة السابقة. أو يكون طباق سلب: وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد، نحو: يعلمون ولا يعلمون^{٢٢٩}. وللطباق جمال بلاغي يظهر لنا من خلال السياق اللغوي كما سيأتي.

٣. التورية

مصدر وريت الخبر تورية إذا سترته، وأظهرت غيره^{٢٣٠}. وفي الاصطلاح: أن يتكلم المتكلم بلفظ مشترك بين معنيين: قريب، وبعيد. ويريد المعنى البعيد، يوهم السامع أنه أراد القريب. وتسمى الإيهام والتخييل والمغالطة والتوجيه^{٢٣١}. نحو قول الشاعر: قالوا اتخذ لك خادما فأجبتهم- أي يكون لناظر الشعر الرقيق. فالمعنى القريب لكلمة (الرقيق) هو دقة المعنى، والمعنى البعيد هو العبيد.

تقسم التورية إلى أربعة أقسام وهي: الأول: المجردة: وهي التي لم تقترن بما يلائم المعنيين، القريب والبعيد. كقولنا: هذا أخي. ونريد أخوة الدين. والثاني: المرشحة: وهي التي اقترنت بما يلائم المعنى القريب، وسميت بذلك لتقويتها به؛ لأن القريب غير مراد فكأنه ضعيف، فإذا ذكر لازمه تقوى به. نحو قول الشاعر: كأن للمجاورة اقتسما فقلبي جارهم والدمع جاري. فكلمة جاري تورية معناها القريب المجاور للبيت والقرينة لفظ جارهم، والمعنى البعيد المقصود هو المنسكب. والثالث: المبنية: وهي ما ذكر فيها لازم المعنى البعيد، سميت بذلك لتبيين المورى عنه بذكر لازمه إذا كان قبل ذلك خفيا لأنه المعنى البعيد، فلما ذكر لازمه تبين. نحو قول البحري: رودٌ بتشديد الوشاح مليه- بالحسن تملح في العيون وتعذب. فالمعنى القريب لتملح هو ضد العذوبة، والمعنى البعيد هو الملاحظة من الحسن وهو المقصود. والرابع: المهياة: وهي

^{٢٢٦} هلال، ماهر ماهر مهدي. ١٩٨٠. جرس الألفاظ ودلالاتها في البلاغة العربية. بغداد: دار الرشيد للنشر. ص ٢٧٣.

^{٢٢٧} العلوي، يحيى بن حمزة. ١٩١٤م. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. مصر: دار الكتب الخديوية. ٢: ٣٧٧.

^{٢٢٨} الزركشي. ١٩٥٧. ٣: ٤٥٥.

^{٢٢٩} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٣٠٣.

^{٢٣٠} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٣٠٠.

^{٢٣١} الزركشي. ١٩٥٧. ٣: ٤٥٥.

التي لا تقع التورية فيها إلا بلفظ قبلها أو بعدها. نحو قول الشاعر: وأظهرت فينا من سماتك سنة- فأظهرت ذاك الفرض من ذاك الندب. فالفرض والندب معناهما القريان الحكمان الشرعيان، ومعنى البعيد للفرض هو العطاء، ومعنى الندب الرجل السريع في قضاء الحوائج^{٢٢٢}.

وللتورية جمالٌ بلاغيٌّ وأثرٌ كبيرٌ في سياق الكلام الذي يأتي فيه، فهو يعمل على إثارة الذهن وتحريكه، واستغلال ثراء اللغة في إداء الفكرة والتعبير عن المشاعر التي يحسُّ بها الأديب. فهي تزيد الكلام حسناً وجمالاً يدلُّان على إبداع الأديب وقدرته على التفنن في أساليب الكلام طبقاً للمواقف التي يعبر فيها. كما تعتبر التورية نوعاً من المداعبة الأدبية؛ لأنها تحتاج إلى تفكير وتأمل في معرفة المراد منها، أي أنها كالألغاز والأحاجي التي تحتاج إلى إطالة نظر وفكر. تلك الأغراض وغيرها التي يمكن أن تؤديها التورية في العمل الأدبي يحدده السياق اللغوي الذي تأتي فيه، ففي كلِّ مقامٍ مقالٌ يناسبه ويختص به عن غيره. لذلك فإنَّ أغراض التورية يحكمها السياق الذي تأتي فيه، وليست مقتصرة على أغراض محددة.

١١. ٢ الخلاصة

تضمَّن هذا الباب في الفصل الأول الحديث عن سيرة الشاعر محمود درويش من ولادته إلى مماته، فجاء فيه ذكر لأهم محطات حياته من موطن ولادته وإقامته واعتقاله وهجرته عن أرضه، وبيان أهم الحوادث التي حصلت للشاعر أثناء سفره خارج وطنه وتنقلاته بين بلدان المهجر إلى حين عودته إلى عمان ووفاته فيها ونقل جثمانه إلى أرض فلسطين التي خرج منها. كما جاء القسم الثاني من هذا الفصل في بيان دراسته وأعماله التي شغلها الشاعر أثناء حياته في المهجر، والآثار الأدبية والعلمية التي أخرجها في مسيرة حياته الحافلة بالجد والمثابرة. وتطرق الباحث أيضاً إلى أهم الدراسات التي تناولت أعمال الشاعر بالنقد والتحليل، وبيان الروافد التي ساعدت الشاعر على تفجير موهبته الشعرية وقدرته الإبداعية في التأليف الشعري، بالإضافة إلى بيان خصائص المراحل التي اتصف به شعره بدءاً من ديوانه الأول وانتهاءً بدواوينه الأخيرة. ويهدف الباحث من ذلك إلى التعريف بالشاعر محمود درويش وعالمية شعره، إذ أصبح بفضل ذلك مدرسة شعرية يشار لها بالبنان، وتتضافر عليها الجهود بالبحث والدراسة عما في مكنونها من جماليات فنية وأسرار إبداعية وتطورات تناسب الحداثة وتواكب العصر.

وتطرق الباحث في الفصل الثاني من هذا الباب إلى الحديث عن النظرية السياقية من أبعادٍ مختلفة؛ فكان الحديث فيه عن معنى السياق في اللغة، مستعيناً على ذلك بالمعاجم العربية القديمة والحديثة وكتب اللغة، وقد توافقت تلك المصادر على دلالة السياق على السرد والتتابع. أما السياق في الاصطلاح لم يأت له ذكر في المصادر القديمة، واقتصر الباحث فيه على ذكر تعريفات المصادر الحديثة العربية والغربية، وقد

^{٢٢٢} الهاشمي. ١٩٩٩. ص ٣٠٠ / عكاوي. ١٩٩٦. ص ٤٤٥ - ٤٥٠.

اتفقت تلك المصادر على دلالة السياق في الكشف عن المعنى الجوهرى للكلمة من خلال وضعها في سياق ما. وقد تطرق الباحث إلى الحديث عن النظرية السياقية والإرهاصات المتقدمة على ظهورها ما قبل فيرث، وخاصة في أعمال العالم اللغوي دي سوسور.

ثم ظهرت النظرية السياقية جليا على يد جون روبرت فيرث، وتكاملت على يديه أسسها ومضامينها الدلالية، فقام فيرث بتقسيمها إلى مستويات ستة بدءا بالمستوى الصوتي ثم الصرفي والمعجمي والنحوي وسياق الموقف وانتهاء بالمستوى الثقافي، وقد أفاد فيرث في نظريته من دراسات مالينوفيسكي وخاصة في سياق الموقف. وقد لاقت النظرية السياقية بعد فيرث اهتماما كبيرا من قبل العلماء، وتوسعوا في دراستها وفهمها لتلبية حاجتهم في الكشف عن دلالة المفردات اللغوية، وكان من أبرز هؤلاء العلماء هاليدي الذي وثق العلاقة بين المجال اللغوي والمجال الاجتماعي (سياق الحال) في فهم النص اللغوي من خلال وضعه لثلاثة مكونات رئيسية وهي: الحقل، والتوجهات، والنمط. كما بين الباحث في هذا المقام دور العلماء العرب في فهم دور السياق وأهميته في الوصول إلى دلالة الكلام ومضامينه، وخاصة علماء البلاغة والتفسير والأصول. وهذا يدل على معرفتهم بالسياق معرفة علمية لا نظرية، قائمة على التطبيق والاستشهاد بنصوص القرآن والأدب العربي.

أما في الفصل الثالث فقد بيّن فيه الباحث موضوعات الدراسة التي سوف يتناولها بالتطبيق والتحليل العملي في الفصول التالية، وهي دراسة نظرية لتلك الموضوعات قام الباحث ببيانها وتوضيحها باختصار شديد، والوقوف على ماهيتها التي لا بد في هذا المقام من توضيحها للقارئ؛ حتى يتسنى له من معرفة الدلالات والمعاني التي يكشفها التطبيق والتحليل العملي من تلك الموضوعات. فهي إذا دراسة نظرية لما سيأتي من تطبيق عملي عليها في الأبواب التالية، وهي: الدراسة الصوتية في الباب الثالث، والدراسة النحوية والصرفية في الباب الرابع، والدراسة البلاغية في الباب الخامس. فكانت إشارات الباحث لتلك الفنون أو الموضوعات النظرية موجزة ومختصرة؛ لكثرة المصادر والمراجع التي تناولتها بالشرح والتفصيل والإطناب، إذ أن هذه الدراسة هدفها الأسمى هو التحليل والتطبيق لها على شعر محمود درويش؛ لبيان ما فيه من بلاغة وإبداع وجمال يظهره السياق اللغوي حسب نظرية فيرث.

الباب الثالث الجانِب الصوتي

دلالة الأصوات في شعر محمود درويش

٣ . ١ . ١ دلالة الأصوات الصامتة

للقوف على الدلالات المستوحاة من الأصوات يمكن الرجوع إلى الشعر، وبخاصة المعاصر منه، حيث عني الشعراء المحدثون بظاهرة تكرار الأصوات حين أيقنوا أن هذا التكرار يشحن نصوصهم بطاقات النغم الصوتي بصورة تجعل حركتها تنسجم وحركة المعنى^{٢٣٣}. وفي هذا المقام نتعرض لدلالة الصوامت في شعر محمود درويش، وبيان أثرها في إثراء النص الشعري بالقيمة الجمالية والتعبيرية والبلاغية، وقدرتها على الكشف عن مكونات الشاعر التي تخالج عواطفه وتداعب أنفاسه. وذلك من خلال التقسيم الآتي:

٣ . ١ . ١ . ١ دلالة الأصوات الصفرية

وهي التي يصاحبها اضطراب شديد للهواء ينتج عنه صوت يشبه الصفير، وتسمى الأصلية. وهذه الحروف هي (ص، س، ز)^{٢٣٤}. ويمكن بيان دلالة الأصوات الصفرية وأثرها في إضافة العناصر الجمالية، والمعاني الأصلية في شعر الشاعر، وذلك من خلال قوله في قصيدته "لوصف زهر اللوز" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

لوصف زهر اللوز، لا مؤسوعة الأزهار تُسْعِفني،
ولا القاموس يُسْعِفني..

سَيخِطْفني الكلام إلى أحابيل البلاغة،
والبلاغة تجرح المعنى وتمدح جرحه،
كمذكرٍ يُملي على الأنتى مشاعرها
كيف يشع زهر اللوز في لغتي أنا
وأنا الصدى؟

وهو الشفيف كضحكة مائية نبتت
على الأعصان من حفر الندى...

^{٢٣٣} العف، عبد الخالق محمد. ٢٠٠١. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. غزة: مركز رشاد الشوا. ص ٢٤٥.

^{٢٣٤} الشنبري، حامد بن أحمد. ٢٠٠٤. النظام الصوتي للغة العربية. القاهرة: مركز اللغة العربية - جامعة القاهرة. ص ٢٢ - ٣٧. البركاوي.

وَهُوَ الخفيف كجملةٍ بيضاءٍ موسيقيةٍ...
وَهُوَ الضعيف كلمح خاطرةٍ
تُطَلُّ على أصابعنا
ونكتبها سُدىً...
وهو الكثيف كبيتٍ شِعْرٍ لا يُدَوُّ
بالحروف^{٢٣٥}.

يتبين لنا عند تحليل قصيدة لوصف زهر اللوز ولا سيما المقطع الأول، أنَّ حروف الصفيح (س، ص، ز) قد تكررت في هذا المقطع (١٦) مرة، أي بنسبة ٤,٢% من عدد حروف المقطع الشعري. وهذه الحروف هي حروف مهموسة رخوة تخرج من الأعضاء بسهولة ويسر دون معاناة أو شدة في نطقها، ومن شأنها أن تضيء على أذن السامع نغمة موسيقية هادئة، تعبر بها عن حالة الشاعر النفسية المرحبة من خلال موضوع قصيدته ألا وهو الوصف. فعملية تكرار الحروف الصفيحية توحى بالتماسك المتين بين شعور الشاعر والدلالة التي قصدها من الوصف. وكان لحرف السين النصيب الأكبر في الذكر، إذ جاء (٧) مرات في المقطوعة الشعرية، ولهذا الحرف دلالات عدة ففي "موسوعة" دلَّ الحرف على الإحاطة والشمول، وهو يعني (الامتداد) أي: امتداد المعرفة. أما في كلمة (تسعفني) والتي تحيلنا إلى مصدر الإسعاف، والإسعاف يحتاج إلى سرعة وحركة وانتباه وسرعة البديهة والقوة والصلابة. وكلمة (سيخطفني): حيث إن الخطف يدل على عملية القوة، والغموض، والسرعة، والخوف، والحركة، والمسير، والامتداد. وكلمة (موسيقية) تدل على على التأليف والتوزيع، أما في كلمة (سدى) فإنها دلت على الغور والذهاب، ولو تتبعنا حرف السين إلى آخر القصيدة نجد أنه يدور حول الدلالات العامة الحركية التي أشرنا إليها. ونجد أيضا ورود الأصوات الصفيحية في المقطوعة الشعرية التالية من ديوان "حالة حصار"، حيث يقول فيها:

هنا تتجمُّعُ فينا تواريحُ حمراء،
سوداء. لولا الخطايا لكان الكتابُ
المقدَّسُ أصغرَ. لولا السرابُ لكانتُ
حُطَى الأنبياءِ على الرملِ أقوى، وكان
الطريقُ إلى الله أقصرَ
فلتكملُ الأبديةُ أعمالها الأزلية ..
أما أنا، فسأهمسُ للظل: لو
كان تاريخُ هذا المكانِ أقلَّ زحاماً

^{٢٣٥} درويش، محمود. ٢٠٠٥. كزهر اللوز أو أبعاد. لبنان: رياض الريس للطباعة والنشر. ص ١٩.

لكانت مدائحنا للتضاريس في
شجرِ الحور.. أكثر! ٢٣٦.

في هذه المقطوعة الشعرية نجد أن الأصوات الصفيرية قد تكررت (١٠) مرات وبنسبة ٤٨،٤٨% من عدد الأصوات الإجمالي للمقطوعة، وبالنظر إلى صفات تلك الحروف التي تتسم بالسهولة والليونة والرخاوة عند النطق، إلى جانب النغمة الموسيقية التي تخرجها تلك الأصوات والتي تشبه صوت الصفيير، فعند النطق بالكلمات التي يتخللها تلك الحروف يكون لها تأثير على خط الصوت الذي يقع في الأذن، وهذا الخط هو ذاك الصفيير الذي تنتجه تلك الحروف. فحرف السين في كلمة السراب ناسب الكلمة التي تشير إلى الخداع وما لا حقيقة له على الأرض، بعكس كلمة التراب التي بمعنى أديم الأرض، فقد جاءت التاء بدلا من السين وأشارت إلى ما هو حقيقة على الأرض. وكذلك الكلمات التي تحتوي على حرف الصاد وهي (أصغر، وأقصر) فهي أسماء تفضيل على وزن أفعل، وعند الرجوع إلى معانيهما نجد أن الصغير يشير إلى الشيء اليسير والقليل، والقصير أيضا يشير إلى الشيء اليسير والقليل، فالأولى في الحجم والثانية في المسافة، والمعنى المشترك هو اليسير والقليل، وحرف الصوت بصفته الصفيير الذي ينتج من خروج الهواء بيسر وسهولة قد تناسب مع المعنى العام للكلمات. أما حرف الزاي الذي تحويه كلمة (زحاما) فهي تشير إلى التدافع والضيق في مكان ما، وهذا يتطلب تنبيه الآخرين وتحذيرهم من التدافع والضيق، والحرف الذي يناسب التنبيه والتحذير هو الحرف الصفييري؛ لسهولة خروجه ووضوحه عند قرع الأذن. وكذلك الحال في الكلمات الأخرى في المقطوعة الشعرية. ولو أخذنا قصيدة أخرى للشاعر من ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لوجدنا تلك العلاقة القوية بين الأصوات والمعنى حاضرة فيها، فمن تلك النماذج قوله في قصيدة "يختارني الإيقاع":

يَحْتَارُنِي الإِيْقَاعُ، يَشْرُقُ بِي
أنا رَجَعُ الكمان، ولستُ عازفُهُ
أنا في حضرة الذكرى
صدى الأشياء تنطقُ بِي
فأنطقُ...
كُلِّمًا أصغيتُ للحجرِ استمعتُ إلى
هديل يَمَامَةٍ بيضاء
تشهقُ بِي:
أخي! أنا أُحْتَكُّ الصغرى،
فأذرف باسمها دَمْعَ الكلامِ

٢٣٦ درويش، محمود. ٢٠٠٢. حالة حصار. لبنان: رياض الريس للكتب والنشر. ص ١٨.

وَكُلَّمَا أَبْصَرْتُ جَدْعَ الزَّنْزَخَاتِ
 عَلَى الطَّرِيقِ إِلَى الْغَمَامِ،
 سَمِعْتُ قَلْبَ الْأُمِّ
 يَخْفِقُ بِي:
 أَنَا امْرَأَةٌ مُطَلَّقَةٌ،
 فَأَلَعَنْ بِاسْمِهَا زَيْنَ الظَّلَامِ
 وَكُلَّمَا شَاهَدْتُ مَرَأَةً عَلَى قَمَرٍ
 رَأَيْتُ الْحَبَّ شَيْطَانًا
 يُحْمَلِقُ بِي:
 أَنَا مَا زِلْتُ موجوداً
 وَلَكِنْ لَنْ تَعُودَ كَمَا تَرَكْتِكِ
 لَنْ تَعُودَ، وَلَنْ أَعُودَ
 فَيَكْمَلُ الْإِيقَاعُ دَوْرَتَهُ
 وَيَشْرُقُ بِي... ٢٣٧.

نجد في القصيدة الشعرية السابقة أن عدد الأصوات الصفييرية بلغ (١٤) حرفاً، وهو ما نسبته ٣% من مجموع الأصوات. وعند تحليل الكلمات التي احتوت على تلك الأصوات نجد أن هناك علاقة قوية ووثيقة بينها وبين معاني الكلمات ودلالاتها، فمن ذلك كلمة (صدى) التي تعني رجوع الصوت يردده جسم عاكس كالجبل أو الكهف، والمتمعن في صوت الصدى وبين صفة حرف الصاد يجد أن العلاقة قوية بينهما، فصوت الصدى يخرج منه نغمة هادئة ورخوة ناتجة عن الارتداد المعاكس، وهو يناسب صوت الصاد الصفييري الذي يتسم بالسهولة والرخاوة في النطق، والذي يحدث بدوره نغمة هادئة في المسامع. وكذلك الحال مع صوت الزاي في كلمة (زين الظلام) والأزيز هو الصوت الذي يخرج على وتيرة واحدة، والملاحظ أن حرف الزاي يتسم بالخفة والليونة والرخاوة عند النطق به، مما يؤدي عند خروجه إلى صوت الصفيير، وبذلك فإن هناك علاقة قوية بين صفة حرف الزاي ومعنى كلمة زين، فهما يشيران إلى خروج الصوت بسهولة ويسر محدثان الصفيير. أيضاً نجد في كلمة (استمعت) المشتمة على حرف السين، إذ أن معنى الاستماع هو الإنصات إلى المتحدث بانتباه، وحرف السين الصفييري الذي يحدث نغمة مختلفة في الأذن هو بمثابة تنبيه وتحذير للسامع إلى سياق الكلام الوارد، فالعلاقة قوية بين معنى الاستماع الذي يحتاج إلى تنبيه وإنصات إلى القائل وبين حرف السين الذي يدل على التنبيه والتنويه والتحذير أيضاً.

٢٣٧ درويش، محمود. ٢٠٠٣. لا تعتذر عما فعلت. لبنان: رياض الريس للكتب والنشر. ص ١٥.

٢ . ١ . ٣ دلالة الأصوات المهموسة

وهي الأصوات التي لا تهتمز معها الأوتار الصوتية عند النطق بها؛ لانفراج الوتران عن بعضهما البعض، مما يسمح للهواء بالمرور من بينهما دون عائق، فيحدث الصوت المهموس. وهذه الحروف عشرة مجموعة في جملة: "سكت فحته شخص"٢٣٨. وبالرجوع إلى شعر درويش نجد أن الأصوات المهموسة قد جاءت بشكل كبير في شعره، حيث نجد أن ذلك الهمس الذي يشبه صوت الفراش وهي على رؤوس الأزهار مخرجة صوتا صفيريا تأنس لسماعه الأذن، قد تتكرر في قصيدة (مقهى وأنت مع الجريدة) من ديوان (كزهر اللوز أو أبعد)، وهذه القصيدة تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر ألا وهي الشعور بالمرح والانسراح والانبساط، وهذه الشعور يكون في حالة المدح والوصف والغزل. فيقول الشاعر فيها:

مقهىً وَأَنْتَ مَعَ الْجَرِيدَةِ جَالِسٌ
لَا، لَسْتُ وَحْدَكَ. نِصْفُ كَأْسِكَ فَارِغٌ
وَالشَّمْسُ تَمَلَأُ نِصْفَهَا الثَّانِي...
وَمِنْ حُلْفِ الرُّجَاحِ تَرَى المِشَاةَ المِسْرَعِينَ
وَلَا تُرَى (إِحْدَى صِفَاتِ العَيْبِ تِلْكَ:
تُرَى وَلَكِنْ لَا تُرَى)
كَمْ أَنْتَ حُرٌّ أَيُّهَا المُنْسِيُّ فِي المَقْهَى!
فَلَا أَحَدٌ يَرَى أَثَرَ الكَمَنْجَةِ فِيكَ،
لَا أَحَدٌ يُحْمِلُ فِي حُضْرُوكَ أَوْ غِيَابَكَ،
أَوْ يَدِقُّ فِي ضَبَابِكَ إِنْ نَظَرْتَ
إِلَى فَتَاةٍ وَأَنْكَسَرَتْ أَمَامَهَا....
كَمْ أَنْتَ حُرٌّ فِي إِدَارَةِ شَأْنِكَ الشَّخْصِيِّ
فِي هَذَا الزَّحَامِ بِلَا رَقِيبٍ مِنْكَ أَوْ
مَنْ قَارِي!

فاصَّنْ بِنَفْسِكَ مَا تَشَاءُ، إِخْلَعْ
قَمِيصَكَ أَوْ حِذَاءَكَ إِنْ أَرَدْتَ، فَأَنْتَ
مَنْسِيٌّ وَحُرٌّ فِي حَيَالِكَ، لَيْسَ لِاسْمِكَ
أَوْ لَوَجْهِكَ هَهْنَا عَمَلٌ ضَرُورِيٌّ. تَكُونُ
كَمَا تَكُونُ.... فَلَا صَدِيقَ وَلَا عَدُوَّ
هَنَا يَرِاقِبُ ذِكْرِيَاتِكَ
فَالْتَمَسْ عُدْرًا لِمَنْ تَرَكْتِكَ فِي المَقْهَى

٢٣٨ الشنبري. ٢٠٠٤. ص ٢٢-٣٧ / البركاوي. ٢٠٠٤. ص ١٠٦-١١٣.

لأنك لم تلاحظ قَصَّةَ الشَّعْرِ الجديدةَ
والفراشات التي رقصت على غَمَازَتَيْهَا
والتمسَّ عذراً لمن طلب أُغتِيالَكَ،
ذات يومٍ لا لشيءٍ ... بل لأنك لم
تُمتَّ يوم ارتطمتَ بنجمة ... وَكُنْتَبْتَ
أولى الأغنيات بحبرها....
مقهى، وأنت مع الجريدة جالسٌ
قي الركن منسياً، فلا أحد يُهين
مزاجك الصافي،
ولا أحدٌ يُفكِّرُ باغتِيالِكَ
كم أنت منسيٌّ وحرٌّ في خيالك! ٢٣٩.

تأتي هذه القصيدة لترسم لنا تلك اللوحة الفنية الجميلة التي تعبر عن حالة الشاعر الشعورية، وما وصلت إليه نفسه في الخلود إلى النفس وقراءة الخيال الكامن فيها، دون تشويه أو تضيق أو تعكير لصفو الخواطر، هذه الحالة تقع ضمن الوصف والاقتراب من العالم الداخلي، والبعد عن الآخرين، وهي أشبه بالخلوة التي يلجأ إليها الصوفي للارتقاء إلى أسمى الدرجات، ولاكتساب الإلهام والكشف عن البصيرة والحجب. هذا الوصف في تلك اللوحة الفنية يحتاج إلى معانٍ رقيقة شفافة سلسلةٍ وقرينةٍ من النفوس والأفئدة، والألفاظ التي تعبر عنها تلك المعاني يتناسب معها الأصوات المهموسة والخفيفة والرخوة ذات الظل الخفيف عند النطق بها، وقد وجد الباحث أن الأصوات المهموسة قد تكررت في القصيدة (١٦١) مرة، أي بنسبة ١٨,١% من عدد الحروف. وهذه الأصوات تعزز المشاعر الرقيقة المرهفة لدى الشاعر، كما أن السلسلة في عملية النطق له دلالة على سياق القصيدة ومضمونها، وهو غلبة الهدوء والسكينة على الشاعر أثناء كتابته القصيدة.

وقد لاحظ الباحث كثرة ورود صوت التاء، إذ تكرر في القصيدة (٣٨) مرة، أي بنسبة ٤,٤% من عدد الحروف الواردة في القصيدة. وهذا الصوت مهموس مرقق انفجاري، وهو صوت يلائم موضوع الوصف والغزل، كما أنه يأتي في التعبير عن المؤنث أي في التعبير عن الأنثى التي يتناسب معها الرقة والنعومة، فهي تلائم بصوتها وتكرارها الهادر ما يعتري النفس من معاني الغضب والشدة، كما لاءمت همسات العشاق والمحبين، وتضفي جواً من الإيقاعات الصوتية الملائمة للنفس البشرية الهائجة. لهذا فان

صوت التاء يلائم معظم الموضوعات الشعرية التي تناولها شعراء العربية، وتناسب النفس البشرية في هدوئها وتمردها. فصوت التاء هنا يدل على النعومة والرقّة كما دل معنى السياق الشعري العام.

وإلى جمال توظيف الشاعر للصوامت أيضا، نجد أنه يكرر الأصوات المهموسة بصورة لافتة للنظر، وهذه الأصوات لها دلالات بلاغية تستوجب من القارئ والسامع الانتباه والوقوف على ما أراده الشاعر من معانٍ ومضامين، وكأنه أراد بذلك أن يوصل رسالة باللغة الشعرية، وعلينا أن نبحت عنها وتلمّسها في شعره. فمن ذلك قوله في قصيدته (أنزل هنا، والآن) من ديوانه (لا تعتذر عما فعلت):

أنزل، هنا، والآن، عن كَتَيْفِكَ قَبْرِكَ
وأعطِ عُمْرَكَ فُرْصَةً أُخْرَى لترميم الحكاية

ليس كُلُّ الحُبِّ موتًا

ليست الأرضُ اغترابًا مزمنًا

فلربما جاءت مناسبة، فتنسى

لَسَعَةَ العَسَلِ القديم، كأنَّ تحبَّ

وأنت لا تدري فتاةً لا تحبُّكَ

أو تحبُّكَ، دون أن تدري لماذا

لا تحبُّكَ أو تحبُّكَ..

أو تحسَّ وأنت مُسْتَنِدٌّ إلى دَرَج

بأنك كنتَ غيرك في الثنائيات

فاخرج من ((أنا)) كَ إلى سواكَ

ومن زُوَاكَ إلى حُطَاكَ

ومُدَّ جسرَكَ عاليًا،

فاللامكانُ هُوَ المكيدةُ،

والبُعوضُ على السياجِ يَحْكُ ظَهْرَكَ،

قد تذكَّرَكَ البُعوضةُ بالحياة!

فجربِ الآنَ الحياةَ لكي تُدْرِيكَ الحياةُ

على الحياة،

وخفِّفِ الذكرى عن الأنتى

وأنزل

ها هنا

والآن

هذه القصيدة التي تحمل في طياتها بليغ العبارة والمعنى، تدعو إلى التفاؤل والأمل بالاستمرار نحو الحرية والحياة، فبعد أن أصبح اللاجئ الفلسطيني هائماً على وجهه يحمل خيمته أينما حلَّ وارتحل التي هي كالكفن الذي لا مفرَّ منه، جاء الشاعر بلغة الأم الحنون ولغة الشاعر العاطفي يخاطب أولئك الذين ذاقوا مرارة الغربة والبعد عن الأهل والوطن بأنَّ ذلك لا يعني الانتهاء والتوقف عن الحياة؛ لأنَّ الحياة ليست مجرد مكان أو وطن أو شخص أو قضية بموتها أو بالبعد عنها تنتهي الحياة وتذهب معها السعادة والفرح، بل إنَّ الحياة هي التي نعيشها في ذاتنا ونشارك فيها مع الآخرين، وهي التي نرسمها بريشاتنا ونضع أجدياتها بمداد أقلامنا، فعلينا أن نعيش الحياة لنذكر أنَّ الحياة حياةٌ.

لقد جاءت أنغام أصوات القصيدة ملاءمة لمضمونها، فنجد أنَّ الأصوات المهموسة كان لها حضورٌ بارزٌ في القصيدة، وقد وردت في (٩٦) موضعاً في القصيدة، وكانت بنسبة ١٥,١% من عدد الأصوات، حيث جاء صوت السين (١١) مرة، والكاف (٢٩) مرة، والتاء (٢٣) مرة، والهاء (٣) مرات، والفاء (١١) مرة، والحاء (١٣) مرة، والثاء مرتان، والهاء (٤) مرات، ولم يرد لصوتا الشين والصاد أي حضور في القصيدة. وهذا التحليل يبين لنا أن الشاعر قد استخدم الأصوات المهموسة التي لا تحتاج إلى ضغط وانفعال وشدة في نطقها؛ ليعبر بها عن المعاني الرقيقة الهادئة، والمداعبة الخفيفة واللطيفة كمن يحاكي طفلاً صغيراً يافعا، أو يغازل محبوبه رشيقة أمامه، وذلك برحابة صدر وسعة أفق وإدراك بحال المخاطبين. كما لاحظ الباحث أن الشاعر قد استخدم الأصوات الحلقية (الحاء، والعين) في القصيدة، بواقع (١٣) مرة للحاء، و(١٢) مرة للعين، وهذان الصوتان أيضاً من الأصوات السهلة والمرنة والرخوة في عملية نطقها، وهو ما تعبر عن حالة الشاعر الشعورية. فكان الشاعر موفقاً في اختيار حروف ألفاظه في ما أراده من معان ودلالات يكمن خلفها سر الحرية والحياة.

وكانت الملاحظة التي لفتت انتباه الباحث هي غلبة صوت الكاف على القصيدة، إذا جاء (٢٩) مرة، أي بنسبة ٤,٥% من عدد الأصوات الواردة في القصيدة. وهذا الصوت من الأصوات المهموسة والشديدة الانفجار، وله دالتان: الأولى أنه ينبه السامع إلى الكلام، وكأنَّ الشاعر يهمس في أذن السامع لينتبه إلى ما يقوله، فإذا ما انتبه إلى الشاعر وقع عليه الكلام بشدة وقوة، وهذا التدرج في الخطاب من شأنه أن يوثق العلاقة ما بين الشاعر والقارئ أو السامع، والدلالة الثانية: هي أنَّ هذا الحرف يحمل أيضاً التضداد في المعنى، أي أنَّ القارئ أو السامع يستشعر بأنَّه المقصود من الخطاب كقول (رؤاك،

وخطاك)، وكذلك يستشعر بأنَّ المقصود هو الآخر كقول (سواك)، وكأنَّ الشاعر أراد من ذلك أنَّ الحياة هي شعور بينك وبين الآخر، وأنَّ تلك المفارقة في المعنى لا قيمة لها إذا أردنا أن نحيا الحياة.

وإذا انتقلنا إلى ديوانه "حالة حصار" نجد أنه مليء بالأصوات المهموسة التي تشير إلى قوة العلاقة بين الأصوات والمعاني التي تحملها الألفاظ، فمن ذلك قوله في إحدى مقطوعات الديوان:

أَيُّهَا الْوَاقِفُونَ عَلَى الْعَتَبَاتِ ادْخُلُوا،
وَاشْرَبُوا مَعَنَا الْقَهْوَةَ الْعَرَبِيَّةَ
قَدْ تَشْعُرُونَ بِأَنَّكُمْ بَشَرٌ مِثْلَنَا .
أَيُّهَا الْوَاقِفُونَ عَلَى عَتَبَاتِ الْبُيُوتِ !
اخْرُجُوا مِنْ صَبَاحَاتِنَا،
نَطْمَعُ إِلَى أَنْ نَبَشُرَ مِثْلَكُمْ! ٢٤١.

نجد في هذه القطعة الشعرية تكرار الحروف المهموسة، وقد بلغت (٢٤) حرفاً، وبنسبة ١٤,٨% من العدد الإجمالي لحروف القطعة. والناظر فيها يجد أن الشاعر قد بدأها بقوله أيها وهي خطاب موجه لأشخاص مخصوصين، وهذا الخطاب جاء بأسلوب هادئ دون انفعال كما أشار إلى ذلك ورود الأصوات المهموسة التي تدل على الخفة واللطافة وعدم الانفعال أثناء توجيه الخطاب إلى المخاطبين. فناسب صوت الهمس أسلوب خطاب الشاعر المبدوء بأيها التي تشير إلى تنبيه المخاطب نحو القائل، فمجيء الهمس بعد طلب الاستماع والإنصات والانتباه يدل على أن الحديث الذي سوف يتلى في منتهى الأهمية والجدية، وهذا ما يوافق المعنى العام للقصيدة التي تتحدث عن خطاب الشاعر للمحتل الصهيوني المحاصر للشعب الفلسطيني، وكأنَّ الشاعر هنا يستخدم أسلوب السلم في إنهاء هذا الحصار الجائر بمخاطبته للمحتل الصهيوني.

٣. ١. ٣ دلالة الأصوات المفخمة

وهي الأصوات التي يرتفع اللسان عند نطقها باتجاه الحنك اللين، وتحركه إلى الخلف باتجاه الحائط الخلفي للحلق. وهذه الحروف هي (ص، ض، ط، ظ، خ، غ، ق، ل، ر). ٢٤٢. فمن النماذج التي وردت في شعر درويش قوله في قصيدة "لم ينتظر أحداً" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، حيث نجد الشاعر قد استخدم حزمة من الأصوات المفخمة؛ لتشكيل لوحة فنية إبداعية؛ تعبر عن عواطفه الصادقة ومكوناته

٢٤١ درويش. ٢٠٠٢. ص ٧.

٢٤٢ الشنبري. ٢٠٠٤. ٢٢-٣٧ / البركاوي. ٢٠٠٤. ١٠٦-١١٣.

الداخلية، ففي قصيدته هذه نجد الشاعر يوجه خطابه إلى المجهول الغائب، ويستخدم فيها أصواتا تناسب ذلك المجهول. فيقول:

لم ينتظر أحداً،
ولم يشعر بنقصٍ في الوجود،
أمامه نَهْرٌ رماديٌّ كمعطفه،
ونُورُ الشمس يملأ قلبه بالصَّحْوِ
والأشجارُ عاليةٌ
ولم يشعر بنقصٍ في المكان،
المقعدُ الخشبيُّ، قهوته، وكأسُ الماءِ
والغرباءُ، والأشياءُ في المقهى
كما هي،
والجرائدُ ذاتها: أخبارُ أمسٍ، وعالمٌ
يطفو على القتلى كعادته
ولم يشعُرْ بحاجتهِ إلى أملٍ ليؤنسهُ
كأنَّ يَحْضُورَ المجهولَ في الصحراءِ
أو يشتاقُ ذئبٌ ما إلى جيتارة،
لم ينتظر شيئاً، ولا حتى مفاجأةً،
فلن يَفُوى على التكرار... أعرفُ
آخر المشوار مُنذُ الخطوة الأولى -
يقول لنفسه - لم أبتعد عن عالم،
لم أقترب من عالمٍ
لم يَنْتَظِرْ أحداً.. ولم يشعُرْ بِنَقْصٍ
في مشاعره. فَمَا زَالَ الحَرِيفُ مَضِبِقُهُ المَلَكِيَّ،
يُغْرِيه بموسيقى تُعيدُ إليه عَصْرَ النَّهْضَةِ
الذَّهَبِيَّ ... والشِّعْرُ المَقْفِيُّ بالكواكبِ والمدى
لم ينتظر أحداً أمام النَّهْرِ
في اللا انتظارِ أَصَاهِرِ الدَّوْرِيِّ
في اللا انتظارِ أَكُونُ نَهْرًا - قال -
لا أَقْسُو على نَفْسِي، ولا
أَقْسُو على أحدٍ،

وَأَنْجُو مِنْ سُؤَالِ فَادِحٍ:

ماذا تريد

ماذا تريد؟^{٢٤٣}.

افتتح الشاعر النص بضمير لا يعود على مذكور سابق، فلا تدرك مدلولاته ولا مقاصد الشاعر من اصطناعه، إذ يواجهنا في هذه القصيدة أشكالا تأتي من الضمير المستتر كما في: (ينتظر، ويشعر) والضمير الظاهر كما في: (أمامه، وقلبه، ومعطفه) فمن هو الذي لم ينتظر أحدا؟! هل يقترب الشاعر من ذاته أم يقترب من الإنسان الآخر الذي جسده حالته؟! هذه الصورة التي يعيها الغموض والتأويل؛ لتعبر عن حالة الشاعر الشعورية التي تحتاج إلى مقابل ذلك أصواتا تجسد تلك الحالة وتعبّر عنها بوضوح كامل. وبتحليل القصيدة نجد أنّ صوت الراء قد تكرر فيها (٣٠) مرة، أي بنسبة ٥٥% من عدد الحروف الواردة في القصيدة، وهذا الصوت يتصف بالجهر والتوسط بين الشدة والرخاوة، إضافة إلى أنه قد يقبل التفخيم والترقيق، وهذا التوازن في الصفات قد ناسب سياق القصيدة الذي جاء تارة يعبر عن المجهول الغائب كقوله: (لم ينتظر أحداً- ولم يشعر بنقص في الوجود)، وتارة يعبر عن الشاعر نفسه كقوله: (لا أقسو على نفسي، ولا- أقسو على أحد- وأنجو من سؤال فادح: ماذا تريد- ماذا تريد؟). فهذا التناوب بين (الأنأ والهو) كان صوت الراء متناسبا معه وموافقا له. ولعلّ الصفة التي يتميز بها حرف الراء عن غيره من الحروف هي صفة التكرار، وهذا التكرار يبعث الصدى في الأفق، وكأنّ الشاعر يريد من إيراد ذلك الحرف التركيز والانتباه والنظر والتأمل مرات ومرات بعدد تردد الصوت الناتج عن التكرار؛ لما في صوت الراء من وقع قوي وشديد على الأذن عند تكراره.

وقد عزّز الشاعر صوت الراء بأصوات أخرى لها قوة وتأثير كبير على أذن السامع، وهي الأصوات المفخمة، حيث جاءت تلك الأصوات مكررة في القصيدة ما يقرب من (١٠٨) مرات، أي بنسبة ١٨% من نسبة الحروف الأخرى، وهذه الأصوات بما تتسم به من صفات التفخيم والاستعلاء والطباق وما بين الشدة والرخاوة، لها أثرها على دلالة النص الشعري الذي يتسم بالوصف والفخر، إذ جاء سياق القصيدة الشعرية التي تحمل في طياتها المجهول والغموض مناسبا لتلك الأصوات التي تزيد من عملية التأثر والتأثير بين الشاعر والنص من ناحية، وبين مقصد الشاعر ومراده وبين السامع أو القارئ من جهة أخرى، وهذا السياق يخلق صورة فنية إبداعية في أفق السامع أو القارئ وخياله. أيضا نجد من الشواهد على دلالة الأصوات المفخمة قوله في قصيدة "لي حكمة المحكوم بالإعدام" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

لِي حِكْمَةُ الْمَحْكُومِ بِالْإِعْدَامِ:

لَا أَشْيَاءَ أَمْلِكُهَا لِمَلِكِي،

^{٢٤٣} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٣-١٤.

كتبْتُ وصيَّتي بدمي:
"نُفُوا بالماء يا سُكَّانَ أُغْنِيَتِي"
وَمَتُّ مُضَرَّجاً وَمَتَّوَجاً بَعْدِي...
حَلِمْتُ بِأَنَّ قَلْبَ الْأَرْضِ أَكْبَرُ
مِنْ حَرِيْطَتِهَا،
وَأَوْضَحُ مِنْ مَرَايَاها وَمَسْنَقَتِي.
وَهَمْتُ بِغِيْمَةٍ بَيضاءَ تَأْخُذُنِي
إِلَى أَعْلَى
كَأَنَّيْ هُدْهُدٌ، وَالرِّيحُ أَجْنَحَتِي.
وَعِنْدَ الْفَجْرِ، أَيَقْظَنِي
نِدَاءُ الْحَارِسِ اللَّيْلِ
مِنْ حُلْمِي وَمَنْ لُعَتِي:
سَتْحِيَا مِيْتَةً أُخْرَى،
فَعَدَلْتُ فِي وَصِيَّتِكَ الْأَخِيْرَةَ،
قَدْ تَأَجَّلَ مَوْعِدُ الْإِعْدَامِ ثَانِيَةً
سَأَلْتُ: إِلَى مَتَى؟
قَالَ: انْتَظِرْ لِتَمُوتَ أَكْثَرَ
قُلْتُ: لَا أَشْيَاءَ أَمْلِكُهَا لِتَمْلِكُنِي
كَتَبْتُ وَصِيَّتِي بَدْمِي:
"نُفُوا بِالْمَاءِ
يَا سُكَّانَ أُغْنِيَتِي" ٢٤٤.

في هذه القصيدة يتكلم الشاعر عن حال الشعب الفلسطيني الذي لا يملك حول ولا قوة في تقرير مصيره وشؤونه الخاصة، كما هو الحال فيمن حُكِمَ عليه بالإعدام وينتظر لحظة تطبيق الحكم، فلا شيء هناك يملكه كي يخسره فلا ينتظر إلا الموت. وهذا المعنى العام الذي صوره الشاعر في قضية المحكوم عليه بالإعدام معبرا عن حال الشعب الفلسطيني، فهو في حصار وتضييق ومنع من التنقل وحرمان من ممارسة الحريات وغيرها من أساسيات الحياة الرئيسة. وبالنظر إلى الأصوات الواردة في القصيدة نجد أن الأصوات المفخمة قد وردت (٧٤) مرة، وبنسبة ١٥،٩% من عدد الأصوات مجتمعة، إذ لا نجد سطرًا شعريًا إلا وقد ورد فيه صوتًا مفخما، وبالرجوع إلى صفات تلك الأصوات المفخمة يتبين أنها تتسم بالاستعلاء والطباق

والتفخيم وما بين الشدة والرخاوة، وهذا يتناسب مع الجو العام للقصيدة. فمن تلك النماذج نجد أن صوت القاف قد تكرر في ثمانية مواضع، من ذلك وروده في كلمة (ثقوا) وهي فعل أمر من وثق أي ائتمن وصدّق، وصوت القاف المفخم الشديد يتناسب ومعنى الكلمة التي تدل على القوة والإحكام في قبول الرأي، فالعلاقة بين الصوت والمعنى علاقة قريبة وقوية. وكذلك من الأصوات الواردة صوت الضاد الذي تكرر أربعة مرات، من ذلك وروده في كلمة (مضربًا) وهي من الفعل (ضَرَجَ) أي صبغه باللون، ولطَّخه، وجاءت في القصيدة اسم مفعول ليدل على وقوع الحدث وتمامه، وصوت الضاد الذي يحمل صفات التفخيم والقوة والاستعلاء يتناسب مع معنى الكلمة التي تشير إلى تغيير الشيء من حال إلى حال، إذ أن التغيير يحتاج إلى قوة تدفعه وتمكِّنه من التغيير والتحويل. أيضا نجد العلاقة قوية ووثيقة بين صوت الخاء ومدلول اللفظ كما هو الحال في كلمة (خريطتها) والخريطة هو ما يُرسم عليه الكرة الأرضية، والشاعر هنا لا يقصد ذلك وإنما قصد هيكلها وحجمها الكبير والمتسع، وهذا المعنى يحتاج إلى أصوات تعبر عن حجمها وكبرها وسعتها، فكانت الأصوات المفخمة مناسبة لذلك، فقد ورد في الكلمة ثلاثة أصوات مفخمة وهي (الخاء، والراء، والطاء) إذ حملت تلك الأصوات على ما فيها من صفات القوة والتفخيم والاستعلاء المعنى والمدلول الذي جاء به لفظ الخريطة. وهذا يدل على العلاقة الوطيدة بين المعنى والأصوات المكونة للكلمة. والمتتبع لألفاظ القصيدة يجد أنها مليئة بالأصوات المفخمة التي تؤكد على العلاقة بين الأصوات المكونة لها ومعانيها ودلالاتها في السياق. ولو انتقلنا إلى ديوان (حالة حصار) لوجدنا فيه أيضا الكثير من المقاطع الشعرية التي جاءت الأصوات المفخمة فيها معبرة عن معناها ومضمونها، فمن ذلك قوله:

الوميضُ، البصيرةُ، والبرقُ

قيدَ التَّشابهِ...

عمَّا قليلٍ سأعرفُ إنَّ كان هذا

هو الوحيُّ...

أو يعرفُ الأصدقاءَ الحميمونَ

أنَّ القصيدةَ مرَّتْ،

وأودتْ بشاعريها^{٢٤٥}.

يُلاحظ في بداية القصيدة أنَّ الشاعر استخدم ثلاثة ألفاظ احتوت جميعها على إحدى حروف التفخيم وهي: (الوميض، والبصيرة، والبرق) حيث احتوت على: (الضاد، والصاد، والقاف) وبالرجوع إلى معنى كل واحدة منها نجد أن الوميض هو الضوء الذي يظهر فجأة ويختفي بقوة، والبصيرة قوة الإدراك والفتنة، أما البرق فهو أيضا الضوء الذي يلعب في السماء فجأة ويختفي إثر انفجار كهربائي في السماء.

^{٢٤٥} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٤٥.

وبالنظر إلى المعنى المشترك بينهما نجد أن الجامع بينها هو عملية حدوثها وتكوينها الذي يحتاج إلى قوة وشدة وطاقة كبيرة لانبعائها، فالوميض والبرق يحتاج إلى شحنات كهربائية كبيرة وقوية جدا حتى يتم تكوينها، أو أن تكوين الوميض والبرق ناتج عن تلك الشحنات الكبيرة والقوية. وكذلك البصيرة لا تأتي إلا بعد جهد كبير وتدريب مستمر وإعمال للعقل، أي يحتاج إلى طاقة داخلية كبيرة جدا حتى تتكون البصيرة لدى الإنسان. ومن خلال هذه المعاني العامة لتلك الألفاظ وما احتوت عليه من أصوات مفخمة ومطبقة نجد تلك العلاقة القوية بين دلالة الأصوات ومعانيها، فكلما كانت الأصوات قوية وشديدة ومفخمة كانت الألفاظ تدل على معانٍ فيها إشارات القوة والشدة والغلظة. والناظر لتلك القصيدة يجد فيها الكثير من الأصوات المفخمة، حيث جاءت في (١٧) موضعا، وكانت بنسبة ١٣،٣% من عدد الأصوات الأخرى. وبتحليل تلك الأصوات في الألفاظ التي جاءت فيها نجد فيها قوة الربط والعلاقة بينها وبين معاني تلك الألفاظ.

٤ . ١ . ٣ دلالة الأصوات الانفجارية

يطلق عليها (أصوات الشدّة): وهي الأصوات التي يغلق فيها أعضاء النطق مجرى الهواء غلقاً محكماً يعقبه انفجار، وتسمى الأصوات الانفجارية، وهي: (أ، ب، ت، ج، د، ض، ط، ق، ك) ^{٢٤٦}. وخير ما يمثل هذه الأصوات في شعر درويش، قوله في قصيدة (في القدس) التي تعتبر من بديع شعره المقاوم والثائر، فهذه القصيدة الشعرية التي عبّر فيها الشاعر عن الهوية الفلسطينية، وروحه المعنوية العالية التي تربي عليها منذ صغره، وهي تحمل اسم (في القدس) تشير إلى دلالات ومعانٍ كثيرة في نفوس العرب والمسلمين عامة، يستدل عليها من السياق العام للقصيدة، كما أننا في هذا المقام ندرس الجانب الصوتي لها؛ لنرى تلك الدلالات من خلالها، فيقول فيها:

في القدس، أعني داخل السُّور القديم،
 أسيرٌ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ بلا ذِكْرِي
 تُصَوِّبُنِي. فَإِنَّ الْأَنْبِيَاءَ هُنَاكَ يَفْتَسِمُونَ
 تَارِيخَ الْمُقَدَّسِ... يَصْعَدُونَ إِلَى السَّمَاءِ
 ويرجعون أَقْلًا إِحْبَاطًا وحرزًا، فالحبَّةُ
 والسلام مُقَدَّسَانِ وَقَادِمَانِ إِلَى الْمَدِينَةِ.
 كُنْتُ أَمْشِي فَوْقَ مُنْحَدَرٍ وَأَهْجِسُ: كَيْفَ
 يَخْتَلِفُ الرُّوَاةُ عَلَى كَلَامِ الضَّوِّءِ فِي حَجَرٍ؟
 أَمِنْ حَجَرٍ شَحِيحِ الضَّوِّءِ تَنْدَلِغُ الْحُرُوبُ؟
 أَسِيرٌ فِي نَوْمِي. أُحْمَلِقُ فِي مَنَامِي. لَا

^{٢٤٦} البركاوي. ٢٠٠٤. ص ١٠٦-١١٣.

أَرَى أَحَدًا ورائي . لا أرى أحداً أمامي .
كُلُّ هذا الضوء لي . أمشي . أخف . أطير
ثم أصير غَيْرِي في التجلي . تنبُت
الكلمات كالأعشاب من فم أشعيا
النَّبويّ: "إن لم تُؤمنوا لن تأمنوا".
أمشي كأنيّ واحدٌ غَيْرِي . وجرحي وُردّة
بيضاء إنجيليّة . ويدي مثل حمامتين
على الصليب مُحلّقان وتحملان الأرض .
لا أمشي ، أطير ، أصير غَيْرِي في
التجلي . لا مكانَ و لا زمان . فمن أنا؟
أنا لا أنا في حضرة المعراج . لكي
أفكر : وَحدهُ ، كان النبيّ محمّدٌ
يتكلّم العربيّة الفُصحى . "وماذا بعد؟"
ماذا بعد؟ صاحت فجأة جنديّة:
هُوَ أنتَ ثانية؟ ألم أقتلك؟
قلت : قتلّني ... ونسيّت ، مثلك ، أن أموت^{٢٤٧} .

تحمل هذه القصيدة دلالات لغوية وإشارات سياقية تلمح إلى تصوير فاجعة القدس منذ زمن بعيد إلى وقتنا هذا، فقد أشارت القصيدة إلى جوهر الصراع بين أصحاب الحق (الفلسطينيون) والدخيل (المحتل الصهيوني) على مدينة القدس؛ وذلك لمكانتها الدينية وبعدها الحضاري والتاريخي . فإليها قدم الأنبياء ودعوا فيها إلى الحب والسلام، وقد أثبت الشاعر هوية القدس العربية من خلال حادثة المعراج التي كانت للنبي - صلى الله عليه وسلم - من المسجد الأقصى ليلا إلى السماوات العلى . وهذه دلالة دينية جاء ذكرها في القرآن الكريم بالإضافة إلى الإشارات النبوية في الأحاديث الشريفة؛ لذلك فإن القدس هي عربية إسلامية . ثم يشير الشاعر إلى المحتل الغاصب الذي جاء فجأة ويريد أن يقتلع هوية القدس من القلوب، من خلال فصلها عن العالم العربي والإسلامي، كما هو الحال اليوم، غير أن ثبات الفلسطيني حال دون تحقيق ذلك، فهو مرابط على أرضه و متمسك بها . كما أشار الشاعر إلى ذلك بقوله: (صاحته فجأة جنديّة: / هو أنت ثانية ؟ ألم أقتلك؟ / قلت : قتلّني ... ونسيّت ، مثلك ، أن أموت).

أما الدلالات الصوتية التي تحملها هذه القصيدة، فقد قام الباحث بتحليل القصيدة صوتياً؛ للوقوف على دلالة الأصوات في إبراز المعاني وإظهار البلاغة فيها. ومن خلال التحليل الصوتي تبين للباحث أنَّ للأصوات الانفجارية حضوراً بارزاً وإشارة واضحة في القصيدة، حيث بلغ عدد مرات تكرارها (٢٢٩) مرة، أي بنسبة ٥٢٨% من نسبة الأصوات الواردة فيها. وتمتع الأصوات الانفجارية بصفة الشدة والقوة عند عملية النطق؛ لذلك فإنها تعد من الأصوات المهمة في اللغة العربية. أما الأثر الدلالي لتلك الأصوات في القصيدة، فإن لكل صوت منها أثراً معنوياً ودلالة سياقية تعتمد على السياق العام للقصيدة، فصوت الباء مثلاً الذي جاء في القصيدة مثل: (تصوبني، وتنتب، والأعشاب، والنبوي، وبيضاء) يُلاحظ أنها تنجح للأمل والتفاؤل والاستمرارية، وهذا ما دل عليه سياق القصيدة الذي جاء معبراً عن الإحساس بالأمل والتفاؤل بمهوية القدس العربية والإسلامية، فناسب صوت الباء الشديد المجهور المرقق السياق العام للقصيدة. ومن الأصوات أيضاً نجد التاء مثل: (التجلي، وتحلقان، وتحملان، وتنتب...) هذه الأصوات توحى بالهدوء والسكينة النفسية لدى الشاعر؛ وذلك لأن الشاعر كان مطمئناً إلى ما يشير إليه من عروبة القدس وإسلاميتها، وهي دلالة على السلام والمحبة التي تحملها القدس للعالم. ومن الأصوات أيضاً الشديدة والقوية هو صوت الدال، وقد جاء في القصيدة في أكثر من موضع مثل: (القدس، قادمان، وردة، يداي، محمد...) هذه الكلمات تحمل معاني الطهر والحب والوفاء والنقاء، فالقدس رمز الطهر، ومحمد رمز العروبة والإسلام، وقادمان رمز الوفاء، ويدي رمز النقاء، فهذه الكلمات وما توحى إليه من دلالات، تتناسب مع سياق القصيدة العام. فدل صوت الدال الشديد المجهور على تلك المعاني التي حملتها الألفاظ السابقة.

كما لاحظ الباحث في القصيدة تكرار أصوات الغنة (الميم، النون) حيث تكرر كلٌّ منهما في القصيدة (٤٨) مرة، أي بنسبة ٥,٨% لكل منهما من نسبة الأصوات الواردة في القصيدة. وهذان الصوتان اللذان يتمتعان بصفة الغنة والجهر والرنين لهما دلالة معنوية في القصيدة - كما سيأتي - فالكلمات التي تشتمل على صوت الميم الواردة في القصيدة مثل: (المحبة، والسلام، والمقدس، ومحمد، وحماتين، والمعراج...) كلها ألفاظ تشير إلى الحب والسلام والطهارة والنقاوة، وهذه الدلالات يتناسب معها الصوت الهادئ الرنين والمغنى؛ للتعبير عن حالة الهدوء والسكينة، بالإضافة إلى المدح والثناء الذي يشير إليه الشاعر لمدينة القدس (مدينة السلام). وأما الألفاظ التي جاء فيها صوت النون مثل: (زمن، والأنبياء، وهناك، وزمان، وثانية، ومنحدر) فهي تدل على الوقت والزمن الغابر، ودلالة ذلك إشارة إلى البعد التاريخي القديم لمدينة القدس وهويتها العربية والإسلامية، فالقدس مرتبطة بالأنبياء منذ القدم، فهي مهبط الأنبياء ومعراج الرسول محمد - صلى الله عليه وسلم -؛ لذلك ربط الشاعر مدينة القدس بالماضي؛ للتأكيد على أصالة مدينة القدس وماضيها العربي والإسلامي، والتاريخ يشهد بذلك. فناسب تلك الأصوات الدلالة المعنوية للقصيدة كما يفهم من السياق العام لها.

وإذا انتقلنا إلى ديوان "حالة حصار" التي رسم فيها الشاعر صوراً فنية تجلّي فيها عناصر الجمال والإبداع والتفوق، إذ دمج فيها الشاعر المجرّد بالمحسوس وأعمل فيها الحركة والاستمرارية في الحدث والمواجهة. وهذه القصيدة تستمد مفرداتها وصورها وألوانها من قلب الواقع الدامي ومن ساحة المعركة المشتعلة بالنار والموت. ومن هنا تأتي القيمة الأولى والأهم لهذا النوع من الشعر النضالي الإنساني. فيقول الشاعر فيها:

عندما تحتفي الطائراتُ تطيرُ الحماماتُ،
بيضاءً بيضاءً، تغسلُ حُدَّ السماء
بأجنحةٍ حُرَّةٍ، تستعيدُ البهاءَ وملكِيَّةَ
الجوّ واللّهو. أعلي وأعلي تطيرُ
الحماماتُ، بيضاءً بيضاءً. ليت السماء
حقيقيَّةً غقال لي رَجُلٌ عابِرٌ بين قنبلتين^{٢٤٨}.

هذه المقطوعة الشعرية تأتي في سلسلة مترابطة للأحداث التي عبر عنها الشاعر فيما عايشه من حصار خانق فرضه المحتل الإسرائيلي على الشعب الفلسطيني، وهذه الأحداث جاءت على شكل صورة متحركة مستقاة من واقع الحياة، وتشكل الرموز والكنائيات والاستعارات جزءاً أصيلاً في تكوين المشهد والحدث. ومن خلال تحليل هذه المقطوعة الشعرية يتبين أن الشاعر قد لجأ إلى الأصوات الانفجارية التي تعبر عن الحالة الشعورية التي تنتابه، وهي حالة من الانفجار والغليان والكبت والضغط على الشعب الفلسطيني، وقد ناسب هذه الحالة استخدام الأصوات الانفجارية الشديدة والمتمثلة في حرفي (ب، ت)، حيث ورد صوت الباء في هذه المقطوعة (٩) مرات، وبنسبة ٤,٧% من عدد الحروف، أما صوت التاء فقد ورد (١٢) مرة، وبنسبة ٦,٣% من عدد الحروف. وبالرجوع إلى صفات هذان الحرفان فإن حرف الباء يتصف بالشدّة والانفجارية الذي يناسب السياق العام للقصيدة، فحرف الباء جاء منساقاً في خدمة البناء الموسيقي للقصيدة المطبوعة بطابع انفعال الشاعر المتلون، وهو يبلّغ ويحذر وينبه، فعند النطق به تنطبق الشفتان انطباقاً محكماً، وبعد انفصالهما فجاءةً ينفجر النفس المحبوس محدثاً صوتاً انفجارياً مدوّياً. وقد قال عنه ابن جني: "الباء لغلظتها تشبه بصوتها خفقة الكفِّ على الأرض"^{٢٤٩}.

أما حرف التاء فهو حرف مهموس انفجاري تدل معانيها على الرقة والضعف والتفاهة، بما يحاكي الرقة والضعف في صوت التاء، كما قال عنه ابن سينا: "إن صوته يسمع عن قرع الكف بالإصبع قرعاً

^{٢٤٨} درويش. ٢٠٠٢. حالة حصار. لبنان: رياض الريس للطباعة والنشر. ص ١١.

^{٢٤٩} ابن جني. أبو الفتح عثمان. د. ت. الخصائص. (تحقيق) محمد علي النجار. القاهرة: دار الكتب المصرية القديمة. ٢: ١٦٦.

بقوة^{٢٥٠}. كما في كلمة (تختفي) التي تدل على التلاشي والضياع، وكلمة (تطير) التي تدل على الذهاب والبعد، وكلمة (تغسل) التي تدل على إزالة الأوساخ والتطهير، هذه الكلمات وغيرها التي جاء فيها حرف التاء تدل عموماً على الضعف والرقّة والتفاهة. وقد ناسب هذا الحرف السياق الذي تحدث فيه الشاعر عن الحالة الراهنة التي أخرج حلقاتها المحتل الصهيوني جرّاء حصاره للشعب الفلسطيني.

ويستكمل الشاعر حلقات المشاهد التي أجاد رسمها بصورة أدبية وفنية، وهي صور مستمدة من الواقع المعاصر الذي تراءى أمام الشاعر، فيقول فيها:

إلى حارسٍ ثالثٍ سأَعْلِمُكَ الانتِظَارُ

على مَقْعَدٍ حَجْرِيٍّ، فَقَدْ

تَبَادَلُ أَسْمَاءُنَا، قَدْ تَرَى

شَبَهًا طَارِئًا بَيْنَنَا:

لَكَ أُمَّ

وَلِي وَالِدَةٌ

وَلَنَا مَطَرٌ وَاحِدٌ

وَلَنَا قَمَرٌ وَاحِدٌ

وغيابٌ قصيرٌ عن المائدة^{٢٥١}.

هنا يخاطب الشاعر ذاك الذي يحاصر المنزل والمكتب والمسجد والمشفى وكل ما فيه حياة وحركة، قصداً منه إحكام الخناق والحصار على الشعب الفلسطيني، وهذا المشهد من المشاهد اليومية التي يراها الفلسطيني أثناء الحصار وانتفاضة الأقصى، وهو مشهد أليم يبعث في النفس العذاب والألم؛ لما فيه من كبت للحرية والحركة. وقد لاحظ الباحث مجيء حرف الدال في هذه المقطوعة الشعرية بصورة واضحة ومعبرة، فقد ورد صوت الدال (٩) مرات، ونسبة ٦% من الحروف الواردة في المقطوعة. وصوت الدال صوت مجهور شديد أصمّ أعمى مغلق على نفسه كاهرم، لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدل على الصلابة والقساوة وكأنه من حجر الصوان. فليس في صوت (الدال) أي إيجاء باحساس ذوقي أو شمي أو بصري أو سمعي أو شعوري، ليكون بذلك أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين. وبالرجوع إلى كلمات القصيدة فنجد أن كلمة (مقعد) قد استخدم مع الشاعر حجري؛ للدلالة على الشدة والخشونة وهو مادي، وكلمة (المائدة) التي تدل على المكان الصلب والشديد، وهذا الصوت جاء

^{٢٥٠} ابن سينا، الحسين بن عبد الله. ١٩٨٣. رسالة أسباب حدوث الحروف. (تحقيق) محمد حسان الطبان، وبجي مير علم. دمشق:

مطبوعات مجمع اللغة العربية. ص ٩٧.

^{٢٥١} درويش. ٢٠٠٢. ص ٤٣.

مناسبا لسياق القصيدة عامة، وسياق المقطوعة على وجه الخصوص، وذلك لأن حال الحارس والمحتل الذي جاء ليحاصر كل ما يشع حياة وحركة، يقف كأنه صخرة صلبة شديدة أمام الآخرين، فلا يكون من قبَلِه أي شعور أو إحساس بالآخرين. وبهذا كان صوت الدال مناسباً لما وصف به الشاعر ذاك الحارس أو المحتل الذي يقف عثرة أمام الحرية.

أيضاً من القصائد التي جاءت فيها الأصوات الانفجارية لها دلالات خاصة ومعانٍ جديد قولها في قصيدة "ها هي الكلمات" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

ها هي الكلمات ترفرف في البال
في البال أرض سماوية الاسم تحملها الكلمات
ولا يحلم الميئون كثيراً، وإن حلموا
لا يصدّق أحلامهم أحدٌ....
هاي هي الكلمات ترفرف في جسدي نحلةً
نحلةً... لو كتبتُ على الأزرق الأزرق
اخضرت الأغنيات وعادت إليّ الحياة.
وبالكلمات وجدت الطريق إلى الاسم
أقصر... لا يفرح الشعراء كثيراً، وإن
فرحوا لن يصدّقهم أحدٌ..
قلت: ما زلت حياً لأني أرى الكلمات
ترفرف في البال
في البال أغنية تتأرجح بين الحضور
وبين الغياب، ولا تفتح الباب إلا
لكي توصل الباب... أغنية عن
حياة الضباب، ولكنها لا تُطيع سوى ما
نسيته من الكلمات! ٢٥٢.

عند تحليل القصيدة الشعرية صوتياً نجد أنّ للأصوات الانفجارية حضوراً كبيراً في القصيدة، فقد تكررت في (٧٧) موضعاً، وبنسبة ١٧،٤% من عدد الأصوات مجتمعة، وهذه الأصوات على ما فيها من سمات القوة والشدة والوضوح والجرأة تأتي لتعبر عن معانٍ قوية ومؤثرة على السامع أثناء الخطاب. فصوت التاء المهموس الانفجاري له أثر كبير في القصيدة، حيث تكرر (٢٧) مرة، وقد شملت أغلب السطور

الشعرية عليه، نحو: ترفرف، الكلمات، تحملها، المبتون، اخضرت، الأغنيات، تتأرجح، توصيد، تطيع، نسيت، وغيرها. وقد لاحظ الباحث أن حرف التاء في أغلب هذه الكلمات كان من السوابق واللواحق، أي لم يكن حرفاً أصلياً في الكلمة، فالتاء في ترفرف للمضارعة، والتاء في اخضرت للتأنيث، والتاء في الأغنيات للجمع، وهكذا في أغلب الكلمات. ودخول التاء إلى تلك الكلمات قامت بتغييرها وتحويلها من حالة إلى أخرى، ومن معنى إلى آخر، فكان لا بد للتاء من صوت مؤثر وواضح على أذن السامع يُنبأ بذلك التغيير الحاصل، وهو ما يناسب العلاقة بين الصوت والمعنى. وكذلك حرف الباء الذي تكرر خمس عشرة مرة، له دلالة واضحة على الكلمات التي احتوت عليه، نحو: البال، كتبت، الضباب، الغياب، الباب، وغيرها. والباب ذو صوت انفجاري شديد، بالإضافة إلى أنه من حروف القلقل الذي ينتج عن انجباس الهواء وإطلاقه بقوة من مخرج الحرف، وبذلك فهو صوت يُنبئ عن موضوع يحتاج معه الوقوف والتأمل فيه، فكلمة الضباب التي تعني السحاب الذي هو كالدخان تحتاج إلى تأمل وتفكر عن طبيعته ونشأته، وقد دلَّ السياق القصيدة عليه ذلك عند قول الشاعر: (أغنية عن حياة الضباب). وكلمة الغياب التي بمعنى المتخلف عن الحضور أيضاً تحتاج إلى الوقوف عندها لبيان السبب من هذا التخلف. وبالنظر إلى جميع الكلمات المحتوية على حرف الباء يجد القارئ فيها متسعاً من الفكر والتأمل للوصول إلى حقيقتها وماهيتها. وكذلك نجد حرف الكاف قد تكرر في القصيدة أحد عشر مرة كما في الألفاظ التالية: الكلمات، لكي، لكنها، كتبت، وقد تكرر لفظ (الكلمات) خمس مرات، والكلمة هي المفردة التي يتكون منها الجمل والعبارات ذات معنى. ولفظ الكلمة يحتاج إلى الكثير من الوقت والجهد لوصفه وبيانه؛ لما يدل على الكثير من الدلالات والمعاني العميقة والرزينة، فابتداء اللفظة بصوت الكاف الانفجاري والشديد يتناسب مع دلالة اللفظة ومعناها الدقيق والعميق. وكذلك الحال مع جميع الأصوات الانفجارية التي لها علاقة واضحة بالمعنى الذي احتوته اللفظة على تلك الأصوات.

٥. ١. ٣ أصوات الغنة

الغنة: صوت يخرج من الخيشوم والنون أشد الحروف غنة، والأغن الذي يتكلم من قبل خياشيمه ورجل أغن وامرأة غناء يتكلم كذلك وغن يغن من باب تعب^{٢٥٣}. وحروف الغنة: (الميم، والنون، والتنوين). وأصوات الغنة من الأصوات التي تحدث الجرس الموسيقي في الشعر من خلال عملية الانسجام بين الإيقاع الشعري والوزن، حيث إن الإيقاع دقيق الصلة بالنغم، والشعر عبارة عن نسيج مكون من سلسلة تراكيب للأصوات بدلالة الألفاظ المفردة والمركبة. وإذا كان النغم على هذه الشاكلة فإنه يعتبر من الأسس التي يقوم عليها الشعر إذا علمنا أنه يوثق العواطف والمشاعر النفسية لدى الشاعر. فمناسبة الأصوات لموضوع الشعر

^{٢٥٣} الفيومي، أحمد بن محمد بن علي. د. ت. المصباح المنير في غريب الشرح الكبير. بيروت: المكتبة العلمية. ص ٤٥٥.

له بُعد دلالي إلى جانب البعد الجمالي للقصيدية. وفي هذا المقام نستكشف دلالة أصوات الغنة في شعر درويش وأثرها في إضافة العنصر الجمالي والبلاغي على الشعر. فيقول الشاعر في قصيدته "حالة حصار":

كلّ موتٍ،
وإن كان مُنتظراً،
هو أوّل مؤتٍ
فكيف أرى
قَمراً
نائماً تحت كلّ حجّرٍ؟^{٢٥٤}.

في هذه القطعة الشعرية نجد أن عدد أصوات الغنة (م، ن، التنوين) قد تكررت (١٤) مرة، أي بنسبة ٢٠,٢٩% من عدد الحروف، ومن الملاحظ أن في كل سطر شعري يوجد صوت أو أكثر من أصوات الغنة، والقارئ لهذه القطعة الشعرية عند قرائتها بشكل صحيح وسليم يجد تلك النغمة الموسيقية التي تضيف على النص الشعري جمالاً فني وأداءً موسيقي يعبر عن عواطف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، فهذه الأصوات التي أحدثت النغمة الموسيقية أبرزت ذلك الإيقاع الموسيقي الذي تتسم به القطعة، وهذا من شأنه أن يحدث طرباً لدى السامع وإنشاداً تستمتع بطربه الآذان وتأسر القلوب. وهذه العلاقة المترابطة بين أصوات الغنة والوزن الشعري أحدثت الإيقاع الموسيقي الذي بدوره يزيد النص الشعري جمالاً وبلاغة.

كذلك من القصائد الشعرية التي يظهر فيها النغمة الموسيقية الناتجة من أصوات الغنة قول الشاعر

في قصيدة "فراغ فسيح" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

فراغٌ فسيحٌ. نحاسٌ. عصافيرٌ حنطيةٌ
اللون. صفصافةٌ. كَسَلٌ. أُنُقٌ مُهْمَلٌ
كالحكايا الكبيرة. أرضٌ مجعّدةٌ الوجه.
صَيْفٌ كثيرٌ الثناؤب كالكلب في ظلّ
زيتونةٍ يابسةٍ. عَرَقٌ في الحجارة.
شمسٌ عمودية. لا حياةٌ ولا موت
حول المكان. جفافٌ كرائحة الضوء في
القمح. لا ماءٌ في البئر والقلب.
لا حُبٌّ في عمل الحُبِّ... كالواجب الوطني

^{٢٥٤} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٠.

هو الحُبُّ. صحراءٌ غير سياحيّة، غير
مرئيّة خلف هذا الجفاف. جفافٌ
كحرية السجناء بتنظيف أعلامهم من
بُراز الطيور، جفافٌ كحقّ النساء
بطاعة أزواجهنَّ وهجر المضاجع. لا
عشب أخضر، لا عشب أصفر. لا
لون في مَرَض اللون. كُلُّ الجهات
رماذيّة
لا انتظار إذًا
للبرابرة القادمين إلينا
غداة احتفالاتنا بالوطن! ٢٥٥.

إن الناظر في هذه القصيدة الشعرية التي تتسم بصبغة الغزل بين الشاعر والأرض، يلمس فيها تلك الدغدغة العاطفية واللمسة الحنونة من عاشق ولهان في حب هذه الأرض (فلسطين). فدلالة نسيج تراكيب جمل وكلمات القصيدة محفوفة بالكثير من المشاعر والعواطف الصادقة عن هذا الحب. ومن خلال التحليل الإحصائي لأصوات الغنة نجد أن تلك الأصوات قد وردت في معظم سطور هذه القصيدة، وهو ما يعبر عن الترابط الضمني بين أصوات الحروف المكونة لنسيج القصيدة وبين مضمون القصيدة ودافعها، ناتج عن تلك النغمة الموسيقية والجرس الموسيقي الذي يضفي على القصيدة بُعدا جماليا آخر إلى جانب المضمون والدافع، فأصوات الغنة قد وردت في (٥٤) موضعا، أي بنسبة ١٠,٩٣% من نسبة الأصوات الواردة في القصيدة، وهذه النسبة وإن كانت قليلة فإنها قد أحدثت نوعا من التجانس اللفظي بين الأصوات المتنوعة، وهذا التجانس بين أصوات الغنة وغيرها من الأصوات قد تشابكت فيما بينها وأصبحت العلاقة وثيقة، بحيث لا يمكن فصلها بسهولة، محدثة بذلك في أذن السامع صورة سمعية كما المشاهدة التي تحدث الصورة البصرية أو المرئية، فالصورة السمعية التي تكونت من أصوات الغنة أكسبت النص الشعري إيقاعا موسيقيا ونغما كرس انفعالات وعواطف الشاعر لدى السامع أو القارئ، وهو الدلالة التي تشير إليها أصوات الغنة.

ولو أخذنا نصا شعريا آخر للشاعر، متلمسين فيه أصوات الغنة، لوجدنا تلك الدلالات المتمثلة في البعد الجمالي والدلالة الإيحائية لعواطف الشاعر وأحاسيسه التي تتكون لدى القارئ أو السامع، فيقول الشاعر في قصيدته "في الشام" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":
في الشام، أعرفُ مَنْ أنا وسط الزحام.

يُدُلُّني قَمَرٌ تَلَأُلًا في يدِ امرأةٍ... عليّ.
يُدُلُّني حَجَرٌ تَوَضَّأَ في دموعِ الياسَمِينَةِ
ثم نام. يَدُلُّني بَرَدَى الفَقِيرِ كغِيمَةٍ
مكسورة. وَيُدُلُّني شِعْرٌ فُرُوسِيّ عليّ:
هناك عند نُهَايةِ النَفَقِ الطَوِيلِ مُحَاصِرٌ
مِثلي سَيُوقِدُ شَمْعَةً، من جرحه، لَتراه
يَنفِضُ عن عِباءِ تِهِ الظلامِ. تَدُلُّني رِيحانةٌ
أرختُ جدائلها على الموتى ودقات الرخام.
هنا يكون الموت حَبًّا نائمًا وَيُدُلُّني
الشعراءُ، عُذْرِيَّينَ كانوا أم إباحِيَّينَ،
صوفيَّينَ كانوا أم زنادِقَةً،
عليّ: إذا
أَحْتَلَفْتَ عرفتَ نَفْسَكَ، فاختلَفْ بحدِ
الكلامِ على زهور اللوز شَقَافًا، ويُثَرِّثُكَ
السمائِيُّ السَلامِ. أنا أنا في الشامِ،
لا شَبهِي ولا شَبِحي. أنا وغدي يداً
بيدِ تُرْفِيفٍ في جناحِي طائرٍ. في الشامِ
أمشي نائمًا، وأنام في حِضْنِ الغِزَالَةِ
ماشياً. لا فرق بين نهارها والليلِ
إلا بعضُ أشغالِ الحمامِ. هناك أرضُ
الحُلْمِ عالِيَةً، ولكنَّ السماءَ تَسِيرُ عارِيَةً
وتَسْكُنُ بين أهلِ الشامِ^{٢٥٦}.

عندما تختزل القصيدة الشعرية عناصر الإبداع الفني فتستوقف القارئ عند محطات الجمال والأنغام، نشعر بأن هناك دلالة كامنة بين سطور الشعر، بل حتى في صدر الشاعر، وعلينا أن نجتهد في الكشف عنها ونثرها في ثنايا الأبحاث. هذه القصيدة التي قالها الشاعر في الشام هي ثلاثية الموضوع فتارة نشعر بأنها مدح وتارة بأنها رثاء وأخرى بأنها غزل، هذا الشعور يخالج القارئ عند قرائته لتلك القصيدة، وهو مصيب فيما يذهب إليه. حيث تكاملت جميع عناصر الموضوعات فيها، واستخدام الشاعر للتشبيهات والصور الاستعارية والرموز والكناية، أضاف إليها عنصر التشويق من ناحية وعنصر الإبداع

^{٢٥٦} درويش. ٢٠٠٥. ص ١١٧.

الفني من ناحية أخرى، وهذا هو سبب تفاوت الموضوعات التي يمكن أن تنطبق عليها. وعلي أية حال فإن هذه القصيدة هي وصف شامل لشعور الشاعر نحو الشام في حدودها التاريخية وليست الحدود التي اصطنعها الغرب المحتل، فهي أرض السلام ومهد الأنبياء وموطن الحضارات، وهي بلاد مقدسة ومباركة دلت عليها الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

أما عند تحليل القصيدة صوتياً فإننا نجد أن أصوات الغنة قد جاءت في (٩٧) موضعاً، أي بنسبة ١٣,٧% من نسبة الأصوات الأخرى. إذ نجد أن في كل سطر شعري منها صوتاً أو أكثر من أصوات الغنة تزيينها وتضفي عليها الصوت الموسيقي الناتج من خروج الصوت من الأنف، وهذه الأصوات من شأنها أن تجعل القصيدة جميعها في شكل أغنية شعرية تطرب لها الأذان وتسلتذ الأفتدة عند سماعها، فالتلاحم قوي بين كلمات القصيدة والأصوات، الذي من شأنه أن يحدث الوزن الشعري، فظاهرة الوزن التي انتظمت اللغة الشعرية داخلها على وفق سياق موسيقي، وممتزج بالمعنى، أدى إلى دلالة صوتية لا تخرج عن كونها نسيجاً تآلف مع وحدات كلامية راقية تسمو على النثر الاعتيادي، وتفوقه مكانةً وانفعالاً واستجابة، لما للنفس البشرية من ميل شديد إلى الشعر الفني الموسيقي لتوافر عناصر مختلفة فيه تستقطب الاهتمام من نغمة شعرية، وروعة فنية، فضلاً عن الموسيقى، والخيال، والعاطفة، والفكرة.

وإلى جانب العناصر الجمالية السابقة نجد أن الجرس الموسيقي الذي يسببه صوت الغنة في القصيدة له حيز كبير في الجمال الفني والصورة الحسنة للقصيدة، فالجرس يعد من الموسيقى الداخلية للألفاظ لأن "الألفاظ داخلة في حيز الأصوات، كالذي يستلذه السمع منها ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبح. والجرس الموسيقي هو ما يطلق عليه الصورة السمعية التي يعمل الصوت على إظهارها بصورة حسية في العقل، إذ تعتبر الصورة السمعية من أهم الوسائل التي يستخدمها الشعراء في التعبير عن فكرهم وانفعالاتهم، بالإضافة إلى عواطفهم ومشاعرهم على اختلافها. وإن القارئ للقصيدة السابقة يجد فيها عواطف الشاعر وفكره وانفعالاته، وهذا الذي قادنا إلى القول بأن القصيدة ذات موضوعات ثلاثة بين المدح والثناء والغزل، فعمق المعاني ودلالاتها كما يظهرها السياق الشعري تؤكد الوظيفة الصوتية ودورها في إبراز عناصر الجمال في القصيدة. ومن بينها أصوات الغنة التي تحدث ذلك الجمال الفني والنغم الموسيقي والأحاسيس المرفهة والجياشة، إذ أنها أصوات ليست شديدة على الأذن وليست ضعيفة باهتة، وإنما هي بين الشدة والرخاوة تصلح للتعبير عن المواقف الحساسة التي تحتاج إلى هدوء وسكينة.

٣ . ٢ دلالة الأصوات الصائتة

الصوائت أو الحركات في اللغة العربية ست، ثلاث قصيرة وهي (الفتحة، والكسرة، والضمة)، وثلاث طويلة، وهي: (الألف كما في قال، والياء كما في يزيد، والواو كما في يدعو). ومن أهم الصفات التي اتسمت به هذه الصوائت هو اتساع وخفة في النطق وطول في النفس ووضوح الجهر، محدثة بذلك أكبر كم من الصوتية، جعلت منها عنصراً مهماً في جماليات التشكيل الصوتي، وهذه الجمالية تتحد بأشياء أخرى منها النغمة المميزة لكل صوت، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت. واتساع صفات الصوائت يؤدي إلى اتساع في دلالتها المتنوعة. ويتفق الباحثون على أن "الحزن والشجن والأسى هي الدلالات الأكثر التي يستوحونها من الأصوات الصائتة، وأن مجال الحزن هو المجال الأوسع الذي تختص به تلك الأصوات"^{٢٥٧}. وكل من هذه الحركات الست قد تعترتها صفات مختلفة بسبب السياق الصوتي الذي ترد فيه، فتكون إما مرققة، أو مفتحمة، أو بين الترقيق والتفخيم. ويكون ترقيق الحركة، كالفتحة مثلاً، إذا تلت صوتاً مرققاً، نحو: سَبَرَ. ويكون بين الترقيق والتفخيم إذا تلت صوتاً مفتحماً تفخيماً جزئياً (ق، غ، خ) نحو: قَبِرَ. والأصوات الصائتة (الحركات) بحسب ورودها في السياق الصوتي ثمانية عشر: ثلاثة لكل من: الفتحة، والكسرة، والضمة، وألف المد، وواو المد، وياء المد. ويمكن بيان دلالة الأصوات الصائتة على النحو الآتي:

٣ . ٢ . ١ دلالة الأصوات الصائتة القصيرة

إن للصائت والحركة في اللغة العربية دوراً كبيراً في تحديد معنى الكلمة، سواء على صعيد بنيتها التشكيلية، أو على صعيد حالتها الإعرابية. كما إن الفتح أو الضم أو الكسر، وكذلك السكون الذي يعترى الكلمة بنسب متفاوتة، من شأنه تشكيل ملامح الكلمة، وتحديد صورتها النطقية، بسبب الصفات التي تُميز كلاً منها. حيث تؤدي الصوائت القصيرة وظائف عدة في اللغة تتمثل في: الوظيفة الإعرابية، والوظيفة البلاغية، والوظيفة الجمالية. ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:

١ . الوظيفة الإعرابية

من الأمثلة على ذلك قول الشاعر في قصيدته "حالة حصار":

السماء رصاصية في الضحى

برتقالية في الليالي. وأما القلوبُ

فظلَّتْ حياضيةً مثل ورد السياج^{٢٥٨}.

^{٢٥٧} راضي، عبد الحكيم. ٢٠٠٣. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. ص ٥١.

^{٢٥٨} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٢.

بالنظر إلى المقطوعة الشعرية يجد أن كلمة (السماء) مبتدأ، و(رصاصيةٌ) خبر، وكذلك الحال في (القلوب) فقد جاءت مبتدأ، و(ظلت) من أخوات كان، و(حيادية) خبر لظلت واسمها محذوف تقديره هي التي تعود على القلوب، والجملة الاسمية من ظلت واسمها وخبرها في محل رفع خبر للقلوب. وهذا الإعراب للكلمات نجد أن الحركات هي التي حدّدت وظيفته الإعرابية، فقد دلت الحركات القصيرة على هذا الإعراب. ومن الأمثلة أيضا على دور الحركات في إبراز الوظيفة الإعرابية، قول الشاعر في قصيدة "لا أعرف الشخص الغريب" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

لا أعرفُ الشخصَ الغريبَ و لا مآثرُهُ....

رأيتُ جنازةً فمشيت خلفَ النعشِ،

مثل الآخرين مطأطئ الرأس احتراماً. لم

أجد سبباً لأسأل: مَنْ هو الشخصُ الغريبُ؟^{٢٥٩}.

عند تحليل المقطوعة الشعرية السابقة يتبين لنا أن الصوائت القصيرة التي لحقت أواخر الكلمات هي التي أدّت الوظيفة الإعرابية لها، فمثلا جملة: (رأيتُ جنازةً فمشيتُ خلفَ النعشِ) عند تحليلها إعرابيا نستنتج أن: رأيتُ مكونة من: رأى الفعل، والتاء الضمير فاعل، وجنازة: مفعول به، ومشيت: فعل وفاعل، وخلف: ظرف مكان، والنعش: مضاف إليه. هذا الإعراب لتلك الجملة نجد أن الحركات هي التي قامت به. فعند وضع حركة الضم على الفعل رأيت يختلف المعنى فيما لو تم وضع حركة الفتح أو الكسر، ففي الأولى يكون الشاعر هو الفاعل، وفي حالة الفتح يكون الفاتح المخاطب وليس الشاعر، وكذلك في حالة الكسر يكون المخاطب أنثى. وبذلك يظهر لنا أن الصوائت أو الحركات هي التي قامت ببيان الوظيفة الإعرابية للكلمات والجملة. ونضرب مثالا آخر من ديوان "لا تعتذر عما فعلت" فيقول الشاعر في قصيدته "سقط الحصان عن القصيدة":

سَقَطَ الحصانُ عن القصيدةِ

والجليلاتُ كُنَّ مُبَلَّلَاتٍ

بالفراشِ والندى،

يرقصن فوقَ الأقحوانِ^{٢٦٠}.

يتكون السطر الشعري الأول من: فعل ماضٍ مبني للمعلوم (سَقَطَ)، وفاعل (الحصانُ) والذي أظهر ذلك الإعراب هو الحركات الظاهرة، فلو تم تغيير حركات الفعل نحو (سَقَطَ الحصانُ) لاختلف البناء الإعرابي، ففي هذه الحالة يصبح الفعل (سَقَطَ) فعل ماضٍ مبني للمجهول، و(الحصانُ) نائب الفاعل، أي

^{٢٥٩} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٧.

^{٢٦٠} درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٧.

أن الفاعل الحقيقي غائب فسد مسده المفعول به (الحصان). فيتبين لنا أن الحركات أو الصوائت القصيرة قد أدّت وظيفة إعرابية تتناسب والسياق الذي تعبر عنه ويقصده القائل.

٢. الوظيفة البلاغية

من الأمثلة على ذلك قول الشاعر في قصيدته "حالة حصار":

هدوءاً، هدوءاً، هدوءاً، فإنَّ الجنودَ يُريدونَ
في هذه الساعةِ الاستماعَ إلى الأغنياتِ
التي استمع الشهداءُ إليها، وظلَّتْ
كرائحةُ البُرِّ في دَمِهِم... طَارَجَةً^{٢٦١}.

حيث نجد أن الشاعر قد بدأ القطعة الشعرية بكلمة (هدوءاً) المنصوبة، والأصل في الابتداء أن يكون بالرفع إلا أن في هذا المقام قد جاء بالنصب، وهذا يدل على وظيفة بلاغية وهي الإيجاز بالحذف، حيث تم حذف فعل وبقي أثره على السياق، فيكون التقدير حينئذ (اجلس هدوءاً) المكونة من فعل أمر والفاعل المقدر وهدوءاً حال منصوب. والذي نبّه إلى هذه الإيجاز هو الحركة الإعرابية التي جاءت بالنصب، وبذلك يتبين لنا دور الحركة في تحديد الوظيفة البلاغية. ومن الأمثلة على ذلك أيضاً قول الشاعر في قصيدة "في البيت أجلس" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

كسَلُ خفيفُ الوزن يطهو قهوتي
والهالُ يصهلُ في الهواء وفي الجَسَدُ
وكأنني وحدي. أنا هو أو أنا الثاني
رآني واطمأنَّ على نهارِي وابتعدُ^{٢٦٢}.

لقد بدأ الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية بالاسم (كسل) وتأخر الفعل (يطهو) عن بداية الجملة، والجملة العربية تبدأ بالفعل ثم الفاعل ثم المتممات، لكن في هذا السياق جاء الاسم قبل الفعل، وفي هذه الحالة يكون إعراب الجملة: كسل: مبتدأ، ويطهو: فعل مضارع والفاعل ضمير مستتر، والجملة خبر للمبتدأ كسل، وهذا الإعراب قد أدّى وظيفة بلاغية تتمثل في تقديم المسند المبتدأ على المسند إليه الخبر؛ ليفيد التخصيص. أيضاً نجد من أهمية الصوائت القصيرة في إبراز الوظيفة البلاغية ما يمكن تمثيله من قصيدته "برتقالية":

برتقاليةٌ تُدخِلُ الشمسَ في البحرِ

^{٢٦١} درويش. ٢٠٠٢. ص ٥٢.

^{٢٦٢} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢١.

والبرْتُقَالَةُ قنْدِيل مَاءٍ عَلَى شَجَرٍ بَارِدٍ ٢٦٣.

يظهر لنا في السطر الثاني عند قول الشاعر: (والبرْتُقَالَةُ قنْدِيل مَاءٍ) أنه إذا تم وضع الضمة على كلمة قنديل فتصبح الكلمة خبراً للبرْتُقَالَةُ، وإذا وضع كسرة فتصبح اسماً مجروراً بحرف التشبيه المحذوف (الكاف)، وبذلك فإن الجملة ستصبح تشبيهاً بليغاً (والبرْتُقَالَةُ كقنديل مَاءٍ). وهذا التغيير في حركة الصوائت يؤكد حقيقة العلاقة بينها وبين الكلمات التي تؤدي إلى وظيفة بلاغية في السياق اللغوي.

٣. الوظيفة الجمالية

تُبرز الصوائت القصيرة وظيفة جمالية لا تختص بالوظيفة الإعرابية أو البلاغية فحسب، وإنما تظهر للقارئ أو السامع اعتماداً على الذوق والقرائن المتصلة بها من خلال السياق الذي توضع فيه. وتقوم الصوائت القصيرة بالوظيفة الجمالية من خلال التماثل في الحركات أو الاختلاف بينها، أو عن طريق وزن البيت وقافيته إذ يضطر الشاعر في بعض الأحيان لتغيير حركة كلمة ليستقيم وزن البيت وقافيته، وهي التي تسمى (الضرورات الشعرية) وغيرها من الطرق التي تظهر فيها الوظيفة الجمالية كالحذف أو التقديم والتأخير والسجع، وهذا البحث مليء بالصور الجمالية الناتجة عن تغيرات الصوائت. ونستعرض في هذا المقام بعض النماذج على ذلك، فيقول الشاعر في قصيدته "حالة حصار":

لا صدئاً هوميريّ لشيء هنا.
فالأساطيرُ تطرُقُ أبوابنا حين نحتاجها
لا صدئ هوميري لشيء...
هنا جنرالٌ ينقُبُ عن دولةٍ نائمةٍ
تحت أنقاضِ طروادةِ القادمةِ ٢٦٤.

يلاحظ في السطرين الشعريين الأخيرين قد جاءت حركتا الكلمتان (نائمةً، والقادمةً) بالسكون، والأصل في هذا السياق الإعرابي أن تكونا مجرورتين على النحو الآتي: (عن دولةٍ نائمةٍ، طروادةِ القادمةِ)، لكن جاء التسكين؛ ليحفظ الميزان الشعري للمقطوعة، ولتناسب حرف الروي بينهما. أضف إلى ذلك فإن القارئ بذوقه وحده يشعر باختلاف في النغم والموسيقى الناتج عن التسكين عما لو كان بالتحريك. فهذه الوظيفة الجمالية تظهر جلياً من خلال السياق الشعري. ومن الشواهد الشعرية على الوظيفة الجمالية قول الشاعر في قصيدة "نهار الثلاثاء والجو صافٍ" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

وَأَمْشِي ثَقِيلاً ثَقِيلاً، كَأَنِّي عَلَى مَوْعِدٍ

٢٦٣ درويش. ٢٠٠٥. ص ١٥.

٢٦٤ درويش. ٢٠٠٢. ١٦.

مع إحدَى الحَسَارَاتِ. أمْشِي وبِي شَاعِرٌ
يستعدُّ لراحتهِ الأبديةِ في ليلِ لندن.
يا صاحبي في الطريقِ إلى الشَّامِ! لمْ نَبْلُغْ
الشامَ بعد، تمهَّلْ تمهَّلْ، ولا تجعل
الياسمينه ثكلى، ولا تمتحني، بمرثية:
كيف أحملُ عبءَ القصيدةِ
عنك وعني؟^{٢٦٥}.

من الوظائف الجمالية للصوائت القصيرة اختلافها في النص الواحد ما بين رفع ونصب وجر وسكون، فإذا كان التكرار في الألفاظ لغير فائدة من عيوب الكلام التي تجلب الملل والسأم، فإن تكرار الصوائت أيضا من عيوبه؛ لذلك نجد العرب يكرهون توالي الأمثال، ويتجنبون الابتداء بالساكن، كما يعملون على التخلص من التقاء الساكنين بتحريك أحدهما، وما عملية القلب والإبدال في اللغة إلا دليلا على ذلك. وإن القارئ لهذه المقطوعة الشعرية يجد فيها تنوعا واختلافا في الصوائت فتارة يكون النصب نحو (ثقبلاً)، والرفع نحو (شاعرٌ)، والجر نحو (موعدٍ) والسكون نحو (تمهَّلْ). وهذا التنوع في اختلاف الصوائت يبعد الملل والسأم عن القارئ، ويستشعر بجماله ورونقه كأنغام موسيقية تأخذ في الارتفاع والانخفاض. وكذلك نجد من الصور الجمالية الناتجة عن الصوائت ما يطلق عليه (الرتبة) أو الترتيب أو التقديم والتأخير الذي يعتبر من فروع علم المعاني، فمن النماذج على ذلك قول الشاعر في قصيدة "في مثل هذا اليوم" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

في مثل هذا اليوم، في الطَّرْفِ الخفيِّ
من الكنيسة، في بهاءِ كاملِ التأنيث
في السنة الكبيسة، في التقاء الأخضر
الأبدِيِّ بالكُحليِّ في هذا الصباح، وفي
التقاء الشكل بالمضمون، والحسيِّ بالصُّوفيِّ،
تحت عريشةِ فضفاضةٍ في ظلِ دوريِّ
يوتّرِ صورةِ المعنى، وفي هذا المكان
العاطفيِّ
سألتقي بنهايتي وبدايتي^{٢٦٦}.

^{٢٦٥} درويش. ٢٠٠٥. ص ٤٩.

^{٢٦٦} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٧.

إن القارئ لهذه المقطوعة يجد أن شبه الجملة الجار والمجرور قد تكرر في ستة مواضع (في مثل هذا اليوم، في الطَّرْفِ الخَفِيِّ من الكنيسة... ، وفي هذا المكان العاطفي). وهي جميعها أخبار متقدمة على المبتدأ جملة (سألتقي بنهايتي وبدايتي)، ولعلَّ القارئ عند قرائته لها يتشوق ويتحمَّس لمعرفة النتيجة، وماذا سيحصل، وما هو الخبر، وهذا التشويق ناتج عن اختلاف في ترتيب الجملة الذي بدوره يؤدي إلى اختلاف في ترتيب صوائت الجملة، فإذا كانت الجملة الاسمية تبدأ بالرفع فهذا قد بدأت بشبه الجملة الذي يأخذ حركة الكسر، فترتيب الجمل له بُعْدٌ جماليٌّ في الشعر خاصة لا يدرك كنهه إلا أصحاب الصنعة.

٢ . ٢ . ٣ دلالة الأصوات الصائتة الطويلة

يمكن بيان دلالة الأصوات الصائتة من خلال تتبع قصائد الشاعر في دواوينه، فمن ذلك قول الشاعر في قصيدته (حالة حصار)، حيث يصور الشاعر فيها إحدى المشاهد التي لا تغيب عن ذاكرة الفلسطيني، ويتردد صداها كل يوم، هو ذاك المشهد الذي يمسك فيه العدو سلاحه ويوجهه في صدر الطفل الذي تترأى على وجهه أجمل صور البراءة والنقاوة، فكم طفل استشهد على أيدي المحتل الصهيوني بدم بارد؟ وكم طفل أصبح يتيمًا؟ وكم طفل أصبح أسيرًا؟ هذه الصور لا زالت ترافق الطفل الفلسطيني إلى يومنا هذا، وحقا للشاعر أن يكتب عن هذه الصورة المفعمة بالحركة والحيوية، بما يليق بها من أسمى معاني الكلمات والألفاظ، وهذا المشهد رغم أن الحزن يسيطر عليه إلا أن قوة الكلمات والألفاظ يجب أن تكون حاضرة؛ ليصاح صداها جميع أرجاء العالم. فيقول الشاعر في هذا المشهد:

إلى قاتلٍ آخرٍ
لو تَرَكْتَ الجَنِينَ ثلاثين يوماً
إذاً لتغيرتِ الاحتمالاتِ
قد ينتهي الاحتلالُ
ولا يتذكرُ ذاك الرُّضِيعُ زمانَ الحِصارِ
فيكبيرُ طفلاً مُعافى
ويُصْبِحُ شاباً.... ويُدْرَسُ في مَعْهَدٍ واحدٍ
مع إحدى بناتِكَ، تاريخ آسيا القديم
وقد يقعانِ معاً في شَبَاكِ العَرَامِ..
وقد يُنْجبانِ ابنةً.... وتكون يهوديةً بالولادة!..
ماذا فعلتِ إذاً؟!
صارتِ ابنتك الآن أُرْملةً..
والحفيدةُ يتيمَةً..
فماذا فعلتِ بأُسْرَتِكَ الشَّارِدَةِ...

وكيف أصبَتْ ثلاثُ حمائمٍ..

بالطلقة الواحدة..^{٢٦٧}.

يرسم الشاعر هنا لوحة لذاك الصهيوني الذي يُقْبِلُ على قتل الفلسطيني بدم بارد، ودون وجلٍ أو ترددٍ، ومجرداً من إنسانيته وأخلاقه، بل وحتى تعاليم دينه الذي يزعم الانتساب إليه، فيترك خلفه الأيتام. هذه الصورة المفعمة بالحزن والأسى قد لا تكاد تغيب عن ذهن الشاعر والفلسطيني عامة، ويأبى قلم الشاعر إلا أن يجسّد هذا المشهد بصورة أدبية ولوحة فنية جميلة، تتشارك فيها الألفاظ المعبرة بالخيال الوهاج، وهذه الألفاظ عبارة عن أصوات تعبر عن عمق المعاناة وشدة الأحران. فمن خلال التحليل الصوتي للمقطوعة الشعرية لاحظ الباحث تشكيلية بنائية تمثلت في تكرار حرف الياء بنسبة كبيرة، حيث تكرر (٢٤) مرة، أي بنسبة ٦,٢% من عدد الحروف الواردة في القطعة، والياء صوت مجهور، فما نترصده في النص نفسية الشاعر القلقة التي تناسبت مع الصوت، إذ يتلائم مع قصيدته التي يروم إليها الشاعر وهي صموده وقوته وأمله في تحدي كلِّ شيء صعب. مما حقق تكرار صوت الياء نغماً إيقاعياً موسيقياً أسهم في تماسك بنية النص. أما حرف الثاء فقد احتل المرتبة الثانية، إذ ورد في المقطوعة (٢٠) مرة، أي بنسبة ٥,٢% من عدد الحروف. وهذا الصوت يوصف بأنه رخوي مهموس، وقال عنه ابن جني: "الثناء للنفث والبت في التراب"^{٢٦٨}. وهذا يدل على البعثرة والتخليط، كما هو شأن الفلسطيني الذي أصبح مبعثراً هائماً على وجهه في جميع بقاع الأرض، وكأن الشاعر أراد من تكرار صوت الثاء أن يشير إلى حال الشعب الفلسطيني بعدما اعتدى عليه المحتل الصهيوني فأصبح مشتتاً ومبعثراً ولاجئاً. فكان سياق النص الشعري يتناسب وصوتا الياء والثناء المكرران فيه.

ونستطيع أن نلتمس دلالة حروف المد واللين في قصيدته (أحب الخريف وظل المعاني) من ديوانه (كزهر اللوز أو أبعده):

أحبُّ الخريفَ وظلَّ المعاني، ويُعجِبُنِي

في الخريفِ غموضٌ خفيفٌ شفيفٌ المناديل،

كالشعرِ غِبِّ ولادته إذ "يُرْغِلُهُ"

وهجُّ الليل أو عتمةُ الضوء. يحبو

ولا يجد الاسم للشيء

يعجبني مَطَرٌ خَفِرٌ لا يُبَلِّلُ إلاَّ

البعيدات

^{٢٦٧} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٥.

^{٢٦٨} ابن جني. د. ت. ٢: ١٦٢.

(في مثل هذا الخريف تَقاطَعُ موكبُ عُرسٍ
لنا مع إحدى الجنازات، فاحتفل الحَيُّ
بالمَيِّتِ والمَيِّتِ بالحَيِّ)
يعجبني أن أرى ملكاً ينحني لاستعادة
لؤلؤة التاج من سَمَكٍ في البحيرة
تُعجِبُنِي في الخريف مشاعيةُ اللون، لا
عَرَشَ لِلذَّهَبِ المَتَوَاضِعِ في وَرَقِ الشجر
المتَوَاضِعِ، مثل المساواة في ظمأ الحَبِّ
يعجبني أنه هدنةٌ بين جَيْشَيْنِ ينتظران
المباراة ما بين شاعرتَيْنِ تَحَبَّانِ فصل الخريف،
وتحتلفان على وجه الاستعارة
ويُعجبني في الخريف التواطؤُ بين
الرُّؤْيِ والعبارة! ٢٦٩.

في قصيدته هذه يلجأ درويش إلى المعاني البديلة التي تترابط معا لتوضيح حالة من حالات الذهن المعقدة لديه إذ تترابط الدوال: الخريف وظل المعاني والغموض والموت لتشكيل عوالمه الفريدة، انطلاقاً من زوال الحدود والتصنيفات، فالخريف يتجسّد في منطقة غامضة ملتبسة يبدأ فيها الإبداع في تشكيل عالمه الخاص، فالخريف هنا مرحلة إعادة التكوين وصياغة الأشياء من جديد وإدراك العالم والانحياز لقدرته الإنتاجية الخفية، ففيه الكتابة والحياة والموت وإعادة تسمية الأشياء كالبذرة التي يخيل إلينا أنها ماتت لكنها تعود للحياة من جديد فهو قوة النشوء الكامنة في الغياب. الخريف يتحدى النهايات فيكتسب الليل وهجا والضوء عتمة، إنه لذة البدايات الأخرى في سياق الغياب والنهايات المتوهجة بحياة جديدة، الخريف معادل للغياب المعلق الذي لا يكتمل لأنه منتج لحياة خفية ملتبسة بالحضور. والموت كالخريف أو هو تأويل له ملتبس بفرح الحياة فالحياة والموت في حالتي صخب وفرح. وعند التحليل الصوتي لهذه القصيدة نجد أن حرف الياء الساكن المكسور ما قبله، قد جاء مكرراً في القصيدة (٣٢) مرة، أي بنسبة ٥٦,٦% من عدد الحروف، ككلمة (يعجبني، والخريف، وينحني، والمناديل، والمعاني، والخريف، وغيرها). ولما كانت تلك الأصوات تمتاز بالوضوح التام عند النطق بها، وتسمع بكامل صفتها، فقد استطاع الشاعر أن يوظف هذه الخاصية ليعبر عن شعوره الدافئ نحو الحياة والاستمرار في العطاء، وهو شعور يخامر خوفً من الموت أو المجهول وشوقً وحنينً نحو بداية جديدة وأمل بمستقبل زاهر. فلهذا نجد أن الشاعر قد كرر صوت الياء؛

لأنه ساهم في إيصال مكونات الشاعر الداخلية، وأشبعته رغباته في إفراغ أحاسيسه، لهذا نجد أنَّ سياق القصيدة قد ناسب مجيء صوت الياء في ألفاظه وكلماته؛ لتعبر بها عن الحالة الشعورية لدى الشاعر.

وإلى قصيدة أخرى للشاعر من الديوان ذاته، نجد أنَّ للصوائت الطويلة قدرة كبيرة على توظيف الدلالات والمعاني التي يحس بها الشاعر وتسيطر على عالمه الداخلي، فتوظيف الصوائت في الشعر تعكس الحالة العاطفية للشاعر وما يخالج صدره من شعور وأحاسيس مرهفة، وخاصة تلك التي يبرز فيها الحزن والشجون والأسى. ومع صائت آخر نجد أن الشاعر قد لجأ إليه للتعبير عن شعوره المختزل، وذلك في قصيدته (لا أنام لأحلم)، فيقول فيها:

لا أنام لأحلم - قالت له
بل أنام لأنساك. ما أطيب النوم وحدي
بلا صحب في الحرير، أبتعد لأراك
وحيداً هناك، تفكر بي حين أنساك
لا شيء يوجعني في غيابك
لا الليل يخبس صدري ولا شفتاك...
أنام على جسدي كاملاً كاملاً
لا شريك له،
لا يداك تشقان ثوبي، ولا قدمك
تدقان قلبي كبندقة عندما تغلق الباب
لا شيء ينقصني في غيابك:
نهداي لي. سرتي. نمشي. شامتني،
ويداي وساقاي لي. كل ما في لي
ولك الصبور المشتهاة، فخذها
لتؤنس منفاك، وأرفع رؤاك كنعب
أخير. وقل إن أردت: هواك هلاك.
وأما أنا، فسأصغي إلى جسدي
بهدوء الطيبة: لا شيء، لا شيء
يوجعني في الغياب سوى عزلة الكون!^{٢٧٠}

^{٢٧٠} درويش. ٢٠٠٥. ص ٣٤.

هذه القصيدة الغزلية العاطفية تتمحور حول الذات الإنسانية التي تأنس بوجود الشريك الآخر، فالطبيعة البشرية مجبولة على الحب المتبادل بين اثنين، هذا الحب المتبادل هو سبب السعادة والفرح، والشعور بالفرح والسعادة يحتاج إلى القرب والألفة. أما البعد فذاك يعني أنَّ الشعور بالفرح والسعادة غائب عن النفس الإنسانية، والغياب يعني أنَّ الإنسان منفِيٌّ في عالمه الخاص، بعيداً عن كل الملذات والمعريات، والشاعر هنا بين فرح وحزن، وبين سرور وشجون، وهذه العواطف المتبادلة جعلت الشاعر في صراع داخلي مستمر يغلب عليه الأسى والشجون والحزن. ولعلَّ التحليل الصوتي لهذه القصيدة قد أظهر لنا هذا الشعور والإحساس لدى الشاعر، إذ نجد أنَّ الشاعر قد كرَّر صوت الألف الصائت في القصيدة (٣٩) مرة، أي بنسبة ٥٧,٩% من عدد الأصوات، وهذا الصوت الصائت الطويل الممدود يخرج بلين وسهولة عند النطق به من غير كلفة على اللسان وعلى الفم، وقد ناسب هذا الصوت التعبير عن الحزن والأسى؛ وذلك لأنَّ الذي يتألم ويحزن تخرج أنفاسه من داخل جوفه كالماء المنهمر الذي لا يوقفه عائق. وكذلك الأصوات اللينة تخرج دون عائق أو حاجز. وسياق القصيدة التي تعبر عن الحزن والشكوى والألم والأسى يتناسب معها حروف المد واللين (الصوائت الطويلة) لسهولة النطق بها وقدرتها على إيصال الصوت بوضوح شديد.

٣.٣ دلالة الأصوات المركبة (المقاطع، والنبر والتنغيم)

٣.٣.١ دلالة المقاطع الشعرية

لقد حرص العلماء القدماء على التأكيد على أهمية المقطع من خلال حديثهم عن التفعيلة وما يتصل بها من أسباب وأوتاد وفواصل، وما يطرأ عليها من زخافات وعلل. كما اهتم المحدثون بالمقاطع الصوتية اهتماما بالغا، وذلك من خلال الحيوية التي يمنحها المقطع للفونيمات (الحروف)، ذلك أنها تنطلق على شكل تجمعات، فصفاؤها وخصائصها وكيفية انتظامها في مقاطع، تعتمد على طبيعة المقطع وتشكيلاته^{٢٧١}.

فالمقطع هو: كمية من الأصوات، تحتوي على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها^{٢٧٢}. وللمقاطع الصوتية دورٌ كبيرٌ في تلوين الخطاب بألوان مختلفة باختلاف أنظمتها من حيث التكرار والتجانس والإيقاع^{٢٧٣}، وهذا ما يفرض تحديد المقاطع الصوتية لكل لغة بما يتناسب وبنيتها الصوتية وخصائصها ومميزاتها وسنن أهلها في التلفظ بها تعبيرا عن حاجاتهم المادية والمعنوية^{٢٧٤}. وتتحكم عواطف الشاعر ونفسيته على كثرة المقاطع وقتلتها، ودلالة المقاطع ترجع لحالة الشاعر التي ينظم فيها قصائده، فإذا كان الشاعر في حالة هدوء جاءت قصائده ذات مقاطع طويلة، وتكون أغراض الشعر حنيئذ تعبر عن الفرح كشعر المدح والغزل والوصف، أما إذا سيطرت على الشاعر الانفعالات النفسية المضطربة التي تعبر عن حالة الحزن والأسى فتكون المقاطع حينئذ قصيرة. وصور المقاطع الصوتية في العربية هي: (ص ع) و(ص ع ع) و(ص ع ع ص) و(ص ع ص) و(ص ع ع ص) و(ص ع ع ص). ونستطيع أن نلتبس دلالة المقاطع تلك في قصائد الشاعر، فمن ذلك قوله في قصيدته "برتقالية":

بُرْتَقَالِيَّةٌ، تَدْخُلُ الشَّمْسُ فِي الْبَحْرِ
وَالْبِرْتَقَالُ قَنْدِيلٌ مَاءٍ عَلَى شَجَرٍ بَارِدٍ
بِرْتَقَالِيَّةٌ، تَلِدُ الشَّمْسُ طِفْلَ الْغُرُوبِ الْإِلَهِيِّ
وَالْبِرْتَقَالُ خَائِفَةٌ مِنْ فَمِ جَائِعٍ
بِرْتَقَالِيَّةٌ، تَدْخُلُ الشَّمْسُ فِي دَوْرَةِ الْأَبَدِيَّةِ
وَالْبِرْتَقَالُ تَحْطَى بِتَمَجِيدِ قَاتِلِهَا:
تَلِكُ فَكْهَةٌ مِثْلَ حَبَّةِ شَمْسٍ^{٢٧٥}.

^{٢٧١} رجب، إبراهيم مصطفى. ٢٠٠٢. البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح. رسالة ماجستير. غزة: الجامعة الإسلامية. ص ٤٦.

^{٢٧٢} بشر. ١٩٩٩: ٨٧.

^{٢٧٣} عزام، محمد. ١٩٩٤. التحليل الألسني للأدب. دمشق: منشورات وزارة الثقافة. ص ١٣٢.

^{٢٧٤} نور الدين. ١٩٩٢. ص ١٠٣.

^{٢٧٥} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٥.

هو أول موت (ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع)
فكيف أرى (ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع)
قمرا (ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع)
نائما تحت كل حجر (ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع)
ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع

يتبين من خلال التقطيع الصوتي أن المقطوعة الشعرية تتكون من (٣٨) مقطعا صوتيا، وهذا العدد القليل ينم عن حالة الشاعر النفسية التي كان عليها أثناء كتابته لتلك المقطوعة، وهي حالة بعيدة عن الاستقرار والطمأنينة، فالشاعر كتب هذه المقطوعة أثناء الحصار الصهيوني للفلسطينيين عام ٢٠٠٢. وسياق المقطوعة الشعرية المعبر عن الحزن والألم والشجون دل عليه التقطيع الصوتي، فقد جاءت بنسب قليلة جدا من المقاطع. ومما يلاحظ أن كلمة الموت قد تكررت في المقطوعة مرتين، وهذا يعني أن عدم الشعور بالحياة والاستقلالية يدل على أن سياق القصيدة كان معبرا عن الحزن والألم، وهذا ما لمسناه أثناء التقطيع الصوتي.

وبالانتقال إلى مقطوعة شعرية أخرى من الديوان ذاته، نجد أن عدد المقاطع الصوتية قليل جدا، وذلك لما أشرنا إليه سابقا من أن الحالة الشعورية لدى الشاعر كان يشوبها الألم والحزن، فكان سيل العواطف يأتي متقطعاً، فيقول الشاعر في قصيدته (حالة حصار):

أَيُّهَا السَّاهِرُونَ أَلَمْ تَتَعَبُوا
مِنْ مُرَاقَبَةِ الضُّوءِ فِي مِلْحِنَا؟
وَمِنْ وَهْجِ الْوَرْدِ فِي جُرْحِنَا
أَلَمْ تَتَعَبُوا أَيُّهَا السَّاهِرُونَ؟^{٢٧٧}

عند التقطيع الصوتي يظهر لنا المقاطع الآتية:

أَيُّهَا السَّاهِرُونَ أَلَمْ تَتَعَبُوا (ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع)
ع ص/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع
من مراقبة الضوء في ملحنا (ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع)
ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع
ومن وهج الورد في جرحنا (ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع)
ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع

^{٢٧٧} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٨.

ألم تتعبوا أيها الساهرون (ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع)
ص/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع/ ص ع

من التقطيع الصوتي يتبين لنا أنَّ المقطوعة الشعرية تكون من (٤٤) مقطعا صوتيا، وهو عدد قليل جدا إذا ما قيس بالمقاطع الشعرية في ديوانه الأول (كزهر اللوز أو أبعاد) الذي كان عبارة عن وصف ومدح، أما في ديوانه الثاني (حالة حصار) فإننا نجد أنَّ المقاطع الشعرية قصيرة جدا، ودلالة ذلك أن الشاعر عندما كتب مقاطع الشعر في الديوان الثاني كانت حالته النفسية مضطربة، إذ أنَّ الحديث عن المحتل الصهيوني وما يقوم به من أعمال غير إنسانية، وترفضها النفس البشرية، تطبع في نفس الشاعر شعوراً ملئياً بالحزن والأسى. ولو تتبعنا جميع المقاطع الشعرية في الديوان، لوجدنا أنَّ جميعها تحتوي على مقاطع صوتية قليلة؛ وهذا بفعل الحالة الشعورية لدى الشاعر عندما كتب هذا الديوان. وهذا ما يدلُّ على أنَّ الأحوال الخارجية والسياسي الخارجي للشاعر، يؤثر على عواطفه الداخلية وسياقه الداخلي عند إنتاج العمل الأدبي.

وبالنظر إلى النماذج السابقة يتبين لنا أنَّ الشاعر عندما كان يأتي بمقطوعة شعر في الوصف أو المدح، كان يسهب في انتقاء الألفاظ والكلمات؛ ممَّا شكَّل لديه مقاطع صوتية كثيرة، كما رأينا في مقطوعاته الشعرية المنتقاة من ديوانه (كزهر اللوز أو أقرب). أما عندما كان يأتي بالمقطوعات الشعرية القصيرة، فإنه يدلُّ على الحالة الشعورية التي يمر بها وهي الاضطراب والانفعال، وقد رأينا ذلك عند التقطيع الصوتي للمقطوعات الشعرية المنتقاة من ديوانه (حالة حصار). وبالرجوع إلى كلا الديوانين يتبين صواب ما ذهبنا إليه، حيث سيطر على الديوان الأول الوصف والمدح، وسيطر على الثاني الشكوى والألم. "فحالة الشاعر النفسية في الفرح والسرور غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليها الهم والجزع"^{٢٧٨}. والشعر وقت الهم والجزع يأتي على مقاطع قليلة ليتناسب ودقات القلب، ويأتي على مقاطع كثيرة في حال الفرح والسرور ليتناسب ودقات القلب.

٢. ٣. ٣ دلالة النبر

النبر: هو إبراز مقطع من المقاطع المتتالية مزيدا من الضغط عن طريق قوة ضغط الهواء المصاحبة للعملية الصوتية واستمراره وارتفاعه^{٢٧٩}. فالنبرة هي ازدياد شدة الصوت، وارتفاع نغمه، وامتداد مدته، يؤدي إلى وضوح إحدى المقاطع دون غيره، ويطلق عليه هذا المقطع الصوت المنبور أو المقطع المنبور. ويلجأ

^{٢٧٨} أنيس، إبراهيم. ١٩٥٢. موسيقى الشعر. ط ٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. ص ١٧٣.

^{٢٧٩} البركاوي. ٢٠٠٤: ١٨٨.

هو الشأن في عدد المقاطع الصوتية. وهذا يعني أنَّ الشاعر أو الأديب لا يستطيع أن يتحكم في مواضع النبر على المقاطع الصوتية وفقاً لحواله النفسية وشعوره الداخلي، ولا دلالة للنبر على حالته الشعورية.

٣.٣.٣ دلالة التنغيم

يعتبر التنغيم من الملامح غير التركيبية في اللغة، إضافة إلى المقطع والنبر؛ وذلك لأنها تأتي في سياق الكلام الشفوي، أي أنها غير مكتوبة. والتنغيم هو ارتفاع الصوت وانخفاضه على مستوى الجملة. وللتنغيم وظائف صرفية وتركيبية ودلالية في الجملة، فمن أهمها: تحديد المعاني المعجمية، والتعبير عن المعاني الانفعالية، إضافة إلى ما يتركه في أذن السامع من أثار إيجابية كالتنبية والحث على المتابعة والتركيز. كما للتنغيم وظيفة دلالية ونحوية مهمة. فمن خلاله نعرف المعنى من الجملة أو الكلمة هل هي تقريرية أو استفهامية أو خبرية أو تعجبية، وغيرها. وقد أشار المحدثون إلى معيارين لتحديد درجة التنغيم، وهما: الأول: أن يعتمد على نغمة الحرف الأخير، وهي إما هابطة من الأعلى إلى الأسفل، وتظهر في الإثبات والاستفهام والنفي والشرط والدعاء، وإما صاعدة من الأسفل إلى الأعلى وتظهر في الاستفهام بالهمزة وهل فقط والعرض. ومثال ذلك الجملة التالية: (هل جاء زيد؟) فتنتطق (زيد) بنغمة صاعدة، بينما (متى جاء زيد؟) فتنتطق (زيد) بنغمة هابطة؛ لكونه استفهاماً بغير أدواته وإنما بالظرف. وإما بين الصاعدة والهابطة أي مسطحة، وتظهر عند التوقف دون تمام المعنى، كالوقوف على البصر والقمر في قوله تعالى: ﴿فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ. وَخَسَفَ الْقَمَرُ. وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ. يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفْرُجُ﴾. أما الوقوف على المفرد فإنما تكون بنغمة صاعدة؛ لأنه يكون قد أتم المعنى^{٢٨٢}.

والثاني: يعتمد على المدى بين أعلى نغمة وأخفضها في الصوت، وهي إما واسعة وتكون باندفاع قوي للهواء المتجه من الداخل إلى الخارج، ويستخدم في الخطابة والتدريس، أو متوسطة وتكون باندفاع أقل من السابقة، ويستخدم في الكلام العادي. أو تكون ضيقة وهي أقل من سابقتها، وتستخدم في العبارات البائسة والحزينة^{٢٨٣}.

ونستعرض لملامح التنغيم في شعر محمود درويش؛ لبيان وظيفتها الدلالية في الجملة وفي سياق القصيدة العام، فيقول الشاعر في قصيدته (مقهى وأنت مع الجريدة) من ديوانه (كزهر اللوز أو أبعده):

كم أنت حُرُّ أيها المنسيُّ في المقهى!
فلا أحدٌ يرى أثرَ الكمنجة فيك،
لا أحدٌ يملقُ في حضورك أو غيابك،

^{٢٨٢} النجار، نادية رمضان. د. ت. اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين. مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر. ص ٨٥.

^{٢٨٣} النجار. د. ت. ص ٨٦.

أو يدقُّ في ضبابك إن نظرت
إلى فتاةٍ وانكسرت أمامها....
كم أنت خُرٌّ في إدارة شأنك الشخصي
في هذا الزحام بلا رقيب منك أو
من قارئ! ٢٨٤.

في هذه القطعة الشعرية يمكن لنا تحديد ثلاث نغمات موسيقية، ومن خلالهما يمكن تحديد الجملة، فالنغمة الأولى هي: (كم أنت حر أيها المنسي في المقهى)، حيث إنه إذا قصد منها السؤال، كانت النغمة هابطة من الأعلى إلى الأسفل، وتكون النغمة للاستفهام. أما إذا كانت النغمة صاعدة من الأسفل إلى الأعلى، أي أنّ درجة الصوت ترتفع أثناء النطق بها، فتكون النغمة للتعجب. والنغمة الثانية هي: (فلا أحد يرى أثر الكمنجة فيك- ولا أحد يخلق في حضورك وغيابك- أو يدقق في ضبابك إن نظرت- إلى فتاة وانكسرت أمامها..). فهذه الجملة هي جمل معترضة، يختلف نغمة الصوت فيها عن التي تسبقها والتي تليها، وتسمى نغمة التعبير المعترضة. أما النغمة الثالثة فهي: (كم أنت حر في إدارة شأنك الشخصي- في هذا الزحام بلا رقيب منك أو- من قارئ)، فهذه الجملة أيضا جملة تعجبية، تكون النغمة الموسيقية فيها صاعدة من الأسفل إلى الأعلى. وبذلك فإنّ دلالة النغمة قد دلّ على أنّ المقطوعة الشعرية احتوت على ثلاث نغمات: نغمتان للتعجب، ونغمة للاعتراض، كما فهم ذلك من السياق العام للمقطوعة الشعرية، وتفسير النغمة- في نهاية الأمر- متعلق بعملية نطق الجملة في المقطوعة الشعرية.

ومن النغمات الموسيقية التي يمكن أن نجدها في شعر درويش ومن الديوان ذاته، قوله في قصيدته (هي/ هو):

هي: هل عرفتَ الحبَّ يوماً؟
هُوَ: عندما يأتي الشتاء يمسنني
شَعَفٌ بشيء غائب، أضفي عليه
الاسمَ ، أيَّ اسمٍ ، وأنسى...
هي: ما الذي تنساه؟ قل!
هو: رَعَشَةُ الحَمَى، وما أهدي به
تحت الشراشف حين أشهق : دَثْرِينِي
دَثْرِينِي! ٢٨٥.

٢٨٤ درويش. ٢٠٠٥. ص ١٠.

٢٨٥ درويش. ٢٠٠٥. ص ٣٥.

من خلال هذه المقطوعة الشعرية يمكن لنا أن نحلل الجمل فيها بناء على النغمات الموسيقية التي تصاحب نطقها، وكما يفهم من السياق العالم للمقطوعة. فقد تكوّنت هذه المقطوعة من مجموعة من الجمل: الأولى: جملة استفهامية كما في قوله: (هل عرفت الحب يوماً؟) وجملة: (ما الذي تنساه؟) حيث تكون النغمة الموسيقية فيها هابطة من الأعلى إلى الأسفل، والثانية: جملة خبرية كقوله: (عندما يأتي الشتاء يمسيني - شغف بشيء غائب أضفي عليه الاسم، أي اسم وأنسى...) وجملة: (رعشة الحمى، وما أهذي به - تحت الشراشف حين أشهق: دثريني دثريني)، وتكون النغمات الموسيقية فيها تختلف عن نغمة الاستفهام.

ومن دلالة النغمات الموسيقية على الجمل أنها تؤدي إلى إحداث تغيير في المعنى دون التركيب، وتقوم بتحديد موقع المخاطب وحالته الشعورية والنفسية. ولو نظرنا إلى شعر درويش في ديوانه (حالة حصار) لوجدنا النغمة الصوتية مختلفة عما كانت عليه في ديوانه (كزهر اللوز أو أبعده)؛ وذلك لاختلاف موضوعاتهما ومضامينهما، فمن ديوانه (حالة حصار) يقول الشاعر:

أَيُّهَا الْوَاقِفُونَ عَلَي الْعَتَبَاتِ ادْخُلُوا،

واشربوا معنا القهوةَ العَرَبِيَّةَ

غقد تشعرون بأنكم بَشَرٌ مثلنا .

أَيُّهَا الْوَاقِفُونَ عَلَي عَتَبَاتِ الْبُيُوتِ !

أُخْرِجُوا مِنْ صِبَاحَاتِنَا،

نَطْمئنٌ إِلَي أَنَا

بَشَرٌ مِثْلِكُمْ.

في هذه القطعة الشعرية تظهر النغمة الصوتية المرتفعة، وذلك ظاهر في جمل النداء (أيها الواقفون على العتبات - أيها الواقفون على عتبات البيوت) حيث إنّ للنداء قدرة تعبيرية مثلى تتشكل من النغمة والشدة والطول والحدة المحملة بالشحنة الشعورية والانفعالية. وقد دلّ على ذلك السياق العام للقطعة الشعرية، فهنا الشاعر يخاطب المحتل المحاصر للشعب الفلسطيني، فنغمة خطاب العدو تكون أشد وأقوى من نغمة خطاب الصديق. وهذه النغمة تختلف عن نغمة الجمل الأخرى في القطعة الشعرية، إذ أنّ الجمل المكونة للقطعة الشعرية هي جمل تعبيرية تفيد الأمر، وذلك كقوله: (ادخلوا - اخرجوا) وكذلك جملة معترضة كقوله: (قد تشعرون بأنكم بشر مثلنا) ونغمة الجملة المعترضة تكون مختلفة عن نغمة جمل الاستفهام.

ومن المقاطع الشعرية التي تظهر فيها النغمة الموسيقية معبرة عن حالة الشاعر ونفسيته، هي التي يقول فيها:

أَيُّهَا السَّاهِرُونَ أَلَمْ تَتَّعَبُوا

مِنْ مُرَاقِبَةِ الضَّوءِ فِي مِلْحِنَا؟
وَمِنْ وَهَجِ الوَرْدِ فِي جُرْحِنَا
أَمْ تَتَعَبُوا أَيُّهَا السَّاهِرُونَ؟.

تعلو نغمة الشاعر الصوتية في هذه المقطوعة أيضاً؛ لأنه يخاطب فيها أولئك المحاصرون للشعب الفلسطيني، فقد استخدم الشاعر نوعين من الجمل وهي: جملة النداء، وجملة الاستفهام التهكمي، فجملة النداء كقوله (أيها الساهرون) فنغمة الصوت تكون فيها مرتفعة وشديدة وطويلة المدى، ودلالة ذلك هي أنَّ المحتل الصهيوني قد أصمَّ آذانه عن سماع العالم فيما يقوم به من أعمال قتل وتشريد وحصار، والشاعر هنا يحاول أن ينادي بأعلى صوته ليسمعه الأعداء، لكن دون جدوى. فناسب النداء مخاطبة الأعداء في هذا المقام. أما جملة الاستفهام التهكمي كقول الشاعر: (ألم تتعبوا من مراقبة الضوء في ملحنا؟) فقد دلَّ عليها السياق العام للقطعة الشعرية، وذلك لأنَّ الشاعر لا يسأل المحتل الصهيوني عمَّا يقوم به لأنه غائب عن النظر، وإنما كان السؤال للتهكم والسخرية؛ وذلك لأنَّ المحتل عندما أمعن في أعمال الإجرام بحق الشعب الفلسطيني؛ لثنيه عن قضيته وعن مقدساته، لم ينلَّ منه حظاً ولا نصيباً، فكأنَّ الشاعر أراد أن يقول له: ماذا جنيت من أعمالك تلك؟ هل حصلت على ما تريد؟ لكن الشاعر لم يسأل ذلك؛ لأنه يعلم الحقيقة والنتيجة، وإنما سأله بطريق التهكم والسخرية؛ للتقليل من شأنه وتصغيره واحتقار أعماله.

لقد تبين ما للنغمة من قدرة على تغيير دلالة الجمل في الخطاب، وهذه الدلالة لا تظهر بشكل جلي إلا من خلال سماع الخطاب، فهي قادرة -النغمة- على تحديد وظائف صرفية ودلالية وتركيبية، وكما قال الجاحظ: "والصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف وحسن الإشارة باليد والرأس، ومن حسن البيان مع الذي يكون مع الإشارة من الدل والشكل والتفتل والثني"^{٢٨٦}. وهنا إشارة من الجاحظ لأهمية التنغيم في السياقات التنظيمية للمتكلم، وإلى أهمية الجرس الصوتي الذي يرافقه الحركة أثناء تأدية الكلام. والتنغيم في الكلام المنطوق يمثله في الكلام المكتوب علامات الترقيم من حيث الأهمية، حتى قال عنه تمام حسان: "غير أنَّ التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة"^{٢٨٧}.

من خلال ما سبق يتبين لنا دور النغمة في تحديد دلالة الجملة، وكيف دلت النغمة على مشاعر الشاعر وحالته النفسية عند كتابته الأشعار، وقد لاحظ الباحث كثرة استخدام الشاعر للنغمة المرتفعة والشديد في ديوانه (حالة حصار)؛ وهذا يدلُّ على المشاعر المنفعلة؛ لأنَّ تلك الأشعار كُتبت في التعبير عن

^{٢٨٦} الجاحظ، عمرو بن بحر. ١٩٦٠. البيان والتبيين. (تحقيق) عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي. ١: ٧٩.

^{٢٨٧} حسان، تمام. ٢٠٠٦. اللغة العربية معناها ومبناها. ط٥. القاهرة: عالم الكتب. ص ٣١٠.

الغضب والاستنكار لمحاصرة المحتل الصهيوني للشعب الفلسطيني، فناسب أسلوب الشاعر المنفعل المخاطب ألا وهو المحتل. أمّا في حالة التعبير عن الوصف والمدح كما في الديوان الأول (كزهر اللوز أو أبعد)، فقد وجد الباحث أن نغمته كانت متأرجحة بين الصعود والهبوط حسب السياق الذي يفرضه الموقف. وعلى أيّة حال فإنّ تحديد النغمة الصوتية مرتبط بالسماع، فهو من الملامح اللاتركيبية في اللغة، وعملية تحديد الوظيفة الدلالية للنغمة متعلق بملاحظة الخطاب وسماعه.

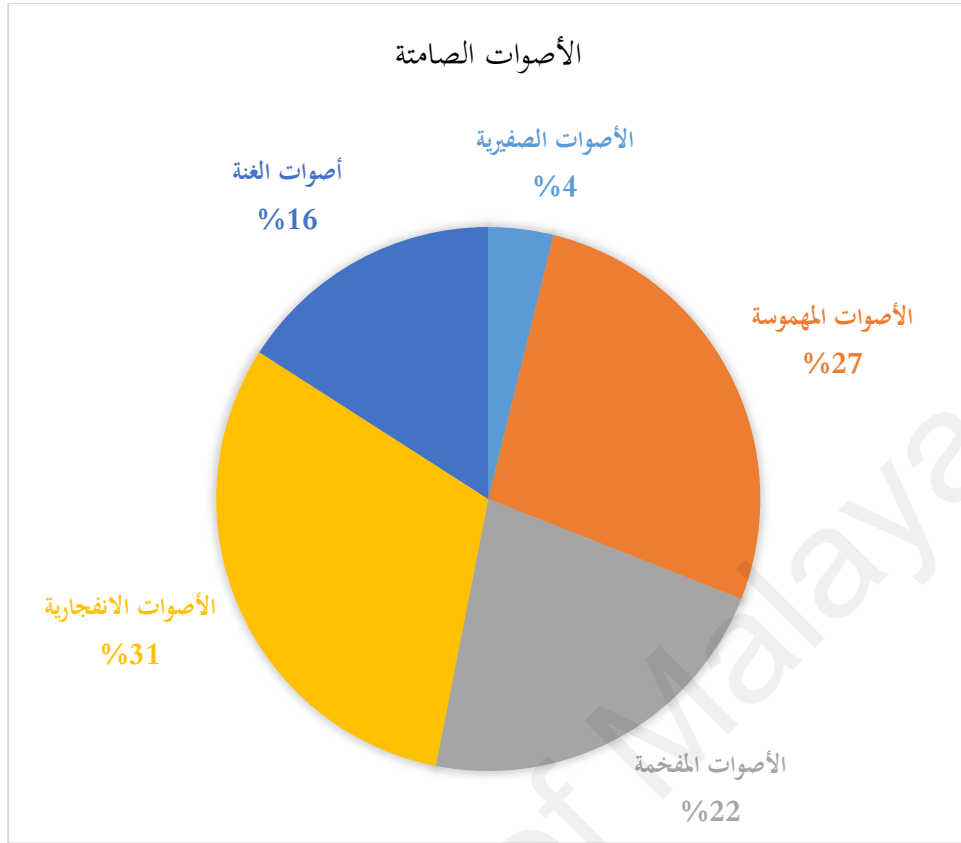
٤. ٣ الخلاصة

لقد قام الباحث في هذا الباب بدراسة دلالة الأصوات في شعر محمود درويش، متجاوزاً في ذلك الحديث عن علم الأصوات كدراسة نظرية؛ وذلك لكثرة ما كُتب عنها في دراسات سابقة. فاقترع الباحث بدراسة الأصوات في شعر درويش على الدراسة التطبيقية (التحليلية)؛ وذلك لبيان ما فيها من دلالات بلاغية، وجماليات فنية، وإشارات بيانية، تضيف على النص الشعري معانٍ ثانوية، وتظهر فيه الأسرار والخبائيا التي يكشفها السياق الشعري الذي تُوضع فيه. وقد تبين من خلال النصوص المدروسة أنّ للأصوات قيمة تعبيرية تدل على عمق المعاني ودقة التعابير التي يستخدمها الشاعر في إيصال ما يريد إلى القارئ، بصورة تعلق في الذهن وترسخ في الفؤاد على الأمد البعيد. وخاصة أنّ قصائد الشاعر هي قصائد ثورية ووطنية، تعبّر عن حال الشعب الفلسطيني الذي احتلّت أرضه من قبل الصهيونية. فهذا الشاعر يتردّد صدهاء في أنحاء العالم؛ لأنّه يدعو إلى المقاومة والانتصار ضد المحتلّ حتى نيل الحرية والاستقلال. فكانت الأصوات أسلوباً معبراً عن حالة الشاعر ونفسيته وعواطفه التي تتأثر بفعل الأوضاع التي مرّت عليها أرض فلسطين.

وعمل الباحث في دراسته للأصوات على تقسيمها إلى ثلاثة أقسام وهي المباحث الثلاثة، فاقترع المبحث الأول على دراسة الأصوات الصامتة، وهي حروف اللغة العربية الثمانية والعشرين، وكانت الدراسة فيها من خلال وضعها في مجموعات تتناسب مع بعضها في الصفات والميزات، فتناول الباحث: الأصوات الصغيرية، والأصوات المهموسة، والأصوات المفخمة، والأصوات الانفجارية، وأصوات الغنة. أما المبحث الثاني فكان للأصوات الصائتة القصيرة (الحركات) الثلاثة، والطويلة (حروف المد واللين) الثلاثة. وفي المبحث الثالث تم فيه دراسة المقاطع الشعرية والنبر والتنغيم. حيث عرض الباحث في دراسته لتلك المباحث النماذج والأمثلة الشعرية الكافية للوصول إلى الدلالات والمعاني الثانوية منها في إطار السياق اللغوي الذي وجدت فيه، من خلال الشرح والتحليل والمناقشة، وقد ظهرت تلك الدلالات والمعاني بشكل جلي وواضح في التحليل والتطبيق، وقام الباحث باختصارها في الجدول التالي؛ لسهولة التعرف عليها، وتوكيدها في ذهن القارئ، ولأن الإيجاز يعلق في الفؤاد أكثر من غيره في مثل هذه المواضع، كما قام الباحث بتوضيح نسب ورود الأصوات الصامتة في القصائد والمقاطع الشعرية التي تم دراستها على شكل رسم بياني.

النوع	الصفات	الدلالة السياقية الشعرية
	الأصوات الصفيرية	الإحاطة والشمول، والتنبيه والتحذير، والخفة والليونة، والاستمرارية.
	الأصوات المهموسة	الهدوء والسكينة، والنعومة والرقّة، الإنصات والاستماع، والتضاد.
الصوامت	الأصوات المفخمة	الفخر والاعتزاز، التركيز والانتباه، والمبالغة، والتحويل والتغيير، والتعبير عن القوة والقدرة.
	الأصوات الانفجارية	الأمّل والتفاؤل، والحب والنقاء والسلام، والاستمرارية، والقوة والصلابة، وشدة الانفعال، والتفكير والتأمل.
	أصوات الغنة	البُعد الجمالي، والجرس الموسيقي، وتوازن الإيقاع.
الصوائت	الأصوات الصائتة القصيرة	الوظيفة الإعرابية، والوظيفة البلاغية، والوظيفة الجمالية.
	الأصوات الصائتة الطويلة	البعثرة والتخليط، والاستمرارية، والحزن والأسى والألم، والخوف، والأمل والترقّب.
	المقاطع الشعرية	المقاطع الكثيرة تدل على الفرح والسرور، والتفاؤل والأمل، والهدوء والسكينة، أما المقاطع القليلة فتدل على الحزن والألم.
الأصوات المركبة	النبر	النبر على المقاطع المتوسطة يدل على الاستقرار، كما يدل على الحزن والألم.
	التنغيم	يدل على التعجب، والاستفهام التهكمي، والاعتراض، والخبر، والنداء.

الجدول ٣.١ : يوضح الدلالة السياقية للأصوات الصامتة والصائتة في الشعر.



الرسم البياني ٣.١ : يوضح نسب ورود الأصوات الصامتة في شعر محمود درويش

الباب الرابع

الجانب النحوي والصرفي

الفصل الأول

دلالة التراكيب النحوية في شعر محمود درويش

١ . ٤ دلالة الجمل الاسمية

نستعرض في هذا المقام لصور من أنماط الجملة الاسمية؛ لبيان دلالاتها البلاغية من خلال السياق اللغوي الذي وُجدت فيه. حيث قام الباحث باختيار أربع صور من صور الجمل الاسمية في اللغة العربية، وهي على النحو الآتي:

١ . ١ . ٤ دلالة الجمل البسيطة

الجملة البسيطة: هي التي تتكون من مبتدأ وخبر مفردين، نحو الشمس ساطعة. فالشمس مبتدأ وساطعة خبر، وتدُلُّ الجملة الاسمية هنا على الاستمرار والدوام. أما من أشعار محمود درويش فقد جاءت الجملة البسيطة متناثرة بين قصائد دواوينه، فمن ذلك قوله في قصيدته "حالة حصار":

السماء رصاصية في الضحي

بُرتقالية في الليالي. وأما القلوبُ

فظلَّتْ حياديةً مثلَ ورد السياج^{٢٨٨}.

(السماء رصاصية) جملة اسمية بسيطة، تتكون من مبتدأ مفرد وهو السماء، وخبر مفرد وهو رصاصية. ودلالة هذه الجملة في هذا السياق هو بيان الحالة التي عليها المشار إليه وهو (السماء) في أوقات متباينة وهي (في الضحي، وفي الليالي)، وقد أراد الشاعر من بيان ذلك أن يصف الأجواء والظروف التي كانت عليها فلسطين أثناء الحصار الصهيوني. فاللون الرصاصي يشير إلى الاكتئاب والحزن والتشاؤم، أما اللون البرتقالي فيشير إلى البهجة والانشراح، وكأن الشاعر أراد أن يقول عندما يأتي النهار يبدأ الحزن

^{٢٨٨} درويش، محمود. ٢٠٠٢. حالة حصار. لبنان: رياض الريس للكتب والنشر. ص ٣.

والاكتئاب يغشي القلوب بفعل ما يتركه المختل الصهيوني من دمار وخراب وقتل بآلته الحربية، أما عندما يجل الليل فيسكن الأعداء وتكاد تهدأ آله الحربية. أيضا من صور الجمل الاسمية البسيطة في القصيدة ذاتها قوله:

الضبابُ ظلامٌ، ظلامٌ كثيفُ البياضِ

تقشّره البرتقالة والمرأة الواعدة^{٢٨٩}.

نجد الجملة الاسمية البسيطة في قوله (الضبابُ ظلامٌ) فالضباب مبتدأ والظلام خبر، وكما هو معهود عن دلالة الجملة الاسمية الثبات والدوام، فإن الجملة في هذا السياق تدلُّ على ذلك، فقد عني الشاعر من الجملة أن يشير إلى الحالة التي عليها الوضع الفلسطيني تحت الحصار الصهيوني، فهو كالظلام الذي لا يظهر فيه شيء، ولا يهتدي إلى الصواب أحد. والسياق العام للقصيدة ينحو نحو واحد وهو تصوير فلسطين المحاصرة تصورا حركيا تتفاعل فيه النفوس مع الشعر. وإذا انتقلنا إلى ديوان آخر للشاعر وهو ديوان "كزهر اللوز أو أبعده" لوجدنا فيه صورا من الجمل الاسمية البسيطة، فيقول في قصيدته "فراغ فسيح":

فراغٌ فسيحٌ، نحاسٌ، عصافيرٌ حنطيةٌ

اللون، صفاصفةٌ، كسلٌ، أفقٌ مهملٌ

كالحكايا الكبيرة. أرضٌ مجمدة الوجه^{٢٩٠}.

في هذه المقطوعة جاءت الجمل الاسمية البسيطة في قوله: (فراغٌ فسيحٌ) فالمبتدأ فراغٌ والخبر فسيحٌ، وقد جاء المسند إليه المبتدأ نكرة. ودلالة الجملة في هذا السياق هو وصف الشعور النفسي الذي يسيطر على الشاعر، وهذا الشعور غير متجدد وثابت ومستقر؛ لأنه غير مكشوف للشاعر وكأنه شيء مجهول يسيطر على الواقع فلا يتغير ولا يتجدد. فجملة فراغ فسيح غير معرّفة، أي أنه لا يوجد رابط يربط بين الشاعر والواقع الذي يعيشه؛ لعدم الشعور بالأمن والأمان. فالشاعر هنا - وإن كان يصف ذاته- يعبر عن كلِّ فلسطيني يعيش على أرضه لا يرى أمامه إلا المجهول. وكذلك من صور الجمل البسيطة قوله في قصيدة "لا أعرف الشخص الغريب":

ربما هو كاتبٌ أو عاملٌ أو لاجئٌ

أو سارقٌ، أو قاتلٌ... لا فرق،

فالموتى سواسيةٌ أمام الموت... لا يتكلمون

^{٢٨٩} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٥.

^{٢٩٠} درويش، محمود. ٢٠٠٥. كزهر اللوز أو أبعده. لبنان: رياض الريس للكتب والنشر. ص ١٢.

(هو كاتبٌ) جملة اسمية بسيطة مكونة من الضمير هو مسند إليه مبتدأ، والخبر المسند كاتبٌ، والضمير يدلُّ على مسمى حاضر حضوراً عينياً، أي هو الذي يدلُّ على مسمى، والغرض منه الاستعاضة عن تكرار الأسماء. لكن في هذا السياق دلُّ الضمير على مجهول، وقد أكَّد الشاعر ذلك حينما أورد الألفاظ التالية: عامل، لاجئ، سارق، قاتل... أي أنه غير محدد وغير معلوم. ودلالة الجملة الاسمية هنا في السياق الشعري هو التأكيد على الشخص المجهول والمبالغة في بيان حاله بصرف النظر عن صفته التي عليها. لكن سياق القصيدة دلُّ على أنَّ شخصاً ما كان في النعش، إذ يقول الشاعر في بداية القصيدة: "رأيت جنازة فمشيت خلف النعش". ثم يسرد الشاعر حواراً شعرياً عن هذه الجنازة. ليؤكد في النهاية أنَّ شخصاً ما في النعش. أما من ديوانه "لا تعتذر عما فعلت" فيقول الشاعر في قصيدة "هو هادئ وأنا كذلك":

هو هادئٌ، وأنا كذلك

يحتسي شايًا بليمون

وأشربُ قَهْوَةً

هذا هو الشئُ المعاييرُ بيننا ٢٩٢.

نجد في بداية هذه القصيدة جملة اسمية بسيطة مكونة من الضمير المبتدأ هو، والاسم الصريح هادئٌ خير، والضمير في هذا السياق هو لتأكيد المعنى الذي عليه الموصوف، وهو الهدوء، وهي صفة مشتركة بين الشاعر والموصوف. وربما قصد الشاعر بالموصوف هنا نفسه، وقد دلَّت القصيدة الشعرية على هذا الحوار الذي يجريه الشاعر مع نفسه في كلِّ شيء. أما دلالة الجملة الاسمية فهي تدلُّ على الاستقرار والثبات في الصفات التي يوردها الشاعر لنفسه. كذلك من صور الجمل الاسمية البسيطة قوله في قصيدة "قتلى ومجهولون":

دعوا البنادق

وافتحوا الطرقات كي تجدَّ الفراشةُ

أمُّها قرب الصباح، وكي نظير مع

الفراشة خارج الأحلام، فالأحلامُ

ضبيقةٌ على أبوابنا ٢٩٣.

٢٩١ درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٤.

٢٩٢ درويش، محمود. ٢٠٠٣. لا تعتذر عما فعلت. لبنان: رياض الريس للكتب والنشر. ص ٨٧.

٢٩٣ درويش. ٢٠٠٣. ص ٦٢.

جاءت الجملة الاسمية البسيطة في قوله (فالأحلامُ ضيقةٌ) فالمسند إليه المبتدأ هو الأحلامُ، والمسند الخبر هو ضيقةٌ. ودلالة الجملة هنا هو التنبية والتركيز على الموصوف وهو الأحلام، فالشاعر يصف الأحلام بأنها ضيقة، وهي كناية عن الخناق المطبق الذي يفرضه المحتل الصهيوني على الشعب الفلسطيني، فلا يدع له الحرية والانطلاق نحو التقدم والازدهار. فهي برأي الشاعر أحلام بعيدة عن الواقع والتنفيذ.

٢. ١. ٤ دلالة الجمل الظرفية

الجملة الظرفية هي التي تتكون من مبتدأ مفرد مسند إليه، وخبر مسند مكوّن من (جار ومجرور، أو ظرف)، نحو: في البيت رجلٌ، ومحمدٌ تحت الشجرة. وتدلُّ هذه الجمل على المرونة في الترتيب، إذ يمكن أن يتقدم المسند على المسند إليه والعكس أيضا مع الاحتفاظ بموقع كل منهما إعرابيا. أما الدلالة البلاغية والبيانية فإنه يظهر من خلال السياق الذي تقع فيه الجملة. حيث نجد ذلك من خلال تحليل صور الجمل الظرفية من أشعار درويش، فمن ذلك قوله في قصيدته "حالة حصار":

بلاذٌ على أهبة الفجرِ،

لنْ نُخْتَلِفَ

على حُصَّةِ الشُّهَدَاءِ مِنَ الْأَرْضِ^{٢٩٤}.

(بلاذٌ على أهبة الفجر) فالمبتدأ المسند إليه هي بلاذٌ، والخبر المسند من الجار والمجرور على أهبة الفجر. ودلالة الجملة الظرفية في السياق الشعري هو الإخبار عن الحدث العام المحذوف وتقديره قائمة أو منتظرة، وشبه الجملة متعلق بالخبر المحذوف. وفيه أيضا دلالة على قرب الزمن، إذ أن شبه الجملة غالبا ما يدلُّ على ظرف زمان أو مكان، وكأَنَّ الشاعر أراد أنَّ تلك البلاد على موعد مع النصر، لأنَّ النصر ينبت من حيث يرويه دماء الشهداء، والفجر دلالة الغد القريب الذي يحمل البشريات ألا وهو النصر. أيضا من صور الجمل الظرفية قوله:

كان مُسْتَنِدًّا لِلْجِدَارِ

وَفِي يَدِهِ

كَأْسُ بَابُونَجٍ سَاخِنِ

وَيُفَكِّرُ فِي غَدِهِ^{٢٩٥}.

جاءت الجملة الظرفية (الجار والمجرور) في قوله: (في يده كأس بابونج) فالخبر المسند في يده تقدم على المبتدأ المسند إليه كأس بابونج، والجار والمجرور متعلق باسم محذوف تقديره (موجود) أي: في يده

^{٢٩٤} درويش. ٢٠٠٢. ص ١١.

^{٢٩٥} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٠.

موجودٌ كأسُّ بابونج ساكن. أما دلالة الجملة الظرفية في هذا السياق فهو لوصف المحذوف الخبر بدلالة المكان عليه وهو اليد. وإذا انتقلنا إلى ديوان آخر نجد للشاعر نجد من صور الجمل الظرفية قوله في قصيدة "ها هي الكلمات" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعاد":

ها هي الكلمات ترفرفُ في البال

في البال أرضٌ سماويَّةُ الاسم تحملها الكلمات

ولا يحلم الميِّتون كثيراً، وإن حلموا

لا يصدِّقُ أحلامهمُ أحدٌ... ٢٩٦.

(في البال أرض سماوية) جملة ظرفية (جار ومجرور) فشبه الجملة في البال المتعلق بمحذوف خبر مقدم على المبتدأ المؤخر أرض، وتقدير الخبر المحذوف توجد، أي: في البال توجد أرض سماوية، فتعلق شبه الجملة بفعل محذوف. ودلالة الجملة الظرفية في السياق الشعري لهذه القصيدة هو تعظيم شأن المخبر عنه وهو البال، فقد أكد الشاعر هذه المعنى من خلال تكراره لشبه الجملة (في البال)، وقد قصد الشاعر من البال هنا العقل أو الفؤاد، إذ أنَّ العقل هو مصدر الإلهام ومنبع الأفكار وأساس العلم. فمجيء الظرف هنا للتركيز على أهميته وتعظيم شأنه. أيضا من صور الجمل الظرفية قوله في قصيدة "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي":

للمكانِ رَوَائِحُهُ،

لللغروبِ تَبَارِيحُهُ،

للغزاةِ صَيَادِهَا،

للسلاحفِ دِرْعُ الدِّفَاعِ عَنِ النَّفْسِ،

للنملِ مَمْلَكَةُ،

للطيورِ مَوَاعِيدُ،

للخيلِ أَسْمَاؤُهَا،

للسنابلِ عَيْدُ،

وَأَمَّا النَشِيدُ، نَشِيدُ الحِثَامِ السَّعِيدِ

فليس له شاعرٌ ٢٩٧.

في هذه المقطوعة الشعرية جاءت الجمل الظرفية مكررة ثماني مرات، وقد تقدم شبه الجملة المتعلق بمحذوف الخبر على المبتدأ الاسم في جميع الجمل، نحو: للمكان روائحه، فشبه الجملة للمكان تقدم على

٢٩٦ درويش. ٢٠٠٥. ص ١٣.

٢٩٧ درويش. ٢٠٠٥. ص ٦٣.

الاسم المبتدأ روائحه. وتنوعت دلالة الجمل الظرفية في هذه القطعة فهي تدلُّ الزمان، نحو: للطيور مواعيد، وتدلُّ على المكان، نحو: للنمل مملكة، وتدلُّ على الموصوف المحذوف، نحو: للغزاة صيادها. وتزيد الجملة الظرفية للنص بُعداً بلاغياً يتمثل في الإيجاز والاختصار عن ذكر الموصوف والإسهاب فيه. كذلك من صور الجمل الظرفية من ديوان "لا تعتذر عما فعلت" قوله في قصيدة "بغياها كَوْنَتْ صورتها":

... الغياب هو

الدليل هو الدليل، لكلِّ قافيةٍ أقيمت

خيمةً، ولكلِّ شيءٍ في مهب الريح

قافيةٌ^{٢٩٨}.

تتكون هذه المقطوعة الشعرية من ثلاث جمل اسمية، الجملة الاسمية الأولى مركبة (الغياب هو الدليل هو الدليل)، والأخريان جمل ظرفية (جار ومجرور) ففي الجملة الظرفية الأولى تقدم متعلق الخبر المحذوف (لكل قافية أقيمت) على المبتدأ الصريح (خيمةً)، وتقدير الخبر هو (مبنية) أي: خيمة مبنية لكل قافية. كذلك في الجملة الثانية تقدم متعلق الخبر المحذوف (لكل شيء في مهب الريح) على المبتدأ الصريح (قافيةً)، وتقدير الخبر (منظومة) أي: قافية منظومة لكل شيء في مهب الريح. أما دلالة الظروف في هذا السياق فهو يكشف لنا البعد الزمني، أي أنه أخبر بشيء حدث أو يحدث الآن. كما أنه يدلُّ على الثبوت والدوام، أي ثبات ودوام بناء الخيمة، وثبات ودوام نظم القافية. أيضاً من صور الجمل الظرفية قوله في قصيدة "رجل وخشف في الحديقة":

رَجُلٌ وَخَشَفٌ فِي الْحَدِيقَةِ يَلْعَبَانِ مَعًا...

أَقُولُ لِصَاحِبِي: مِنْ أَيْنَ جَاءَ ابْنُ الْعَزَالِ؟

يَقُولُ جَاءَ مِنَ السَّمَاءِ^{٢٩٩}.

تقدم المبتدأ الصريح (رَجُلٌ وَخَشَفٌ) على متعلق الخبر المحذوف شبه الجملة (في الحديقة)، وتقدير الخبر (موجودان) أي: رجلٌ وخشفٌ موجودان في الحديقة. أما الدلالة البلاغية لهذه الجملة فإنه يدلُّ على المكان الذي يوجد به الرجل والخشف، والخشف هو ولد الغزال. كما تدلُّ الجملة على التأكيد والاستئناس؛ لمزاوجة الشاعر بين الرجل والخشف وتأكيد بلفظ (معا) بأنهما يلعبان في الحديقة كما يفهم من السياق الشعري للقصيدة.

^{٢٩٨} درويش. ٢٠٠٣. ص ٤٩.

^{٢٩٩} درويش. ٢٠٠٣. ص ٦٥.

٣. ١. ٤ دلالة الجمل المركبة

الجمل المركبة هي الجمل التي يكون أحد عناصرها الأصلية الأساسية أو المتممة جملة فعلية أو اسمية أو مصدر مؤول. نحو: الإيمان يهدي إلى الخير. فالإيمان مبتدأ والخبر (يهدي إلى الخير) وهي جملة فعلية. وأن تصوم خير لك، فالمصدر المؤول أن تصوم خبر مقدم، وخبر لك مبتدأ مؤخر. أما في شعر درويش فنجد من صور الجمل المركبة قوله في قصيدته "حالة حصار":

الحصار هو الانتظار

هو الانتظار على سُلْمٍ مَائِلٍ وَسَطِّ العَاصِفَةِ^{٣٠٠}.

في هذه المقطوعة الشعرية جملة اسمية مركبة مكونة من المبتدأ الأول (الحصار) والمبتدأ الثاني ضمير الفصل (هو) وخبره (الانتظار) والجمل الاسمية الثانية من المبتدأ (هو) والخبر (الانتظار) في محل رفع خبر المبتدأ الأول (الحصار)، ودلالة الجمل الاسمية المركبة هو الدوام والثبات، وقد أكد الشاعر ذلك بتكرار اللفظ (هو الانتظار) كما يظهر في السياق الشعري. وكذلك من صور الجمل المركبة في القصيدة ذاتها، قوله:

الأساطير ترفض تعديل حُبْكِنَهَا

ربما مَسَّهَا خللٌ طارئٌ.

فالجملة الاسمية المركبة مكونة من المبتدأ الصريح (الأساطير) وخبره جملة فعلية وهي (ترفض تعديل حبكتها)، أما الدلالة البلاغية من هذا التركيب، فيظهر من خلال دمج الجمل الاسمية التي تدلُّ على الاستمرار والثبات، وقد أكد الشاعر هذه الحقيقة عندما قال بأنها ترفض تعديل حبكتها، وكما هي دلالة الجمل الفعلية على التجدد والحدوث، فإن عملية رفض التعديل متجدد باستمرار. أي أن الأساطير ثابتة ودائمة على حالها ومتأصلة في جذورها القديمة قدم الزمن. وإذا انتقلنا إلى ديوان آخر للشاعر فنجد صوراً من الجمل الاسمية المركبة، فيقول في قصيدة "برتقالية" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

برتقالية تُدْخِلُ الشَّمْسَ فِي البَحْرِ

والبرتقالية فَنَدِيلُ ماءٍ على شَجَرٍ بارِدٍ^{٣٠١}.

في هذه المقطوعة الشعرية جملتان اسميتان مركبتان، الأولى مكونة من المبتدأ الصريح (برتقالية) وخبرها جملة فعلية (تدخل الشمس في البحر)، والثانية مكونة من المبتدأ الصريح (البرتقالية) وخبرها جملة ظرفية جار ومجرور (قنديل ماء على شجر بارد). أما الدلالة البلاغية للجمل الأولى فهي تدلُّ على

^{٣٠٠} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٢.

^{٣٠١} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٠.

استمرارية التجدد؛ وذلك لأنَّ الجملة الاسمية تقترن بجملة فعلية، فإذا كانت الجملة الاسمية تدلُّ على الاستمرار، فإنَّ الجملة الفعلية تدلُّ على التجدد؛ لذلك أفادت الجملة استمرارية التجدد، أي أنَّ البرتقالة صفتها مستمرة في انعكاس لونها على سطح البحر، وهي بذلك متجددة باستمرار ما دامت تشرق الشمس، وهنا تشبيه صورة الشمس في انعكاسها على سطح البحر بالبرتقالة، والجامع بينهما اللون والنضارة والجمال. أما دلالة الجملة الثانية فهي تشير إلى الدوام والثبات على الحال التي عليها البرتقالة، وقد وصفها الشاعر بأنها قنديل على الشجر في لمعائها وبريقها. أيضا من صور الجمل المركبة في هذا الديوان قوله في قصيدة "في البيت أجلس":

كَسَلٌ خَفِيفُ الْوِزْنِ يَطْهَو قَهْوَتِي
وَالهَالُ يَصْهَلُ فِي الْهَوَاءِ وَفِي الْجَسَدِ^{٣٠٢}.

ورد في هذه المقطوعة جملتان اسميتان مركبتان خبرهما جملة فعلية، ففي الأولى (يطهو قهوتي) خبر لكسل خفيف الوزن، وفي الثانية (يصهل في الهواء وفي الجسد) خبر للهال. ودلالة الجملتان البلاغية هي التأكيد والثبات، ففي الأولى تأكيد على أنَّ الكسل هو الذي يطهو قهوة الشاعر باستمرار وتجدد، وفي الثاني تأكيد على الهال هو الذي يصهل في الهواء والجسد باستمرار وتجدد. فالشاعر هنا أراد أن يعكس لنا ما يشعر به، ومدى تعلقه بالقهوة التي تعبت بالجنان وتركبي النفس، "كما هو معهود عن الشاعر بتعقله الشديد بشرب القهوة". أما الجمل المركبة من ديوان "لا تعتذر عمَّا فعلت" فنجد قول الشاعر في قصيدة "إن عدت وحدك":

أَمَّا أَنْتَ

فَالْمَرْأَةُ قَدْ خَذَلْتِكُ،

أنت... ولست أنت، تقول:

أين تركتُ وَجْهِي؟^{٣٠٣}.

(فالمراة قد خذلتك) جملة اسمية مكونة من الاسم الصريح المبتدأ (المراة) والخبر الجملة الفعلية (قد خذلتك)، ودلالة الجملة الاسمية في هذا السياق هو بيان حال الموصوف، وهو الضمير أنت وإخباره بأنَّ المراة قد خذلته حينما يرى بوجهه نحوها، وقد أكد الشاعر هذا الخبر بإضافة (قد) التي تفيد التحقيق. وقد أراد الشاعر أن يشير إلى الإنسان الفلسطيني الذي غيَّره النزوح والاعتراب عن بلده بفعل التهجير الصهيوني لهم عن أرضهم فلسطين، وهذا التغيُّر استعاض الشاعر عنه بالوجه على سبيل المجاز، وإنما أراد هو تغير

^{٣٠٢} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٦.

^{٣٠٣} درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٢.

التفكير والرؤى والأحلام لدى الجيل الذي نشأ في الغربة، كما يفهم من السياق العام للقصيدة. كذلك من صور الجمل الاسمية المركبة في هذا الديوان قوله في قصيدة "زيتونتان":

كُلُّ الملائكة الذين أُحِبُّهُمْ

أَخَذُوا الرَّبِيعَ مِنَ المَكَانِ، صباحَ

أَمْسٍ، وَأورثوني قِمةَ البُرْكانِ^{٣٠٤}.

في هذه المقطوعة الشعرية جملة اسمية مركبة من مبتدأ يتمثل في (كُلُّ الملائكة الذين أُحِبُّهُمْ) والخبر جملة فعلية (أخذوا الربيع من المكان)، ودلالة الجملة في هذا السياق الشعري هو انقطاع الوصف عن الموصوف، فالشاعر أخبر أنَّ الملائكة أخذوا الربيع وانتهى هذا الوصف بدخول الفعل أورث على الجملة، وهي تشير أنَّ زمن الربيع قد انقطع وحل مكانه قمة البركان، وهي دلالة على انقطاع النعيم والسعادة ليحل مكانه العذاب والألم والوصب.

٤ . ١ . ٤ دلالة الجمل المنسوخة

الجمل المنسوخة هي جملة اسمية تدخل عليها كان وأخواتها أو إنَّ وأخواتها، فتنسخ حكمها الإعرابي. ففي حال دخول كان وأخواتها يبقى المبتدأ كما هو مرفوع، أما الخبر فيصبح منصوباً، نحو: كان الله سميعاً عليماً. وفي حال دخول إنَّ وأخواتها يصبح المبتدأ منصوباً والخبر يبقى كما هو، نحو: إنَّ الله سميعٌ عليمٌ. فمن الجمل الاسمية التي جاءت في شعر درويش، قوله في قصيدته "حالة حصار:

لنا إِخوةٌ حَلَفَ هذا المِدى

إِخوةٌ طَيِّبُونَ، يُجِبُّونَنَا، يَنْظُرُونَ إلينا

ويَبْكُونَ، ثم يَقُولُونَ في سِرِّهِم:

(لَيْتَ هذا الحِصارَ هنا عَلَيَّ)^{٣٠٥}.

(ليت) من الحروف المشبهة بالفعل يعمل عمل إنَّ وأخواتها، نصب الاسم (هذا) ورفع الخبر (عليّ). ودلالة الناسخ في هذا المقام هو للتمني وطلب ما هو مستحيل الحصول، فالشاعر يشير إلى شدة الظلم والاضطهاد الذي تعرض له الشعب الفلسطيني من عدوان المحتل الصهيوني، وهو ما تألم له الكثير من المسلمين في العالم، ويتمنون لو أنه لو يزول أبداً. وقد قصد الشاعر من (عليّ) أن له أسباب ودواعي توجب هذا الحصار؛ لأنه في حقيقة الأمر هو ظلم وبغي وعدوان كما يدل على ذلك السياق اللغوي للمقطوعة الشعرية. كذلك من صور الجمل المنسوخة قوله:

^{٣٠٤} درويش. ٢٠٠٥. ص ٥٤.

^{٣٠٥} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٥.

(إلى حارسٍ): سَأَعْلَمُكَ الانتظارَ

على بابِ مَوْئِي المَوْجَلِ

تمهّل، تمهّل

لَعَلَّكَ تَسَامُ مِني

وترفع ظِلَّكَ عني

وتدخلُ لَيْلَكَ حُرّاً

بِلا شَبَّحِي^{٣٠٦}.

جاءت في هذه المقطوعة الجملة المنسوخة (لعلك تسأم مني)، ولعلّ من الحروف المشبهة بالفعل تنصب الاسم (تسأم) وترفع الخبر، والخبر هنا محذوف ومتعلقه شبه الجملة (مني). أما الدلالة البلاغية للجملة الناسخة هنا فهي تفيد التعليل؛ وذلك لأنّ الشاعر لا يطلب الرحمة والشفقة من السجان الذي احتل أرضه واغتصبها، بدلالة السياق الشعري، وذلك من خلال قوله: تمهّل، تمهّل. فهنا طلب الشاعر من الحارس أن يتمهّل، والسبب في ذلك هو لعله يسأم منه ويرفع ظله عنه. وإذا ما انتقلنا إلى الديوان الثاني للشاعر "كزهر اللوز أو أبعده" نجد الكثير من الجمل الاسمية المنسوخة، فيقول في قصيدته "فرحا بشيء ما":

... وحيّ ما

يناديني: تعال! كأنه إيماءة سحرية

وكانه حُلْمٌ ترَجَّلَ كي يَدْرِيْنِي على أَسْرَارِهِ

فَأَكُونُ سَيِّدَ نَجْمَتِي في الليل^{٣٠٧}.

في هذه المقطوعة الشعرية جاء الجملة الاسمية المنسوخة في قوله: كأنه إيماءة سحرية. وكأن من الحروف المشبهة بالفعل، تنصب الاسم وترفع الخبر، والاسم هنا هو الضمير المتصل (الهاء) وخبره (إيماءة سحرية). أما دلالة الجملة الاسمية المنسوخة في هذا السياق فهي تدلّ على التشبيه، حيث أراد الشاعر أن يشبه الوحي الذي يناديه بالإيماءة السحرية والحلم، ووجه الشبه بينهما هو الخفة والخفاء والسرعة والتستر، وقد دلّ على ذلك سياق القصيدة الشعرية، حيث يقول الشاعر في بدايتها: "فرحا بشيء ما خفي". كذلك من صور الجمل المنسوخة قوله في قصيدة "نسيت غيمة":

وكانت عَصَافِيرُ زَرْقَاءَ، حمراء، صفراء،

تَرْتَشِفُ المَاءَ من غَيْمَةٍ تَتَبَطَّأُ حين تُطِلُّ على كتفيها

ستدركُ حين تعودُ إلى بيتها، دون حاشيةٍ من عصافيرٍ،

^{٣٠٦} درويش. ٢٠٠٢. ص ٤٠.

^{٣٠٧} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٢.

إِنَّ الْمِنَاحَ تَغَيَّرَ
فِي سَاحِلِ الْكُتَّافِينَ^{٣٠٨}.

الجملة المنسوخة في هذه المقطوعة الشعرية (كانت عصافير ترتشف)، فكان من الأفعال الناقصة التي ترفع المبتدأ وتنصب الخبر، وهنا اسم كان هو (عصافير) وخبرها الجملة الفعلية (ترتشف). ودلالة الجملة المنسوخة في هذا السياق هو اتصاف الاسم عصافير بالخبر ترتشف في الزمن المستقبل، أي أن الفعل كان له دلالة على المستقبل؛ وذلك لأن سياق القصيدة يشير إلى أن الخطاب لم ينته في الزمن الماضي، حيث استخدم الشاعر صيغ الأفعال المضارعة بشكل كبير فيها. فالعصافير كانت ولم تزل ترتشف الماء ولم تنتهي. كما يشير إلى ذلك السياق الشعري. ومن صور الجمل المنسوخة قوله في قصيدة "في بيت أمي" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

كَانَ ثَقْبٌ فِي جِدَارِ السُّورِ يَكْفِي
كَيْ تَعْلَمَنَّ النُّجُومَ هَوَايَةَ التَّحْدِيقِ
فِي الْأَبْدِيِّ^{٣٠٩}.

جاءت الجملة المنسوخة في قوله: (كان ثقب في جدار السور يكفي..). فاسم كان (ثقب) وخبرها جملة فعلية (يكفي)، ودلالة الجملة المنسوخة هو الرجاء والتطلع والتمني إلى ما هو مرغوب إلى النفس، وهو التحديق في النجوم وإطلاق السراح للعقل في التأمل والتفكير في كل شيء، وهنا يستذكر الشاعر أيام صباه في بيته الذي هجره بفعل المحتل الصهيوني، وأراد الشاعر أن يضع صور المشاهد التي يتذكرها حياً أمام القارئ وكأنه يعيشها بنفسه. كذلك من صور الجمل المنسوخة في هذا الديوان قوله في قصيدة "أنزل هنا، والآن":

أَنْزِلْ هُنَا، وَالْآنَ، عَنِ كَتِفِكَ قَبْرَكَ
وَأَعْطِ عَمْرَكَ فُرْصَةً أُخْرَى لِتَرْمِيمِ الْحِكَايَةِ
لَيْسَ كُلُّ الْحَبِّ مَوْتًا
لَيْسَتْ الْأَرْضُ اغْتِرَابًا مُزْمِنًا^{٣١٠}.

(ليس كلُّ الحب موتاً، وليست الأرضُ اغتراباً) جملتان منسوختان بالفعل ليس، واسم ليس في الأولى (كلُّ) وخبره (موتاً)، وفي الثانية اسمه (الأرضُ) وخبره (اغتراباً). ودلالة ليس هو نفي الخبر عن

^{٣٠٨} درويش. ٢٠٠٥. ٣٠.

^{٣٠٩} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٣.

^{٣١٠} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٩.

الاسم، وبذلك فإن الجملتين المنسوختين تدلان على نفي الموت عن كلِّ الحب، ونفي الاغتراب عن الأرض. ودلالة الجملة في هذا السياق إشاعة الأمل والرجاء وعدم القنوط واليأس والاستسلام للواقع، وقد دلَّ على ذلك قول الشاعر: "وأعط عمرك فرصة أخرى"، وكأن الشاعر أراد أن يقول للمخاطب إن كنت تظن أن الحبَّ سببا في الشقاوة والضعف والسقم، فهناك حباً آخر لا يسبب تلك العلل، وكذلك إن خرجت من أرضك إلى بلاد الغربية، فهذا الاغتراب لا يستمر طويلاً، فمع الأيام ستصبح مواطناً لك كامل الحقوق والحريات. وفي هذا دعوة من الشاعر للأمل وترقُّب الأفضل وعدم اليأس والقنوط من الواقع الذي نعيشه.

٢. ٤ دلالة الجمل الفعلية

وفي هذا المقام سوف نبحث في بعض صور الجمل الفعلية في الشعر؛ للوقوف على أسرار تلك الصور من خلال اتباع المنهج السياقي لنظرية فيرث في علم اللغة الحديث، وقد اختار الباحث أربع صور من صور الجمل الفعلية، وهي على النحو الآتي:

٢. ١. ٤ دلالة الجمل المثبتة

الجمل المثبتة هي الجمل التي حدثت ولا تحتمل التكذيب، وهي إخبار بالإيجاب^{٣١١}، أي: لم يدخل على الجمل أيُّ حرفٍ من حروف النفي. نحو: (درستُ علم اللغة الحديث). ومن أهم دلالات الجمل المثبتة هي التأكيد على حدوث الفعل من الفاعل، وإثباته له. وتظهر لنا دلالات الجمل المنفية من خلال البحث عنها في شعر محمود درويش؛ وبيان أهمية السياق اللغوي (الشعري) في توجيه المعاني التي تحملها الجمل المثبتة في الكلام. فيقول الشاعر في قصيدته "حالة حصار":

يَقِيسُ الْجُنُودَ الْمَسَافَةَ بَيْنَ الْوُجُودِ

وَبَيْنَ الْقَدَمِ

بِمَنْظَرِ دَبَابَةٍ^{٣١٢}.

تحدث هذه المقطوعة الشعرية عن صورة من الصور التي تتكرر أثناء الحصار الصهيوني لفلسطين، وهي صورة الجندي الصهيوني وهو يعتلي دبابته يقتنص فيها الفرصة ليطلق النار، فالشاعر هنا استخدم منظار الدبابة كناية على أن الأعداء لا مجال لديهم إلا استخدام منظار الدبابة أي كناية عن القتل والتخريب والدمار. وهذه المقطوعة جملة مثبتة لم تسبق بنهي أو نفي، أي أنها لا تحتمل التكذيب، وإنما الحدث أمر مؤكد وثابت، ودلالة الجملة تكمن في استخدام الشاعر للفعل المضارع، وهي تشير إلى

³¹¹ لظن: ال الهنبي، مصفـى. 1912. ج امع الدروس العربية بيروت المنتخب في عصريه الجزء الأول.

³¹² درويش. ٢٠٠٢. ص ٥.

الاستمرار والتجدد في الفعل، وهذا هو الواقع المعاصر، فالأعداء على مدار التاريخ لا يفهمون غير لغة القتل والحرب والإفساد. كذلك من صور الجمل المثبتة في هذا الديوان قوله:

سَأَصْرُخُ فِي عَزْلَتِي

لا لكي أوقظ النائمين.

ولكن لكي تُوقظني صرّختي

من خيالي السّجين^{٣١٣}.

جاءت الجملة المثبتة في قوله: (سأصرخ في عزّلتني) وهي جملة بدأت بفعل مضارع مسبوع بحرف الاستقبال (س)، والفعل المضارع يدلُّ على أن الفعل قد بدأ وهو مستمر الآن في التجدد، أما دلالة حرف الاستقبال فهو إرجاء الفعل إلى المستقبل، ودخول حرف الاستقبال على الفعل المضارع يدلُّ على تجدد الفعل في المستقبل. وبذلك فإن دلالة الجملة في هذه القطعة الشعرية تشير إلى أن الشاعر لم يصرخ الآن، وإنما يكون ذلك في المستقبل سواء القريب منه أو البعيد. وقد أراد الشاعر من ذلك أن يلفت الأنظار نحو معاناة الشعب الفلسطيني السجين والمحاصر من زمن بعيد إلى أمد أبعد، فالماضي مشهود عليه ولا يحتاج إلى دليل أما المستقبل فلا، وكأن الشاعر يستثير هم العالم نحو مستقبل الشعب الفلسطيني السجين والمحاصر؛ لكي يفك عنه الأغلال ويحرر الأوطان من المحتل الغاصب. وإذا انتقلنا إلى ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" نجد من صور الجمل المثبتة قول الشاعر في قصيدة "الآن... في المنفى":

قُلْ لِلْحَيَاةِ، كَمَا يَلِيْقُ بِشَاعِرٍ مُّتَمَرِّسٍ:

سِيرِي ببطءٍ كالإناثِ الوائِثاتِ بِسِحْرِهِنَّ

وَكَيْدِهِنَّ. لكلِّ واحدةٍ نداءً خَفِيًّا:

هَيْتَ لَكَ، مَا أَجْمَلُكَ!^{٣١٤}

(قلْ للحياة، وسيري ببطءٍ) جملتان فعليتان بدأتا بفعل أمر (قل، وسيري)، وفعل الأمر دلالات كثيرة منها: الإذن، والتأديب، والتهديد، والإنذار، والدعاء، والتمني، والندب، والوجوب، والتعجيز، والإهانة، والتفويض، وغيرها الكثير. أما في هذا السياق فإن فعل الأمر في الجملة الأولى يدلُّ على الأذن والتأديب، وفي الثانية الدعاء والتمني. فالشاعر هنا خاطب الحياة كما يخاطب الإناث، ومخاطبة الإناث تستوجب أسلوب الرفق والعطف والتمني؛ لما تتسم به الإناث من سمات تجعلهنَّ موضع حبِّ وحنان وتقدير، فهنَّ الأم والأخت والبنات، ومكانتهما تستوجب منا ذاك الأسلوب في الخطاب. كذلك من الجمل المثبتة في هذا الديوان قوله في قصيدة "كما لو فرحت":

^{٣١٣} درويش. ٢٠٠٢. ١٦.

^{٣١٤} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢.

كما لو فَرِحْتُ: رجعت. ضغطتُ على
جَرَسِ البَابِ أَكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ، وانتظرتُ....
لعلِّي تأخرتُ. لا أَحَدٌ يَفْتَحُ البَابَ، لا
نأمةً في الممرِّ.
تذكرتُ أن مفاتيح بيتي معي، فاعتذرتُ
لنفسي: نسيئتُك فادخل
دخلنا... أنا الضيف في منزلي والمضيف^{٣١٥}.

في هذه المقطوعة الشعرية جمل فعلية مثبتة، تكرر فيها الفعل الماضي، نحو: رجعت، ضغطت،
اعتذرت، نسييتك، دخلنا. ودلالة الفعل الماضي العام هو حدوث الشيء في الزمن الماضي، أي أنه تأكد
حدوثه في الزمن الماضي بلا شك. ففي هذا المقام يظهر لنا إلى أن الشاعر قد نسج تلك الأوصاف في
خياله، فهو يُجَدِّث نفسه بتلك الحوادث، ويدلُّ السياق الشعري على أن الشاعر يشير إلى العلاقة بين
الإنسان وأرضه وبيته رغم بُعد المسافة بينهما، فهما مرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً، وهي كناية عن
الفلسطيني الذي هجر أرضه بفعل الاحتلال الصهيوني، وكأن الشاعر يصف حالته وهو في حالة الرجوع
إلى وطنه وبيته. أيضاً من صور الجمل الفعلية المثبتة قول الشاعر في قصيدة "يختارني الإيقاع" من ديوان "لا
تعتذر عما فعلت:"

على الطريق إلى الغمام،

سمعتُ قلبَ الأمِّ

يخفقُ بي:

أنا امرأةٌ مُطَلَّقةٌ،

فألعن باسمها زِينَةَ الظلامِ

وكُلِّما شاهدتُ امرأةً على قمرٍ

رأيتُ الحبَّ شيطاناً

يُحْمَلُني:

أنا ما زِلْتُ موجوداً

ولكن لن تعود كما تركتُك

لن تعود، ولن أعود

فيكملُ الإيقاعُ دَوْرَتَهُ

^{٣١٥} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢١.

تفاوتت الجمل الفعلية المثبتة بين الماضي (سمعت قلب الأم، ألعن باسمها زيز الظلام، رأيت الحبَّ شيطاناً) والمضارع (يخفق بي، يحملق بي) والجمل الماضية تدل على حدوث الشيء في الماضي، والجمل المضارعة تدل على الحدوث المستمر للفعل الآن وفي المستقبل. ويلاحظ في هذا السياق أن الشاعر قد استخدم صيغة الفعل الماضي مع الحالات التي لا يجب أن تتكرر؛ لأن في تكرارها ما يدلُّ على عدم الطاعة من قِبل الموصوف، فسماع قلب الأم يخفق، ولعن زيز الظلام أمران لا يحتاج إلى إعادة ذكرهما في المستقبل، فهو يشير إلى الرضا والطاعة. أما استخدام الشاعر للفعل المضارع (يخفق بي، يحملق بي) فهي يدلُّ على التجديد والاستمرار في المستقبل، فقلب الأم دائماً يخفق بالحبِّ والحنان تجاه أبنائها، وكذلك الحال يحملق بي، فالشيطان على هذه الصفة في الغواية والضلال والترزين للشهوات والبعد عن الصراط المستقيم، فهو في خلقته قائم على هذه الوظيفة المتجددة والمستمرة. لذا نجد أن الشاعر قد وُقِّع في استخدام الجمل الفعلية الماضية والمضارعة في مكانهما المناسب، والتي تعبر عن دلالتها الحقيقية. كذلك من صور الجمل المثبة قوله في قصيدة "وأنا، وإن كنت الأخير":

وأنا، وإن كُنْتُ الأخيرَ،

وَجَدْتُ ما يكفي من الكلماتِ ...

كُلُّ قصيدةٍ رَسَمُ

سَأرسم للسنونو الآن خارطةَ الربيعِ

وللمشاة على الرصيف الزيزفونَ

وللنساء اللازوردُ....

وأنا، سيحملني الطريقُ

وسوف أحملهُ على كتفي

إلى أن يستعيدَ الشيءُ صورتهُ،^{٣١٧}.

(سأرسم للسنونو، سيحملني الطريق، سوف وسوف أحمله، أن يستعيد الشيء) نجد أن هذه الجمل هي جملة فعلية تدلُّ على المستقبل؛ لوجود حروف الاستقبال (السين، وسوف، وأن) وهي مثبتة؛ لأنها لم تُسبق بنفي أو نهي. ودلالة الجمل العام هو حدوث الشيء في الزمن المستقبل، أي أنها لم تقع إلى الآن. أما دلالة الجمل في السياق الشعري للقصيدة فهي تدلُّ على الأمل والتفاؤل والاستبشار بالمستقبل، فعندما يقول الشاعر: سأرسم للسنونو الآن خارطة الربيع، وللمشاة على الرصيف الزيزفون، وللنساء اللازورد.

^{٣١٦} درويش. ٢٠٠٣. ص ١٦.

^{٣١٧} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢١.

نجد أن هذه الجملة تحمل في ثناياها ما يعبر عن الأمل والتفاؤل، فالربيع والزيزفون واللازورد هي كلمات تعبّر عن الفرح والسعادة والخير. وكذلك سيحملني الطريق وسوف أحمله، تدلُّ على التعاون والتضامن والتكاتف بين الشاعر والطريق، والطريق هنا كناية عن كلِّ شيءٍ يوصل إلى تحقيق الأماني والأهداف. فالشاعر في هذا السياق الشعري كان بليغا في التعبير عن مضمون القصيدة ومغزاها باستخدامه لتلك الألفاظ.

٢. ٢. ٤ دلالة الجمل المنفية

الجمل المنفية هي الجمل التي تحمل التصديق والتكذيب، والجمل المنفية إخبار بالسلب^{٣١٨}، وأدوات النفي هي: (لا، وما: لنفي الحال، ولن: لنفي المستقبل، ولم: لنفي الماضي). كما يدخل في النفي: ليس، غير، لات. وأصل حروف النفي هو الحرف "لا"، والنفي عكس الإيجاب، نحو: (لم أدرس علم اللغة الحديث). ويؤدي النفي إلى دلالات بلاغية في الكلام، ومن أهم هذه الدلالات: نفي حدوث الفعل، أو نفي وصف الفاعل بالفعل. وأسلوب النفي كغيره من الأساليب البلاغية التي يُكشف عن أسراره ودلالاته البلاغية من خلال السياق اللغوي الذي توضع فيه. وفي هذا المقام نبحت عن دلالات الجمل المنفية في شعر درويش، وبيان الدور الذي يؤديه السياق اللغوي (الشعري) في توجه تلك الدلالات بما يتناسب مع مراد الشاعر ومقصده من الكلام. فمن صور الجمل المنفية التي جاءت في شعر درويش قوله في قصيدته "حالة حصار":

لا صدَى هوميري لشيءٍ هُنَا
فَالْأَسَاطِيرُ تَطْرُقُ أَبْوَابَنَا حِينَ نَحْتَاجُهَا
لا صدَى هوميري لشيءٍ هُنَا^{٣١٩}.

في هذه المقطوعة الشعرية جاءت الجملة المنفية مكررة في قوله: (لا صدَى هوميري لشيءٍ هُنَا)، وحرف النفي (لا) يدلُّ على نفي حدوث الشيء في الحال. أما دلالة الجملة المنفية في السياق الشعري هو أن الشاعر ينفي عن المحتل الصهيوني أي وجود على أرض فلسطين، وقد شبه الشاعر هذا المحتل بالصدى الهوميري الذي هو كأسطورة إغريقية قديمة لا أثر لها في أرض الواقع. ووجوده على أرض فلسطين يحتم عليه الإذن من أصحاب الأرض لزيارتها ورؤيتها، لا كمحتل غاصب ومستبد. فكانت الجملة المنفية ذات دلالة بلاغية معبرة عن الحال الذي يرسمه الشاعر عما يحدث على أرض فلسطين. أيضا من الصور المنفية قوله:

قال لي كاتبٌ سَاحِرٌ:
لو عرفت النهاية، مُنْذُ الْبِدَايَةِ،

³¹⁸ لظ: ال الهني. 1912. ال جزء الأول.

³¹⁹ درويش. ٢٠٠٢. ص ٤.

لم يبق لي عملٌ في اللغة^{٣٢٠}.

(لم يبق لي عملٌ في اللغة) جملة منفية سُبقت بحرف النفي (لم) الذي يدلُّ على نفي الشيء في الماضي. ودلالة الجملة المنفية في هذا السياق هو التهكم والسخرية والاستهزاء من المصير الذي وصل إليه الشاعر، فأراد الكاتب أن يقول إن نهاية الشاعر الشعرية لم تكن محمودة، فلو علم ذلك في الماضي لما أنطق قلمه بالشعر ومخيلته بالفكر. وإذا انتقلنا إلى ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" لوجدنا من صور الجمل المنفية قوله في قصيدة "كنت أحب الشتاء":

مَطَّرٌ، مَطَّرٌ كنداءٍ يُزَفُّ إلى العاشق:
أُهْطَلُ على جسدي! ... لم يكن في
الشتاء بكاءً يدلُّ على آخرِ العُمُرِ.
كان البدايةً، كان الرجاء. فماذا
سأفعل، والعمر يسقط كالشَّعْرِ،
ماذا سأفعل هذا الشتاء؟^{٣٢١}.

جاءت الجملة المنفية في قوله: لم يكن في الشتاء بكاءً يدل على آخر العمر. حيث سُبقت الجملة الفعلية بحرف النفي (لم) الذي يدلُّ على نفي حدوث الفعل في الزمن الماضي. أما دلالة الجملة في القصيدة فإن السياق يشير إلى أن الشاعر ينفي ذلك الإحساس والشعور الذي ينتاب الإنسان عندما يحل عليه الشتاء، فهو يرمز إلى السكون والهدوء؛ لأن هذا الفصل يُقيِّد حركة الإنسان؛ لشدة البرد والأمطار. وهنا ينفي الشاعر هذا الوصف وهذا الشعور الذي يدلُّ على قُرب الأجل، فسكون الإنسان وبروده يدلُّ على الموت والانقطاع عن الحياة؛ لذا فالشاعر ينفي ذلك عنه. كذلك من صور الجمل المنفية في هذا الديوان قوله في قصيدة "لا أعرف الشخص الغريب":

لا أعرف الشخصَ الغريبَ و لا مآثره...
رأيتُ جنازةً فمشيت خلف النعش،
مثل الآخرين مطأطي الرأس احتراماً. لم
أجد سبباً لأسأل: مَنْ هُو الشخصُ الغريبُ؟
وَأين عاش، وكيف مات [فإن أسباب
الوفاة كثيرةٌ من بينها وجع الحياة]
سألتُ نفسي: هل يرانا أم يرى

^{٣٢٠} درويش. ٢٠٠٢. ص ٧.

^{٣٢١} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٠.

عَدَمًا وَيَأْسَفُ لِلنَّهَائِيَةِ؟ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّهُ
لَنْ يَفْتَحَ النَّعْشَ الْمَغْطَىٰ بِالنَّفْسِ كَمَا
يُودَعُنَا وَيَشْكُرُنَا وَيَهْمَسُ بِالْحَقِيقَةِ ٣٢٢.

في هذه المقطوعة الشعرية جاء ثلاثُ جملٍ منفيةٍ، وهي: (لا أعرف الشخص الغريب ولا مآثره) وحرف النفي (لا) يدلُّ على نفي حدوث الشيء في الحال، وجملة (لم أجد سبباً لأسأل) وحرف النفي (لم) يدلُّ على نفي الشيء في الماضي، وجملة (لن يفتح نعش المغطى بالنفسج) وحرف النفي (لن) يدلُّ على نفي الشيء في المستقبل. وهذا التنوع في استخدام أساليب النفي في المقطوعة الشعرية الواحدة يضيف على النص صبغة بلاغية جميلة، وتثير انتباه القارئ لها؛ مما يستدعيه الفضول في الكشف عن المعاني والدلالات التي أراد الشاعر أن يقولها ويوح بها للآخرين. أما دلالة الجمل المنفية كما يشير إليها السياق، فنجد في الأولى أنها تدلُّ على نفي المعرفة لمن سأل: هل تعرف الشخص الغريب؟، أما الجملة الثانية فتدلُّ على عدم الاهتمام بالمعرفة، فالشاعر لم يابه بالسؤال عن الميت، وفي الجملة الثالثة تدلُّ على تأييد النفي، فالميت لن يفتح نعش أبداً. كذلك من صور الجمل المنفية التي وردت في شعر درويش قوله في قصيدة "سيجيء يوم آخر" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

سيجيء يَوْمٌ آخِرٌ ، يَوْمٌ نَسَائِيٌّ
شَفِيفُ الاسْتِعَارَةِ ، كَامِلُ التَّكْوِينِ ،
مَاسِيٌّ زَفَائِي الزِّيَارَةِ مُشْمِسٌ
سَلْسٌ ' حَفِيفُ الظِّلِّ . لَا أَحَدٌ يُحْسُ
بِرَغْبَةٍ فِي الْإِنْتِحَارِ أَوْ الرِّحِيلِ . فَكُلُّ
شَيْءٍ ، خَارِجِ الْمَاضِي ، طَبِيعِيٌّ حَقِيقِيٌّ
رَدِيفُ صِفَاتِهِ الْأُولَى ٣٢٣ .

(لا أحد يحسُّ برغبة في الانتحار أو الرحيل) جملة منفية سُبقت بحرف النفي (لا)، وقد جاء حرف النفي بعد الاسم النكرة (أحد) وهو يدلُّ على العموم والشمول، أي: لا يوجد أي إنسان يحسُّ برغبة في الانتحار أو الرحيل. أما دلالة الجملة السياقية فهي تشير إلى التفخيم والتعظيم لذلك اليوم الذي يبيثُ السعادة والبهجة والأمل في المستقبل، ومن أجل ذلك فلا أحد من الناس يحسُّ برغبة في الانتحار أو الرحيل. وقد وصف الشاعر ذلك اليوم بأوصافٍ تثير في النفوس الاشتياق والترقب الشديد له. كذلك من صور الجمل المنفية قوله في قصيدة "لم أعتذر للبئر":

٣٢٢ درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٨.

٣٢٣ درويش. ٢٠٠٣. ص ١٩.

لم أَعْتَذِرُ للبئر حين مَرَرْتُ بالبئر،
استَعَرْتُ من الصَّنَوْبِرة العتيقة غيمةً
وعَصَرْتُهَا كالبرتقالة، وانتظرتُ غزاة
بيضاءً أسطوريةً^{٣٢٤}.

بدأ الشاعر القصيدة بجملة منفية (لم أعتذر للبئر) وكأن الشاعر سئل: هل اعتذرت للبئر؟ فرد بقوله: لم أعتذر للبئر. وحرف النفي (لم) يفيد نفي وجزم الفعل من الحاضر إلى الماضي، وتنفي حدوثه. أما دلالة الجملة في هذا السياق فهي تشير إلى الإنكار وعدم الإقرار أو الاعتراف بالبئر؛ وذلك لأن الشاعر كان يظن أن هذا البئر له، فأنكره. وعندما علم أن هذا البئر ليس له اعتذر، وقد دلَّ على ذلك السياق الشعري، حيث يقول الشاعر في نهاية القصيدة: "صاح بي صوت عميق، ليس هذا القبر قبرك، فاعتذرت".

٣. ٢. ٤ دلالة الجمل الطلبية

الإنشاء الطلبي هو ما استلزم مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، ويقع هذا الإنشاء في خمسة أنواع رئيسية، وهي: الأمر، والنهي، والتمني، والاستفهام، والنداء^{٣٢٥}. والإنشاء يقسم إلى: طلبي، وغير طلبي، والطلبي يقسم إلى: طلبي محض، ويشمل: (الأمر، والنهي، والنداء). وطلبي غير محض، ويشمل: (الاستفهام، والتمني، والترجي، والعرض، والتحضيض) أما غير الطلبي، فيشمل: (المدح والذم، وأفعال الرجاء، وصيغ العقود، والقسم، ورب، وكم الخبرية)^{٣٢٦}. وفي هذا المقام سوف نقتصر على الجمل الطلبية المحضة، والبحث عن دلالة تلك الجمل في السياق اللغوي (الشعري) في أشعار محمود درويش، وذلك على النحو الآتي:

١. دلالة جمل الأمر

الأمر: هو طلب الفعل على وجه التكليف والإلزام بشيء لم يكن حاصلًا قبل الطلب^{٣٢٧}. ولفعل الأمر صيغ أربع، وهي: (افعل) وهي الصيغة الأساسية، وصيغة الفعل المضارع المجزوم بلام الأمر، نحو: (لتذهب)، واسم فعل الأمر، نحو: (صه، مه)، والمصدر النائب عن فعل الأمر، نحو: (فضرب الرقاب) أي: اضرب ضرب الرقاب. ولصيغ فعل الأمر معانٍ كثيرة تصل إلى خمس وثلاثين معنى ذكرها علماء الأصول في كتبهم، فمن هذه المعاني: الوجوب، والندب، والإباحة، والإرشاد، والإرادة، والمشورة، والتكذيب، والدعاء،

^{٣٢٤} درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٣.

^{٣٢٥} عتيق، عبد العزيز. ١٩٧٠. علم المعاني. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر. ص ٧٥.

^{٣٢٦} غيام، فهد حسن هجرس. ٢٠١٤. الجملة الطلبية في شعر الشافعي. دراسة ماجستير في جامعة الشرق الأوسط. ص ٢٠-٢٣.

³²⁷ عباس، حسن. ١٩٩٧. البلاغة فنونها وأفعالها. ط ٤. الأردن: دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع. ص ١٤٩.

والتسوية، والتمني، والاحتقار، وغيرها كما وردت في كتاب "شرح الكوكب المنير"^{٣٢٨}. وللوقوف أكثر على أسرار أسلوب جملة الأمر ودلالاتها نستعرض نماذج من شعر درويش، فيقول الشاعر في قصيدته "حالة حصار":

أيُّها الواقفون علي العتبات ادخلوا،

واشربوا معنا القهوة العربية

غقد تشعرون بأنكم بشرٌ مثلنا ف .

أيُّها الواقفون علي عتبات البيوت !

أخرجوا من صباحاتنا،

نطمئن إلي أننا

بشرٌ مثلكم!^{٣٢٩}.

وردت جملة الأمر في قوله: (واشربوا معنا القهوة العربية، واخرجوا من صباحاتنا)، فالشاعر هنا يخاطب المحتل الصهيوني الذي يحاصر الشعب الفلسطيني في مأمنه ومسكنه وكل ما يملك، فجملة الأمر الأولى تدل على السخرية والتهكم؛ لأن الشاعر في حقيقة الأمر لا يطلب أن يجلس مع المحتل المعتصب لأرض فلسطين ليشرب معه القهوة وكأنه صديق حميم، بل كان هذا الأمر على سبيل السخرية والتهكم. أما دلالة جملة الأمر الثانية فهي تشير إلى الوجوب في الفعل؛ وذلك لأن خروج المحتل الصهيوني عن أرض فلسطين هو واجب لا خلاف فيه في جميع الأديان والأعراف. فالشاعر حتى يطمئن إلى هذا المحتل بأنه بشر كسائر البشر يجب عليه الخروج أولاً من أرض فلسطين. كذلك من صور جمل الأمر قوله في قصيدة "لي حكمة المحكوم بالإعدام" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

لي حِكْمَةُ المحكوم بالإعدام:

لا أشياء أملكها لتملكني،

كتبْتُ وصيَّتي بدمي:

ثَقُفُوا بالماء يا سَكَّانَ أُغْنِيَتِي^{٣٣٠}.

(ثقفوا بالماء يا سكان أغنيتي) جملة طلبية جاءت بصيغة الأمر، وربما الشاعر أراد أن يقول للمخاطبين الذين تنوعت أوصافهم في شعره أن يجعلوا الود والرحمة بينهم؛ لأن الماء يرمز للروح، فهو أصل

^{٣٢٨} ابن النجار، محمد بن أحمد. ١٩٩٣. شرح الكوكب المنير بمختصر التحرير. (تحقيق) محمد الزحيلي، نزيه حماد. الرياض: مكتبة العبيكان.

٣ : ٦ - ٣٨.

^{٣٢٩} درويش. ٢٠٠٢. ص ٦.

^{٣٣٠} درويش. ٢٠٠٣. ص ١٧.

الحياة وأساسها. وكأنه يقول حافظوا على هذه الأرواح التي تزهد كل يوم دون سبب أو ذنب. أما دلالة الجملة في هذا السياق فهي تدلُّ على الترحي أو التمني؛ فالترجي طلب الممكن، أما التمني فهو طلب المستحيل. فهذه الجملة تحمل هاتين الدالتين. أيضا من صور الجمل الطلبية التي جاءت بصيغة الأمر، قول الشاعر في قصيدة "مقهى، وأنت مع الجريدة" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

فاصنع بنفسك ما تشاء، اخلع
فميصك أو حذاءك إن أردت، فأنت
منسي وحرُّ في خيالك^{٣٣١}.

في هذه المقطوعة الشعرية تظهر جمل الأمر قد جاءت بصيغة (افعل)، وذلك في قوله: (فاصنع، واخلع)، وتدُلُّ تلك الجمل على التخيير دون إجبار أو إكراه، وقد دُلَّ السياق الشعري على ذلك، من خلال قول الشاعر: (ما تشاء، وإن أردت)، أي: أن هذا الطلب أو الأمر وفق إرادتك ومشيتك. وهنا أراد الشاعر من هذا الوصف أن يقول: إن الخيال والفكر والإبداع لهن حرية أكثر من حرية الجسم، فلا أحد يستطيع أن يحاصر الخيال، لكن يستطيع أن يحاصر الجسم، فالفكر حرٌّ يرفرف في البال دون قيود.

٢. دلالة جمل النهي

النهي: هو طلب الكفِّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، ويأتي على صورة واحدة، وهي المضارع المسبوق بلا، نحو: (لا تفعل). ولأسلوب النهي دلالات تُفهم من السياق الذي توضع فيه، فيأتي للدلالة على: التحريم، والدعاء، والرجاء، والنصح والإرشاد، والتحسر والندم، والتحقير والتصغير، والتوبيخ والتبكي، وغيرها من الدلالات^{٣٣٢}. فمن صور جملة النهي في شعر درويش قوله في قصيدته "حالة حصار":

(إلى قارئ)

لا تنقُ بالقصيدة

بنثُ الغيابِ

فلا هي حدسٌ ولا فكرٌ

ولكنها حاسةُ الهاوية^{٣٣٣}.

^{٣٣١} درويش. ٢٠٠٥. ص ٥.

^{٣٣٢} ابن النجار. ١٩٩٣. ٣: ٧٧ - ١٠٠.

^{٣٣٣} درويش. ٢٠٠٢. ص ٤٩.

جاءت جملة النهي في قوله: (لا تنق بالقصيدة)، وفي هذا السياق خرج معنى النهي الحقيقي إلى المجاز؛ لأن الشاعر أراد من جملة النهي التحذير للقارئ. ولعلَّ الشاعر أراد أن يقول إن القصيدة التي هي نسج من الخيال إن لم تعكس الواقع فهي كالرماد التي تذهب أدراج الرياح، فلا قيمة لها. فدلالة السياق تشير إلى أن الجملة تفيد التحذير من الوقوع في فخِّ الهوى. كذلك من صور الجمل المنهية قول الشاعر في قصيدة "برتقالة" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

هناك عرسٌ

فلا تُغلقوا البابَ في وجهِ هذا الهَوَاءِ

المضْمَخِ بالزنجبيلِ وحُوحِ العُرُوسِ التي
تنضجُ الآن^{٣٣٤}.

(فلا تغلقوا الباب في وجه هذا الهواء) جملة نهي سُبقت بلا النهاية، وقد دلَّ السياق الشعري على أن النهي هنا يفيد النصح والإرشاد، وذلك لأن الشاعر أراد من هذا الخطاب الشعري أن يوجه المخاطبين نحو المرغوب والمحبوب، فالعرس شيء قريب من النفوس يجلب الفرح والسرور، وكأن الشاعر ينصحهم بعدم حرمان أنفسهم من هذا الفرح وهذا السرور. كذلك من صور الجمل المنهية قول الشاعر في قصيدة "لا تعتذر عما فعلت" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

لا تعتذرُ عما فعلتَ - أقول في

سري. أقول لآخري الشخصي:

ها هي ذكرياتك كُلُّها مرئية^{٣٣٥}.

في هذه المقطوعة جاءت جملة النهي في قوله: (لا تعتذر عما فعلت)، فالشاعر هنا يخاطب نفسه من خلال عرض الذكريات الغابرة على حلوها ومرّها، فهي أمامه كالصور المرئية يقبلها في صحائف الأيام. أما دلالة جملة النهي في السياق الشعري فهو يدلُّ على اليأس والإحباط من الذكريات الأليمة، وقد أشار إلى ذلك السياق الشعري للقصيدة، وذلك بقوله: ضجر الظهيرة، وقوله في نهاية القصيدة: قلت لآخري: لا تعتذر إلا لأملك. فالشاعر هنا يرفض الاعتذار إلا لأمه؛ بسبب اليأس والإحباط.

٣. دلالة جمل النداء

أسلوب النداء: هو طريقة تُتبع لاستدعاء شخص، أو تنبيهه لأمر يريد المتكلم أن يخبره به، من خلال استعمال إحدى أدوات النداء، وهي سبعة: (أ، أي) لنداء القريب، (يا) للقريب والبعيد والمتوسط،

^{٣٣٤} درويش. ٢٠٠٥. ص ١١.

^{٣٣٥} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٥.

(أيا، هيا) للبعيد، (وا) للندبة. ويسمى الاسم الذي يقع بعد حروف النداء (بالمنادى). وله تفصيلات واستدراكات يطول الحديث عنها في هذا المقام، وقد عرضها العلماء في كتاباتهم بالشرح والتفصيل ككتاب "جامع الدروس العربية للغلابيني"^{٣٣٦}. والغرض الرئيس من أسلوب (النداء) التنبيه والاهتمام بمضمون الخطاب؛ لأن (النداء) يسترعي أسماع المناذنين. وعبارات المفسرين الدالة على هذا الغرض كثيرة، نختار منها، قولهم: "وافتاح الخطاب بالنداء؛ للاهتمام بما سيلقى إلى المخاطبين". وقولهم: "إعادة النداء في أثناء الكلام تكرير للأهمية، يقصد به تحويل الأمر، واسترعاء السمع اهتماماً بما يستمعونه". وقولهم: "لأن النداء يستدعي إقبال أذهانهم على ما سيلقى عليهم". وقولهم: "للتنويه بشأن الكلام الوارد بعد النداء". ونحو ذلك من العبارات الدالة على المقصود من أسلوب (النداء). وقد يخرج النداء عن الأصل الذي وضع له إلى أغراض بلاغية أخرى تُفهم من السياق الذي تأتي فيه، نحو: التهديد، والحسرة، والتعظيم، والتعجب، والتحذير، والمدح، والتخيير، والاستعانة، والتأنيس، والتلطّف، وغيرها الكثير. ولتوضيح هذا الأسلوب نستشهد ببعض الأمثلة من شعر محمود درويش؛ لبيان دلالاته البلاغية وأساره الإبداعية في السياق اللغوي (الشعري). فيقول درويش في ديوانه "حالة حصار":

أَيُّهَا الْوَاقِفُونَ عَلَى الْعَتَبَاتِ ادْخُلُوا،
وَأَشْرَبُوا مَعَنَا الْفَهْوَةَ الْعَرَبِيَّةَ.

جاءت جملة النداء في قوله: (أيها الواقفون) فالمنادى: الواقفون، وحرف النداء هو أي، وهو لنداء القريب. وقد استخدم الشاعر حرف النداء (أي) في المخاطبة؛ للدلالة على قرب المسافة بينه وبين المخاطبين، والمخاطبون هنا هم الأعداء الذي يحاصرون الوطن بكل ما فيه، وقد دلّ على ذلك استخدام الشاعر للفظ (العتبات) وهي الجزء الأمامي من البيت؛ كناية عن شدة الحصار والتضييق الذي يمارسه المحتل الصهيوني ضد الشعب الفلسطيني، وقد مرّت هذه المقطوعة في دلالة جملة الأمر، والتي أشارت إلى التهكم والسخرية من الأعداء، وكذلك الحال في هذا المقام، فقد دلّ النداء على التهكم والسخرية من الأعداء في طلب الشاعر لهم بالدخول إلى البيت. كذلك من صور حمل النداء قول الشاعر في قصيدة "فرحا بشيء ما" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

أَعْطْنَا، يَا حُبُّ، فَيَضَكُّ كُلَّهُ لِنُخْوِضَ
حَرْبَ الْعَاطِفِيِّينَ الشَّرِيفَةَ، فَاَلْمِنَاحُ مَلَائِمٌ،
وَالشَّمْسُ تَشْحَدُ فِي الصَّبَاحِ سَلَاحِنَا،
يَا حُبُّ! لَا هَدَفٌ لَنَا إِلَّا الْهَزِيمَةُ فِي
حَرْوَبِكَ...^{٣٣٧}

^{٣٣٦} الغلابيني. ١٩١٢. ٣: ١٤٧-١٦٧.

^{٣٣٧} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٢.

في هذه المقطوعة الشعرية جاء النداء في قوله: (يا حبُّ) فالمنادي هو الحب، وحرف النداء يا، أما دلالة جملة النداء البلاغية في هذا السياق فهو التوؤد والتوسُّل، فالشاعر يطلب من الحب أن يمنحه من فيضه؛ ليكون جزءاً في طريق العشاق والمحبين العاطفين. حيث شبه الشاعر هذا الحب بالحرب الذي يخوضها مع الآخرين، ثم تكون النتيجة هي الخسران في جميع الحالات. أيضاً من صور جمل النداء قول الشاعر في قصيدة "نرف الحبيب شقائق النعمان" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

يا شعبَ كنعانَ احتفلن

بربيع أرضك، واشتعل

كزهورها، يا شعب كنعان المجرّد من

سلاحك، واكتمل! ٣٣٨.

(يا شعب كنعان) جملة النداء، فالشعب هو المنادي، وحرف النداء هو الياء، ودلالة جملة النداء في السياق الشعري هو المدح والثناء على شعب كنعان، وقد قصد الشاعر بشعب كنعان هنا هو الشعب الفلسطيني، إذ أن أرض فلسطين كان أول من سكنها هم الكنعانيون؛ فسموا سكان أرض فلسطين بأبناء كنعان. فأرض فلسطين لأنها مهبط الأديان السماوية ومركز دعوة الرسل إلى الله، كانت أرض خير وسلام ومحبة إلى جميع أهل الأرض، وقد استخدم الشاعر رمز الربيع؛ لدلالته على البهجة والانشراح والسرور المنبعث منه. فكأن الشاعر يمدح شعب كنعان (الفلسطينيون)؛ لأنهم مصدر الفرح والسرور والبهجة للعالم أجمع.

٤ . ٢ . ٤ دلالة الجمل الشرطية

أسلوب الشرط: هو أسلوب يتم فيه الربط بين جملتين، بحيث يكون تعلق حدوث الجملة الثانية التي تسمى (جواب الشرط) بالجملة الأولى والتي تسمى (فعل الشرط) ٣٣٩، أي أن الجملة الشرطية تتكون من: أداة الشرط، وفعل الشرط، وجواب الشرط. أما أدوات الشرط فهي تقسم إلى: أدوات شرط جازمة، وهي: إما حروف، نحو: (إن، إذما) أو أسماء، نحو: (ما، مهما، متى، أين، أينما، من، أيان، حيثما، كيفما، أي، أني). أو أدوات شرط غير جازمة وهي: (لو، لولا، كلما، إذا، لما، أما). وفي هذا المقام نستعرض لبعض صور الشرط؛ لبيان دور السياق اللغوي (الشعري) في تحديد دلالتها وتوجيه معناها. فمن صور الجمل الشرطية التي جاءت في شعر درويش قوله في قصيدته "حالة حصار":

وإن كان لا بُدَّ من فرح

فليكن

٣٣٨ درويش. ٢٠٠٣. ص ٤٥.

٣٣٩ درويش. ١٩٩٧. ص ٣٣٩.

خفيفاً على القلبِ والخاصرةِ

فلا يُلدِّعُ المؤمنُ المتمرِّنِ

من فرحٍ... مرَّتينِ^{٣٤٠}.

في هذه المقطوعة الشعرية جاءت الجملة الشرطية في قوله: (إن كان لا بد من فرح فليكن خفيفاً) ففعل الشرط: كان لا بد من فرح، وجوابه: فليكن خفيفاً، والأداة: إن. وقد ذكر البلاغيون أنَّ أداة الشرط (إن) تفيد الشكِّ، و(إذا) تفيد اليقين. كما أنَّهما يأتيان للحديث في المستقبل^{٣٤١}. فالشاعر هنا يصف أحوال الحصار الذي أصَّل الحزن في القلوب، فأصبح جزءاً من الحياة بعد أن فارقها الفرح والسرور، والشاعر يشكُّ في عودة هذا الفرح إلى القلوب بعد أن أضناها الحزن والألم، رغم أنه استخدم فعل الشرط بصيغة الماضي (كان) الذي يدلُّ على رغبته في الوقوع؛ لأنه وإن عاد يوماً فسيكون أشبه بنسمات الصباح التي سرعان ما تندثر وتغيب. فالجملة الشرطية في هذا السياق أفادت الشكِّ وعدم اليقين في الوقوع؛ لأن هذا الفرح أصبح بعيد المنال وصعب المرام. كذلك من صور الجمل الشرطية قوله:

إذا مَرَضَ الحُبُّ عَالَجَتْهُ

بالرِّياضَةِ والسُّخْرِيَّةِ

وبَقْصَلِ المَعْنَى عَن... الأَعْيُنِ^{٣٤٢}.

(إذا مرض الحب عالجته) جملة شرطية مكونة من أداة الشرط: إذا، وفعل الشرط: مرض الحب، وجوابه: عالجته. وقد استخدم الشاعر أداة الشرط (إذا) التي تفيد التحقيق واليقين، أي أن الشاعر يتيقن من وقوع الفعل وهو (المرض)، وكان الأصل أن يستخدم أداة الشرط التي تفيد الشكِّ (إن). ودلالة ذلك هي أن الشاعر يريد أن يؤكد على حقيقة أن دروب الحبِّ والولوج في عالمه الخاص يورث المرض والهزل والضعف في أغلب الأحيان، فأكد الشاعر هذا باستخدام أداة الشرط المؤكدة (إذا). كما استخدم الشاعر الرياضة والسخرية (الضحك)؛ لأن فيهما إفراغ لطاقة الجسم السلبية، وبالتالي تصفية القلب مما يسبب له المرض والألم الذي بدوره يؤدي إلى ضعف الجسم فالمرض. وإلى ديوان آخر للشاعر وهو "كزهر اللوز أو أبعد" نجد فيه بعضاً من صور الجمل الشرطية، فيقول الشاعر في قصيدته "فرحاً بشيء ما":

فرحاً بشيءٍ ما خَفِيٍّ، كان يحملي

على آلاته الوتريةِ الإنشادِ. يَصْقُلُنِي

ويصقُلُنِي كَماسِ أميرةِ شرقيةِ

^{٣٤٠} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٢.

^{٣٤١} عباس. ١٩٩٧. ص ٣٣٩.

^{٣٤٢} درويش. ٢٠٠٢. ص ٤٨.

ما لم يُعَنَّ الآن
في هذا الصباح
فلن يُعَنَّ
مَنْ لا يحبُّ الآن،
في هذا الصباح،
فلن يُحِبَّ! ٣٤٣.

جاء في هذه المقطوعة الشعرية جملتان شرطيتان، الأولى قوله: (ما لم يُعَنَّ الآن في هذا الصباح فلن يُعَنَّ)، حيث إن أداة الشرط: ما، وفعل الشرط: لم يُعَنَّ الآن، وجوابه: فلن يُعَنَّ. أما الجملة الثانية فهي قوله: (من لا يحبُّ الآن في هذا الصباح فلن يُحِبَّ)، فأداة الشرط هي من، وفعل الشرط: لا يحبُّ الآن، وجوابه: فلن يُحِبَّ. وأداة الشرط (من) هي اسم شرط مبهم يدلُّ على العموم وهي للعاقل. أما (ما) فهي لغير العاقل وتدُلُّ على العموم أيضا. أما دلالة استخدام الشاعر لتلك الأداة، ففي الأولى أراد الشاعر أن يقول: الذي لا يُعَنَّ في هذا الصباح لن يُعَنَّ في غيره أبدا. والغناء ظاهرة صوتية بأوزان متناغمة، فهي غير عاقل؛ لذلك استخدم الشاعر معه أداة الشرط ما، وفي الجملة الشرطية الثانية أراد الشاعر القول: الذي لا يمارس الحب في الصباح فلن يمارسه في غيره؛ لأن النفس البشرية مطبوعة على الحب، فهو جزء من الإنسان؛ لذا كان لا بدَّ من استخدام أداة الشرط (من). ودلالة الجمل الشرطية في هذا السياق تشير إلى التوكيد أي توكيد جواب الشرط (الجزاء) حصوله في حال عدم الإتيان بالفعل، وقد دلَّ سياق المقطوعة على ذلك عندما ذكر الشاعر أداة النفي (لن) التي تفيد نفي الشيء في المستقبل. حيث اجتمع الشرط والنفي معا في جملة واحدة، وهو أدعى للتوكيد. أيضا من صور الجمل الشرطية في هذا الديوان قوله في قصيدة "كمقهى صغير هو الحب":

كمقهى صغير على شارع الغرباء -
هو الحُبُّ... يفتح أبوابه للجميع.
كمقهى يزيد وينقُصُ وفُق المِناخ:
إذا هَطَلَ المطرُ ازداد رُؤَادُهُ،
وإذا اعتدل الجُؤُ قَلُّوا وملُّوا.. ٣٤٤.

(إذا هطل المطر ازداد رواده، وإذا اعتدل الجو قلوا وملوا) جملتان شرطيتان، فالأداة (إذا) وفعل الشرط فيهما (هطل المطر، واعتدل الجو) وجوابه (ازداد رواده، وقلوا وملوا). ونجد أن الشاعر يتحدث في

٣٤٣ درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٣.

٣٤٤ درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٦.

هاتين الجملتين الشرطيتين عن الجو، وهو بطبيعته متقلبٌ وغير ثابت ولا يفيد اليقين، إلا أن الشاعر استخدم أداة الشرط التي تفيد اليقين وهي (إذا) والأصل أن يستخدم أداة الشرط التي تفيد الشك (إن). والعلة في ذلك هي أن الشاعر أراد القول: إن الحب مثل المقهى عندما يهطل المطر يقل رواده، وعندما يعتدل الجو يزداد رواده، فالسر في ذلك أن الشاعر لا يريد أن يتحدث عن حال الجوّ، أي أنه لم يشترط الزيادة والنقصان بالجوّ، وإنما أراد ذلك على سبيل التشبيه. إضافة إلى ذلك فإن حقيقة الزيادة والنقصان في حال تغيرّ الجوّ هي حقيقة مؤكدة وثابتة، إذ أن المقاهي هي المكان المناسب الذي يجتمع فيه الناس عند تغيرّ الجوّ. فكان استخدام الشاعر لأداة الشرط هنا مناسبة ودقيقة. أما دلالة الجمل الشرطية كما تفهم من السياق الشعري، فهي تدل على الإخبار والتوجيه على وجه اليقين، أي أن الشاعر يخبرنا بأن الحبّ يزيد وينقص طبقاً للظروف التي يمر بها الإنسان، فالحبُّ صفة في الإنسان تتغير وتتبدل من حال إلى حال. وكذلك من صور الجمل الشرطية قوله في قصيدة "إن عدت وحدك" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

إِنْ عُدْتَ وَحَدَكُ قُلْ لِنَفْسِكَ:

غَيْرَ الْمَنْفَى مَلاَحِمَهُ!....

أَلَمْ يَفْجَعْ أَبُو تَمَّامٍ قَبْلَكَ

حِينَ قَابَلَ نَفْسَهُ:

“ لا أنتِ أنتِ، ولا الديارُ هي الديارُ ”^{٣٤٥}.

في هذه المقطوعة الشعرية جاءت الجملة الشرطية في قوله: (إن عدت وحدك قل لنفسك)، حيث أداة الشرط هي الحرف (إن)، وفعل الشرط (عدت وحدك)، وجوابه (قل لنفسك). وأداة الشرط (إن) تفيد الشكَّ وعدم اليقين، ودلالة ذلك هو أن المخاطب لا يوجد لديه اليقين في العودة، فكان استخدام الشاعر لأداة الشكِّ (إن) للتعبير عن هذا الشعور وهو عدم العودة. أما دلالة الجملة الشرطية كما يدلُّ عليها السياق الشعري فهي الدعوة للتفاؤل والأمل في العودة بدلاً من التشاؤم. كذلك من صور الجمل الشرطية في هذا الديوان قوله في قصيدة "ولنا بلادٌ":

لَوْ أَيْ طَائِرٌ لِحَرْقَتْ أَجْنِحَتِي، يَقُولُ

لِنَفْسِهِ الْمَنْفَى^{٣٤٦}.

هذه جملة شرطية استخدم الشاعر فيها حرف الشرط (لو)، وفعل الشرط (أني طائر) وجوابه (لحرقته أجنحتي)، وأداة الشرط (لو) حرف امتناع لامتناع، أي امتناع الثاني لامتناع الأول، نحو: لو جئتني لأكرمك، فامتنع الإكرام لعدم الحجيء. وفي هذا شاهد الشعري لم يحرق الشاعر أجنحته؛ لأنه ليس بطائر،

^{٣٤٥} درويش. ٢٠٠٣. ص ٣١.

^{٣٤٦} درويش. ٢٠٠٣. ص ٤٢.

فامتنع حرق الأجنحة لامتناع كونه طائر. أما الدلالة البلاغية لهذه الجملة فهي تشير إلى اليأس والإحباط الذي يشعر به اللاجئ أو المنفي عن وطنه، إذ يتمنى أن يكون طائراً ليحرق أجنحته كي لا يطير في سماء غير سماءه وفي وطن غير وطنه. وهو كناية عن شدة الألم والفرق والحسرة التي تغلغل في نفوس المنفيين عن أوطانهم.

University of Malaya

الفصل الثاني

دلالة الأبنية الصرفية في شعر محمود درويش

٣. ٤ دلالة أبنية الأفعال المتصرفة

"لكل زيادة في المبنى زيادة في المعنى" قاعدة مشهورة عند البلاغيين، فكلما طرأت زيادة على الحروف الأصلية ازداد المعنى أو دلّ اللفظ على معنى جديدا ومغايرا للأول، وقد أشار ابن جني إلى هذا المفهوم بقوله: "الأصوات تابعة للمعاني، فمتى قويت قويت ومتى ضعفت ضعفت، ويكفيك من ذلك قولهم: قطع وقطّع وكسر وكسّر زادوا في الصوت لزيادة المعنى واقتصدوا فيه لاقتصادهم فيه"^{٣٤٧}. وهنا ابن جني يلفت الانتباه إلى أن المعنى هو الذي يستدعى اللفظ، فكلما ازدادت المعاني وكثرت استدعى ذلك تغيرا في البناء، مهما يكن الأمر، فإن هناك علاقة طبيعية بين اللفظ والمعنى، واختلاف اللفظ يؤدي إلى اختلاف في المعنى، كما يقول ابن جني: "فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني ثم زيد فيها شيء أوجبت القسمة له زيادة المعنى به"^{٣٤٨}. وهنا نُقِرُّ بالقاعدة السابقة "زيادة اللفظ يوجب زيادة المعنى". وقد أشار البلاغيون إلى الأغراض والدلالات والأسرار التي تنشأ عن اختلاف المباني للألفاظ من خلال إلحاقها ببعض الزيادات، وهذه الأغراض يحكمها سياق الجملة الذي توضع فيه، وحروف الزيادة مجموعة في كلمة (سألتمونيهما). وفي هذا المقام نبحت في دلالة أبنية الأفعال المجردة والمزيدة، من خلال سياقها الشعري الذي جاءت فيه، وقد اقتصر الباحث على بعض الأبنية (الأوزان)؛ لسعة هذا المجال الذي يحتاج إلى دراسات مستقلة؛ إذ المقصد من ذلك هو بيان دور السياق اللغوي في توجيه المعاني وتحديد الدلالات البلاغية في النص الشعري.

٣. ١. ٤ دلالة الأفعال الثلاثية المجردة

تعتبر الصيغ الثلاثية الأكثر استخداما في اللغة العربية؛ وذلك لحفتها وقلة حركاتها^{٣٤٩}، فصارت أكثر دورانا على ألسنة الشعراء والخطباء، وقد بلغت عدد المفردات الثلاثية المستعملة في العربية (٤٢٦٩) مفردة، مقابل (١٥٣٨١) مفردة مهملة، فيصبح مجموع المفردات الثلاثية في اللغة العربية (١٩٦٥٠) مفردة. وترجع كثرة الألفاظ الثلاثية وصيغها في العربية إلى تأليفها من ثلاثة أحرف أصول،

^{٣٤٧} ابن جني، أبو الفتح عثمان. ١٩٨٦. المحتسب. (تحقيق) علي النجدي ناصف وآخرون. القاهرة: دار سركين للطباعة والنشر. ٢: ٢١٠.

^{٣٤٨} ابن جني، أبو الفتح عثمان. ١٩٥٢. الخصائص. (تحقيق) محمد علي النجار. القاهرة: دار الكتب المصرية القديمة. ١: ٦٥.

^{٣٤٩} علي، ناصر حسين. ١٩٨٩. الصيغ الثلاثية مجردة ومزيدة اشتقاقا ودلالة. دمشق: المطبعة التعاونية. ص ٣.

حرف بيتدأ به ولا يكون إلا متحركا وحرف يوضع في وسط الكلمة ويكون إما متحركا أو ساكنا، وحرف يوقف عليه ولا يكون إلا ساكنا؛ لأن العرب تكره الابتداء بالسكن كما تكره الوقوف على المتحرك، وهنا وجب الإتيان بالحرف الثالث الذي يقع وسطا؛ لكي يفصل بين الأول المتحرك والأخير الساكن؛ لغلا يلي الابتداء الوقف. وتعد كثرة الأصول الثلاثية من سمات وخصائص اللغات السامية عموما والعربية خصوصا؛ لأنها مبنية قياسا على تلك الأصول^{٣٥٠}. وفي هذا المقام نستعرض لبعض صور الثلاثي كما جاءت في شعر درويش، وبيان دلالتها في السياق الشعري المحتوي لها. فمن تلك الصور قوله في قصيدته "حالة حصار":

قالت الأُمُّ: في بادئِ الأَمْرِ لَمْ

أفهمُ الأَمْر. قالوا: تزوَّجْ مُنْذُ

قليلٍ. فزغردتُ، ثم رقصتُ وغنيتُ

حتى الهزيعِ الأخيرِ من الليل، حيث

مَضَى الساهرون ولمْ تبقَ إلا سلاسلُ

البنفسجِ حولي. تساءلت: أين العروسان؟^{٣٥١}.

جاء الفعل الثلاثي المجرد في قوله: (مَضَى) على وزن (فَعَلَ يَفْعَلُ) أي: مَضَى يَمْضِي، وتعني ذهب الساهرون أي: عادوا إلى ما كانوا عليه. وهو من الأفعال اللازمة. ودلالة الفعل في السياق الشعري هو التفريق والتحول من حال إلى حال، فالشاعر هنا يصف الساهرين بأنهم قد ذهبوا بعدما كانوا موجودين في الفرح، ويشير الشاعر هنا إلى ظلم المحتل الصهيوني وإفساده في التفريق بين الأسرة الواحد من خلال التهجير والأسر الذي يطول أحد أفرادها، فالعرس هنا رمز لحياة الفلسطيني التي سرعان ما تتحول إلى تفريق وتمزيق بين أبنائها بفعل المحتل الصهيوني المتعمد. كذلك من صور الفعل الثلاثي قوله:

إذا مَرِضَ الحُبُّ عَالِجَتُهُ

بالرِّياضَةِ والسُّخْرِيَّةِ

وبفَصْلِ المعنى... عن الأَغْنِيَةِ^{٣٥٢}.

(مَرِضَ) فعل ثلاثي على وزن (فَعَلَ يَفْعَلُ) أي: مَرِضَ يَمْرُضُ، ومرض الشخص: تغيَّرت صحته واضطربت بعد اعتدالها، وهو فعل لازم. أما دلالاته السياقية فهو يدلُّ على صفة جسمية. فالشاعر يقول إذا تغيَّرَ الحب واضطرب بعد أن كان صحيحا وسليما فإنَّ علاجه يكون من خلال الرياضة والسخرية وبفصل المعنى عن الأغنية، ولعلَّ الشاعر يقصد من ذلك أنَّ الحُبَّ دروبه صعبة ومداركه بعيدة المنال، ولا

³⁵¹ نظر الناشر هبوطي جلال الدين بعدالرحمن. 1986. النظم في علم الوهلغة وأرواحه، بيروت: المجلس الثقافي العربي. 1: 74-76.

^{٣٥١} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٤.

^{٣٥٢} درويش. ٢٠٠٢. ٤٨.

يستطيع أحد الوصول إليه بصدق إلا أن يذوق العذاب والحرمان والتقلب والصعاب في سبيله، فهو ليس مجرد مرض عابر يطبب بالأدوية المصنعة. أيضا من صور الفعل الثلاثي التي جاءت في شعر درويش قوله في قصيدة "برتقالية" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

وإن صَمَتَ العندليبَ المرَضُ أَعَارَ الكِنَارِي
حُصَّتُهُ فِي الغِنَاءِ. وَإِنْ وَقَعَتْ نُجْمَةٌ
لا تصابُ السماءَ بسوءٍ^{٣٥٣}.

ورد الفعل الثلاثي في قوله (صَمَتَ) والتي جاءت على وزن (فَعَلَ يَفْعُلُ) أي: صَمَتَ يَصْمُتُ، وتعني سكت، أي إن سكت العندليب المريض عن الزقزقة أعاره الكِنَارِي حصته في الغناء، والعندليب والكِنَارِي هما من أنواع الطيور ذات الأصوات الجميلة والمطربة للأذان. ويدلُّ الفعل الثلاثي في السياق الشعري على الصيرورة والتحول، فبعد أن كان العندليب يزقزق بصوته أصبح صامتا لا يقوى على الصفير. ومن صور الفعل الثلاثي أيضا قوله في قصيدة "كمقهى صغير على شارع الغرباء":

كمقهى صغير على شارع الغرباء -
هو الحُبُّ... يفتح أبوابه للجميع.
كمقهى يزيد وينقصُ وفق المِناخ:
إذا هَطَلَ المَطَرُ ازداد رُوَادُهُ،
وإذا اعتدل الجُوُّ قَلُّوا وملُّوا.

جاء الفعل الثلاثي في قوله (هَطَلَ) على وزن (فَعَلَ يَفْعُلُ) أي: هَطَلَ يَهْطِلُ، ومعنى هطل المطر: نزل متتابعا متفرقا عظيم القطر. وهذا الفعل لازم. ودلالته في السياق هو الصيرورة، فبعد أن تكاثف البخار وصار غيما كثيفا ومتراكما، تحول إلى ماء ونزل إلى الأرض على شكل قطرات. كذلك من صور الفعل الماضي المجرد قول الشاعر في قصيدته "نرف الحبيب شقائق النعمان" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

نَرَفَ الحبيبُ شقائق النُّعْمَانِ،
أَرْضُ الأَرَجوانِ تَلَأَلَتْ بِمِجْرُوحِهِ،
أولى أغانيها: دَمُ الحُبِّ الذي سفكته آلهة،^{٣٥٤}.

(نَرَفَ) فعل ثلاثي على وزن (فَعَلَ يَفْعُلُ) أي: نَرَفَ يَنْرِفُ، ونرف: بمعنى خرج من مكانه، وشقائق النعمان والأرجوان: نوع من الورود التي تنتشر في فلسطين، والفعل متعد. ويدلُّ الفعل في هذا

^{٣٥٣} درويش. ٢٠٠٥. ص ١١.

^{٣٥٤} درويش. ٢٠٠٣. ص ٤٥.

السياق على الصيرورة، حيث صور الشاعر الدم الخارج من الممدوح بالورد (شقائق النعمان)، فكأن الدم قد تحوّل وصار وردا يفوح من الممدوح، والشاعر هنا يقصد أرض فلسطين التي لا تزال تنزف بفعل المحتل الصهيوني، وهذا على سبيل المجاز، إذ يقصد الشاعر أهل فلسطين. أيضا من صور الفعل الثلاثي قوله في قصيدة "": تُنسى، كأنك لم تكن":

أنا للطريق... هناك من سبقت حُطاه حُطاي

من أملكى رؤاه على رؤاي. هناك من

نثر الكلام على سجيته ليدخل في الحكاية

أو يضيء لمن سيأتي بعده

أثرا غنائيا... وحدثا

تُنسى، كأنك لم تكن

شخصاً، ولا نصّاً... وتُنسى^{٣٥٥}.

ورد الفعل الثلاثي في قوله (نَثَرَ) على وزن (فَعَلَ يَفْعُل) أي: نَثَرَ يَنْثُرُ، ومعنى نثر الكلام: أتى به نثرا. والفعل لازم. ودلالة الفعل في السياق الشعري هو بيان الحال، أي بيان حال الفعل هنا وهو الجمع والإتيان، فنثر الكلام: أي جاء به نثرا. والشاعر يقول في المخاطب بأنه قد جاء بالكلام على طبعه دون تكلف أو تصنع؛ ليكون أثرا يُقتدى به في الحياة.

٢. ٣. ٤ دلالة الأفعال الثلاثية المزيدة

من صور الأفعال الثلاثية المزيدة التي وردت في شعر درويش، قوله في قصيدته "حالة حصار":

(إلى شبه مستشرق)

لِيَكُنْ ما تَطُنُّ

لنفترض الآن آيَّ عَيٍّْ، غَيٍّْ، غَيٍّْ

ولا أَلْعَبُ الجَوْلَفَ،

ولا أَفْهَمُ التكنولوجيا

ولا أستطيع قيادة الطيارة

أهذا أَخَذتَ حَيَاتِي لِتَصْنَعَ مِنْهَا حَيَاتِكَ؟^{٣٥٦}.

^{٣٥٥} درويش. ٢٠٠٣. ص ٧١.

^{٣٥٦} درويش. ٢٠٠٢. ص ٤٣.

جاءت صيغ الفعل الماضي المزيد في قوله: (أَلْعَبُ، وَأَفْهَمُ) على وزن (أَفْعَل) والفعل الثلاثي منهما: (أَلْعَبُ، فَهَمٌ)، ولعب الشخص: عمل عملاً لا ينفع، وأفهمه التكنولوجيا: مكَّنه من إدراكها له. والفعل أَلْعَبُ وأفهم متعديان، حيث أفاد دخول الهمزة إلى الأفعال تعديتها، فالفعل لعب وفهم هي أفعال لازمة، وبدخول الهمزة أصبحت متعدية. كذلك تدلُّ الأفعال في هذا السياق الشعري على نفي الصفة عن النفس، وذلك لمجيء لا النافية في السياق، حيث نفى الشاعر صفة اللعب والفهم عن نفسه في الزمن الحاضر. أيضاً من صور الفعل الثلاثي المزيد قوله:

في الحصارِ، يَصِيرُ المكانُ زَمَانًا
تَخَلَّفَ عن مَوْعِدِهِ
المكانُ هُوَ الرَّائِحَةُ
عندما أَتَدَكَّرُ أَرْضًا
أَشْمُ دَمَ الرَّائِحَةِ
وأحْنُ إلى نفسي النازِحَةِ^{٣٥٧}.

تعددت صور الفعل الثلاثي المزيد في هذه القطعة الشعرية، حيث جاءت في قوله: (أَشْمُ من شَمِّ على وزن أفعَل، وأحْنُ من حَنَّ على وزن أفعَل)، تلك الأوزان دلَّت على الأفعال من اللازم إلى المتعدي، إضافة إلى أنها تشير في السياق إلى الصيرورة، أي أن الشاعر عندما يتذكر الحصار يرضى ويشم دم الرائحة ويحن إلى نفسه، وهنا استعارة مكنية، حيث شبه الرائحة بكائن يخرج منه الدم، فحذف المشبه به وترك شيئاً من لوازمه وهو الدم النازف. كذلك من صور الفعل الثلاثي المزيد قول الشاعر في قصيدة "كمقهى صغير هو الحب" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

كمقهى صغير على شارع الغرباء -
هو الحُبُّ... يفتح أبوابه للجميع.
كمقهى يزيد وينقصُ وَفَقُ المِنَاحِ:
إذا هَطَلَ المَطَرُ ازْدَادَ رُوَادُهُ،
وإذا اعتدلَ الجَوُّ قَلُّوا وَمَلُّوا..

فالصيغ الثلاثية المزيدة في قوله (اعتدل من عدل على وزن افتعل، وازداد من زاد على وزن افتعل) واعتدل الجو: توسَّط بين الحارِّ والبارد، وازداد رواده: تكاثروا وتضاعفوا. ودلالة هذه الأوزان في السياق الشعري تشير لمطابقة الفعل الثلاثي، كما أنها أفادت التعدية، إضافة إلى أنها دلَّت على التكثير والتضعيف في المعنى المقصود. ومن الصور أيضاً قوله في قصيدة "هي/ هو":

^{٣٥٧} درويش. ٢٠٠٢. ص ٤٤.

هو: كلما اكْتَمَلَ الْعِيَابُ حَضِرَتْ...
وانْكَسَرَ الْبَعِيدُ، فَعَانَقَ الْمَوْتَ الْحَيَاةَ
وعَانَقْتُهُ كَعَاشِقَيْنِ.^{٣٥٨}

جاءت الصيغ في قوله: (اكتمل على وزن افتعل، وانكسر على وزن انفعال) وذلك بزيادة حرفين عن الحروف الأصلية، فاكتمل من الفعل (كَمَلَ) وانكسر من الفعل (كَسَرَ)، وهذان الفعلان يفيدان التعدية، والفعل انكسر يدلُّ على المطاوعة، أما الفعل اكتمل فهو يدلُّ على المطاوعة والمماثلة للفعل الثلاثي (كمل). أيضا من صور الفعل الثلاثي المزيد قول الشاعر في قصيدة "الأربعاء، الجمعة، السبت" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

أَلْحِكْمَةُ/

الْأَحَدُ/

الْعَدُ/

الطُّرُقُ، الثَّلَاثَاءُ، السَّمَاءُ، تَشَابَهَتْ...
لو كان لي دربان لاخترتُ البديلَ
النَّالِثَ. انْكَشَفَ الطَّرِيقُ الْأَوَّلُ،
انْكَشَفَ الطَّرِيقُ الْآخَرَ،
انْكَشَفَتْ دُرُوبُ الْهَآوِيَةِ.^{٣٥٩}

جاءت صيغة الفعل الثلاثي المزيد على وزن (افتعل) في قوله (انْكَشَفَ) وانكشف الطريق: ظهر وبان، وذلك من الفعل الثلاثي (كَشَفَ)، وأفادت الزيادة على الفعل الأصلي (كشف) التعدية. ومن صور الفعل المزيد أيضا قوله في قصيدة "زيتونتان":

زيتونان عتيقتانِ على شمال الشرق،
في الأولى اختبأتُ لأخدعَ الراوي
وفي الأخرى حَبَّأْتُ شقائق النعمانِ
إن شئتُ أن أنسى... تَدَكَّرْتُ
أمتلأتُ بحاضري، واخترتُ يومَ
ولادتي ... لأرتبَ النسيانَ.^{٣٦٠}

^{٣٥٨} درويش. ٢٠٠٥. ص ٣١.

^{٣٥٩} درويش. ٢٠٠٣. ص ٥٢.

^{٣٦٠} درويش. ٢٠٠٣. ص ٥٣.

جاءت صور الفعل الثلاثي المزيد متنوعة وذلك على أوزان عدة، وهي: (اختبأت على وزن افتعل من الفعل الثلاثي حَبَأَ، والفعل أخدع على وزن أفعل من الفعل الثلاثي حَدَع، والفعل أنسى على وزن أفعل من الفعل الثلاثي نَسِيَ، والفعل امتلأت على وزن افتعل من الفعل الثلاثي مَلَأَ)، حيث أفادت الزيادة في بعض تلك الصيغ على التعدية ككلمة أنسى وأخدع، أما صيغة اختبأت وامتلأت فبقيت لازمة. كذلك تدلُّ صيغ افتعل في هذا السياق على المطاوعة لصيغة الثلاثي، أما صيغ أفعل فيدل الفعل (أخدع) على المصادفة، أي يجد الفاعل في المفعول صفة من الصفات، وهنا صفة الخداع، أما كلمة أنسى فتدل أيضا على المطاوعة، أي إن شئت أن أنسى نسيت، كما دلَّ السياق الشعري.

٣. ٣. ٤ دلالة الأفعال الرباعية المجردة

للفعل الرباعي المجرد صيغة واحد وهي على وزن (فَعَّلَل) نحو: دَحْرَجَ، ومما جاء في شعر درويش، قوله في قصيدة "حالة حصار":
 بلاذٌ على أهبّة الفَجْرِ
 صِرْنَا أَقْلُ ذَكَاءٍ،
 لَأَنَّا نُحْمَلِقُ فِي سَاعَةِ النَّصْرِ،
 لا ليلٌ في لَيْلِنَا المِتْلَأَلِي بِالمِدْفَعِيَّةِ
 أَعْدَاؤُنَا يَسْنَهُرُونَ،
 وَأَعْدَاؤُنَا يَشْغَلُونَ لَنَا النُّورَ
 في حُلْكَةِ الأَقْيَبِيَّةِ^{٣٦١}.

في هذه القطعة الشعرية جاء الفعل الرباعي المجرد في قوله (نُحْمَلِقُ) من (حَمَلَقَ) وهي على وزن (فَعَّلَل) وحملق في الشيء: دقق النظر فيه، ونظر إليه نظرا شديدا، والفعل لازم متعدٍ بحرف. ويدلُّ الفعل على المبالغة في النظر والتركيز فيه؛ لأهميته وقيمته عند الناظر. فالشاعر هنا ينظر بتركيز بالغ وانتباه شديد في لحظة النصر المنشود، وهذه اللحظة التي تتوق جميع النفوس إلى رؤيتها من الأجر أن نحملق إليها بترقب شديد وتمتع دقيق. كذلك نجد من صيغ الرباعي المجرد قوله في قصيدة "الآن... في المنفى" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

... وكلما أَدْرَكْتُ

سِرًّا مِنْكَ، قَلْتُ بِسَوِّةٍ: مَا أَجْهَلَكَ!

قُلْ لِلْغِيَابِ: نَقَّصْتَنِي

^{٣٦١} درويش. ٢٠٠٢. ص ١.

وأنا حَضَرْتُ... لأُكْمِلَكَ! ٣٦٢.

جاءت صيغ الرباعي المجرد في قوله (أدركت) حيث إن أُدْرِكَ على وزن فَعَلَّلَ والتاء للفاعل. وأدرك الشيء: لحقه وبلغه وناله. وهو فعل متعدٍ. ودلالة الفعل في السياق الشعري هو للمشابهة، فالشاعر أنزل نفسه منزلة المخاطب في الإدراك والعلم بالسرِّ، فهو يشبهه في معرفة السِّرِّ. أيضا من صور الفعل الرباعي المجرد قوله في قصيدة "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي":

كُلَّمَا أَسْرَعَ ارْتَفَعَ الظِّلُّ فَوْقَ التَّلَالِ

وَعَطَى صَنْوَبْرَةَ فِي الْجَنُوبِ

وَصَفْصَافَةَ فِي الشَّمَالِ

أَلَمْ تَفْتَرِقْ؟ قُلْتُ، قَالَ: بَلَى ٣٦٣.

كلمة (عَطَى) رباعية على وزن (فَعَلَّلَ) حيث إن الأصل فيها هو (عَطَى طَ طَى) ولجئيء حرفا الطاء الأول ساكن والثاني متحرك أدغما ببعضهما البعض. وعَطَى الشيء: ستره وواراه. وهو فعل متعدٍ. ويدلُّ الفعل في هذا السياق على الستر والإخفاء. فقد أشار الشاعر إلى دور الظل في ستر وإخفاء الصنوبرة والصفصافة. كذلك من صور الفعل الرباعي المجرد قوله في قصيدة "لا راية في الريح تحفق" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

لا رايَةً في الريح تحفقُ

لا حصانٌ سابحٌ في الريح

لا طَبْلٌ يُبَشِّرُ بارتفاعِ الموجِ

أو بهبوطه،

لا شيءٌ يحدثُ في التراجيديّات هذا اليومَ

أسدلتِ الستارةُ

غادرَ الشعراءُ والمتفريجونَ ٣٦٤.

الفعل (غَادَرَ) فعل رباعي على وزن (فَعَلَّلَ) وغادر المكان: تركه. وهو فعل متعدٍ. ويدلُّ الفعل في السياق الشعري على الانتقال والتحوُّل من مكان إلى آخر. وقد دلَّ على ذلك قول الشاعر: أسدلت

٣٦٢ درويش. ٢٠٠٥. ص ٢.

٣٦٣ درويش. ٢٠٠٥. ص ٥٩.

٣٦٤ درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٥.

الستارة، أي كناية على الانتهاء، والذي يعني المغادرة وترك المكان. ونجد من صور الفعل الرباعي قوله في قصيدة "السروة انكسرت":
...السروة انكسرت، ولكنَّ
الحمامة لم تغيّر عُشَّهَا العَلَنِيَّ فِي دَارِ
مُجَاوِرَةٍ. وَحَلَّقَ طَائِرَانِ مَهَاجِرَانِ عَلَى
كَفَافِ مَكَانَهَا، وَتَبَادَلَا بَعْضَ الرَّمُوزِ^{٣٦٥}.

جاء الفعل الرباعي في قوله (حَلَّقَ) (ح ل ق) على وزن (فَعْلَلٌ) وحلَّق الطائر: ارتفع في طيرانه واستدار^{٣٦٦}. وهو فعل لازم متعدد بحرف، نحو: حلَّق الطائر عالياً. ويدلُّ الفعل على الاستقرار والثبات، وذلك بدلالة السياق عليه من خلال قول الشاعر: مكانها، وتبادلا بعض الرموز، وهذا يعني أن تحليق الطائر كانا بثبات واستقرار حتى يستطيعا تبادل الرموز. وعدم الثبات والاستقرار لا يستوجب من الشاعر أن يقول مكانها ولا أن يصفهما بأتهما تبادلا بعض الرموز.

^{٣٦٥} درويش. ٢٠٠٣. ص ٦٣.

^{٣٦٦} بلن فيظور، جمال الدين محمد بن محمد بن الحرم. 1414 ملسان العرب بيروت: دار ص ادر. 4: 211.

٤ . ٤ دلالة أبنية الأسماء المعربة

٤ . ٤ . ١ دلالة الأسماء الثلاثية المجردة

للأسماء الثلاثية المجردة عشرة أوزان قد اتفق عليها علماء العربية، وهي في معظمها تدلُّ على أسماء الذات والمعاني المجردة التي يمكن أن تُفهم من خلال السياق الذي تُوضع فيه. وفي هذا المقام نعرض لبعض صور الاسم الثلاثي المجرد كما جاءت في أشعار درويش، فمن هذه الصور ما جاء في قوله في قصيدة "حالة حصار":

وإنَّ كَانَ لَا بَدَّ مِنْ فَرِحٍ
فليكنَّ

خَفِيْفًا عَلَى الْقَلْبِ وَالْحَاصِرَةِ
فَلَا يُلْدَعُ الْمُؤْمِنُ الْمُتَمَرِّئُ
من فرِحٍ ... مرتين^{٣٦٧}.

حيث جاء الاسم الثلاثي المجرد في قوله (فَرِح) على وزن (فَعَلَ) والفرح: اسم يدلُّ على السرور والبهجة، والجمع أفراح، والمصدر فَرِح. وفي اللسان: الفرحة: نقيض الحزن، وقال ثعلب: وهو أن يجد في قلبه خفة. والفرح أيضا: البطر، والفرحة: المسرة، والفرحة: ما تعطيه المفرح لك أو تشببه به مكافأة له، وفرح به: سُر^{٣٦٨}. فهذا الاسم يحمل الكثير من المعاني والدلالات المعبرة عن السياق الذي توضع فيه، وفي هذا السياق الشعري دلَّ الاسم على السرور والبهجة، وقد أشار السياق إلى هذا المعنى عند قول الشاعر: "فليكن خفيفا على القلب والخاصرة". وهو ما يثبت المعنى السابق له. كذلك نجد من صور الاسم الثلاثي المجرد في قوله:

القبائلُ لَا تَسْتَعِينُ بِكِسْرِي
وَلَا قَيْصَرٍ، طَمَعًا بِالْخِلَافَةِ،
فَالْحُكْمُ سُورِي عَلَى طَبَقِ الْعَائِلَةِ
وَلَكِنَّهَا أَعْجَبَتْ بِالْحَدَاثَةِ
فَاسْتَبَدَلَتْ

بِطَائِرَةِ إِبْلِ الْقَافِلَةِ^{٣٦٩}.

^{٣٦٧} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٢.

^{٣٦٨} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٣٧: ٣٣٧١.

^{٣٦٩} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٤.

في هذه القطعة الشعرية جاء الاسم الثلاثي على النحو الآتي: (فالحكم) على وزن (فعل) وهو اسم يدلُّ على القضاء، وتولى حكم البلاد: تولى تسيير شؤونها، والحكم الملكي: النظام الملكي الخاضع لسلطة الملك، والحكم الجمهوري: نظام خاضع لانتخاب شخص ما رئيساً للجمهورية^{٣٧٠}. وكلمة (طبّق) على وزن (فعل) والتي تعني شبه، وطبقاً لرغبته: وفقاً، وحسب رغبته. وكلمة (إبل) على وزن (فعل) وهي اسم يدلُّ على الحيوان المعروف، وهي جمع ولا واحد له من لفظه^{٣٧١}. والمتعمّن في السياق الشعري يجد أن المعاني التي وردت للأسماء جاءت مناسبة لسياق القصيدة، فهي مبانٍ دلّت على معانيها التي جاءت معبرة عنها في القصيدة الشعرية. أيضاً من صور الاسم الثلاثي الذي جاء في شعر درويش قوله في قصيدة "لم ينتظر أحداً" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

لم ينتظر أحداً،
ولم يشعر بنقص في الوجود،
أمامه نَهْرٌ رماديٌّ كمعطفه،
وَنُورُ الشمس يملأ قلبه بالصَّخْرِ
والأشجارُ عاليةٌ^{٣٧٢}.

حيث جاء كلمة (نَهْر) على وزن (فعل) وهو اسم يدل على مجرى المياه، والجمع أنهار ونُهر ونُهور^{٣٧٣}. وكلمة (نور) على وزن (فعل) والنور: الضياء وهو ضد الظلمة، وفي المحكم: النور: الضوء أياً كان، وقيل: هو شعاعه وسطوعه، والجمع: أنوار ونيران^{٣٧٤}. والسياق الشعري يدلُّ دلالة واضحة على تلك المعاني التي جاءت في المعاجم العربية. ويقول الشاعر في قصيدة "في البيت أجلس":

في البيت أجلس، لا حزيناً لا سعيداً
لا أنا، أو لا أحد
صُخْفٌ مُبَعَثَةٌ. ووردُ المزهريّة لا يذكّرني
بمن قطفته لي. فالיום عطلتنا عن الذكرى،
وعُطِّلَتْ كُلُّ شَيْءٍ... إنه يوم الأحد^{٣٧٥}.

^{٣٧٠} مجمع اللغة العربية . ٢٠٠٤. المعجم الوسيط. مصر: مكتبة الشروق الدولية. ص ١٩٠.

^{٣٧١} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ١: ٩.

^{٣٧٢} درويش. ٢٠٠٥. ص ٨.

^{٣٧٣} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٥٠: ٤٥٥٦.

^{٣٧٤} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٥٠: ٤٥٧١.

^{٣٧٥} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٦.

في هذه المقطوعة الشعرية نجد الاسم الثلاثي في قوله (صُحْف) على وزن (فُعْل) والصحف جمع صحيفة، وهي ما يكتب فيه من ورق ونحوه ويطلق على المكتوب فيها^{٣٧٦}. وكلمة (يَوْم) وهو اسم يدل على زمن مقداره من طلوع الشمس إلى غروبها^{٣٧٧}. وهذه المعاني للأسماء موافقة لسياق القصيدة كما يفهم من المعنى العام لها. أيضا من الصور الواردة للأسماء الثلاثية المجردة في شعر درويش قوله في قصيدة "وأنا، وإن كنت الأخير" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

كلُّ قصيدةٍ أمُّ
تفتنّ للستحابة عن أخيها
قُرب بئرِ الماء:
"يا ولدي! سأعطيك البديل"
فإنني حُبلى...^{٣٧٨}.

فكلمة (بئر) على وزن (فُعْل) اسم بمعنى القليب، أنثى، والجمع أبأر وآبار، فإذا كثرت فهي البئار، وهي في القلة أبؤر^{٣٧٩}. والبئر: حفرة عميقة، يستخرج منها الماء أو النفط^{٣٨٠}. والبئر الذي قصده الشاعر هو بئر الماء كما يدل السياق الشعري. أيضا يقول الشاعر في قصيدة "لا تعتذر عما فعلت":

لا تعتذر عما فعلت
لا تعتذر عما فعلت - أقول في
سري. أقول لأخري الشخصي:
ها هي ذكرياتك كلها مرئية:
ضجّر الظهيرة في نَعاس القطّ
عُرِفَ الديك
عطرُ المرعيّة. ^{٣٨١}

ورد في هذه المقطوعة الشعرية صورا من أوزان الاسم الثلاثي المجرد وهي: (ضَجْر) على وزن (فُعْل) والضحج: الضيق والملل والسأم، مصدر ضَجِر. وكلمة (عُرِف) على وزن (فُعْل) وفي اللسان: عرف الديك

^{٣٧٦} المعجم الوسيط. ٢٠٠٤. ص ٥٠٨.

^{٣٧٧} المعجم الوسيط. ٢٠٠٤. ص ١٠٦٧.

^{٣٧٨} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٢.

^{٣٧٩} ابن منظور. ١٤١٤ هـ. ٣: ١٩٦.

^{٣٨٠} المعجم الوسيط. ٢٠٠٤. ص ٣٦.

^{٣٨١} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٥.

والفرس والدابة وغيرها: منبت الشعر والريش من العنق، والجمع أعراف وعروف^{٣٨٢}. أو هو الجزء اللحمي الموجود على رأس الدجاج^{٣٨٣}. وكلمة (عِطْر) والعطر اسم جامع للأشياء التي يتطيَّب بها لحسن رائحتها، والجمع عطور وأعطار^{٣٨٤}. والمتأمل في القصيدة يجد أن السياق الشعري قد دلَّ على تلك المعاني الواردة في المعاجم العربية، فهي على حقيقتها التي وضعت لها.

٢. ٤. ٤ دلالة الأسماء الثلاثية المزيدة

للأسماء المزيدة أبنية كثيرة تزيد عن ثلاثمائة وزن، وهذا يدلُّ على سعة اللغة العربية، وكثرة ألفاظها، وقدرتها على تسمية الأشياء المختلفة بأسماء معبرة عن مسمياتها، ولها دلالاتها البلاغية وجمالياتها الإبداعية التي يكشفها لنا السياق اللغوي الذي توضع فيه. وفي هذا المقام نستعرض لبعض تلك الأوزان؛ للكشف عن دلالاتها وبلاغتها من خلال السياق الذي وردت فيه. فمن تلك الأوزان ما ورد في قول الشاعر في قصيدته "حالة حصار":

سيمتدُّ هذا الحِصَارُ إلى أن نُعَلِّمَ أَعْدَاءَنَا
نمادِجَ منْ شِعْرِنَا الجَاهِلِي
السَّمَاءُ رِصَاصِيَّةٌ فِي الصُّحَى
بُرْتُقَالِيَّةٌ فِي اللَّيَالِي. وَأَمَّا القُلُوبُ
فَظَلَّتْ حِيَادِيَّةٌ مِثْلَ وِردِ السِّيَاحِ^{٣٨٥}.

نجد في هذه القطعة الشعرية أسماء زيدت فيها حروفاً؛ للدلالة على معنى ما، فكلمة (حِصَار) من حَصَرَ على وزن فَعَلَ، وحصره: ضَيَّقَ عليه وأحاط به، وحصرت الرجل فهو محصور أي حبسته^{٣٨٦}. والحصر: هو الحبس عن السفر وغيره، وأصل الحصر والإحصار الحبس^{٣٨٧}. وكذلك كلمة (القلوب) من قَلَبَ على وزن فَعَلَ، وقُلُوبَ على وزن فُعُول، والقلب: الفؤاد وقد يعبر به عن العقل، وما سمي القلب إلا من تقلُّبه، وقلب الشيء: حوله ظهرها لبطن، وقلبه عن وجهه: صرفه، والانقلاب إلى الله: المصير إليه والتحول. ومن معاني القلب: الفؤاد والعقل والمحض والخيار^{٣٨٨}. ونجد أيضاً كلمة (سياح) من سَيَّحَ على

^{٣٨٢} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٣٢: ٢٩٠٠.

^{٣٨٣} المعجم الوسيط. ٢٠٠٤. ص ٥٩٥.

^{٣٨٤} المعجم الوسيط. ٢٠٠٤. ص ٦٠٨.

^{٣٨٥} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢.

^{٣٨٦} الجوهري، إسماعيل بن حماد. ١٩٩٠. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. (تحقيق) أحمد عبد الغفور. بيروت: دار العلم للملايين. ٢: ٦٣١.

^{٣٨٧} الزبيدي، محمد بن محمد. ١٩٨٠. تاج العروس من جواهر القاموس. (تحقيق) مصطفى حجازي. الكويت: مطبعة حكومة الكويت. ٢٥: ١١.

^{٣٨٨} الزبيدي. ١٩٨٠. ٤: ٦٩.

وزن فَعَلٌ، وسيّاح على وزن فَعَالٍ. والجمع سياجات وشُوج وأسوجه. وسيّج المكان: حَظَرَ كرمه بالسياج وهو أن يُسيّج حائطه بالشوك لئلا يتسوّر^{٣٨٩}. تلك الأسماء التي جاءت معبرة عن المعنى العام للقصيد، دلّت على أهمية السياق في توجيه المعاني نحو هدف الشاعر ومراده، وهو التنبه على الحالة التي عليها أرض فلسطين، فهي في حصار وتضييق كمن يحظر كرمه بالسياج، وكحال القلوب التي لا تستقر على وجهه، فتلك الأسماء جاءت معبرة عن مراد الشاعر كما دلّ على ذلك سياق القصيدة العام. ويقول أيضا في القصيدة ذاتها:

(إلى شاعر): كلما غابَ عَنْكَ الْغِيَابُ

تَوَرَّطْتُ فِي عَزَلَةِ الْأَلْهَةِ

فكُنْ "ذات" مَوْضُوعَكَ النَّائِيَةَ

وموضوعَ ذَاتِكَ،

كُنْ حاضراً فِي الْغِيَابِ^{٣٩٠}.

هنا جاء اسم الغياب على وزن (فَعَالٍ) من غاب، وغاب الشمس: غربت، وأغابت المرأة: إذا غاب عنها زوجها، والغيب: ما اطمأن من الأرض، وكل ما غاب عنك، والجمع غياب وغيوب^{٣٩١}. فهذه الكلمة تعبر عن حال الشعب الذي غاب عن أذهان الأمة ووجدانها، فهو غائب عن نصرتهم وحمياتهم له، وقد عبّر الشاعر عنه بطريق توجيه الخطاب إلى شاعر؛ وذلك أشد براعة وأعمق دلالة في التعبير عن المقصود، فإذا كان الشاعر ذو الصوت العالي قد غاب عن الأذهان فكيف بعامّة الناس الذين لا صوت لهم سوى الصمت والسكوت!. كذلك من صور الاسم الثلاثي المزيد قوله في قصيدة "الآن... في المنفى" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

الآن، في المنفى.... نَعَمْ فِي الْبَيْتِ،

فِي السِّتِينَ مِنْ عُمُرٍ سَرِيحٍ

يُوقِدُونَ الشَّمْعَ لَكَ

فافرِحْ، بأقصى ما استطعتَ مِنَ الْهُدُوءِ،

لأنّ موتاً طائشاً ضلَّ الطريقَ إليك

من فرط الزحام.... وأَجَلُّكَ^{٣٩٢}.

^{٣٨٩} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٢٤: ٢١٦٧.

^{٣٩٠} درويش. ٢٠٠٢. ص ٣٢.

^{٣٩١} الجوهري. ١٩٩٠. ١: ١٩٦.

^{٣٩٢} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢.

كلمة (الهدوء) على وزن (فُعُول) من هَدَأ. وهدأ: سكن يكون في الحركة والصوت^{٣٩٣}. أما كلمة (الزحام) فهي على وزن (فُعَال) من زَحَمَ. والزحم: أن يزحم القوم بعضهم بعضا. وازدحموا وزاحموا: تضايقوا^{٣٩٤}. ومن خلال السياق العام للقصيد نجد معاني الهدوء والزحام التي وردت في المعاجم قد جاءت موافقة له، ومعبرة عن مراد الشاعر ومقصده منها. ونجد كذلك في قوله في قصيدة "فراغ فسيح":

فَرَاغٌ فسيح. نحاس. عسافير حنطيَّة
اللون. صفصافة. كَسَلٌ. أَفُقٌ مُهْمَلٌ
كالحكايا الكبيرة. أرضٌ مجعَّدة الوجه.
صَيْفٌ كثير الثأوب كالكلب في ظلِّ
زيتونةٍ يابسٍ. عَرَقٌ في الحجارة.
شمسٌ عمودية. لا حياة ولا موت
حول المكان. جفافٌ كرائحة الضوء في
القمح. لا ماءً في البئر والقلب^{٣٩٥}.

نجد أن كلمة (فراغ) على وزن (فُعَال) من الاسم الثلاثي (فَرَعٌ) والفراغ: الخلاء، وفارغا: خاليا، واستفرغت مجهودي في كذا: أي بذلته^{٣٩٦}. وغيرها من المعاني. والكلمة الثانية (حجارة) على وزن (فُعَالَة) من الفعل الثلاثي حَجَرَ على وزن فَعَلَ. والحجر: الصخرة والجمع في القلة أحجار في الكثرة حجار وحجارة^{٣٩٧}. والكلمة الثالثة فهي (جفاف) على وزن (فُعَال) من جَفَّ أو جفف. وجفَّ الشيء يَجِفُّ ويَجِفُّ بالجفاف جفوا وجففا ييس، والجفاف: ما جفَّ من الشيء الذي يُجَفِّفه^{٣٩٨}. أما الكلمة الأخيرة فهي (رائحة) على وزن (فَاعِلَة) من الثلاثي رَيَحَ، والريح: نسيم الهواء، والرائحة: النسيم طيبا كان أو نتنا، والرائحة: ريح طيبة تجدها في النسيم^{٣٩٩}. وهذه المعاني التي وردت في المعاجم العربية لم تخرج في مضمونها عن معنى السياق العام للقصيد، فالسياق يدلُّ على تلك المعاني دلالة لا شكَّ فيها. حيث نجد أن الشاعر قد قصد من الفراغ الفسيح هو أن المكان كان خاليا، وكذلك الحال في جفاف، فقد وصف المكان بأنه جاف كناية على أنه لا توجد به حياة، أي خال من الخير، والرائحة التي تدلُّ على الريح، فقد شبهها الشاعر بالجفاف أي التي لا خير فيها. فهذه الدلالات تشير إلى مراد الشاعر من القصيدة وهي أن المكان

^{٣٩٣} الزبيدي. ١٩٨٠: ١. ٥٠٣.

^{٣٩٤} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٢١: ١٨١٩.

^{٣٩٥} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٢.

^{٣٩٦} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٣٨: ٣٣٩٦.

^{٣٩٧} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٩: ٧٨١.

^{٣٩٨} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٨: ٦٤١.

^{٣٩٩} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٢٠: ١٧٩٠.

الموصوف لا توجد به أي مقومات الحياة الأساسية. وإذا انتقلنا إلى ديوان آخر للشاعر نجد من صور الاسم الثلاثي المزيد في قوله في قصيدة "لي حكمة المحكوم بالإعدام":

وعند الفجر، أيقظني

نداء الحارس الليليِّ

من حُلْمِي ومن لغتي:

ستحيا مِيتَةً أُخرى،

فَعَدَلْ في وصيَّتِكَ الأخيرة،

قد تَأَجَّل موعِدُ الإعدام ثانيةً

سألت: إلى متى؟

قال: انتظر لتموت أكثرَ ٤٠٠.

ورد في هذه المقطوعة الشعرية مجموعة من الأسماء المزيدة وهي: كلمة (ستحيا) من الفعل الثلاثي حَيَا على وزن فَعَل، وستحيا على وزن ستفعل، ومعنى حيا: الحياة نقيض الموت^{٤٠١}. وكلمة (إعدام) على وزن إفعال، من عَدَم. والعدم: فقدان الشيء وذهابه. وأعدم فلان: افتقر، وأعدم الجلاذُ المجرمَ: نفَّذ فيه حكم الإعدام فأزهق روحه قصاصاً^{٤٠٢}. والناظر لسياق المقطوعة يجد أن تلك المعاني الواردة قد دلَّ عليها السياق، وقد شبه الشاعر الحياة بالميتة في قوله (ستحيا ميتة أخرى) وهذه من بليغ العبارات؛ وذلك لأن حال الشعب الفلسطيني الذي هو حال الشاعر في الحياة كحال الأموات، فهم أحياء الروح لكن أموات عند الآخرين لا وجود لهم، ويصارعون العدو وحدهم، فيرون الموت بأَمِّ أعيونهم كل يوم دون جدوى، لذا فتعبير الشاعر (ستحيا ميتة أخرى) جاءت مناسبة في تصوير الحال بأدق عبارة وأبلغ وجه. وكذلك نجد من تلك الصور في قوله في قصيدة "في القدس":

في القدس، أعني داخلَ السُّور القديم،

أَسِيرُ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ بلا ذكرى

تُصَوِّبُنِي. فَإِنَّ الْأَنْبِيَاءَ هناك يقتسمون

تاريخَ المقدَّس... يصعدون إلى السماء

ويرجعون أَقْلَّ إحباطاً وحرناً، فالحبَّةُ

والسلام مُقَدَّسَان وقادمان إلى المدينة^{٤٠٣}.

^{٤٠٠} درويش. ٢٠٠٣. ص ١٧.

^{٤٠١} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ١٢: ١٠٧٥.

^{٤٠٢} المعجم الوسيط. ٢٠٠٤. ص ٥٨٨.

^{٤٠٣} درويش. ٢٠٠٣. ص ٤٧.

كلمة (الأنبياء) اسم على وزن أفعلاء، والمفرد نَبِيٍّ بالتشديد أو نبيء على وزن فعيل بمعنى مُفْعِلٍ، من نَبَأَ على وزن فَعَلَ، والجمع نبيون وأنبياء. والنبا: الخبر، ومنه النبي لأنه أنبأ عن الله^{٤٠٤}. وكلمة (سما) على وزن فَعَالٍ، من سَمَوُ على وزن فَعَلَ، والأصل في سما هو سماو فأبدلت الواو همزة. والسمو: الارتفاع والعلو. والسما: كل ما علاك فأظلك ومنه قيل لسقف البيت سما^{٤٠٥}. وكذلك كلمة (إحباط) وإحباط على وزن إفعال من حَبَطَ على وزن فَعَلَ. وحبط عمله: بَطَلَ ثوابه، والإحباط: أن يذهب ماء الركية فلا يعود كما كان. وحبط الجرح: إذا بقيت له آثار بعد البرء^{٤٠٦}. ومن خلال المعنى العام للقصيدة نجد أن السياق اللغوي لها قد حدّد المعاني السابقة للكلمات الواردة فيها. حيث قصد الشاعر من الأنبياء الرسل الذين أرسلهم الله لتبليغ دينه لأهل الأرض، وكذلك السماء التي دلّت على العلو والارتفاع دلّ عليها السياق من خلال كلمة (يصعدون) فالصعود يكون نحو الأعلى، والإحباط أيضا يدلّ على أن الأنبياء يرجعون أقلّ أثرا وأقلّ حزنا عمّا كانوا عليه قبل الصعود. فجميع الكلمات الواردة دلّ عليها السياق دلالة واضحة وصریحة.

٣. ٤. ٤ دلالة الأسماء المشتقة

١. اسم الفاعل

وفي هذا المقام نستعرض لبعض صور اسم الفاعل كما جاءت في شعر درويش، وبيان دلالة السياق الشعري في إثراء المعنى وتوجيهه نحو خدمة النص الشعري. فيقول درويش في ديوانه "حالة حصار":
أَيُّهَا الْوَاقِفُونَ عَلَى الْعَتَبَاتِ ادْخُلُوا،
وَأَشْرَبُوا مَعَنَا الْفَهْوَةَ الْعَرَبِيَّةَ^{٤٠٧}.

جاء اسم الفاعل في قوله (الواقفون) من الفعل الثلاثي وَقَفَ واقِفٌ، وهو يدلّ على الجمع المذكور. حيث اقترن اسم الفاعل بأل ودلالة ذلك على أنه يعمل عمل الفعل مطلقا، دون تقييد بزمن، أو اعتماد على شيء، أي: "عَمِلَ بمعنى الماضي والحاضر والاستقبال"^{٤٠٨}. وبذلك يكون مراد الشاعر أن يقول: أيها الذين وقفوا على العتبات ادخلوا. ودلالة اسم الفاعل المعرف بأل في هذا السياق يشير إلى أن المخاطبين - وهم الأعداء- كانوا وما زالوا واقفين -محتلين- أمام البيوت -أرض فلسطين- وكأن الشاعر يخاطبهم في

^{٤٠٤} الجوهري. ١٩٩٠: ٦. ٢٥٠٠.

^{٤٠٥} ابن منظور. ١٤١٤هـ. ٢٤: ٢١٠٧.

^{٤٠٦} الزبيدي. ١٩٨٠. ١٩: ١٩٢.

^{٤٠٧} درويش. ٢٠٠٢. ص ٦.

^{٤٠٨} الرضى الاستراباذي. ١٩٧٥. ٢: ٢٠١.

كلّ حين وفي كلّ زمن، وهذا من بلاغة النص الشعري الذي جاء بأدق الألفاظ في التعبير. كما نجد من اسم الفاعل قول الشاعر في القصيدة ذاتها:

كلُّ مَوْتٍ،

وإن كان منتظراً،

هو أوّل موتٍ

فكيف أرى

قمرًا

نائماً تحت كلّ حجرٍ؟^{٤٠٩}.

(نائماً) اسم فاعل من الفعل الثلاثي نام نائم، ونام فلان: اضطجع أو نعس، ونام الشيء: سكت وهذا^{٤١٠}. ولعلّ في هذه المقطوعة الشعرية قد عنى بالقمر الشهيد الذي يموت في سبيل الله ودفاعاً عن وطنه وشعبه. وقد دلّ اسم الفاعل على الحال أو الاستقبال، وقد أراد الشاعر أن يقول: كيف أرى الشهيد ساكن تحت الأرض دون أن أفعل له أي شيء. وفي هذا عرفان لمكانة الشهيد؛ لما بذله في سبيل وطنه وأمته. أيضاً من صور اسم الفاعل قول الشاعر في قصيدة "مقهى وأنت مع الجريدة" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

مقهىّ وأنت مع الجريدة جالسٌ

لا، لَسْتُ وحدك. نَصَفُ كأسك فارغٌ

والشمسُ تملأُ نصفها الثاني...

ومن خلف الزجاج ترى المشاة المسرعين

ولا تُرى^{٤١١}.

يلاحظ في هذه المقطوعة الشعرية قد جاء اسم الفاعل في ثلاثة مواضع وهي: (جالس) من جَلَسَ على وزن فاعل، و(فارغ) من فَرَّغَ على وزن فاعل، و(المسرعين) من الرباعي أسرع يُسرِع فهو مُسرِع، وقد جاء على صيغة الجمع. حيث دلّ اسم الفاعل (جالس، فارغ) على حدوث الفعل، أي حدوث الجلوس وحدث الإفراغ. وهذه الأحداث هي أحداث تدلّ على الحال والاستقبال. أما اسم الفاعل (المسرعين) فقد اقترن اسم الفاعل بأل، وفيه دلالة على عدم التقييد بزمن أو بشيء. غير أن هذا السياق قد دلّ على أن اسم الفاعل هو للحال والمستقبل. أيضاً نجد من صور اسم الفاعل في قوله "وأما الربيع":

^{٤٠٩} درويش. ٢٠٠٢. ص ٨.

^{٤١٠} المعجم الوسيط. ٢٠٠٤. ص ٩٦٥.

^{٤١١} درويش. ٢٠٠٥. ص ٥.

وأما، الربيع، فما يَكْتُبُ الشعراءُ السُّكَّارَى
إذا أفلحوا في التقاطِ الزَّمانِ السَّريعِ
بصنارةِ الكلماتِ... وعادوا إلى صَحْوِهِم سَالِمِينَ^{٤١٢}.

(سالمين) اسم فاعل من الفعل سَلِمَ فهو سالم، وقد جاء اسم الفاعل بصيغة الجمع. واسم الفاعل كما يدلُّ السياق يشير إلى بيان الحال التي عليها المخاطبين وهم الشعراء. فالمقصود من قول الشاعر هو أن الشعراء في سلام وأمان ما داموا قادرين على مواكبة الزمان في التطور والتقدم المستمر من خلال استخدامهم للمخزون اللغوي الموجود في التراث العربي. فدلالة اسم الفاعل هو لبيان الحال. ومن صور اسم الفاعل كذلك، قوله في قصيدة "السروة انكسرت" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

السروةُ أنكَسَرَتْ كَمَثَدْنِيَّةٍ، ونامت في
الطريق على تَقَشُّفِ ظِلِّهَا، خضراء، داكنة،
كما هي. لم يُصَبَّ أَحَدٌ بسوء. مرّت
العرباُتُ مُسْرِعَةً على أغصانها هَبَّ الغبارُ
على الزجاج^{٤١٣}.

في هذه المقطوعة الشعرية جاء اسم الفاعل في قوله (مُسْرِعَةً) من الفعل أسرع فهو مُسْرِعٍ. هو اسم مفرد مؤنث. وقد دلَّ اسم الفاعل النكرة على الحال، فقد بيَّن اسم الفاعل الحالة التي عليها العربات، وهي أنها كانت مسرعة على أغصان السروة التي انكسرت. أيضا من صور اسم الفاعل قول الشاعر في قصيدة "الحلم ما هو":

الحُلْمُ، ما هُوَ؟
ما هُوَ اللاشيءُ هذا
عابِرُ الزمانِ،
ما هُوَ، ما هُوَ اللاشيءُ، هذا الهَشُّ
هذا اللانهايُّ، الضعيفُ، الباطنيُّ
الزائرُ، المتطائرُ، المتناثرُ،
المتجدِّدُ المتعدِّدُ اللاَّ شكليُّ؟
ما هُوَ؟ لا يُجسُّ ولا يُمسَّ
ولا يمدُّ يداً إلى المتلَهِّفينِ الحائرِينَ

^{٤١٢} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٩.

^{٤١٣} درويش. ٢٠٠٣. ص ٦٣.

فما هو السريُّ هذا،
الحائرُ، الحذرُ، المحيِّرُ^{٤١٤}.

جاء اسم الفاعل في هذه المقطوعة بصورة كبيرة، حيث يتمثل في: (عابر) على وزن فاعل، من الفعل الثلاثي عَبَرَ، و(الزائر) على وزن فاعل، من الفعل الثلاثي زَارَ، و(المتطائر) من الفعل تطاير يتطاير مُتطائر، و(المتناثر) من الفعل تناثر يتناثر مُتناثر، و(المتجدد) من تجدد يتجدد مُتجدد، و(المتعدد) من تعدد يتعدد مُتعدد. بالإضافة إلى: (الحائر) من حارَ، و(الحذر) من حذَرَ، و(المحيِّر) من حَيَّرَ. ففي كلمة عابر، دلَّ اسم الفاعل على التعريف والتخصيص؛ وذلك لأنه جاء مضاف إلى الزمن، كما قال الزمخشري: "اسم الفاعل لا يعمل إذا كان بمعنى الماضي، وإضافته إذا أُضيف حقيقةً معرفَّةً ك(غلامٌ زيد)"^{٤١٥}. أما الكلمات الأخرى (الزائر، والمتطائر، والمتناثر، والمتجدد، والمتعدد، الحائر، الحذر، المحيِّر) فإنها جاءت مقترنة بأل، وتدلُّ على عدم تقييد بزمن أو اعتماد على شيء، حيث قال سيويوه: "(وذلك قولك: هذا الضاربُ زيدًا أمسٍ أو الآن أو غدًا)، فصار في معنى هذا الذي ضربَ زيدًا، وعَمِلَ عَمَلُهُ، لأنَّ الألفَ واللامَ مَنَعَتَا الإضافةَ وصارتا بمَنْزِلَةِ التَّنْوِينِ، وكذلك هو الضاربُ الرجلَ، وهو وَجْهُ الكلامِ"^{٤١٦}. والملاحظ لمعاني تلك الكلمات يجد أن الجامع بينها هو أنها مجردة وغير محسوسة بأيٍّ من الحواس الخمس، وهو كذلك الحلم الذي يراه النائم في نومه دون إرادته أو قصد منه أو تخطيط له كالعابر الذي يأتي فجأة ويذهب. فكانت الأوصاف التي وصف بها الشاعر الحلم في غاية الدقة ومعبرة عن الفكرة التي قصدها من القصيدة.

٢. اسم المفعول

وفي هذا المقام نستعرض لبعض صور اسم المفعول كما جاءت في شعر درويش، فمن هذه الصور قوله في قصيدة "حالة حصار":

قالت امرأةٌ للسَّحَابَةِ: غَطِّي حَبِيْبِي

فإنَّ ثِيَابَهُ مُبَلَّلَةٌ بِدَمِهِ^{٤١٧}.

ورد اسم المفعول في قوله (مُبَلَّلَةٌ) من الفعل بَلَّلَ يُبَلِّلُ (مُبَلَّلٌ) وأضيف التاء للمؤنث. وقد دلَّ اسم المفعول على الحال، أي ثيابه مبللة الآن. فالحدث وهو البلل لا يدلُّ على الماضي ولا على المستقبل، وإنما على الحال، إذ أنه قد يتغير ويتبدل إلى حال آخر. أما دلالة السياق فإنه يشير إلى أن الماء الذي يكون في

^{٤١٤} درويش. ٢٠٠٣. ص ٧٩.

^{٤١٥} الزمخشري، محمود بن عمر. ٢٠٠٩. تفسير الكشاف. (تحقيق) خليل مأمون شيحا. بيروت: دار المعرفة. ٢٠٠٩: ٢.

^{٤١٦} سيويوه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. ١٩٨٨. الكتاب. (تحقيق) عبد السلام محمد هارون. ط ٣. القاهرة: مكتبة الخانجي. ١: ١٨١.

^{٤١٧} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٠.

السحابة قد يزول أثره ويذهب، ولكن الدم يبقى ولا يزول أبداً، وهذا كناية عن دم الشهداء التي لا تضيع أبداً، وتبقى كالوقود الذي يضيء الطريق ويشعل الثورة من جديد ضد الأعداء والمحتلين. كذلك من صور اسم المفعول في القصيدة ذاتها قوله:

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحِصَارُ إِلَى أَنْ
يُحْسِنَ الْحَاصِرُ، مِثْلَ الْمَحَاصِرِ
أَنَّ الضُّجْرَ
صِفَةً مِنْ صِفَاتِ الْبَشَرِ^{٤١٨}.

في هذه المقطوعة الشعرية جاء اسم المفعول في قوله (المحاصر) الثانية، وهي من حاصر يُحاصر (مُحاصر). وقد اقترن اسم المفعول بأل، وذلك على الأصل، وهو يدلُّ على المعرفة. وقد دلَّ سياق الشعر على المساواة بين اسم الفاعل في الكلمة الأولى المحاصر (الأعداء) واسم المفعول في الكلمة الثانية المحاصر (الشعب الفلسطيني) في الضجر والملل، غير أن الأول هو الذي يقوم به، ويصنع الضجر، أما الثاني فيقع عليه الضجر بفعل الظلم. أيضاً نجد من صور اسم المفعول في شعر الشاعر قوله في قصيدة "لم ينتظر أحداً" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

لَمْ يَنْتَظِرْ أَحَدًا.. ولم يشعر بنقص
فِي مَشَاعِرِهِ. فَمَا زَالَ الْحَرِيفُ مَضِيقَهُ الْمَلِكِيِّ،
يُغْرِيه بِمُوسِيقَى تَعِيدُ إِلَيْهِ عَصَرَ النَهْضَةِ
الدَّهْبِيِّ... وَالشَّعْرَ الْمُقْفَى بِالْكَوَاكِبِ وَالْمَدَى^{٤١٩}.

(المقْفَى) اسم مفعول من الفعل قَفَى يُقْفَى (مُقْفَى)، وقد شبه الشاعر القوافي في الشعر بالكواكب والمدى. فدللَّ السياق الشعري على بيان الصفة التي عليها الشعر في الحال. ولعلَّ الشاعر قد قصد في المقطوعة الشعرية أن يقول: هذا (المدوح أو المخاطب) يغريه الخريف بالموسيقى القديمة والشعر المقفَى؛ لذلك فهو لم ينتظر أحداً ولم يشعر بنقص في المشاعر. ومن صور اسم المفعول أيضاً، قوله في قصيدة "فراغ فسيح":

فِرَاقٌ فَسِيحٌ. نَحَاسٌ. عَصَافِيرٌ حَنْطِيَّةٌ
الْوَنُ. صَفْصَافَةٌ. كَسَلٌ. أَفْقٌ مُهْمَلٌ
كَالْحِكَايَا الْكَبِيرَةِ. أَرْضٌ مُجَعَّدَةُ الْوَجْهِ^{٤٢٠}.

^{٤١٨} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٥.

^{٤١٩} درويش. ٢٠٠٥. ص ٨.

^{٤٢٠} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٢.

جاء اسم المفعول في قوله (مُهْمَل، ومُجَعَّدَة) حيث إن اسم المفعول مُهْمَل من الفعل أهمل ومضارعه يُهْمَل، فقلبت ياء المضارعة ميما مضمومة مع فتح ما قبل الأخير، فأصبحت (مُهْمَل). وكلمة مُجَعَّدَة من جَعَد يُجَعَّد فهو مُجَعَّد، والتاء المربوطة للتأنيث. أما دلالة الأسماء فهي تُشير إلى الحدث والحال. فقد وصف الشاعر الأفق بأنه مهمل للدلالة على عدم الانتظام والترتيب ضمن قوانين محددة، وكما وصف وجه الأرض بأنه مجعد؛ لما فيها من تضاريس مختلفة بين جبال وسهول ووديان وهضاب، فهي كالوجه. والسياق العام للقصيدة يدلُّ على تلك المعاني. ونجد من صور اسم المفعول في قوله في قصيدة "بلادنا" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

لبلادنا،

وهي الفقيرةُ مثل أجنحة القطأ،

كُتِبَ مُقَدَّسَةً... وجرحٌ في الهوية

لبلادنا،

وهي المطوّقة الممزّقة التلال^{٤٢١}.

فقد ورد اسم المفعول في ثلاث مواطن، وهي: (مُقَدَّسَة، والمطوّقة، والممزّقة) وهي أفعال غير ثلاثية، قدس، وطوّق، ومزّق، على وزن (فَعَّل) صيغة المبالغة. وتدُلُّ تلك الكلمات على الحال، وكأن السائل يقول كيف حال تلك البلاد، فيجيب الشاعر بأنها هي: المطوقة والممزقة التلال. وفيه إشارة إلى حال البلاد وخاصة فلسطين التي يحاصرها الأعداء اليهود، بعدما قاموا بتمزيقها وتفتيتها إلى أجزاء كثيرة. فاسم المفعول دلٌّ على المبالغة في الوصف. ويقول في قصيدة "لي حكمة المحكوم بالإعدام":

لي حكمة المحكوم بالإعدام:

لا أشياء أملكها لتملكني،

كتبْتُ وصيّتي بدمي:

ثَقُوا بالماء يا سَكَّانُ أغنيتي

وَمَثْ مُضْرَجاً ومُتَوَجاً بغدي..^{٤٢٢}.

حيث نجد أن اسم المفعول قد جاء في قوله (المحكوم، مُضْرَجاً، ومُتَوَجاً) فالمحكوم على وزن مفعول من الفعل الثلاثي حَكَمَ، ومضْرَجَ اسم مفعول من غير الثلاثي ضَرَجَ يُضْرَجُ (مُضْرَج) وكذلك الحال في مُتَوَجَ من الفعل تَوَجَّ ومضارعه يُتَوَجُّ واسم المفعول منه (مُتَوَج)، وقد دلَّ اسم المفعول في الكلمات السابقة على الحدوث، فالشاعر قد وقع عليه حدث التحكيم، وهو الإعدام، وفي مضرجاً ومتوجاً دلَّ اسم المفعول على

^{٤٢١} درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٩.

^{٤٢٢} درويش. ٢٠٠٣. ص ١٧.

الصفة التي عليها الشاعر، وهو أنه نام وقد ضُجَّح وتُوجَّح بالغد، ومعنى ضُجَّح: لَطَّخ، وتَوَّجَّح: ألبسه التاج. حيث شبه الشاعر الغد بالتاج أو ما يضرَّح به كالحُمرَّة والصُّفْرَة. ودلالة ذلك السياق على الصلة الوثيقة والعلاقة الوطيدة بين الشاعر والغد، أي أن الغد أصبح جزءاً من الشاعر.

٣. اسما الزمان والمكان

وفي هذا المقام نبحت عن دلالات اسمي الزمان والمكان في شعر محمود درويش، وبيان دورهما في توجيه المعاني نحو خدمة النص الشعري، وقد رتقهما على التعبير عن مراد الشاعر ومقصده في القصيدة. فمن صور اسم الزمان في شعر درويش، قوله في قصيدة "حالة حصار":

كُلَّمَا جَاءَنِي الْأَمْسُ، قُلْتُ لَهُ:

لَيْسَ مَوْعِدُنَا الْيَوْمَ، فَلَنتَبَعُدْ

وَتَعَالَ عَدَا^{٤٢٣}.

ورد اسم الزمان في قوله (مَوْعِدُنَا) على وزن (مَفْعَل) من الفعل الثلاثي (وَعَدَ)، والموعود هو وقت الوعد، وزمانه، وقد شبه الشاعر الأمس بشيء أخذ منه موعداً في الإلتقاء في هذا اليوم، لكن الشاعر نفى هذا الموعد، وربما يكون الشاعر قد قصد من الأمس ما حمله من ألم وعذاب، وخاصة أن الديوان يتحدث عن الحصار. فكانت دلالة اسم الزمان في هذا السياق هو الوقت الذي سيحدث في الإلتقاء بين الشاعر والأمس. كذلك نجد أسماء المكان في قوله:

فِي الطَّرِيقِ الْمِضَاءِ بِقَنْدِيلِ مَنْفَى

أَرِي خِيْمَةً فِي مَهَبِّ الْجِهَاتِ:

الْجَنُوبُ عَصِيٌّ عَلِي الرِّيحِ،

وَالشَّرْقُ غَرْبٌ تَصَوَّفَ،

وَالْغَرْبُ هُدْنَةٌ قَتْلِي يَسْكُونُ نَقْدَ السَّلَامِ،

وَأَمَّا الشَّمَالُ، الشَّمَالُ الْبَعِيدُ

فَلَيْسَ بِجُغْرَافِيَا أَوْ جِهَةً

إِنَّهُ مَجْمَعُ الْأَلْهَةِ^{٤٢٤}.

حيث جاء ثلاثة أسماء تدل على مكان حدوث الفعل، وهي: (مَنْفَى، مَهَبِّ، مَجْمَع) وهي على وزن (مَفْعَل) من الأفعال الثلاثية (نَفَى، وَهَبَ، وَجَمَعَ)، حيث إن منفي هو اسم مكان النفي، والنفي: هو

^{٤٢٣} درويش. ٢٠٠٢. ص ٧.

^{٤٢٤} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٠.

الإبعاد والطرْد. وقصد الشاعر من اسم المكان في هذا السياق هو المكان الذي أقام فيه الفلسطينيون بعدما هجَّروهم المحتل الصهيوني من بلادهم. وهو كل مكان ليس موطنهم الأصلي. أما اسم المكان مهَب، فهو يدلُّ على مكان هبوب الريح أو جهته، والخيمة كناية عن هجرة الفلسطينيين عن وطنهم وأرضهم. ومجمع الآلهة أيضا اسم مكان. والناظر لأسماء المكان في سياق المقطوعة الشعرية تدلُّ على مواطن الأحداث التي حدثت للشعب الفلسطيني أثناء هجرته ورحيله عن وطنه وأرضه، وهي أماكن لا تزال ناضجة في أفئدة الفلسطينيين وفي معتقداتهم. أيضا من أسماء المكان قوله في قصيدة "مقهى وأنت مع الجريدة" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

مَقْهَى، وَأَنْتَ مَعَ الْجُرَيْدَةِ جَالِسٌ
لَا، لَسْتَ وَحْدَكَ، نِصْفُ كَأْسِكَ فَارِعٌ
وَالشَّمْسُ تَمَلَأُ نِصْفَهَا الثَّانِي ٤٢٥.

نجد أن اسم المكان في قوله (مَقْهَى) على وزن (مَفْعَل) وهو اسم يدل على مكان الشرب والأكل والجلوس (المطعم). ودلالة اسم المكان في هذا السياق هو لبيان الحال التي كان عليها الناس قديما، حيث كانوا يتسامرون ويجتمعون في المقاهي ليلا. فهو هنا لإبراز مكانة المكان. كذلك من صور اسم الزمان قوله في قصيدة "نهار الثلاثاء والجو صاف" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

... وَأَمْشِي تَقِيلاً، كَأَنِّي عَلَى مَوْعِدٍ
مَعَ إِحْدَى الْحَسَارَاتِ، أَمْشِي وَبِي شَاعِرٌ
يَسْتَعِدُّ لِرِحْلَتِهِ الْأَبَدِيَّةِ فِي لَيْلٍ لَنَدَنٍ ٤٢٦.

فكلمة (مَوْعِد) اسم زمان يدلُّ على وقت حدوث الفعل، من الفعل الثلاثي (وَعَدَ) ، فالشاعر هنا يشير باسم الزمان على أنه مع موعد أو مع زمن في خسارته، والموعد هنا ليس مؤكداً؛ لأن الشاعر قال: كأني، أي أنه ليس على التحقيق. فدلالة السياق قد أشار إلى زمن حدوث الفعل. ومن الصور أيضا قوله في قصيدة "لي مقعد في المسرح المهجور" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

لِي مَقْعَدٌ فِي الْمَسْرَحِ الْمَهْجُورِ فِي
بِيروت. قد أنسى، وقد أتذكَّرُ
الفصلَ الأخيرَ بلا حنينٍ...
أقول: كُنْ بَطْلاً
حيادياً لتنجو من مصير واضح

٤٢٥ درويش. ٢٠٠٥. ص ٥.

٤٢٦ درويش. ٢٠٠٥. ص ٤٤.

فيقول: لا بَطْلٌ يموت مُبَجَّلًا في المشهد الثاني. سأنظر البقية^{٤٢٧}.

فقد جاء اسم المكان في قوله (مُقَعَد) من الفعل الثلاثي (قَعَدَ) على وزن (مَفْعَل) واسم الزمان (المشْهَد) من الفعل الثلاثي (شَهِدَ) على وزن (مَفْعَل)، و(المسرح) اسم مكان الذي يتم فيه عرض المشاهد التمثيلية، واسم المكان (مقعد) أشار إلى اسم المكان الذي يجلس فيه في المسرح المهجور. أما اسم الزمان (المشهد) فيدلُّ على الزمن الذي يظهر فيه البطل في المسرحية. والسياق الشعري قد دلَّ على ذلك.

٥. ٤ الخلاصة

كان مضمرا البحث في هذا الباب حول التراكيب النحوية والأبنية الصرفية، إذ أنهما أساس البحث في أسرار وخبايا أي لغة إنسانية منطوقة. وقد اهتم العلماء قديما وحديثا بهما، إذ يُشكِّل كلُّ منهما علما مستقلا قائما بذاته، فالأول يبحث في أصول تكوين الجمل وقواعد الإعراب وخصائص كلِّ كلمة في الجمل، أما الثاني فهو يبحث في جذور الكلمة وأصولها وبنائها. ولا يخفى على أحد وفرة المؤلفات والمصنفات التي درت حول هذين العلمين، ولا فائدة من الحديث عنها في هذا المقام بإطناب، لكن من الأهمية بمكان أن نذكر أن التركيب النحوي والبناء الصرفي تقوم عليهما الدراسات اللغوية الحديثة، إلى جانب الدراسة الصوتية والدلالة، فهذه الركائز الأربع التي يرتكز عليها علم اللغة الحديث.

لقد قام الباحث في الفصل الأول من هذا الباب بدراسة دلالة التركيب النحوي في شعر درويش، حيث تناول بعضا من صور تراكيب الجمل في اللغة العربية، وجاء على قسمين: الأول في دلالة الجمل الاسمية، وفيه: دلالة الجمل البسيطة، والظرفية، والمركبة، والمنسوخة، والقسم الثاني: في دلالة الجمل الفعلية، وفيه: دلالة الجمل المثبتة، والمنفية، والطلبية، والشرطية. وذلك من خلال البحث في دلالة تلك الجمل في الشعر، وبيان دور السياق اللغوي في تحديد المعاني واكتشاف الدلالات البلاغية والفنية، إلى جانب بيان قدرته على حمل الأفكار والعواطف التي يكتنُّها الشاعر في نفسه ويريد إيصالها إلى الجمهور. وقد تبين للباحث أن السياق اللغوي الشعري قد حدّد المعاني والدلالات في الشعر، وأدّى إلى إضفاء أسلوب بياني جميل في النص الشعري، يحمل كلَّ المعاني التي قصدها الشاعر فيه. أما في الفصل الثاني فقام الباحث بدراسة الأبنية الصرفية في الشعر، وجاء في قسمين: الأول في دلالة أبنية الأفعال المتصرفة، وفيه: دلالة الأفعال الثلاثية المجردة، والأفعال الثلاثية المزيدة، والأفعال الرباعية المجردة. والقسم الثاني: دلالة الأسماء المتمكنة، وفيه: دلالة الأسماء الثلاثية المجردة، والأسماء الثلاثية المزيدة، والأسماء المشتقة (اسم الفاعل، واسم المفعول، واسما الزمان والمكان). حيث بيّن الباحث دلالة تلك الأوزان في السياق الشعري الذي وردت فيه،

^{٤٢٧} درويش. ٢٠٠٣. ص ١١٥.

وما فيها من معانٍ بلاغية ودلالات بديعية جديدة، أضفت على النص جمالا ورونقا أصيلا. وقام الباحث بإعداد جدولٍ موجزٍ لأهم الدلالات التي حُلِّصَ إليها أثناء البحث؛ وذلك للوقوف على الفائدة في أقل جهد ممكن، ولقدرته على ترسيخها في الفؤاد إلى أمد أبعد. وهي على النحو الآتي:

التركيب	النوع	الدلالة العامة	الدلالة السياقية الشعرية
	البسيطة	الاستمرار والدوام والثبات	بيان الحالة التي عليها المخاطب، والتأكيد والمبالغة، والتنبيه والتركيز.
الجمل الاسمية	الظرفية	الزمان والمكان	الإخبار، والوصف، والتعظيم، والإيجاز والاختصار، والتأكيد.
	المركبة	الدوام والثبات	التجدد والحدوث، والاستمرارية، والتأكيد، بيان حال المخاطب، والانقطاع.
	المنسوخة	حسب السياق	التمني، والتعليل، والتشبيه، والاستقبال، والرجاء.
	المتبنة	التجدد والتطوير والتغيير	التأكيد على حدوث الفعل، الاستمرارية والتجديد، والأذن والتأديب كما في الأمر، والدلالة على الماضي والاستقبال.
الجمل الفعلية	المنفية	نفي حدوث الفعل	التهكم والسخرية والاستهزاء، نفي الشيء في المستقبل، التفخيم والتعظيم، والإنكار.
	الطلبية	السعي للحصول على شيء لم يكن حاصلًا قبل الطلب	الوجوب في الفعل، التهكم والسخرية، والترجي والتمني، والتسخير، والتحذير، والمدح والثناء، والإرشاد، والتوسل.
	الشرطية	تعلق حدوث الجملة الثانية (الجواب) بالأولى (الفعل)	الجملة الشكِّ، واليقين والتحقيق، والتوكيد، والإخبار، اليأس والإحباط.

الجدول ١. ٤ : يوضِّح الدلالة السياقية للتركيب النحوية في الشعر.

الأبنية	النوع	الدلالة السياقية الشعرية
	الثلاثية المجردة	التفريق ، بيان صفة جسمية، والصيرورة والتحوُّل، وبيان الحال.
الأفعال المتصرفة	الثلاثية المزيدة	التعدية عند دخول الهمزة، الصيرورة، المطاوعة والمماثلة، والمضاعفة.
	الرباعية المجردة	المبالغة، والمشابهة، والستر والإخفاء، والانتقال والتحوُّل، والاستقرار والثبات.
	الثلاثية المجردة	تدل على أسماء الذات، والمعاني المجردة التي تُفهم من السياق.
الأسماء المتمكنة	الثلاثية المزيدة	تدل على أسماء الذات، والمعاني المجردة التي تُفهم من السياق.
	الأسماء المشتقة	
	اسم الفاعل	عدم التقيُّد بزمن، ويدل على الحدث، والثبوت، والحال والاستقبال، وبيان الحالة.
	اسم المفعول	بيان الحال، والصفة، والتعريف، ويدل على الحدث.
	اسما الزمان والمكان	يدل على الزمان والمكان، كما يُفهم من السياق.

الجدول ٢ . ٤ : يوضح الدلالة السياقية للأبنية الصرفية في الشعر.

الباب الخامس

الجانب البلاغي

دلالة الأساليب البلاغية في شعر محمود درويش

١. ٥ علم المعاني

١. ١. ٥ التوكيد

في هذا المقام نستعرض لصور التوكيد التي جاءت في شعر محمود درويش، ثم بيان الجمال البلاغي والمعنى المراد من خلال السياق الشعري الذي جاءت فيه، وأثر هذا السياق عليها. وقد قسم الباحث في أثناء التحليل التوكيد إلى: توكيد لفظي، وتوكيد معنوي، وتوكيد الحروف؛ وذلك تسهيلاً وتفصيلاً في الدراسة، وأكثر منفعة وفائدة في الوصول إلى الغرض المطلوب بشكل منظم ومنسق. وذلك على النحو الآتي:

١. التوكيد اللفظي

من صور التوكيد اللفظي كما جاءت في شعر درويش قوله في قصيدته "حالة حصار":
عندما تحتفي الطائراتُ تطيرُ الحماماتُ،
بيضاءً بيضاءً، تغسلُ حُدَّ السماء
بأجنحةٍ حُرَّةٍ، تستعيدُ البهاءَ وملكيَّةَ
الجوِّ واللَّهْوِ. أعلى وأعلى تطيرُ
الحماماتُ، بيضاءً بيضاءً. لبت السماء
حقيقيَّةً غقال لي رَجُلٌ عابِرٌ بين قنبلتين^{٤٢٨}.

في هذه القطعة الشعرية نجد فيها أكثر من صورة للتوكيد، فقد كرَّر الشاعر لفظ (بيضاءً بيضاءً) في موضعين، وكذلك توكيد حرف وهو (لبت) الذي هو للتمني، إضافة إلى تكرار الجملة (تطير الحمامات)، ودلالة هذه المؤكدات تتمثل في تقرير الحالة التي عليها الحمامات عندما تحتفي الطائرات، وهي كناية عن حالة السلام عندما تكون تغادر طائرات الأعداء سماء الوطن، إذ تظهر الحمامات البيضاء لتدلَّ

^{٤٢٨} درويش، محمود. ٢٠٠٢. حالة حصار. لبنان: رياض الريس للكتب والنشر. ص ١١.

على السلام والأمان. أمّا دلالة حرف (ليت) فهو توكيدٌ للحمامات البيضاء التي تدل على السلام، إذ يتمنى الشاعر أن يكون ذلك حقيقة على أرض الواقع. وكذلك من صور التوكيد قوله:

عميقاً، عميقاً

يواصلُ فعل المضارع

أشعّالهُ اليَدَوِيَّة

في ما وراءَ الهدفِ^{٤٢٩}.

أيضاً هنا كرّر الشاعر كلمة (عميقاً عميقاً) لتوكيد الحالة التي يكون عليها الفعل، وهو تنبيه على استمرارية الفعل، كما هو الشأن في استمرارية الأحداث التي خلفها الحصار الصهيوني على الشعب الفلسطيني، فهي مثل الفعل المضارع يستمر ولا يزول، وليتها تكون أفعالاً ماضية لا نعود إليها إلا في الأشعار والروايات!. أيضاً من صور التوكيد قول الشاعر في قصيدته "لوصف زهر اللوز" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

لوصفِ زهرِ اللوز، لا موسوعةَ الأزهارِ

تسعفني، ولا القاموسُ يسعفني...

سيخطفني الكلامُ إلى أحابيلِ البلاغةِ

والبلاغةُ تجرحُ المعنى وتمدحُ جرحه^{٤٣٠}.

نجد في هذه القطعة الشعرية تكرار الفعل المضارع (تسعفني)، وفي هذا التوكيد دلالة على العجز والضعف عن قدرة القاموس والموسوعة على مساعدة الشاعر في اختيار الألفاظ والكلمات التي تعبّر عن أشجانه وعواطف أثناء وصفه لزهر اللوز، فهو يدلُّ على عواطف الشاعر الجياشة وإحساسه المرهف أثناء وصفه زهر اللوز، وكما يشير إليه معنى الإسعاف الذي يدل على الحركة والنشاط والقوة، فكذلك حال الشاعر الذي يطلب قوة المعنى وحركتها ونشاطها من القاموس والموسوعة ولا يجدها، فكأنه أشار إلى عدم الإسعاف أي عدم الحركة والنشاط الذي هو السكون والضعف. ومن صور التوكيد التي وردت في الديوان ذاته قوله في قصيدة "نهار الثلاثاء والجو صافي":

وأمشي ثقيلاً ثقيلاً، كأني على مَوْعِدِ

مع إحدَى الحَسَارَاتِ. أمشيبي وبني شاعرٌ

يستعدُّ لراحته الأبدية في ليل لندن.

يا صاحبي في الطريق إلى الشَّامِ! لم نَبْلُغْ

^{٤٢٩} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٩.

^{٤٣٠} درويش، محمود. ٢٠٠٥. كزهر اللوز. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. ص ١٩.

الشام بعد، تمهّل تمهّل، ولا تجعل
الياسمينه ثكلى، ولا تمتحنّي، بمرثية:
كيف أحملُ عبءَ القصيدة
عنك وعني؟^{٤٣١}.

بالنظر إلى القطعة الشعرية السابقة نجد أنّ فيها تأكيدان، الأول ظاهر في قوله: (ثقيلا ثقيلا) والثاني في قوله: (تمهل تمهل)، حيث أراد الشاعر من تكراره لكلمة ثقيلا تأكيد المعنى في نفس المخاطب، وهو تعبير مجازي عن الحالة التي يشعر بها الشاعر في نفسه وداخله. أما دلالة تكراره لفعل الأمر تمهل فقد أراد من خلاله دفع توهم المخاطب بوصوله إلى الشام، حيث إنّه لم يصل إلى منتهاه، فأراد الشاعر أن يدفع هذا التوهم بقوله تمهل تمهل، أي لا تظن أننا قد وصلنا فلا تستعجل في السير. وهذا ما أشار إليه سياق القصيدة الشعرية. ومن صور التوكيد نجد قول الشاعر في قصيدة "أتذكر السياب" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

أتذكّر السّيَاب، يَصْرُخُ في الخليجِ شديّ:
"عِرَاقُ، عِرَاقُ، ليس سِوى العِرَاقِ.."
ولا يرد سوى الصدى^{٤٣٢}.

إنّ تكرار لفظ (عراق، عراق) يدلُّ على التعظيم والتهويل بما حصل للعراق من انتكاسات وحروب وفتن، فالشاعر من خلال سياق القصيدة وتكراره للفظ العراق يظهر لنا مدى الحسرة والألم الذي ألمّ بالشاعر عند رؤيته للعراق، وكيف كانت في الماضي وأصبحت عليه في الحاضر؟. فهذا التكرار أفاد التعظيم والتهويل والتحسر كما يدلُّ على ذلك سياق القصيدة.

٢. التوكيد المعنوي

فمن صور التوكيد المعنوي التي جاءت في دواوين الشاعر، قوله في قصيدة "كمقهى صغير هو الحب" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

كمقهى صغير على شارع الغرباء -
هو الحبُّ... يفتح أبوابه للجميع.
كمقهى يزيد وينقصُ وفقّ المناخ:
إذا هطلَ المطرُ ازدادَ رُوَادُهُ،

^{٤٣١} درويش. ٢٠٠٥. ص ٤٩.

^{٤٣٢} درويش، محمود. ٢٠٠٣. لا تعتذر عما فعلت. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. ص ١١٩.

وإذا اعتدل الجؤ قَلُوا وملُوا.. ٤٣٣.

نجد في هذه القطعة الشعرية كلمة (للجميع) التي تدلُّ على التوكيد المعنوي، ودلالة التوكيد في هذا السياق هو الشمول والعموم دون استثناء. فالشاعر هنا يشبه الحب بالمقهى الذي يفتح أبوابه لجميع الزبائن والرواد على اختلافهم. غير أنه -الحب- يزيد وينقص على اختلاف الأحوال التي يمر بها كالمقهى الذي يزيد رواده وينقص وفق الأحوال والمواسم. فالسياق الشعري دل على الشمول والعموم للفظ الجميع. وكذلك من صور التوكيد في هذا الديوان قوله في قصيدة "طباقي":

هناك، على باب هاوية كهربائية

بعلو السماء، التقيتُ بإدوارد

قبل ثلاثين عاماً،

وكان الزمان أقلَّ جموحاً من الآن

قال كالانا:

إذا كان ماضيك تجربةً

فاجعل العَدَّ معنى ورؤيا!

لنذهب،

لنذهب إلى غدنا واثقين

بصدق الخيال، ومعجزة العشب^{٤٣٤}.

ورد في هذه القطعة الشعرية كلمة (كالانا) التي تشير إلى المثني، وهي توكيد معنوي، إذ أنَّ المتكلم هنا هو الشاعر وإدوارد سعيد التي كانت القصيدة مهداة له - كما ذكر الشاعر-. حيث أكد الشاعر قوله وقول إدوارد سعيد بلفظ (كالانا) للتأكيد على أن القول قد صدر من الاثنين، ودفع توهم من يظن خلاف ذلك بأنه قد صدر من واحد فقط. ومن صور التوكيد المعنوي أيضاً، قوله في قصيدة "سيجيء يوم آخر" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

سيجيء يَوْمٌ آخرٌ، يَوْمٌ نسائيٌّ

شفيفُ الاستعارة، كاملُ التكوين،

ماسيٌّ زفافي الزيارة مُشمِسٌ

سلسٌ حَفيفُ الظلِّ. لا أحدٌ يُحسُّ

برغبةٍ في الانتحار أو الرحيل. فكلُّ

^{٤٣٣} درويش. ٢٠٠٥. ص ٣١.

^{٤٣٤} درويش. ٢٠٠٥. ص ٧٧.

شيء، خارج الماضي، طبيعي حقيقي^{٤٣٥}
رديف صفاته الأولى^{٤٣٥}.

لقد ذكر الشاعر في هذه القطعة كلمة (كلُّ) وذلك في قوله: (فكل شيء خارج الماضي) فبعد أن عدد صفات ذاك اليوم الذي سيجيء، ذكر الشاعر كلمة (كلُّ) للدلالة على الشمول والإحاطة بتلك الصفات التي ذكرها عن ذاك اليوم بأنها خارج الماضي. فكلمة (كلُّ) هنا من التوكيد المعنوي الذي دلَّ على الشمول والإحاطة. أيضا من صور التوكيد المعنوي قوله في قصيدته "حالة حصار":

كلُّ موتٍ،

وإن كانت منتظراً،

هو أول موتٍ

فكيف أرى

قمرًا

نائما تحت كلِّ حجرٍ؟^{٤٣٦}.

جاء التوكيد المعنوي في موضعين الأول (كل موت)، والثاني (تحت كل حجر)، ودلالة التوكيد فيهما هو الشمول والعموم، فالشاعر في الموضوع الأول شمل كل صور الموت التي يمكن أن تقع للإنسان، فلم يستثني أي صورة من صوره، ويراها الشاعر أنها هي (أول موت)، وكذلك الحال في الموضوع الثاني، فقد شمل التوكيد كل الحجارة، أي أن تحت كل حجر يوجد قمر، وهذا التعميم من الشاعر يوسع الأفق لدى القارئ والسامع في معرفة كنه الموت والقمر اللذان وصفهما الشاعر بالعموم والشمول.

٣. التوكيد بالحروف

أما صور التوكيد بالحروف فقد جاءت متناثرة بين قصائده الشعرية، فمن تلك الصور قول الشاعر في قصيدته "حالة حصار":

لنا إْحْوَةٌ خَلَفَ هذا المَدَى

إْحْوَةٌ طَيِّبُونَ، يَحْبُونَنَا، يَنْظُرُونَ إلَيْنَا

وَيَبْكُونَ، ثم يَقُولُونَ فِي سِرِّهِمْ:

"لَيْتَ هذا الحِصَارُ هُنَا عَلَيْنِي"

ولا يُكْمِلُونَ العِبَارَةَ: "لا تَتَرَكُونَا

^{٤٣٥} درويش. ٢٠٠٣. ص ١٧.

^{٤٣٦} درويش. ٢٠٠٢. ص ٨.

وَحِيدِينَ... لَا تَتَرَكُونَا^{٤٣٧}.

نجد في هذه المقطوعة الشعرية قد جاء حرف (ليت) وهو حرف تمني من حروف التوكيد. وقد دلَّ هذا الحرف في السياق على تأكيد الحقيقة القائمة وهي الحصار المفروض على أرض فلسطين، حيث إنَّ المخاطبين لديهم العلم بهذا الحصار إلا أنهم يتمنون بشدة أن يظهر الحصار في العلن، أي أن يكون موضوع الحصار بين أيدي المسؤولين وأصحاب القرار؛ لأنَّ عدم اهتمام المسؤولين عن الوضع الراهن في فلسطين جعل الاحتلال يتمادى في حصاره وكأن شيئاً لم يكن. فكان التمني للتأكيد على حقيقة الصمت وعدم الاهتمام بما يحلُّ في أرض فلسطين من حصار واضطهاد من قبل الاحتلال الصهيوني. أيضاً من صور توكيد الحروف في هذه القصيدة قول الشاعر:

الْوَمِيضُ، الْبَصِيرَةُ، الْبَرْقُ
قَيْدَ التَّشَائِهِ...

عَمَّا قَلِيلٍ سَاعَرِفُ إِنْ كَانَ هَذَا
هُوَ الْوَحْيِيُّ...

أَوْ يَعْرِفَ الْأَصْدِقَاءَ الْحَمِيمُونَ
أَنَّ الْقَصِيدَةَ مَرَّتْ،
وَأَوَدَّتْ بِشَاعِرِهَا^{٤٣٨}.

جاء في هذا المقام حرف التوكيد (أَنَّ) وهو من حروف التوكيد، ودلالة هذا الحرف في هذا السياق هو التأكيد للمخاطبين الذين لديهم شكُّ في أنَّ القصيدة مرَّتْ وأودت بشاعرها، حيث إنَّ المخاطبين لديهم الشكُّ والريب في ذلك، فاستخدم الشاعر حرف (أَنَّ) للتأكيد على ما ذهب إليه. ومن صور التوكيد قوله في قصيدة "في بيت أمي" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

قلت: يا هذا، أنا هو أنت

لِكَيْ قَفَزْتُ عَنِ الْجِدَارِ لَكِي أَرَى
مَاذَا سِيحَدَثُ لَوْ رَأَى الْغَيْبُ أَقْطَفُ
مِنْ حَدَائِقِهِ الْمَعْلَقَةِ الْبِنْفَسِجِ بِاحْتِرَامٍ...
رَبَّمَا أَلْقَى السَّلَامَ، وَقَالَ لِي:
عُدْ سَالماً...^{٤٣٩}.

^{٤٣٧} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٧.

^{٤٣٨} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٢.

^{٤٣٩} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٢.

نجد في هذه القطعة الشعرية حرف من حروف التوكيد وهو (لكني) وهو للاستدراك، وقد دلَّ هذا الحرف في السياق على دفع توهم المخاطب الذي يظن أنه غير الشاعر، وذلك كما في قوله: (أنا هو أنت) وقد أكَّد الشاعر بذلك بقوله: (لكني قفزت عن الجدار...) أي أن الشاعر هو نفسه المخاطب غير أنه قفز عن الجدار، وهذا الاستدراك هو لدفع التوهم وإثبات الحالة التي كان عليها الشاعر قبل القفز وهو أنه هو والمخاطب واحد. وكذلك من صور التوكيد قوله في قصيدة "وصف الغيوم":

وَصَفُّ الغيوم مَهَارَةً لم أُوَهَّاهَا...
أَمْشِي على جَبَلٍ وَأَنْظُرُ من عَلِيٍّ
نحو الغيوم، وقد تَدَلَّتْ من مَدَارِ اللّازُورِ
خَفِيفَةً وَشَفِيفَةً،
كَالقطن تَحُلِجُه الرِّياحُ،
كَفكرة بِيضاء عن معنى الوجود.
لَعَلَّ آلهةً تَنْقَحُ قِصَّةَ التَّكْوِينِ
"لا شكَّ" نَهائِيٌّ لهذا الكون...
لا تارِيحُ للأشكالِ...^{٤٤٠}.

ذكر الشاعر حرف الترجي (لعلّ) في قوله: (لعل آلهة تنقح قصة التكوين) ودلالة هذا الحرف في السياق هو التأكيد على إمكانية تغيير الشيء وحدثه، فلا يأس ولا قنطون من حدوث التغيير. فالشاعر هنا يخاطب نفسه وينزل نفسه منزلة الجاهل، فلا يؤكد له بؤكدات تدلُّ على أنه شكٌّ أو منكرٌ، وإنما استخدم أسلوب الترجي؛ لعدم حصوله على أدنى علم عن فكرة الحدوث؛ أملا في المعرفة والعلم. ومن صور التوكيد في هذا الديوان أيضا قوله في قصيدة "هي جملة إسمية":

وَأين نَحْنُ، السائرين علي حُطَى الفِعلِ
المضارع، أين نحن؟ كَلَامُنَا حَبْرٌ
وَمُبْتَدَأٌ أمام البحر، والرَّيْدُ المِراوِغُ
في الكلام هو النقاطُ علي الحروف،
فليت للفعل المضارع موطئاً فوق
الرصيف...^{٤٤١}.

^{٤٤٠} درويش. ٢٠٠٣. ص ٨٧.

^{٤٤١} درويش. ٢٠٠٣. ص ٩٢.

جاء في هذه القطعة الشعرية حرف التمني (ليت) وذلك في قوله: فليت للفعل المضارع موطئا فوق الرصيف. ودلالة هذا الحرف هو التأكيد للمخاطب على ما يجب أن يكون عليه، وهو الوقوف والنبات كما هي الجملة الاسمية التي لا تعبر عن زمن ماض أو حاضر أو مستقبل، حيث يتمنى الشاعر من الفعل المضارع الوقوف على الرصيف؛ وذلك لأنه يسير على خطاه، فهو إذا يقصد الشاعر من استخدام هذا الفعل نفسه أو المخاطب، وبذلك فإن الشاعر استخدم حرف التمني ليت أملا بأن يكون واقفا وشامخا وثابتا أمام التحديات التي تواجهه والصعاب التي يتعرض لها.

٢. ١. ٥ الإيجاز

وفي هذا السياق سنعرض لصور الإيجاز التي جاءت في شعر محمود درويش، وبيان ما فيها من دلالات ومعانٍ جميلة. وقام الباحث في دراسته لهذا الفن بتقسيمه إلى: حذف المفرد، وحذف الجمل وشبه الجمل، وحذف الحروف، بالإضافة إلى إيجاز القصر. وذلك على النحو الآتي:

١. حذف المفرد

ورد الكثير من إيجاز حذف المفرد في شعر الشاعر، فمن ذلك قوله في قصيدته (حالة حصار):

يقول لها: أيُّ زَهْرٍ تُحِبُّينه؟

فتقول: أَحِبُّ الْقُرْنُفْلَ...أَسْوَدَ

يقول: أين تمضين بي

والقرنفلُ الأسود؟

تقول: إلى بُورَةِ الضَّوِّءِ في داخلي

وتقول: وأبعدُ... وأبعدُ... وأبعدُ^{٤٤٢}.

حيث تم حذف المفعول به (زهرة) وذلك في قوله: أحب (زهرة) القرنفل. ودلالة حذف المفعول هو الاختصار والإيجاز لعلم المخاطب به. وقد دلَّ على الحذف السياق اللغوي. كذلك تم حذف المضاف إليه (اللون) في قوله: أحب (زهرة) القرنفل أسود (اللون). وفي حذفه اختصارا وإيجازا للعلم به. أيضا من صور إيجاز حذف المفرد قوله:

هدوءاً، هدوءاً، فَإِنَّ الجنودَ يُريدونَ

في هذه الساعة الاستماعَ إلى الأغنياتِ

التي استمع الشهداءُ إليها، وظلَّتْ

^{٤٤٢} درويش. ٢٠٠٢. ص ٣٦.

كرائحة البُنِّ في دَمِهِمْ... طَارِجَةً^{٤٤٣}.

في هذه المقطوعة الشاعر تم إضمار الفعل (اجلس) من قوله: (اجلس هدوءاً) ودلالة حذفه في هذا المقام هو التنبيه والتحذير إلى شيء ما، فالشاعر هنا يريد تنبيه المخاطب إلى شيء ما وهو استماع الجنود إلى الأغنيات. حيث إنَّ في عدم ذكر الفعل سرعة في الحصول على المطلوب وهو الهدوء. وعدم الفصل بين المطلوب بفاصل زمني المتمثل في الفعل. كذلك من هذه الصور قوله في قصيدته (حين تطيل التأمل) من ديوان (كزهر اللوز أو أبعده):

حين تُطِيلُ التَّأْمُلَ في وردِ

جَرَحَتْ حَائِطاً وتقول لنفسك:

لي أملٌ في الشفاء من الرملِ

يخضرُ قلبك...^{٤٤٤}.

نجد في هذه القطعة الشعرية حذف الصفة وهي (فرحا) في قوله: يخضر قلبك فرحا. وقد جاءت الصفة مضمرًا؛ للتعميم والشمول وعدم التخصيص، فعدم تخصيص الحال يستوجب منا أن نضع الصفة التي يكون عليها القلب، فيحتمل أن يكون الفرح أو الحياة أو الشوق وغيرها من الصفات. وقد دلَّ السياق الشعري على ذلك؛ لأنَّ اخضرار القلب يدلُّ على البهجة والحياة كاخضرار النبات الذي يدلُّ على الحياة والجمال. كما نجد من صور إيجاز حذف المفرد قول الشاعر في قصيدة "نسيت غيمة":

نَسَيْتُ غَيْمَةً في السريرِ. على عَجَلٍ

وَدَّعْتَنِي وَقالت: سأنساك. لكنها

نسيت غيمة في السرير. فغطَّيْتُها بالحريرِ

وقلْتُ لها: لا تطيري ولا تتبعيها.

ستأتي إليك^{٤٤٥}.

تم حذف الاسم المفرد الحال وهو (نائمة) من قوله: نسيت غيمة في السرير (نائمة)، وقد دلَّ على هذا الحذف سياق القطعة الشعرية، وذلك من خلال قوله: فغطَّيْتُها بالحرير. ودلالة حذف الحال هنا هو للإيجاز والاختصار لعلم القارئ للحال التي عليها الغيمة وهي النوم؛ وذلك لأنَّ تغطية الشيء يكون في

^{٤٤٣} درويش. ٢٠٠٢. ص ٥٢.

^{٤٤٤} درويش. ٢٠٠٥. ص ٨.

^{٤٤٥} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٦.

حالة سكون، ومن يُعْطَى في السرير يكون ساكناً أي نائماً. ولو نهلنا من ديوان آخر صوراً من إيجاز الحذف لوجدنا الكثير منها، فيقول الشاعر في قصيدة "بلادنا" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

وبلادنا، في ليلها الدّمويّ
جَوْهَرَةٌ تشعُّ على البعيدِ على البعيدِ
تُضيءُ خارجها...
وأما نحن، داخلها،
فنزدادُ اختناقاً! ٤٤٦.

في هذه المقطوعة الشعرية تم حذف التمييز وهو (نورا) وذلك من قوله: تضيء خارجها (نورا). إذ أنّ التمييز هو لإزالة الإبهام والغموض عما يسبقه، لكن هنا جاء محذوفاً؛ وذلك للدلالة على عظم الموقف الذي يعبر عنه الشاعر، فالبلاد التي تنشر الخير والنور في كل مكان، وهي لا تستطيع أن تنشره داخلها، إذ يوحي بصعوبة الموقف والحال التي هي عليه تلك البلاد، ويقصد الشاعر هنا بلاد فلسطين التي هي مهبط الأنبياء والرسالات السماوية الثلاث، ومع ذلك فهي تعاني من ظلم واضطهاد مستمر بفعل الاحتلال الصهيوني الظالم. فقد ترك الشاعر هذا التمييز؛ لعلم المخاطب به، إضافة إلى عدم اختصاص تميزاً واحداً بعينه، لإمكانية أن يَحُلَّ مكانه تميزاً آخر، حيث فيه إعمال للعقل والفكر من أجل تقديره، وهو أسلوب يدرّب القارئ على استخراج ما في بواطن الذاكرة من طاقات حيوية تؤدي إلى الإبداع في العمل الأدبي وإثراءه. ونجد أيضاً من صور إيجاز الحذف قوله في قصيدة "هو هادئ وأنا كذلك":

هُوَ هَادِيٌّ، وَأَنَا كَذَلِكَ
يَحْتَسِي شايًا بليمونٍ،
وأشربُ قهوةً،
هذا هُوَ الشَيءُ المَغَايِرُ بَيْنَنَا ٤٤٧.

تم حذف الخبر من السطر الشعري الأول (هادئ) وذلك في قوله: هو هادئ، وأنا كذلك (هادئ)، وفي حذف الخبر اختصاراً، ومنعاً من التكرار، وللعلم به، وكما دل عليه السياق الشعري كما هو ظاهر من الجملة الأولى في السطر الشعري الأول. وكذلك من صور الإيجاز قول الشاعر في قصيدته

"وصف الغيوم":
لِكُلِّ حَسِّ صَوْرَةٍ،
ولِكُلِّ وَقْتِ غَيْمَةٍ،

٤٤٦ درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٨.

٤٤٧ درويش. ٢٠٠٣. ص ٨٥.

لكن أعمارَ الغيوم قصيرةً في الريح،
كالأبد المؤقت في القصائد،

لا يزول ولا يدوم

من حُسْنِ حَظِّي أَنِّي أَمْشِي عَلَى جَبَلٍ
وَأَنْظُرُ مِنْ عَلِيٍّ
نَحْوِ الْغَيْومِ...^{٤٤٨}.

حيث نجد في هذه المقطوعة الشعرية تم حذف الظروف (أبدا، وطويلا) وذلك من قوله: لا يزول (أبدا) ولا يدوم (طويلا)، وتم حذف الظرف في هذا المقام؛ لاحتمالية وقوع الشيء المراد. حيث إنَّ الشاعر ذكر (كالأبد المؤقت) أي أنَّه ليس أبدا دائما، كما هو الحال في الغيوم التي لا تلبث أن تذهب في مهب الريح. فلو تم ذكر الظرفان (أبدا، وطويلا) لاستحال وقوع الشيء، ولاستحال ذهاب الغيوم مع الريح، لكن جاء الظرفان محذوفان للدلالة على وقوع الشيء وحدوثه.

٢. حذف الجمل وشبه الجمل

نجد في دواوين الشاعر صورا كثيرة من صور إيجاز حذف الجمل وشبه الجمل، فمن صور إيجاز حذف الجمل قول الشاعر في قصيدته الطويلة "حالة حصار":
هنا، عند مُرْتَفَعَاتِ الدُّخَانِ، عَلِيٍّ دَرَجِ الْبَيْتِ،
لَا وَقْتُ لِلْوَقْتِ
نَفْعُ مَا يَفْعَلُ الصَّاعِدُونَ إِلَى اللَّهِ :
نَنْسِي الْأَلْمُ...^{٤٤٩}.

لقد تم حذف جملة بعد قوله: (ننسى الألم...) وتقديرها: (الذي سببه الحصار الصهيوني علينا)، حيث إنَّ سياق القصيدة التي يعبر عنوائها عن مضمونها وهو الحصار، قد دلَّ على الحذف. وأهمية الحذف هنا هو العموم والشمول، إذ أنَّ النتائج المترتبة على الحصار كبيرة جدا، ولا يمكن إيجازها في كلمة أو جملة محددة، فكأنَّ الشاعر أتاح للقارئ أن يتخيل في ذاكرته ما يفعله هذا الحصار بالشعب الفلسطيني، فترك الخيار للقارئ لأنَّ يتنبأ بما يكون في الموضوع المحذوف بجمل تتناسب مع سياق القصيدة الذي يشير إلى الحصار والظلم والاضطهاد الذي يمارسه الاحتلال الصهيوني. ومن صور حذف الجمل أيضا قوله في قصيدة "لم ينتظر أحدا" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

^{٤٤٨} درويش. ٢٠٠٣. ص ٨٩.

^{٤٤٩} درويش. ٢٠٠٢. ص ٦.

لم ينتظر أحداً،
ولم يشعر بنقص في الوجود،
أمامه نَهْرٌ رماديٌّ كمعطفه،
ونُورُ الشمس يملأ قلبه بالصَّحْوِ
والأشجارُ عاليةٌ ٤٥٠.

حيث إنَّ القارئ في بداية هذه القصيدة يطرق أذنه إخباراً عن شخص ما، وهذا الإخبار جواب لسؤال محذوف، والتقدير فيه: هل انتظر أحداً؟ هل شعرَ بنقص في الوجود؟ وهي أسئلة للإجابات التالية: هل انتظر أحداً؟ والجواب: لم ينتظر أحداً، وهل شعر بنقص في الوجود؟ والجواب: لم يشعر بنقص في الوجود. ودلالة حذف الجمل الاستفهامية هو التركيز على جملة الجواب؛ لأهمية جملة الجواب ولعدم أهمية جملة السؤال. فالشاعر أراد أن يلفت انتباه القارئ إلى الجواب والنتيجة مباشرة دون إطناب في الحديث؛ لعدم الأهمية. كما نجد من صور حذف الجمل قوله في قصيدة: "كما لو فرحت":

كما لو فَرِحْتُ: رجعت. ضغطتُ على
جرس الباب أكثرَ من مرَّةٍ، وانتظرتُ....
لعلِّي تأخرتُ. لا أحدٌ يفتح الباب، لا
نأمةٌ في الممرِّ ٤٥١.

في هذه المقطوعة الشعرية تم حذف جملة (أحداً يفتح الباب) وذلك في السطر الشعري الثاني في قوله: وانتظرت (أحداً يفتح الباب)، لأنَّ السائل قد يسأل: انتظرت ماذا؟ فيكون الجواب: انتظرت أحداً يفتح الباب. وقد دلَّ على هذا الحذف السياق الشعري، كما هو ظاهر في السطر الثالث في قوله: لا أحد يفتح الباب. إذ أنَّ الشاعر طرقت الباب وانتظر أحداً ليفتح له الباب، لكن لا أحد يفتحه. ودلالة حذف الجملة هنا هو الإيجاز والاختصار وعدم التكرار الممل؛ لعلم القارئ به من خلال السياق الشعري، إضافة إلى ترك المقام ليتأوله القارئ من خلال إعمال الفكر فيه، فكأنَّ الشاعر أراد أن يشغل القارئ بما انتظره، وهو مما لا شك فيه يضيف عنصر التشويق والمتعة عند القارئ. ومن صور إيجاز حذف الجمل في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" يقول الشاعر في قصيدة "أن وإن كنت الأخير":

وأنا، وإن كُنْتُ الأخير،
وَجَدْتُ ما يكفي من الكلمات...
كُلُّ قصيدةٍ رَسْمٌ

٤٥٠ درويش. ٢٠٠٥. ص ١٣.

٤٥١ درويش. ٢٠٠٥. ص ٢٦.

لقد تم حذف جملة في هذه المقطوعة الشعرية وهي تتمثل في "لأقول القصائد" وذلك في قوله: وجدت ما يكفي من الكلمات (لأقول القصائد). وقد دلّ السياق الشعري على هذا الحذف، حيث ذكر الشاعر بعد ذلك: كلُّ قصيدة رسم. وهذا يدلُّ على أن هناك جملة محذوفة مشتملة على قصائد، وأراد الشاعر توضيحها وتفسيرها فذكر (كل قصيدة رسم). ويدلُّ هذا الحذف على الشمول والعموم وعدم التخصيص، فقد ترك الشاعر الاختيار للقارئ لأنَّ يتنبأ بما يمكن أن يكون في هذا المقام من جمل تناسب مع السياق الشعري للقصيدة. أيضا من صور إيجاز حذف الجمل في هذا الديوان قول الشاعر في قصيدة "نزف الحبيب شقائق النعمان":

نَزَفَ الحبيبُ شقائقَ النُّعمانِ،
أَرْضُ الأرجوانِ تَلَأَلَتْ بِجِروحه،
أولى أغانيها: دَمُ الحُبِّ الذي سفكته آلهة،
وآخرها دَمٌ...
يا شعبَ كَنْعانَ احتفلْ
بربيعِ أَرْضِكَ^{٤٥٣}.

في هذا المقام جملة محذوفة وهي (سفكته آلهة الحديد) وذلك عند قوله: وآخرها دمٌ...، وقد دلَّ على هذا الحذف السياق الشعري للقصيدة، حيث جاء في نهايتها قوله: وآخرها دم سفكته آلهة الحديد. وآلهة الحديد هي كناية عن المحتل الصهيوني الذي يستخدم القوة والحرب في فرض سيطرته على الآخرين. أما دلالة حذف الجملة في المقام الأول هو إعمال فكر القارئ بالذي يسفك الدم، من خلال السياق الشعري وما أورده الشاعر من دلالات تشير إليه كشعب كنعان الذي يدلُّ على الفلسطينيين كناية عن الكنعانيين الذين سكنوا أرض فلسطين في العصور الأولى. وأرض فلسطين اليوم محتلة من قبل الصهيونية اليهودية، فهذه الأدلة تشير إلى الجملة المحذوفة والتي قصد فيها الشاعر آلهة الحرب الصهيونية. أما إيجاز حذف شبه الجمل، فنجد عليه أمثلة كثيرة في شعر الشاعر، فمن ذلك قوله في قصيدته الطويلة "حالة حصار":

لنا إِحْوَةٌ حَلَفَ هذا المِدى
إِحْوَةٌ طَبَّيُون، يجبوننا، يَنْظُرُونَ إلينا
ويَبْكُون، ثم يَقُولُونَ في سِرِّهِمْ:

^{٤٥٢} درويش. ٢٠٠٣. ص ١٩.

^{٤٥٣} درويش. ٢٠٠٣. ص ٤٤.

"لَيْتَ هَذَا الْحِصَارُ هُنَا عَلَيَّ"
ولا يُكْمَلُونَ الْعِبَارَةَ: "لا تَتْرُكُونَا
وَحِيدِينَ... لا تَتْرُكُونَا".

"لا تتركونا وحيدين... لا تتركونا"، للقارئ أن يسأل في ماذا؟ والجواب يكون من خلال سياق القطعة الشعرية ومن خلال سياق القصيدة التي تدلُّ عليه، فيكون التقدير: لا تتركونا وحيدين (في هذا الحصار)؛ لأنَّ الشاعر يتحدث في هذه القصيدة عن الحصار الصهيوني لفلسطين إبان انتفاضة الأقصى الشريف عام ٢٠٠٠. ويدلُّ حذف شبه الجملة على شدة الألم والحسرة الذي خلفه الحصار وعلى كافة الأشكال والأصعدة. فترك الشاعر ذكر شبه الجملة ليدع للقارئ أن يجول في خاطره ويتخيل ما يمكن أن يقع في مكانه من صنوف الكلمات التي تدل على الحسرة والألم والحرمات والضعف والقهر وغيرها. ومن صور حذف شبه الجمل أيضا قوله في قصيدة "ها هي الكلمات" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

ها هي الكلمات ترفرفُ في البالِ

في البالِ أرضٌ سماويَّةُ الاسم تحملها الكلمات
ولا يحلم الميِّتون كثيراً، وإن حلموا
لا يصدِّقُ أحلامهم أحدٌ...^{٤٥٤}.

تم حذف شبه الجملة من قوله: ها هي الكلمات ترفرف في البال (كالطير)، فقد حذف كالطير من المقام؛ لدلالة السياق الشعري عليه، حيث ذكر الشاعر كلمة (ترفرف) والذي يرفرف هو الطير، وبلاغة الحذف هو لعلم المخاطب بالمحذوف، إضافة إلى الجمال البلاغي الذي أكسبه للقصيدة الناشيء عن الاستعارة، فالجملة فيها استعارة مكنية، حيث حذف المشبه به (الطير) وأبقى شيئاً من لوازمه وهو (ترفرف) على سبيل الاستعارة المكنية. ومن صور إيجاز شبه الجملة قول الشاعر في قصيدة "لوصف زهر اللوز":

ولوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهار

تسعفني، ولا القاموس يسعفني...

سيخطفني الكلام إلى أحابيل البلاغة

في هذه المقطوعة الشعرية تم حذف شبه الجملة من قوله: لا موسوعة الأزهار تسعفني (في الوصف) ولا القاموس يسعفني (في الوصف). فشبه الجملة (في الوصف) جاء محذوفاً؛ وذلك لدلالة السياق الشعري عليه كما يظهر في بداية القصيدة، حيث إنَّ مضمون القصيدة يتحدث عن وصف زهر

^{٤٥٤} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٨.

اللوز، فدلالة الحذف هو عدم التكرار المخل بميزان القصيدة، والممل للنفس القارئة، فهو إيجاز محمودٌ يُحمَدُ عليه. وكذلك من صور إيجاز حذف شبه الجمل قوله في قصيدة "إن عدت وحدك" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

إِنْ عُدْتَ وَحَدَكَ قُلْ لِنَفْسِكَ:

غَيْرِ الْمَنْفَى مَلاَمِحِهِ....

أَلَمْ يَفْجَعْ أَبُو تَمَّامٍ قَبْلَكَ

حِينَ قَابَلَ نَفْسَهُ:

((لَا أَنْتِ أَنْتِ))

وَلَا الدِّيَارُ هِيَ الدِّيَارُ...^{٤٥٥}.

في هذا المقام تم حذف شبه الجملة بعد قوله: غير المنفى ملامحه، وتقديرها: في غيابك. وقد دلَّ عليه السياق اللغوي للقصيدة، حيث إن الشاعر قال في السطر الأول: إن عدت وحدك، أي أن المخاطب كان غائبا؛ لأنَّ العود يكون للشيء الغائب، فالمخاطب كان غائبا ثم عاد فوجد أن المنفى قد غير ملامحه. ودلالة الحذف هنا هو للإيجاز والاختصار، ولعلم المخاطب به، فلا يوجد داع لتكراره مرة أخرى، إذ يصبح إطنابا مملًا ومخلا ببلاغة القصيدة. أيضا من صور الإيجاز قول الشاعر في قصيدته "الأربعاء، الجمعة، السبت":

الأربعاء/

الجمعة/

السبت /

الأساطير، ألبالد، تشابهت...

لو كان لي قلبان لم أندم على

حب، فإن أخطأت قلت: أسأت

يا قلبي الجريح الاختيار!.. وقادني

القلب الصحيح إلى الينايع^{٤٥٦}.

يسأل القارئ ما العلاقة التي جمع فيها الشاعر بين الأساطير والبلاد حتى تتشابه في شيء مشترك، فيكتشف من خلال سياق القصيدة، ومن خلال حديث الشاعر في جلِّ قصائده التي تنتمي أولاً وأخيراً للوطن، أن الأساطير كما هي معروفة قديمة جدا، وكذلك البلاد (فلسطين) هي قديمة بهذا الاسم، وقديمة

^{٤٥٥} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٩.

^{٤٥٦} درويش. ٢٠٠٣. ص ٤٩.

بشعبها ليس للمحتل الصهيوني أي تاريخ يذكر فيها، فيكون تقدير الحذف في هذه الجملة هو (في القدم) أي أنّ الأساطير قديمة، وكذلك البلاد تتشابه معها في القدم. أما الدلالة البلاغية لعدم ذكر الشاعر هو عدم التخصيص ولشمولية الموقف وعموميته، فهناك الكثير من الأشياء قد تتشابه بين البلاد والأساطير، قد تكون في القدم، وقد تكون في القوة والحبكة، أو في الثراء، وغيرها.

٣. حذف الحروف

ورد عدد من صور حذف الحروف في قصائد الشاعر، من ذلك قوله في قصيدته "مقهى، وأنت مع الجريد" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":
مقهى وأنت مع الجريدة جالس
لا، لست وحدك. نصّف كأسك فارغ
والشمس تملأ نصفها الثاني...^{٤٥٧}.

حيث حذف حرف الجر (في) من بداية القصيدة، فقد كان الأصل أن يقول: في المقهى، وأنت مع الجريدة جالس. لكن جاء الحرف مضمرًا، كما ابتدأت الجملة بالنكرة؛ وذلك لإراعاة انتباه القارئ إلى المكان الذي أراد الشاعر قصده وهو المقهى. كما يدل ذلك أيضا على العموم في توجيه الخطاب الشعري إلى جمهور القراء في كل مكان، فكما أنّ المخاطب مجهول كذلك المكان الذي يصور فيه الشاعر مجهول أيضا. وقد دلّ السياق الشعري على هذه الدلالة. ومن صور إيجاز حذف الحروف قول الشاعر في قصيدته "برتقالية":

بُرْتُقَالِيَّةٌ، تدخُلُ الشمسُ في البحرِ
والبرتقالُ قنديلٍ ماءٍ على شَجَرٍ باردٍ^{٤٥٨}.

ففي هذه القطعة الشعرية تم إضمار حرف التشبيه (ك) من قوله: والبرتقالية كقنديل ماء. ودلالة هذه الإضمار هو الإرتقاء إلى أعلى مراتب التشبيه وهو التشبيه البليغ، فقد تم حذف أداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه (في الإضاءة أو اللمعان). وهذا يدل على أنّ الشاعر جعل البرتقالية في مقام القنديل الذي يضيء المكان بنوره ووجهه، أي إظهار مكانة البرتقالية وذكرها العطرة في نفس الشاعر. حيث إنّ فلسطين تشتهر بزراعة الحمضيات وخاصة البرتقال منها، وهو ما أثار في نفس الشاعر عواطف وشجون لتلك الأماكن التي يزرع فيها البرتقال، وبخاصة من مكان ولادته يافا التي هجر الشاعر منها، وما آل إليها

^{٤٥٧} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٠.

^{٤٥٨} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٥.

الحال بعد أن اغتصبها المحتل الصهيوني. وكذلك من صور إيجاز حذف الحروف قول الشاعر في قصيدة "هي لا تحبك أنت":

هي لا تحبُّكَ أَنْتَ

يعجبُّها مجازُكَ

أَنْتَ شاعرُها

وهذا كُلُّ ما في الأمرِ

يُعبِّها اندفاعُ النهر في الإيقاعِ

كن نهرًا لتعجبها!^{٤٥٩}.

في هذا المقام نجد أن حرف العطف والاستدراك (لكن) قد جاء مضمرًا في قول الشاعر: (لكن) يعجبها مجازك. ودلالة هذا الإضمار هو عدم إيهام القارئ بأن نفي الحبِّ عن المخاطب ليس نفيًا عامًا وشاملاً، بل هناك أشياء تحبها فيه. حيث إنَّ ذكر حرف الاستدراك (لكن) يقضي بأنَّ الحكم على المخاطب قد تم وهو عدم حبه، فجاءت الجمل متصلة مع بعضها؛ لدفع هذا التوهم. وكذلك الحال في إعجابها بانديفاع النهر، وهذه الجمل من المجاز الذي هو أبلغ من ذكر الحال على حقيقتها دون مقدمات، إذ أن القارئ يُعمل العقل في التفكير واستنباط المعنى الحقيقي، وفي ذلك تشويق وإثارة للقارئ.

٤. إيجاز القصر

أما النوع الثاني من الإيجاز، فهو إيجاز القصر الذي يحتوي على معانٍ كثيرةٍ في ألفاظٍ قليلة، وقد ورد هذا النوع في دواوين الشاعر، فمن هذه الصور قوله في قصيدته "حالة حصار":

القبائلُ لا تَسْتَعِينُ بِكِسْرَى

ولا قيصر، طَمَعًا بالخلافةِ،

فالحكم سُورَى على طَبَقِ العائلةِ

ولكنها أُعْجِبَتْ بالحدائِثِ

فاسْتَبَدَلَتْ

بطائرةٍ إِبِلِ القافلةِ^{٤٦٠}.

إنَّ القارئ لهذه المقطوعة الشعرية في قصيدته حالة حصار، يرى ما تحتويه على ألفاظٍ وجملٍ تحمل في طياتها الكثير من المعاني التي يسوقها السياق اللغوي في المقطوعة، ومتناسبة مع مضمون القصيدة الذي

^{٤٥٩} درويش. ٢٠٠٥. ص ٣٧.

^{٤٦٠} درويش. ٢٠٠٢. ص ٣٤.

يتحدث عن الحصار الصهيوني والمؤامرات الداخلية والخارجية على أرض فلسطين، فألفاظ (كسرى، وقصر، والخلافة، والحكم، وطائرة إبل) كلها تحمل معانٍ ومناسباتٍ وقصصاً يحتاج إلى بيانها وتفصيلها الكثير من الحديث والإخبار، وقد جمعها الشاعر في هذه السطور الشعرية القليلة؛ إيجازاً وقوة في التعبير وقدرة على اختصار الكثير من الوقت والجهد على القارئ، إضافة إلى أنه يُكَوِّن لدى القارئ الرغبة في البحث عن تلك المعاني والقصص في المصادر والمراجع المخصصة لها، فيكون الشاعر قد أجبر القارئ على قراءة التاريخ كاملاً كما هو مدوّن في مصادره؛ فيتحصل بذلك الفائدة العظمى من خلال تثقيف القارئ وتعليمه بالحقائق التاريخية والوقائع اليومية التي حصلت على أرض فلسطين. ومن صور إيجاز القصر قوله في قصيدة "في القدس" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

...تنبُّتُ

الكلماتُ كالأعشاب من فم أشعيا
 النَّبِيِّ: ((إن لم تُؤمنوا لن تأمنوا)).
 أمشي كأني واحدٌ غيبي. وجرحي وُرْدَةٌ
 بيضاءٌ إنجيليَّةٌ. ويداي مثل حمامتين
 على الصليب تُحلِّقان وتحملان الأرض.
 لا أمشي، أطيّر، أصيرُ غيبي في
 التجلّي. لا مكانٌ و لا زمان . فمن أنا؟
 أنا لا أنا في حضرة المعراج. لكّي
 أفكّر: وَحْدَهُ، كان النبي محمّدٌ
 يتكلّمُ العربيَّةَ الفُصْحَى. (وماذا بعد؟) ^{٤٦١}.

نجد في هذه القطعة الشعرية الكثير من التلميحات والرموز والمعاني الخفية، والتي تحملها ألفاظها وكلماتها القليلة، فمن تلك التلميحات الإشارة إلى النبي أشعيا، والمسيح عليه السلام، وحادثة الإسراء والمعراج، وهذه الرموز والإشارات تحمل الكثير من المعاني والقصص في هذا المقام، وقد استخدم الشاعر تلك الرموز للإيجاز والاختصار، ولإثراء القصيدة بالوظائف الأدبية من خلال استخدام الرموز والأساطير القديمة في الشعر الحديث؛ لمناسبة تلك الرموز والأساطير بالأحداث والوقائع الحديثة. فالحديث عن معاني الرموز السابقة يحتاج إلى شرح طويل لبيان مضمونها وحكايتها، لذا كان أسلوب الإيجاز هو الأسلوب الذي يسعف الشاعر في التعبير عما يكتنه في نفسه من خلال استخدام أقصر العبارات وأقلها مع وفائها بالغرض المطلوب والمعنى المرجو، وعلى القارئ أن يبحث عنها ويعيها بدقة بالغة؛ لكي لا ينسى قضيتها مع مرور الزمن، إذ أن المحتل الصهيوني يعمل جاهداً على طمس الحقائق التاريخية بتزييفها وتحويرها عن حقيقتها،

^{٤٦١} درويش. ٢٠٠٣. ص ٤٥.

ويصبغها بصبغة صهيونية ويهودية؛ من أجل تبرير جرائمه وظلمه بحق الفلسطينيين أصحاب الحق في هذه الأرض وجميع المسلمين.

ولو أخذنا قصيدة أخرى من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" نجد ذلك الزخم في المعاني والعمق الدلالي الذي توحى إليه الألفاظ الواردة فيها، فغلبة الاستعارات والتشبيهات والكنائيات والمجازات والرموز على شعر الشاعر أثرى النص الشعري بالمعاني والدلالات، والقارئ لدواوين الشاعر وخاصة المتأخرة منها يجد هذا الأسلوب من الشاعر في استخدامه للتوريات والرموز التي لها دلالات خاصة، فمن ذلك قوله في قصيدة "طباق - عن إدوارد سعيد":

هذه الأرضُ أصغرُ من دم أبنائها
الواقفين على عتباتِ القيامة مثل
القرايين. هل هذه الأرض حقاً
مباركةٌ أم معمّدةٌ

بدمٍ،

ودمٍ،

ودمٍ

لا تجفّفه الصلواتُ ولا الرمل.

لا عدلٌ في صفحات الكتاب المقدّس

يكفي لكي يفرح الشهداءُ بحريّة

المشي فوق الغمام. دم في النهار.

دم في الظلام. دم في الكلام

خيلاً من الضوء يلمع في قلب جيتارة.

أو مسيحاً على فرس مثخناً بالمجاز

الجميل. فليس الجماليّ إلاّ حضور

الحقيقيّ في الشكل

في عالم لا سماء له، تصبح الأرضُ

هاويةً. والقصيدة إحدى هبات العزاء

وإحدى صفات الرياح، شماليةً أو جنوبيةً^{٤٦٢}.

^{٤٦٢} درويش. ٢٠٠٣. ص ٨٢.

هذه المقطوعة الشعرية من قصيدة (طباقي - عن إدوارد سعيد) طويلة ولكنها ليست بأطول من معانيها التي تحملها الألفاظ فلا تكاد تستطيعها؛ لما فيها من دلالات وإشارات ورموز عبّر عن خلالها الشاعر عما يجري على الأرض المقدسة (فلسطين)، فالشاعر هنا يسلط الضوء على الواقع الحقيقي في فلسطين من: ممارسات المحتل الصهيوني الجائرة بحق أهلها، فهو يعمل ليل نهار على طمس الحقائق التاريخية الثابتة وتزييف ساعات الزمن لصالحه، وذلك من خلال تهجير الفلسطينيين من قراهم وبلداتهم التي هي شاهدة على عريّة وإسلامية الأرض، كما أنه يقوم بسرقة الآثار وتغيير معالمها كي لا تشهد عليه، وغيرها من المؤامرات والأعمال اللاأخلاقية. وهذا يستدعي من الشباب الفلسطيني الدفاع من أجل الأرض ومن أجل الوجود، فالله تعالى قد اختار الشعب الفلسطيني ليكونوا رأس الحربة في الدفاع عن مسرى الحبيب المصطفى -صلى الله عليه وسلم- والأرض المقدسة، أي أنها إرادة الله تعالى وحكمته في وجود اليهود على أرض فلسطين لتكون نهايتهم الثانية بعد إفسادهم في الأرض كما أخبرت بذلك سورة الإسراء، فإن وعد الله تعالى آتٍ لا محالة بتخليص الأرض المقدسة من رجس الصهاينة اليهود، وهذا يتطلب منا العمل عليه من إعداد وتجهيز وإخلاص وتقرباً إلى الله تعالى بالصاحات ونية الرباط.

فالشاعر هنا يستنكر الدم النازف من الشعب الفلسطيني المجاهد ليل نهار بفعل أداة المحتل الصهيوني، ويتساءل هل هذه الأرض مقدسة أم معمدة؟ وهنا إشارة إلى المعالم الدينية الإسلامية والمسيحية، فالإسلامية المسجد الأقصى المبارك، والمسيحية كنيسة المهد وكنيسة القيامة. فإذا كانت هذه المعالم موجودة في أرض فلسطين فلماذا هذا الدم النازف على أرضها؟! ولماذا هم اليهود الصهاينة هم من يغتصبون الأرض وليس لهم أي معلمٍ أو دليل بأن الأرض لهم؟! والناظر في القصيدة يجدها مليئة بالمجازات والاستعارات والتشبيهات التي تثرى القصيدة بالمعاني والدلالات.

٣. ١. ٥ التقديم والتأخير

وفي هذا المقام سنتعرّض لصور التقديم والتأخير كما جاءت في أشعار درويش؛ لبيان أثر السياق اللغوي والشعري في تحديد الدلالات وتوجيه المعاني توجيهها يكشف أسراراً بلاغية مكنونة بين سطور الشعر. وقد قسم الباحث صور التقديم والتأخير إلى: تقديم المسند إليه، وتقديم المسند، وتقديم متعلقات الفعل. وهي على النحو الآتي:

١. تقديم المسند إليه

نجد من صور تقديم المسند إليه على المسند في شعر الشاعر قوله في قصيدته الطويلة "حالة حصار":

بلاداً على أهبة الفجرِ

صرنا أقلّ ذكاءً

لأنّا حُمِّلنا في ساعة النصرِ:

لا ليلٌ في ليلنا المتألئى بالمدفعية

أعداؤنا يسهرون،

وأعداؤنا يشعلون لنا النور

في حلقة الأقبية^{٤٦٣}.

في هذه القطعة الشعرية تقدّم المسند إليه -الخبر- والمتمثل في كلمة (أعداؤنا) على المسند -المبتدأ- والمتمثل في الجمل الفعلية (يسهرون، ويشعلون لنا النور...) كما دلّ السياق اللغوي على ذلك (الإعراب). ودلالة هذا التقديم هو التخصيص أي أنّ الأعداء -وهم اليهود الصهاينة- هم فقط الذين يسهرون ويشعلون النور في حلقة الأقبية، والنور في هذا المقام ليس مدحاً للمحتل بل هو ذمّاً وهجاءً للمحتل الصهيوني الذي يبني السجون لإسكات أهل الحق عن النطق بحقهم في أرض فلسطين التي احتلها بالقوة والنار، والنور كناية عن الضوء الخارج من النيران التي يطلقها الصهيوني قنابل وقذائف وصواريخ، وهي بالتالي ذم واستنكار واستهجان لفعله. ومن صور تقديم المسند إليه في هذا الديوان أيضاً قوله:

الْوَيْمِضُ، الْبَصِيرَةُ، الْبَرْقُ

قَيْدَ التَّشَابُهٍ...

عمّا قليلٍ سأعرفُ إن كان هذا

هُوَ الْوَحْيِيُّ...

أَوْ يَعْرِفَ الْأَصْدِقَاءَ الْحَمِيمُونَ

أَنَّ الْقَصِيدَةَ مَرَّتْ،

وَأودتْ بِشَاعِرِهَا.

فقد تقدم المسند إليه -اسم أنّ- المبتدأ وهو (القصيدة) على المسند -الخبر- وهو (مرت، وأودت بصاحبها) كما يفهم من السياق؛ للدلالة على التشويق والإثارة لاستماع الخبر الذي سوف يقوله الشاعر عن القصيدة، حيث إنّ السامع للوهلة الأولى عندما يسمع قول الشاعر: "أَنَّ الْقَصِيدَةَ"، يتبادر إلى ذهنه أن يقول: رائعة، أو معبرة أو أي خبر آخر، غير أنه قد أتى بخبر لم يتبادر إلى الذهن وهو (مرت، وأودت بصاحبها) وفي هذا المقام بلاغة إضافية وهي الاستعارة، فقد شبه الشاعر القصيدة بشيء يمشي على الأقدام على سبيل الاستعارة التصريحية. فكان تقديم المسند إليه يدعو إلى التشويق لمعرفة الخبر. ومن ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" نجد من صور التقديم والتأخير قول الشاعر في قصيدة "ها هي الكلمات":

ها هي الكلماتُ ترفرفُ في البالِ

في البالِ أرضٌ سماويَّةُ الاسمِ تحملها الكلماتُ

^{٤٦٣} درويش. ٢٠٠٢. ص ٣.

ولا يحلم الميِّتون كثيراً، وإن حلموا
لا يصدِّقُ أحلامَهُمُ أحدٌ.

في هذه المقطوعة الشعرية تقدم المسند إليه المبتدأ (هي الكلمات) على المسند الخبر جملة (ترفرف في البال) كما هو ظاهر من السياق الشعري عند إعرابها إعراباً نحوياً، ويدلُّ تقديم المسند إليه على التخصيص، حيث تم إسناد وتخصيص الرفرفة بالمبتدأ وهو الكلمات، وفي الجملة أيضاً استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر الكلمات بالطير الذي يرفرف، فقد حذف المشبه به وهو الطير وأبقى شيئاً من لوازمه وهو الرفرفة على سبيل الاستعارة المكنية. وكذلك من صور التقديم والتأخير في هذا الديوان قوله في قصيدة "في البيت أجلس":

كسَلٌ خفيفُ الوزن يطهو قهوتي
والهالُ يصهلُ في الهواء وفي الجسدُ
وكأنني وحدي. أنا هو أو أنا الثاني
رأني واطمأناً على نهارى وابتعد^{٤٦٤}.

لقد تقدّم المسند إليه المبتدأ (كسلٌ) على المسند الخبر جملة (يطهو) كما يدلُّ السياق اللغوي. وبلاغة التقديم هنا هو التخصيص، ومعنى إفادة التخصيص هنا هو أن المسند إليه الكسل هو الذي وقع منه عملية الطهو دون غيره، فخصّص الخبر المسند بالمسند إليه الكسل. أيضاً من صور التقديم والتأخير في شعر محمود درويش قوله في قصيدة "وأنا، وإن كنت الأخير" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

وأنا، وإن كُنْتُ الأخير،
وَجَدْتُ ما يكفي من الكلمات...
كُلُّ قصيدةٍ رَسْمٌ
سأرسم للسنونو الآن خارطة الربيع
وللمشاة على الرصيف الزيزفون.

نجد في هذه المقطوعة الشعرية تقدّم المسند إليه المبتدأ (كلُّ) على المسند الخبر (رسمٌ) كما دلَّ السياق، وبلاغة التقديم هنا هو إثبات العموم، أي أن جميع القصائد هي عبارة عن رسم. فلفظ كل من الألفاظ التي تدلُّ على العموم. ومن صور التقديم والتأخير قوله في قصيدة "السروة انكسرت":

السروة أنكسرت كمتدنة، ونامت في
الطريق على تَقَشُّفِ ظلِّها، خضراء، داكنة،

^{٤٦٤} درويش. ٢٠٠٥. ص ٢١.

كما هي. لم يُصَبَّ أحدٌ بسوء. مرّت
العرباُتُ مُسرِعَةً على أغصانها هبَّ الغبارُ
على الزجاج...^{٤٦٥}.

تقدّم المسند إليه المبتدأ (السروة) على المسند الخبر جملة (انكسرت)، وفائدة هذا التقديم هو التخصيص، فالذي انكسر هنا ليس المئذنة وإنما السروة، حيث خصص المسند الانكسار بالمسند إليه السروة دون غيرها. وفي الجملة تشبيه جميل، فقد شبه الشاعر السروة بالمئذنة ووجه الشبه بينهما هو الارتفاع في السماء دون اعوجاج، وكل ذلك دل عليه السياق اللغوي للقصيدة، فعند عملية الإعراب لجملة القصيدة يتبين لنا حقيقة ما ذهبنا إليه من بلاغة ودلالة إبداعية جميلة.

٢. تقديم المسند

أما صور تقديم المسند (الخبر في الجملة الاسمية أو الفعل في الجملة الفعلية) فقد جاءت متنوعة في دواوين الشاعر، فمن تلك الصور قوله في قصيدته الطويلة "حالة حصار":

في الطريق المضاء بقنديل منقّى

أرى خيمةً في مهتّ الجهات:

الجنوب عَصِيٌّ على الريح

والشرقُ غَرْبٌ تَصَوُّفٌ،

والغربُ هُدْنَةٌ قَتَلَى يكون نَقْدَ السلام^{٤٦٦}.

جاء في هذه القطعة الشعرية المسند الخبر (في الطريق) متقدّماً على المسند إليه جملة (أرى خيمة) كما يفهم من السياق، ويدلُّ هذا التقديم على تنبه السامع أو القارئ على أنّ (في الطريق) خبر وليس صفة؛ وذلك لأنّ الصفة والخبر متقاربان، فالذي يصلح أن يكون صفة يصلح أيضاً أن يكون خبراً، والخبر أقوى من الصفة؛ لأنّ الخبر ركن أساسي في الجملة الاسمية. وبذلك نرى أنّ دلالة تقديم الخبر هنا هو للتنبيه وعدم الالتباس بين الصفة والخبر. أما الدلالة البلاغية من التقديم فهو من أجل تشويق القارئ لمعرفة المسند إليه، حيث يسأل القارئ ماذا في الطريق؟ فيأتي الجواب من الشاعر (أرى خيمة) وهذا المسند إليه يوحي بمعانٍ ودلالاتٍ لدى الفلسطيني اللاجئ، فالخيمة أصبحت جزءاً منه أينما حل وارتحل، وذلك بسبب تهجير الاحتلال الصهيوني له عن أرضه، مما دفعه إلى اللجوء الذي تعتبر الخيمة مسكنه الجديد. ومن صور تقديم المسند أيضاً قوله:

^{٤٦٥} درويش. ٢٠٠٣. ص ٦١.

^{٤٦٦} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٢.

على طَلَلِي يَنْبُتُ الظِّلُّ أَحْضَرَ،
والدَّئِبُ يَعْفُو على شِعْرِ شَاتِي
وَيَحْلُمُ مِثْلِي،
ومِثْلَ المَلَاكِ،
بأنَّ الحَيَاةَ هُنَا
لا هُنَاكَ^{٤٦٧}.

نجد هنا أيضا تقديم المسند الخبر (على طللي) على المسند إليه المبتدأ جملة (ينبت الظل) كما يدلُّ على ذلك السياق اللغوي. وبلاغة تقديم المسند هو التخصيص، أي تخصيص المسند بالمسند إليه، وبيان ذلك أن عملية الإنبات لا تتم إلا على طلل الشاعر دون غيره. ولو قال الشاعر: (الظل ينبت أخضرا على طللي) لاحتمل المعنى أن يكون الإنبات على طلل الشاعر وطلل غيره. لذا قدم الخبر لتخصيصه بالمبتدأ المؤخر. ومن صور تقديم المسند قول الشاعر في قصيدته (الآن... في المنفى) من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

الآن، في المنفى.... نَعَمُ في البيت،
في السِّتِينَ من عُمُرٍ سَرِيعٍ
يُوقِدُونَ الشَّمْعَ لَكَ
فأفرح، بأقصى ما استطعت من الهدوء،
لأنَّ موتاً طائشاً ضلَّ الطريقَ إليك
من فرط الزحام.... وأَجَلُّكَ^{٤٦٨}.

في هذه المقطوعة الشعرية تقدم المسند الخبر (في المنفى، وفي البيت، وفي الستين) على المسند إليه المبتدأ جملة (يوقدون)؛ للدلالة على التخصيص، حيث خصَّص المسند في المنفى بالمسند إليه المبتدأ وهو جملة يوقدون، أي أنَّ عملية الإيقاد لا تتم إلا في المنفى وفي البيت وفي الستين. وكذلك من صور تقديم المسند قوله في قصيدة "كمقهى صغير هو الحب":

كمقهى صغير على شارع الغرباء -
هو الحُبُّ... يفتح أبوابه للجميع.
كمقهى يزيد وينقصُ وفق المِناخ:
إذا هَطَلَ المطرُ ازداد رُوَادُهُ،

^{٤٦٧} درويش. ٢٠٠٢. ص ٤٣.

^{٤٦٨} درويش. ٢٠٠٥. ص ٧.

وإذا اعتدل الجؤ قَلُوا وملُوا..

في هذه المقطوعة الشعرية تقدم المسند الخبر (كمقهى صغير) على المسند إليه الجملة الاسمية (هو الحب) كما دلّ على ذلك السياق اللغوي. وبلاغة التقديم هنا هي لتشويق المخاطب في معرفة المسند إليه. وهو من باب المدح والثناء. فالمخاطب يتشوق لمعرفة المبتدأ الذي يبدو كمقهى صغير. ومن صور تقديم المسند قول الشاعر في قصيدة "في بيت أمي" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

في بيت أمي صورتي ترنو إليّ

ولا تكفُّ عن السؤال:

أأنت، يا ضيفي، أنا؟

هل كنتَ في العشرين من عمري،

بلا نظارةً طيبةً،

وبلا حقائب؟^{٤٦٩}.

نجد في هذه المقطوعة الشعرية تقدّم المسند الفاعل (أنت) مسبقاً بمزمة الاستفهام على الفعل المقدر (ترنو)؛ وذلك للدلالة على التعجب، حيث يقدم المشكوك فيه، وفي هذا المقام تم تقديم الفاعل؛ لأنّ الشاعر يشك ويتعجب في أنّه هو الذي في الصورة. ولو كان الشك في الفعل لقال الشاعر: أترنو إليّ؟ غير أن الشك والاستغراب كان في الفاعل نفسه. وكذلك من صور تقديم المسند في هذا الديوان قول الشاعر في قصيدة "في مثل هذا اليوم":

في مثل هذا اليوم، في الطَّرَفِ الخفّيّ

من الكنيسة، في بهاءٍ كامل التأنيث'

في السنة الكنيسة، في التقاء الأخصر

الأبديّ بالكُحليّ في هذا الصباح، وفي

التقاء الشكل بالمضمون، والحسيّ بالصوّبيّ،

تحت عريشةٍ فضفاضةٍ في ظل دوريّ

يوتّر صورة المعنى، وفي هذا المكان

العاطفيّ

سألتقي بنهايتي وبدايتي^{٤٧٠}.

^{٤٦٩} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٣.

^{٤٧٠} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٧.

لقد تعدّد الأخبار (المسند) في هذه المقطوعة الشعرية كثيراً نحو: (في مثل هذا الصباح، وفي الطرف الخفي، وفي بهاء كامل...)، وتقدّمت على المسند إليه المبتدأ والمتمثل في جملة (سألتقي) كما يدلُّ على ذلك السياق اللغوي، وبلاغة هذا التقديم هو التشويق لمعرفة المسند إليه. فالشاعر قد أطل في ذكر الأخبار دون ذكر للمبتدأ؛ وذلك حتى يثير في نفس القارئ شعور الشوق وحب المعرفة له، وهو أسلوب بلاغي جميل دلت عليه كتب البلاغة المختلفة (كدلائل الإعجاز) للرجائي، حيث احتوى هذا الكتاب على بلاغة ودلالة صور تقديم المسند وتأخيره في الجمل، وقد أجاد الرجائي في بيان ذلك وتوصيفه بدقة بالغة وأسلوب أدبي يتماشى مع دراسي اللغة العربية والبلاغة على وجه الخصوص.

٣. تقديم متعلقات الفعل

ويقصد بمتعلقات الفعل: الزمان والمكان الذي يقع فيهما الفعل، والجار والمجرور، والحال، والمفعول، بالإضافة إلى حروف الاستفهام. إذ نجد بعضاً من صور تقديم تلك المتعلقات في شعر درويش لها دلالات بلاغية يحددها السياق الشعري الذي ترد فيه. فمن تلك الصور قول الشاعر في قصيدته "حالة حصار":

كيف أحملُ حُرِّيَّتِي، كيف تحملني؟ أين

تسكنُ من بعد عَقْدِ النِّكاحِ، وماذا

أقول لها في الصباح: أُنمتِ كما ينبغي

أن تنامي إلى جانبي؟ وحلمتُ بأرضِ السماء؟

وهمتُ بذاتك^{٤٧١}.

لقد دخلت همزة الاستفهام إلى الفعل في قوله: (أُنمتِ) ودلالة دخول الهمزة يحددها السياق الذي ترد فيه، حيث إذا تقدّم الفعل كان الشكُّ في الفعل نفسه، وإذا تقدّم الاسم كان الشكُّ في الاسم (الفاعل) وليس الفعل (الحدث)، والاستفهام قد يجيء للتقرير تارة وللإنكار تارة أخرى. وفي هذا المقام دلّ الاستفهام على تقرير الحالة التي عليها المخاطب وهي الحرية، فالشاعر لا ينكر فعل النوم بجانبه، وإنما الغرض أن يثبت للحرية الحالة التي عليها وهي النوم. فمدار سؤال الشاعر هنا هو عن حدث النوم. كذلك من صور تقديم متعلقات الفعل قول الشاعر في قصيدة "حين تطيل التأمل" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

حين تُطِيلُ التأمُلَ في وردةٍ

جَرَحَتْ حائطاً وتقول لنفسك:

لي أملٌ في الشفاء من الرملِ

يخضُرُ قلبُك...

^{٤٧١} درويش. ٢٠٠٢. ص ٣١.

في هذه المقطوعة الشعرية تقدّم ظرف الزمان (حين) على الفعل (بخضر) ودلالة ذلك هو قصر الظرف على الفعل، ونفي أي فعل آخر يحدث لهذا الظرف. فالمقصود هو الظرف (حين) والمقصود عليه هو الفعل (بخضر)، كما أن في تقديم الظرف تشويق للقارئ في معرفة نتيجة إطالة التأمل في الوردية، فالقارئ يمضي في قرائته لسطور الشعر ليصل إلى النتيجة التي هي (اخضرار القلب) كما أشرنا إليه سابقا في حذف المفرد. وهو ما دلّ عليه السياق الشعري (اللغوي). كذلك من صور التقديم قول الشاعر في قصيدة "فرحا بشيء ما":

فرحاً بشيءٍ ما خفيٍّ، كُنْتُ أحتضنُ
الصباحُ بثُوةِ الإنشاد، أمشي واثقاً
بخطاي، أمشي واثقاً برؤاي.

فقد تقدّمت هنا الحال (فرحا) ودلالة تقديمها هو لأهميتها في سياق الكلام، وما لها من دلالة الاستبشار لدى القارئ أو السامع. حيث إن القارئ عندما يسمع كلمة فرحا يستبشر ويفرح ويتوق لمعرفة الفعل الذي سبب هذا الفرح. فالسياق الشعري يدلُّ على حالة من الزهو والافتخار والفرح التي يعيشها الشاعر. فكان تقديم الحال فرحا في هذه القصيدة يدلُّ على السياق العام للقصيدة ألا وهو الفرح. ومن صور تقديم متعلقات الفعل قول الشاعر في قصيدة "بغياها كونت صورتها" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

بغياها، كَوْنْتُ صُورَها: مِنَ الأَرْضِي
يبتدئ السماويُّ الخفيُّ. أنا هنا أُرِنُ
المدى بمعلّقات الجاهليين... الغياب هُوَ
الدليلُ هُوَ الدليلُ. لِكُلِّ قافيةٍ أُقْمْتُ
خيمةً... ٤٧٢.

في هذه المقطوعة الشعرية تقدم المتعلق الجار والمجرور (بغياها) على الفعل (كونت) ودلالة هذا التقديم هو القصر، حيث قصر الشاعر عملية التكوين بغياها، كما دل على حصول فعل التكوين بلا شك، وعدم تعلقه بغيره. وربما قصد الشاعر بالضمير في (بغياها) إلى أرض فلسطين أو القدس الذي أضحى أسيرا ومحاصرا من قبل الاحتلال الصهيوني الظالم، حيث أصبح الفلسطيني والمسلم يحلم بدخول ورؤية الأقصى الشريف، وبأحبابيل الشوق والمحبة التي تغمر المسلم المؤمن بقدسية الأرض، إذ يرسم في مخيلته صورة للقدس التي لا يستطيع الوصول إليها، فهي غائبة حاضرة في الوقت ذاته، لكن القدر حال بين

عيوننا وملاحظها المرصعة بالجمال والمنظر الخلاب الفاتح. وتعتبر هذه القصيدة من القصائد الرائعة المعبرة عن عمق الشوق والحنين الكامن في نفوس المسلمين لمعراج النبي ومهبط الأنبياء جميعا.

University of Malaya

٥.٢ علم البيان

٥.٢.١ التشبيه

فمن صور التشبيه التي جاءت في سياق شعر محمود درويش، والتي لها دلالات بلاغية على السياق، قوله في ديوانه "حالة حصار":

جَلَسْنَا بَعِيدِينَ عَن مَصَائِرِنَا كَطَيُورٍ
تُوْتُتْ أَعشَاشَهَا فِي ثُقُوبِ التَّمَائِيلِ^{٤٧٣}.

شبه الشاعر حاله وحال أمثاله من اللاجئين الذين أخرجهم المحتل الصهيوني من بلادهم وبيوتهم، بحال الطيور التي تهجر من مكان إلى آخر بحثاً عن الأمن الذي تستطيع فيه أن تبني أعشاشها. ووجه الشبه بينهم هو البعد عن الموطن الأصلي والاعتراب والتنقل من مكان إلى آخر. فالمشبه هو المصير وهو عقلي والمشبه به الطيور وهو حسي، فالتشبيه حسي عقلي، وقد حُذِف وجه الشبه وذكرت الأداة، فالتشبيه مرسل مجمل. وبلاغة التشبيه هو بيان حال المشبه وهو مصير الشاعر وأمثاله، وتقدير حالتهم في نفوس السامعين؛ للاهتمام بقضيتهم والاعتناء بهم. ويقول أيضاً في الديوان ذاته في تشبيه الأغنيات:

هدوءاً هدوءاً، فإنَّ الجنودَ يريدونَ
في هذه الساعةِ الاستماعَ إلى الأغنياتِ
التي استمعَ الشهداءُ إليها، وظلَّتْ
كرائحةِ البُنِّ في دمهم... طازجةً.

حيث شبه الشاعر الأغنيات التي استمع إليها الشهداء، براحة البن (القهوة)، ووجه الشبه هو قوة المفعول والتأثير التي يكتسبها الإنسان عند شربه البن، وكذلك قوة التأثير التي يكتسبها الإنسان عند استماعه للأغنيات الوطنية والجهادية في التشجيع والحماس على لقاء الأعداء وجهادهم. حيث إن التشبيه هنا حسيان، فالأغنيات تدرك بالاستماع من خلال حاسة الأذن، والرائحة تدرك بالشم من خلال حاسة الأنف. وقد ذكر الشاعر الأداة وحذف وجه الشبه، فالتشبيه مرسل مفصل. أما بلاغة التشبيه هنا فهو بيان مقدار حالة المشبه وهو الأغنيات وقوة تأثيرها في زيادة الحماسة والشجاعة لدى الإنسان المقاوم والمجاهد في سبيل تحرير أرضه، وكأن الشاعر يقول إن قوة رائحة البن كقوة الأغنيات الحماسية والجهادية التي يستمع لها المجاهدون فتدفعهم إلى الجهاد فيكون مصيرهم الشهادة، ومن خلال هذا التحليل يظهر لون بلاغي جديد وهو (المجاز المرسل) وعلاقته اعتبار ما سيكون، أي أن الذي يسمع الأغنيات الجهادية

^{٤٧٣} درويش. ٢٠٠٢. ص ٤١.

ويذهب للجهاد ثم يستشهد بعد ذلك. ومن صور التشبيه أيضا، قوله في قصيدته "الآن في المنفى" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

قل للحياة، كما يليقُ بشاعرٍ مُتَمَرِّسٍ:

سيري ببطءٍ كالإناثِ الواثقاتِ بسحرهن
وكيدهن^{٤٧٤}.

شبه الشاعر سير الحياة بسير الإناث التي تمشي بخطى واثقة وبيضاء في المشي؛ دلالة على التبخر الذي يعبر عن الزهو والخيلاء والكبرياء. حيث إنَّ المشبه هو الحياة، والمشبه به هو الإناث، ووجه الشبه هو السير ببطء وبخطى واثقة، وأداة التشبيه هي الكاف. فجاء المشبه عقلي والمشبه به حسي، فكان طرفا التشبيه مختلفان. والتشبيه هنا مرسل؛ لذكر الأداة، ومفصل؛ لذكر وجه الشبه. والفائدة البلاغية من هذا التشبيه في السياق الشعري هو التزيين والترغيب في المشبه ألا وهو الحياة، فالشاعر هنا يريد أن يعيد الأمل والغد المشرق للآخرين الذين وجدوا أنفسهم في المنفى وخارج حدود الوطن، وذكر الشاعر المشبه به (الإناث الواثقات) يضيفي على النص الشعري لمسة عاطفية لطيفة وهادئة، فمشي الإناث الواثقات يشير إلى الرفعة والعزة بجانب الزهو والخيلاء والكبرياء، وهو ما يريده الشاعر من الحياة. ومن التشبيهات أيضا في شعر درويش، قوله في قصيدته "برتقالية":

برتقاليةٌ تُدخِلُ الشمسَ في البحرِ

والبرتقالُ قنديل ماءٍ على شجرٍ باردٍ^{٤٧٥}.

فقد شبه الشاعر ثمرة البرتقال بقنديل ماء على شجر بارد، ووجه الشبه فيه هو اللعنان والاستدارة، إذ أن ثمرة البرتقال تلمع وتبرق بما تتميز به من اللون البرتقالي الزاهي والبراق، وكذلك قناديل الماء على الشجر البارد، تكون براقه ولامعة على أوراق الأشجار، وخاصة في وقت الصباح عندما يتكون عليها قطرات الندى ليلا فتبدو كأنها لامعة وبراقة مع وهج الشمس صباحا كالقنديل المضاء. وقد حذف الشاعر وجه الشبه والأداة، فكان التشبيه هنا تشبيه بليغ. والدلالة البلاغية في هذا التشبيه هو بيان حال المشبه وهو البرتقال؛ بما تتميز به من صفات جمالية في اللون والرائحة والمذاق. وقد دلَّ على ذلك السياق اللغوي في الشعر، إذ أنه يتحدث عن وصف البرتقال التي تتميز بها فلسطين، وهنا أراد الشاعر إظهار رموز الطبيعة في الشعر؛ لتوطيد العلاقة بين الأرض والإنسان، وبين الأرض والتراث، وكأن الأرض أصبحت جزءا من هذا التراث. وكذلك يقول الشاعر في وصفها أيضا:

والبرتقالُ تحظى بتمجيد قائلها:

^{٤٧٤} درويش. ٢٠٠٥. ص ٧.

^{٤٧٥} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٥.

تلك فاكهةً مثل حَبَّةِ شمسٍ^{٤٧٦}.

وشبه الشاعر البرتقالة بحبة الشمس، ووجه الشبه هنا محذوف يتمثل في اللون المشرق المائل إلى الصفرة، وكذلك الاستدارة. والتشبيه هنا مرسل مفصل. ودلالة التشبيه هو بيان حال المشبه وهو البرتقالة، وقد دلَّ عليه سياق القصيدة التي جاءت في وصف البرتقالة ومدحها كما سبق بيانه. ويقول أيضا في قصيدته "قال لها: ليتني كنت أصغر":
قال لها: ليتني كُنْتُ أَصْغَرَ...
قالت لهُ: سوف أكبر ليلاً كرائحة
الياسمين في الصيف^{٤٧٧}.

حيث شبه الشاعر عملية الكِبَر وهي في الليل الذي يدُلُّ على السكون براحة الياسمين التي يفوح عطرها في فصل الصيف، ووجه الشبه بينهما هو سرعة الانتشار، حيث إنَّ رائحة الياسمين في فصل الصيف تكون في أفضل حالاتها وجمالها ونضارتها وخاصة رائحتها العطرة، فشبه الشاعر عملية الكبر بتلك الصفات التي توصف بها الياسمين. فقد ذكر الشاعر المشبه والمشبه به والأداة، وحذف وجه الشبه، فالتشبيه هنا مرسل مجمل حسي مركب؛ مرسل لذكر الأداة، ومجمل لعدم ذكر وجه الشبه، وحسي لأن ركن التشبيه يدركان بالحس، ومركب لأن وجه الشبه منتزعة من صورة الليل الذي هو السكون والهدوء، والصيف الذي هو موسم تفتح الزهور وانبعث روائحها العطرة. ودلالة التشبيه هنا هو تقرير حالة المشبه في نفس السامع، أي أن الشاعر أراد من القارئ أن ترسخ لديه الصورة الناضرة المركبة من رائحة الياسمين في الليل للمخاطب، وهي صورة تبعث في النفس الشعور المفعم بالحياة والخيلاء. ومن صور التشبيه أيضا، قوله في قصيدة "بلادنا" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

لبلادنا،

وهي الصغيرة مثل حَبَّةِ شمسٍ
أفُقُ سماويٍّ... وهاويةٌ خفيَّةٌ
لبلادنا،

وهي الفقيرة مثل أجنحة القَطَا^{٤٧٨}.

^{٤٧٦} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٥.

^{٤٧٧} درويش. ٢٠٠٥. ص ٣٣.

^{٤٧٨} درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٧.

جاء تشبيه الشاعر للبلاد تارة بجبة السمسم، وتارة بأجنحة القطا -وهو نوع من الطيور-، حيث شبه الشاعر البلاد ويقصد بها البلاد العربية أو فلسطين على وجه الخصوص بجبة سمسم، ووجه الشبه بينهما هو الصغر، ففلسطين بالنسبة للعالم ما هي إلا موضع صغير جدا كموقع الشجيرة في الصحراء بالنسبة لمساحتها وسعتها، والتشبيه الثاني هو تشبيه فلسطين بأجنحة القطا، ووجه الشبه بينهما هو الضعف، وأداة التشبيه في التشبيهين هو (مثل). ودلالة التشبيه كما دلّ عليه سياق الشعر هو تقرير حالة المشبه وهو بلادنا أو فلسطين في نفس السامع أو القارئ، وكأنّ الشاعر يستنكر من المحتل الذي لم يجد إلا فلسطين الصغيرة والضعيفة حتى يأتي إليها ويحتلها ويطرده أهلها منها؛ ليستوطنها ويبنى عليها حضارته الزائفة وأحلامه الباطلة. فالتشبيه هنا مرسل مفصل حسي. ويقول أيضا:

وبلادنا، في ليها الدمويّ

جَوْهَرَةٌ تشعُّ على البعيد على البعيد

تُضيء خارجها... .

شبه الشاعر البلاد التي تحوّل ليلها إلى منطقة مضيئة بفعل النيران المشتعلة أثناء الحرب والعدوان، بالجوهرة التي تشع وتضيء من بعيد. وهي صورة انتزعها الشاعر من الواقع التي تعيشه فلسطين، وهي صورة متمثلة في الاعتداء الصهيوني على الشعب الفلسطيني ليل نهار، فأصبح الليل كالنهار مضيء بفعل نيران الأسلحة الصهيونية المتنوعة. ووجه الشبه هو الإشعاع والإضاءة، وأداة الشبه محذوفة. فالتشبيه هنا هو مرسل مفصل مفرد. وفائدة التشبيه في السياق الشعري هو بيان حالة المشبه وهو فلسطين، وإظهار الاهتمام والعناية بها، وعدم التخلي والإعراض عنها أمام ما تواجهه من احتلال واغتصاب وتشريد. ومن قصيدة "سقط الحصان عن القصيدة" يقول الشاعر في وصف الحب:

لا حُبَّ، لكني أحبُّ قصائدَ

الحبِّ القديمة، تحرسُ

القَمَرِ المريضَ من الدخانِ

كُرٌّ وفرٌّ، كالكَمَنجةِ في الرباعيّاتِ

أنَّأى عن زماني حين أدنو

من تضاريس المكان... ٤٧٩.

فقد شبه الشاعر الحب في ذهابه وإيابه كآلة الكمنجة الموسيقية ذات الأوتار الأربعة، التي يعزف عليها الفنان. حيث إن المشبه هو الحب، والمشبه به الكمنجة، والأداة الكاف، ووجه الشبه هو الكرُّ والفرُّ، أي الذهاب والإياب. فالتشبيه هنا مفرد مرسل مفصل حسي. ودلالة التشبيه في هذا السياق هو

٤٧٩ درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٦.

بيان حال المشبه وهو الحبُّ، وتقديره في نفس السامع، أي أن الحب في اعتقاد الشاعر يأخذ المحبين والعاشقين تارة إلى الشعور بالصفاء والنقاء المتبادل بينهم، وتارة يعتره الفتور والبغض الذي لا يسبب انفصال المحبين عن بعض. وهي صورة غير بعيدة عن ذاق مرارة الحب وحلاوته في نفس الوقت.

٢. ٢. ٥ الكناية

وفي هذا المقام نستعرض صور الكناية في شعر محمود درويش، وإبراز النكات الجمالية والأسرار البلاغية من ورود الكناية في السياق الشعري. فمن صور الكناية قوله في قصيدته "حالة حصار":

لا صَدَىُّ هوميرِيٍّ لِشَيْءٍ هُنا
فالأساطيرُ تُطَرِّقُ أبوابنا حينَ نحتاجها
لا صدىُّ هوميرِيٍّ لشيءٍ
هنا جنرالٌ يُنقَبُ عن دولةٍ نائمةٍ
تحت أنقاضِ طروادةِ القادمةِ^{٤٨٠}.

لقد استخدم الشاعر الأساطير اليونانية والإغريقية في شعره بصورة كبيرة، فنجد في هذا المقام استخدامه لمصطلح "هوميري" وهو نسبة إلى الشاعر الإغريقي هوميروس صاحب الملحمة الشعرية "الإلياذة"، وهي ملحمة تاريخية تحكي قصة حرب طروادة - وهي مخرجة على شكل فيلم سينمائي -. فالشاعر هنا كنى بصدى هوميري عن المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، وهي مأساة مكررة لحرب طروادة. فالعنى الذي قصده الشاعر من صدى هوميري ليس ما نؤوله على حقيقته، وإنما ما لازم معناه الحقيقي وهو تكرار المشهد المأساوي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني كما حدث في حرب طروادة. ودلالة الكناية هنا هو إظهار حال الموصوف، وتنبية الآخرين على مأساته ونكبته التي يعاني منها بفعل المحتل الصهيوني. ومن صور الكناية هذا الديوان أيضا قوله:

(إلى قاتلٍ): لو تَأَمَّلْتَ وَجَهَ الضَّحِيَّةِ
وفكَّرْتَ، كنتَ تذكَّرْتَ أُمَّكَ في غُرفةِ
الغازِ، كنتَ تحرَّرتَ من فكرةِ البندقيةِ
وغيرتَ رأيك: ما هكذا تُستَعادُ الهويَّةُ!^{٤٨١}.

لقد استخدم الشاعر أسطورة من الأساطير اليهودية التي يتغنون بها؛ لتحقيق المكاسب والمنافع المادية والسياسية على مستوى العالم، وتبرير الجرائم التي يقوموا بها وأهمها احتلال أرض فلسطين، هذه

^{٤٨٠} درويش. ٢٠٠٢. ص ٦

^{٤٨١} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٤

الأسطورة هي ما يطلق عليها (المحرقة النازية) وهي أسطورة متداولة بين الناس جميعا، وهي فكرة تتبلور حول إحراق النازيين الألمان لليهود في أفران الغاز إبان الحرب العالمية الثانية التي استمرت من عام ١٩٣٩ إلى عام ١٩٤٥. فقد كَتَبَ الشاعر عن هذه المحرقة بأفران الغاز، فالكناية هنا عن موصوف وهي المحرقة. ودلالة ذلك تذكير المحتل الصهيوني بما أمام ما يقوم به من جرائم مشابها لها بحق الشعب الفلسطيني، فلا ينسى هذا المحتل أن ما يروج له من تلك الواقعة أنه في الواقع يقوم بمثلها ولكن بأسلوب آخر، فعليه أن يتذكر ذلك جيدا. ومن صور الكناية أيضا قوله:

على طَلَلٍ يَنْبُثُ الظِّلُّ أَحْضَرَ
والذئبُ يَغْفُو على شِعْرِ شَاتِي

ويجلمُ مثلي

ومثل الملاكِ

بأنَّ الحياةَ هنا

لا هناك^{٤٨٢}.

لم يقصد الشاعر المعنى الحقيقي لعبارة (والذئب يغفو على شعر شاتي) وإنما المقصود كما يفهم من السياق الشعري هو المعنى الملازم للمعنى الحقيقي، وهو كناية عن السلام والأمان وعدم العداء، فالشاة عدوها الذئب أبد الدهر. والشاعر استخدم هنا هذا التعبير ليدلُّ على الأمل في السلام والأمان بين المحتل الصهيوني والشعب الفلسطيني، وهو أمل لا رجاء فيه وبعيد عن الواقع والحقيقة. ودلالة الكناية في هذا السياق هو الطلب والرجاء، أي طلب السلام والرجاء بتحقيقه. ومن صور الكناية في شعر درويش قوله في قصيدة "لا راية في الريح" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

لا رايةٌ في الريح تخفُّ

لا حصانٌ سابحٌ في الريح

لا طبلٌ يَبْتَرُّ بارتفاعِ الموجِ

أو بهبوطه^{٤٨٣}.

بالنظر إلى القطعة الشعرية السابقة يجد فيها الكلمات التالية: (الراية، الحصان، الطبل) وهذه الكلمات مع إمكانية أن تأتي على حقيقتها كما يظهر ذلك من السياق الذي جاءت فيه، فالراية تخفق، والحصان يسبح أي يصول ويجول، والطبل يخرج أصواتا وأنغاما. إلا أنَّ الشاعر لم يقصد تلك المعاني الظاهرة والحقيقية لتلك الكلمات، وإنما قصد المعنى الملازم لها، والمعنى الآخر لها، وهذا المعنى الذي يسمى بالكناية،

^{٤٨٢} درويش. ٢٠٠٢. ص ٤٣.

^{٤٨٣} درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٥.

حيث إنَّ الكلمات السابقة تدل على الموصوف الذي قصده الشاعر وهو (المعركة والانتصار)؛ وقد دلَّ على ذلك السياق الشعري الذي جاءت فيه، لأن الرأية تستخدم في المعارك، والحصان كان من أهم أدوات المعارك قديماً، وكذلك الطبل الذي يعبر عن الانتصار وتشجيع المحاربين وإثارة النخوة والحمية فيهم. وبلاغة الكناية تظهر في إيجاز الشاعر في التعبير عما أراده من معانٍ ودلالاتٍ، إضافة إلى الأسلوب البلاغي الذي يضيفه الكناية في استثارة اهتمام القارئ لمعرفة الوجه الذي أراده الشاعر. ومن صور الكناية أيضاً قوله في قصيدة "سقط الحصان عن القصيدة":

سقط الحصان مُضْرَجاً

بقصيدتي

وأنا سقطتُ مُضْرَجاً

بدم الحصان...^{٤٨٤}.

لم يقصد الشاعر نفسه أنه سقط مقتولاً بدم الحصان على الحقيقة، وإنما كناية على المدح والافتخار، وقد دلَّ على ذلك حين أشار إلى أنَّ الحصان سقط مضرجا بقصيدته، فقد شبه فيها القصيدة بالسيف البتار والصليل الذي يقطع كل ما يأتي نحوه. والشاعر سقط بدم الحصان كناية عن قوة قصائده وافتخاره بها. فهي تعبر عن ضعف ذات الشاعر وتعبر أيضاً عن قوة شعره ورسالته وبلوغه إلى المراتب العليا، هي كناية عن صفة المدح والافتخار لشعر الشاعر. وتظهر بلاغة الكناية فيها حين وضع الشاعر المعاني في صورة المحسنات البديعية، حيث رسم صورة المدح والافتخار بشيء ملموس ومحسوس؛ مما يثير السامع والقارئ إلى تحليل الصورة والتنبؤ بها واكتشاف مغزاها ومحتواها. وكذلك من صور الكناية قوله في قصيدة "في مصر":

أنا أبْنُ النيل - هذا الاسم

يكفيني . ومنذ اللحظة الأولى تُسَمِّي

نفسك "ابن النيل" كي تتجنَّب العَدَم

الثقيل^{٤٨٥}.

كنى الشاعر عن الإنسان المصري بابن النيل، وهي كناية عن موصوف. وقد دلَّ عليه السياق الشعري للقصيدة، كما أن نهر النيل يعتبر من أبرز معالم مصر، وشريان حياتها؛ فلذلك يسمى المصري بابن النيل. وبلاغة الكناية هنا هو إظهار المدح للمدوح، وتشريفه بما يمتاز به من مكانة لقربه من النهر. ومن

^{٤٨٤} درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٨.

^{٤٨٥} درويش. ٢٠٠٣. ص ١١٩.

صور الكناية التي وردت في أشعار درويش من الديوان الثاني "كزهر اللوز أو أبعد"، قوله في قصيدة "الآن... في المنفى":

فلتحتفل مع أصدقائك بانكسار الكأس.

في الستين لن تجد العَدَّ الباقي

لتحملة على كتفِ النشيد..... ويملك^{٤٨٦}.

لقد عبّر الشاعر عن قرب الموت بانكسار الكأس، وذلك على سبيل الكناية. حيث إن الموت يطلق عليه كأس المنون، وقد استخدم الشاعر هذا المعنى كناية عن قرب الأجل ودنوه، وقد دلّ السياق الشعري على ذلك. فالكناية هنا عن موصوف. ودلالة الكناية في هذا المقام هو التحذير والتنبيه والإنذار لما هو آت وهو الموت. كما نجد من صور الكناية في هذا الديوان قوله في قصيدة "ضباب كثيف على الجسر":

سأوقظ موتاي: نحن سواسية أيها

النائمون، أما زلتم مثلنا تحملون

بيوم القيامة؟

سأجمع ما بعثرته الرياح من الغزل

الفرطبي، وأكمل طوق الحمامة^{٤٨٧}.

لقد استخدم الشاعر جملة طوق الحمامة، وهي جائزة مجيئها على حقيقتها، غير أن الشاعر لم يقصد هذه الحقيقة، وإنما قصد لازم معناها، وهو الكتاب كما يدلُّ على ذلك السياق الشعري عند ذكره كلمة (الغزل في السطر الأول)، فطوق الحمامة هنا يعني الكتاب الموسوم بطوق الحمامة، وهو كتاب من تأليف ابن حزم الأندلسي. فالكناية في هذا المقام عن موصوف وهو الكتاب. ودلالة هذه الكناية بيان مكانة الكتاب وقيمتها الأدبية، فالكتاب فيه أخبار العشاق والمحبين وسمهم وهو الذي يسمى (الغزل). ومن صور الكناية التي كررها الشاعر في شعره قوله في قصيدته السابقة "ضباب كثيف على الجسر":

هل نطأ الآن أرض الحكاية؟ قد

لا تكون كما نتخيل^{٤٨٧} "لا هي سمن"

ولا عسل^{٤٨٨} والسما رماديَّة اللون^{٤٨٨}.

^{٤٨٦} درويش. ٢٠٠٥. ص ٧.

^{٤٨٧} درويش. ٢٠٠٥. ص ٥٨.

^{٤٨٨} درويش. ٢٠٠٥. ص ٥٩.

حيث إنَّ التعبير الذي كَتَبَ به الشاعر عن الموصوف هو أرض الحكاية، وقد قصد به مدينة أريحا الفلسطينية، وقد دَلَّ عليها سياق القصيدة حيث ذكر الشاعر في نهايتها قوله: لا تعديني بشيء- ولا تهدني- وردة من أريحا، ونجد أن هذه المدينة التاريخية كان لها حضور كبير في شعر الشاعر؛ لأهميتها التاريخية والدينية والتراثية عند جميع أصحاب الديانات السماوية. فالكناية هنا عن موصوف وهي أريحا. وبلاغة ذكرها وتكرارها هو لبيان أهمية الموصوف ومكانته التاريخية والدينية والتراثية. فتلك بعض من صور الكناية التي جاءت في دواوين الشاعر، والناظر فيها يجدها مليئة بصور الكناية التي يدل السياق الشعري عليها بدلالات بلاغية ومعان بديعية تضفي على النص قوة ورسالة وجمالاً.

٣. ٢. ٥. المجاز المرسل

في هذا المقام نعرض لصور المجاز المرسل التي وردت في دواوين الشاعر؛ لبيان الدلالة السياقية من تلك الصور، وأثرها في تشكيل المعنى البلاغي والجمال الإبداعي في ذهن القارئ والسامع. فمن صور المجاز التي وردت في ديوانه "حالة حصار" قوله:
(إلى قاتلٍ آخر): لو تركت الجنينَ
ثلاثين يوماً، إذا لتغيرت الاحتمالات:
قد ينتهي الاحتلال ولا يتذكرُ ذاكُ
الرضيعُ زمانَ الحصارِ...
ماذا فعلت إذا؟
صارتِ ابنتك الآن أرملةً
والحفيدة صارتِ يتيمةً؟
ماذا فعلتِ بأسرتك الشاردة
وكيف أصبتِ ثلاثُ حمائمٍ بالطلقِ الواحدة^{٤٨٩}.

نجد في هذه القطعة الشعرية مجازاً مرسلًا علاقته (اعتبار ما سيكون)، فقد عبر الشاعر عن المستقبل بالحاضر، والتعبير عن المستقبل كقول الشاعر (ذاك الرضيع، صارت ابنتك الآن أرملة، والحفيدة صارت يتيمة)، والحاضر هو ذاك الجنين الذي طالته آلة الحرب الصهيونية فارتقى شهيداً. وقد تدرج الشاعر في هذا الوصف من الرضيع، والابنة، ثم الحفيدة. ودلالة المجاز في هذا السياق هو التحذير من الخطر الذي عليه مستقبل الشعب الفلسطيني بأكمله بفعل العدو الصهيوني الذي لا يعرف غير لغة القتل والتدمير والتشريد. وكذلك من صور المجاز المرسل قوله في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، وفي قصيدة "مقهى، وأنت مع الجريدة":

^{٤٨٩} درويش. ٢٠٠٢. ص ١٥.

فالتمس عُذراً لمن تركتك في المقهى
لأنك لم تلاحظ قصّة الشَّعرِ الجديدة
والفراشات التي رقصت على غمَّازتيها^{٤٩٠}.

في السطر الشعري الأخير –والفراشات التي رقصت على غمَّازتيها– مجاز مرسل علاقته جزئية، حيث ذكر الشاعر الجزء وهو الغمَّازتين وأراد الكل وهو الوجه، فالغمَّازات عبارة عن صفة جمال تكون في الوجه وهي كالثقوب تظهر في الوجنتين. فالشاعر ذكر هاتين الغمَّازتين وأراد الوجه كاملاً أو الرأس، وعلاقة المجاز هو علاقة جزئية؛ لأنه ذكر الجزء وأراد الكل. ودلالة المجاز البلاغية هنا هو إيراد المعنى بصورة متحركة يظهر فيها الموصوف عنصراً أساسياً في تشكيل تلك الصورة، وهي العماد الذي قامت عليه، والصورة تتمثل في الغمَّازات التي تتراقص عليها الفراشات كتراقصه على الورد في الحديقة متنقلاً بينها في أبهى صورته وأجملها. ومن صور المجاز كذلك قوله في قصيدة "فراغ فسيح":

لون في مَرَضِ اللون. كُلُّ الجهات
رمادية

لا انتظار إذاً

للبرابرة القادمين إلينا

غداة احتفالاتنا بالوطن!^{٤٩١}.

ذكر الشاعر هنا الحال (كل الجهات رمادية) وأرد المحل (الوطن، أو فلسطين)، فالمجاز هنا علاقته (حالية)، حيث ذكر الحال وأراد المحل. والسر البلاغي من هذا المجاز هو التأكيد على المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، وبيان شدة الألم والظلم الواقع عليه، فلم يعد هناك مكان يمكن أن يشرق النور من خلاله، فجميع الجهات والأماكن مظلمة رمادية تعبر عن الإحساس بالسجن والقيود والحصار، وهو ما يشير إليه السياق العام للقصيدة. أيضاً نجد من صور المجاز في هذا الديوان قوله في قصيدة "يد تنشر الصحو":

... يَدٌ تَتَحَدَّثُ عَنْ

هَجْرَةِ الطَّيْرِ مِنْهَا وَإِلَيْهَا . يَدٌ تَرَفَعُ

المَعْنَوِيَّاتِ فِي الكَلِمَاتِ، يَدٌ تَأْمُرُ

الجَيْشَ بالنَّوْمِ فِي الثَّكَنَاتِ . يَدٌ تَتَحَرَّشُ

بالمَوْجِ فِي جَسَدِي . يَدُهَا هَمْسَةٌ تَلْمَسُ

^{٤٩٠} درويش. ٢٠٠٥. ص ١١.

^{٤٩١} درويش. ٢٠٠٥. ص ١٧.

الأوج: خذني.... هنا الآن... خذني! ٤٩٢.

في هذه القطعة الشعرية مجاز مرسل علاقته جزئية، حيث ذكر الشاعر الجزء وهو اليد، وأراد الكل وهو الإنسان نفسه. والسر البلاغي من دلالة المجاز في هذا السياق هو الإيجاز وسعة اللفظ التي يمكن أن تحملها اليد من معانٍ شتى وأغراضٍ عدة، ولأهميتها العظمى في حياة الإنسان، فاليد هي التي تكتب وهي التي تعطي وتأخذ وهي التي تشير وهي التي تحمل وتضع وهي تصافح وتسلم وغيرها الكثير من الأغراض والدلالات. ومن صور المجاز المرسل التي جاءت في ديوان الشاعر "لا تعتذر عما فعلت" قوله في قصيدة "لم أعتذر للبئر":

... وأمرتُ قلبي بالترّيث:

كُنْ حَيَادِيًّا كَأَنَّكَ لَسْتَ مِنِّي! ها هنا

وقف الرعاة الطيبون على الهواء وطوروا

النايات، ثم استدرجوا حجلَ الجبال إلى

الفخاخ ٤٩٣.

في هذه القطعة الشعرية مجاز مرسل علاقته (حالية)؛ وذلك لأنه ذكر الحال وأراد المحل، حيث ذكر الشاعر حال وقوف الرعاة وهم على الهواء، وأراد المحل وهي الأرض أو الجبل كما دلّ عليه قوله "ثم استدرجوا حجلَ الجبال إلى الفخاخ"، فعلاقة المجاز حالية. ودلالة المجاز المرسل في هذه القطعة الشعرية هو بيان حال الموصوف وهو الجبل الذي يتصف بهواء المشرّع، وهو يدلُّ على الموقع المتميز والاستراتيجي الذي يلجأ إليه الرعاة؛ لخصوبة المكان وتوفر فيه عناصر الحياة من الكلاً والماء. ويقول الشاعر في قصيدة "أما أنا، فأقول لاسمي":

أما أنا، فأقول لاسمي: دَعَكَ مَيِّي

وابتعد عَيِّي، فإني ضقتُ منذ نطقتُ

وأتسعتُ صفاتك! خذ صفاتك وامتحنْ

غيري... ٤٩٤.

ذكر الشاعر سبب الضيق وهو (النطق) وأراد المسبب وهو كون الشاعر (شاعرا)، فلقب الشاعر هو المسبب في ضيق الشاعر، حيث إنّ المجاز المرسل هنا علاقته (السببية) فذكر السبب (النطق) وأراد

٤٩٢ درويش. ٢٠٠٥. ص ٣٦.

٤٩٣ درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٣.

٤٩٤ درويش. ٢٠٠٣. ص ٧٥.

المسبب (لقب الشاعر). والسر البلاغي في هذا المجاز هو بيان شدة انزعاج الشاعر ونفوره من لقب الشاعر، حتى وصل به الأمر إلى أن يعزو هذا الضيق والنفور إلى النطق ذاته. ومن صور المجاز المرسل قول الشاعر في قصيدة "أتذكر السياب":

أَتَذَكَّرُ السِّيَابَ، فِي هَذَا الْفِضَاءِ السُّومَرِيِّ

تَغَلَّبْتُ أَنْثَى عَلَى عُقْمِ السَّدِيمِ

وَأُورَثْنَا الْأَرْضَ وَالْمَنْفَى مَعًا.

ذكر الشاعر الحال التي كانت عليها البلاد وهي قوله (الفضاء السومري) وقد قصد الحضارة السومرية التي كانت قائمة في العراق، وحذف الشاعر المراد وهو المكان والمحل أي (العراق). فعلاقة المجاز هي (الحالية) لأنه ذكر الحال التي كانت عليه تلك البلاد وأراد المحل، ودل السياق الشعري على ذلك إذ ذكر الشاعر العراق في بداية القصيدة، والقصيدة نفسها تتحدث عن الشاعر بدر شاكر السياب وهو عراقي. ودلالة المجاز البلاغية هي التأكيد على حضارة العراق العريقة وتاريخها القديم، وهو ما يدلُّ أهمية تلك البلاد وموقعها المتميز الذي أصبح محط أنظار وأطماع القوى الخارجية على مدى التاريخ.

٣. ٥ علم البديع

١. ٣. ٥ الجناس

وفي هذا المقام نستعرض بعضاً من صور الجناس التي جاءت في شعر درويش، ونبيّن أثر السياق اللغوي في توجيه المعاني والدلالات التي يكشفها لنا الجناس في القصيدة أو السياق العام للقصيدة. فمن صور الجناس التي جاءت في شعره قوله في قصيدته "حالة حصار":

هنا، عند مرتفعات الدُخانِ، على درجِ البيتِ

لا وقتَ للوقتِ،

نفعلُ ما يُفَعَلُ الصاعِدُونَ إلى الله:

ننسى الألم^{٤٩٥}.

ورد الجناس في هذه القطعة الشعرية بين (وقت، وللوقت) وهذا الجناس يسمى بالجناس المطرف؛ لاختلاف بينهما في زيادة حرفين في أول الكلمة، كما في الكلمة الثانية (للوقت). حيث إنّ الكلمة الأولى تعني مقدار من الزمان، والثانية تعني الأمر أو الحدث، وقد قصد الشاعر من ذلك أنّه لا يوجد هناك متسع للبكاء على الأحداث الآلام التي تصيبنا، فما علينا إلا أن ننسى الآلام ونضمد الجراح؛ لكي لا يفرح الأعداء بأحزاننا وآلامنا. والسياق اللغوي للقطعة الشعرية دلّت على هذا المعنى، فنجد هذا الجمال البلاغي الذي أحدثه الجناس من تقارب في الألفاظ وتباعده في المعاني؛ ليكتسب النص الشعري حلاوة وعذوبة تقع في الأسماع والأفهام عند النطق بها. ومن صور الجناس في هذه القصيدة قوله:

سيمتدُّ هذا الحِصَارُ إلى أنْ

يَحْسُ المحاصِر، مثل المحاصِر،

أنّ الضجر

صفةٌ من صفاتِ البشر^{٤٩٦}.

وقع الجناس هنا في الكلمات التالية: (الحصار، والمحاصر والمحاصر) ويطلق عليه جناس الاشتقاق؛ وذلك لأنّ جميع الألفاظ مشتقة من فعل واحد وهو (حَصَرَ) أي ضيَّق وأحاط. والجناس بين (المحاصر، والمحاصر) يسمى جناس محرف؛ لاختلاف اللفظان في هيئة الحروف (الحركات)، حيث إنّ اللفظة الأولى اسم فاعل والثانية اسم مفعول. ودلالة هذا الجناس كما يحددها السياق الشعري هو تنبيه السامع إلى هذه الألفاظ التي تحمل دلالات كثيرة جداً، وخاصة أنّ الشاعر يتحدث في هذا الديوان عن الظلم الذي وقع

^{٤٩٥} درويش. ٢٠٠٢. ص ٦.

^{٤٩٦} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٧.

على الشعب الفلسطيني من قبل المحتل الصهيوني من خلال الحصار الشامل والمفروض عليه، والذي يسلبه حرته وكرامته. فالجرس الذي يُحدثه هذا التناغم بين الألفاظ لها تأثير كبير على الأذن؛ لتدرك المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للسامع أو القارئ، وهو الحصار. ومن صور الجناس التي وردت في ديوان "كزهرة اللوز أو أبعده" قوله في قصيدة "إن مشيت على شارع":

إِن مَشَيْتَ عَلَى شَارِعٍ لَا يُؤَدِّي إِلَى هَاوِيَةٍ
فَلَمَنْ يَجْمَعُونَ الْقِمَامَةَ : شَكَرًا!

إِن رَجَعْتَ إِلَى الْبَيْتِ، حَيًّا، كَمَا تَرْجِعُ الْقَافِيَةَ
بِلا حَلَلٍ، فُلْ لِنَفْسِكَ : شَكَرًا!^{٤٩٧}.

في هذه المقطوعة الشعرية نجد الجناس بين (رجعت، وترجع) وهو جناس قلب؛ وذلك بسبب اختلاف اللفظان في ترتيب الحروف، كما هو ظاهر في اللفظين، فالأولى بمعنى العودة، والثانية بمعنى التردد في القراءة. وقد أظهر السياق اللغوي هذا المعنى، حيث استخدم مع اللفظة الأولى (إلى البيت) أي إن عدت إلى البيت حيا، والثانية استخدم معها (القافية بلا خلل)، أي إن رددت القافية وقرأتها دون خطأ أو خلل. والدلالة البلاغية التي أداها الجناس في هذا السياق هو ذاك الخداع الذي خلفه اللفظ في أذن السامع؛ بسبب قرب الألفاظ وتداخلها، مما يؤدي إلى استشارة ذهن السامع في التدقيق والغوص في أعماق معانيها والاهتداء إلى ما أراده الشاعر من معنى ودلالة. وكذلك نجد من صور الجناس قوله في قصيدة "برتقالية":

بِرْتَقَالِيَّةٍ تُدْخِلُ الشَّمْسَ فِي الْبَحْرِ
وَالْبُرْتُقَالَةَ قَنْدِيلَ مَاءٍ عَلَى شَجَرٍ بَارِدٍ.

جاء الجناس بين لفظتي (برتقالية، والبرتقالة) وهو جناس ناقص؛ لاختلاف اللفظتان في عدد الحروف، حيث زيد حرف الياء في اللفظة الأولى، وتعني: اللون، أما اللفظة الثانية فتعني: اسم ثمرة. وهذا الاستخدام الرائع من الشاعر في البدء بصفة البرتقالة وهو اللون يشرح النفوس ويهيج الفؤاد لذكريات أصبحت في الماضي؛ وذلك لأن رمز البرتقالة يشير إلى أرض فلسطين التي احتلها الصهاينة المعتدين، حيث إنَّ المدن التي احتلها الصهاينة كحيفا ويافا كانت تشتهر بزراعة البرتقال، فكان هذا الاستخدام للدلالة على تمسك الشاعر في حقه بأرض فلسطين من خلال استخدامه لرمز البرتقالة. ونجد أيضا من صور الجناس قول الشاعر في قصيدة "وأنا، وإن كنت الأخير" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

وَكُلُّ قَصِيدَةٍ حُلْمٌ:
"حَلِمْتُ بِأَنَّ لِي حَلْمًا"

^{٤٩٧} درويش. ٢٠٠٥. ص ٤.

سيحملني وأحمله
إلى أن أكتب السَّطْرَ الأخيرَ
على رخام القبر:
"نَمْتُ... لكي أطير"^{٤٩٨}.

لقد ورد الجناس بين: (حلمت، وحلما) وهو جناس اشتقاق؛ وذلك لأن اللفظان مشتقان من مصدر واحد وهو (حَلَمَ) وجناس بين: (سيحملني، وأحمله) وهو أيضا اشتقاق من الفعل (حَمَلَ). ففي الحالة الأولى نجد أن اللفظة الأولى فعل والثانية اسم، أما الحالة الثانية فاللفظة الأولى فعل مضارع وكذلك الثانية. والسر البلاغي في هذا الجناس كما يفهم من السياق اللغوي ومن النغم المترابط والمتراكم في سطرين شعريين هو إثارة النفوس وتشويقها إلى الحرية والانطلاق إلى عالم الأحرار، فالحلم الذي يحلم به الشعب الفلسطيني هو التحرر من المحتل الصهيوني الذي احتل أرضه منذ عقود من الزمن، فالحلم يرمز للتحرر والحمل يرمز إلى الانطلاق. أيضا من صور الجناس قوله في قصيدة "لم أعتذر للبئر":
... صاح بي صوتٌ

عميقٌ: ليس هذا القبرُ قَبْرُكَ، فاعتذرت.
قرأت آيات من الذكر الحكيم، وقُلْتُ
للمجهول في البئر: السلام عليك يوم
قُتِلتَ في أرض السلام، ويَوْمَ تصعدُ
من ظلام البئر حيًّا!^{٤٩٩}.

في هذه المقطوعة الشعرية جاء الجناس بين لفظي: (السلام عليك، وأرض السلام) وهو جناس ملقّق؛ وذلك لأنّ اللفظتان كلاهما مركبان، حيث تعني الأولى: التحية، والثانية: فلسطين. كما يدلُّ على ذلك السياق اللغوي للقصيدة، فالعبارة الأولى هي التحية الواردة في الإسلام، والعبارة الثانية تدل على أرض فلسطين؛ لأنها مهبط الأنبياء والرسالات السماوية. والجمال البلاغي من هذا الجناس ما يتركه أثر التركيب على أذن السامع من معنى يورثه لفظ السلام الذي يدلُّ على الخير والمحبة والتسامح، فالتحية وفلسطين في نظر الشاعر هما سبب التسامح بين الأديان والرحمة والمحبة؛ لمكانتها عند جميع الأديان السماوية وقداستها وطهارتها منذ القدم.

^{٤٩٨} درويش. ٢٠٠٣. ص ٢٢.

^{٤٩٩} درويش. ٢٠٠٣. ص ٣٤.

٢ . ٣ . ٥ الطباق

وفي هذا المقام نستعرض صور الطباق الموجودة في دواوين الشاعر درويش؛ وبيان دور السياق اللغوي في تحديدها، والأثر الجمالي الذي تركه الطباق على القصيدة. فمن صور الطباق التي وردت في ديوان "حالة حصار" قوله:

قال لي كاتبٌ ساحرٌ:
لو عرفتَ النهايةَ منذُ البداية
لمُ يبقَ لي عملٌ في اللغة^{٥٠٠}.

ورد في هذه القطعة الشعرية طباق بين (النهاية، والبداية) وهو طباق إيجابي وقع بين اسمين وهو من الطباق المعنوي. وقد أدّى الطباق هنا وظيفة التوازن في المعنى، بحث لو استبعد الشاعر لفظ البداية أو النهاية واقتصر على أحدهما؛ لما وُفِّي المعنى حقه ولقصرت عن توضيح المعنى الذي أراده الشاعر. فالشاعر هنا باستخدامه الطباق اختصر على نفسه جهداً كبيراً يتمثل في العمل في اللغة؛ لأنَّ معرفة النتيجة قبل البداية في العمل يحدد الموقف والقرار قبل البدء فيه. أيضاً من صور الطباق قوله:

مختلفون على النسبة المئوية، والعام والخاص،
مختلفون على كلِّ شيءٍ. لنا هدفٌ واحدٌ:
أن نكون
ومن بعده يجد الفردُ متسعاً لاختيارِ الهدفِ^{٥٠١}.

لقد جاء الطباق هنا بين (العام، والخاص) وهو طباق معنوي بين اسمين، والسِّرُّ الجمالي للطباق في هذا السياق هو لبيان الحالة التي وصل إليها المخاطبين من الفرقة والاختلاف، وهو يدلُّ على عمق الاختلاف في كل شيء حتى في ما هو عام يخص الشعب بكامله أو خاص يختص بالفرد نفسه. فذكر الطباق هو للتأكيد على عمق الخلاف والفرقة، لكن الهدف الذي يجمعنا ولا يفرقنا هو هدف التحرير ومقاومة المحتل الصهيوني. وكذلك من صور الطباق التي جاءت في شعر الشاعر قوله في قصيدة "كمقهى صغير هو الحب" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

كمقهى صغيرٍ على شارعِ الغرباءِ -
هو الحُبُّ... يفتح أبوابه للجميع.
كمقهى يزيد وينقصُ وفق المناخ:
إذا هطلَ المطرُ ازداد رُوادُهُ،

^{٥٠٠} درويش. ٢٠٠٢. ص ٩.

^{٥٠١} درويش. ٢٠٠٢. ص ٢٩.

وإذا اعتدل الجؤ قَلُوا ومَلُوا..

ورد الطباق بين (يزيد، وينقص) وهو طباق إيجابي ولفظي بين فعلين. ودلالة الطباق هنا هو تقرير الحالة التي عليها الحب. فهو يتغير بزيادة ونقصان وفق الظروف التي يمرُّ بها العشاق، كما هو الحال في المقهى الذي يزيد زبائنه ويقلون وفقا للمناخ الذي يؤثر على حركتهم. فجاء هذا الطباق لتقرير المعنى الذي أراده الشاعر في سياق القصيدة. ومن صور الطباق في هذا الديوان قوله في قصيدة "يد تنشر الصحو":
يَدٌ تتحدثُ عن

هجرة الطيرِ منها إليها . يَدٌ ترفع
المعنوياتِ في الكلمات، يَدٌ تأمر
الجيشَ بالنوم في الثكنات^{٥٠٢}.

في هذه المقطوعة الشعرية جاء الطباق في (منها، وإليها) وهو طباق بين حرفين (من وإلى) والسر البلاغي في هذا الطباق يكمن في حقيقة هذه اليد التي يرجع الأمر كله إليها. فهو يدُّ على رفعة اليد ومكانتها بين الأيدي الأخرى. وهي دلالة أيضا على إيال الشيء إلى مصدره، كما يفهم من سياق القصيدة. ونجد صور الطباق من ديوان "لا تعتذر عما فعلت" قوله في قصيدة "سقط الحصان عن القصيدة":

كُرٌّ وفُرٌّ، كالكَمَنَجَةِ في الرباعيَّاتِ
أُنأى عن زماني حين أدنو
من تضاريس المكان....

نجد الطباق ورد في قوله (كُرٌّ وفُرٌّ) وهو طباق معنوي بين اسمين، ودلالة الطباق هو للتوضيح وبيان الحالة التي عليها الشاعر. فهو في تقدم وتراجع مستمرين كما هو الحال في الآلة الموسيقية (الكمنجة) حين يعزف عليها العازف بالعود وهو في حالة ذهاب وإياب على أوتارها الأربع. وكذلك من صور الطباق في هذا الديوان قوله في قصيدة "لا شيء إلا الضوء":

لا شيءَ إلاَّ الضوء،
لم أوقفَ حصاني
إلاَّ لأطفِ وردةَ حمراءَ من
بُسْتَانِ كَنْعَانِيَّةٍ أُعْوَتْ حصاني
وتحصَّنتُ في الضوء:

^{٥٠٢} درويش. ٢٠٠٥. ص ٣٢.

"لا تدخُل ولا تخرُج"...

جاء الطباق بين (لا تدخل، ولا تخرج) وهو طباق سلب بين فعلين، ويدلُّ الطباق على التأكيد وإقرار المعنى الذي عبر به الشاعر عن الوردية. وقد أجاد الشاعر في هذا الطباق؛ لأنه وصف الوردية بالشيء الذي يمتنع ويمنع تناوله، كما هي الفتاة الحسنة الحبيبة والتي تتظاهر بالتمنع لحياؤها. فهذا الطباق أضفى على المعنى بعيداً جمالياً زاد من بهاء القصيدة ونضارتها. ولو تتبعنا صور الطباق في دواوين الشاعر لوجدنا تلك الدلالات والمعاني ظاهرة ولا تخرج عما أشرنا إليه.

٣. ٣. ٥ التورية

نستعرض صور التورية التي جاءت في شعر درويش في هذا المقام؛ لبيان دور السياق اللغوي في تحديد هذه التورية، والغرض البلاغي الذي أداه في سياق القصيدة العام. فمن صور التورية التي جاءت في شعر درويش قوله في قصيدته "حالة حصار":

بلادٌ على أهبة الفجرِ

صرنا أقلُّ ذكاءً

لأنَّنا مُحمَلِقُ في ساعةِ النصرِ:

لا ليلٌ في ليلنا المتألِّئِ بالمدفعيةِ

أعداؤنا يسنهرون،

وأعداؤنا يُشعلون لنا النور

في حُلْكةِ الأقبيةِ.

جاءت التورية في كلمة (ساعة) حيث لها معنيان، قريب وهو آلة يعرف بها الوقت بالساعات والدقائق والثواني. والبعيد هو لحظة الفرج وهو المقصود. وهذه التورية تسمى المهياة؛ وذلك لأن الشاعر ذكر بعد لفظ الساعة (النصر) فدللت عليه. ولو استبعد الشاعر هذا اللفظ لفهم المعنى القريب وهو غير المقصود. وهذا من دلالة السياق اللغوي على بيان معنى التورية المقصودة. أيضاً من صور التورية في القصيدة قول الشاعر:

لا صدَى هوميريِّ لشيءٍ هنا

فالأساطيرُ تُطرقُ أبوابنا حينَ نحتاجها

لا صدَى هوميريِّ لشيءٍ

هنا جنرالٌ يُنقَبُ عن دولةٍ نائمةٍ

تحت أنقاضِ طروادةِ القادمةِ.

نجد التورية في قوله (صدى) التي تحمل معنيين الأول القريب وهو رجوع الصوت يردده جسم عاكس كالجبل أو الكهف، والثاني البعيد وهو الأثر والعلامة وهو المقصود. وقد دلَّ السياق اللغوي على ذلك عندما ذكر الشاعر لفظ الأساطير، وهذا يعني أنَّ شيئاً ما قديماً لم يعد له أثر الآن، وهذه التورية تسمى المبنية؛ لأنه ذكر معها لازم المعنى البعيد وهو الأساطير، فدلَّ عليه. كذلك نجد من صور التورية قول الشاعر في قصيدة "نهار الثلاثاء والجو صاف" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعده":

أُنْسِي رَوَايَاتِ جَدِّي وَسَيِّفًا عَلَى حَائِطٍ
أَتَذَكَّرُ حَوْبِي مِنَ النُّومِ^{٥٠٣}.

وردت التورية في كلمة (روايات) إذ يأتي لها معنيان الأول القصة الطويلة وهو سرد نثري ذو مغزى، والمعنى الثاني البعيد الحديث والكلام وهو المقصود. وسياق الأبيات الشعرية دلَّ على ذلك، حيث إنَّ الشاعر يستعيد ذكرياته القديمة فذكر جده والسيف والخوف من النوم، وهو ما يدلُّ على أن ذلك وقع عندما كان صغيراً. فهذه الإشارات تشير إلى أنَّ معنى روايات هي حديث جده وكلامه، وليست العمل الأدبي المعروف عالمياً. وكذلك من صور التورية في هذا الديوان قوله في قصيدة "لوصف زهر اللوز":

لوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهارِ
تسعفني، ولا القاموس يسعفني...
سيخطفني الكلامُ إلى أحابيلِ البلاغةِ
والبلاغةُ تجرُّحُ المعنى وتمدِّحُ جرحه.

جاءت التورية في قوله (أحابيل البلاغة) حيث إن أحابيل جمع أحبولة وهي المصيدة التي يُصطاد بها، والمعنى الثاني البعيد هو الأسرار والأساليب وهو المقصود، وقد جاء المعنى الأول مقروناً بقول الشاعر: (سيخطفني) إذ أن الأحابيل أو المصيدة تعمل على الخطف، فالقارئ يظن للوهلة الأولى أن الشاعر قد قصد هذا المعنى لاحتوائه على القرينة، وهو غير كذلك، حيث إن الشاعر قصد المعنى الثاني البعيد وهو أن الكلام الشعري يستدرج الشاعر في الغوص في أعماق البلاغة وأسرارها وأساليبها، فالتورية هنا مرشحة؛ لأن الشاعر ذكر مع المعنى القريب ما يلازمه ويلائمه وهو (سيخطفني) فالخطف من عمل المصيدة الذي هو المعنى الأول القريب لأحابيل. أيضاً من صور التورية قوله في قصيدة "يختارني الإيقاع" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت":

سمعتُ قلبَ الأمِّ
يخفقُ بي:
أنا امرأةٌ مُطلَّقةٌ،

^{٥٠٣} درويش. ٢٠٠٥. ص ٥٤.

فألعن باسمها زيزَ الظلام
وكلُّما شاهدتُ مرأةً على قمرٍ
رأيتُ الحبَّ شيطاناً^{٥٠٤}.

جاءت التورية في لفظ (زيز) التي تحمل معنيين الأول القريب وهي حشرة من فصيلة الزيزيات، من رتبة نصفيات الأجنحة، تحط طويلاً على الشجر، لها صوت صرصار على وتيرة واحدة (زيز) وسميت به. والمعنى الثاني البعيد وهو حلقة الظلام ووحشته، وهو المقصود. والتورية هنا مبنية؛ لأن الشاعر ذكر ما يلازم المعنى البعيد وهو الظلام، كما هو ظاهر من السياق الشعري، وذلك عند ذكره (الظلام). ومن صور التورية قوله في قصيدة "الآن، إذ تحصو تذكر":
الآن، إذ تصحو، تذكُر رَقَصَةَ البَجَعِ
الأخيرة. هل رَقَصَتْ مَعَ الملائكةِ الصغارِ
وأنتِ تحلُمُ؟^{٥٠٥}.

في هذه المقطوعة الشعرية جاءت التورية في (الملائكة) والتي لها معنيين الأول القريب وهو المخلوقات النورانية، والثاني البعيد وهو الأطفال. وهذه التورية تسمى مرشحة؛ وذلك لأن الشاعر ذكر ما يلازم ويلائم المعنى القريب وهو قوله: وأنتِ تحلُم، أي أنَّ ذلك في المنام وهو من الممكن حدوثه، غير أنَّ الشاعر لم يقصد ذلك، وإنما قصد الأطفال الصغار إذ يطلق عليهم ملائكة؛ لصفائهم ونقائهم وبرائتهم.

تلك أهم النماذج التي قام الباحث باختيارها من دواوين الشاعر محمود درويش، والملاحظ لها يجد فيها الجمال البلاغي والفائدة البديعية من استخدام أسلوب التورية في السياق الشعري، وما يظهره للقارئ أو السامع من تداخل في المعاني والمقاصد، والتي تحتاج منه إلى إعمال الذهن وإطالة الفكر؛ للاهتمام إلى المعنى المقصود من التورية في المقام الذي جاءت فيه. حيث يختلف كلُّ سامع أو قارئ عن آخر في كيفية الوصول إلى مقصود الشاعر، إذ يعتمد على خبرته وثقافته الأدبية وأساليبه.

^{٥٠٤} درويش. ٢٠٠٣. ص ١٦.

^{٥٠٥} درويش. ٢٠٠٣. ص ٨١.

قام الباحث في هذا الباب بتحليل الجانب البلاغي تحليلًا دلاليًا يعتمد فيه على منهج النظرية السياقية في التحليل، وهو الجانب اللغوي منها. فتم تقسيم هذا الباب إلى ثلاثة مباحث، وخصَّ لكلِّ مبحثٍ علمًا من علوم البلاغة الثلاث، فتناول في المبحث الأول علم المعاني، وقد احتوى على: التوكيد، والإيجاز، والتقديم والتأخير. وفي المبحث الثاني تناول علم البيان، وفيه: التشبيه، والكناية، والمجاز المرسل. أما المبحث الثالث فهو علم البديع وتناول الباحث فيه: الجناس، والطباق، والتورية. فكانت الدراسة من خلال تحليل بعض الأمثلة الشعرية من دواوين الشاعر، وبيان المعاني والدلالات التي يكشفها السياق اللغوي الشعري في تلك الفنون البلاغية.

ومن خلال البحث والتحليل تبين للباحث أنَّ للسياق اللغوي الشعري دورًا كبيرًا في توجيه المعاني والدلالات نحو خدمة النص الأدبي أولاً، وخدمة الشاعر في التعبير عن أفكاره ومشاعره تعبيرًا دقيقًا ومستوفيًا ثانيًا. فكانت النماذج المختارة من دواوين الشاعر معبرة عن غرض الدراسة في استخراج الدلالات والمعاني منها، ولو تتبعنا جميع صور فنون البلاغة الواردة في المباحث السابقة في دواوين الشاعر الثلاثة، لوجدنا أن جميعها يدور في فلك الدلالات والمعاني التي تم بيانها واستخراجها أثناء التحليل والتطبيق للنماذج الشعرية، وبذلك فإن اختيار بعضها من تلك الصور كان على نهج البلاغة في الإيجاز الذي يفى بالغرض المطلوب، وعدم الإطناب الذي يؤدي إلى السأم والملل لدى القارئ، فكانت النماذج (الصور البلاغية) - كما يراها الباحث - قد أفادت الدراسة، وحققت المطلوب منها، وأتت بشمارها، واستغنت عما سواها من نماذج في البيان والتمام وحسن الختام. وقد قام الباحث بإعداد جدولٍ مختصرٍ لأهم الدلالات التي كشفها السياق اللغوي الشعري لتلك الفنون البلاغية، وهو على النحو الآتي:

العلم	الفنُّ	الدلالة السياقية الشعرية
	التوكيد	تقرير الحالة، والتنبيه على استمرارية الفعل، والتعظيم والتهويل، وبيان العجز والضعف، وتوكيد المعنى، ودفع التوهم، والإحاطة والشمول والتعميم، وإمكانية التغيير والحدوث.
المعاني	الإيجاز	التعميم والشمول، والتخصيص، والإيجاز والاختصار، وإزالة الإبهام والغموض، والعلم بالشيء، والتعظيم والتهويل، ومنع التكرار، والتركيز على جملة الجواب في الاستفهام، وإعمال الفكر، عدم الإيهام.

تابع ...

... يتبع

التقديم والتأخير	التخصيص، وإثبات العموم، والتشويق والإثارة، والتنبيه على الخبر، والتعجب، وبيان الأهمية، وتقرير الحالة، والقصر.
التشبيه	التزيين والترغيب في المشبه، وبيان حال المشبه، وتقرير حالة المشبه في نفس السامع، والاهتمام والتركيز، والتعظيم.
البيان الكناية	الإيجاز، وإثارة انتباه القارئ، وإظهار المدح للممدوح، والتحذير والتنبيه والإنذار، والتعظيم، وإظهار حال الموصوف، والطلب والرجاء.
المجاز المرسل	بيان أهمية الموصوف، والتوكيد، والإيجاز، وسعة اللفظ، والتحذير.
الجناس	إضفاء الجرس الموسيقي من تقارب الألفاظ وتباعد المعاني، وتنبيه السامع على الألفاظ، وإثارة فكر السامع وإعمال عقله للبحث عن المعاني، والتشويق والترغيب، والطرب للآذان.
البديع الطباق	التوازن في المعنى، وبيان الحالة، والتوكيد، وإرجاع الشيء إلى مصدره، والتوضيح، وإقرار المعنى.
التورية	بيان المعنى المقصود، وإثارة الذهن، وعدم التعريض بالحدث مباشرة.

الجدول ٥. ١ : يوضّح الدلالة السياقية لأساليب البلاغة في الشعر.

الباب السادس

الخاتمة

النتائج والتوصيات

٦.١ النتائج

لقد اكتمل البحث بأبوابه وفصوله ومباحثه بياناً وتوضيحاً ودراسةً، حيث عمِل فيه الباحث كلَّ جهدٍ وسعةٍ وعطاءٍ؛ للوصول به إلى المراتب العليا من السموِّ والرفعةِ والرُّقيِّ. ويتجلَّى ذلك في النتائج والحصيلةِ والنهائيةِ التي يظهر فيها حُسن العملِ والأداءِ والعرضِ. وفي هذا المقامِ نستعرضُ ما تمَّ التَّوصُّلُ إليه من ثمراتِ الدراسةِ والتحليلِ والبحثِ الدؤوبِ والمتواصلِ والمستمرِّ، وذلكَ يَعني أنَّ الباحثَ قد أصاب بُوصلةَ الهدفِ التي يطمحُ ويرغبُ ويتوقُّ للوصول إليها في مسيرةِ العلمِ والمعرفةِ والتحصيلِ. وقد قامَ الباحثُ بتقسيمِ النتائجِ العامةِ تبعاً لأسئلةِ البحثِ وأهدافِهِ التي وضعها نُصِبَ عينيه في سبيلِ تحقيقها والوصولِ إلى غاياتها في البحثِ والدراسةِ، فكانتْ تلكَ النتائجُ على النَّحوِ الآتي:

أولاً: النتائج المتعلقة بالسؤال الأول: ما الدلالات والمعاني البلاغية التي أضافها السياق اللغوي للدرس الصوتي في شعر محمود درويش؟ فكان هدف الباحث من هذا السؤال هو تحديد الدلالات والمعاني البلاغية التي أضافها السياق اللغوي للدرس الصوتي في شعر محمود درويش. وتمثلت نتائج البحث والتحليل في الآتي:

١. كان علم الأصوات من العلوم التي اهتم العلماء العرب بدراستها، كالخليل بن أحمد الفراهيدي، وسيبويه وغيرهم، إضافة لعلماء التجويد والقراءات؛ وذلك لما لها من فائدة عظيمة في تمييز الأصوات المنطوقة وبيان مخارجها وصفاتها وأقسامها، بالإضافة إلى دلالاتها التي يكشفها السياق اللغوي الذي توضع فيه.

٢. قام الباحث في دراسته للأصوات على تقسيمها إلى ثلاثة مباحث: دلالة الأصوات الصامتة، ودلالة الأصوات الصائتة، ودلالة الأصوات المركبة (المقاطع، والنبر والتنغيم). كما اعتمد الباحث في الأصوات الصامتة على اختيار مجموعة من الأصوات ذات السمة المشتركة في الصفات وهي: الأصوات الصفييرية، والأصوات المهموسة، والأصوات المفخمة، والأصوات الانفجارية، وأصوات الغنة. حيث كانت أبرز الدلالات التي كشفها السياق اللغوي (الشعري) للأصوات الصامتة على النحو الآتي: (الأصوات الصفييرية) دلَّت على: الإحاطة والشمول، والتنبيه والتحذير، والخفة والليونة، والاستمرارية. (والأصوات المهموسة) دلَّت على: الهدوء والسكينة، والنعمومة والرقعة، والإنصات والاستماع، والتضاد. (والأصوات المفخمة) دلَّت

على: الفخر والاعتزاز، التركيز والانتباه، والمبالغة، والتحويل والتغيير، والتعبير عن القوة والقدرة. و(الأصوات الانفجارية) دلت على: الأمل والتفاؤل، والحب والنقاء والسلام، والاستمرارية، والقوة والصلابة، وشدة الانفعال، والتفكير والتأمل. أما (أصوات الغنة) فقد دلت على: البعد الجمالي، والإيقاع الجمالي، والتناغم الصوتي.

٣. قام الباحث بتقسيم الأصوات الصائتة إلى: أصوات صائتة قصيرة، وأصوات صائتة طويلة، حيث أدت الأصوات الصائتة القصيرة إلى مجموعة من الوظائف التي تسمى الدلالات والمعاني المستوحاة من تلك الأصوات، وقد جاءت تلك الوظائف أو الدلالات في ثلاث: الوظيفة الإعرابية، والوظيفة البلاغية، والوظيفة الجمالية. وهذه الوظائف تعمل الأصوات الصائتة القصيرة على إثراء النص الأدبي بها، كما مر من ذكر للشواهد الشعرية والتي أثبتت ذلك. أما الأصوات الصائتة الطويلة فقد جاء فيها الدلالات والمعاني التالية: البعثة والتخليط، والاستمرارية، والحزن والأسى والألم، والخوف، والأمل والترقب.

٤. كان المبحث الثالث الذي يتعلق بالأصوات هو البحث عن دلالة الأصوات المركبة (المقاطع، والنبر والتنغيم) ومن خلال الدراسة والتحليل تبين للباحث أن للمقاطع دورا في إبراز المعنى البلاغي والدلالة المقصودة في النص الأدبي، حيث كانت دلالة المقاطع تشير إلى: أن المقاطع الكثيرة في النص الشعري تدل على الفرح والسرور، والتفاؤل والأمل، والهدوء والسكينة، أما المقاطع القليلة فتدل على الحزن والألم. أما ظاهري النبر والتنغيم فإن لهما دورا في كشف أعماق النفس وشعورها تجاه الآخر والواقع وما يعبر عنه، حيث تبين للباحث أن النبر على المقاطع الشعرية المتوسطة يدل على الاستقرار والطمأنينة، كما أنه يدل على الحزن والألم. أما ظاهرة التنغيم فإنها قد دلت في القصائد الشعرية المختارة على التعجب، والاستفهام، التهكمي، والاعتراض، والخبر، والنداء. وهذه الدلالات للأصوات تختلف من سياق لغوي إلى آخر، فالسياق هو الذي يحدد المعنى الجديد والدلالة المقصودة.

ثانيا: النتائج المتعلقة بالسؤال الثاني: ما أثر السياق اللغوي على دلالة التراكيب النحوية والأبنية الصرفية في شعر محمود درويش؟ والهدف من السؤال هو بيان أثر السياق اللغوي على دلالة التراكيب النحوية والأبنية الصرفية في شعر محمود درويش. حيث إن النتائج التي ظهرت للباحث كانت على النحو الآتي:

١. أدى السياق الشعري في التراكيب النحوية إلى دلالات بلاغية أصيلة، ومعانٍ جديدة، يظهر معها قوة اللغة الشاعرية عند درويش، كما أنها عبّرت عن المضمون العام للقصيدة، وما أراد الشاعر من إيصاله إلى القارئ. وهذه الدلالات تختلف طبقا لاختلاف نوع التركيب النحوي، حيث إن الباحث قام بدراسة التركيب النحوي من خلال تقسيمه إلى مبحثين: الأول: يتناول الجمل الاسمية، والثاني: يتناول الجمل الفعلية. وفي كل مبحث اختار الباحث أربعة أنواع من الجمل، ففي الجمل الاسمية كانت الاختيار قد وقع

على: الجمل البسيطة، والجمل الظرفية، والجمل المركبة، والجمل المنسوخة. أما في الجمل الفعلية فقد كان الاختيار قد وقع على: الجمل المثبتة، والجمل المنفية، والجمل الطلبية، والجمل الشرطية.

٢. كانت الدلالات التي أشار إليها السياق اللغوي (الشعري) للجمل الاسمية كثيرة ومتنوعة ومختلفة من سياق إلى آخر، فدلالة الجمل البسيطة تختلف عن دلالة الجمل الظرفية وكذا الحال في المركبة والمنسوخة، فإن كل نوع من الجمل الأربع السابقة لها دلالات خاصة بها في السياق اللغوي، ويمكن إجمال تلك الدلالات والمعاني التي أباها السياق للجمل الأربع في شعر درويش في: (الجمل البسيطة) قد دَلَّتْ على: الاستمرار والدوام والثبات، وبيان الحالة التي عليها المخاطب، والتأكيد والمبالغة، والتنبية والتركيز. (والجمل الظرفية) دلت على: الزمان والمكان، والإخبار، والوصف، والتعظيم، والإيجاز والاختصار، والتأكيد. (والجمل المركبة) دلت على: الدوام والثبات، والتجدد والحدوث، والاستمرارية، والتأكيد، وبيان حال المخاطب، والانقطاع. (والجمل المنسوخة) قد دلت على: التمني، والتعليل، والتشبيه، والاستقبال، والرجاء.

٣. أما الدلالات والمعاني التي أظهرها السياق اللغوي (الشعري) للجمل الفعلية، فهي أيضا تختلف من نوع إلى آخر، ولكل نوع له دلالاته الخاصة وفقا للسياق الذي توضع فيه، وكانت الدلالات والمعاني البلاغية للجمل الفعلية الأربع في السياق اللغوي في شعر درويش تتمثل في: (الجمل المثبتة) قد دَلَّتْ على: التجدد والتطوير والتغيير، والتأكيد على حدوث الفعل، الاستمرارية والتجديد، والأذن والتأديب كما في الأمر، والدلالة على الماضي والاستقبال. (والجمل المنفية) دلت على: نفي حدوث الفعل، والتهكم والسخرية والاستهزاء، نفي الشيء في المستقبل، التفتيح والتعظيم، والإنكار. (والجمل الطلبية) دلت على: السعي للحصول على شيء لم يكن حاصلًا قبل الطلب، والوجوب في الفعل، التهكم والسخرية، والترجي والتمني، والتسخير، والتحذير، والمدح والثناء، والإرشاد، والتوسل. (والجمل الشرطية) دلت على: تعلق حدوث الجملة الثانية (الجواب) بالأولى (الفعل)، والشك، واليقين والتحقيق، والتوكيد، والإخبار، اليأس والإحباط.

٤. كانت دراسة الباحث للأبنية الصرفية على قسمين: الأول: يتناول الأفعال المتصرفة، والثاني: يتناول الأسماء المتمكنة. حيث وقع الاختيار في كل قسم على مجموعة من المباحث المتصلة به، ففي الأفعال المتصرفة كانت دراسة الباحث قد تناولت: دلالة الأفعال الثلاثية المجردة، ودلالة الأفعال الثلاثية المزيدة، ودلالة الأفعال الرباعية المجردة. أما القسم الثاني فكانت دراسة الباحث قد تناولت: دلالة الأسماء الثلاثية المجردة، ودلالة الأسماء الثلاثية المزيدة، ودلالة الأسماء المشتقة، واختصر فيها الباحث على: اسم الفاعل، واسم المفعول، واسم الزمان والمكان.

٥. جاءت أبرز الدلالات والمعاني البلاغية التي كشفها السياق اللغوي (الشعري) للأفعال المتصرفة في شعر درويش على النحو الآتي: (الأفعال الثلاثية المجردة) دَلَّتْ على: التفريق، بيان صفة جسمية، والصورورة

والتحوُّل، وبيان الحال. (والأفعال الثلاثية المزيدة) دلت على: التعدية عند دخول الهمزة، الصيرورة، المطاوعة والمماثلة، والمضاعفة. (والأفعال الرباعية المجردة) دلت على: المبالغة، والمشابهة، والستر والإخفاء، والانتقال والتحوُّل، والاستقرار والثبات.

٦. أما دلالة الأسماء المتمكنة كما أظهر السياق اللغوي (الشعري) في قصائد درويش، فكانت على النحو الآتي: (الأسماء الثلاثية المجردة والمزيدة) دلت على أسماء الذات، والمعاني المجردة التي تُفهم من السياق. أما الأسماء المشتقة فقد كان لكل نوع منها دلالة خاصة به في السياق، فدلالة اسم الفاعل هي: عدم التقيُّد بزمن، وبدل على الحدث، والثبوت، والحال والاستقبال، وبيان الحالة. ودلالة اسم المفعول: بيان الحال، والصفة، والتعريف، وبدل على الحدث. وأما دلالة اسما الزمان والمكان: فهما يدلان على الزمان والمكان، كما يُفهم من السياق.

ثالثاً: النتائج المتعلقة بالسؤال الثالث: ما الأساليب البلاغية التي عبر من خلالها الشاعر محمود درويش عن أفكاره ومشاعره، ودلالة السياق اللغوي عليها؟ إذ أن هدف الباحث من هذا السؤال هو عرض وتحليل الأساليب البلاغية التي استخدمها الشاعر في عرض أفكاره ومشاعره، ودلالة السياق اللغوي عليها. فكانت النتائج على النحو الآتي:

١. كان لعلوم البلاغة في السياق الشعري دلالات ومعان إبداعية وبلغية، أضافت جماليات بيانية على النص الشعري، يحمل فيها ذوق الشاعر وإحساسه المرهف في التعبير عما يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس تجاه الغرض والمقصد الذي يريده. إذ نجد أنَّ لكل نوعٍ أو فِئٍ من فنون البلاغة العربية له ميزاته وخصائصه وجماليته وأساليبه وموطنه الذي يختص به عن غيره، ويوحى بإشارات ودلالات تُفهم من السياق اللغوي الذي توضع فيه. حيث قام الباحث بتقسيم هذا الباب إلى ثلاثة مباحث وفقاً للتقسيم الثلاثي للبلاغة العربية، وهي: المعاني، والبيان، والبديع. وكان اختيار الباحث لكل نوع ثلاثة فنون بلاغية، ففي علم المعاني قام الباحث بدراسة: (التوكيد، والإيجاز، والتقديم والتأخير)، وفي علم البيان قام بدراسة: (التشبيه، والكناية، والمجاز المرسل)، أما في علم البديع فكان الاختيار على: (الجناس، والطباق، والتورية).

٢. تمثلت الدلالات والمعاني البلاغية الجديدة التي أبانها السياق اللغوي لعلم المعاني في شعر درويش في: (التوكيد) فقد دلَّ على: تقرير الحالة، والتنبيه على استمرارية الفعل، والتعظيم والتهويل، وبيان العجز والضعف، وتوكيد المعنى، ودفع التوهم، والإحاطة والشمول والتعميم، وإمكانية التغيير والحدوث. أما (الإيجاز) فقد دلَّ على: التعميم والشمول، والتخصيص، والإيجاز والاختصار، وإزالة الإبهام والغموض، والعلم بالشيء، والتعظيم والتهويل، ومنع التكرار، والتركيز على جملة الجواب في الاستفهام، وإعمال الفكر،

عدم الإيهام. وقد دل (التقديم والتأخير) على: التخصيص، وإثبات العموم، والتشويق والإثارة، والتنبيه على الخبر، والتعجب، وبيان الأهمية، وتقرير الحالة، والقصر.

٣. جاءت الدلالات والمعاني المتعلقة بعلم البيان حسب السياق اللغوي في شعر درويش على النحو الآتي: (التشبيه) دَلَّ على: التزيين والترغيب في المشبه، وبيان حال المشبه، وتقرير حالة المشبه في نفس السامع، والاهتمام والتركيز، والتعظيم. ودلت (الكناية) على: الإيجاز، وإثارة انتباه القارئ، وإظهار المدح للممدوح، والتحذير والتنبيه والإنذار، والتعظيم، وإظهار حال الموصوف، والطلب والرجاء. أما (المجاز المرسل) فقد دل على: بيان أهمية الموصوف، والتوكيد، والإيجاز، وسعة اللفظ، والتحذير.

٤. أشار السياق اللغوي في شعر درويش على دلالات ومعان بلاغية جديدة لعلم البديع، وهي تتمثل في: (الجناس) فقد دَلَّ على: إضفاء الجرس الموسيقي من تقارب الألفاظ وتباعدها المعاني، وتنبيه السامع على الألفاظ، وإثارة فكر السامع وإعمال عقله للبحث عن المعاني، والتشويق والترغيب، والطرب للأذان. (والطباق) دَلَّ على: التوازن في المعنى، وبيان الحالة، والتوكيد، وإرجاع الشيء إلى مصدره، والتوضيح، وإقرار المعنى. أما (التورية) فقد دَلَّت على: بيان المعنى المقصود، وإثارة الذهن، وعدم التعريض بالحدث مباشرة. وكانت تلك الدلالات والمعاني ناتجة عن تحليل النماذج الشعرية حسب السياق اللغوي الذي وضعه فيرث في النظرية السياقية.

وإضافة إلى النتائج المتعلقة بالأسئلة السابقة الأربعة، فإن الباحث من خلال المناقشة والتحليل لشعر درويش حسب النظرية السياقية، قد وجد في هذا الشعر بعض الخصائص والميزات التي اختص بها الشاعر وكان من الأهمية بمكان ذكرها والإشارة إليها، وهي نتائج عامة لا تتعلق بسؤال بعينه، وإنما هي تشمل جميع الأسئلة السابقة، وعدم وضعها في سؤال مستقل؛ لأن ذلك يعني دراستها دراسة مستقلة كغيرها من الأسئلة، وهذا الدراسة تختلف عما رسمه الباحث في منهجه القائم على اتباع النظرية السياقية (السياق اللغوي)، فدراسة خصائص شعر الشاعر وأسلوبه من اختصاص منهج آخر وهو منهج (الأسلوب والأسلوبية) في النقد الأدبي. وبذلك فقد أثر الباحث الخوض في هذه الموضوع، إلا ما كان منه من إظهار بعض نتائج هذه المنهج من خلال التحليل والمناقشة لشعر الشاعر، وكانت هذه النتائج على النحو الآتي:

١. اتَّسمت لغة الشاعر باليسر والسهولة، والجزالة والليونة، والبُعد عن التكلف والتعقيد، فكانت العبارات واضحة والجمل صريحة فيما أراده الشاعر من معان ودلالات، إذ لا تحتاج إلى إطالة النظر وإعمال الفكر في البحث عن المعنى المقصود، فهي قريبة من لغة العصر التي يفهمها الجميع على السواء، فكان ذلك عاملاً مساعداً على انتشار أشعاره بين عامة الناس وخاصتهم.

٢. حمل شعُر درويش الكثير من الصور والتشبيهات والمجازات التي أضفت على النص الشعري عنصر التشويق والإثارة لدى القارئ، إلى جانب استخدامه للرموز في التعبير عن مُرادِه ومقصده، وخاصة الرموز المستقاة من الطبيعة كرمز الزيتون الذي يعبر عن امتداد أرض فلسطين إلى الزمن الغابر، والرموز الدينية كرمز المعراج الذي يدل على إسلامية أرض فلسطين، بالإضافة إلى الرموز التاريخية التي تُثبت هوية أرض فلسطين للفلسطينيين كرمز كنعان وأريحا وغيرها. وهذه الرموز يجدها القارئ حاضرة في جميع دواوين الشاعر، وهذا يدلُّ على ثقافة الشاعر ومخزونه الأدبي العميق والمتشعب في جميع المصادر والمراجع، سواء كانت عربية إسلامية أو عالمية عامة.

٣. كان الشاعر ينسج أشعاره على نظام الشعر الحديث وهو الشعر الحر (أو شعر التفعيلة)، وهو الشعر المتحرر من قيود الشعر العربي التقليدي العمودي من حيث الالتزام بالوزن والقافية والبحر من بداية القصيدة إلى نهايتها. وربما ساعد هذا التحرر الشاعر درويش وجميع شعراء العصر الحديث على الانطلاق والانفتاح نحو التعبير عن مكنوناتهم ومشاعرهم كما تأتي في الخاطرة، فناسب التحرر من قيود القصيدة التقليدية هذا العصر المنفتح على مسرعيه وفي شتى المجالات وعلى كافة الأصعدة، فأراد الشاعر المعاصر أن يجول في هذا المجهول ويعبر كما يريد وكيفما يريد ومتى يريد دون قيد أو شرط أو إلزام.

٦ . ٢ التوصيات

في ختام هذا البحث المتواضع الذي ما فتئ ينبضُ بكلِّ جديدٍ وأصيلٍ قد غاب عن ذهن الباحث أو لم يسعفه الوقت في التعمُّق في أسراره، والبحث عن دُرِّهِ المكنونةِ في الصدقاتِ في أعماقِ اللغة العربية، إذ لا بُدَّ من تقديم توصياتٍ قيمةٍ تخدم الباحثين في علوم اللغة العربية عامة والشعر العربي على وجه الخصوص؛ وذلك للكشف عن المزيد من الدلالات والمعاني البلاغية والبيانية والفنية التي تمتاز بها اللغة. وأبرز هذه التوصيات المقدمة للباحثين، هي على النحو الآتي:

- ١ . استخدام المناهج والمدارس والنظريات العلمية الحديثة المتبعة في علم اللسانيات الحديث في دراسة النصوص الأدبية على اختلافها؛ وذلك لقدرةًها على الكشف عن المعاني الدقيقة والدلالات البلاغية اللطيفة للألفاظ والكلمات والجمل المكوّنة لتلك النصوص.
- ٢ . تطبيق النظرية السياقية في علوم اللغة العربية؛ وذلك لما أثبتته من جدارة في تحديد المعاني والدلالات بشكل دقيق ومضبوط، ناهيك أنَّ هذه النظرية لها امتداد في التراث العربي القديم، وهو ما يعني قيمة النظرية وفعاليتها في الكشف عن المراد من الألفاظ والجمل في السياق الذي توضع فيه.
- ٣ . دراسة الشعر العربي دراسة مستقلة ومستفيضة؛ من أجل البحث عن الأساليب والطرق التي يستخدمها الشعراء في التعبير عن عواطفهم ومشاعرهم، والوقوف على التطور الحاصل في ذاك الشعر، ومقارنته بالشعر العالمي أو الشعر القديم، إضافة إلى ربط الشعر بالعوامل المحيطة بالشاعر؛ وذلك للوقوف على مواطن التشابه والاختلاف بينها، وبيان سمات وخصائص كل منها، وغير ذلك من الموضوعات.
- ٤ . عقد مقارنة موضوعية بين أسلوب ومنهج النظريات اللسانية الحديثة وبين أسلوب ومنهج اللغة العربية في الكشف عن الدلالات والمعاني للألفاظ والجمل في النصوص. وبيان مزايا كل منهج وخصائصه، وقدرته على خدمة اللغة العربية خاصة واللغات الأجنبية عامة.

المصادر والمراجع

- أحمد، يحيى. ١٩٨٩. الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة. الكويت: مجلة عالم الفكر، العدد الثالث.
- احميدات، احمد محمود. ٢٠١٤. إعجاز الإيجاز في سورتي الروم والعنكبوت. رسالة ماجستير غير منشورة. ماليزيا: الجامعة الوطنية الماليزية.
- أنيس، إبراهيم. ١٩٥٢. موسيقى الشعر. ط٢. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
- الأزهري، محمد بن أحمد. ٢٠٠١. تهذيب اللغة. (تحقيق) محمد عوض مرعب. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- أولمان، ستيف. ١٩٩٧. دور الكلمة في اللغة. (ترجمة) كمال بشر. مصر: دار غريب للطباعة والنشر.
- الأيوبي، إسماعيل بن الأفضل علي. ٢٠٠٤. الكُنَّاش في فني النحو والصرف. (تحقيق) رياض بن حسن الخُوَّام. بيروت: المكتبة العصرية.
- أيوب، عبد الرحمن. ١٩٨٣. التحليل الدلالي للجمل العربية. المجلة العربية للعلوم الإنسانية. العدد ١٠.
- المر، ف. ر. ١٩٩٩. علم الدلالة إطار جديد. (ترجمة) صبري إبراهيم السيد. مصر: دار المعرفة الجامعية.
- المر، أف. آر. ١٩٨١. علم الدلالة. (ترجمة) مجيد الماشطة. العراق: منشورات الجامعة المستنصرية.
- بركة، فاطمة الطبال. ١٩٩٣. النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- البركاوي، عبد الفتاح. ٢٠٠٤. مقدمة في علم الأصوات. ط٣. القاهرة: مطبعة الجريسي.
- البركاوي، عبد الفتاح عبد العليم. ١٩٩١. دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث. مصر: دار الكتاب.
- بشارة، غدیر. ٢٠٠٧. حوار مع الشاعر الكبير محمود درويش. حوار صحفي. رام الله: راديو ألف.
- البلعكي، رمزي. ١٩٩٠. معجم المصطلحات اللغوية. بيروت: دار العلم للملايين.
- بولس، حبيب. ٢٠٠٩. ثلاث مراحل في شعر محمود درويش. دمشق: مركز دمشق للدراسات النظرية والحقوق المدنية.

التهانوي، محمد علي. ١٩٩٦. كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. (تحقيق) رفيق العجم، علي دحرج. لبنان: مكتبة لبنان.

ابن تيمية، تقي الدين أحمد بن تيمية الحراني. ٢٠٠٥. مجموع الفتاوى. (تحقيق) عبد الرحمن بن محمد بن قاسم. ط٣، السعودية: دار الوفاء.

الثمانيني، عمر بن ثابت. ١٩٩٩. شرح التصريف. (تحقيق) إبراهيم بن سليمان. الرياض: مكتبة الرشيد.

الجاحظ، عمرو بن بحر. ١٩٦٠. البيان والتبيين. (تحقيق) عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي.

الجرجاني، عبد القاهر. ١٩٩٢. دلائل الإعجاز. (تحقيق) محمود شاكر. القاهرة: مطبعة المدني.

ابن جني، أبو الفتح عثمان. ٢٠٠٠. سر صناعة الإعراب. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن جني، أبو الفتح عثمان. ١٩٨٦. الخصائص. (تحقيق) محمد علي النجار. القاهرة: دار الكتب المصرية القديمة.

ابن جني، أبو الفتح عثمان. ١٩٨٦. المحتسب. (تحقيق) علي النجدي ناصف وآخرون. القاهرة: دار سركين للطباعة والنشر.

الجوهري، إسماعيل بن حماد. ١٩٩٠. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. (تحقيق) أحمد عبد الغفور. بيروت: دار العلم للملايين.

حسان، تمام. ٢٠٠٦. اللغة العربية معناها ومبناها. ط٥. القاهرة: عالم الكتب.

حسان، تمام. ١٩٩٠. مناهج البحث في اللغة. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

حسن، عباس. ١٣٩٨هـ. النحو الوافي. مصر: دارالمعارف.

حجاج، مسلم. ٢٠٠٦. صحيح مسلم. كتاب الحج. الرياض: دار طيبة.

حجازي، محمود فهمي. د.ت. مدخل إلى علم اللغة. القاهرة: دار قباء.

الحملاوي، أحمد بن محمد. ٢٠٠٥. شذا العرف في فن الصرف. الرياض: دار الكيان.

ابن حنبل، الإمام أحمد. ١٩٩٨. مسند الإمام أحمد بن حنبل. مسند الأنصار. حديث رقم ٢٢٦٧٢. الرياض: بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع.

الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. ٢٠٠٣. الإيضاح في علوم البلاغة - المعاني والبيان والبديع - بيروت: دار الكتب العلمية.

الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. ١٩٣٢. التلخيص في علوم البلاغة. مصر: دار الفكر العربي.

الخليجي، محمد عبد الرحمن. ١٣٠٣هـ. حاشية الشيخ حسن العطار على شرح الأزمهرية. مصر: المطبعة الخيرية.

الداية، فايز. ١٩٩٦. علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق. ط ٢. دمشق: دار الفكر.

درويش، محمود سليم. ٢٠٠٩. يوميات الحزن العادي. ط ٥. فلسطين: مركز الأبحاث الفلسطيني.

درويش، محمود. ١٩٨٩. نشيد الرجال. بيروت: دار العودة.

درويش، محمود. ٢٠٠١. جدارية. ط ٢. لبنان: رياض الريس للطباعة والنشر.

درويش، محمود. ١٩٩٥. لماذا تركت الحصان وحيدا.

درويش، محمود. ١٩٩٤. عابرون في كلام عابر. ط ٢. بيروت: دار العودة.

درويش محمود. ١٩٦٠. عصافير بلا أجنحة. بيروت: دار العودة.

درويش، محمود. ١٩٦٦. عاشق من فلسطين.

درويش، محمود. ١٩٨٣. مديح الظل العالي.

درويش، محمود. ٢٠٠٧. أثر الفراشة.

درويش، محمود. ٢٠٠٥. كزهر اللوز أو أبعد. لبنان: رياض الريس للطباعة والنشر.

درويش. محمود. ٢٠٠٣. لا تعذر عما فعلت. لبنان: رياض الريس للطباعة والنشر.

درويش، محمود. ٢٠٠٢. حالة حصار. لبنان: رياض الريس للطباعة والنشر.

الرازي، فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين. ١٩٩٤. المعالم في أصول الفقه. القاهرة: دار عالم المعرفة.

الرازي، فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين. ٢٠٠٤. نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. بيروت: دار صادر.

الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد المفضل. د. ت. المفردات في غريب القرآن. (تحقيق) مركز الدراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز. مكة المكرمة: مكتبة نزار مصطفى الباز

الرضي الاسترابادي، محمد بن الحسن. ١٩٧٥. شرح الرضى على الكافية لابن الحاجب. (تحقيق) يوسف حسن عمر. ليبيا: جامعة قار يونس.

رضا، علي. د. ت. المرجع في اللغة العربية نحوها وصرفها. بيروت: دار الفكر.

راضي، عبد الحكيم. ٢٠٠٣. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

رجب، إبراهيم مصطفى. ٢٠٠٢. البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح. رسالة ماجستير. غزة: الجامعة الإسلامية.

الزركشي، محمد بن بهادر بن عبد الله. ١٩٨٤. البرهان في علوم القرآن. (تحقيق) محمد أبو الفضل. ط ٣. القاهرة: دار التراث.

الزركشي، محمد بن بهادر بن عبد الله. ١٩٩٤. البحر المحيط في أصول الفقه. (تحقيق) عبد القادر عبد الله العاني. الكويت: دار الكتيب.

الزحشيري، محمود بن عمر. ١٩٩٨. أساس البلاغة. (تحقيق) محمد باسل عيون السود. بيروت: دار الكتب العلمية.

الزحشيري، محمود بن عمر. ٢٠٠٩. تفسير الكشاف. (تحقيق) خليل مأمون شيحا. بيروت: دار المعرفة.

الزبيدي، محمد بن محمد. ١٩٨٠. تاج العروس من جواهر القاموس. (تحقيق) مصطفى حجازي. الكويت: مطبعة حكومة الكويت.

الزبيدي، توفيق. ١٩٨٤. أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث. تونس: الدار العربية للكتاب.

السعدني، مصطفى. ١٩٩٨. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر. القاهرة: منشأة المعارف.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي. ١٩٨٧. مفتاح العلوم. (تحقيق) نعيم زرزور. ط ٢، بيروت: دار الكتب العلمية.

- سوسر، فردينان دي. ١٩٨٥. علم اللغة العام. (ترجمة) يوثيل يوسف عزيز. بغداد: دار آفاق عربية.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. ١٩٨٨. الكتاب. (تحقيق) عبد السلام محمد هارون. ط٣. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- السيد، عبد الحميد. ٢٠٠٣. دراسات في اللسانيات العربية. عمان: دار مكتبة الحامد.
- السيد، ناظم. ٢٠٠٨. محمود درويش في خيمته البيروتية. لندن: صحيفة القدس العربي.
- سيرل، جون. تشومسكي والثورة اللغوية. مجلة الفكر العربي. العدد ٨، ٩.
- ابن سينا، الحسين بن عبد الله. ١٩٨٣. رسالة أسباب حدوث الحروف. (تحقيق) محمد حسان الطيان، ويحيى مير علم. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية.
- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر. ١٩٩٠. الأشباه والنظائر. بيروت: دار الكتب العلمية.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن. ١٤٢٦هـ. الإتيان في علوم القرآن. (تحقيق) مركز الدراسات الإسلامية. السعودية: مجمع الملك فهد.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن. ١٩٣٩. شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان. بيروت: دار الفكر.
- الشافعي، محمد بن إدريس. ١٩٣٩. الرسالة. (تحقيق) أحمد محمد شاكر. دمشق: مصطفى الباي الحلبي.
- الشريف الجرجاني، علي بن محمد. ٢٠٠٤. التعريفات. (تحقيق) محمد صديق المنشاوي. القاهرة: دار الفضيلة.
- الشنبري، حامد بن أحمد. ٢٠٠٤. نظام الصوتي للغة العربية. القاهرة: مركز اللغة العربية - جامعة القاهرة
- الشاوي، أحمد. ٢٠٠٨. سنوات محمود درويش في مصر. لندن: صحيفة القدس العربي.
- صابات، خليل. ١٩٨٢. وسائل الاتصال: نشأتها وتطورها. ط٣. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
- الصعيد، عبد المتعال. ١٩٩٩. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة. القاهرة: مكتبة الآداب.
- ابن الأثير، ضياء الدين. د. ت. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. القاهرة: دار نضمة مصر.

طبني، صفية. ٢٠٠٩. بنية التركيب النحوي وعلاقته بالدلالة. الجزائر: مجلة المخبر - جامعة محمد خيضر، بسكرة. العدد الخامس.

الطلحي، ردة الله بن ضيف الله. ١٤١٨هـ. دلالة السياق. رسالة دكتوراه. السعودية: جامعة أم القرى.

ابن عاشور، محمد الطاهر بن عاشور. ١٩٨٤. التحرير والتنوير. تونس: الدار التونسية للنشر.

عباس، حسن. ١٩٩٧. البلاغة فنونها وأفانها. ط٤. الأردن: دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع.

عبد الجليل، منقور. ٢٠٠١. علم الدلالة أصوله ومباحثه. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عتيق، عبد العزيز. ١٩٧٠. علم المعاني. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

عثمان، محمد. ٢٠١٣. المحيط في قواعد اللغة العربية. مصر: الدار المصرية للكتاب.

عزام، محمد. ١٩٩٤. التحليل الألسني للأدب. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

عزت، علي. ١٩٧١. اللغة ونظرية السياق. مقال في مجلة الفكر المعاصر. العدد ٧٦. مصر: الهيئة العامة للتأليف والنشر.

العف، عبد الخالق محمد. ٢٠٠١. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. غزة: مركز رشاد الشوا.

العقاد، عباس محمود. ١٩٨٨. أشتات مجتمعات في اللغة والأدب. ط٦. مصر: مطبعة دار المعارف.

عكاوي، إنعام فوال. ١٩٩٦. المعجم المفصل في علوم البلاغة. بيروت: دار الكتب العلمية.

عمر، أحمد مختار. ١٩٩٨. علم الدلالة. ط٥. القاهرة: عالم الكتب.

العلوي، يحيى بن حمزة. ١٩١٤م. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. مصر: دار الكتب الخديوية.

عودة، نبيل. ٢٠١٣. يوميات نصرأوي: مع محمود درويش في موسكو. مؤسسة الحوار المتمدن. العدد ٤١٩٠.

عوض، يوسف نور. ١٤١٠هـ. علم النص ونظرية الترجمة. مكة المكرمة: دار الثقة للنشر والتوزيع.

الغذامي، عبد الله. ٢٠٠٦. الخطيئة والتفكير. ط٦. المغرب: المركز الثقافي العربي.

الغانمي، سعيد. ١٩٩٣. اللغة والخطاب الأدبي. بيروت: المركز الثقافي العربي.

غيام، فهد حسن هجرس. ٢٠١٤. الجملة الطلبية في شعر الشافعي. دراسة ماجستير في جامعة الشرق الأوسط.

الغلاييني، مصطفى. ١٩١٢. جامع الدروس العربية. بيروت: المكتبة العصرية.

ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا. ١٩٧٩. معجم مقاييس اللغة. (تحقيق) عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الفكر.

الفضلي، عبد الهادي. مختصر الصرف. بيروت: دار القلم.

فضيلي، أم السعد. ٢٠١٢. البنى الصرفية سياقاتها ودلالاتها في شعر محمود درويش قصيدة "لاعب النرد" نموذجاً. دراسة ماجستير. الجزائر: جامعة فرحات عباس.

فندرس، جوزيف. ١٩٥٠. اللغة. (ترجمة) عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

قدور، أحمد محمد. ٢٠٠٨. مبادئ اللسانيات. دمشق: دار الفكر.

القرضاوي، يوسف، ٢٠٠٩. كيف نتعامل مع القرآن العظيم. ط٧. القاهرة: دار الشروق.

القرطبي، محمد بن أحمد الأنصاري. ١٩٣٩. الجامع لأحكام القرآن. (تحقيق) هشام سمير البخاري. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية.

القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. ١٩٣٢. التلخيص في علوم البلاغة. (تحقيق) عبد الرحمن البرقوقي. ط٢، دار الفكر العربي.

القيسي، يحيى. ٢٠٠٨. ١٣ عاماً من حياة درويش في عمان. لندن: صحيفة القدس العربي.

الكفوي، أيوب بن موسى الحسيني. الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية. (تحقيق) عدنان درويش، محمد المصري. بيروت: مؤسسة الرسالة.

لاينز، جون. ١٩٨٠. علم الدلالة. (ترجمة) مجيد عبد الحليم ماشطة وآخرون. البصرة: مطبعة جامعة البصرة.

لاينز، جون. ١٩٨٧. اللغة والمعنى والسياق. (ترجمة) عباس إحسان صادق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

لويس. م. م. ١٩٥٩. اللغة في المجتمع. (تحقيق) تمام حسان. مصر: دار إحياء الكتب العربية.

مبارك، مبارك. ١٩٩٥. معجم المصطلحات الألسنية. بيروت: دار الفكر اللبناني.

المخزومي، مهدي. ١٩٨٦. في النحو العربي (نقد وتوجيه). بيروت: دار الرائد.

المسيري، منير محمود. ٢٠٠٥. دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم. القاهرة: مكتبة وهبية.

مقدادي، زكريا كامل راجح. ٢٠١. المنهج التوليدي التحويلي (التشومسكي). الأردن: جامعة اليرموك.

مجمع اللغة العربية. ٢٠٠٤. المعجم الوسيط. مصر: مكتبة الشروق الدولية.

ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٤١٤هـ. لسان العرب. بيروت: دار صادر.

الموسى، نهاد. ١٩٨٠. نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

مومن، أحمد. ٢٠٠٥. اللسانيات النشأة والتطور. ط٢. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

النجار، أشواق محمد. ٢٠٠٧. دلالة اللواحق التصريفية في اللغة العربية. عمان: دار دجلة.

ابن النجار، محمد بن أحمد. ١٩٩٣. شرح الكوكب المنير بمختصر التحرير. (تحقيق) محمد الزحيلي، نزيه حماد. الرياض: مكتبة العبيكان.

النجار، نادية رمضان. د. ت. اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين. مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر.

الهاشمي، السيد أحمد. ١٩٩٩. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. بيروت: المكتبة العصرية.

ابن هشام، عبد الله بن يوسف. د. ت. أوضح المسالك إلى الفية ابن مالك. (تحقيق) محمد محيي الدين. بيروت: المكتبة العصرية.

هلال، ماهر ماهر مهدي. ١٩٨٠. جرس الألفاظ ودلالاتها في البلاغة العربية. بغداد: دار الرشيد للنشر.

وزان، عبده. ٢٠٠٥. محمود درويش في حوار شامل حول الشعر والحداثة. حوار صحفي. لبنان: جريدة الحياة اللندنية. العدد ١٥٥٩٢.

ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء. ٢٠٠١. شرح المفصل للزمخشري. (تحقيق) إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتب العلمية.

المراجع الأجنبية

Firth, J. R. (2591). *Linguistic analysis as a study of meaning*. Selected papers of JR Firth, 2595.

House, Juliane. 1122. "Translation quality assessment: Linguistic description versus social evaluation." *Meta: Journal des traducteurs* Meta:/Translators' Journal 2. 61.

Saussure, F. D. (2595). *Course in General Linguistics*, edited by Charles Bally and Albert Sechehaye, in collaboration with Albert Riedlinger. Translated by Wade Baskin. New York: Philosophical Library.

homsy, N. (25. 5). *La linguistique cartésienne: un chapitre de l'histoire de la pensée rationaliste; suivi de La nature formelle du langage*. Seuil.