جامعة القدس المفتوحة

كلية الدراسات العليا

برنامج ماجستير اللغة العربية وآدابها

النّسيج النّحوي للصّورة الفنيّة في شعر القدس

(بعد نكسة فلسطين عام 1967)

إعداد: (أميرة " محمد فوزي" عبد المحسن سلطان 033001171002)

إشراف: د. ناهدة الكسواني

قدّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير من كلية الدّارسات العليا/جامعة القدس المفتوحة في برنامج اللغة العربيّة وآدابها

الفصل الأول

العام الدراسي 2020

فلسطين

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدّم الرّسالة الموسومة ب:

النسيج النحوي للصورة الفنيّة في شعر القدس بعد النكسة عام 1967م

أقر بأن مضمون الرّسالة جهد ذاتي باستثناء الاقتباسات والإشارات الواردة في الحواشي. وأنّ هذه الرّسالة لم تقدّم من قبل للحصول على درجة علميّة في أيّة جامعة أو مؤسّسة تعليميّة.

اسم الطالب: أميرة "محمد فوزي" عبد المحسن سلطان

التوقيع: أميرة سلطان

التّاريخ:

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (النسيج النّحوي للصّورة الفنيّة في شعر القدس بعد نكسة فلسطين 1976م) وأجيزت بتاريخ _____.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1- دناهدة الكسواني (رئيساً)	
2- د. عبد الرؤوف خريوش (ممتحناً داخلياً)	
3- د. بنان صلاح (ممتحناً خارجيّا ً)	

جامعة القدس المفتوحة

كلية الدّراسات العليا

(نموذج تفويض)

أنا أميرة "محمد فوزي" عبد المحسن سلطان، أفوّض جامعة القدس المفتوحة بتزويد المكتبات أو المؤسّسات أو الهيئات أو الأشخاص بنسخ من رسالتي عند طلبها، بما يتّفق وتعليمات الجامعة.

اسم الطالب: أميرة "محمد فوزي" عبد المحسن سلطان

التوقيع: أميرة سلطان

التاريخ:

الإهداء

أهدي هذه الرسالة إلى أبناء الشّعب الفلسطيني، وأبناء القدس...

إلى جرح الوطن النّازف.....إلى المسجد الأقصى وقبّته ...

إلى عشّاق الحرية على أرض الوطن.....

إلى شُهداء فلسطين الذين روت دماؤهم أرض القدس الشّريف

إلى روح زوجي الشّهيد إبراهيم العكاري ..... الذي روى بدِمائه أرض الإسراء والمعراج .....إلى مَن أعطى ولم ينتظر .....

إلى أمي التي تستحق أن تنحني لها القامات، إلى أخوتي، وجميع أفراد عائلتي...

إلى أبنائي الذين صبروا وتحمّلوا الصّعاب في سبيل الوطن.....

الشّكر والتّقدير

الشّكر من قبل ومن بعد لله تعالى الذي آتاني علمه، وأحمده حمداً يوازي آلاءه ونعمه، وإحسانه.

ولأستاذتي ومشرفتي على هذه الرّسالة الدكتورة ناهدة الكسواني، التي بذلت جهدها لإنجاح هذه الرّسالة.

ولجميع أعضاء الهيئة التّدريسيّة في كليّة الدّراسات العليا من أكاديميّين وإداريين، وبخاصّة الدّكتور عبد الرؤوف خريوش عميد كلية الآداب في جامعة القدس المفتوحة.

ولكل من ساعدني، وأخذ بيدي لإتمام هذه الرّسالة من أصدقاء وأهل وأحبّة.

.

النسيج النحوي للصّورة الفنيّة في شعر القدس بعد نكسة فلسطين عام 1967م

أميرة "محمد فوزي" عبد المحسن سلطان

د. ناهدة الكسواني

ملخّص

لاقى شعر القدس اهتماماً كبيراً من شعراء العالم بعامّة، وشعراء فلسطين بخاصّة بعد احتلال الأراضي الفلسطينيّة، وتهجير أهلها في النكسة الفلسطينيّة عام 1967م، وتحرّكت ألسنتهم بالكلمات المقاوِمة، ليعبّروا عن حبّهم وانتمائهم، ويلهبوا المشاعر الوطنية لدى الشعب.

واختارت الباحثة موضوع الرسالة في الشّعر الذي قيل في القدس بعد نكسة حزيران عام 1967، نظراً للمكانة الدينيّة والوطنيّة لبيت المقدس، وسعياً منها لإبراز دور الشّعر كأحد عناصر مقاومة الاحتلال.

وشكّل محور الدّراسة مدخلاً لمفهوم النّسيج النّحوي والبلاغي للجملة، من خلال ربطه بالنّص ومفهومه، والتعرف إلى النقاط الأساسيّة لالتقاء المصطلحين في الدّراسات القديمة والحديثة، وتطبيقه على أبيات من شعر القدس.

ودرست الباحثة في الفصل الأول مفهوم الجملة الاعتراضيّة، في المعاجم العربيّة، وكذلك وجه التّقابل بين مفهومه عند اللّغويين والبلاغيّين، ومدى تطوّر هذا المصطلح في الدّراسات الحديثة، ومن ثمّ قامت الباحثة بالاعتناء بالجانب التطبيقي للجملة الاعتراضية، واستخراجها في أبيات من شعر القدس فيما بعد النكسة الفلسطينيّة.

وفي الفصل الثاني قامت الباحثة بدراسة بلاغة الكناية في الشعر الفلسطيني، من خلال مبحثين: الأول: مفهومها لغةً واصطلاحاً، واختلاف اللغويّين والبلاغيّين في توضيح المصطلح، وتوضيح وجهة نظر كل منهما، والثاني تطبيق بلاغة الكناية بأنواعها على أبيات من شعر القدس، ومحاولة نسج نسق متكامل يّعنى بالنص الشعري لإنتاج الصّور الجماليّة في الأبيات.

أمّا في الفصل الثالث فقد تناولت الباحثة المجاز المرسل في البلاغة العربيّة، وبيان مفهومه وعناصره الأساسية بين البلاغيّين والنّحويين، وكذلك في المعاجم العربيّة، ومن ثم توضيح مدى وجود العبارات المجازيّة في بعض أبيات الشّعر الفلسطيني.

ومن الأهداف الأساسية للبحث:

1- استخلاص بعض الفنون البلاغية مثل الاعتراض، والكناية، والمجاز من خلال بعض الأبيات التي قيلت حول القدس.
2- دراسة بعض الأبيات التي قيلت في وصف القدس.
3- دراسة علاقة بعض الفنون البلاغية مع الصور الفنية، وترتيبها ومواقعها في الجمل من خلال النظام النحوي، لإبراز العناصر الجمالية البلاغية للنسيج المتكامل للنصوص الشعرية الفلسطينية.
4- توضيح المفاهيم الأساسيّة التي اشتملت على النّسيج والنّص والصّورة الفنيّة، وبيان كل مفهوم منها لغةً واصطلاحاً، ومن ثمّ العلاقة بينها، وإظهار مدى الاتساق مع الدّراسات العربية والغربية الحديثة.
5- التعرّف إلى مفهوم الجملة الاعتراضيّة، واستخراجها عن طريق بعض الأبيات في الشّعر الفلسطيني، وربطها في نسيج متكامل مع الصّورة الفنيّة الجماليّة داخل النّصوص.
6- إظهار مفهوم الكناية وأقسامها في كتب البلاغيّين والنّحويّين، ومن ثمّ تطبيق هذه المفاهيم على أبيات من شعر القدس، وربطها بالتّصوير الفنّي، واستخلاص الجمال البلاغي عن طريق نسيجها المتكامل.
7- توضيح مفهوم المجاز وأقسامه وأنواعه، والانتقال للتعرّف للأساليب المجازيّة وتأثيرها على أبيات من شعر القدس من خلال الرّتب الاسميّة والفعليّة.

وخلُص البحث إلى بعض النتائج منها وجود مصطلح النّسيج في الدّراسات القديمة والحديثة، والوصول إلى أهميّة الصّورة الفنية ودورها في تشكيل المتعة لذهن القارئ، ودور الجملة الاعتراضية في رسم حدود الجملة، ودور الكناية المهم في النسيج المتكامل، وأهمية المجاز في تحديد رتب الجملة.

الكلمات المفتاحيّة:

النّسيج النّحوي- الكناية- الصّورة الفنيّة- المجاز المرسل- شعر القدس- الكناية

The syntactic structure of the aesthetic image in the poetry of Jerusalem after the Palestinian setback in 1967

Ameerah "Muhammad Fawzi" Abdul Mohsen Sultan

Dr. Nahida Al-Kiswani

Summary

The poetry of Jerusalem received great interest from poets around the world, and poets of Palestine after the occupation of the Palestinian lands and the displacement of its people during the Palestinian setback in 1976, so they started writing resistance Poetry and prose to express their love and belonging, and to inflame the national feelings of people.

The core ingredient of the research is concerned in identifying the concept of the grammatical and rhetorical structure of the sentence, linking it to the text and its concept, identifying the main points where the two terms in ancient and modern studies meet, and applying it to verses from the poetry of Jerusalem.

In the first chapter of this research the researcher studies the concept of the parenthetical sentence in Arabic dictionaries, as well as the contrast between its concept among linguists and rhetoricians, and the extent of this term's development in modern studies after the Palestinian setback.

In the second chapter, the researcher studies the rhetoric of metonymy in Palestinian poetry, through two areas; the first one was the rhetoric of metonymy's linguistic and the rhetorical meaning and how the linguists and grammarians would clarify the concept , also how would they clarify the point of view of each one of them, while in the second area is applying the rhetoric of metonymy types to lines of Jerusalem poetry and an attempt to weave an integrated pattern concerned with the text of poetry to produce aesthetic images in the verses.

In the third chapter, the researcher discusses the metaphor in Arabic rhetoric, and explains its concept and its basic elements among rhetoricians and grammarians, as well as in Arabic dictionaries, and then clarifies the extent of the presence of metaphors in some verses of Palestinian poetry.

The main objectives of the research:

1- Extracting some rhetorical arts such as parenthetic, aesthetic image, and metaphor from some verses that were said about Jerusalem.

2- Study some of the verses that were said in describing Jerusalem.

3- Study the relationship of some rhetorical devices with aesthetic images, and their arrangement and location in sentences through the grammatical system, to highlight the aesthetic rhetorical elements of the integrated fabric of Palestinian poetic texts.

4- Clarifying the basic concepts that included textures, text and aesthetic image explaining each concept in language and convention, and then the relationship between them, and showing the extent of consistency with modern Arab and Western studies.

5- Identifying the concept of the parenthetic sentence, extracting it from some verses in Palestinian poetry, and linking it in an integrated fabric with the aesthetic artistic image within the texts.

6- Demonstrating the concept of metonymy and its divisions in the books of rhetoricians and grammarians, and then applying these concepts to verses from Jerusalem poetry, linking them to aesthetic depiction, and extracting rhetorical beauty through its integrated texture.

7 - Clarifying the concept of metaphor, its divisions and types, and moving to know the metaphorical styles and their impact on lines of Jerusalem poetry through the syntactic structure.

Conclusion:

The research concluded with some results; the presence of the term texture in ancient and modern studies. The importance of the aesthetic image and its role in shaping the pleasure of the reader. The role of the parenthetic sentence in drawing the boundaries of the sentence, it also highlighted the important role of metaphor in the integrated fabric, and the importance of metaphor in determining the syntactic structure of the sentence.

Key words: Syntactic structure- metonymy– aesthetic image- metaphor - Jerusalem poetry- par

المقدمة

يُعَدُّ النّص الأدبي أحد أهم الدّراسات الأدبيّة القديمة والحديثة، التي اهتمّ بها اللغويون والبلاغيون، وعليه ارتأت الباحثة أن تدرس النّسيج النّحوي للصّورة الفنيّة في شعر القدس على اعتباره حلقة متكاملة، تجمع بين الجملة، والكلام، والخطاب، والنّظم، ووثيقة مهمة تُعنى بجوانب متعدّدة، ترتبط بنسيج متكامل تتلخّص فيه الحقيقة والمعارف.

وبما أنّ الشّعر الفلسطيني ظلّ محطّ أنظار الباحثين، وموضوع التأملات العالميّة والشّعبية، ارتبط البحث بتركيب النّصوص الشّعريّة الفلسطينيّة، وبنيتها النّحويّة والبلاغيّة، في الشّعر المقدسي، وكذلك في أشكال العلاقات الدّاخلية، وتعالقاتها، من خلال الصّورة الفنيّة، وارتباطها بالبلاغة العربيّة ومواضيعها من الاعتراض، والكناية، والمجاز، وعلاقاتها مع الترتيب النّحوي للنّصوص الشعرية ككل متكامل يبرز فيه الجمال الفني.

وبرزت أهميّة البحث في نسيج الشّعر الفلسطيني، على أنّه منظومة اتّسقت من خلالها أركان الجملة؛ وظهرت فيها عناصر الخيال، والإحساس، والانتماء، والعاطفة الوطنيّة، وتأثيراتها في الشّعب الفلسطيني والعربي، في فترة ما بعد نكسة فلسطين عام 1967م؛ حيث عبّروا عن وطنيّتهم، وحبّهم لفلسطين، ومقاومتهم للاحتلال.

واستعانت الباحثة بالعديد من الدّراسات في هذا البحث ومنها:

1- كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، وهو الكتاب الذي يُعد كنز للغة العربية وبلاغتها.
2- النّص الأدبي من أين وإلى أين) للأديب عبد الله مرتاض.
3- كتاب (علم لغة النّص) للأديب حسن البحيري
4- كتاب (نسيج النّص) للأزهر الزناد؛ حيث شكل الأخير محوراً أساسيّاً في هذه الدّراسة بما وقف عليه من النّص وعلاقاته.
5- كتاب جابر عصفور (الصورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب) الذي استعانت به لاستخراج الصور الفنيّة من الشّعر الفلسطيني.

ولا تزعم الباحثة أنّها تناولت جميع الشّعر الذي قيل حول القدس، لكنها درست بعض النماذج الشعريّة لبعض الشّعراء الفلسطينيين.

وحاولت الباحثة من خلال هذه الدّراسة أن تجيب عن بعض الأسئلة منها:

1- ما العلاقة بين النّسيج والنّص من خلال توضيح مفهوم كل منهما في الدّراسات اللغوية القديمة والحديثة؟
2- ما المفهوم اللغوي والاصطلاحي للصّورة الفنيّة؟ وما هي عناصرها ومكوّناتها الأساسيّة، وكيف تُولد الصّورة من رحم النّصوص الشعريّة؟
3- ما هو تعريف الاعتراض لغةً واصطلاحاً في المعاجم العربية، وبعض الكتب البلاغية؟ وكيف يتم تطبيقه على أبيات الشّعر الفلسطينيّة؟
4- ما المفهوم اللغوي والاصطلاحي للكناية في بعض الكتب؟ وما مدى تواجده في أبيات الشعر المقدسي الفلسطيني؟
5- ما المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمجاز؟ وما علاقته بالشعر المقدس؟ ولماذا استُخدم في الشعر الفلسطيني؟
6- من هم الشّعراء الفلسطينيون الذين برعوا في أدب المقاومة؟
7- كيف تُحقّق التركيبة النّصية النّسيج المتكامل لعناصر الجملة؟

وواجهت الباحثة بعض المعيقات في عمل الرسالة، ومنها:

1- صعوبة التنقل من منطقة إلى أخرى للوصول إلى المكتبات، والحصول على الكتب.
2- صعوبة الحصول على شعر يختص بكل مسألة من المسائل النّحويّة أو الفنيّة خاص بمدينة القدس تحديداً.
3- واجهت الباحثة صعوبة في البعد عن الأحكام الذاتية وتقييم النتائج الوطنية، والحكم على الشعر من منطلقات شخصية.
4- واجهت الباحثة صعوبة علمية في الفصل بين المكونات البلاغية، أثناء تحليل الأبيات؛ حيث تتداخل مع بعضها.

وقد دفع طبيعة الموضوع إلى اتّباع المنهج الوصفي التفسيري، بالاستعانة بالمنهج الأسلوبي أحياناً، لأنّ الدّراسة شكّلت نسيجاً متكاملاً يصعب فيها الفصل بين المناهج اللغويّة.

وجاءت الدّراسة في مقدّمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

في التّمهيد عرضت مفهوم النّسيج لغةً، وذهبت لتتبّع المصطلح من خلال دراسته على يد عدد من علماء اللغة والبلاغة، ومن ثمّ مفهومه في الدّراسات اللّسانيّة الحديثة، والبحث عن مدى تلاقي

هذه المصطلحات، وتناولت مفهوم النّص ومفهوم الصّورة الفنيّة وأنواعها، ومدى توافقها مع أبيات الشّعر الفلسطينيّة.

وفي الفصل الأوّل تناولت الباحثة: " الوظيفة الدّلاليّة للاعتراض بين المشبّه والمشبّه به في شعر القدس"

وفي الفصل الثاني: " تأثير الأساليب النحويّة في بلاغة الكناية في شعر القدس"

والفصل الثالث كان بعنوان: تأثير النّسيج النّحوي للرّتب النّحويّة في علاقات المجاز المرسل في شعر القدس".

وأنهت الباحثة بخاتمة حاولت فيها أن تضع بعض النتائج والتّوصيات التي توصّلت إليها.

التمهيد

أولاّ: مفهوم النّسيج لغةً واصطلاحاً.

ثانيّاً: مفهوم النّص.

ثالثاً: مفهوم الصّورة الفنيّة لغةً واصطلاحاً.

رابعاً: العلاقة بين الصورة الفنية والنسيج والنص.

التّمهيد

أولاً: أ- مفهوم النّسيج

النّسيج النّحوي من المصطلحات التّي درست في النّصوص العربيّة والغربيّة، قديماً وحديثاً، وبدايةً سوف يتم تعريف مصطلح النّسيج لغةً واصطلاحاً.

النسيج لغةً:

تجمع بعض المعاجم العربيّة على تعريف النّسيج بأنه بمعنى الضم، كأن تنسج الريح التُّراب وتسْحَبه بَعضَه إلى بعض، وهو الحَبْك، فالرّيح نسْجُ طرائق الحَبْك أيضاً، وبمعنى الحياكة، وضم السُّدى إلى اللُّحمة، أي ضم الخيوط بعضها لبعض طولاً وعرضاً، وهو تلفيق الزّور من الكذّاب، وتزوير الكلام، ونظم الشّعر[1]، وهو نسج الروايات على اختلافها من واقع الحياة، كأن ينسج قصّة خياليّة[2]، وهو التّلخيص للكلام وصياغته، ويقال " نسيج وحده" لا نظير له[3].

إذن نستطيع أن نرى من خلال المعاني السّابقة، تقارب المعاني المقصودة والتقاءها، بضم أي جزء كان إلى الآخر، سواء أبذرّات التّراب البالغة الدقّة أم بجزيئات الماء والتحامها، وكذلك حياكة الثّياب، والتحام ألفاظ الشّاعر.

أمّا اصطلاحاً فقد عُرّفه الجرجاني على أنّه النّسج والنّسيج، وهو عبارة عن ضم كل كلمة إلى الأخرى؛ بحيث تؤدّي في النهاية إلى المعنى المطلوب، وترسل الفائدة المرجوّة، ولا يتم ذلك إلاّ بمعرفة طريقة "النّسج في الديباج الكثير التّصاوير" أي: التأليف بين الألفاظ بطريقة مخصوصة، وضم كل لفظٍ إلى الآخر، وأضاف أيضاً هي: " ضم لطاقات الإبرسيم"، ولا يتم ذلك إلاّ للنسّاج الحاذق، الذي يجمع كل خيط من الإبرسيم في الديباج؛ حيث شبّه ذلك بالفنّان الذي يرسم صورة مصبوغة، وينقشها بأدق التّفاصيل، وبمقادير محدودة، فيمزج، ويرتّب، وينظّم حسب ذوقه، وكذلك الشّاعر، ينسج الألفاظ بحيث يتوخّى كل معاني النّحو، وترتيبها في النّفس، فإذا لم يتوخى معاني النّحو، لم يصنع شيئاً يسمّى به مؤلّفاً[4].

---

[1] القاموس المحيط: مادة (نسج)

[2] معجم اللغة العربية المعاصرة: مادة نسج.

[3] المعجم الوسيط. مادة: نسجت.

[4] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تحقيق: ياسين الأيوبي. ط1، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، د ت، ص 84.

وبهذا وازن الجرجاني بين النسيج والديباج، والكلام وترتيب الغزْل، وقرنه مع تنظيم الكلم وشبّهه في الغزْل بالمنسجة، وأضاف قائلاً: "على أن هاهنا: نظماً، وترتيباً، وتأليفاً، وتركيباً، وصياغةً، وتصويراً، ونسجاً، وتحبيراً، وأن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هو ومجاز فيه، سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيه"[1].

وبذلك كان الجرجاني، أول من عرّف (بالنّسج) في الكلام المنظوم، أو المنثور، واستخدم الأسلوب الذي يجمع كل ما سبق من التأليف والترتيب.... وغيره؛ حيث خصّة بتعريفٍ، استطاع من خلاله أن يقنع القارئ والكاتب، أنّ كلامه نسقاً منسوجاً، محكماً، يتوجّب فيه الدقّة في الضّم من خلال (الديباج) الكلام، والألفاظ.

أما ابن طباطبا في كتابه عيار الشّعر، فقد استعمل مصطلح النسج عندما قال " فإنّ الشّعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السّائرة الموسومة باختصارها لم يحسُن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها ، نسجاً وحُسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقّة معانٍ، وصواب تأليف" [2]، والشاعر عليه أن يكون " كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيره، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقّاش الرفيق الي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتّى يتضاعف حسنه في العيان"[3]، وبهذا حدّد طريقة نظم الشّعر، وإتقانه وصناعته التي لا يمكن إلاّ لحاذقٍ متمرّس صياغته ونسجه إتقانها ليصبح كاملاً لا تشوبه شائبة، متسقاً متضامّاً من أول بيتٍ حتى آخر القصيدة، وبهذا يصل للنّسيج.

وأضاف الخفاجي: أنّ النّظم لأي نص لا يكون إلا إذا حسُن النّسيج، وقد ذكر ذلك من خلال التأليف في الكلام وصناعته، "وأمّا تفويف الشّعر[4] فإنّ النّظم إذا كان نسجاً وصف بالصّقال، والرقّة، وكثرة الماء، والهلهلة، والمتانة وغير ذلك مما يستعمل في الثّياب المنسوجة من النّعوت المحمودة والمذمومة كان التفويف فيه جارياً هذا المجرى، ومعدوداً من هذا القبيل"[5]، وبهذا يتّفق مع الجرجاني.

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر. ط3، مطبعة المدني، القاهرة، 1992م، ج1، ص34.
[2] ابن طباطبا: عيار الشّعر. تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. د ط، شركة فن الطباعة، مصر، 1956م، ص126-127.
[3] ابن طباطبا، محمد: عيار الشعر. تحقيق: باس عبد الساتر. ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005م، ص 11.
[4] تفويف الشعر: هو في علم البديع في الذروة العليا، وهو مصطلح علماء البيان ما يدل على معنى أخر بقرينة أخرى، واشتقاقه من قولهم بُردٌ مفوّف، وهو الذي يكون على لون ثمّ يخالطه لون أبيض، ويرد تارة من جهة لفظه وتارة من جهة معناه. أنظر: بن حمزة، يحيى: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. ص441
[5] الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م، ص 137.

وعرّف ابن خلدون[1] النّسج على طريقته في كتابه (المقدمة) فقال: " أعلم أنّها –يقصد صناعة الشّعر– عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التّراكيب، أو القالب الذي يفرّغ فيه ...ثمّ ينتقي التّراكيب الصّحيحة عن العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصّها رصّاً، كما يفعل البنّاء في القالب أو النّساج في المنوال، حتى يتّسع القالب بحصول التّراكيب الوافية بمقصود الكلام، وهذه التراكيب ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص[2]، ، فأراد ابن خلدون أن يبرز، ويبيّن أنّ انتقاءَ الكلمة ووضعها مكانها في أيّ تركيب، ما هي إلا إبداع العربيّ الفصيح، ابن اللّغة الذي يعي بفطرته كيف يضع كل كلمة الموضع الحق.

ويضيف لنا حازم القرطاجي كلاماً مهماً عندما يوضّح معنى الفصل والوصل بقوله: " فأمّا المتّصل من العبارة والغرض، فهو الذي يكون فيه لآخر الفصل بأوّل الفصل الذي يتلوه علاقة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة"[3]، ومعنى كلامه في هذا أنّ التراكيب متسقة من أولها إلى آخرها ولا انفصال بينها، وهذا حتماً يحقّق الاتساق التام والنسيج المتكامل للسياق.

يعبّر مصطلح النّسيج عن التّماسك في التّراكيب الأدبيّة على اختلافها، وخصوصاً التّراكيب الفنية، حيث تترابط وتتشابك فيما بينها، فتكون بذلك أشد بناءً، وأحكم نسجاً، فتجيء القصيدة الفنية كالسّلسلة الواحدة المتّصلة الحلقات، المتينة الإحكام، فتتحقق الوحدة الكليّة[4].

نستنتج أنّ مصطلح النّسيج استخدمه الأدباء العرب وعرّفوه، ووصفوا به كلامهم وحسنه، وطلاوته، أما أنّهم ذكروا مصطلح النّص فعلينا أن نرى ذلك، والسؤال الذي يطرح نفسه، ما العلاقة بين النّسيج والنّص؟

1- النسيج عند المحدثين:

يعرّف **أحمد عفيفي** النّص بقوله: أنه عبارة عن نسيج لمجموعة من الكلمات، بحيث تنتظم نسقاً مستقلّاً في التأليف، منتظماً، وتبرز في شكل محدّد، وثابت[5] .

---

[1] ابن خلدون: درس علوم البلاغة من خلال بعض كتبه، من خلال علم البيان، حيث درس التشوهات والترابطات والاستعارات التي يمكن أن تؤثّر على الكلمات بمعانيها في سياقاتها المختلفة، علم البيان عنده من العلوم اللسانية، وذكر " ثمرة البيان إنما هي في فهم الإعجاز من القرآن. أنظر: مقدمة ابن خلدون، ص 550.

[2] ابن خلدون، عبد الرحمن: مقدمة ابن خلدون. تحقيق: حامد أحمد الطاهر. ط1، دار الفجر للتراث، القاهرة، 2004م، ص 728.

[3] الفرطاجي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب خوجة.د ط، دار الكتب الشرقية، د ت، ص290.

[4] الجندي، علي: في تاريخ الأدب العربي. ط 1، طبعة دار التراث الأوّل، 1991م، ص 288.

[5] عفيفي، أحمد: اتجاه جديد في الدّرس النّحوي. ط1، مكتبة زهراء الشرق، جامعة القاهرة، 2001م، ص26.

فالنّص هو النّسيج المتعالق بنظمٍ مخصوص، تماماً كما هو عند الجرجاني، وهذا النّظم يؤدّي إلى نص يخرج للقارئ في صورة تامّة ومستقلّة في التأليف والتّرتيب، ولكن الجرجاني لم يذكر مصطلح النّص.

وعرّف الأزهر الزناد في كتابه (نسيج النّص)، على أنّه: نسيجٌ من الكلمات التي يترابط بعضها ببعض، كمثل خيوط النّسج، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كلٍّ واحد هو ما نطلق عليه مصطلح نص [1]، وبهذا بيّن الزناد كيفيّة تآلف جميع أعضاء الجملة واتّحادها لتكوّن جسداً وروحاً، ونسيجاً متكاملاً تعلو فيه كلُّ دلالات المعنى المُراد، لتنثرَ الوحدة العضوية الواضحة للمتلقّي.

ومن خلال رأي الأستاذ عفيفي والزناد نلاحظ التقاء التّعريفين على النسيج المترابط، زاد عليه الأستاذ عفيفي ما يؤدي إلى الشكل الثابت النهائي، ولكن لا فارق بين وجهتي النّظر.

وأطلق النّاقد عبد الله مرتاض على النّص مسمّىً غريباً وهو :"النّسيج اللّغوي العجائبي، وعمد هنا إلى كلمة (العجائب) لا إلى (العجيب) تفخيماً للشّأن وتعظيماً للقدر، الذي ينتسج بفعل سحريةٍ عبقريّةٍ فيَعقُّ ناصّه، ليذوب في كيان اللّغة الأكبر، وفي حضنها الأروع[2]، فاستخدم عبد مرتاض المصطلح بترجمته وهي النّسيج وهذا ما أردناه في هذا البحث، ووضّح مرتاض مفهوم النّص بقوله: لا ينبغي أن يحدّد النّص بمفهوم الجملة ولا بمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى من الجمل، فقد يتصادف أن تكون الجملة الواحدة من الكلام نصّاً قائماً بذاته، مستقلّاً بنفسه وذلك ممكن الحدوث في التّقاليد الأدبيّة كالأمثال الشّعبيّة والألغاز والحكم السّائرة والأحاديث التي تجري مجرى الأحداث وغيرها[3]، وبهذا ترك فضاء النّص مفتوحاً لا حدود له، ولا يرتبط بأي محدّد، فقد تكون الجملة نصاً، وقد يكون النسيج الكامل نصاً.

ويعرّف نهاد الموسى النّص على أنّه: " النّسيج اللّفظي النّاشئ عن توجيه رسالة إلى متلقّين، ويركّز فيه على الأثر التي تتركه الرّسالة في المتلقّي، أي درجة العلاقة التّفاعليّة بين المرسل والمتلقّي" [4]

---

[1] الزناد، الأزهر: نسيج النّص (بحث ما يكون به الملفوظ نصّاً). ط1، المركز الثقافي العربي، 1993م، ص12.
[2] مرتاض، عبد الله: نظرية النص الأدبي. ط2، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010، ص3.
[3] مرتاض، عبد الله: النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟. د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983م، ص 42.
[4] الموسى، نهاد وآخرون: منهج قراءة النّص العربي. ط2، جامعة القدس المفتوحة عمان ، 2009م، ص8.

وبذلك تبدو العلاقات داخل البنية النّصيّة عبارة عن نّسيج لفظي، نشأ عن قدرة النّص على بث رسائل وإشارات إلى المتلقّين، تؤثّر بشكل أو بآخر على العلاقة التّفاعليّة بين المرسل والمتلقّي[1]، هنا يتبيّن مقدرة بنية النّص الدّاخلية كوسيلة اتّصال يستطيع المبدع أن يوصل بها ما يريد إلى المتلقّي، الذي بدوره يعمل على الغوص في أعماق النّص، ويستنبط العلاقات المحوريّة الدّاخلية ويُنشئ البنية المتناسقة.

نخلص من جميع ما سبق إلى أن بعض العرب القدماء عرفوا النسيج، وبعضهم ذكر النّص ، كما عند الجرجاني؛ حيث وُجِد لفظ (النّص)، في أسرار البلاغة قوله: "وانت ترى نصاً من القرآن"[2]، وكان الجرجاني أوّل من تحدّث عن نظرية النّظم في اللغة، (تعليق الكلم بعضها ببعض، كقوله أنّ الكلمات عبارة عن اسم وفعل وحرف، وقسّم هذا التعليق إلى ثلاثة أقسام: تعليق اسم باسم واسم بفعل وتعليق الحرف معهما)[3] في كتابه دلائل الإعجاز، وبذلك يكون قد سبق المحدثين في توضيح مفهوم النّص، مع وجود اقترانات في أماكن عدّة للنظم والاتساق فعليّاً مع معنى النّص.

أما المحدثون فقد ربطوا تعريف النّص مع النّسيج، وخصوصاً الأزهر الزناد؛ حيث درسه دراسة مستفيضة وبيّن كل ما يجري داخل النّصوص من علاقات وروابط، ولكن معنى الكلام عند بعض العرب، يتّفق مع معنى النّص، وكل معنى يحمله من ضم وتركيب وترابط، للوصول للجملة والنّسق المراد، وكذلك يتّفق مع النّسج وما يحمله من معانٍ بين طيّاته، للوصول إلى النّظم المراد، ولا شكّ أنّه لا يخلو من بعض الاختلافات البسيطة،

وقد حاول بعض المحدثين التقريب بين أصل كلمة " النص" في اللغة العربية وفي بعض اللّغات الأخرى كالفرنسية (Texte) والإنجليزيّة (Text) والإسبانيّة (Texto) والرّوسيّة (Tekta)، والأصل لهذه الكلمة في هذه اللّغات هي (Textux) الذي يعود أصل كلمة النّص فيها إلى النّسيج كما سبق، حيث ذهب محمّد الهادي الطّرابلسي: إلى أنّ معنى النّسيج يتوفّر في المصطلح الأعجمي المقابل لمصطلح نص Texte على أنّ هذا المعنى ليس غريباً عن تصوّر العرب للنّص، فقد تبيّن لنا أنّ الكلام عند العرب يكون نصّاً إذا كان نسيجاً، والنّسيج والنّص في بعض الأحيان يلتقيان، ففي اللسان (مادتا ن. ص. ص– ن . س. ج) النص جعل المتاع بعضه

[1] الداودي، زاهر: الترابط النصّي بين الشعر والنثر نصوص الشيخ عبد الله بن علي الخليلي أنموذجاً. رسالة دكتوراه، إشراف: نهاد ياسين الموسى، الجامعة الأردنية، 2007م، ص 12.

[2] الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة. تحقيق: محمود شاكر. د ط، مطبعة المدني، القاهرة، د ت، 402/1.

[3] الجرجاني، دلائل الإعجاز. تحقيق: أحمد رضوان الداية وفايز الداية. ط2، مكتبة سعد الدين، دمشق، 1987م، ص61.

على بعض، والنّسيج ضم الشّيء إلى الشّيء، فالأوّل تركيب والثاني ضم، والتركيب والضم واحد"[1]، وفي المجال اللّغوي الفرنسي سمّي بعلم النّص science du text، وفي الإنجليزيّة سمّي تحليل الخطاب discourse analysis، وقد عبّر عنه بعض المترجمين بعلم النّص، وبعضهم الآخر بعلم اللغة النّصي، أو بنحو النّص، أو بنحو النّصوص أو بعلم لغة النّص[2]، وأيضاً يشير الأصل اللاتيني لكلمة Text وTexte المشتقتين من Textus إلى النّسيج Tissuالمشتقّة بدورها من Texere بمعنى النّسيج، فالأصل اللاتيني يحيل إلى النّسيج ودلالته، وتحيل هذه المادّة إلى شدّة التّنظيم وبراعة الصّنع، أو أنّه يوحي بالجهد والقصد، ولعلّه يوحي أيضاً بالكمال والاستواء وإلى النّسيج أيضاً[3]، ويعود المصطلح إلى ما تعنيه كلمة النّسيج في المجال المادي الصناعي، وقد نتج عنها اشتقاقات لا تخرج عن هذا المعنى الأصلي، ثمّ نقل هذا المعنى إلى نسيج النّص، ثمّ اعتُبِر النّص نسجاً من الكلمات[4].

يعدّ العالم الغربي جاكبسون (ت 1982) من العلماء الذين درسوا النصّ دراسة ملمّة به، حيث عرّف النّص على أنّه "رسالة تواصليّة" عن طريق وظائف أساسيّة للغة والتواصل عن طريقها، فكانت الوظيفة الانفعاليّة التي تقوم على المرسل وتتعلق به، أما الوظيفة الثانية فهي الإفهاميّة وهي تتعلّق بالمرسل إليه، أما الوظيف الثالثة التي ذكرها جاكبسون فهي الاتصالية وتتعلق بالقناة التي تتم عبرها الرسالة، والوظيفة المرجعية التي تهتم بالسياق أو المرجع، والوظيفة الفنية وتهتم بالرسالة ووظيفتها اللغوية[5]، وبذلك جعل النّص محور تفاعل وإيصال، يستطيع القارئ من خلاله أن يحدّد هدفه كما كانت غايته النّفسية.

وعرّفت جوليا كريستيفيا النّص على أنّه أداة تعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة الرّبط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنّص إذاً إنتاجية[6]، تتكامل معاً لتُنشئ المعنى المطلوب، وتحقّق هدف المتلقّي، من خلال توليد وإنتاج العديد من النّصوص، وكذلك وعُرّف النّص عندها كما يقول النعيمي على أنّه جهاز فيقول: " النّص جهاز يخرق اللّغة فيعيد توزيع النّظام عن طريق الرّبط بين كلام إبلاغي يروم

---

[1] لسان العرب: ابن منظور. مادة (نسج).
[2] الداودي، زاهر: الترابط النصي بين الشعر والنثر نصوص الشيخ عبد الله بن علي الخليلي أنموذجاً. ص 8
[3] قياس، ليندة: لسانيات النص النظرية والتطبيق (مقامات الهمذاني أنموذجاً). ط1، مكتبة الآداب المغربي، القاهرة، 2009م، ص18.
[4] مفتاح، محمد: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي. ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط، 1999م، ص 16.
[5] ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشّعريّة. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز. ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص26. أنظر أيضاً: بركة، فاطمة: النّظريّة الألسنية عند رومان جاكبسون. ط1، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993م، ص 69.
[6] كريستيفيا، جوليا: علم النّص. ترجمة: فريد الزاهي. ط1، دار توبقال، بلفريد، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص21.

الإعلام المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[1]، فيظهر كأنّه عمليّة دمج بين ما سبق من كلام وما هو جديد من خلال عمليّات انصهار بين ملفوظات موجودة سابقاً، وبين ما هو جديد.

أمّا **بارت** فيعرّف النسيج على أنّه: المعنى عادةً ما يختفي وراء النّسيج بستار ونتاج جاهز، ويركّز على الفكرة التوليدية، التي ترى أنّ النّص يصنع ذاته عن طريق التّشابك الدّائم وسط هذا النسيج، وشبّهه بالعنكبوت الذي يذوب في الإفرازات المشيّدة لنسيجه، وبذلك يكون النّص عنده هو نسيج مثل نسيج العنكبوت، وبذلك يترابط النّص في جميع أجزائه لتشكيل الوحدة الكليّة[2]، وبذلك يجعل بارت النّص عالماً داخليّاً متشابكاً، تنطلق فيه اللّغة في فضاء واسع، وتلتقي فيه الدّلالات حيث تريد.

في حين يرى هاليدي النّص انّه: كل ما يُقال أو يُكتب ليكوّن كلاماً كاملاً متّحداً، ولا عبرة بطوله أو قصره، وهذا التّرابط مستمر دائم، يتكوّن من مصطلحين أساسيين هما: محور المجاورة ومحور الاستبدال، وبذلك يكون التّرابط النّحوي على أشدّه فنراه يعرّفه على أنّه كيان، أو جسد كامل لا يمكن أن يستغني فيه جزء عن آخر، بجميع أعضائه يتم الأداء الحسن، ويستخدم كذلك العديد من المصطلحات مثل الإحالة والاستبدال والحذف، والروابط لتحقيق مستوى النّصيّة المطلوبة، والوصول إلى الاتّساق[3].

إذاً المصطلح في العربيّة لا يختلف كثيراً عن المصطلح Text الغربي، إذ أنّ الدّلالات جميعها –كما نرى– ترتبط ببعضها، ويدل بعضها على الآخر، إذ كان النّسج صناعة العرب اللّغوية وغير اللّغوية وهذا ما استعملوه في لغتهم، ونراه أيضاً في التفسير اللغوي عند غير العرب.

د: النسيج واللسانيات

نشأت الدّراسات اللّسانيّة عندما أدرك اللّسانيّون أهمية الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النّص وذلك لأمور عدّة منها:

1– أنّ الجملة ليست قادرة على وصف اللّغة كعلم له ارتباط بالعلوم الإنسانيّة الأخرى.

---

[1] النعيمي، ناصر: جذور نحو النص في التراث النحوي (الكتاب نموذجاً). مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة العلوم الإسلامية، مجلد: 17، عدد: 7، 2010م، ص 387.

[2] بارت، رولان: لذة النص. ترجمة: فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص62-63.

[3] ينظر: هاليدي ورقية حسن. التماسك باللغة الإنجليزية. د ط، لندن، 1976م، ص22.
ينظر أيضاً: خليل، إبراهيم: في اللسانيات ونحو النص. ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2007م، ص 217.

2- أهمية نحو الجملة في السّياق الاجتماعي، رغم أهميّته الكبرى في الدّرس اللغوي، فاللغة عبارة عن وسيلة اتّصال بين أفراد المجتمع للتوصّل إلى غايات مقصودة[1]

ونقصد بمصطلح لسانيّات النّص بدايةً: ذلك الاتجاه اللّغوي الذي يُعنى بدراسة نسيج النّص انتظاماً واتّساقاً وانسجاماً، ويهتم بكيفيّة بناء النّص وتركيبه، ومعنى ذلك أنّ لسانيّات النّص تبحث في الآليات اللغوية والدّلاليّة التي تسهم في بنائه، وكذلك أُطلق عليها (لسانيات الملفوظ) عند بنفست.

إذاً لسانيّات النّص فرع من فروع علم اللّسانيات linguistique، وتتعامل مع النّص باعتباره نظاماً للتّواصل والإبلاغ السّياقي[2]، من خلال بعض الدوال والمدلولات وقدرتها على إقامة علاقة تواصليّة بحيث ترسلها للقارئ، وتدرس اللسانيّات النّصوص والخطابات أيضاً من خلال " النّظرة الشّاملة والمنهج المتكامل للنّص، الذي كان من نتائجه ظهور دراسات لغوية تتناول تركيب النّص"[3]

ورسّخ الأزهر الزّناد المعنى التواصلي من خلال الدّراسات اللّسانية للنّص بقوله: النّص هو جميع الوحدات اللّغوية ذات الوظيفة التّواصليّة، وتخضع لمبادئ الانسجام، والتّماسك والإخبارية[4].

شكّل مصطلح النّسيج أو النّص في الدارسات اللسانيّة المعاصرة مفهوماً مركزيّاً، حيث أطلق عليه علم النّص، ولسانيات النّص، ولسانيات الخطاب، ونحو النّص، حيث تبتعد جميعها عن الجملة، وبذلك يكون علم النّص علماً جديداً في اللسانيات، ويقول إبراهيم الفقي :هو من علوم اللغة التي تدرس النص كوحدة لغويّة كبرى، بحيث تدرس التّرابط والتماسك، والإحالة المرجعيّة، والسّياق النّصي والتواصلي[5]،أما محمد خطابي فيراها: متتالية من الجمل تشكّل نصّاً، بحيث تكون بينها علاقات معيّنة [6]، وأحمد عفيفي يقول: هي وحدة عضويّة كاملة من خلال المبادئ السّابقة[7]

ويرى عبد السّلام سليمي أنّ الجملة نسق ثلاثي التّركيب، يتمثّل في المسند والمسند إليه والتكملة ونسق نحوي يعتمد على تمام التّكوين وصحّة التأليف، وهي أيضاً ذات نسق متصرّف، إذ تقبل التحليل والتّحويل والإعراب[8]، وبذلك يفسّر معنى الجملة النحوية " فهناك من يعتبرها كلاماً مفيداً،

---

[1] النّعيمي، ناصر: جذور نحو النّص في التراث النحوي (الكتاب أنموذجاً). ص 238.
[2] المرجع نفسه. ص 17.
[3] مصلوح، سعيد: من نحو الجملة إلى نحو النّص. د ط، كلية التربية الأساسية، الكويت، د ت.
[4] الزناد، الأزهر: نسيج النّص (بحث ما يكون به الملفوظ نصّاً). ص 15.
[5] الفقي، صبحي: علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق. دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م، ج1، ص 36.
[6] خطابي، محمد: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النّص). ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م، ص13.
[7] عفيفي، أحمد: نحو النّص اتجاهات جديدة في الدّرس النّحوي. ط1، مكتبة زهراء الشرق، جامعة القاهرة، 2001م. ص42.
[8] سليمي، عبد السلام: دراسة في التركيب. ط1، كلمات للنّشر والطّباعة والتوزيع، 2010م، ص 19-21.

وهناك من يعتبرها فعلاً وفاعلاً أو مبتدأ وخبر، أو هي عبارة عن مسند ومسند إليه، وعلاقتها إسناديّة، ويعني هذا أنّ الجملة إسناد وعمدة، وقد تتجاوز ذلك إلى مكمّلات موسّعة أو فضلة توسيعيّة[1]، وهذا الأديب أيضاً يحدّ كما نرى الكلام حول الجملة والتركيب النحوي الكامل الذي لا يقوم فقط على الجملة وهذا ما عنيت به اللّسانيات الحديثة.

وتدرس لسانيات النّص كفرع من فروع اللّسانيات العامّة، يُعنى بدراسة مميزات النّص من حيث حدّه، وتماسكه، ومحتواه الإبلاغي[2] ، وبذلك يؤيّد أقوال العرب السابقين بدارسة النّص كوحدة.

يدلّ مصطلح الوحدة أيضاً على التّرابط عند هارفج فيقول: " أنّ النّص عبارة عن ترابط مستمر للاستدلالات السنتيجمية[3] التي تظهر الترابط النحوي في النّص"[4]، أي ترابط مستمر للاستبدالات النّحوية الدّاخلية للنّص.

يمكن لنا نرى أنّ النسيج النحوي استعمل في الدّراسات اللسانية الحديثة وخصوصاً عند دي بوجراند بمعنى" الاتساق والتضام والتّماسك النّحوي اللّغوي، والمراد منه التّرابط الرّصفي القائم على النّحو في البنية السطحيّة، بمعنى التشكيل النّحوي للجمل"[5]، " كما ينبغي للمعنى التحتي أن يشتمل على التّرابطات المفهومية مثل علاقات السببيّة والزّمان والمكان[6]،ويجمع علماء اللغة على أنّ النّص : " حدث تواصلي يلزم لكونه نصّاً أن تتوافر له سبعة معايير، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف عنه أحد هذه المعايير وهي، السبك، والحبك، والقصد، والقبول، والإعلامية، والمقاميّة والتناص[7]، إذاً النّص لا يكون نصّاً إلاّ باتحاد جميع معاييره المذكورة، فإذا نقصت المعايير في النّص، اختلّ توازن الجملة وضعفت.

أما فاينريش فيرى بأنّ النّص عبارة عن بنية ترتبط أجزاؤها بعضها ببعض، إذ تستلزم وحدتها اللغوية بعضها بعض لفهم دلالتها اللغوية الكلية، وترابط النسيج الكلي يقضي إلى فهمه فهماً معقولاً[8]، ويرى غاينريش أنّ الجملة في النّص لا يمكن أن تفهم في ذاتها وإنما تفهم في علاقتها بغيرها، وقال: أنّ الجملة ليست وحدها التركيب الذي نحدّد به المعنى" وإنّما نحدّد المعنى أساساً

---

[1] حمداوي، جميل: محاضرات في لسانيات النص. موقع شبكة الألوكة على الشبكة العنكبوتية، www.alukah.net. ص9.
[2] براون ويول: تحليل الخطاب. ترجمة: محمد لطفي الزليطي وزميله، جامعة الملك سعود، السعودية، 1997م، ص3.
[3] الاستدلالات السنتيجميّة: تسلسل ضميري متصل لوحدات لغوية. ينظر: زتسيلاف واوزنياك. مدخل إلىعلم النّص مشكلات بناء النّص. ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، 2003م، ص55.

[4] البحيري، سعيد: علم لغة النّص. ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، 1997م، ص6.

[5] دي بوجراند، روبرت: أصول الخطاب والإجراء. ترجمة: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص 103.
[6] المرجع نفسه. ص99.
[7] عبد الراضي، أحمد: نحو النص بين الأصالة والحداثة. ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2008، ص 25.
[8] البحيري، سعيد: علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات). ص 108.

من خلال النّص الكلّي الذي تتضام من أجزائه وتتآزر"[1]، إذاً ضرورة التّركيز على أنّ الجملة لا تكون معناها ودلالتها منفصلة عن غيرها، فهي كالجسد الواحد، لا يمكن لعضوٍ أن يمثّل نفسه لوحده، فترابط نسيج الجملة ينبغي أن يتّحد مع ترابط نسيج النّص.

أما التعريف الشائع في اللّسانيات النّصيّة يُنسب إلى جوليا كريستيفيا وهو أنّ "النّص أكثر من مجرّد خطاب أو قول، إنّه موضوع لعديد من الممارسات "السيميولوجيّة"[2]، التي يعتد بها على أساس أنّها ظاهرة عبر لغوية، بمعنى أنّها مكونة بفضل اللغة، ولكنّها قابلة للانحصار في مقولاتها"[3]، فقد استخدم النّحاة ما يسمّى بمصطلح الخطاب والكلام بمعنى النص الحديث " وجدنا أن معنى النّص هو نفس معنى الكلام والخطاب، فالخطاب أيضاً إنتاج لغوي حسب سياق معيّن، ويمكن أن يكون اسماً،أو فعلاً، أو إعلاناً، وكذلك الكلام أيضاً معناه عند اللّغويين ما يحسن السكوت عليه ويفيد فائدته وهو أيضاً وحدة كلامية تضم تحتها وحدات صغرى، ولا شرط فيه أن يكون مجموعة من الجمل بل يطلق على القليل أو الكثير بشرط أن يحقق غرض الإفادة أي ما يصح الاكتفاء به[4].

ثانياً: النص لغةً واصطلاحاً

أ–**النص لغةً:** يجمع اللغويّون على أنّ النّص: هو الارتفاع، من "رفعك الشيء" ومنه نصّ الحديث، أي رفعه[5]، وهو رفْع الظّبية لجيدها، ووضع الخبر على المنصّة للفضيحة والشّهرة، ورفع طاقة الناقة لتسرع في السّير[6]، وانتصّ سنام الجمل، أي رفعه[7]، وأن تجعل المتاع بعضه فوق بعض[8]، ونصّ الحديث أي رفعه[9]، أما عندما ورد النّص بمعنى الظهور فهو: ظهور العروس على المِنصّة، وتلتص عليها الماشطة، وأيضاً بمعنى انتهاء الغاية والهدف، وهي أقصى الشّيء وغايته، وصيغة الكلام التي ترد من المؤلّف[10].

---

[1] حمدي، مريم: الترابط النّصي في مختارات من ديوان أبي العتاهية. رسالة ماجستير، إشراف: محمود بودية، جامعة محمد بن خيضر بسكرة، 2016م، ص7.

[2] السيميولوجيا: تتكون من الأصل اليوناني semeio الذي يعني علامة، و logos الذي يعني خطاب، وبذلك تسمّى علم العلامات. ينظر: توسان، برنار: ماهي السيميولوجيا؟ . ترجمة: محمد نظيف. ط2، مطبعة إفريقيا الشرق، 2000، ص9.

[3] فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النّص. د ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص 229.

[4] ميرتاج، فوزية: التحليل النصّي في التفاسير القرآنية البيانية والموضوعية. رسالة دكتوراه، إشراف: مصطفى أحمد حسن إمام، الجامعة الإسلامية العالمية، باكستان، 2013م، ص8.

[5] شاكر، تارا: التماسك النصي بين التراث والغرب. مجلة جامعة بابل، كلية اللغات، المجلد: 22، العدد: 6، 2014م، ص 1329

[6] معجم العين. مادة نصص.

[7] أساس البلاغة. مادة (ن ص ص)

[8] حسن، بحيري: علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات. ص 236.

[9] تاج العروس. مادة: نصص.

[10] لسان العرب. مادة (ن ص ص)

ينظر أيضاً: حامد، عثمان: السّبك النّحوي وأثره في التّرابط النّصي (دراسة تطبيقية على معاهدة الحديبية). رسالة ماجستير، إشراف: عثمان إبراهيم إدريس. جامعة السودان للعلوم والتّكنولوجيا، كلية الدراسات العليا، 2017م.

وبذلك نرى الاختلاف في تعريفات المعاجم العربيّة لمصطلح (النّص)، بين الارتفاع والظهور والابتداء في الكلام، والبروز وغير ذلك ولكن التعريفات يمكن أن تلتقي في (الإبانة والظهور).

ومن هنا نرى أنّ العلاقة بين النسيج والنّص لغةً علاقة تكامليّة، ارتبطت إحداها بالأخرى، وذلك من خلال تعريف النسيج الذي تنبثق معاني من النّظم والارتباط العضوي، والتركيب والترتيب بأي شكلٍ من أشكال الانتظام، والنّص الذي يعني جعل أي شيء يرتفع بعضه فوق بعض

ب-النّص اصطلاحاً

أوّل من درس مصطلح النّص، كان الجرجاني؛ حيث تطوّر عنده مصطلح الكلام المستخدم عند السابقين، وأصبح يرد بلفظ (النّص) ، ويراه في التّعريفات، المعنى الذي يتحصّل للقارئ، بعد القراءة، ويرسل معنى واضح ظاهر " النّص: ما ازداد وضوحاً على الظّاهر لمعنى في المتكلّم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، فإذا قيل: أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي، ويغتم بغمي، كان نصّاً في بيان محبّته، وقال أيضاً: " النّص ما لا يحتمل إلا معنى واحد، وقيل ما لا يحتمل التأويل"[1]، ومن هنا يشير إلى ظاهرة الائتلاف بين اللفظ والمعنى، والبعد عن الظّن بوجود الواحد دون الآخر في تكوين المعنى النّصّي، وظهر معنى النّص عند الجرجاني من خلال نظريته في النّظم إذ قال: " واعلم أنْ ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، وعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تُخلّ بشيء منها"[2]

وبذلك يمكن الرّبط بين معنى النّص كما يفهمه العرب الآن، بأنّه الصيغة الأصلية لكلام منشئه، والمعنى اللّغوي يعني أنّ النّص يرفع إلى منشئه، ممّا يفسّر العلاقة المتينة بين النّص وصاحبه ضمن الإطار التّداولي، كما أنّ النّص له بداية وله نهاية تفهمان من بروزه وظهوره، ولا يمكن أن يدرس نص ما إلاّ إذا كانت له بداية وله نهاية، أمّا النّسج وعلاقته بالتّرابط بين كلمات النّص، فإنّه أمر معروف في أي كلام، وفي أي لغة من اللّغات، ولكن الأصل اللّغوي لكلمة (نص) في اللغة العربية، لا يؤيّد ربطه بالنّسج كما في اللاتينيّة[3].

---

[1] الجرجاني، علي: التعريفات: تحقيق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ص241.

[2] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر. ط3، مطبعة المدني، القاهرة، 1992م، ص 81.

[3] صلاح الدين، ملفوف: مفهوم النص في المدونة النقدية العربية. موقع جامعة قاصدي مرباح ورقلة، https:/manifest.univ-ouargla.dz، المركز الجامعي خميس مليانة الجزائر.

ج- مفهوم النّص في الدّراسات المعاصرة

يرى سعيد البحيري أنّ " النّص تكوين عضوي"[1] ويمكن أن نقرأ النّص الأدبي "من خلال بعض التحليلات الأسلوبية، التي تتركّز بشكل أساسي على وحداته الدّلاليّة، أو بقراءة بنيوية، عن طريق إبراز العلاقات الماثلة بين تلك المستويات المختلفة" [2] ؛ يؤكّد على وحدة النص الأدبي في المستويات كافة، اللّغوية الصوتية، والصّرفية، والدّلالية، والنحوية، ومحاولة التّوصّل لأبرز العلاقات بين هذه المستويات.

وهذا ما يؤكد التّلاحم والاتّساق التام ليؤدي النّص غايته، وأن ينتج الكلام بشكل مباشر، ويتشكّل في جملته من الدّوال والمدلولات، أو هو رسالة عبارة عن نظام محدّد من المفاهيم والشّفرات أو وحدة لغويّة مستقلّة[3]، إذاً بهذه العلاقة المؤدية للاتّساق في جميع أجزاء النّص، والترابط الدّلالي بين هذه الكلمات في الجمل، تنتج الجمل الحيّة التي تشعّ صوراً.

أما طه عبد الرحمن فيعرّف النّص بأنّه:" كل بناء يتركّب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات"[4] أي هناك ارتباط وثيق في الجمل من خلال العلاقات مدروسة، البناء المترابط الذي لا ينفصل فيه عضوٌ عن باقي الأعضاء.

من هنا يمكن أن نرى أنّ مصطلح النّص لم يستخدم في الدّراسات القديمة عند سيبويه وغيره، وإنّما وردت بمصطلحات أخرى، مثل: الكلام والقول، أمّا في الدّراسات الحديثة فنراها وردت بمعنى النّص وتعريفاته المختلفة.

وترى الباحثة اتّفاق المعاني الدّلالية السّابقة، وهي النّص والنسيج والكلام، في العديد من المحاور؛ حيث تُعنى جميعها ببنية الجمل والكلام، وتركيبه؛ بحيث تتشابك جميع عناصر النّص، وجزيئاته لتُبرز البنية النّصيّة الكُبرى، وتحقّق الترابط التكويني لفضاء النّص الدّاخلي والخارجي؛ بحيث تتعالق البني التركيبيّة للجمل في خط متواز لا يحيد عن نظام متّسق الأركان، متعاضد في الدّلالات، ليبرز المعنى البلاغي، والبياني المراد عن طريق العلاقات الداخلية للنّص، وتتوافق البنيات النّحويّة والصّرفية والدلالية والصوتية.

---

[1] بحيري، سعيد: علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات. ص 4.
[2] المرجع نفسه. ص4.
[3] المرجع نفسه. ص 116.
[4] عبد الرحمن، طه: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام. ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م، ص 35.

ثالثاً: مفهوم الصورة الفنيّة وأهميّتها:

إن مصطلح الصّورة الفنيّة من أهم المصطلحات الفنية الحديثة وأبرزها، ولذلك كان لها أهمية كبيرة لإظهار الشّعر إلى قارئه على أجمل وجه.

أ- الصورة الفنية لغةً:

ظهر معنى الصّورة الفنيّة عند المعجميّين العرب بصورٍ متعدّدة، ففي لسان العرب هي "الصورة في الشّكل"[1]، وفي المعجم الوسيط " جعل له صورة مجسّمة، وهي الخيال الشّيء تخيّله واستحضر صورته في ذهنه"[2]، وفي متن اللغة العربية " صوَّر الشيء: جعله ذا صورة" [3]، وفي تاج العروس للزّبيدي" الصّورة، بالضّم: الشّكل والهيئة والحقيقة والصفة "[4]، وفي مختار الصّحاح " الصِّور بكسر الصّاد لغةٌ في الصّوَر جمع صورة، وصوَره تصويراً فتصوّر، (وتصوّرت الشّيء) توهّمت (صورَته فتصوّر لي)"[5]، في مقاييس اللغة " صورة كل مخلوق والجمع صُوَر"[6] .

ب- الصورة الفنية اصطلاحاً:

مصطلح الصورة الفنيّة من أهم المصطلحات التي استخدمت في القصيدة الفنية، وفي النّص الشّعري خصوصاً.

برز أرسطو كأوّل شخصيّة تعرّف الصّورة وتذكُر أشكالها في العصور القديمة عن طريق نظريّة المحاكاة " هي ما قابل المادّة،[7]، ويورد عز الدين إسماعيل رأياً لأفلاطون يتفق مع نظرية أرسطو: " إنّ المادّة قد تكون واحدة ولكن اختلاف الصّور التي تعرض فيها هي التي تعطيها قيماً جماليّة مختلفة"[8]، وعرّف الجاحظ الصورة الفنيّة على أنها المعاني المتوافرة لجميع النّاس، بقوله: "فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير"[9]، وجعل قدامة بن جعفر الصّورة عبارة عن مادة الشّعر المصنوعة من المعاني والألفاظ [10]،

---

[1] ينظر: لسان العرب: ابن منظور. مادة (ص و ر).
[2] المعجم الوسيط. مادة (ص و ر).
[3] معجم متن اللغة: مادة (ص ور)
[4] تاج العروس: مادة (ص ور)
[5] الرازي، زين الدين: مختار الصّحاح. ط5، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، بيروت، 1999م، مادة ص و ر ، ج1، ص 180.
[6] مقاييس اللغة: ابن فارس. مادة ص و ر.
[7] ينظر: أرسطو: فن الشّعر. ترجمة: إبراهيم حمادة. ط1، مكتبة الإنجلو مصريّة، د ت، ص 61.
[8] إسماعيل، عز الدين: الأسس الاجمالية في النّقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة). ط1، دار الفكر العربي، 2005م، ص 181.
[9] الجاحظ، عمرو: الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. ط2، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1965م، ج3، ص 131، 132.
[10] بن قدامة، جعفر: نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م، ص 41.

ويركّز ابن طباطبا على طريقة إبداع الصّورة الفنيّة وإنشائها عن طريق معالجة جميع المعاني والتراكيب والقوافي والمطابقة بينها لتحقيق النسيج المتكامل[1]، ووجّه الآمدي نظره إلى ضرورة وجود المتكلم الحاذق لخلق الصّورة الفنيّة، " وليس العمل على نيّة المتكلّم، وإنّما العمل على توجيه معاني ألفاظه"[2]، وتمكّن كذلك عبد القاهر الجرجاني من خلال نظريته في النّظم أن يحدّد طريقة الإبداع في الصياغة، ووصفه بصنع الذّهب والفضّة " أنّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصّياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التّصوير والصّوغ فيه"[3].

وعرّف بعض المحدثين الصورة الفنية بطرائق عدة، فقد جاءت عند جابر عصفور على أنّها " طريقة خاصّة من طرق التّعبير"[4]، ويراها محمد الولي على أنّها: شكل جديد ناتج من الألفاظ والمعاني ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاص، مستخدماً جميع طاقات اللّغة[5]، مضيفاً لها ما يتعلّق بالأمور النّفسيّة الخاصّة، ويتّفق أحمد الزيّات مع محمد الولي في ارتباط الصّورة بالعقل والنفس، فهما مصدر الصّورة، " هي إبراز المعنى العقلي والحسّي في صورة محسوسة، والصّورة الفنية، خلق المعاني أو الأفكار المجرّدة والواقع الخارجي من النّفس خلقاً جديداً" [6]، وأكّد إحسان عباس على ضرورة وجود الفنّان المبدع –كما قال الآمدي سابقاً– الذي بدوره يعمل على ظهار الجمال الفنّي، المرتبط بالمشاعر، والعوامل النّفسيّة الإنسانيّة[7]، ويؤكّد خضر جحجوح على ضرورة شعور المتلقّي الواعي بجمال التصّوير[8]، في حين تراها ريتا عوض: "أنها أصبحت تحمل لكل إنسان معنىً مختلفاً، كأنّها تعني كل شيء"[9].

ويشير علي صبح إلى أنّها "ما يرمز إلى المعنى، بما تتضمنّه من ألفاظ وعبارات، إذا استعملت استعمالاً حقيقيّاً، ومجازيّاً أيضاً[10] ، في هذا القول يتأكّد قول قدامة بن جعفر –كما ذُكر سابقاً– بأنّ اللفظ يجب أن يلازم المعنى، ولا يكفي ذلك، بل يجب أن تستخدم البلاغة وأقسامها، وخصوصاً المجاز كما قال، وهذا رأي سديد، فلا بدّ من تضام جميع الأعضاء لتحقيق التّكامل في النّص، والنّص كما سبق دراسته يجب له توافر عناصر محدّدة ليحصل تكامله.

---

[1] ابن طباطبا، العلوي: عيار الشّعر. تحقيق: محمد زغلول سلام. د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت، ص 43.
[2] الآمدي، أبو القاسم: الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق: أحمد صقر. د ط، دار المعارف، القاهرة، 1961م، ص 191م.
[3] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر. د ط، مطبعة المدني، مصر، د ت، ص 254.
[4] عصفور، جابر: الصّورة الفنيّة في التّراث النقدي والبلاغي. ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص 323.
[5] الولي، محمد: الصورة الفنية في الخطاب البلاغي النقدي. ط1، المركز الثقافي العربي، 1990م، ص 10.
[6] الزيّات، أحمد: دفاع عن البلاغة. ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1973م، ص 62-62.
[7] عباس، إحسان: فن الشعر. ط1، دار الشروق، عمان، 1996م، ص 193.
[8] جحجوح، خضر: البنية الفنية في شعر كمال أبو غنيم. رسالة ماجستير، إشراف: نبيل خالد أبو علي، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010م، ص9.
[9] عوض، ريتا: بنية الشعر الجاهلي لدى امرئ القيس. ط1، دار الآداب، بيروت، 1992م، ص39.
[10] صبح، علي: الصّورة الأدبيّة تاريخ ونقد. د ط، دار إحياء الكتاب، القاهرة، د ت، ص 5.

وفي رأي مختلف يرى الشايب أنها"عبارة عن مكونين اثنين: مادة عناصر اللغة، والخيال[1]، وبهذا نعود لرأي أرسطو الأساسي بالنسبة للمادّة التي هي أصل التّصوير في نظريته للمحاكاة، ويوضّح الشّايب كذلك أن العمل الأدبي ما هو إلا جزيئات تحمل بين طياتها صور متعدّدة، وهذه الصّور تتّحد مع بعضها في عملٍ داخلي، لتكوّن صورة واحدة تبرز جمال النّص[2]، بحيث تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الفنية التي هي الصورة الكليّة، وذلك بأن تكون الصّور الجزئية مسايرة للفكرة العامة للنّص أو الشعور العام في القصيدة[3].

ويؤكّد شحاته على أنّ الصّورة الفنية هي جزء من النّص الشّعري الأكبر، وأنّ الرموز التي يكتب بها الشّاعر تنبع من كون الشّاعر " يستخدم اللغة بصيغة فنّية متميّزة تكسبها دلالات متجدّدة، ويكون تحليل الصّورة هو تحليل متقصٍّ لعناصر الفنية في النّص معتمداً على ما تطرحه القصيدة ببنيتها ولغتها، وليس تأليفاً انطباعيّاً أو شرحاً لمضمون النّص" [4]، وبذلك يكون النّص (النسيج) في معناه عند العرب والغرب هو مادّة الصّورة الفنية ومكوّنها الأساس.

إذاً الاختلاف واضح في التعريفات ووجهات النّظر، فلم يتم الاتفاق على معنى واحد، وتعدُّد التعريفات والمفاهيم أظهر بعض الغموض، ولكن مما كان واضحاً أنّ المعنى للصّورة الفنيّة كان هو نفس المعنى في البلاغة القديمة المسمّى " علم البيان في البلاغة العربيّة، عند مجموعة من النقاد والدّارسين، وبعض الأدباء ينعتها ب(الفنية)، ولكن المراد بها هو أداء معانٍ واحدة، ولعلّ مرد هذا الاختلاف إلى التّرجمة التي تتباين حسب اختلاف المترجمين[5]، كل هذه المصطلحات لا تنفي أن تؤدّي وظيفة متشابهة، مع بعض التطوّر في المعاني المجرّدة، والانتقال إلى الخيال والمشاعر والإيحاء وغيره.

وهناك عدداً من المصادر التي يستلهم منها الشّاعر صوره الفنيّة، ومنها الطبيعة التي اعتمد عليها كبار الشّعراء " للتّصوير والتّشخيص"[6]، فكان الواقع من المصادر الجماليّة التي تلقي بظلالها دوماً على الشّاعر، وكذلك شكل الإيحاء أحد المصادر التي أثارت المعاني وألهبت الصّورة لدى الشّعراء، بحيث وصلت إلى أعماق الملتقي من خلال " ما يلقيه في النّفس من ظلال[7]، لأن "

---

[1] الشايب، أحمد: أصول النّقد الأدبي. ط2، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، 1973م، ص 248.
[2] هلال، غنيمي: النقد الأدبي الحديث. د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1997م، ص 416.
[3] المرجع نفسه: ص 422.
[4] المرجع نفسه. ص70.
[5] بلغيث، عبد الرازق: الصورة الفنية عند الشاعر عز الدين ميهوبي (دراسة أسلوبية) . رسالة ماجستير، إشراف: علي ملاحي، جامعة بوزريعة، د ت، ص44.
[6] ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ط12، دار المعارف، مصر، د ت، ص 207.
[7] محمد، حسين: التحرير الأدبي. ط5، مكتبة العبيكان، 2004م، ص 379.

الصّورة لها قدرة على الإيحاء"[1]، ولا يكون ذلك إلاّ " للناقد المبدع"[2]، الذي ينتقي الكلمات المبدعة " فنرى الكلمات التي مسّتها الصّورة ينبوعاً لا ينضب للإمكانات الدّلاليّة والصّوتيّة"[3].

وتشكّل العاطفة (Emotion) مصدراً مهماً لتكوين الصّور الفنية، وذلك لأنّ اللغة العادية تعجز عن تصوير القوّة الانفعالية في نفس الشاعر[4]، فإن لم نجد لدى الشّاعر " العاطفة المتماسكة والرّؤية الفنية، لا نستطيع أن نحكم بتفوّق فنّه[5].

وللخيال دورٌ كبير في بناء صور الشّاعر، ومصدر أساسي، يقيم عليه شعره، وتنتزع الصّورة من التراكيب وأشخاصها، " ويصيرها المبدع في الخيال كالقالب والمنوال، ثمّ ينتقي التّراكيب الصّحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصّها فيه رصّاً، كما يفعل البناء في القالب والنسّاج في المنوال، حتى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة[6]، فالشاعر الذي يشعر، ويخرق القشور الخارجيّة، فيتجاوز أعماقه النفسيّة ليعبّر عن إحساسه " ويتوسّل بالخيال ليقرّب البعيد، ويصوّر العجيب" [7]، من هنا نرى الاهتمام البالغ بالخيال، الذي كان له دور كبير في الخلق الشّعري.

إذاً من خلال كل ما سبق حول الصّورة الفنيّة، يمكن أن نرى أنّ الصّورة هي عبارة عن " نسيج ينسجم فيه الإيقاع والدّلالة مع الحالة الشّعوريّة النّفسيّة للشّاعر، وتكون بذلك تمثيلاً صادقاً لتجربته الشّعوريّة"[8]، إذاً هي صورة متكاملة لا بدّ لها من التّرابط فيها كنسيج عضوي، لا تنفصل أجزاءه.

رابعاً: العلاقة بين النّسيج النحوي والصّورة الفنيّة والنّص:

النسيج النّحوي كما سبق وذكرنا، أنّه بمعنى النّص بالمفهوم العربي حديثاً، وبمعني النّسيج عند الغربيّين، ومن جميع ما سبق يمكن أن نرى أنّ النسيجَ النحويّ عبارة عن التّرابط والاتّساق والتكامل بين أجزاء العمل الأدبي، وأيّاً كانت الجملة النّحويّة، لا يمكن أن تفهم في ذاتها ولا بدّ لها من ترابطات نحويّة وبلاغيّة وغير ذلك، لتستطيع تحطيم القشور وتغوص إلى عمق المعنى النّصي.

---

[1] مندور، محمد: في الميزان الجديد.. د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2004م.ص102.

[2] إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه (دراسة ونقد). د ط، دار الفكر العربي، د ت، ص 19.

[3] المرجع نفسه: ص 382.

[4] الشايب، أحمد: الأسلوب. ط12، مكتبة النهضة المصرية، 2003م، ص12.

[5] صبح، علي: الصّورة الأدبية تاريخ ونقد. ص133.

[6] الزيات، أحمد: دفاع عن البلاغة. ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1967م، ص69.

[7] الصورة الفنية عند خليل حاوي. ط1، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، 2010م، ص51.

[8] صبح، علي: الصورة الأدبية تاريخ ونقد. ص 146.

أمّا عن الصّورة الفنيّة فقلنا سابقاً أنّها عبارة عن خيوط مترابطة متلاحمة داخل النسيج النحوي الفني للقصيدة، بحيث" تتضافر الصّور في القصيدة وتتناغم مجموعة من التوقيعات، النّفسيّة التي تتوحّد عضويّاً فيما بينها لتخلق لوحة متكاملة من جرّاء التوقيعات الجزئيّة" [1]، والتوقيعة هي : كل تصوير موسيقي للّفظ وكل تصوير معنوي أيضاً، مع توافقهما مع الشّعور" ومن التوقيعات يتكوّن النّظم الذي تتألّف منه الصّورة"[2].

وفي الصّورة هناك تفسير آخر للانسجام والتضام له علاقة بالشّعور والعاطفة واتّحادهما، فهي "حلم الشّاعر، لا لأنّها تختلف فيما بينها أو تتّحد، بل لأنّها تجتمع في الفكر والشّعور في وحدة عاطفيّة"[3]، وتتّحد الصورة الفنية في علاقات أخرى داخلها فهي " هي النتاج النّهائي للعلاقات النّحويّة بتجلّياتها الثلاث"[4] ، أي أنّ الصورة الفنية تُدرس كما تدرس العلاقات النّحويّة تماماً ، والصورة أيضاً " ينتفي كونها إنتاجاً تصويرياً، وتغدو توحيداً لأفكار وعواطف متباينة في مركّب ممثّل مكانيّاً في لحظة من الزّمن، هذا المركّب لا يتتابع بتسلسل منطقي حسب قواعد اللّغة"[5]، أي هناك اختلاف فقط عن النظام النحوي في الترتيب والتّسلسل.

وعندما نريد تحديد العلاقة النّحويّة داخل بنية الصّورة الفنية، نعمل على توصيف بنية الجملة أو الجمل المختلفة عن طرائق أداء الصّورة على أنّها علاقات داخليّة في طريقة تعبيريّة واحدة، ترتبط مع بعضها بعلاقات جديدة، وتتطوّر علاقة الطّريقتين معاً لتشمل البلاغة بوصفها نسقاً واحداً في النّص الشّعري كلّه، فنستطيع الإجابة عن سؤال ماهية البناء في النّص وقيمته[6].

وجرى الاهتمام بالبنية الوجوديّة، أو الذّاتيّة للصّورة التي تتشابك فيها العلائق والصّلات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلّي الذي ينفتح على العمل الفنّي ويضيء أبعاده[7]، والبنية الكليّة للصّورة المبدعة كينونة ذاتيّة مستقلّة عن عناصرها، ويعني أنّ لها قيمة في التحليل تنبع من ارتباط الجزء بالكل، وتأثير الكل في الجزء، ومنها أنّ عناصر الصّورة تتجانس وتتقاطع وتمتزج داخل نسيجها الفنّي

---

[1]. صبح، علي: الصورة الأدبية تاريخ ونقد. ص 147.
[2]المرجع نفسه. ص 148.
[3]المرجع نفسه. ص 134.
[4] شحاتة، سعد: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الفنية عند محمد عفيفي مطر. ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م، ص68.
[5]المرجع نفسه. ص 67.
[6]المرجع نفسه. 76.
[7] صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد الادبي الحديث. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 39.

على نحو يلغي أو يعطّل من فاعليّة تجريد أي عنصر من عناصرها، ومنحه قيمة ذاتيّة مستقلّة في الوصول بالصّورة إلى تخوم الصّياغة المبدعة[1].

أصبح بناء القصيدة موحدّاً في العصر الحديث، ومن خلال توحّدها ينشأ البناء العضوي المتكامل، وخصوصاً في الصّورة الكليّة، فالصّورة عن طريق هذه العضويّة تتفاعل وتترابط وتتسلسل بطريقة ينمو معها الإحساس والأفكار والمشاعر، فتظهر الصّورة الفنيّة الكليّة " حيّة متدفّقة، ترتبط بالتيّار الشّعوري الموحّد للقصيدة، وتتجانس من تجاورها وصورها الزاخرة بالتنوّع"[2] ، وتلتئم أيضاً بالنّص وبالسياق من خلال الوحدة العضويّة فتصبح قادرة على الإضاءة الذّهنية، وتعود بشرى صالح تقول: " يمكن أن نحدّد القدرات والخصائص في الشّعر الحر ضمن جمال نظري يقرأ النّص بمستوياته الإبداعيّة ولا يصار إليه من العدم"[3].

وعندما يحاول نقّاد الصّورة الفنية أن يبرزوا المعنى الشّعوري الذي يشع من الصّورة المتلاحمة عضويّاً من خلال القصيدة، " فإنهم لا ينسجون خيطاً وهميّاً، بل يسعون إلى تلمّسه في عناصر الصّورة البنائيّة أو التشكيلية أولاً، والتّعمّق في تحليل المضمون والمحتوى الفكري لها ثانياً، ثمّ يعودون ليوحوا إلينا بما أوحاه النّص مما هو غير منظور" [4]، وبذلك يكون عمل النّاقد ليس بالسّهل، وإنّما يتوجّب عليه أن يظهر ما أراده الشّاعر، والفيض النفسي الذي دفعه للتصوير.

من هنا يتجلّى لنا أنّ الصورة ما هي إلاّ النّص، والعمل، ولكن العمل المترابط المتشابك الذي ينثر خفاياه الإبداعيّة فنراه ترابط بلاغيّ ونحوي، يلتحم في النّظم لتشكيل الصّورة، "فالتشكيل النّحوي خاصةً يعطي للصورة بعداً جماليّاً من خلال النّشاط التّصويري الممارس عن طريق حس تأليف الألفاظ، وإحكام ربط العلاقات داخل السياق النّحوي للعبارة"[5]، وقد أكّد هذ النّظم من قبل عبد القاهر الجرجاني، فنراه كأنه يجمع النسيج والنظم ليؤلف الصورة " فاللغة عند الجرجاني مجموعة من العلاقات المتفاعلة والفاعلة والتي تحمل نسيجاً متشعّباً من المشاعر والأحاسيس ، يظهر ذلك ويوضّحه النّظم الذي هو صياغة الجمل ودلالتها على الصّورة"[6]، ويضيف كمال أبو ديب فيقول: تظهر فاعليّة الصّورة عن طريق الاتساق والتّرابط داخل السّياق، الذي يُظهر الوحدة الكليّة، وهذا

[1] صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد الادبي الحديث ص 73.
[2] المرجع نفسه. ص 143.
[3] المرجع نفسه. ص 146.
[4] المرجع نفسه. 157.
[5] بوزياني، خالد: الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين. رسالة دكتوراه، إشراف: محمد العيد رتيمة، جامعة الجزائر يوسف بن خدة، 2007م، ص 370.
[6] دهمان، أحمد: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني. ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2018، ص 212.

ما يمنحها القوّة، والقدرة على التأثير بالمتلقّي، عن طريق الرّموز المرسلة من خلالها، ويركز أيضاً على الصّور البدائيّة أو الأصلية التي تكشف عن الأبعاد الشّخصية والثقافيّة والاجتماعيّة عند الشّاعر، وهو يحاول دراستها على مستويين من الفاعلية: الأول نفسي، والآخر دلالي، وامتزاجها يفعّل الصّورة بالحركة والنّضوج[1].

يظهر لنا من خلال كل ما سبق أنّ الصورة الفنيّة هي عبارة عن نسيج، ويظهر ذلك واضحاً من خلال الكلمة الموحية الرمزيّة، وعلاقتها التقليدية مع غيرها، فتنسج علاقات متبادلة، وفي ذلك نرى أنّ نسيج الصّورة الفنيّة، أيّاً كانت نحويّة، أو بلاغيّة يقوم بإضاءة التكوين الشّعري، وإظهار ما اختلج في نفس المبدع لحظة توليد هذه الصّورة، وخصوصاً عند اجتماع عناصرها الأساسية من خيوط الخيال والعاطفة واللّغة وغير ذلك، في كلّ متكامل، وانسجام متّسق، لتشع الدّلالة النهائية.

[1] أبو ديب، كمال: الصّورة الشعريّة. مجلة مواقف، العدد:27، 1974م، ص19.

الفصل الأوّل: الوظيفة الدّلاليّة للاعتراض بين المشبّه والمشبّه به

المبحث الأول: مفهوم الاعتراض.

المطلب الأول: مفهوم الاعتراض لغةً واصطلاحاً.

المطلب الثاني: الاعتراض بين البلاغيين والنحويين

المبحث الثاني: النّسيج النّحوي والبلاغي للاعتراض في شعر القدس.

المطلب الأول: النسيج النّحوي والبلاغي للاعتراض في الجملة الاسميّة.

المطلب الثاني: النسيج النحوي للاعتراض في الجملة الفعلية.

المطلب الثالث: الاعتراض في الأساليب الوظيفة الدّلاليّة للاعتراض بين المشبّه والمشبّه به.

المبحث الأوّل: الاعتراض

المطلب الأول: مفهوم الاعتراض لغةً واصطلاحاً:

أ- الاعتراض لغةً:

الاعتراض في اللّغة: مصدر الفعل الخماسي (اعتَرض)، ومادته (عَرَضَ)، وقد وجد هذا الفعل بمعانٍ متعدّدة في كتب اللغة، وقد وجد بمعنى التّماثل والتّشابه في الصّناعة، فهو أن تأتي بما يأتي به زميلك تماماً، ومنه المعارضة، واعترض عرض فلان، أي: نحا نحوه، ووقع فيه، واعترض عرض الشّيء، أي تكلّفه، وأدخل نفسه فيه، واعترض فلان عرضي إذا قابلته، وساواه أيضاً في الحسب، واعترض الشّيء، أي صار عارضاً كالخشبة المعترضة في النّهر، واعترضه له بسهم، أي: أقبل قبله فرماه من غير أن يستعد فقتله، والاعتراض: الشّغَب، واعترض فلان فلان، وقع فيه وعارضه، أي جانبه وعدل عنه[1]، والاعتراض في الخير والشّر، والاعتراض: المنع، وعرض الشّيء لي، وأعرض، وتعرّض، واعترض، بمعنى واحد[2]، وأقرب المعاني هو المنع، إذ قال تعالى { ولا تجعلوا الله عرضةً لأيمانكم أن تبرّوا وتتّقوا}[3]، أي لا تجعلوا مانعاً يعترض بينكم وبين ما يقربكم إلى الله.

إذاً نلاحظ من خلال المعاني السّابقة الاتّفاق على التوسّط والتعرّض بين شيئين في الغالب، ولا بدّ لهذا العارض من غرض وهدف، فلم يُعترض بالشيء لهدفٍ مجهول، وكذلك لا بدّ من اتّفاق في الأصل للكلمة وهو مادّة (ع ر ض)، وبذلك أراه الانتصاف بين الأمور، وإفادة بلاغة في الكلام وغيره.

ب-الاعتراض اصطلاحاً:

عُرّف الاعتراض كما ورد في الإيضاح على أنّه " أن يُؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلامين متصلين معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنُكْتَة" [4]، والنكتة هي الغرض المراد من الاعتراض، سواء كان تأكيداً أو مدحاً وغيره.

ومما سبق نستنتج وجود علاقة قوية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي، ففي اللغة أن يكون هناك مانع من الاستمرار، كاعتراض الخشبة في النهر، وعرقلة السير في الطريق، فيتّضح بذلك

---

[1] ينظر مادة (عرض) العين، والصّحاح تاج اللغة وصحاح العربيّة، ومجمل اللغة.
[2] لسان العرب. مادة (عرض).
[3] البقرة. آية 224.
[4] القزويني، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الجيل، بيروت، د ت، 214/3.

الفارق في الدّلالة بين المصطلح اللغوي والاصطلاحي، بوجود العائق المادّي في الحقيقة، ووجود العائق اللغوي في المصطلح، عن طريق إيقاف الجملة واعتراضها وقطعها، فيحيل القارئ إلى قضية أخرى، ثم يعود إلى باقي الجملة دون إصابتها بأي عيب.

المطلب الثاني: الاعتراض بين البلاغيّين والنّحويين:

أ: الاعتراض عند البلاغيّين:

عَرّف البلاغيّون القدماء الاعتراض، ودرسوه في كتبهم، وأفردوا له بعض مباحثهم وأجزاء من فصولهم، لكن اختلط المصطلح في بداية ظهوره عند الدّارسين، فكان أوّل من قال بالاعتراض، الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، في موضوع إصابة المقدار من سقاية الماء[1] ؛ حيث ذكر بيتاً من الشّعر، لطرفة ابن العبد في كتابه، قال فيه:

فَسَقى دِيارَكَ غيرَ مُفسِدُها صَوبُ الرّبيعِ وديمةً تهمِي (الكامل)

وهذا البيت كما قال الجاحظ " فهذا ما يدل على توسّعهم في الكلام، وحمل بعضه على بعض، واشتقاق بعضه من بعض"[2] ،وهذا التوسّع ما يعني عنده الاعتراض، فقد طلب السقيا بالاعتدال بالمطر، وجملة الاعتراض بدت واضحة في (غيرَ مُفْسِدِها).

وتبعه عبد الله بن المعتز في كتابه البديع، عندما استحسن الاعتراض، وعدّه من محاسن الشّعر والنّثر، وسمّاه في كتابه تسميةً واضحة، وقال إنّه: "اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه، ثمّ يعود فيتمّه في بيت واحد"[3]، وهذا دليل واضح على أنّ ابن المعتز كان مدركاً لمصطلحه، ومميّزاً له، إذ بيّن كيف يمكنُ للكاتب أن يقف لِلَحظة، يخلخل النّص، ثمّ يعود مرّة أخرى ليستأنف حديثه، ولكن كلمته الأخيرة في جملة (في بيت واحد) كانت محط اعتراض الأدباء فيما بعد، أذ لم تقتصر الجملة الاعتراضيّة على بيت واحد.

وقد اختلط مصطلح الاعتراض عند البلاغيين مع عددٍ من المصطلحات؛ حيث أطلق عليه قدامة بن جعفر، مصطلح (التتميم)، ونجده عنده في باب (أنواع نعوت المعاني)، وقد اعتنى قدامة بتوضيح معناه، بأسلوبه البلاغي المميّز، حيث قال: " أن يكون الشّاعر آخذاً في معنىً فكأنّه يعترضه إمّا شكّ فيه أو ظن بأنّ راداً يرد عليه قوله أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً على

[1] الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. د ط، دار الفكر، بيروت، د ت ، 1\228.
[2] الجاحظ: البيان والتبيين. د ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ، 195/1.
[3] ينظر: ابن المعتز، عبد الله: البديع. تأليف: محمد عبد المنعم الخفاجي. ط1، دار الجيل، بيروت 1991م، ص 691.

ما قدّمه، فإمّا أن يؤكّده أو أن يذكر سببه أو يحل الشّك فيه" [1]، وأورد عدداً من الأبيات الشّعريّة في ذلك، منها قول النمر بن تولب:

وكنتُ إذا لاقَيْتُهُنَّ بِبلدةٍ يَقلن على النّكراءِ أهلاً ومرحبا [الرّجز]

وقال تعليقاً على هذا البيت: أنّ جملة الجار والمجرور (على النكراء) أتمت جودة المعنى، وإلاّ فلو كانت بينهم معرفة، لم ينكر أن يقلن له أهلاً ومرحباً[2]، وهذا ما يعني ارتباط الجملة الأولى بالثانية، معنىً، وما الاعتراض عنده إلاّ لأسباب واضحة ذكرها.

بذلك نرى قدامة بيّنَ دواعي الاعتراض، فكان منها: (الشّك والظّن) بما قال، فيستدرك نفسه ويعود سريعاً، مرتدّاً، ومدركاً تنحّيه عن موضعه، لكنّه يوضّح بعد اعتراضه، غرضه المطلوب.

وكان من المعاني التي اختلط معناها مع معنى الاعتراض، (الالتفات)، حيث ذُكِر في كتاب أبي هلال العسكري، في الفصل العشرين، تعريفه للاعتراض مؤيّداً قدامة في ذلك، وحاول فصل الاعتراض عن الالتفات في كتابه عندما ذكره مستقلّاً، ومن هنا نما المصطلح وبدأ بالازدهار في حقل البلاغة العربيّة [3]، من خلال البدء بتحديد الفرق بينه وبين غيره، والفصل بينهما.

والجرجاني عرّفه عندما تحدّث عن نظم الكلام في دلائل الإعجاز، فقال: " اعلم أنّ من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه، والحسن، كالأجزاء من الصيغ تتلاحق، وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر فيه العين ....."[4] ، ومن خلال حديثه عن النّظم وإيراده عدداً من الأمثلة، يمكن أن نتوقّع تسميته للاعتراض بمصطلح (الاستئناف)، ومن هذه الأمثلة التي نلاحظ أنها اعتراض، قول أبي حفص الشطرنجي على لسان عليّة أخت الرّشيد:

ما أعجب الشّيء قد كنتُ نرجوه فتحرمه قد كنتُ أحسبُ أنّي ملأتُ يدي

وتسميته لجملة (قد كنتُ أحَسبُ) بمصطلح الاستئناف[5]، ربّما يتلاقى مع الاعتراض حسب تسميته، لأنّ الاعتراض يتم بكسر رتابة الجملة نحويّاً وقواعديّاً، بحيث اختلف ترتيب البيت بالحرف قد وفعله أحسب.

---

[1] ابن جعفر، قدامة: نقد الشّعر، تصحيح: س. أ بونييباكر. مطبعة بريل، لندن، د ط، د ت، ص 81.

[2] المرجع نفسه. ص 49.

[3] ينظر: العسكري، أبو هلال: الصناعتين. تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1986م، ص394.

[4] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. 88/1.

[5] المرجع نفسه. 1\90

وأكمل الجرجاني دراسة الاعتراض في نفس الباب وأورد له عدداً من الأمثلة وخصوصاً أمثلة نحويّة، وبيّن أنّها اعترضت بطريقة ما جملة من الجمل، وبذلك يكون الجرجاني عرف الاعتراض، ودرسه أيضاً.

وبيّن ابن رشيق القيرواني رأيه في مسألة الاعتراض والالتفات، واتفاقهما بالمعنى، واتفاق أغلب الدّارسين على الجمع بينهما، ويضيف: " وسمّاه آخرون الاستدراك"[1] ، ويفرّق ابن رشيق بين المصطلحين، ويوضّح معنى محدّد لكل واحد مع اختلافٍ بسيط [2]، ويقول: أنّ الالتفات في وسط البيت الشّعري، تماماً مثل الاستطراد في نهاية البيت، وبذلك تردّد العلماء في اعتبار المصطلحين لشيء واحد، وظلّ المصطلح مختَلَطاً بين الدّارسين.

وذُكِر الاعتراض عند أبي الإصبع المصري، في كتابه تحرير التّحبير، وجمع بين تعريفات البلاغيّين، فقد أورد رأي قدامة، بقوله " أن يكون المتكلّم أخذاً في المعنى، فيعترضه شكّ فيه، أو راداً يرده عليه"[3] وذكر أيضاً أنه الالتفات عند ابن المعتز، وقال أنّ سائر النّاس يجمع بينهما، وهو أيضاً التّتميم، وأطلق عليه مصطلح التّمام [4]، ولكن فرّق في كلام آخر بين الالتفات والاعتراض بشكل واضح؛ حيث قال: " الفرق بين الاحتراس والالتفات، إنّ الاعتراض، والانفصال يكونان في بيت واحد، وفي بيتين، وفي آية، وفي آيتين، والالتفات لا يكون فيه إلاّ في بيت واحد وآية واحدة، والله أعلم"[5]، لكن ربما لم يكن ذلك مبرّراً للتفريق، ومن أمثلته قول النابغة:

ألا زَعَمَتْ بنو عبْس بأنّي ألا كذّبوا كبير السّن فإنّ [الطويل]

قال في هذا البيت اعتراض وهو (ألا كذبوا) [6]

أما المصطلح الآخر الذي لاحظنا وجوده في بعض الكتب، وخصوصاً عند ابن سنان الخفاجي، مصطلح (الاحتراز)، فقد ذكره في معرض دراسة بيت طرفة بن العبد الذي ورد عند الجاحظ، وحاول توضيح المعنى الذي أداه الاعتراض في جملة (غير مفسدها)، وهو تحديد كمية الماء غير الضارة، وأوضح في كلام آخر تعريف بقوله: " أن يأتي بكلام لو استمر عليه لكان فيه طعن فيأتي

---

[1] القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محي الدين، ط 5، دار الجيل، 1981م، 45/2.
[2] القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تقديم وشرح: صلاح الدّين الهواري وهدى عودة، ط1، دار ومكتبة الهلال، 1996م، ج2، ص 71.
[3] المصري، أبي الإصبع: تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر. تحقيق: حفني محمد شرف، د ط، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلامية، القاهرة، 1995م،1\123.
[4] المرجع نفسه. ص127.
[5] المرجع نفسه. ص 126.
[6] المرجع نفسه. ص127.

بما يتحرز به من ذلك الطعن"[1]، وهذا معناه أنّ الكلام ناقص مطعونٌ فيه، لا يتم إلاّ بالاعتراض، أو الاحتراز عنده.

وحاول بعض الدّارسين للبلاغة العربية إيراد مصطلح (الحشو) بالإضافة إلى ما سبق من المصطلحات، وقد ورد ذلك عند الثّعالبي، من خلال تقسيمه إلى جيّد ورديء ولطيف وغير ذلك، محاولاً أن يستدل بأبياتٍ شعريّة:

صدودكم والدّيارُ دانيةٌ أهدى لرأسي ومفرقي شيبا

فقوله: مفرقي مع ذكر الرأس حشو بغيض[2].

وأيّده في ذلك عبد القاهر الجرجاني، بأنّه حشو من الكلام، وأظهر كراهته له، وسلبيّته اتّجاهه، رافضاً وجوده، في الكلام العربي، حيث يقول في ذلك: " وقد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعاً من القبول أحسن موقع ومدركاً من الرّضى أجزل حظ، ذاك لإفادة إياك على مجيئه، مجيء ما لا يعول في الإفادة عليه، ولا طائل للسّامع لديه فيكون مثله مثل الحسنة، تأتيك من حيث لم ترتقبها"[3]، وبهذا نرى قمّة التعبير البلاغي للجرجاني بوصفه للاعتراض؛ حيثُ يؤكّد أن لا فائدة مرجوّة، وإنّما شبّهه بالحسنة التي تكون مرتقبة من صاحبها، وما هي إلا شيء منتظر فقط.

وأيّد السّكاكي في كتابه مفتاح العلوم من سبقه بتسميته حشواً، وأورده في باب المحسّنات البديعيّة، أمّا عندما عرّفه، قال: " أنّه تدرّج في الكلام لا يتم المعنى بدونه"[4]، لكن ألا نرى تعريفه هنا مخالفاً لما يعنيه الحشو، فالحشو كما عرّفه سابقاً، يأتي ليلائم الوزن والقافية، ولزيادة ربّما تكون لغير فائدة، أمّا تعريفه هنا فقد أكّد أنّه لفائدة، وكذلك لتوكيد المعنى.

وفي تأييد آخر مخالف قليلاً لابن الأثير، نراه يَجمع بين الاعتراض والحشو، وقد قسّمه إلى مفيد وغير مفيد، وبذلك قد يكون فصل بين الاعتراض والحشو من ناحية الفائدة المتحقّقة من الجملة، سواء كانت معترضة أم حشواً[5]، وقد كان واعياً لمعنى الاعتراض عندما قال: وبعضهم يسميه الحشو، وبذلك كان واعياً بمعنى المصطلح ومدركاً له أكثر من غيره، عندما قسّمه إلى

---

[1] الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. ط1، دار الكتب العلميّة، 1982م، د ت، ص 274.
[2] الثعالبي، أبو منصور: فقه اللغة وسر العربية. شرح: ياسين الأيوبي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 2000م، ص 240- 243.
[3] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة. ص19.
[4] السكاكي: مفتاح العلوم. ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م، ص 428.
[5] ينظر: ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د ط، مكتبة نهضة مصر، دت، 3\40- 49.

قسمين: أحدهما لا يأتي في الكلام لفائدة، وهو ما يجري مجرى التّوكيد، والآخر لا يجري مجرى التّوكيد [1]

واستمرّ الخلاف سنين عدّة بين العلماء البلاغيين حول المصطلح، وتداخله، ولكنّه استقرّ على أنّه الاعتراض عند الزمخشري؛ حيث أورد الاعتراض في مواضع عدّة من كتابه (الكشّاف)، ومن مثال ذلك، حديثه عن الآية {قل الذّكرين حرّم أم الأنثيين}[2]، فقال فيها " قد وقع الفاصل بينهما اعتراضاً غير أجنبي من المعدود...فاعترض بالاحتجاج على من حرمها فيه تأكيد وتسديد للتحليل، والاعتراضات في الكلام لا تُساق إلاّ للتّوكيد" [3]، وبذلك نرى الزّمخشري ذكر مصطلح الاعتراض في هذه الجملة واضحاً صريحاً، بأن أورده بين العدد والمعدود، ومبيّناً أنّ غرضه للتوكيد دون شكّ في اللّفظ.

وتبع الزمخشري، صفي الدين الحلي، حيث قال أنّ الاعتراض أبداً لا يكون حشواً، فالاعتراض ما هو إلاّ لغرضٍ بلاغي، وأكّد أن الحشو مختلفٌ تمام الاختلاف بأنّه لإقامة الوزن فقط[4]، كما ذكرتُ سابقاً، وهو بذلك قد استطاع أن يفصل بين المصطلحين، وبذلك اتّضح واستقر، وزال لُبسه السّابق عند البلاغيين.

وأسّس الخطيب القزويني قاعدة الاعتراض المتّبعة؛ عندما فصل الاعتراض كفن من الفنون البديعية في باب خاص له، واستطاع أن يبيّن بشكلٍ مفصّل كل نوعٍ من الاختلافات السّابقة على حدة، ويفرّق بينهم جميعاً، وقد ذكر جميع الأغراض البلاغيّة التي يؤدّيها الاعتراض، وجمله، فكان منها: التنزيه، والتعظيم، والدّعاء، والتنبيه، وغيره، واستقر على تعريفه من جاء بعده حيث كان كالتّالي:

1- يقع أثناء الكلام أو بين كلامي متّصلين.
2- يكون جملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب.
3- يكون النكتة لدفع الإيهام.[5]

ومن المتأخرين الذين ذكروا الاعتراض وأفردوا له باباً في كتبهم، السيوطي، حيث درسه من خلال كتابه الإطناب، والاعتراض كنوع بلاغي منه، قد قام السّيوطي بتفسير أنواع الجمل

---

[1] ينظر: ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. 3\40-49
[2] الأنعام: ص 143.
[3] الزمخشري، أبو القاسم: الكشاف. ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1403هـ، 2/ 74.
[4] الحلي، صفي الدين: شرح الكافية البديعية. تحقيق: نسيب نشاوي. د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص 320.
[5] القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، ط 3، دار الجيل، بيروت، 1971م، ص 3\214-216.

المعترضة[1]، وعرّف الجملة المعترضة على أنّها: " الواقعة بين جزأي صلة أو إسناد أو شرط أو قسم أو إضافة أو جر أو صفة وموصوفها أو حرف ومدخوله، وتتميّز بجواز الفاء، ولن تنفيس وكونها طلبية، وعدم قيام مفرد مقامها، ومن ثمّ لا محل لها " [2] ، وأوضح ذلك من خلال بعض الآيات وأظهر التعدد في الاعتراض، بالإضافة إلى أغراضه، وأوضح المقصود بالنكتة التي رمى إليها القزويني، فقال: " إفادة هذا الأمر الواقع بين القولين"[3]، أي الغرض البلاغي الذي قصد إليه الشّاعر، أو الكاتب.

ب-الاعتراض عند النّحويين:

كان من أوائل النّحويين الذين عرفوا الاعتراض سيبويه، وعند الاطلاع في (الكتاب) حاولت أن أجد معنىً مشابهاً للاعتراض، فرأيتُ أنّه استخدم مصطلح (سعة الكلام) ومن خلال اطلاعي على الاعتراض، وأنواعه وأشكاله، وجدّتُ أنّ سيبويه قال به، وأورد العديد من الأمثلة على ذلك، ومنها: (يا سارقاً الليلة أهل الدّار) فتجري (الليلة) على الفعل في سعة الكلام، وقد أطلق كما ألاحظ عنده لفظ (الفصل بين الكلام)، وقال على ذلك في بيت شعر:

ويومٍ شَهدناه سُليْماً وعامراً قليلٍ سوى الطّعنِ النّهال نوافلَه [الطويل]

يقول أنّ الفصل ورد بكلمة (سوى) وهذا هو الاعتراض الوارد في البيت

وقال عن الفصل بين الجار والمجرور:

لمّا رأت ساتيدما [4]استَعْبَرت [5] لله درُّ اليومَ مَن لامها [الرّجز]

هذا هو ما قاله سيبويه حول الفصل في الكلام، وهذا ما أشار إليه في كتابه من خلال الأمثلة الشّعرية[6]

وأما عند أبو علي الفارسي: فهو الفصل بين متّصلين بما هو أجنبي، لأن فيه تسديداً وتبييناً، وذَكَر مواضع الاعتراض، وممّا ركّز عليه في أنواع الاعتراض تفضيله نوع على آخر مثل: أن

---

[1] ينظر: السيوطي، جلال الدين: معترك الأقران. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988م، ص 281.
[2] السيوطي، جلال الدين: همع الهوامع في شرح الجوامع. تحقيق: عبد الحميد هندواي، د ط، المكتبة التوقيفية، مصر، 327/2.
[3] السيوطي، جلال الدين: معترك الأقران. ص281-282.
[4] ساتيدما: اسم جبل. أنظر: شرح أبيات سيبويه، 242/1.
[5] استعبرت: بكت. أنظر: شرح أبيات سيبويه، 242/1.
[6] ينظر: سيبويه، عمرو بن عثمان: الكتاب. تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م، 1\177-181

اتّصال الفعل بالفاعل أشد من اتّصال المبتدأ بالخبر، وهذا في معرض حديثه عن الاعتراض أيضاً، وأضاف: الاعتراض لا يكون إلا في جملةٍ واحدة[1].

ووظّف ابن جني في الخصائص باباً خاصّاً بالاعتراض ، فدرسه دراسةً مفصّلة؛ حيث يمكن للقارئ أن يلحظ عمله في دراسة الشّعر والنّثر متناولاً الاعتراض على أنواعه، فمنه: ما جرى مجرى التأكيد، وما لم يجر مجرى التّأكيد، وقد بيّن الاعتراض النّحوي، دارساً جمله، ومنها مثلاً: الاعتراض بين المبتدأ والخبر ، والصّفة والموصوف، والفعل والفاعل، والصّلة والموصول، والشّرط وجوابه، وغير ذلك الكثير...، وقد أورد الأمثلة موضّحاً كل نوعٍ على حدة، وحاول أن يوضّح عدداً من المعاني البلاغيّة من خلال أمثلته، ويوصل الدلالات المرجوّة، سواء على مستوىً نحويٍّ أو بلاغي، وأشار أنّ جملة الاعتراض، من الجمل التي لا محل لها من الإعراب، وأنّ الاعتراض عند العرب قديماً في نثرهم أو شعرهم لا يشنع الكلام، وإنّما هو نوع من الأنواع البديعية وهو الإطناب، وما يدلّ إلا على فصاحة صاحبه وقوّة نفسه[2]،ومن قوله في ذلك:

ألم يأتك والأنباء تنمي بما لاقت لبون بني زياد [الوافر] [3]

فالاعتراض ورد هنا بين الفعل تنمي، وبين الفاعل لبون، في (بما لاقت).

وعرّف ابن مالك في كتابه شرح التسهيل الجملة المعترضة، بقوله إنّها" تقوية بين جزأي صلة أو إسناد أو مجازاة أو نحو ذلك"[4]، فدرس الجملة الاعتراضيّة بأنواعها، وحسب وقوعها في الجملة، مثل موقعها بين الصّلة والموصول، وبين المسند والمسند إليه، وبين الشّرط والجواب، ومن سرده للجملة الاعتراضيّة استطاع أن يفرّق بينها وبين الجملة الحاليّة [5]، وقد أكّد أنّ الاعتراض يكون بجملتين على عكس الفارسي، الذي قال الاعتراض فقط بجملة واحدة.

أما ابن يعيش يتحدث عن الاعتراض في القرن السابع، من خلال كتابه شرح المفصّل، وذكر الاعتراض في بعض الجمل، مثل الاعتراض بين القسم وجوابه، وبيّن أنّ الجملة الاعتراضيّة لا محلّ لها من الاعتراض، ومثال ذلك عنده:

---

[1] يُنظر: الفارسي، أبو علي: المسائل الحلبيات. تحقيق: حسن هنداوي، ط1، دار القلم للطباعة والنشر ودار المنارة، 1987م، ص 143- 148.

[2] ينظر: ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ت، ج1، 336-339.

[3]المرجع نفسه. 337/1.

[4] ابن مالك، محمد: شرح التّسهيل. تحقيق: عبد الرحمن السيد وزميله، ط1، هجر للطباعة والنّشر والتوزيع والإعلان، 1990م، 375/2

[5]المرجع نفسه. 377/2.

لئِن كنتَ في جبٍّ ثمانين قامة ورقّيتَ أسبابَ السّماءِ بسُلّمِ [هزج]

فقال: جملة (إن كنت) مع الجواب المحذوف: اعتراض بين القسم وجوابه[1]، وكما يقول الاعتراض هو في جواب الجملة المحذوف على أنّ اللام موطئة لجواب القسم: وإن حرف شرط جازم، وفي هذا البيت الجواب للقسم محذوف هو جملة الاعتراض (بين القَسَم والجواب) ، ومما يُلاحظ أنه لم يدرسه دارسة مستفيضة وإنّما وردت فقط بعض الإشارات في بعض المواقع.

وأشار ابن الحاجب إلى الاعتراض، إشارات سريعة، مثل واو الاعتراض عندما تحدّث عن لا سيّما، حيث يقول: " واعلم أنّ الواو التي تدخل على لا سيما في بعض المواضع كقول الشّاعر امرئ القيس:

ألا ربّ يومٍ صالحٍ منهما ولا سيما يوماً بدارة جلجلُ [الطويل]

إذ كانت الواو كما قال اعتراضية في (ولا سيّما)[2]، وهي ما يسمّى عنده بالواو الاعتراضية، لتمييزها من غيرها من الجمل، وخصوصاً الحالية.

ونرى في كتاب مغني اللّبيب لابن هشام دراسة مستفيضة حول الجمل الاعتراضيّة، وكل ما يتعلّق بها، فقال عنها: " هي المعترضة بين شيئين لإفادة الكلام تقوية وتسديداً أو تحسيناً" وقد عددّ لها مواضع وقعت بها، فكانت المواضع سبعة عشر موضعاً، ومثال ذلك عنده: ما أصله مبتدأ وخبر، كقول الفرزدق (ت114هـ):

(وإنّي لرامٍ نظرة قبل التي لعلّي وإن شطّت نواها أزورها) [الطويل]

وذلك على تقدير أزورها، باعتباره خبر لعلّ، وتقدير الصّلة محذوفة، أي: (التي أقول لعلّي)[3]، وممّا قال أيضاً جواز تعدّد الاعتراض، فيكون اثنان أو ثلاثة ...، مثل قوله تعالى: ﴿من جاء بالحسنة فله خير منها، ومن جاء بالسيئة، فلا يجزي الذين عملوا السّيئات إلاّ ما كانوا يعملون﴾[4] ، حيث قال أنّ جمل الاعتراض في هذه الآية أربع، وأضاف مثال الاعتراض في سورة الأعراف كان بسبع

---

[1] ابن يعيش، أبو البقاء: شرح المفصل للزمخشري. قدم له: إميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م، 43/2.
[2] الرضي الأستراباذي: شرح الكافية. تحقيق: حسن محمد بن إبراهيم الحفظي، ط1، دار إدارة الثقافة والنشر، 1993م، 792/1.
[3] ابن هشام، عبد الله: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. تحقيق: مازن المبارك وزميله، ط6، دار الفكر، دمشق، 1985م، 506/1-507
[4] القصص: آية 84.

جمل [1]، وبذلك يكون تعدد الاعتراض من جماليات النّص القرآني، بلاغة أي نص، ولم يكن دون غرض.

وكان ممّن اهتمّ أيضاً بالجملة المعترضة ودراستها، الزركشي، بقوله هي: " أن يؤتى في أثناء الكلام أو كلامين متّصلين معنى، بشيء يتم الغرض الأصلي بدونه، ولا يفوت بفواته، فيكون فاصلاً بين الكلام والكلامين، لنكتة، وقيل هو إرادة الوصف لشيئين، الأول منهما قصداً، والثاني منها بطريق الانجرار، وله تعليق بالأول بضرب من التأكيد)[2]، وهذا ما يؤكّد ما قاله من سبقوه، ولكن مصطلح الجملة الصغرى مصطلح جديد بعض الشيء عنده، وأكّد على هدف التّوكيد، وضرورة تمام الاتصال بين الجملتين.

نستنتج من تعريف البلاغيين والنحويين، أنّ الاعتراض عُرِف في الموروث العربي القديم، واضحاً ومتعدّداً؛ بحيث تعدّدت مصطلحاته البلاغيّة والنّحويّة، ووجد عند كل بلاغي باسمٍ معيّن، واتّفق الفريقان على أنّ الجملة الاعتراضيّة لا محل لها من الإعراب، وأجازوا إضافةً لذلك، جواز تعدّد الجمل الاعتراضيّة، وتوسّط الاعتراض بين أجزاء الكلام على الأغلب.

واختلف البلاغيّون والنّحويّون، في أنّ الاعتراض عند البلاغيين يكون بين الكلام المتّصل في الجملة، أمّا النحويين فقالوا بأن الغرض الفصل بين أجزاء الجملة بأنواعها.

المبحث الثاني: النسيج النحوي والبلاغي للاعتراض في شعر القدس

حظي الشّعر الفلِسطيني منذ بداية القرن العشرين بعناية بالغة من الشعراء، فهبّوا لنصرة بيت المقدس والدّفاع عنه، وما أن سيطر الاحتلال على مدينة القدس وقُراها حتى رأينا اهتماماً كبيراً من شعراء العصر الحديث، فرصفوا من الدّراسات والشّعر، ما يستنهض الهمم، ويحرّك الشّباب، ويبعث الأمل في التّحرر والاستقلال

نهض الفلسطينيّون بعد نكسة فلسطين يدافعون عنها، وعن رمزها الذي انقض عليه المحتلّ، فلم يُبقِ منه إلاّ الذكرى، فرصف الشّعراء أبياتهم مدافعين عنها، مستنهضين الهمهم العربية والعالميّة، قلوبهم مفجوعة تنزف ألماً، وحزناً، أملاً بغدٍ أفضل، فكان شعر الجهاد، والشهادة والمقدّسات، وغيره.

---

[1] ابن هشام، عبد الله: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. ص 512- 515.

[2] ينظر: الزركشي، بدر الدين: البرهان في علوم القرآن. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركائه، 1957م، 56/3.

وتحرّكت ألسنة الشّعراء، وأُلهبت مشاعرهم، بشعرٍ مقدسي، علّ الشّاعر يستطيع أن يُنقذ القباب والأسوار والمدائن الحزينة، والأزقّة المخطوطة بعبارات العراقة، وما كان ذلك الشّعر، إلاّ مقلقاً مضجع العدو، ومؤرّقاً له، فاعتقل من اعتقل من الشّعراء، حيث تعرّضوا للطّرد من بلادهم وغير ذلك، من الوسائل التي استخدمها العدو لإيقاف الأقلام الحزينة، صاحبة الأمل بالإشراق.

ستعرضُ الباحثة في هذه الدّراسة الشّعر الذي يُعنى بالقدس الشّريف، ويهتم بكل موضوع يتعلّق بالمدينة المقدّسة، وستحلل الشّعر الفلسطيني الذي عُني بالقدس، وتعمل على استنباط الصّور الفنية، وكل ما يتعلّق ببنيتها النحويّة منسجمةً متّسقة.

المطلب الأول: النّسيج النحوي والبلاغي للاعتراض في الجملة الاسميّة:

المسألة الأولى: الاعتراض بين المبتدأ والخبر:

تحمل قصيدة تميم البرغوثي (في القدس)، معانٍ ودلالات عميقة، صوّرت القدس، وكلّ ما فيها، تصويراً رائعاً، فقد رسَمَت معالمها وأوضاعها المعيشيّة بصورة فنيّة رائعة استقرّت بين يدي القارئ الشّارع، وصوّرت الزّقاق والحجر، والفلاحات، ألهبت المشاعر لدى كل قارئ، وفي هذه الأبيات –تحديداً– يعلي من قيمة القدس، ويبث فيها الأمل من جديد:

في القدس – رغم تتابع النّكبات –

ريحُ براءةٍ في الجو، ريحُ طفولةٍ

فترى الحَمامَ يطيرُ

يُعلنُ دولة الرّيح بين رصاصتين[1]

الجملة الاعتراضيّة في المقطوعة السّابقة، (رغم تتابع النّكبات) جاءت بين الخبر المقدّم (في القدس)، والمبتدأ وهو (ريحُ)، وما تقديم الخبر في المقطوعة الشّعريّة إلاّ تأكيد على القدس وأهميّتها، وعِظم مكانتها في قلب الشّاعر، والقيمة الدّينيّة لهذه المدينة، ويظهر حرص الشاعر في الإخبار عن المبتدأ، وقد توافق مع قواعد العربية التي توجب تقدّم الخبر على المبتدأ، إذا كان الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة.

[1] البرغوثي، تميم: في القدس. ط1، دار الشروق، 2009م، ص 10.

وظهرت الاستعارة في وصف الشّاعر القدس وصفاً حسّياً، فقد جعل الرّيح تحمل روح البراءة، بأن جعل الرّيح العظيمة القويّة –ريح مدينة القدس– بريئةً براءة طفلة، ولكن هل الريح يمكن أن تكون بريئة في غير القدس؟ إذ استطاع الشّعر أن يُلبِس رياح مدينة القدس ثوب براءة الأطفال، وما هذا التّشبيه التشخيصي إلا روعة لفظه، فلا تنفك أن تكون الريح ذات قوّة، خالية من البراءة، ولكنّها هناك فقط بريئة، وبهذا استطاع الشّاعر أن يحقّق مستوى عالٍ من الانفعال والتأثيّر عن طريق كلماته، وجعل القارئ يستشعر عظمة القدس في وصفه لها، وهذا ما أضفى عمقاً حسيّاً، هو عمق براءة الطفولة.

وما كان من الشّاعر في نفس المقطع إلاّ أن يوصل لنا رسالة تقول أنّ الحمامَ، هو من يعلن قيام دولة فلسطين، فقد شبّه الحمام بالقيادة التي ترسم الطّريق، وتعلن قيام الدّولة، ولكن قمّة الرّمزية ترتفع عند الشّاعر في قوله (بين رصاصتين)، إذ ألبس الشّاعر الحمام، صاحب السّلام، والبراءة، ثوب القيادة العظمى، التي تقرّر إعلان الدّولة، وبذلك يمكن أن نلاحظ –بوضوح– تبادل القوى، فالريح القويّة لبست ثوب البراءة، والحمام البري، لبس ثوب القوّة، مشاعر مختلطة، وصورٌ حسيّة عالية، تجسّدت فيها هذه المقطوعة، وهذا يذكرنا بقصيدة محمود درويش ريح البلابل.

وتُشكّل الجملة الاعتراضيّة المِفصل الذي، حرّك قطعتي البيت، فقد استطاع أن يهُزّ شطري الكلام، ليفجّر أعماق المشاعر في نفس القارئ، ويرصد إيقاعاً متباطئاً، ليقول: (رغم تتابع النّكبات)، ولا تحمل إلاّ استمراريّة الوقوف، وقوّة العاطفة، وتُحرِّك الخيال بنهضتها رغم تتابع النّكبات، وتكمن القوّة خلف تقديم الخبر، أنّ القدس لم تكن خبراً، بل هي البداية الأولى، ووقوف الشّاعر معترضاً ما كان إلاّ تذكير بعمق المأساة التي تعرّضت لها القدس، ويعود مجدّداً كما قلنا سابقاً، يزرع الأمل في ريح القدس، وحمامه، الذي ضرب له رمزاً (برصاصتين)، وما هما إلاّ رمزيّة الشّاعر لنكبات القدس، نكبتها في عام 1948، ونكستها في عام 1967.

ولا نرى في تركيب الجملة المعترضة السّابق إلاّ عنصر القوّة، بما حملته من معانٍ تهتزّ لها نفس المتلقي، فكان الأصل النّحوي لهذه الجملة هو (انتصرت رغم تتابع النّكبات) وبذلك يكون إعراب (رغمَ) حالاً أو مفعولاً لأجله، وما بعدها مضاف ومضاف إليه، وبهذا التّركيب النحوي، استطاعت هذه الجملة أن تقف حاجزاً في وجه البراءة وغيرها، وتظهر عمقها ودلالتها، وما كان من كلمة (تتابع) إلاّ إظهار للمأساة التي رُسمت لتكون مصير شعب فلسطين إلى اليوم، وما الصّورة الاعتراضيّة الدّاخلية التي تمثّلت في التتابع والتوالي، إلاّ ارتباطاً ورمزيّة عميقة عبّر عنها

تالياً، بالرصاصتين، وهذا التتابع في المضاف والمضاف إليه في (تتابعِ النّكبات)، استطاع أن يُنشئ حركةً داخليّة، بثّت جمال صورتها التّشخيصيّة الحسّية الخارجيّة، لتكون الرياح طفلاً بريئاً، ويكون الحمام صاحب القوّة، ولا غرابة في ذلك، لأن الرّياح وردت في القرآن الكريم للخير { وأرسلنا الرياح لواقح}[1]

فجملة المبتدأ والخبر السّابقتين إذاً منظومة ثابتة، وجزءاً من السّياق النحوي المنسوج، الذي يحقّق النّظم المتكامل، في الجملة، مكوَّناً من نحوٍ وائتلاف وترابط، لكي يؤدّي المنظومة الكاملة المرجوّة.

وفي مثال آخر للاعتراض بين المبتدأ والخبر، نجد في العوديسا الفلسطينية، يخاطب الشّاعر خالد أبو خالد مدينة القدس، ويجمع فيها بين الشّعب والقدس، فهم جسدٌ واحد، لا انفصال بينهما، فيقول في ذلك:

وها نحن – <u>والقدس</u> –

لكنّني الآن في البحر...

تلك الحقول التي أزهرت بغتة

قايضت حلمها بالقفاز[2]

اعترض الشّاعر في هذه الجملة بعد الضمير (نحن) بكلمة (القدس) وتابع بعد ذلك (لكنّني الآن في البحر)، واستخدم الشّاعر التنبيه (ها) في مقطعه، وقد جمع بين ضمير الجماعة نحن والقدس، مدلِّلاً على أنّها لنا بلا شك، وكلمة (نحن) (والقدس) حملت معنى الاتحاد، فهُم، شيء واحد ولن يكونوا اثنين أبداً، ولكن الشاعر، استدرك قوله سريعاً وقال (لكنّني) الآن في البحر، دلالة البعد عن مدينة القدس، ودلالة التهجير الذي فصل المواطن عن وطنه، ذلك الاحتلال الأسود، فقد حاول باعتراضه بكلمة (القدس) أن يوصل رسالة توضّح الأهميّة التي تحملها يبوس لجميع البشر، وأن يستحضر مدينته الأم، بعدما أورد التنبيه (ها) ؛حيث لفت نظر القارئ، وفي لحظات، توقّف، وخلخل النّص، بقوله: (والقدس) وعاد ليستأنف سريعاً الكلام التالي.

[1] الحجر: آية 22.

[2] نقلاً عن: أبو خالد، خالد: العوديسا الفلسطينية. ط1، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، 2008م، ج2، ص 233.

ورسم الشّاعر صورةً لحلُمه، واضحة المعالم، ظنّ أنّه في القدس ولكنّه استيقظ وعلم أنّه هناك في البحر، بعيداً، فصورة الشّاعر تمثّلت بالدّلالة الأولى على القربِ المكاني، بينه وبين القدس، فكانت صورة مكانيّة جسّد فيها المكان قريباً، ولكنّه استيقظ فجأة، وجد نفسه بين الحقول، يبدو أنّ الصّورة النفسّية والمونولوج الدّاخلي وُظّف عند الشّاعر بشكل رائع، استطاع أن يأخذ القارئ معه ويعود ثانية ، إذ لم يُشعر القارئ أنّه حلم، إلاّ حينما استأنف، وقال (قايضت حلمها بالقفاز) ، وذلك تشبيه جميل أيضاً، فقد شبّه الحلم ينتهي ويُلغى، بأنّه قفّاز وضع وألغى ما كان، فقد غُلّف ولكن ينتظر من يزيله ويفتحه، فلم يعد هناك شيء، إذ نرى أنّ خيال الشّاعر كان حاضراً بلا شك، فقد أخذنا بحلمه إلى مدينة القدس وعاد بنا إلى البحر، وكان عوده، تشبيهيٌّ جميل أيضاً.

وفي مثال آخر ظهر فيه الاعتراض بين الصفة والمبتدأ، جسّد صالح فراونة[1] في قصيدته دور الأطفال في مقاومة المحتل، فالطفل المقدسي يتصدّى بحجره مقابل دبابة المحتل، وسمّيت تلك الفترة بثورة الحجارة، أو انتفاضة الحجارة؛ حيث مثّل الحجر سلاح الجميع– الطّفل، والكهل، والمرأة– وبذلك بذر بين صفوف الجيش الصهيونيّ رعباً، وزلزل صفوفهم، بقوله:

وإذا بفتىً من جيلٍ واعد

–<u>كلُّ فتىً من جيل النّكبة جيل واعد</u>–

شوكٌ مغروسٌ في حلق الحاقدْ

يسبح ضدّ التيّار

يفتح نافذةً من نار

يثبتُ في وجه الإعصار[2]

تحدّث الشّاعر في هذا المقطع عن الطّفل الفِلسطيني المقاوم، وأطلق عليه لقب (فتىً من جيلٍ واعد) جيل الانتفاضة، ليس كأيّ جيل، بل إنّه جيل الحجارة والمقاومة لمغتصب الأرض، واستطاع الشّاعر أن يهزّ منظومة أبياته بجملة اعتراضيّة: (كلّ فتىً من جيل النّكبة جيلٌ واعد)، إذ استطاع الشّاعر أن يحدّد هذا الجيل ويركّز الاهتمام على أطفال نكبة فلسطين، فخلخل بنية البيت الشّعري،

[1] صالح عمر فراونة: من مواليد حيفا، درس في مدينة غزة، درس اللغة العربية في جامعة عين شمس، عمل معلّما في مدارس الوكالة، ومراقبا للغة العربية، تفرغ للقراءة والكتابة وكتب ديوان مفردات فلسطينية، توفي 2013م: أنظر شبكة فلسطين للحوار، www.paldf.net .

[2] فراونة، صالح: ديوان مفردات فلسطينيّة (انتفاضة الأقصى). ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2004م، الجزء الأول، ص 45- 46.

ليبيّن المقصود بالجيل الواعد ويوضّحه، فكسر انتظام البيت لِلحظات، ثمّ استأنَف بعدها. فالاعتراض وقع من حيث البنية النّحوية بين (الصّفة) وهي (واعد) وبين (الخبر) وهو (شوكٌ) وبذلك، نقول أيضاً أنّ البنية التركيبيّة للجمل الاعتراضيّة، كانت بالجملة الاسمية المكوّنة من المبتدأ وخبره، وهي: (كلُّ فتىً من جيلِ النّكبة واعد).

وعندما نبحث عن الصّورة الفنيّة الجماليّة في هذه الأبيات نرى الشّاعر الفراونة حمّل الفتى الفلسطيني– فتى جيل النّكبة– أقوى صور مقاومة المحتل، فهو حسب تعبيره وصورته التي رسَمها، صورة ثوريّة عميقة، استطاع من خلالها تشبيه الطّفل أو الفتى بأنّه شوكٌ صحراويٌ جاف، مغروس في حلق المستعمر، وهذا الشّوك لن يقلع، فالطّفل، ابن جيل النكبة، لن يقف مكتوف الأيدي؛ ليترك المحتلَّ بأرضِه، يفعلُ ما يحلو له، فهو باقٍ مقاوم، صلب. ويتابع الشّاعر قوله : (يسبح ضدّ التيار) فنراه استعار السّباحة للفتى الفلسطيني، عندما شبّه الطفل المقاوم، بالطّفل الذي يسبح، لكن، كانت سباحته صعبة، لأنّه لا يمتلك المهارات الكافية ليجتاز البحر العميق، وأمواجه العالية، يطلب العون والمساعدة، ولكن لا مجيب، فيعود ويتحمّل ذلك وحده ، وحملت جملة (ضدّ التيّار) دلالة الاحتلال، ولكن أيضاً (التيار) كما نعلم حدثٌ عابر، لا يدوم ولا يبقى، وما دام يؤمن بذلك فسوف يقاوم ويتحدّى التيّار(المحتل) فهو كما يقول: لا يستطيع قطع طريقه، ولربّما قطعها، ولكن بصعوبة بالغة، بذلك نرى الصّور الحركيّة الحسيّة تنتشر في هذه المقطوعة، وتبث حركة ثورية، تُرضع طفل القدس حب مقاومة التيّار، رغم صعوبته، وتفتح نافذة النّار من غير تردد، فنرى التجسيد متكرراً بين حنايا الصّور والأبيات، وصورة التصدّي، كانت من هؤلاء الفتيان، ولكن في نهاية المقطع يدعو، في جواب للشرط الذي ابتدأه إلى أن يثبت الجميع، ولا يتراجعون من أجل فلسطين.

المسألة الثانية: الاعتراض بين جمل الاستثناء المنفي

يتمثّل الاعتراض في قصيدة محمود درويش (سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا) التي نشرها في ديوان (أحبك....)، في الفترة التي بيعت الأراضي الفلسطينيّة للسّماسرة اليهود، وهُجّر فيها الشّعب الفلسطيني قسراً؛ حيث حملت قصيدته عمق معاناة الوطن، وألم الهجر، وأشعلت لهيب الاستقلال في نفوس الشّباب، وقيل هذا المقطع الشّعري:

وما القدس والمدن الضائعة

سوى منبر للخطابة

ومستودع للكآبة

وما القدس إلاّ زجاجة خمر وصندوق تبغ ...

-ولكنّها وطني-

من الصّعب أن تعزلوا

عصير الفواكه عن كريات دمي

ولكنها وطني[1].

لقد اعترض محمود درويش في مقطع قصيدته بعد الاستثناء المنفي (وما القدس إلا زجاجة خمر) بجملة الاستدراك واسمها وخبرها (ولكنها وطني)؛ حيث كرّرها مرات عدة في قصيدته، ليوصل رسالته إلى متلقّيها، تخبره بالإصرار على حقّه في وطنه.

كما يتحدّث في المقطع الأولّ عن القدس، ويضيف لها جميع المدن التي سلبها الاحتلال حريتها، ويخبرهم أنها لم تعُد إلا مكاناً لخطاباتكم الكئيبة -غير المجدية- ومستودعاً لها، لقد جعلتم منها مكاناً للظهور، والاستعلاء، ومكاناً للخطاب الكاذب، ومكاناً للذين لا يكترثون بمصير وطنهم، ويجعلونها -كذلك- مكاناً لخمرهم ودخانهم المتصاعد، ومكاناً لوصولهم للسّلطة فقط، فارتبط المعنى الذي اعترض فيه بما قبله، وعمل على زلزلة وخلخلة أركان الجملة السّابقة، بأن اعترض طريقها، وأدلى ما عنده وعاد لاستئناف كلامه، (ولكنّها وطني) وهذا يعني أن المدينة في قمّة حزنها وألمها، ولكنّه أكّد بحرف الاستدراك (لكنها) والنّصب على أنّها القدس وطنه مهما مرّ عليه ومهما واجه من مصاعب جمّة، ويكرر ويؤكّد بكلماتٍ مليئة بالاستمرار والعاطفة الحزينة، على ضرورة الانتماء لمدينة القدس، وعدم التخلي عنها لأنها في النهاية وطنكم ووطني.

كما استطاع الشّاعر أن يرسم صورةً حسيّةً رائعة، باستخدامه الكناية (منبر الخطابة) (مستودع الكآبة) فجعل القدس منبر الخطابة لأصحاب السلطة الكاذبة والمنافقة ، التي باعت أرضها بسهولة، وتصعد المنابر وتبكي، ويرسم الشاعر القدس إنساناً، ويحس بمشاعر الكآبة، من خلال التشخيص، فظهرتً صورته حسية مليئة بالمشاعر تكاد تفيض قهراً، وهذا ما تجده الباحثة في كلمة (مستودع)، التي استطاعت أن تثير في نفس قارئها الجو الانفعالي الإنساني والتأثيري، لتحرك الساكن وتلهب المشاعر، ولكنّ الشّاعر يعود ليطفئ ما أشعل، ويؤكّد بقوّة على أنّه وطنه، وما

[1] درويش، محمود: ديوان محمود درويش. ط1، دار العودة، بيروت، 1994م، 391/2.

الجمال إلا عندما أرسل صورة فنيّة لونيّة، (من الصّعب أن تعزلوا عصير الفواكه عن دمي) يريد الشّاعر أن يقول: لا للعدو ولا لاحتلاله مهما فعل لن يغيّر من أصولي وانتمائي، مشيراً إلى أنّ دمه موجود مستعد أن ينزل لأجل أرضه، إذ لا يمكن لأيّ إنسان أن يقول له افصل بين دمك وشيء آخر، فالفواكه جميلة ملوّنة (جملة استعاريّة) أراد بها ملذّات الحياة ومغرياتها، إذ كان خياله حاضراً بشكل رائع، ولكن الأرض والدّم الفلسطيني أيضاً موجودان، وملتحمان التحاماً كاملاً بالسياق الكلي والنسيج النحوي في حرف الاستدراك(لكنّ) الذي استطاع أن يطلق مِفصل التّماسك بين أجزاء المقطع الشّعري، وضمّ الخلخلة السّابقة التي يمكن لمتسلّقي السلطة إخلالها، والعبث بها، من خلال (المنبر) ذاك الرّمز الدّيني الذي يختفي وراءه خدّام الاحتلال، ومن يسعي لطمس ذاكرة الفلسطيني لكي ينسى دمه، ويشغله عنه بما يريد.

المسألة الثالثة: الاعتراض في جمل الصّلة والموصول:

يفتخر الشاعر ماجد الدّجاني[1] بمدينة القدس، في قصيدة (القدس في القلب) ويُبلغ العالم: أنّنا مستعدون أن نقدّم أرواحنا ودماءنا فداكِ، ولن ننحني للعدو، ولن نتردّد أبداً في الدّفاع عنك في وجه المحتل الغاصب:

ولأجل القدس كل يرخص الرّوح وعمره

دمنا يرخص للقدس إلى أخر قطرة

ما الذي يبقى لوردٍ ضيّع اللّون وعطره

ما الذي يبقى لروضٍ ضيّع الورد وزهره[2]

اعترض الشاعر ماجد الدجاني كما نرى بعد الاسم الموصول (الذي) بجملة (يبقى لوردٍ) وهي جملة صلة الموصول التي لا محلّ لها من الإعراب، الجملة الفعليّة من الفعل والفاعل، وكما نرى فقد ابتدأ الأسلوب الاستفهامي مخاطباً الشّعب، يقول لهم: ماذا بقي لكم؟ لماذا لم تتحرّكوا بعد؟ وكذلك تكرر الاعتراض في البيت التالي، بعد الاسم الموصول المبتدأ (ما) بالأسلوب الاستفهامي (ما الذي يبقى لروضٍ)، فكانت الجملة فيما بعده (يبقى لروضٍ) اعتراضاً أيضاً، ويتابع الدجاني فيقول: ضيّع الورد وزهره، واستخدام الشاعر للأفعال المضارعة (يبقى، يرخص) إلاّ إصرار وتأكيد

[1] ماجد الدجاني: من مواليد مدينة أريحا، حاصل على بكالوريوس لغة إنجليزيّة، وله العديد من الأنشطة التي تخدم المشهد الثقافي والأدبي في القدس، له دواوين "تواقيع على دفاتر الأطفال، وأحبك حتى الهزيع الأخير، وقمر على شباكنا" .

[2] الدجاني، ماجد: ديوان قمر على شباكنا. ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1999م، ص 20 .

وأمل بالمستقبل، ولكنه عندما بدأ بالاستفهام (ما)، أراد أن يدعو الشّعب إلى أن يصحو من غفلته، فهو لم يكن ضائعاً، أنتم من أضاعه، وأنتم أيّها العرب من تخلّى عنه، واستخدم الماضي (ضيّع) تالياً له ، وهو كذلك بالفعل، فلماذا تخلّيتم عن بيت المقدس وضيعتموه؟

فبذلك تجلّت أوتار الكلمات تعزف على نغمة منتظمة، والموسيقى الشّعرية تسير على وتيرة واحدة، وتنسجم الموسيقى الداخلية في الأبيات، لتحقّق نسيج العبارات المرجو، والمعنى البلاغي المتحقق، وما الاعتراض إلاّ حدثاً طارئاً، دخل على الاسم الموصول ليتمّ المعنى وينتظم البناء الدّاخلي، ويحقّق الغاية البلاغيّة المرجوّة من أسلوب الاستفهام.

أمّا البناء الجمالي للصّورة الفنيّة فقد تمثّل، بالابتداء بالتعليل في كلمة (لأجل القدس) كلّ القدس، ينتفض الشّباب، وترخص الأرواح، فالشّاعر يستخدم الأسلوب الخبري، فيصرخ بصوت مرتفع، ليوصل رسالته للمحتل، أنّ شبابنا لن يتوانوا أبداً في التضحيّة بنفوسهم، وبذل دمائهم لأجل الوطن، وتراب الوطن، ويتحسّر الشّاعر من خلال صورة حسيّة شّعوريّة رسمها، تحذّر من البكاء، وتعلي راية (الأمل). ويتساءل ثانيةً ما الذي ضيّع الزّهر ولونه؟ فالاستعارة كانت حاضرة، من خلال كلمة (الرّوض) إذاً فالقدس عنده روضة جميلة خضراء، مليئة بالورود، والصّورة اللونيّة مغيّبة في مدينة القدس فقط، فالورد موجود، لكن للأسف أزهاره لا عطر لها، فقد سلبها الاحتلال عطرها، وكل ما تملك، والرّوض أيضاً هو القدس فقد ضيع زهوره أيضاً، واستطاعت الجملتان الاعتراضيّتان، رسم مفهوم المحتل، وسوداوية الاحتلال، وأعماله الفاسدة.

المسألة الرابعة: الاعتراض بين المضاف إليه والفعل الماضي

يتغزّل راشد حسين بمحبوبته القدس، في قصيدة له بعنوان (إلى أورشليم) ويخاطبها أجمل خطاب، ويقول لها: يا مدينة الزيتون، لن تثمر أشجارك وتزهر إلاّ عندما يتحقّق حلمُ عودة اللاجئين الفلسطينيين، ويتساءل:

أمدينةَ الزّيتونِ! زيتونُ الهدى أثمرْ

لمّا بسطتِ على فؤادي زندكِ الأخضرْ

زيتونُ حبّي يومَ جئتُ إليكِ قد أثمرْ![1]

[1] حسين، راشد: الأعمال الشّعريّة. ط2، مكتبة كل شيء، حيفا، 2004م، ص255.

يبدأ راشد حسين أبياته متعجباً، بمدينة القدس (أمدينة الزّيتون!)، واعترض كلماته الشّعريّة، بالتّحديد الزّمني من خلال ظرف الزّمان (يومَ جئتُ إليكِ)، قد وقع بين المضاف إليه (حبّي) والفعل الماضي الذي دخل عليه حرف التحقيق (قد أثمر)، وبذلك استطاعت الجملة أن تخرج عن الانتظام القواعدي، الذي استطاع أن يرسم القيمة الدّلالية، والبلاغيّة لغرض الإخبار والإعلام، بالتّحديد الزّمني الذي، الذي أخبر عنه فيما بعد بأنّه (قد أثمر).

وبدأ الشاعر أبياته موجّهاً كلامه إلى القدس، متعجّباً، ومخاطباً مدينة القدس، مطلقاً عليها لقب (زيتون الهدى) ، إذ جعل للهدى (الصّفة المعنوية) صفات النبات، ، وقد تجلّت قمة الصورة في جملة (زيتون الهدى) ، والهدى سمة رسول الله (ص) ، وبذلك أراد به زيتون من عرج من القدس الشريف، فالزّيتون استحضار ديني، وتاريخي، وليس كأي نبتة، فهو إسلاميّ، مقدسيّ؛ لتعلّقه برسولنا الكريم (ص)، ومن هنا نرى التداخل التركيبي في الصّور واحدة تلو الأخرى، فنراها منسوجة مترابطة، وعندما يتابع يقول: زيتون الهدى أثمر عندما بسطت مدينة القدس (محبوبته) على فؤاده (قلبه) زندها الأخضر، ومن هنا تظهر أهمية الصّورة الحسيّة اللّونية باللّون (الأخضر) ، التي استطاعت أن تبعث الأمل، والانتصار، وتنثره بين أرجاء القصيدة، وبذلك تكون القدس فتاة، تحنّ على الشّاعر وتمدّ يدها له، إذاً التشخيص الفنّي كان واضحاً من خلال هذا التّصوير، بأن جعل القدس فتاةً جميلة وأم حنونة تعطف على أبنائها، ومستعدّة دائماً وأبداً للعطاء.

ويستأنف الشّاعر أبياته الشعرية باستخدام الرّمز (الزّيتون)، وهو رمز فِلَسطين، ورمز القدس، ويستحضر الشّاعر صورة القدس في صورةٍ جماليّة، ، فالقدس عنده (محبوبة)، بقوله (حبّي)؛ والزّيتون يثمر فقط عندما يرى أحبّته وأهله ، وما كان من الاعتراض إلاّ أن يرسم صورة استطاعت أن تحدّد الزمان، (يوم جئتُ إليكِ) وتبث بمعانيها الظرفيّة المكانيّة، التي بثّت الحياة في هذا اليوم، يوم المجيء فقط، وما تنطلق منه كلمة (أثمر) إلا رمزاً، أضاء تراكيب الجملة، ونسج معنىً عميقاً من حتميّة الانتصار، وحتميّة البقاء والخلود الأبدي.

المسألة الخامسة: الاعتراض في أساليب النّداء

كان لشعر فدوى طوقان الدّور الفاعل في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، وتصوير كل ما يقترفه المحتل الغاصب، وكل ما له علاقة بالقدس الشّريف، وفي قصيدة (أردنية فلسطينية من إنجلترا) تقول:

طقسٌ كئيب

وسماؤنا أبداً ضبابية

من أين؟ إسبانيّة؟

كلا/ أنا من ... من الأردن

عفواً من الأردن؟ لا أفهم

أنا من روابي القدس

وطن السّنى والشّمس

يا، يا، عرفت، إذن يهوديّة

يا طعنةً أهوت على كبدي

صمّاء وحشيّة[1]

بالنّظر إلى الأبيات السّابقة نستطيع أن نرى كيف اعترضت الجملة الفعلية (أهوت على كبدي) بعد أسلوب النّداء (يا طعنة) و(صمّاء وحشيّة)، ووُجد اعتراض آخر (إذن يهوديّة)، تشارك بنسجه مع ما بعده، وقع بعد الجملة الفعليّة (عرفتُ) ؛ فاستدعت مشاعر الغضب، وألهب عاطفة الوطنيّة، عندما نطقت (إذن يهوديّة) ؛فأهوت على قلب الشّاعرة طعنة سكّين، همجيّة(صمّاء وحشيّة)، يا ليته لم يقلها، إذن هذا الاعتراض هزّ الكيان التّركيبي للمقطع الشّعري وأثار قمّة الغضب واليأس والثّورة المشتعلة، في قلب الإنسان الغيور على قدسه وأرضه، وكان هذا الاعتراض بؤرة المعاناة، ومركز الانفعال في القصيدة، والصورة السلبيّة، التي طرأت على ما كانّ إيجابيّاً.

وتُضيف الشّاعرة إنّها من روابي القدس؛ حيث استخدمت ضمير المتكلّم (أنا) وما هو إلاّ تذكير للقارئ بأنّها فلسطينية، وتجسّد الانتماء الجغرافي للأرض، وتعرف المخاطب بوطنها بصورة حسيّة عالية؛ حيث قالت: (إنّ الوطن ضوء)، (وبه الوطن شمس)، استعارات متتالية استطاعت من خلالها تجسيد الوطن– وليس أي وطن– أرض القدس مشرقة مضيئة خالية من الاحتلال، دلالة على الأمل الكبير، واستشراقه في القريب العاجل، والوطن (شمس) كذلك الأمر، صورة غاية في الروعة، وتضيف ما بعد الاعتراض الذي استطاع أنّ يدّمر البناء في المقطع بتأثيره، صورة

[1] طوقان، فدوى: الأعمال الشعرية الكاملة. ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 1993م، ص 312- 314.

تجسيديّة؛ حيث كانت الكلمة الموجّهة لها كالطّعنة الصّامتة من حيوان مفترس همجي، انقضّ عليها، وأصابها، عندما قيل لها أنّها يهوديّة، من هنا نرى كيف انتظم المعنى التركيبي بداية المقطع، بدأ بالأمل ووصف الوطن والافتخار والاعتزاز به، معترضاً بتكسير منظومة ذلك الأمل، بأن عُرّفت باليهوديّة، وتعود لتقول(صماء وحشيّة) ، ومن خلال ذلك استطاعت الشّاعرة أن تحرّك ما انتظم في نفس القارئ، من خلال الاعتراض السّابق، بجملة الجواب (إذن يهوديّة) ، فكانت جملة إذن أنت يهوديّة، جملة مرتبطة نحويّاً وتركيبيّاً بجميع الكلام الذي سبقها معنىً، وهي بذلك تنسج المعنى المترابط غير المستمر المنقطع بالاعتراض، وما بعده يعود وينتظم المعنى ويكمل بصورة رائعة جسّدت كل ما سبق بكلمتين (صمّاء وحشيّة).

المسألة السادسة: الاعتراض في النواسخ

الاعتراض بين (اسم كأنّ وخبرها):

ورد الاعتراض في النّواسخ في اللغة العربيّة في مواضع عدّة عند الشعراء الفلسطينيين، وكان منهم الشّاعر المتوكّل طه؛ حيث قال عن القدس في قصيدته التي سمّاها (عشّاقُ يبوس):

هنا يبوسُ! هنا الأسوارُ والدَّار

أو المآذن والنّاقوس والجار

والغابة البِكر والآفاقُ سابحةٌ

كأنّها في المرايا خيلُ من ثاروا

والأغنيات، وخيط الصّبح متّقدٌ

على الأصابعِ، فالإشراق نوّار[1]

رسم الشّاعر صورة الاعتراض في هذه المقطوعة من قصيدته، من خلال حرف التّشبيه والنّصب (كأنّ)، على اعتبار أنّها من أخوات (إنّ) فكان الاعتراض عنده بين اسم كأن، وهو الضّمير المتّصل الهاء، وبين خبرها (خيلُ)، متمثّلاً بالجار والمجرور (في المرايا)، إذ يمارس النص الانسيابي، خلخلة في التراكيب الموجود في بنائه، إذ نستطيع أن نلاحظ أن الاعتراض وقع بين

[1] طه، المتوكّل: نصوص المدينة (القدس). ط1، جامعة القدس المفتوحة، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، رام الله، فلسطين، 2015، ص99.

المشّبه، وهو يبوس، والمشبّه به الخيل، وكانَ واضحاً صريحاً، أعطى المقطع قمّة التّكامل الموسيقي الجمالي.

يبدأ الشّاعر قصيدته بأسلوب التعجّب بقوله: هنا يبوس! ، وهنا الأسوار والدّار، يستخدم التّكرار، ويصف القدس، ويؤكّد أنّها (هنا) باقية، ويستخدم التّصوير، والتّشبيه المكتمل الأركان ليقول: (كأنّها– في المرايا– خيلُ من ثاروا والأغنيات) ، يصف الشّاعر في حديثه الآفاق المرتفعة في مدينة القدس، ولا أشك أنّها سماء مدينة القدس، تعكس في مراياها، على وجه الأرض، خيول المعارك التي مرّت على القدس، فكان الاعتراض في الجار والمجرور (في المرايا) صورة عاكسة، لكلّ أحداث بيت المقدس، ويا لها من صورةٍ جمالية، فكانت السّماء شاهداً حيّاً، على كلّ ما تعرّضت له المدينة على مرّ العصور، (فالمرايا) رمز استطاع أن يلخّص حكاية، استطاع أن يخطّ مذكّرة مدينة القدس، ويتابع قوله بصورةٍ قمّة في الرّوعة، فاستخدم الاستعارة في عبارة (خيوط الصّبح) ؛ حيث استعار كلمة خيوط، فالشيّء المادّي، أضفاه صورةً على الصّبح ، وعاد واستخدم التّجسيد، فالجملة متكاملة في عبارة (خيط الصّبح متّقدٌ على الأصابع) ؛حيث جعل الصبح ونوره وإشعاعه يُضيء الأصابع في يد الإنسان ، فما كان من الشّاعر إلاّ أن استخدام الصّورة الحسيّة، بتجسيد خيوط الصّبح التي تشتعل على أصابع الإنسان، فكانت الدّلالة واضحةً؛ حيث الصّبح هو الأمل في التّحرر الذي اشتعل في قلب الإنسان الفلسطيني وأضاء وما زال يضيء دوماً للأبد، فكان صورة متكاملةً مشرقةً بنور الصّبح، وما الصّبح إلا أملاً للمستقبل، (والإشراق نوّار) وهنا يلتفّ وينهي المقطع باستعارة أخرى، فجّرت بنيّة المقطع وتركيبه، بأن جعل إشراق الشّمس (الحريّة) تماماً (كالنّوّار) الأبيض، وعسى أن يكون قريباً! وبهذا تكامل القطع الشّعري، واتّسقت وترابطت جزيئاته، لتبثّ عنصر الأمل، الأمل والنوّار والإشراق الواعد.

ويرد الاعتراض في أبيات الشاعر عدنان النحوي في قصيدة له بعنوان (ربى القدس) بين اسم ليس وخبرها، وذلك بقوله:

ألستِ <u>على هدى الإسلام... نايا</u> يرجّع فيك آيات ودينا

على مزمار داوود اللّيالي يموج خشوعها رهباً ولينا

تمرّ يدُ المسيح على الرّوابي لتمسح منك جرحك والجفونا[1]

[1] النحوي، عدنان: موكب النّور. ط4، دار النّحوي للنّشر والتوزيع، 1995، ص 48.

يبدأ الشّاعر الأبيات، في الحديث عن تاريخ اليهود ومؤامراتهم؛ حيث يذكر الشّاعر الأنبياء الذين عاشوا في فلسطين، وتعرّضوا للقتل والمؤامرات والطّرد من اليهود، ومنهم داوود وعيسى – عليهم السّلام– في مدينة القدس، فيؤلّف الشاعر النحوي كلماته الشّعريّة مستخدماً أسلوب الاستفهام في صدر البيت (ألستِ) ، معترضاً بجملة (على هدى الإسلام) ، وبعده يتابع جملة بخبر ليس(ناياً) ، إذ نلاحظ أنّ الشّاعر يحاول أن يستخدم الأسلوب الاستفهامي الخبري، ليوصل رسالته، ويتحدى بني صهيون بأنّ القدس أرض عربية وإسلاميّة، شئتم أم أبيتم ، ويخبرهم أنّه وأهل فلسطين وغيرهم (لم يتوانوا يوماً عن مؤامراتهم المحاكة) فلم يتركوا قضيّتهم، وقاوموا وأشعلوا الانتفاضة، وضحوا بأرواحهم، وأبنائهم في سبيل الوطن، فكان منهم الأسير والشّهيد، ومن هنا ظهرت الجملة الاعتراضية كتركيب متّصل لا ينفصل عما قبله أو بعده، ولكنّه فقط حدثٌ طارئ قطع سيرَ التركيب للحظات، لقيمته وضرورته، وفيه تحدّ للمخاطب (اليهودي) ، ودلالة على التأكيد والتشييد بالقدس، وأهميتها على مرّ العصور، حتى امتدادها لعصر الأنبياء والرّسل عليهم السّلام، فما كان من الشّاعر في جملة الاعتراض (على هدى الإسلام) إلاّ أن يؤكّد للعالم أنّ مدينة القدس باقية على الدين الإسلامي، بإذن الله، ورسم بذلك صورة فنيّة تشبيهية تقول إنّ القدس ماهي إلاّ (ناياً) يعزف باستمرار لحن الحريّة، والخشوع والرّهبة ، فنراه يستحضر الرّمز في هذا البيت بقوّة، من خلال داوود عليه السّلام ومزاميره، ويُذكّر الشّاعر أيضاً يد الرحمة والإيمان التي تخيّم على القدس وروابيها دوماً، فيد المسيح ستمسح من على روابي القدس دمعتها وحزنها، وتحاول أن تداوي جروحها، إذ نرى الشّاعر يشبّه القدس فتاةً تبكي، ويأتي المسيح ويمسح دمعتها ويداوي جراحها.

وفي مثال آخر، حول الاعتراض بين اسم كان وخبرها، كتب الشّاعر الفلسطينيّ، معتز علي القطب قصيدة بعنوان (آخر صورة لمولاتي) يقول فيها:

وقفتُ في القدسِ من قلبي أناجيها فالخيرُ فيها قضاءٌ مِنه باريها
كأنّ أحجارها سوداءُ تجهلني أسماءُ حاراتها ضاعت معانيها
كانت بيوتٌ هنا في الحي تعرِفني حتى أتاها عدوٌّ جاء يَسبيها[1]

ورد الاعتراض في هذه الأبيات في جملة (هنا في الحي) ، إذ وقعت هذه الجملة بين اسم كان (بيوتٌ) وخبرها وهو (تعرِفني) ، إذ تحدّث الشّاعر عن بيوت مدينة القدس، وأشار إلى أنّ هذه البيوت، (هنا في الحي) تعرفه لأنّه ابنها، التي شهدته يكبر وينمو، تجمعه مع أهله بين

[1] القطب، معتز: آخر صورة لمولاتي. ط1، دار الجندي للنشر والتوزيع، القدس، 2012م، ص61.

حيطانها، تزوّده بالحب والحنان؛ حيث استخدم الاعتراض من خلال الإشارة (هنا) والرّمز المكاني للحي الذي نقش في ذاكرته كلّ حلم مستقبلي، وبقي الأمر على حاله حتى سباها الاحتلال وأصبحت ذكرى، فكان لدلالة كلمة (كانت) وهو الفعل الماضي النّاقص دلالةً عظيمة.

وإذا انتقلنا للتعبير الفني، نرى معتز القطب يستحضر التّاريخ، تاريخ ما قبل النّكبة، ويسترجع الذّكريات، عن طريق التّداعي الدّاخلي، ويستخدم الأفعال الماضية، ليناجي أمّه، ومدينته القدس، (وقفت في القدس أناجيها) (كانت بيوتٌ) ، وينتقل إلى التّشبيه (كأنّ احجارها سوداءُ تجهلني) إذ شبّه الحجارة بالإنسان الذي لم يره منذ فترة بعيدة، لكنّه رآه الآن ولم يعرفه، وما استخدام الحجارة السّوداء إلاّ دلالة أخرى على ظلام الاحتلال، والصّورة اللّونيّة السّوداء، صورة سلبيّة أضفت على المشاعر الحاضرة ، مشاعر اليأس والحزن ، واستحضرت الخيال إلى أبعد ما فعله المحتل، فقد غيّب وجود الحارات، وضاعت معانيها وتاهت، وما ذلك إلاّ دلالةً واضحة على طمس الاحتلال لمعالم كل الحجارة، وكلّ الحارات، وهذا دلالة على عدوانيّته وتدميره لكل شيء، إذ ظنّها بيته، وحاضنته وأمّه، لكنّها ليست كذلك، وتتأجّج عواطف الشّاعر وتشتعل بقوله: (كانت بيوتٌ هنا في الحي تعرفني) بصورة حزينة، قائمة، لأنّها لم تعد تعرفه فقد شُخّصت على أنّها (فتاة أو أم) لم تتعرّف إليه، وتلك الفتاة أنكرته ولم تراه. واستحضر فيما بعد في صورته الحسيّة المؤثّرة في كلمة (يسبيها) فكانت صورة القدس وقد سبيت، كما سُبي اليهود في بابل، إذن صورة تاريخيّة عكسيّة، فقد سبى البابليون اليهود، وسبى اليهود مدينة القدس، إذاً الاعتراض (هنا في الحي) دلالة مكانية جلبت معاني الحنان والاشتياق لما قد كان والحزن على مدينته المسبيّة.

وفي مثالٍ آخر حول الاعتراض بين اسم كان (ضمير متصل) وخبرها، يؤكّد الشّاعر إبراهيم القراعين على صموده في مدينة القدس، بقوله:

بأرضِ القدسِ نبقى صامدينا وشوكاً في حلق الغاصبينا

وبالأرواح والأجساد كنّا وما زلنا لها حصناً حصينا[1]

يبدأ الشّاعر أبياته بإخبار من يسمع أنّه سيبقى صامداً للأبد، في بيت المقدس، باستخدام الفعل المضارع الدّال على الاستمرارية، ولم يكتف القراعين بإصراره على البقاء فقط ، إنّما انتقى كلمة يتحدّى الاحتلال بها (وشوكاً)، وحدّد لهم مكان الشّوك (في حلق الغاصبينا) ليبشّرهم بالمشقّة والتعب الذي سيلازمهم وهم على أرضنا، وفي البيت الثاني برز الاعتراض بين الاسم النّاسخ (كنّا)

[1] قراعين، إبراهيم: ديوان ونقود أمواج البحار إلى البحار. ط1، مطبوعات دار العودة المقدسية، 1998م، ص22.

وبين خبره (حصناً حصينا) ، فكان (وما زلنا لها) ، فاستطاع الشّاعر به أن يوقف عجز البيت للحظات ويخبر المحتل: (وما زلنا لها حصناً حصينا) ، فاهتزّت المنظومة الثّابتة للكلمات الشّعريّة، أضاءت مسار القافية برسالة إلى المحتل–لن تُنسى– ستحفر في ذاكرته –وقد كان محتوى هذه الرّسالة (وما زلنا) نقف لكم بالمرصاد دائماً وأبداً، ونرصّ صفوفنا دفاعاً عن قدسنا.

واستخدم الشّاعر الفعل المضارع (نبقى) ليضيء به حنايا الأبيات، ويرسل به رمزاً للمحتل، ويخبره بأننّا باقون في أرض فلَسطين، وشبّه الشّاعر الفلسطيني(بالشوك) الذي يقف في حلق المحتل، ووظّف الاستعارة لتبرز جماليّة هذا المقطع، وعلى سبيل الصّورة التجسيديّة الحسيّة الرّائعة، يخبر المحتل أنّ أجسادنا ستبقى دوماً جسراً، وسوراً حصينا، منيعاً، يتصدّى لكم، (كنّا) متواجدين من أول يوم استطعتم فيه وضع يدكم عل مدينة القدس، لم نتردّد في التضحية، والجهاد، وصبغ حجارة القدس باللون الأحمر، بل (وما زلنا) مستعدّين لذلك وصامدين، فعاطفة الانتماء القومي والوطنيّة تفوح في أرجاء هذه الأبيات، تنتظر تحرير بيت المقدس وأكنافه من عدو غاصب.

المسألة السابعة: الاعتراض في الجملة الاسميّة (اسم الإشارة):

يتحدث الشّاعر عز الدين أبو ميزر[1] في قصيدةً بعنوان (أبواب جهنّم)، من ديوان (توأم الرّوح)، فيتحدّث عن النكبة والنكسة، واستمرار مقاومته للاحتلال في العصر الحديث، وخصوصاً عندما أراد الاحتلال وضع بوابات الكترونيّة لمنع دخول المصلّين إلى الصّلاة، وتصدّي الفلسطينيين لها:

فهنالك في حضن الزّباء

–في قلب القُدْس–

تقضي ليلتها الشّمسُ

فيراها كيف تضمّ خيوطَ أشعّتها

وعلى أيّ الأبواب تدُقّ[2]

بدأ الشّاعر مقطعه الشّعري بكلمة (هنالك) متحدّثاً عن مدينة القدس، باسم الإشارة المبني على الظرفيّة، فيقول هنالك في حضن الزّباء، ويعترض قوله كما نرى بجملةٍ أخرى، فيقول: (في قلب

[1] الشاعر عز الدين أبو ميزر: شاعر فلسطيني من مدينة القدس، ولد عام 1938، درس طبّ الأسنان في جامعة دمشق، كتب عدداً من الدواوين الشعريّة، وما زال يقيم في مدين القدس حتى الآن.
[2] أبو ميزر، عز الدّين: توأم الرّوح. ط1، دار الجندي للنشر والتوزيع، القدس، 2018، ص55.

القدس) جملة من الجار والمجرور، وبين الجملة الفعليّة (تقضي ليلتها الشّمسُ)، اذ استطاع هذا الاعتراض أن يبدّد البؤس والظّلام في قلب ابن الوطن، وخصوصاً أنّ ليل الاحتلال مستمر، عن طريق الاختلال التّركيبي لبنية النّص الشّعري، ومنظومته.

ورسم الشّاعر صورة مكانيّة رائعة، تمكّن فيها أن ينسج خيطاً من الصّلة بين "الزبّاء" [1]، ومدينة القدس، فنراه يستحضر الرّمز التاريخي المشهور (الزبّاء) ويصله بمدينة القدس التاريخيّة العريقة، أمّا تصويره في (في حضن الزبّاء) ، فهي عنده الأم تحتضن الشّمس، وما الشَّمس إلا الأمل والتحرّر، واعتراضه (في قلب القدس)، أيضاً جعل للقدس قلباً، لا ينبض إلاّ بالأمل، إذ نرى الشّاعر استعار العديد من الصّور، وبثّ بهما العاطفة والمشاعر، فجعل للزبّاء حضن الأمومة، وللقدس قلب الإنسان، ودلالة ذلك الإيحاء بمظاهر الحياة والاستمرارية التي لا تنقطع، وينير مقطعه مستأنفاً بقوله: (تقضي ليلتَها الشّمسُ) فجعل التّشخيص حاضراً في الجملة السّابقة؛ حيث شبّه الشّمس بفتاة تقضي ليلتها في المكان المحبّب لها، ولا تبدّله، فاختارت مدينة لقدس وتدمر، فكان المعنى واضحاً جليّاً بأن الحريّة والأمان لن يبرح مدينة القدس، وأنّ الشّمس مستمرّة مشرقة كما كانت في تدمر(زنوبيا).

إذاً الاتّساق حاضر من أول المقطع لآخره، من خلال منظومة متكاملة استطاعت ربط كل ما سبق من معانٍ نحويّة وبلاغيّة ودلاليّة، بصورة متكاملة تجمع القدس وتدمر، وتبثّ الأمل للقدس، وتبيّن أنّ النّهاية حتمية الانتصار ولا مجال للشّك.

المسألة الثامنة: الاعتراض في العطف:

يعدّد لنا الشّاعر فتح الله السّلوادي الاعتداءات التي يمارسها العدو الصّهيوني في القدس، وطغيان اليهود في المسجد الأقصى:

منعوا المسجد المقدّس–<u>عمداً</u>– ثمّ سدّوا من دونه الأبوابا

بعد أن سدّدوا الرّصاص لمن صلّى لديه ودنّسوا المحرابا

قد أساحوا به الدّماء وأسقوا من دم العابدين ذاك التّرابا[2]

[1] زنوبيا أو الزّباء: هي ملكة بلميرا أو تدمر، هذه المرأة المشهورة بجمالها وإقدامها وذكائها في عشيرتها، تسلّمت مقاليد الحكم في يدها، وبسطت نفوذها على آسيا الصّغرى. أنظر: أبو شادي، أحمد زكي: زنوبيا ملكة مصر، ص13.

[2] السلوادي، فتح الله: ديوان في ظلال المسجد الأقصى. ط 1، مطبعة الوحدة، رام الله، 1999م، ص 53.

بدأ الشّاعر بالفعل الماضي (منعوا)، وحملت هذه القصيدة دلالات كثيرة استطاعت أن تُظهر للقارئ الأعمال العدوانيّة للصهاينة؛ حيث (ومنعوا المسجد المقدّس)، وعثوا في الأرض مفسدين، فسدّدوا الرّصاص، ودنّسوا المحراب، وأساحوا الدّماء، وأتى بالاعتراض بكلمة (عمداً)، وأتبعه بحرف العطف (ثمّ) وجاء الفعل (سدّوا) معطوفاً على (منعوا)، ووقع الاعتراض (عمداً) كما ذكرنا بين المعطوف والمعطوف عليه.

أمّا الصّورة الفنيّة في هذه الأبيات، فتمثّلت بالقمع والاعتداء من قبل الاحتلال على المصلين في بيت المقدس؛ حيث استخدم الشّاعر في هذه الأبيات أسلوب السّرد القصصي، ليبيّن لنا ترتيباً موسيقيّاً من أوّل بيت لآخره، فيحقق التكامل في المعنى والتكامل في الأسلوب الفنّي، ويرسم صورة العدو الغاشم المحتل، الذي لا ينفكّ يمنع ويسد الأبواب ويطلق الرّصاص قاتلاً الطّفل والشّيخ وغيره، ونلاحظ كيف أشعل فتيل الحركة المستمرّة والتتابع في مظاهر الاعتداء الغاشم، واستنهاض همم الشّعب مثيراً العاطفة الوطنيّة، من خلال الرّبط في التّصوير للعابد المسلم، الذي يختلط دمه بالتراب المقدّس، فيلتحم به، فنراها صورةً حرّكت ثوريّة النّفس البشريّة، لابنها الشّهيد على أرضها، أرض بيت المقدس، إذ شبّه دم الشّهيد بالماء يسقي أرض القدس العطشى التي لن ترتوي إلاّ بالتحرّر من العدو الغاصب، فيا لها من صورة حسيّة تشبيهيّة، تجعل قلب القارئ يعتصرُ ألماً على حالها وحال أبناء بيت المقدس! فإلى متى يا ترى؟

وفي مثال آخر: رسّخت كلمات الشّاعر فاروق مواسي في قصيدة نقوش على ترنيمة الأقصى، أعمال المحتل، المغطاة بستار الإنسانيّة، بقوله:

يهدم بيت إنسانٍ

(ويزعم أنّه الإنسان)

ويَحمي نفسه بالنّار

بالطّاغوتِ

بالطّغيان

(ويزعمُ أنّه الإنسان)

ويصرعُ طِفلةً تركتْ بقرب الدّمّ

مُشطاً ظلَّ يذكُرُ خصلةً عذبة

- وحاورتِ الطيورَ وطائراتِ الخوفِ والرّهبة-

وطفلاً

ضرّجوه دماً[1]

استخدم الشّاعر الاعتراض في أكثر من موقع في هذا المقطع الشّعري، ولكن ما نُعنى به هو الاعتراض بين الصّفة وهي (عذبة) وما هو معطوف بعده الموصوف (وطفلاً)، وهو (حاورت الطّيور وطائراتُ الخوف)، فالتّركيب البلاغي ارتسم من أوّل المقطوعة إلى آخره، ومحور التركيب الدّلالي رسم صورة حسيّة رائعة، في جمع سطور المقطع، إلاّ عندما ورد الاعتراض، وخلخل بعضاً من التّركيب، فنراه أدّى معنى الاستئناف في الحديث، والمتابعة، وما التركيب النّحوي في الاعتراض إلاّ تركيبة متسقة منظومة، تُرسِل صورةً فنيّة أيضاً.

ويرسم الشاعر لوحات شعريّة فنيّة قمة في البلاغة، فيبدأ قصيدته بالحديث عن المحتل الغاصب وأعماله السيئة التي يتعرض بها للإنسان الفلسطيني، فيهدم بيت الإنسان، ويزعم بعدها أنّه إنسان، فالقافية كانت حاضرةً في موسيقاها، ويتابع الشّاعر، ويسرد أعمال المحتل، الذي أشارَ إليه (بالطّاغوت) (وبالطّغيان) ، فالرّمز للاحتلال وأعماله حقّق الغاية من مراد الشّاعر، ولكن تعترض جملته (ويزعمُ أنّه إنسان)، فالشّاعر بذلك هدم كلّ ما ادّعى المحتل الغاصب، ومن ثمّ يعود ويقول: أنا إنسان، أيةُ إنسانية، تمثّلت، بالهدم والاعتداء والطّغيان، يحاول أن يظهرها للعالم دوماً، ويقول أنّه يصرع الطّفولة، تركت مشطها ملوّنا بدمها، وهنا تشتعل العاطفة، وترتفع عنان السّماء، (دم طفلة) قتلها الاحتلال(مصرع) ، تركت الطفلة مشطها، وقد استخدم الشّاعر هنا التشخيص في (ظلّ يذكر خصلة من شعرها)، فقد جعل المشط للطفلة إنسان، يتذكّر، إنسان له مشاعر، وبهذه الصّورة استطاع أن يؤجج العاطفة عند القارئ، عاطفة مليئة بالحزن، على ما آل إليه الشعب الفلسطيني، إذ يظل هذا المشط يذكر خصلة الشعر العذبة، ولكنّ الاعتراض ما بعد هذا الوصف، قد رسّخ جملة متّصلة ، اعتراضيّة (حاورت الطيور وطائرات الخوف والرهبة) ، فالطّفلة قبل أن تقتل، صرخت واستغاث ونادت، لكن لا مجيب لدعواتها، والطفلة حاورت الأمل، في الطيور، فقد شبهت الطّيور هنا بالإنسان يتكلّم، يُحاوَر ويُستعان به، وكل محاولات الطفلة باءت للأسف بالفشل، ونرى الشاعر يستحضر المكان الذي قضى الاحتلال فيه على الطفلة ويوظّفه،

[1] مواسي، فاروق: الأعمال الشّعريّة الكاملة. ط1، مكتبة كل شيء، حيفا، 1987م، ص 99.

كما ويستدعي الخيال لدى القارئ، ليصبح قصة جاهزة أمام عيني القارئ، لكن بعد جملة الاعتراض الواردة، عاد الشّاعر ليقول (وطفلاً) وما هي إلاّ كلمة معطوفة على مشطاً ليتابع حديثه.

المسألة التاسعة: الاعتراض بين الصّفات

رسمت الشاعرة إيمان مصاروة صورة الأمل في المستقبل، وزرعت بعضاً من الورد في أرجاء الطريق، فكانت أبياتها في قصيدة (القدس أمي) حاضرةً في وجدانها، فتقول:

في القدسِ يبرزُ مُشرِقاً " ملكيٌّ صادِق" بين رفرفةِ الحَمام

يُهدي المحبّة للكبيرِ والصغيرِ وللقريبِ والبعيد

لأنّه ملك السّلام

ونراهُ في بابِ الخليل وحوله التاريخُ والأشعار

كلُّ عجيبةٍ وجميلةٍ كانت هنا

القهوةُ العربيّةُ السّوداءُ . آلافُ الملاحمِ

تربةُ خضراءُ تغسلها وصايا الأنبياء[1]

استخدمت الشّاعرةُ في هذه الأبيات كلمات الاعتراض في بعد الصفّة (السّوداء) وهو (آلاف الملاحم)، وتبعت ذلك بجملة اسمية أخرى، وهي (تربةُ) وهي مبتدأ كما نرى، ولكن الجملة جملة صفة تصف تربة القدس، فقد دخل الاعتراض وأخلّ نسيج الجملة النّحويّة التركيب البنائي للوصف، الذي سُرِد للقدس، واعتُرض (بآلافُ الملاحم) جملةٌ اسمية، كوّنت رمزاً فاعلاً.

إذاً بهذه الأبيات رسمت الشّاعرة صورة القدسِ حاضراً، وتاريخاً، ففيها يظهر الملك الذي وصفته بالصّادق، وفيها من ينشر المحبة والصّدق لأبناء القدس، وفي القدس حمامُ السّلام، لا يطلب إلاّ الأمان والحب، واستطاعت الشّاعرة أن تورد أحد أهم أبواب القدس(باب الخليل) وهو باب الأنبياء، فيه عراقة التّاريخ، ومستقر الأنبياء وموطأ أجلهم، فهو التّاريخ المحفور بين حجارة السّور، واستحضرت اسم الإشارة (هنا) لترسل رمزاً عميقاً، وتقول للغاصب المحتل: فقط هنا، فقط في القدس عجائب الدّنيا، والمحبّة العليا، التي تنثر عبق المحبة، والسّلام، وما استخدام الشّاعرة لكلمة (كلّ) إلا ثقة ومحبة لأمّها، فلم تر بعينها غيرها، فلا عجيبة أجمل من القدس وسورها وجمال

[1] مصاروة، إيمان: القدس أمي. ط1، الاتحاد العام للطلاب العرب الفلسطينيين في الداخل 48، 2016، ص68.

أبوابها، فالقهوة رمز آخر وحضارة فلسطينية، باقيةً ولن تزول، أمّا الاعتراض (آلاف الملاحم) فقد نثر مشاعر الحزن، وهزّ كينونة الأبيات، وحرّك العاطفة المليئة بالوطنية، إذ لخّصت هذه الجملة جميع المآسي التي شهدها باب الخليل وجميع أبواب القدس، فكانت – كما نعلم جميعاً–

ملاحم الصّليبيّين، وغيرهم، التي سطّرت الأسى، وخلّدت شهداءَ، سوف تبقى دمائهم عبقاً لهذه الأرض، تنبث منها تربة خضراء، من دماء ووصايا الأنبياء، والصّورة اللّونية (الخضراء) ما هي إلاّ المستقبل، الذي لن يحيد، وسيبقى يسقي هذه الأرضَ لتبقى لونيّتها الخضراء حاضرة للأبد.

المطلب الثاني: النّسيج النّحوي والبلاغي للاعتراض في الجملة الفعليّة:

المسألة الأولى: الاعتراض فيما يتعلق بالمفعول به:

وصف الشاعر تميم البرغوثي، مدينة القدس الشّريف عند زيارته لها، بأسلوب بلاغيّ رائع، استحضر فيه الجمال الحسيّ، والتصوير الفني، في قصيدة له بعنوان (في القدس):

مررنا على دار الحبيب فردّنا –عن الدّار– قانون الأعادي وسورها

استطاع الشّاعر أن يحاكي القصيدة العمودية، ويبدأ قصيدته بالأطلال والوقوف عليها، وتتجلّى معاناة الشّاعر عندما منعه الاحتلال أن يطأ أرض القدس، وعبّر عن ذلك في أبياته من خلال الاعتراض بكلمة حرّكت لهيب الأبيات، وأثّرت في عميق مشاعره التي حلُم بها دوماً، فخلخل المقطع وكسر حاجز الكلمات بعد المفعول به الضمير المتّصل، نا في كلمة فردّنا) وبين الفاعل (قانونُ الأعادي)، وقد أظهر بجملة الاعتراض الجار والمجرور(عن الدار) مرارة الألم والبعد، وشخّص (دار الحبيب) ؛ حيث كنى عن نفسه وبيت المقدس داره، وبذلك ظهرت صورته الجمالية واضحةً معبّرة، ألبسها دلالة من خلال الألفاظ، بأن جعل القدس بيت الحبيب، يلفّه الشّوق، وتحديداً عندما مرّ بها، وواجه عثرة في طريقه، وفرضت عليه العودة من حيث أتى، وبهذا خُلخل التّركيب البنائي للأبيات عن طريق الاعتراض(عن الدار) وابتعد قليلاً عن التكامل في الإيقاع الموسيقي، وركّز على جملة (دار الحبيب) وهي دار القدس، وعلى مكانتها في قلبه، واهتم بتوكيد المعنى الذي أراد إيصاله للسّامع بصورةٍ حسيّةٍ رائعة، عندما تحدّث عن مدينة القدس، وقام بتجسّيدها بصورة بيت المعشوقة.

وأورد بعض العلماء العرب الاعتراض بين الفاعل والمفعول به في الكلام العربي، في مثل:

وبدّلتُ والدّهرُ ذو تبدّل .... هَيْفاً دبوراً بالصّبا والشّمأل

وفي قصيدة فوزي البكري (صعلوك من القدس القديمة)، ورد الاعتراض بين الفاعل والمفعول به؛ حيث ألقى لومه على العرب وغيرهم ممن باعوا القدس، لتخاذلهم وتقاعسهم عن نصرتها، فهي من أجمل القصائد التي مثّلت المقاومة فترة الانتفاضة، وأكّدت على حتميّة الانتصار.

موتوا غيظاً

أو موتوا في شماتة

فأنا لا أؤمن فيكم ما أنتم في نظري إلاّ جيفاً

يا أبناء "الفلاتة"

يا لطعاتِ كراسي الحكمِ

لا بدَّ تموتون – برغم المال– شَحاتة![1]

برز في الجملة الاسمية (لا بدّ تموتون)، حرف النفي (لا) وهي النّافية للجنس التي تعمل عمل إنّ، فنصبت المبتدأ(بدّ) وسمى اسمها، أما خبرها فمحذوف تقديره حاصل (موتكم)، وما نُعنى به هنا هو، وهو الفاعل الضمير المتصل في جملة (تموتون)، إذ وقع الاعتراض بين الفاعل وبين المفعول به (شحاتة) ، وهو (برغم المال)، من هنا نستنتج أنّ فوزي البكري قام باستخدام أسلوب التوكيد من خلال عبارة (لا بدّ)، ليثبت للاحتلال الإسرائيلي أنّه برغم كلّ الدّعم العالمي لكم، تأكّدوا أنّكم لن تموتوا إلا وأيديكم ممتدّة إلى النّاس.

ونحن نتأمل روعة المقطع الشّعري الذي بين أيدينا، نرى الشّاعر قد وصل بإحساسه، وانتمائه الوطني أعلى درجات التحريض على الثورة، فنراه يبدأ أبياته بالدّعاء على المحتل، غاصب الأرض أن يموت غيظاً ويموت ونحن شامتون به؛ حيث استخدم المشبّه والمشبّه به في عبارة (ما أنتم إلا جيفاً) فشبههم بالجيفة الميتة، التي تفوح رائحتها، ويستمر بكرههم بشكلٍ واضح، وتابع كلامه مستخدماً الشّتيمة (يا أبناء الفلّاتة)، (يا لطعات كراسي الحُكم) نرى صورة فنيّة تدور فيه كلمات القهر مستمرّة، من العدو الحقير، واستخدم التشخيص بشكل واضح، في جملة (لطعات الكراسي) حيث شبّه الاحتلال بشخص حقير أتى فلسطين واعتلى كراسيها والتصق فيها، وبأسلوب خبري توكيدي يقول لهم (لابد أن تموتوا)، أن تنتهوا كما لو أنّكم لم تبدأوا بعد، يتوعّد ويهدّد بأسلوبٍ جريء وغير رمزي، (لا بدّ تموتون) من هنا تدخل جملة الاعتراض، وتقف عثرة في طريق الفاعل،

[1]البكري، فوزي: صعلوك من القدس القديمة. ط1، جمعية الصوت (جمعية لتعميق الوعي الفلسطيني)، 1982م، ص 95.

تُبعد المسافة قليلاً لتُخبِرَ العدو بأنه زائل إلى المقابر، فتدور الصّورة بانتظام وتكسر المألوف، وتهدم النّص، ليعود ويستأنف حديثه بالمفعول به، ولم يكن ذلك المفعول به كأيّ كلمة وإنّما هو (شحاته) رغم كثرة أموال العدو التي يظن أنّها ستحميه، وتمنع الشّاعر أن يتمنّى رحيله شحاتة.

يتّفق الشاعر سليم الزعنون من سبقه في دعوة الشّباب للانتفاض، وعدم الخضوع، ويخاطبهم في قصيدته، بأن لا يستسلموا أبداً، بقوله:

فقد آن للقُدسِ الشَّريف تحرّرٌ يُضيء ديارَ القدس والساحات

يُعيد إلى الأقصى بهاءً وروعةً أمناً وإشراقاً بكلّ صلاة

وسبحان من أسرى كفيل بعودة إذا صحّ منّا صادق العزمات[1]

بدأ الشاعر أبياته الشّعريّة بحرف التحقيق، عندما أدخله على الفعل الماضي، داعياً شباب القدس إلى التحرّك، ويُخبرهم أنّ الموعد قد حان لذلك، وقد استخدم الشّاعر الاعتراض بعد الفعل المضارع (يعيد) وهو من الجار والمجرور (إلى الأقصى) ويتابع البيت بالمفعول به (بهاءً) (وروعةً)، فكان اعتراضه مؤكّداً على أهميّة التّحرّر، ومشيراً إلى مدينة القدس، وأهميّة لفت الانتباه لها.

ويشعلُ الشّاعر ثورةً لتحرير القدس، ويقول لشبابه، هيا لقد حان الوقت للتّحرّر، وقدّ أخّر المبتدأ في التّركيب النحوي (تحرّرٌ) وابتدأ الجملة الشّعريّة باستنهاض الهمم، وكان الخبر المهم لهذا التّحرر (أن يضيء ديار القدس والساحات) من جديد، يكفيكم نوماً أنهضوا، فكانت كلمة (التّحرّر) هي اللغز المحيّر الذي يحتاج إليه القدس، فهو تلك العصى السّحريّة، التي تستطيع تحقيق البهاء والروعة والأمن والإشراق، فقد شخّص التّحرر في كلمة (يضيء) وألبسه ثوب الإنسانية، ليقوم بإضاءة ديار القدس، ويستطيع إعادة البهاء والرّوعة والإشراق، واستطاع الشّاعر صنع الارتباط والتّكامل بين الأبيات؛ عندما استطاع أن يرسم مشهد حي واضح، وصورة حيويّة مضيئة للقدس.

ويقول الشاعر المقدسي محمد صيام، مستحضراً تاريخ العظماء العرب، ليستنهض الهمم العربية، في قصيدة بعنوان (إلى الأمهات المسلمات):

ولست أنسى صلاح الدّين وهو على مشارف المسجد الأقصى يُناجيه

جئنا إليك فصبراً إن أُمتنا رأت لعمرُك رأياً سوف تمضيه

[1] الزعنون، سليم: يا أمة القدس، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، 1995م، ص 40.

جئنا إليك نردّ الغاصبين، وما قد هدموا منك بالأرواح نبنيه[1]

وردت الجملة المعترضة في البيت الثاني، بعد الفعل الماضي (رأت)، بالقسم في كلمة (لعمرُك) وبين المفعول به (رأياً)، واستطاع الشّاعر أن يورد الاعتراض بعد الجملة الأساسيّة وهي جملة الشّرط (إن أُمِتنا)، والاعتراض جاء واضحاً في جواب الشّرط (رأت لعمرك رأياً سوف تمضيه) ، إذاً نستطيع أن نرى خلخلة النّظام التركيبي، وإحالة الفعل إلى القسم واضحةً بيّنة في أركان الجملة فالاعتراض لا بدّ أنّه لغاية القسم، وللتأكيد على أهميّة الحدث، والإيمان بالله تعالى.

واستخدم الشّاعر في أبياته الفعل (جئنا) فكانت دلالة الفعل الماضي حاضرة، من خلال القائد صلاح الدين ومناصريه، دعوةً صريحةً للتحرّك والاقتداء بهم، ودلالة الخطاب الجماعي، للدّفاع عن القدس، إذ استطاعت جملة (جئنا) أن تدعو الجماهير أجمع، فلم تخاطب فرداً بعينه ، وذلك تماماً كما جاء صلاح الدّين، والمسلمون معه، ويتابع في صورة حسيّة قويّة، ممتلئة بمشاعر الشّجاعة، يدعو لنفسه ومن معه بالصّبر، ويقول: (إن أُمِتنا) فلا مشكلة في ذلك، لأنّنا سوف نمضي بما قرّرنا، ويقسم بذلك أنّه لا تراجع، ولا استسلام، ويتابع ويقول : جئنا نردّ الغاصبين، ووعداً منّا، أن نعيد ما هدموا، ولو ضحينا بالأرواح، وبذلك يستطيع الشّاعر أن يزأر للأقصى كالأسد، ويستحضر رمزاً تاريخيّاً، وهو صلاح الدّين الأيوبي، ويتخذه قدوة له، لن يتراجع عنها، ولن يحيد، من خلال رسم الصّورة الفنيّة التي جعلت الأرواح المبذولة فداءً للقدس تقوم ببناء ما قد هُدم.

المسألة الثانية: الاعتراض في الجمل الفعلية:

شبّه الشّاعر وجيه سالم (ت2013) القدس بالمرأة، في قصيدة له بعنوان القدس الشريف:

لأجل عينيك يبقي نازفاً دمنا حتّى تطهر من رجس احتلالات

لأجل عينيك شعبي اليوم متّحد ولن يعود –<u>كما قد كان</u> – جبهات[2]

أورد الشّاعر الاعتراض في هذين البيتين بين الفعل المضارع المنصوب (يعود) وبين المفعول به (جبهات)، وجاء الاعتراض (كما قد كان) توضيحاً وتعليلاً ظاهراً لما أراد الشّاعر بيانه، وبذلك يقسم بأنّ الشعب الفلسطيني متّحد، ولن يعود على شكل أحزاب وجبهات فرديّة كما كان، واستخدم

[1] الجدع، أحمد وزميله: نقلاً عن شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث. ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1978م، ج2، ص70.
[2] سالم، وجيه: المعجزة الخالدة، القدس الشريف. ط1، شركة السعيد، رام الله، 2003م، ص 151.

وجيه سالم الفعل المضارع (يعود) ليحقق غايته الحاضرة للدّلالة على الوقت الحالي، وتأكيداً على الاتّحاد بين أبناء الشّعب.

كما يُقسم الشّاعر في البيتين بقوله : (لأجل عينيك)، وكذلك استخدم الكناية في هذه الجملة، إذ نراه يخاطب محبوبته، عندما ذكر العينين (عيني المحبوبة) ولكنّه قصد القدس وشبهها بفتاة لها عينان جميلتان، يتغزّل بهما، ولكن ترك من لوازم التّشبيه (نازفاً دماً) ، فلا ينزف الدّم من أجل فتاة، وإنّما من أجل الأرض، ويتابع الشّاعر بقوله: (حتّى تطهر من رجس احتلالات) وهذه صورةٌ واضحة بيّنت، أنّ القدس تواجه الاحتلال الصّهيوني ، ولن تطهر، إلا بالتّخلص منه ومن رجسه، فهي عنده فتاة غير طاهرة، ولن تنظف وتتطهر إلا بخروج الاحتلال، وفي البيت الثاني يستخدم التكرار بشكل واضح، ويعود ويقسم بعيني محبوبته في قوله: (القدس) ، ويؤكّد على الوحدة والتحالف وعدم الانقسام، الذي يفرّق بين أفراد الفلسطينيين، (كما قد كان) عندما استخدم حرف التحقيق (قد) ، وتأكيده أنّ الانقسام كان في الماضي، إذن يرسم الشاعر صورة للاتحاد والقوّة بين الشعب، ولن يكون إلاّ لأجل عيني القدس الشّريف.

ويوجّه الشّاعر جمال قعوار لومه وعتابه لمن باع القدس في قصيدة له بعنوان (عبد الرحيم ت 1949م):

ألقى بإذن سعودٍ صرخةً عصفت في مسجد القدسِ لم تبعد عن الأذن

أجئتَ قبل ضياعٍ كي تودّعهُ يا بائعَ القدس والأقصى بلا ثمن[1]

وجاء الاعتراض في هذين البيتين، بعد الفعل الماضي (ألقى) وبين المفعول به (صرخةً) ، فكان الاعتراض عنده في جملة الجار والمجرور (بإذن سعودٍ)، ويتابع في البيت الثاني (أجئتَ) وهو أيضاً فعل ماضٍ، إذ اعترضت كلامه جملة ظرفيّة مكوّنة من (قبلَ ضياعٍ) وما بعده حرف النّصب والمضارع المنصوب، وبذلك ظهر الاعتراضَ في جملتين، اخلّت التركيبة الموسيقيّة للأبيات، وأوقعت انتظاماً مخالفاً، ولكن ما كان هذا إلاّ توكيداً على ما يريد الشّاعر من كلمات لإيصالها للقارئ، وتنديد بما يفعله العرب في القدس، والتفريط بأرضها وأقصاها، فالجملة الاعتراضيّة الفنيّة أبرزت الدّور البلاغي، وكذلك النّحوي الذي حدّد بدقّة فترةَ التّخلي عن بيت المقدس، وعبّر عن حال القدس المأساويّة.

[1] قعوار، جمال: مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل 48. ط1، الاتحاد العام للكتّاب العرب الفلسطينيين، 2016، ص 81.

أما عندما نقرأ الأبيات قراءةً فنيّة نجد أنّ الشّاعر ابتدأ أبياته باللّوم والعتاب لأمّة العرب، فالقدسُ عنده امرأة، واستطاع الشاعر أن يرسم الصّورة الحسيّة التّشخيصيّة من خلال تشخيص الأقصى على أنّها مريضة تصرخ وتئن، وتطلب من الأمّة الإسلاميّة أن تفعل شيئاً ولكن لا فائدة، ثمّ يتابع الشّاعر ويستخدم الاستفهام مع الخطاب ويقول: (أجئتَ تزوره) وما هذه الجملة إلاّ استحضار، وتناصٌ تاريخي، استطاع الشّاعر أن يوظّف من خلاله أهم الأحداث التّاريخيّة الفلسطينيّة وهي وهي قدوم أحد كبار آل سعود إلى المسجد الأقصى، بعد التخلي عنه وتوقيع معاهدات مع بريطانيا ترسّخ دخول الاحتلال إلى فلسطين، وتفرش له طرق السيطرة على القدس وما فيها، وتساعدعلى بيعه من بيت شعرٍ قيل لعبد الرّحيم محمود وهو

(المسجدُ الأقصى أجئت تزوره أم جئت قبل الضّياعِ تودّعه) [1]

ويستخدم الشّاعر التكرار، دليل قهره وشعوره بالظلم من العرب، وتركهم للمقدسيين في محنتهم، وعدم نصرتهم، من هنا كانت الأبيات تشكو، وترسل إحساساً بالقهر، عندما كنى عن بني سعود بأنّهم بائعون، ووصف العربي بالمتعطّش لاستلام ثمن السّلعة، بمجرّد أن أتي من يدفع له، باع دون تردد، وما صوره إلا تحسّراً وندماً على ما آل إليه حال القدس، وخصوصاً أنّهم باعوا القدس والأقصى، ولم يرفّ لهم جفن، مع أنّها بلاد رسول الله، أولى القبلتين وثالث الحرمين الشّريفين.

واستخدم الشّاعر ماجد الدجاني الاعتراض في قصيدة يمدح فيها القائد أبا عمار:

وأبو عمار بنا يمضي كي نمحو آثار العار

القدس على وعدٍ معه والأقصى مهوى الأنظار

ليصلّي فيه... <u>بصخرته</u> ويؤمّ جموع الأبرار [2]

حدّد الدجاني باستخدامه شبه الجملة (بصخرته) المكان الذي سنصلّي فيه، وهو ليس كأي مكان، بل المسجد الأقصى وصّخرته المشرّفة، فالاعتراض جاء بين الفعل المضارع الأول (ليصلّيَ فيه) والمضارع الثاني (ويؤمَّ) وما كانت التركيبة البنائيّة النّحويّة إلاّ دلالة حاضرة بالاستخدام المتكرّر للأفعال المضارعة، والاعتراض المتمثّل بالجار والمجرور (بصخرته) فيؤكّد الشّاعر على استرداد المسجد الأقصى وقبته، ويعِد بصلاتنا فيه فقط لا غير.

[1] محمود، عبد الرحيم: الديوان. جمع وإصدار: كامل السوافيري، ط1، دار العودة، بيروت، 1985م، 147ص.
[2] الدجاني، ماجدة: قمر على شباكنا. ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين- القدس، 1999م، ص14.

كما يؤكّد لنا الشّاعر أن القائد أبو عمّار سيقودنا لتحرير القدس، وكانت صورته التشخيصيّة واضحة جليّة، فقد ذكر العار والاحتلال، وأثاره التي ستُمحى وتزال، واستخدم اسم (أبو عمّار) كرمزيّة حاضرة باقية في الأذهان إلى الأبد، ولكنّ الشّاعر يستأنف ويجعل موعده مع القدس، كأنه موعد مع المحبوبة، وما كان الموعد مع المحبوبة إلاّ لأنّها مهوى الأفئدة وملفتةً الأنظار، فالصّورة منسجمة مركّبة من أوّل بيتٍ لآخره، منسوجة متآلفة التّراكيب، ويجعل الشّاعر القائد الرّمز هو الإمام في الصّلاة، فاستطاع أن يرسم لوحة في خيال القارئ، فالصّلاة قائمة والأحبّة والمصلّون مجتمعون، والإمام متواجدٌ حاضر، والعاطفة الدّينيّة تنثر عبيرها في نفوس أبناء أرض الإسراء والمعراج.

ويمدح الشاعر عبد الله كراز [1]، مدينة القدس الشريف، ويوجّه لها العديد من الطلبات بقوله:

يا قدسُ.....يا قبلة الأنبياء

مدّي للشّهداءِ يديكِ

واغتَسلي في دَمِهم

في ريحهم

في مسكهم

واسكني زوايا أعين النّساء

وافترشي عظامي

لكي تبقى خالدة

في بحرِنا الكَنعانيّ[2]

ابتدأ الشّاعر أبياته باستخدام أسلوب النّداء، في (يا قدسُ) (ويا قبلةَ الأنبياء)، نعم! إنّ القدسَ أرضُ الأنبياء، أرض معراج سيدنا محمد (ص)، وموسى وعيسى، وغيرهم.. عليهم السّلام، ويكفينا شرفاً أن تكون أرض الأنبياء، ثم يتابع الشّاعر مخاطباً مدينة القدس، يستخدم فعل الأمرِ (مدّي)،

[1] عبد الله حسين كراز: أحد أبناء فلسطين، ولد في مدينة غزة، يحمل الدكتوراة في الأدب والنّقد من جامعة عين شمس، عمل في العديد من الكليات والجامعات، وشارك في العديد من المؤتمرات العلميّة، نشر العديد من الأبحاث العلمية المحكّمة. أنظر: موقع فرسان الثقافة www.omferas.com ، السيرة الذاتية بقلم الشاعر.

[2] كراز، عبد الله: ديوان البحر....حوار المرأة. ط1، أتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2005م، ص23.

ويعترض بعد ذلك بجملة (في ريحهم) (في مسكهم)، وبعده يعود ليستخدم فعل الأمر (واسكني)، فنراه يؤكّد بهذه الاعتراضات على الطلب والترجّي والأمر ليصل إلى ما يتمناه.

كما يُظهر مدينة القدس كفتاة جميلة، فيأمرها أن تمدّ يديها لتستقبل، شهداءها مرحبة بهم، مستقبلة بالأحضان، والأسلوب الطّلبي، الذي يأمر فيه تلك الفتاة الجميلة بعد أن استقبلت الشّهداء أن تغتسل بدمهم، فبذلك يرسم صورة بلاغيّة، استطاع من خلالها أن يجعل التشخيص حاضراً لمدينة القدس، فهي عنده فتاة جميلة، تستقبل أحبابها (شهداءها)، وتغتسل (في دمهم)، (في ريحهم) (في مسكهم)، فالصّورة الوصفيّة المتمثّلة من صفات الشّهداء، صورة رائعة، أثارت مشاعر القارئ، وبثّت في أعماقه روح الجهاد، واستطاعت أن تلهب مشاعر الحبّ لديه لهذه الفتاة، تحثّه على تقديم روحه لها دون تردّد لأنّه لن يضيع، سيجد من يتلقّاه ويمد يديه له، ويأمر القدس، أن تسكن زوايا أعين النّساء، فهي امرأة، وأفضل امرأة تتميّز وتتفوّق بحسنها وجمالها على نساء العالم بقوله: (وافترشي عظامي)، فقد حملت بين حنايا كلماتها حبّاً لأبنائها وأملاً حملته بأن يحررها شبابها، وبذلك لا يقلقوا أبداً على أنفسهم فهم في أمان، ويتمّني أن تبقى خالدة بفضل حُماتها؛ حيث انتهى المقطع باستحضار للتّاريخ والعراقة لتاريخ فلسطين وذلك في (بحرنا الكنعاني)، فالرّمز التّاريخي، وهو أنّ أرض فلسطين كنعانية، وبحرها كنعاني، وما هي إلاّ دلالة حاضرة، على الأصل العريق الذي امتدّت إليه بلادها، وجذورها التي ما زالت إلى اليوم تكبر وتكبر، صامدة ولن تحيد أو تموت، أو تذبل، باقية للأبد.

وفي قصيدة "حواريّة المرحلة " للشّاعر إبراهيم نصر الله، ورد الاعتراض بين جملتي الجار والمجرور بقوله:

في أول الأمر أسأل

ماذا أقول لأمّي

تلك من روّضت أرض يافا بمحراثها

وروّضت الصّخر من سفح جرزيم حتى القمم

ولم تترك البحر ماء هناك

بل حنيناً ودم

سأسألها عن طفولتها

وشقاوة يافا

وعن حلم هدهد البحر في صدرها

هل سأجتاز صوتي .... أغادره

لأقول لها:

القدس أقدس من أرض يافا

والنّهر أوسع من ذلك البحر غيماً...وصيفاً

وفلسطين من نهرها-أصدقائي-إلى بحرها

سوف ترهقنا بالحراثة

أو بالحراسة

ماذا أقول لها:

سوف تكفي "الخليل"...."أريحا"..."ودورا"

وبعض الخرب[1]

ويخاطب الشاعر المتلقّي في بداية مقطوعته بأساليب الاستفهام، حيث يتردّد في توجيه الأسئلة إلى الأمهات والمهجرين الفلسطينيين، ويتحسّر على حال الأرض الفلسطينيّة وكل ما تُرك منها خلفهم، فهو يخاطب الأم في صورة حوار يُنشئه معها من خلال توظيف المونولوج والحوار الدّاخلي، الذي يبحث فيه سبيل إخبار الأم التي فعلت المستحيل لأجل بلادها وخرجت رغماً عنها، ويعود الشاعر ويحاور نفسه تكراراً ويقرّر إخبارها بحقيقة مُرة وهي أنّ الصهاينة قسموا وحدّدوا واختاروا القدس، واختاروا يافا وتركوا الخرب.

وعملت الدّلالة الاستفهاميّة في الأبيات على إبراز عنصر الحيرة والشّك في حنايا الأبيات، ورسّخت المعنى الأساس، وعملت على إثارة فكر القارئ، وما نُعنى به هنا هو جملة الاعتراض الواردة في الأبيات بعد جملة الجار والمجرور الأولى والجملة التالية لها وهي (أصدقائي)، وبهذا وجّه الشّاعر اهتمام القارئ مرةً أخرى إلى أهمية الجملة وتوجيه الخطاب فيها إلى الأصدقاء لأنه يقول: (من

[1] نصر الله، إبراهيم: الأعمال الشعرية. ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1994م، ص288-289.

نهرها–إلى بحرها) ويضع بعدها كلمات ويعرضها على نفسه ويراها في فلسطين وهي الحراثة أو الحراسة، ومن هنا استطاعت جملة الاعتراض أن تغيّر بعضاً من نظام الجملة وتؤكّد على الأصدقاء والعرب المتامل منهم التحرير، وبهذا تتعالق دلالات الجمل البلاغية من خلال بعض الأساليب وجمل الجار والمجرور الحاملة للظّرفية المكانيّة التي تخللها الجملة الاعتراضيّة التي حملت دلالة الاتساق والارتباط بين محاور الجملة.

أمّا الصور الفنيّة الواردة في الأبيات فظهرت من خلال تشبيه الحلم الرابض في قلب الأم بصوت الهدهد دائم الحياة، كذلك شبّه صوت الحوار الداخلي الذي يهذي بحقيقة فلسطين وما هي عليه دوماً في نفس الشّاعر، بالطريق الصّعب المليء بالمخاطر ولا يستطيع تجاوزه، وبذلك ترابطت دلالة الاعتراض، مع دلالة جمل الجار والمجرور، وكذلك مع بقيّة أجزاء القصيدة، وحقّقت الاتّساقية التّامة من خلال إحالة القارئ للتفكير بما يفكر به الشاعر، وما وجده من حلول لإقناع والدته وباقي أصدقائه، بالتعالق والانسجام التام بين الأساليب والصّور الفنيّة والتّشبيهات، وبين الاعتراض ودلالته.

وورد الاعتراض بين الفعل المبني للمجهول ونائب الفاعل في قصيدة لفدوى طوقان بعنوان (إلى السيّد المسيح في عيد ميلاده):

يا سيّد مجدِ الأكوان

في عيدك تصلب <u>هذا العام</u>

أفراح القدس

صمتتْ في عيدك يا سيّد كل الأجراس

القدسُ على درب الآلام

تجلد تحت صليب المحنة[1]

تمدح الشّاعرة في قصيدتها السّيد المسيح عليه السّلام، وتخاطبه باستخدام أسلوب النّداء (يا سيّد مجد الأكوان) ، فتعلي من شأنه وتجعله السيّد لجميع الأكوان، وتذكر عيد المسيح؛ فهو استلهام

[1] طوقان، فدوى: الأعمال الشّعرية الكاملة. د ط، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، 1993، ص 385.

للرّمز النّصراني، وتمثّله بقولها: (في عيدك تُصلبُ)، وتقف معترضةً بجملة اسم الإشارة (هذا العام) ، وتتابع بجملة (أفراح القدس)، وقد ظهر الاعتراض مؤكّداً أنّه العامَ هذا بالتّحديد، تحقّقت الأفراح في مدينة القدس، وجاء الفعل المضارع المبني للمجهول (تُصلب) ، وما بعده هو اعتراض في جملة (هذا العام) من اسم الإشارة والبدل معه، فكسر نمطيّة الجملة التّركيبيّة، وخلق بعضاً من التوّتر في النمطيّة النّحويّة والبلاغية، من خلال وقفة تأمليّة وتوكيديّة للشّاعر، وقفة استنهاض للمشاعر، ومحاولة تحريك العاطفة لدى القارئ، باستخدام الصورة الزمنيّة والحسيّة، ولو حذف لما كان الاعتناء بهذا العام على حد قوله.

وبدأت الشاعرة قصيدتها بأسلوب النّداء تنبيهاً منها لأهميّة المنادى، ومحاولةً للفت النظّر، إذ خاطبته بأنه أعلى من مجده، وصوره في أبهى حلّة، إظهاراً لذلك في عيد الميلاد المجيد، ومدحاً وإشادة به، عن طريق توظيف التناص الديني، وذلك باستحضار الرموز الدينيّة النصرانية، الخاصة بسيدنا عيسى عليه السلام، فالرّمز الدّيني وتوظيفه في هذه الأبيات، استطاع أن يحرّك الوعي الدّاخلي، وينقل القارئ إلى استحضار الأهميّة الدّينية لمدينة القدس عن طريق تتابع ورسم صورةً زمنيّةً حسيّة، ففي العيد تصلب الأفراح في مدينة القدس فقط ، فالأفراح انتشرت وتعالت عندما حان الوقت، فهي عندها كالمسيح المصلوب، انتظر كثيراً ولكنه في النّهاية ارتفع عالياً، على سبيل الاستعارة في جملة (تُصلب أفراح القدس)، ، فالأفراح هي المسيح عليه السّلام، وهي صلبه، وهي ميلاده، وما كان من صورة الاعتراض البلاغيّة إلاّ أن تؤكّد وتوثّق صورته الفنيّة، وتستحضر عاطفة الفرح والسّعادة والاحتفال في هذا العام تحديداً ، ومن مظاهر العيد ، أن تتوقّف الأجراس، وتصمت، رغم كلّ الآلام، فهي صامته، وتتابع في صورة تمثّل قمّة المأساة، فالقدس (تجلد تحت صليب المِحنة) ، فتمثّلت بإنسان، وهو المسيح، واستحضار الرّمز (عيسى –عليه السلام–) ، فالصورة التشخيصيّة، تعتصر ألماً، فالقدس تقف في هذا العام وفي وضعها السّياسي الحالي ووجود الاحتلال، تماماً كما عذّب سيدنا عيسى، ولكنه كما صبر وأجزي خيراً، ولقي ما يرضيه، تماماً كالقدس، التي ستتحرر قريباً، وتلقى ما يسرّها، (والقدس تُجلد) كما جُلِد المسيح، (في هذا العام) صورة حزينة، وفيها استحضار للتاريخ، فالاعتراض حدّد لنا بدقّة، أنّ يوم الميلاد، هو يوم انتهاء المحنة بصورة تركيبيّة، محوريّة استطاعت أن ترسم مراد الشاعرة، وتظهر البؤرة المحوريّة المعترضة وأهميتها.

المطلب الثالث: الاعتراض في الأساليب:

المسألة الأولى: الاعتراض بين قسمين:

ويقسم سميح القاسم بالقدس ويتوعّد بالانتقام من خلال أبياته فيقول:

أقسم أقسم ..... ريتشارد

على صخرة القدس... أقسم أن يتكسّر حقد السّيوف

وأن يتحطّم طيش الرّماح

ووعداً وعهداً. سنخلق منها المناجل

نصنع منها المحاريث. كيف نشاء

ونبدع منها المطارق

وفي سر أنهارها نحنُ نطفئُ وهمَ الحَرائق [1]

إصراراً على المقاوِمة والانتماء القوميّ العربيّ، مستخدماً الرمز (ريتشارد)[2]، رمزاً تاريخيّاً، وهو ذاك الإنسان الذي نظّم جميع حملات الصّهاينة لاحتلال فلسطين، والسّيطرة على مدينة القدس، ولكن الشّاعر يَعِدُ ريتشارد ويقسم بأرض بيت المقدس وصخرتها التي تشع بريقاً فوق أرضها، أن يكسّر حقد السّيوف، مستخدماً تعبيره الفني، وإبداعه التّصويري بقوله: إنّ السّيف الصّهيوني هو الحاقد، وأنّ استعارته ثوب لهمجيّة صاحب السّيف.

وقد أورد الشّاعر جملته المعترضة بين (القسَم الأول) (والقسَم الثاني) مكرّراً ومؤكّداً، فكان الاعتراض بالرّمز (ريتشارد) ، رمز العدوانيّة والتفكير السلبي اتجاه أهل القدس، جعل الشّاعر يقسم، فيما قبله بالجملة؛ محذّراً، موجّهاً تهديده إلى الصهاينة، الزّاحفين إلى فلسطين، سائرين وفق خططه، التي ما لبثت أن سيطرت على الأرض الفلسطينيّة، ويؤكّد أن هذا القَسَم لن يحصل إلاّ (على صخرة القدس)، فهذا الاعتراض عمل على تقوية الكلام وشدّ من تماسكه، ومن ثمّ نراه يتابع ويَعِد ويتعهّد، وورد اعتراضٌ آخر في (ووعداً وعهداً) بين الأفعال المضارعة: يتحطّم سنخلق، نبدع، ونصنع منها المطارق، فما أضفته تلك الكلمات (المناجل، والمطارق، والمحاريث) ما هو إلا قمّة الخيال، التي أراد بها الشّاعر القوة التي تقطن في نفسه وفي نفس الفلسطيني، فهذه الأدوات ما

---

[1] القاسم، سميح: كتاب القدس. ط1، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، 2009م، ص85.

[2] ريتشارد قلب الأسد: ولد في 8 سبتمبر 1157، في أكسفورد في إنجلترا، كان شخصاً داهية في مجال السياسة، وأكثر الملوك شعبيّة في التاريخ الإنجليزي، وكان أعظم طموح له الذّهاب إلى بيت المقدس، واستعادتها من صلاح الدّين الأيوبي، تميّز بقوّته وحنكته وشجاعته، قاد العديد من الحملات الصليبيّة، وسيطر في إحداها على عكا. أنظر: https://eferrit.com/.

هي إلاّ رمزٌ للعنفوان الذي سيطلقه في وجه العدو، وسيخلقه من عتمة الظلام، ونلاحظ الشّاعر أستخدم الصيغة الحاضرة ليذّكر المحتل أنّ الظّلم لن يدوم، ولن يُنسى، فال (سنخلق – ونصنع) أفعالاً حاضرة راسخة عند الشّعب، فلا يظنّ (ريتشارد) ذاك الرّمز أنّنا يمكن أن ننسى، أو نستكين، وتخللّ تلك الأفعال أيضاً اعتراض في جملة (كيف نشاء)، ليبرز قوّة الإرادة وحريّة الاختيار.

فالتّكرار المترابط في القَسَم، ينساب في منظومة داخليّة عليا لا تُظهِر تراجعاً أو تواانياً، حركة انفعاليّة ثوريّة تسيطر على المقطع منذ مطلعه بالقسَم، إذ نرى الانتظام والإصرار، مع الإيقاف والاعتراض، ليغيّر تلك المنظومة بطريقة إبداعيّة، تسلبك إيقاعات نفسك، لتعود وتتذكّر، بأنه يقسم ثانياً، ويتابع الشّاعر بأنّه يريد أن يطفئ وهم الحريق، مشبّهاً الحريق بإنسان يتوهّم أنّه سيستمر للأبد، فنرى حضور العاطفة القوية عند الشّاعر، عاطفة الحزن والقهر من السياسات والمخططات الصهيونية

ويرفض الشاعر السّلبيّة من خلال أسلوب القسم، بعد أن تقاطرت عليه أنواع التحدّي، لذا رسم صورته الفنيّة، التي استطاعت أن تُلهب المشاعر الثورية للقارئ، وتدفعه للثورة على الظّلم، وذلك عندما شخص سيوف الإفرنج التي تضرب بقوة، بإنسان حاقد يحمل في قلبه على غيره الكثير، فاستطاعت هذه الجملة بما حملته من قوّة أن تحرّك الثورة الدّاخليّة في النّفس الفلسطينيّة.

وبرزت استعاراته من خلال أسلوب القسَم، وارتباط وتعالقه مع الجار والجرور (على صخرة القدس) التي شكّلت الظرفية المكانيّة، وبعثت للعدو رسالة أننا (على الصّخرة) نعلن إصرارنا وتمسّكنا بأرضنا، من خلال الصّورة المكانيّة الزّمانيّة، وما كل ذلك إلاّ مرحلة مؤقتة وستزول، كما هو طيش الشباب، فهي عنده (طيش الريّاح)، وهذه هو حالك أنت يا ريتشارد، سوف تزول أنت وأعوانك.

ومن خلال المشهد المتكامل الذي رُسِم من بداية هذا المقطع مبتدئاً بالقسم ومنتهياً بالوعد الوعيد، نرى النّظم واضحاً مترابطاً، يتّسق في صورة انفعاليّة ثوريّة، حرّكت المشهد، في النفس، كأنه حاضرٌ واقع لا مجال لإقصائه في نفس الفلسطيني، فعنصر الخيال جاء واضحاً من خلال تشبيهات واستعارات؛ حيث شّبة الصّخرة المشرّفة بالمكان المتعارف عليه لتكسير سيوف الحاقدين على مرّ السنين، وبهذا وظّفها ليظهر العمق الفنّي ودلالته في أبياته، ويُطلق العنان للصّورة الحسيّة لدى القارئ، والتّكامل النحوي من القسم وما اعترضه من الجار والمجرور والصّورة الفنية، وما

تكرر من اعتراضات داخلية ذكرتها ، كلّها نسَجَ لنا قمة المشاعر، وإصرار الشّاعر الذي يحمل القوّة من خلال تكامل حركته، ودوران الأفعال الحاضرة والمضارع، ليظهر النسيج الكامل للنّص.

وفي مثال آخر، فقد ساوى الشّاعر غاوي زهدي (ت 2020) بين حبّه الكبير لفلسطين ومدينة القدس وبين حبه لعائلته، مستخدماً أسلوب القسم بقوله:

نقشتُ في قلبي بهاءَكَ والهوى وطني بروحك أفتديكَ ودمّي
أنت الحبيبُ ولن يعادلَ حبّه أحدٌ وأغلى من بني وأمّي
أهل الرّباطِ جوارَ بيتِ المقدسِ بصمودهم لا يأبهون بهمّ
<u>قسماً بربّي موطني وأحبّتي</u> لن أنثني لو كسّروا ليَ عظمي[1]

استخدم الشّاعر الاعتراض، عندما قال (قسماً بربّي)، ومن ثمّ اعترض بكلمتي (موطني وأحبتي)، وأتبعه بالنفي بحرف النّصب وما بعده (لن أنثني)، فيقسم الشّاعر باللهّ الواحد الأحد أنّه، لن يقف عن حبّ ونصرة القدس، حتّى لو كسّر الاحتلال عظامه، ولو عانى أقسى درجات التّعذيب.

وصوّر في البيت الأول حبّ القدس في صورةٍ تشبيهيّة، فالقدس محبوبة ومعشوقة للشّاعر، وشبّه نفسه بالرّسام ينقشُ ويرسم صورتها على لوحةٍ جميلة.

وقد استعار كلمة(النقش) ليؤكد حبّه للقدس، كأنّه فنان أو حفّار ينقش على الحجر، ولكن شاعرنا نقش حبّ الوطن وحبّ القدس في قلبه، نقشاً راسخاً للأبد، لن يحيدَ عنه، وجعل هذا الحب، يفوق حبّ الأهل والأحبّة، والأبناء والأم، ويتابع الشّاعر ويثني على أهل الرّباط، ويقول أنهم صامدون، باقون يدافعون عن أرض الإسراء، ما داموا يرابطون، لن يصيبهم أي همّ، واثقون من خطاهم، يعلمون ما يصنعون، يقفون في وجه المحتلّ الغاصب، وما يُطَمئن أنّهم يحمون المسجد الأقصى ويدافعون عنه، فهم الدّرع الحامي، والغِمد الحافظ لمسجدهم، وعندما نأتي للبيت الذي أورد فيه الاعتراض، نرى أنّ الشّاعر لم يعُد يصبر على ظلم المحتل، يُقسم ، ويعلي صوته ويقول: (قسماً بربّي)، مشعلاً ابيات قصيدته، معلناً حربه على عدوّه ، (بربّي وموطني) لن أتنازل، ولن أرفع الرّاية البيضاء، سأبقى ولن أنثني، فقد رسم لنفسه صورةً من الاستقامة، كأنّه (عصا)، وأورد استعارته هنا عن طريق كلمة (انثني) : وهي لازم من لوازم تشبيهه، إذاً هو ثابت مكانه، على الصّمود والنّضال، وهذا ما أظهرته كلماته الحقّة عندما توجّه إلى ربّ العالمين وأعلن قسمه، لعلّ الله يحدث بعد ذلك أمراً، واستخدم الشّاعر كما نرى أسلوب الشّرط والنّفي في عبارة (لو كسّروا

[1] غاوي، زهدي: وطني. ط1، الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين 48، 2016م، ص 134.

عظمي) وأجاب (لن أنحني)؛ وما ذلك إلاّ إصرار وتقدّم من شباب الشّعب الفلسطيني، فهو مقدام لن يتخلى عن أرضه، والكل يعلم أنّ تكسير العظام سياسة اتّبعها المحتل في الانتفاضة الأولى، وراح ضحيّتها الكثير من شباب الشعب الفلسطينيّ، لكنه يقسم أنّه لن يحيد، ولن يّهزم، وبذلك نستطيع أن نرى الصّورة الثّوريّة المقاومة، قد تجلّت بقوّة في أرجاء الأبيات الشّعريّة.

المسألة الثانية: الاعتراض في أسلوب الأمر:

استطاع سميح القاسم أن يحرّك مشاعر القارئ، ويبعث فيه روح الأمل بغدٍ قريب، وذلك عندما استخدم أسلوب الأمر في قوله:

ليكُن أن تضيعَ يبوس

كثيراً تضيع يبوس

ليكن أنّها تجِدُ القوت في بيته

ليكُن تجوعُ يبوس

وليكُن أنّها تهتدي

بصدى صوته[1]

ابتدأ الشّاعر مقطعه الشّعري بفعل الأمر (لِيكُن) ، فالّلام في كلمة (لِيكن) لام الأمر، وهي حرف الجزم المبني على السّكون، لا محل له من الإعراب، ويكن فعل مضارع مجزوم بلام الأمر، وأكمل جملته (أن تضيعَ يبوس)، ثمّ يعترض الشّاعر بجملة (كثيراً تضيع يبوس) ، ويتابع بجملة الأمر الأخرى (ليكن أنّها تجدُ القوتَ في بيته)،إذن اعتراض الشّاعر عموماً استطاع أن يهزّ كيان التركيب والنّسيج النّحوي بعد أسلوب الأمر، واستخدم كلمة (كثيراً) ليؤكّد على طغيان الاحتلال، وكثرة اعتداءاته على شعب فلسطين، فكان فعل الأمر محمّلاً بدلالات الفعل (ليكن).

كما استخدم التّكرار في أساليب الأمر المتكرّرة في مقطوعته الشعرية، وما التكرار إلاّ توكيد لما يقول، من خلال الرّمز واستحضار الرمز (يبوس) الاسم التاريخي لمدينة القدس، فقد ألبس القدس (يبوس) صفة إنسانيّة تشخيصيّة، فهي عنده، فتاة تجوع، وتضيع، ولا بدَّ لها نهايةَ المطاف أن تهتدي، لكن الاهتداء لا يتم إلاّ بصدى الصّوت، وهي صورةٌ حسيّة، تصرخ وتنادي ويجب أن يَسمَع صدى صوتها أمّة النّصرة، وأمّة العرب، لابدّ لهم أن يتحرّكوا ويسمعونا صدى صوتهم، فأفعال الأمر بثت في القصيدة، روح استنهاض الهمم، ودعاهم كذلك أن يستفيقوا، وأخبرهم أنّه لا

[1] القاسم، سميح: أخذة الأميرة يبوس. ط1، دار النّورس للصّحافة والنّشر، القدس، 1995م، ص69.

يريد صوتاً كاملاً، وإنّما يريد بعضاً من التحرّك، (صداً) فقط؛ فيبوس تلك الفتاة المسلمة التي لن تهتدي(تحرر) إلاّ بمساندة العرب لتصل إلى هدفها المرجو، ولكن الاعتراض (كثيراً تضيع يبوس) يظهر دلالة واضحة على (كثرةَ الضّياع) ، فاحذروا ذلك، ولا تركنوا.

واستطاع الشّاعر أن يربط المعنى اللّاحق بالسّابق، ويظهر نسيجاً متكاملاً أفضى لبنية بلاغيّة نحويّة، أضاءت حنايا المقطع الشّعري، بأجمل إطلالة ومظهر يشعّ أملاً لدى القارئ لا يتحقق، إلاّ بالهبّة المسلمة غير المستسلمة.

المسألة الثالثة: الاعتراض بين أسلوب النّداء وأسلوب الاستفهام:

دعا سميح القاسم باستمرار لمدينة القدس، حتى يباركها الله، لأنها أرض الحبّ والسّلام، كما رسم بقوله صورة الحب الأول لها، فهي عشقه وأرض البركة.

مُباركةٌ أنتِ

يا أوّل الحبّ

صحراء

مَنْ قايضَ الماءَ بالنار؟!

من جرّد السِرّ من قُدسِه؟!

من جرّدَ القدسَ من سِرّها؟![1]

استخدم الشّاعر اعتراضه في هذه الأبيات بين أسلوب النّداء (يا أوّل الحبّ) وبين أسلوب الاستفهام والتعجّب (من قايضَ الماءَ بالنّار؟!)، بكلمة واحدة (صحراء)، فافتتح الشّاعر هذه الأبيات باستخدام المديح لأرض القدس، وقد كنيت عنده بالأرض المباركة.

وسمّاها الشّاعر فيما بعد (يا أول الحبّ) فهي عنده معشوقة، هي حبّه وشراييه، لكن هذا الحب والدّفاع عنه، مقفر ومصحر، في البداية، لا نرى منه أية نتيجة فهو من خلال اعتراضه في كلمة (صحراء) بدلالتها التي تبعث الجفاف، استطاعت أن ترسم حالة بلاد فلسطين المحتلّة، التي تطلب العون، وتطلب الماء في الصّحراء، (وقد قايضتموه بالنّار)، وقد عنى الشاعر بذلك بيع القدس الشّريف ومقايضته مع العرب وغيرهم، فالقدس عند الشّاعر صحراء، ومحبوبته تعاني

[1] القاسم، سميح: الأعمال الشّعريّة الكاملة (مجموعة شعرية). د ط، دار الهدى، 1991م، مج3، ص144.

الجفاف، وتصرخ وتنادي، وقد ارتسمت هذه الأمور من خلال الصوّرة الحسيّة، بمشاعر متدفّقة بالألم، فالرّمز (صحراء)، تدفقّت منه مشاعر الحزن واليأس، كما ونرى استخدام الشّاعر أسلوب الاستفهام ، تحفيزاً منه للانطلاق وعدم الاستسلام، ونرى جمل الاستفهام المتصدّرة ب (من) متكرّرة، تسأل أهلها لما بِعتُم؟ ولماذا تنازلتم؟ فالصّورة الفنيّة الأدبيّة صورةً حزينة، فالقدس، منبع الأسرار، وهي ملاذ العربي، والفلسطيني، وبدا التّشخيص واضحاً، فهي عنده فتاة جُردت، وأُخذ منها ما تحفظه من أسرار، ، واستخدامه التشبيه في صورته الاستعارية جمالية فنيّة ظهرت في أبياته، وهي عنده شخصان، والسّر هو القدس، والقدس هي السّر، فالاتّحاد والتّبادل بين السّر الذي وضعه ربّ العزّة في القدس، نستطيع أن نراه في حائطها، وأحجارها، وأسواقها، نراه شاهقاً في مآذنها، عالياً في كنائسها، ولكنّ كلّ ذلك (جُرّد) وذهب مع المحتل، فالكلمة (جرّد) حملت رمزيّة الاحتلال، وقدسيّة المكان، ولكنّه الآن قد أخذ، ونتأمل عودته، لتعود للقدس سريّتها.

المسألة الرّابعة: الاعتراض في جملة الشرط:

كتب الشاعر سميح القاسم عدداً من قصائد المقاومة، فكانت الكلمة سلاح مقاومته، والغضب الثوري شعاره، وهذا المقطع من قصيدته (إذا نسيت القدس):

لتَنسَني يَميني

إذا نسيت القدس

ولتخلُد عن جبيني

وصمة عصر الموت والجنون

ولتنس وجهي الشمس

ولينعبُ البومُ على صوتي وأطفالي وزيزفوني

إذا نسيتُ القدس![1]

الاعتراض في هذه المقطوعة حاضر بجواب الشّرط وجملة (ولتنس وجهي الشّمس) و(وليعنب البوم على صوتي وأطفالي وزيزفونتي)، ويتابع بجملة فعل الشرط (إذا نسيتُ القدس)، فكان الاعتراض بعد جواب الشّرط الأول (ولتخلد عن جبيبني) وجواب الشرط الثاني (ولتنس وجهي

[1] القاسم، سميح: الديوان (القصائد). ط1، دار الهدى، كفر قرع، 1991م، مج 1، ص 620.

الشّمس)، وهو (وصمة عصر الموت والجنون) ، وبهذا يكون قد غير من النّظام التّركيبي لجملته، ولاءم الإيقاع الموسيقي له، ويعود مستأنفاً كلامه السّابق؛ بحيث تتلاءم السطور الشعرية السابقة مع تحطّم البنى التّركيبيّة من خلال الاعتراض، مع بعضها البعض.

استلهم الشّاعر سميح القاسم في قصيدته (إذا نسيت القدس) اللفظ الديني اليهودي للنبي داوود عليه السّلام، حيث وظّف القسم المقترن بالقدس، والتكرار الحاضر لهذا القسم في جمع الأبيات، وبذلك نرى سميح القاسم وظّف الموروث الديني والتاريخي، وهو في هذه الأبيات يؤكّد على عبارة شهيرة يتلوها اليهود في صلواتهم، وبعد تناولهم الوجبات الثلاث، وهي عبارة (ولتنسني يميني إن نسيتك يا أورشليم).

وبذلك يكون الشاعر قد أقسم، أن تنساه يمينه، أي يده التي لن ترضى إلاّ بالحق والتحرير، إن نسي القدس، وهنا استخدم الشّاعر التجسيد بأن جعل يده إنساناً يمكن أن ينسى، ويمتلك عقلاً يجعله ينسى، وبعدها يقف، يهزّ الكلمات والتراكيب الأولى التي كللّها بالدّعاء المشروط أن تنساه يداه، ودعا بالخلود لوصمة العصر والجنون الموجودة على جبينه، ولتنسَ وجهه الشّمس، وهذه أيضاً صورة حسيّة تجسيدية للشّمس أنّها تنسى، واستحضر الشّاعر خياله، بأن جاء بالشّمس وما دلالتها إلاّ (الحريّة) ، فيدعوها أن تختفي إن نسي القدس، وقد رسم صورة للحزن إن مات أو حصل له مكروه، وهي صراخ البوم، وصراخ أبناءه عليه، وما هذا إلاّ دلالة أفضليّة الموت، والفناء إن نسي مدينة القدس، بأنّ القدس على قائمة أولوياته.

وفي مثال آخر يحاكي الاعتراض في أسلوب الشّرط، نجد أبياتاً للشاعر المتوكّل طه، أحد الشّعراء الذين نشأوا في أحضان مدينة القدس، ورصفوا لها عدداً من الأبيات الشّعريّة، وفي قصيدة (يا قدسُ) يؤكّد على البقاء والمقاومة والاستمرار بقوله:

يا قدسُ يا امرأة الأحلام لا تقفي

قُدّي قميصي نبيّاً كنتُ أم بشراً

فإن أشاعوا حريقَ العارِ أو هدمو

وحفروا قلبَها المفطور وانكسرا

وظلّت القدس في ويلاتها عُمَرا

لسوف نبقى <u>هنا في القدس</u>، ما بقيت

وسوف نبقى قضاءَ الله والقدرا[1]

استخدم الشاعر أسلوب النداء (يا) لمدينة القدس (يا امرأة الأحزان)، وجاء الاعتراض في هذه الجملة واقعاً بعد جملة الشّرط (إن وأفعالها) وجوابه (لسوف نبقى) وهو (هنا في القدس) ما بقيت، وما نلاحظه هنا أنّ الجملة الاعتراضيّة، جاءت بعد أفعال الشرط جميعها (أو هدموا وحفروا قلبَها المفطور– وانكسرا– وظلّت القدس في ويلاتها عُمَرا)، ويحاول الشّاعر أن يصل بين الجملتين ومعناهما العام، وذلك من خلال إزالة الغموض الذي يشوب العبارة المندمجة في السّياق ويجعلها مغيّبة للحظات الانفصال، ثمّ يعود الكلام إلى الاتصال من جديد، فالجمل الفعليّة المعترضّة في المقطع الشعري، دلالة على التوكيد الحقيقي والإصرار على أنّه مهما فعل الاحتلال، من مصائب وويلات بالشّعب، فسوف ينتصر بالنّهاية، ويبقى (هنا في القدس) فقط.

أماّ استخدام الشّاعر للصّورة الفنيّة فكان بدايةً في تصويره أول المقطع لأسلوب التّشخيص، فأعطى القدس صفة (امرأة الأحلام) ، مستخدماً أسلوب النّداء (يا) ، يخاطبها بعاطفة هزّت نفس القارئ، وخصوصاً أنّه استخدم التناص الدّيني من سورة سيدنا يوسف عليه السّلام بشكلٍ واضح وصريح في عبارة (وقدّي قميصي نبيّاً كنت أم بشراً) ، كقوله تعالى: { واستبقا الباب وقدّت قميصه من دُبُر وألفيا سيّدها لدى الباب قالت ما جزاء من أرادَ بأهلك سوءاً إلا أن يُسجن أو عذابٌ أليم}[2] ، ويطلب الشّاعر من امرأة الأحلام أن تقدّ قميصه، فيقدّم نفسه رخيصةً لأجل القدس، وطلب منها أن تقول له: مثل ما قالت زوجة العزيز: (هيت لك) ويسير ويتدرّج الجمال النّصي لدى الشّاعر متسلسلاً مندمجاً، مقتبساً ومستوحياً آيات الله عزّ وجل، ببساطة وانسيابية جذابة، وكلّ ذلك مستخدماً أفعال الأمر (قدّي– هيئي– رددي– لتكملي).

يطلب من امرأة أحلامه مخاطباً إياها أن تفعل شيئاً، لا تستلم، ولا تقف، ونلاحظ أنّ الشاعر استعمل اللّفظ الدّيني، وخاصة عند حديثه عن المكانة الّدينيّة للقدس، وبعد كل هذه الصّور التي تدعو للحركة، يقف الشّاعر ليؤكّد بالأفعال جلب انتباه السّامع، فتأتي جملة (أوهدموا ،وحفروا قلبَها المفطور وانكسرا، وظلّت القدس في ويلاتها عُمَرا) ، يبيّن الشّاعر من خلالها أوجه الاعتداء الإسرائيلي في مدينة القدس، فيرسم صورة للقدس قمّة في الحسيّة والخيال، فيكون التّشخيص حاضراً، بأن جعل القدس (الأم التي ينفطر قلبها على من تحب وينكسر)، وبهذا رسم صورة عاطفيّة هزّت المشاعر وفطرت القلوب، لكن هل يوجد أعظم من صورة الأم؟ وينتقل بعدها

[1] طه، المتوكّل: نصوص المدينة (القدس). ص 148.
[2] يوسف: الآية 25.

ليستحضر الشّخصيات، ويجعل تلك الأم الأولى، تعاني الويلات، وتشعر بما شعر به عُمَر وأمه، ويأمل منها أن تبقى واقفة، صامدة مهما مرّ عليها من ويلات وهموم، وكل هذه الفنيّة بقيت ضمن إطار الاعتراض، ولكن الشّعر يعود بجواب الشرط ويقول: لسوف نبقى، (هنا في القدس) ما بقيت، وسوف (نبقى قضاءَ الله والقدرا)، فيرسم بهذا الجواب صورة للإصرار، وصورة التأكيد الحاضر، ولا شك (الإيحاء) ليفهم القارئ والسّامع ما يوحي به، ولكن لن يتم هذا إلا بقدرة الله الواحد الأحد ، فنراه يضع كلّ لفظةٍ في سياقها، وكل تركيب في موضعه، يعالجها جميعاً في سياقٍ واحد، فتكون كلماته متضافرة، مترابطة تتحد لتخرج الجمال التصوير، والإيقاع الموسيقي

الفصل الثاني

تأثير الأساليب النّحويّة على بلاغة الكناية في شعر القدس

المبحث الأول: مفهوم الكناية وتطوّر معناها لغةً واصطلاحاً.

المطلب الأول: تعريف الكناية لغة واصطلاحاً بين البلاغيين والنحويين.

المطلب الثاني: أقسام الكناية.

المبحث الثاني: تأثير الأساليب النّحويّة في بلاغة الكناية في شعر القدس.

المطلب الأول: تأثير أسلوب النّفي على بلاغة الكناية

المطلب الثاني: تأثير أسلوب الشّرط على بلاغة الكناية

المطلب الثالث: تأثير أسلوب الاستفهام على بلاغة الكناية

المطلب الرابع: تأثير أساليب العطف على بلاغة الكناية

المطلب الخامس: تأثير المشتقات في بلاغة الكناية في شعر القدس

تأثير الأساليب النّحويّة على بلاغة الكناية في شعر القدس

المبحث الأول: مفهوم الكناية وتطوّر معانيها

المطلب الأول: تعريف الكناية لغةً واصطلاحاً

اتّخذت الكناية في اللّغة العربيّة عدداً من التّعريفات في بعض المعاجم؛ حيث أُخذت من الفعل الثّلاثي (كنى)، وفي معجم العين هي:" كنى فلان، يكْني عن كذا، وعن اسم كذا، إذا تكلّم بغيره ممّا يستدلّ عليه"[1]، ومن هذا نرى أنّ التّعريف يوحي باسم بديل لاسم آخر، وما دام ذكر ما يدل عليه فهو يريد به معناه.

وذكر الجوهري الكناية في كتابه الصّحاح، ولم يشترط كغيره وجود دلالة للمكنى به على المكنى، واكتفى بأن يشير إلى ما تحيل إليه الكناية " الكناية أن تتكلّم بشيء وتريدُ به غيره" [2]

وعرّف ابن منظور في لسان العرب الكناية وعدّد لها أوجه، وجمع ما قاله الخليل والجوهري فكانت الكناية عنده " أنْ تتكلّم بشيء وتقصد غيره، وكنّى عن الأمر بغيره، يُكني كنايةً، يعني إذا تكلّم بغيره ممّا يستدل عليه، نحو الرّفث والغائط ونحوه، فالكناية على ثلاث صور، منها أولاً: أن يكني عن الشّيء الذي يستفحش ذكره، وثانياً وجد أنه: أن يكنّى الرّجل باسمه توقيراً وتعظيماً، والثّالث: أن تقوم الكنية مقام الاسم[3]، وبذلك حدّد الأوجه سواء كانت حسنة أم سيّئة لاستخدام الكناية، ونلحظ من ذلك أنّ الخليل يشترط أن يدل المكنّى به، على المكنى عنه.

وقد وجِد المعنى اللّغوي للكناية أيضاً في جمهرة اللغة على أنّه " كنى، كنَيْتُ الرّجلَ أكنيته، وكنّيته، وأكنية وتكنية، وكنيتُ عن الشيء وغيره، أكني عنه لا غير" [4]، ومن هنا الكناية في تصريفات كلماتها وقد تعدّدت، لكنّها انتظمت في الفعل الثلاثي ذي الأساس الواحد، والكناية أيضاً : الكلام بما لا يستدل عليه وبما لا يصرّح به، وقد كنّى عن كذا بكذا فهو كانَ، والرّجل بأبي فلان، وأبا فلان، (وتكنّى) عند الحرب لكي يُعرَف، والكناية في علم البيان لفظ أريد به لازم معناه ، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة جامعة مانعة من إرادته، وهي أنواع متعدّدة[5]، فالمكنّى يُشترط فيه وجود قرينة تدل عليه، وذكر ذلك متّفقاً مع ما ورد في معجم جمهرة اللغة بوجود أنواع

---

[1] معجم العين: مادة (كنى)
[2] الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربيّة. (كنى)
[3] لسان العرب: مادة كنى.
[4] جمهرة اللغة. مادة (كنى).
[5] المعجم الوسيط. باب الكاف.

متعدّدة للكناية، وهذا المعنى نجده أيضاً يتّفق مع ما سبقه وخصوصاً في تصريفاته في معجم تاج اللغة وصحاح العربيّة، فهو عنده : كنيتُ بكذا عن كذا، وكنَوْت، وعُرِّفَ عنده أيضاً على أنّه: "أن تتكلّم بشيء وتريد غيره"[1] وبهذا تكون الكناية كاللّغز والرّمز الذي انطلقت منه الآداب، وخصوصاً الشّعر العربي، وبذلك تحرّك المشاعر، وتلهب العقول بالتفكير في ماهيتها، وسمّيت الكنية بالتّورية أيضاً عند ابن فارس.

أمّا في كتاب حاشية الدّسوقي قوله (كنوت) أي بكذا عن كذا حذفه من هنا لدلالة الأوّل عليه، وأوفى كلامه للشّك، وهي عنده لفظ له معنى حقيقي أطلق ولم يُرِد منه ذلك المعنى الحقيقي، بل أُريد منه لازم معناه الحقيقي، وخرج بقوله أريد به لازم معناه الحقيقي[2]، وهو كذلك بنفس المعنى عند السبكي، فهو: " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المُراد"[3]، وذكر أيضاً أنّ الكناية لفظ أريد به غير معناه، باعتبار إرادة الإفادة، وأيضاً قال أنه لفظ أريد به معناه باعتبار إرادة الاستعمال[4].

ت-الكناية اصطلاحاً بين البلاغيّين والنّحويّين:

أدّت الكناية دوراً مهمّاً في البلاغة العربيّة، وظهرت لها أنماطاً مختلفة من التعريفات بين البلاغيين والنّحويين، وكانت لها حظّاً وافراً في كتبهم، ولم تتمكّن إلاّ للحاذق البارع في فنون العربيّة ، وأوّل من درس الكناية وعرض لمفهومها أبو عبيدة في مجاز القرآن وعرّفها على أنّها ما فُهم من الكلام ومن السّياق، دون أن يُذكر صريحاً، وإنّما كانت مجرّد إشارات من خلال بعض الأمثلة[5]، وتبعه الجاحظ في توضيحها وتفسيرها في كتاب البيان والتبيين والبخلاء، وفصّل لها في بعض الأبواب، بإيراد العديد من الأمثلة منها: " قال شريح: الحدّة كناية عن الجهل"، "والعارضة كناية عن البذاء" [6]، وأشار إلى الكناية في حديثه عن مواضعها، كالهروب بها من الكلام الفاحش أو الرديء، وفي معنى يختلف قليلاً، عرّفه ابن المعتز على أنّه "التعريض" [7]

---

[1] الفارابي، أبو نصر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، د ط، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، 6/ 2477.
أنظر أيضاً: ابن فارس، أحمد: مجمل اللغة. ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986م، 177/1.
[2] الدسوقي، محمد: حاشية الدسوقي على مختصر المعاني. تحقيق: عبد الحميد هنداوي، د ط، المكتبة العصرية، بيروت، 496/3.
[3] ينظر السبكي، بهاء الدين: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003م، 219/2.
[4] الدّسوقي، محمد: حاشية الدّسوقي على مختصر المعاني. ص 14/2.
[5] سورة البقرة: آية 218.
[6] الجاحظ، عمر بن بحر: البيان والتبيين. د ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ، 220/1.
[7] التعريض: عرّف ابن المعتز التعريض على أنه الكناية، وهو أن يكنى عن الشيء، ويعرض به، ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء. أنظر: البديع. ابن المعتز، 39/1.

وأضاف أنها ما يكنّى عنه ولا يصرّح به، وهو التورية عن الشّيء[1]، كذلك أشار إلى اختلاف الألوان البديعيّة التي تعد الكناية أحد فروعها[2]، والحق أنّ ما جاءت بهدراسة ابن المعتز كان دراسة قليلة نسبيّاً مع الدّراسة التي قدّمها الجاحظ وأفرد لها أبواباً، وبالمقارنة مع دراسة أبو عبيدة نجدها لم تضف الكثير.

وكان العالم البلاغي قدامة بن جعفر قد أورد الكنايّة على أنّها مصطلح (الإرداف) ونراه عرّفها على أنّها " أن يرزد الّشعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللّفظ الدّال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه، وتابع به، فإذا دلّ على التّابع أبان عن المتبوع"[3]، وبهذا كان قدامة اوّل من عرّف الكناية صريحاً، وتبعه المبرد في الكامل وعرّفها على أنها "ما يكنّي عنه بغيره، وغرضها التغطية والتعمية[4]، وأضاف لها أغراضاً كلها تؤكّد على الستر والخفاء للفظ الخسيس الفاحش[5]، وأيّده ابن قتيبة ببعض الأمثلة الجميلة في كتابه: " وقفت عجوز على قيس بن سعد فقال: أشكو إليك قلّة الجرذان؛ قال: ما أحسن هذه الكناية! املؤا بيتها خبزاً ولحماً وسمناً وتمراً " [6]،

وفي دراسة لعبد القاهر الجرجاني هي " أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[7] وبذلك اتّفق مع قدامة في مصطلح الإرداف، ويضيف عبد القاهر فكرة البلاغة المتحققة من الكناية، إذ لها منزلة لا تكن للتّصريح أبداً؛ حيث يقول: " ليس المعنى إذا قلنا أنّ الكناية أبلغ من التّصريح أنّك لمّا كنيت عن المعنى زدت في ذاته بل المعنى أنّك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد "[8]، ونجد السّكاكي يدرس الكناية ويعرّفها، بأن يترك الأديب أو غيره التّصريح بذكر الشّيء إلى ذكر ما هو ملزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك،[9]، ويؤكّد أنّ الكناية فيها إخفاء وجه التّصريح، وتميّز السّكاكي بأن ذكر أنّ الكناية " تتفاوت بين التعريض، والتلويح

---

[1] ابن المعتز، عبد الله: البديع في البديع. ط1، دار الجيل، 1990م، ص 39.
[2] المرجع نفسه: ص64.
[3] ابن جعفر، قدامة: نقد الشّعر. ط1، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، 1302هـ، ص57.
[4] المبرد، أبو العباس: الكامل في المبرّد. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م، 216/2.
[5] المرجع نفسه: ص 215/2.
[6] الدينوري، ابن قتيبة: عيون الأخبار. د ط، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1418هـ، 145/3.
[7] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. ص 51
[8] المرجع نفسه. 1\54
[9] السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم. ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987م، 402/1.

والرّمز والإيماء، والإشارة" [1]، وفرق بين الكناية والاستعارة، فقال: "أنّ الكناية تقترن بالحقيقة والمجاز غير ذلك"[2].

وقد قسّم الزركشي في كتابه الإيضاح أغراض ودواعي الكناية إلى عدّة أقسام منها: التنبيه على عظيم قدرة الله، وفطنة المخاطب، وترك اللفظ لغاية جمالية،[3].

وظهر لدى أبو هلال العسكري، خلطاً واضحاً بين الكناية والتّعرض، والإرداف، والمماثلة، إذ استطاع أن يفرّق بين الكناية والإرداف[4]، وتبعه ابن الأثير وأورد للكناية باباً، وعرّفها على أنّها نوع من جميل العبارة، ومحلّاً كريماً، ونوع من أنواع البيان اللّطيف، ويشير إلى أنّ البلاغيين خلطوا الكناية بالتعريض، ولم يفرّقوا بينهما، وقال: " أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له"[5]، وكان أول من فرّق بين الأنواع الكنائيّة التي اختلطت عند من قبله، وبيّن كل نوع منها على حدة، وجاء ابن رشيق القيرواني وفسّرها على أنها الإشارة، وعلّل لذلك ببعض الأمثلة النّحويّة من القرآن الكريم والشعر، وخلط ذلك مع المجاز، والاستعارة ولم يخرج عنهما [6].

وإذا انتقلنا إلى النحويين، لاحظنا اختلاف نظرتهم عن البلاغيين، وخاصّة اهتمامهم بالكناية المتعلّقة بالمسائل اللّغوية النّحويّة.

وكان أول من أشار إلى الكناية سيبويه في الكتاب؛ حيث اهتمّ بالإشارة إلى بعض المسائل المتعلّقة بالكناية وستر المعنى، وظهر ذلك في باب (ما جرى مجرى الاستفهام)، يمثّل للكناية عندما يورد مثال: "قولك كذا وكذا درهما، وهو مبهم في الأشياء بمنزلة كم، وهو كناية للعدد، بمنزلة فلان إذا كنيت به في الأسماء"[7] وذكر أيضاً الكناية عن الأسماء، في باب النّداء [8]، ويتابع في موضع آخر من الكتاب الكناية، من خلال مثال: " هذا فلان بن فلانٍ، لأنّه كناية عن الأسماء التي هي علامات غالبة، فأُجريت مجراها"[9].

---

[1]. السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم. ص402.
[2] أنظر أيضاً: المرجع نفسه. ص 402.
[3] الزركشي، بدر الدين: البرهان في علوم القرآن. تحقيق: محمد أبو إبراهيم، د ط، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1957م، ج2، ص 301 وما بعدها.
[4] ينظر أحمد، محمد: الكناية وأساليبها ومواقعها في الشّعر الجاهلي. د ط، بيروت، 1985م، ص25.
[5] ابن الأثير، ضياء الدّين: الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور. تحقيق: مصطفى جواد. د ط، مطبعة المجمع العلمي، 1375هـ، ص 122.
[6] القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق: محمد محيي الّين عبد الحميد. ط5، دار الجيل، 1981م، 311/1.
[7] سيبويه: الكتاب. 170/2.
[8] المرجع نفسه ص248/2.
[9]المرجع نفسه. 507/3.

ولم يبتعد الخليل بن أحمد الفراهيدي عن الإشارات الكنائيّة في معجمه، فقد أورد أمثلةً كثيرة في حنايا كتابه، فمثلاً عندما ذكر الضمائر من (هو : قال كناية عن التّذكير والتأنيث) ، وأورد مصطلح "التّرادف "[1]، وفي موضعٍ آخر نرى الخليل يتّفق مع سيبويه بالنّسبة لكناية الآدميين وهي (فلان وفلانة) للنّاس، أما غير ذلك فهي لغير الأدميين ومثله أن تضيف أل التعريف (الفلان والفلانة)، " ولكنّ العرب إذا سمّوا به الإبل قالوا: هذا الفلان، وهذه الفلانة"[2]، ولكن الخليل كما نرى أضاف تفصيلاً دقيقاً وهو الفارق المتمثّل (بأل التعريف).

أمّا المبرّد عندما درس الكناية درسها من جهة نحويّة، وأشار إليها في حنايا كتابه في باب (ما يحذف استخفافاً لأنّ اللّبس فيه مأمون) وذلك الحذف دلالة على الكناية، وقال أنّ الجملة المحذوف منها كلمة بلاغية، يوجد فيها دائماً ما يدل عليها (قرينة) "[3] ، وركّز على أنواع الكناية الخاصّة، مثل: كناية لنّداء[4]، أما ابن جني الكناية، لم تكن إلاّ ملاحظات بسيطة ذكرت هنا وهناك، وذكر بيت شعر للفرزدق يقول فيه:

وإذا ذكرت أباك أو أيّامه أخزاك حيثُ تقبّل الأحجار [البسيط]

وفي ذلك تابع يقول أنّ (الأحجار) ما هي إلاّ كناية عن الحجر الأسود والبيت الحرام، ومقام إبراهيم عليه السلام[5]، وبذلك يتّفق مع من قبله من البلاغيين، ودرس الكناية دراسة بسيطة جداً، ولم تكن معمّقة في نفس الوقت.

ومن ناحيةٍ أخرى شرح ابن يعيش الكناية على أنّها لا يمكن أن تكون محل الكلمة الأصل نهائيّاً، وذلك في موضوع الطّلاق، فمثلاً يقول" أنت طالق" فيقع الطّلاق لأنّه بلفظه، ولو لم ينوِ ذلك، أما إذا قال الكلمة بلفظ المصدر، على أنّها (أنت طلاق) لم يقع الطّلاق إلاّ بنيّته، لأنّه ليس بصريح، وقال: " أنّه كناية عن إرادة إيقاع المصدر موقع اسم" [6]، ويتّفق مع سيبويه حول (فلان، فلُ) ويقول ما قاله سيبويه أن فلان كناية عن الاسم الإنساني، (الكُنى) البشريّة مثل أبو محمد، ويقول أنّهم إذا كنّوا عن البهائم قالوا: بال التّعريف (الفلان)[7]

---

[1] الفراهيدي، الخليل: معجم العين. 24/8.
[2] المرجع نفسه 326/8.
[3] المبرد، أبو العباس: المقتضب. تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة. د ط، عالم الكتب، بيروت، د ت، 248/1.
[4] المرجع نفسه. 235/4.
[5] ابن جني، الموصلي: الخصائص. 224/2.
[6] ابن يعيش، بن علي: شرح المفصّل للزّمخشري. تحقيق: إميل بديع يعقوب. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م، 57/1.
[7] المرجع نفسه. 146/1.

ودرس ابن هشام في شذور الذهب الكناية في مواضع بسيطة جدّاً، وهي الكناية عن المصدر، وأورد لذلك مثالاً بسيطاً من القرآن الكريم، في قوله تعالى: { فمَن عُفِي له من أخيه شيْء} قال أنّ كلمة (شيء) كناية عن المصدر، وليس المصدر المباشر، وهو عنده العفو والتّقدير والله أعلم كما يقول[1].

وابن السرّاج درس الكناية في باب الجموع وأنواعها (يفعلان– يفعلون)، ويُشير إلى الكناية المضمرة في الضّمائر خاصّة المتّصلة (هو –هي) [2]، وكذلك يتّفق السراج مع سيبويه في كناية الأشخاص.

وفي دراسة ابن الصّائغ، في باب المبنيات يذكر في أحوال بناء ضمير المتكلم (نحن) " بنيت لكونها كناية عن جمع كالواو التي تدل على الجمع من قولك (فعلوا) وبنيت على حركة لالتقاء السّاكنين، واختصّت بالضم لقربها من الواو"[3] وفي ذلك معنى أنّ ضمير الجمع ممكن أن يحل محل الضمير المنفصل، ويكون هو الفاعل.

ودرس ابن الصبّان الكناية في مواضع عدّة من كتابه، وخصوصاً في باب اشتغال العامل على معموله، وكان منها موضع (كم الاستفهاميّة)، وذلك في الآية {سلْ بني إسرائيلَ كم آتيْناهم من آيةٍ}[4] ، وكان ابن الحاجب ممّن ذكر الكناية في كتابه، وذلك في (علّة بناء كيت على الضّم) فإنّما بنيت كيت وكيت على الضّم لأنّها كناية عمّا أحد جزئيه مضموم، وهو إمّا الجملة الاسمية أو الفعلية على حد قوله، وعلّة بنائها واضح، ويورد أنّ الزمخشري يقول رأياً يضم وجوهاً عدّة، ولم تقتصر على الضّم، إذ يجوز فيها الفتح والكسر والضّم[5].

وتحدّث الفارسي في كتابه عن الكناية في باب إضمار المجرور الذي يؤدّي (للكناية) –كما سماه– وركّز على إضمار أجزاء الجمل الاسميّة عند دخول النّواسخ عليها، وكذلك إضمار الضمائر الدّاخلة عليها"[6].

---

[1] ابن هشام، جمال الدين: شرح شذور الذهب معرفة كلام العرب. تحقيق: عبد الغني الدّقر. د ط، الشركة المتحدة للتوزيع، سوريا، د ت، ص 209.

[2] ابن السراج، أبو بكر: الأصول في النّحو. تحقيق: عبد الحسين الفتلي. د ط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 136/1.

[3] ابن الصائغ، أبو عبد الله: اللمحة في شرح الملحة. تحقيق: إبراهيم بن سالم الصاعدي، ط 1، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، 2004م، 904/2.

[4] البقرة: آية 211.9

[5] ابن الحاجب، جمال الدين: أمالي ابن الحاجب. تحقيق: فخر صالح سليمان قدارة، د ط، دار عمار، الأردن ودار الجيل، بيروت، 1989م، 836/2.

[6] الفارسي، أبو علي: التعليقة على كتاب سيبويه. تحقيق: عوض بن حمد القوزي. ط1، د ن، 1990م، 86/2.

وبذلك يمكننا القول: إن أغلب النّحاة العرب كانت الكناية عندهم حاضرة واضحة في كتبهم، واتفقوا على عددٍ من المبادئ، والاستخدامات، فعند البلاغيين شملت العديد من المواضع، وخصوصاً الصّور الشعريّة والفنيّة، وكانت بمثابة الثوب المرصّع الجميل يلتفّ حول الكلمات، فيزيّنها، وينقلها من عالم البساطة والسّلاسة، إلى عالم الجمال.

أمّا أنواعها وأقسامها ففي جميع الدّراسات السابقة للدّارسين لم نلحظ لها وجود، ولكن جميع التقسيمات موجودة دون تحديد أو تقسيم معين محدّد.

المطلب الثاني: أقسام الكناية

قسّمت الكناية في العربيّة حديثاً إلى عدة أنواع حسب ما تضمنته من عناصر في نسيجها الدّاخلي، واعتماداً على دلالتها البيانيّة، وكان أول هذه الأقسام الكناية عن الصّفة التي عُرّفت على أنّها: الكناية التي يصرّح فيها فقط بالموصوف فقط، أما الصّفة فلا يصرّح بها، ولكن يترك شيء من لوازمها للدّليل عليها، " ذكر الموصوف ملفوظاً أو ملحوظاً من سياق الكلام"[1] ويراد بها الصّفة المعنوية، ومنها: (ويقولون فلان عض إصبعه) كناية عن النّدم"[2]وتقسم الكناية عن صفة إلى قسمين: الكناية عن الصّفة القريبة والكناية البعيدة[3].

وثاني هذه الأنواع: الكناية عن موصوف: وهي الكناية التي" تستلزم فيها لفظاً ذاتاً أو مفهوما"[4] وتكون الكناية عن الموصوف بأن يصرّح بالصّفة وبالنّسبة ولا يصرّح بالموصوف المطلوب النّسبة إليه، لكن يترك صفة لها علاقة مباشرة به، والشّرط أن تكون الكناية مختصّة بالمكني عنه بحيث لا تتعداه أبداً ومثال ذلك (فلان صفا لي مجمع لبه) كناية عن قلبه[5]، وتُقسم إلى قسمين: ما تكون الكناية فيه معنىً واحداً، وما تكون الكناية فيه مجموع معان مختلفة[6].

أما النوع الثالث من الكناية فهي الكناية التّي تجمع بين طيّات كلماتها، الصّفة والموصوف معاً، ولكن نقص من أجزائها (النّسبة) التي تجمع بينها، وذكر مكانها نسبة أخرى تستلزمها، بالإثبات أم

---

[1] الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. تحقيق: يوسف الصميلي. د ط، المكتبة العصريّة، بيروت، د ت، 288/1.

[2] قاسم، محمد وزميله: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني). ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2003م، ص 244.

[3] الرازق، حسن: البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع. ص58.

[4] قاسم، محمد وزميله: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني). ص 245.

[5] الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ص 288.

[6]الجناحي، حسن: البلاغة الصّافية في المعاني والبيان والبديع. ط1، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 2006م، ص60.

بالنّفي[1]، " وهي التي يستلزم نسبة بين الصّفة وصاحبها المذكورين في اللفظ" [2]، أي أنّ الكنى عنه يكون نسبة.

ويمكن لنا أن نضرب مثالاً للشّاعر زياد الأعجم (130هـ) يقول فيه:

إنّ المروءةَ والسّماحةَ والنّدى في قبة ضربت على ابن الحشرج [الرّجز][3]

إذ جعل المجد يحط رحاله في ديار آل طلحة، فنسب المجد إليهم "[4].

أما أنواع الكناية عن النّسبة: أن يكون صاحب النّسبة مذكوراً فيها[5]، وأن يكون صاحب الكناية غير مذكور فيها[6].

المبحث الثاني: تأثير الأساليب النحوية في بلاغة الكناية في شعر القدس.

تتعدّد أنواع الكناية في اللغة العربية، وبخاصة المرتبطة منها بالنّفي، من خلال أنواعها الثلاثة (الصّفة – الموصوف– النّسبة).

المطلب الأول: تأثير أسلوب النّفي في بلاغة الكناية

المسألة الأولى: الكناية عن الصّفة بأسلوب النّفي:

يخاطب الشّاعر رفيق علي (القدس) متحسّراً عليها، ويعاتب أهلها والعالم العربي على تفريطهم بها، والتخلّي عنها بأرخص ثمن، غير آبهين بصراخها وطلبها المساعدة، بقوله:

ألا يا قدسُ والقتلى تباع وأرخصُ من دمانا لا يُباع!

ويا أقصى وقد ناديت جأراً وليس لما جأرت به سماع[7]

واستحضر شاعِرُنا في بداية الأبيات، أسلوب النّداء عندما قال متسائلاً: " ألا يا قدس والأقصى تباع" موجّهاً كلامه إلى الأبطال الذي يدافعون عن فلسطين، بأسلوب تكرار النفي (لا يُباع) (ليس لما جأرت به سماع) في الأبيات، ليُظهرَ من خلاله الإصرار والقوّة اللّتين يحملهما الشّعب الفلسطيني، وذلك من خلال بعض الكلمات المتعالقة في نسيجها النّحوي، والمتّسقة في خيوطها

[1] الجناحي، حسن: البلاغة الصّافية في المعاني والبيان والبديع.61.
[2] قاسم، محمد وزميله: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني). ص 247.
[3] الأعجم، زياد: الديوان. تحقيق: سيد يوسف بكار. ط1، دار المسيرة، 1983م، ص 49.
[4] قاسم، محمد وزميله: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني). ص 247.
[5] الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ص288.
[6] المرجع نفسه. ص 288.
[7] علي، رفيق: ديوان خيوط الفجر. ط1، دن، غزة، فلسطين، 2005م ص44.

الفنيّة، وينطلق فيما بعد إلى التأثير الذي تحمله دلالة الكلمات المنفيّة، عدا عن التأثير البياني الكنائي، وظهر ذلك عندما قال: (وليس لما جأرتَ به سماع) فقد نفت الجملة السّماع من الشّعوب أياً كانت، إذ يقول رفيق: مهما صرخت يا قدس وتعالى صوتك فلن يسمعك أحد، مستخدماً أسلوب التأخير للمبتدأ في كلمة (سماع) ، والخبر المتقدّم المتمثّل في (لما جأرتِ به) ، وبذلك كان سماع ما حدث متأخراً، وربّما لن يصلهم أبداً، وأراد أن يوصل للمتلقّي أنه (جأر وصرخ)، ولكن السماع كان متأخراً ، وبذلك اتّصلت البنية الدّلالية وتعاضدت مع البنية التركيبيّة النّحويّة المتعلّقة بالنّفي.

وإذا عدنا إلى أعماق النّص، نرى شاعرنا قد رسم صورة فنيّة للمسجد الأقصى، إذ استخدم التّشخيص عندما جعله ينادي (وقد ناديت) ، ولكن لم ينادِ بصوتٍ مألوف، لقد كان (جأراً) ، كنايةً عن (الصوت المرتفع) لمدينة القدس، فقد صرخت تطلب النجاة، ولكن كما نرى لا مجيب، وفي جملة (وقد ناديتِ جأراً) استطاع الشّاعر تحديد الفترة التي نادت فيها القدس أيام نكبتها؛ حيث استطاع التركيب النّحوي إذاً أن يرسل لنا إشارة الزّمن، ويحدّد الرّمز وهو (الجأر) المكنّى عنه بالصّوت المرتفع، والنّفي في (لا يباع) وفي قوله (ليس لما جأرت سماع)، نسيجٌ استطاع من خلاله أيضاً أن يرسل عبارات الألم واليأس، وعدم الاستجابة من أحد، وبذلك ظهر تماسك الأبيات وتكاملها في المعنى والنسيج النحوي واللغوي والبلاغي، فشكّل انتظاماً واتّساقاً في منظومة الأبيات؛ بحيث ارتبط النّفي مع الكناية عن الصّفة.

وفي مقطوعة للشاعر عبد الكريم العسولي، يقول أنّ القدسَ نادت كثيراً، ونادت كل العواصم، فلم يجبها أحد، مما جعله يشعر بالحسرة على ما حلّ بها، بقوله:

يا قدس كم نادى المنادي في العواصم

صخرتي في النّار تهوي

المآذن تحتضر

لم يسمعوا

كانوا على أشلاء راقصة

يصيبون المدامة والدّرر[1]

يبتدئ العسولي أبياته باستعمال النّداء (يا قدسُ) ، فيصرخُ عالياً، وقد استخدم الاستفهام (كم) ؛حيث يتحسّر على مدينة القدس، التي طلبت النّصرة من العرب ولم تجد مجيباً لها، وتظهر الكناية في جملة (صخرتي في النار تهوي) التي أراد بها صفة الهلاك أو الضياع؛ حيث ذكر النار، وكنى الاحتلال، وأضاف صورةً فنيّة أيضاً للمآذن فهي تحتضر، إذ نراه قد استخدم التّشخيص بصورة واضحة، فالمآذن إنسان مريض يحتضر، ويقترب من الموت، ومن هنا كانت مآذن القدس، بعد احتلالها تئن وتتوجّع وتكاد تموت، حزينة لما حل بها وقد نادت (ولم يسمعوا) فاستطاعت هذه الجملة أن تدقّ الأجراس للعرب بصوت مرتفع، علّهم يتحرّكون مطالبين بها وبعودتها، لكن النفي أظهر الموقف العربي، الذي كان (على أشلاء راقصة) وذلك كناية أيضاً عن عدم اكتراث العرب، أو عدم الاهتمام بما يحدث في فلسطين، وتركهم الاحتلال يفعل ما يريد.

واستطاع الشاعر أن يشكّل وحدة وتماسكاً نحويّاً ودلاليّاً من خلال استخدام أسلوب النّداء، الذي قوبلَ بالنّفي، وقد أدّت هذه الأساليب إلى استخدام الشّاعر الدّلالات الفنيّة والتعبير البلاغي الكنائي، الذي رسم صورة الاحتلال، وبذلك نرى أن النسيج المتكامل تحققّ من خلال الائتلاف والاتساق الدلالي والنّفسي، وكانت المظاهر السّمعيّة ودلالتها من الفعل (لم يسمعوا) سبباً حتميّاً للاحتضار وخصوصاً للمآذن، فقد أراد بهذه الكلمة أن يدعو العرب لأن يستيقظوا وينقذوا أرض أنبيائهم ، ففيها المسجد الأقصى وقبة الصخرة. وبهذا رسمت الأبيات صورة منسوجة بطريقة فنيّة أدّت دلالات بلاغيّة كبرى.

وعبّرت الشّاعرة رحاب كنعان[2] عن معاناة الشّعب الفلسطيني، وخاطبت المسلمين وكل الأديان، من خلال أساليب النّفي، وعبارات النّداء، فنادت بصرخة عالية:

يا آل محمد يا كل الأديان

أيحقُّ أن تداسُ قدسنا أو تُهان؟

لنْ ندعكِ بين جمرِ الكانون والكانون

وبين تزوير الحقوق والقانون

---

[1] العسولي، عبد الكريم: ديوان النار والحجر. ط1، مكتبة النور، خان يونس، 2001م، ص 14،15.

[2] رحاب كنعان: شاعرة فلسطينية مقيمة في غزة، لقّبت ب خنساء فلسطين، فقد 54 من عائلتها في مجزرة صبرا وشاتيلا، ولد عام 1954، لها العديد من النشاطات الشعرية الوطنية. أنظر: موقع ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org .

ستنهض من بين الطّلل

من قسوة الخيام

والتّشرّد[1]

بدأت مقطعها الشّعري (آل محمد) وهي كناية عن (المسلمين)، وكنت بِ (يا كلّ الأديان) كناية عن (الأديان السماوية جمعاء)، وتسألهم باستغراب، هل يحق للمحتل أن يدوس قدسنا ويدنسها؟ لكن تعود الشّاعرة بقوّة لتقول: (لن ندعكِ بين جمرِ الكانون والكانون) إذ استخدمت فيه الكناية عن شدّة الظّلم الذي تعانيه القدس، وقد عبّرت عنها بكلمة (جمر) فحملت دلالة عميقة توثق شدّة الأذى الواقع من الاحتلال، وكان لجملة (لن ندعك) عميق الأثر لتحريك عميق للمشاعر لدى السّامع، إذ تؤكّد على شدّة النّفي المرتبط بقرارات العرب، فلن تترك القدس، ومثّلت كلمة (ستنهض) تشخيصاً رائعاً، فالقدس فتاة ستنهض من بين الأطلال ،ومن بين (قسوة الخيام) وما تلك الجملة إلا كناية واضحة عن المهجّر الفلسطيني في خارج البلاد، الذي سيكون هو المحرّر المنقذ.

وبذلك شكّلت اللوحة الفنيّة الكنائية، اتّساقاً تامّاً بين أركان المقطع، حيث اتّحدت الصّورة النّحوية بما تضمّنته من استفهام أو نفي، مع الأساليب البلاغيّة، إضافة إلى التكوين الرّمزي الذي أطلق في الخيام والتشرّد. وصورة البعد المكاني عن القدس واضحة من خلال كلمة (تشرّد) الذي بثت إيحاء اللاجئ الفلسطيني الضائع، وكلمة النهوض بثت الأمل الحي بين أرجاء القصيدة.

ويعود رفيق علي في مجموعته (السماء الزرقاء) ليُصر على عدم بيع القدس واستعداده للتّضحية في سبيل ذلك بقوله:

شعبُنا لا يسلّم القدس ولو مُهِرت للقدس آلاف الجنود

عشرات عشرات قد قضوا ويقول المجدُ هلا من مزيد؟[2]

فالشّاعر ينفي في هذين البيتين تخلّيه عن فلسطين، ويعلي من شرف الأمة والشّعب الذي لا يمكن له أن يسّلم القدس أبداً بأي حال من الأحوال، وقد كانت الكناية عن الصّفة في الصّورة الموجودة في البيت تقول إنّ القدس عروس قدّمت لها أغلى المهور، فهي قدّمت أغلى شبابها لأجل الوطن، لكن المجد عندما شُخّص كني عنه (إنسان) جوعان يطلب المزيد، ومن شدّة جوعه لا يستطيع أن يشبع، واستخدم الشّاعر أسلوب الاستفهام المكنّى به (هلاّ من مزيد) ليبلغ العدو أنّ

[1] كنعان، رحاب: ديوان شلالات الفصول الثمانية. ط1، مطبعة الرسالة، غزة، 2007م، ص20.
[2] علي، رفيق: المجموعة الشعرية (السماء الزرقاء). ط1، مؤسسة الدوحة للإبداع والثقافة والفنون، غزة، 2013م، ص20.

طموحنا وغايتنا مهما قدّمنا للمجد، فهو يريد منّا المزيد دوماً حتى النّصر وتحقيق التّحرر، ولن يمل أبداً، وكان لحضور النّفي (لا يسلّم أبداً) دور بارزُ في إلقاء الضّوء على شرف صاحب الأرض الفلسطينية، وتمسّكه بأرضه حتى لو لم يبقَ في البلد شباب وشهداء، وقد أكّد ذلك باستخدامه التّوكيد (عشرات عشرات)، على أننا لن نكتفي، (دلالة عن كناية الاستمرارية، والاستفهام رسم صورة لحضور الفعل حيّاً بارزاً، ليدرك المغتصب أنّ الثورة لن تكل ولن تمل، ويحمل أسلوب الشرط (ولو مهرت) وجوابه دلالة على التمسّك بالوطن مهما قدّمتم أيّها الأعداء.

وبذلك نلاحظ أنّ النّص كوّن بنية كنائية، تترابط مع سلسة من الكنايات كوّنت نسيجاً بنائيّاً واحداً لبلورة علاقة المجاهد والمواطن مع قدسه، وأرضه المحتلتين، وبذلك نرى بنية الأبيات العميقة، ظهرت من خلال العلاقات المتشكّلة من الدّلالات المترابطة المتشابكة، وخصوصاً الأساليب المتعدّدة الشرطية والاستفهاميّة، والنفي أحياناً أخرى، لتثبت صورة واقعيّة ألّفت كياناً من الأبيات التي حملت المعنى في الصّورة البلاغيّة، وشكّلتها لتعكس بمرآتها جماليّة الأبيات الواقعيّة، وتبث رسائل المجد.

المسألة الثانية: كناية بالنّفي عن الموصوف:

تمسّك الشّاعر المقدسي إبراهيم القراعين في قصيدته بمدينة القدس، رافضاً الاحتلال الإسرائيلي وطغيانه، فيقول:

لنا القدس لن تبدّل جلدها بجلدِ احتلالٍ دون جدوى يحاول

لنا القدس إنّي في العروبة آمل إلى القدس يوم تشدُّ الرّحائلُ

لنا القدس تبقى يا عروبة إننا إذا ما قصدنا لن تعز الوسائلُ [1]

يحاول الشّاعر في أبياته أن يثبت الملكيّة للقدس فهي (لنا) دائماً، ولن يستطيع أحد أن يغيّر الواقع، فقد استخدم جملة النفي والنّهي (لن تبدّل جلدها) كناية عن (عدم التحوّل التغيّر)، القدس لن تكون (أفعى)، وتغيّر جلدها، بجِلد الاحتلال، لن تقبل أن تلبس غير ثوبها، فكان لاستخدام الشاعر النفي (لن تبدل) رفض قاطع له، وما ألقته العبارة لا يدلّ إلاّ على عدم القبول بذلك أبداً، فالتركيب النحوي استطاع أن يكون حاضراً في الأبيات ويثبت قدرته على إحياء الجملة والبيت الشّعري، وفي البيت التالي، يقول إنّ القدس لنا، ويرجو أن يكون في العروبة الأمل، ويأتي نصرها،

[1] قراعين، إبراهيم: ديوان وتعود أمواج البحر إلى البحار. ط1، مطبوعات دار العودة المقدسية، 1998م، ص27.

بأن تحزم أمتعتها وتنطلق للقدس، محررة منتصرة، ولم يبق عليكم أيها العرب، إلا عقد النيّة، فوسائلكم جاهزة ولا تحتاجون شيئاً غيرها. وبذلك تكاملت الصّورة بعناصرها من النحو والبلاغة واللغة والتصوير، فالصّورة الفنيّة استطاعت أن تبرز عمق الوطنيّة لدى الشّاعر، وإثبات ملكيته لأهلها.

ويستبدل الشّاعر العسّولي الإشارة بعد الشّكوى حين يُخاطب القدس، قائلاً:

يا قدسُ <u>لا تشكو إليّ مرارةً</u>

فالحُرُّ تكفيه الإشارة والنّظر

يا مقدسي

هذا زمان الحبّ والكاسات

واللّحم النّسائي والعطر

هذا زمان الساقطين

بحضن ساسات الصّليب

وحضن باراك القذر[1]

استخدم أسلوب من يطلب عدم الشّكوى، ووظّف التشخيص من خلالها على أنّها إنسان تأسره المعاناة، والألم، واستخدم كلمة (المرارة) كناية عن الموصوف وهو الاحتلال، ويضيف قائلاً: الحر المدافع عن وطنه، تكفيه الإشارة أمّا أنت فقد صرخت ولم يسمعك أحد، ويعود ويستخدم الخطاب المباشر لابن القدس (المقدسي) فيقول مستخدماً الكناية مرةً أخرى (زمان الكاسات) كناية عن الخمر وشربه، (واللّحم النّسائي) كناية عن الزّنا المنتشر بين المغتصبين اليهود، وأضاف (بحضن ساسات الصّليب) أيضاً كناية عن اليهود، وحضن باراك القذر.

نرى من خلال التّحليل السّابق، أنّ حضور الكناية كان كثيراً عند شاعرنا، ونراه قد استخدم الرمز، واضحاً معبّراً، وذلك دلالة على الاتساق البلاغي بين أجزاء المقطع الشّعري، وما كان من النّهي الذي استخدمه الشّاعر إلاّ تأكيداً على وضع مدينة القدس وحالها الذي آلت إليه جراء الاحتلال، ففي (لا تشكو) يكفيك الشكوى، فمن كان حراً لا يحتاج كل ذلك، فالإشارة كافية،

[1] العسولي، عبد الكريم: ديوان النار والحجر. د ن، غزة، 2007م، ص15.

ليتحرك العربي، فالزمان تغيّر (فلا تشكو) وبذلك كان النّهي دلالةً واضحة لأن تكون بقيّة المقطع سلبيّة، من خلال الخمر والزّنا، وعندما استخدم (حضن) وكررها، أراد بها دلالةً واضحة على التأكيد على قذارة الاحتلال وتدنيسه أرض المسلمين، وبذلك كان التكرار في الصّور الكنائية له دلالات متعدّدة، وشبكة من العلاقات البلاغيّة لترسم نسيج الشبكة الكنائية للدّفقات الشّعريّة الحيّة الحزينة.

أما الشّاعر عبد الحكيم أبو جاموس فيقول متحسّراً على حال القدس وما آلت إليه:

لمْ يبقَ عندي

غير خارطتي

وللتّوراة أن تمحو

كما شاء الإله

فوق مئذنة الرّسول

وتقيم هيكلها القديم

على رفاةِ عنادلي

وعلى حجارة

مستحيلي[1]

نلاحظ في بداية كلمات الشّاعر استخدامه للنّفي (لم يبقَ عندي)، غير خارطتي، كناية عن سيطرة الاحتلال على فلسطين ومناطقها، فلم يبقَ لها وجود ، غير وجودها على الخارطة ، أي كناية (عن عدم الوجود)، وحلّت مشاعر اليأس لدى الشّاعر عندما استخدم (للتوراة أن تمحو) فكانت دلالة المضارع مؤثّرة جداً، وذلك في كلمة (تمحو)؛ حيث استخدم الشّاعر التّشخيص عندما جعل التّوراة امرأة تستطيع أن تمحو ما تشاء، ولكن مشيئة الإله ستمنع ذلك ، ويقول للعرب موصلاً رسالة، بأنّ اليهود سوف تقيم هيكلها فوق مئذنة الرّسول، أيرضيكم هذا؟

[1] أبو جاموس، عبد الحكيم: فراشة في سماء راعفة. ط1، مركز أوغاريت للنشر والترجمة، القدس، 2001م. ص67.

ويصرّ الشّاعر على استحالة السماح لليهود بتحقيق ما يحلمون به، ولو كلّفه ذلك حياته، ويؤكّد ذلك في عبارة (على رفاة عنادلي) (وعلى حجارة مستحيلي)، التي من خلالها يقيم بنيته النصيّة الكنائيّة لتنشئ نسيجاً بنائياً متكاملاً، ليبيّن الصّلة الوثيقة بينه وبين المسجد الأقصى، وذلك من خلال لوحته التي أفضت بمعاني التّضحية في نهاية المقطع.

المسألة الثالثة: الكناية عن النسبة بالنفي:

الكناية عن النسبة هي أن نصرّح مباشرة بالصّفة ولكن هذه الصّفة تتّصل بالموصوف ويوجد ما ينتسب إليها منها، ومثال ذلك (الخيل معقودٌ في نواصيها الخير) فهي إذا صفة الخير منسوبة إلى الخيل، ومن أمثلة ذلك بالشعر قول سليم الزعنون في قصيدة له عن القدس:

لا....لا.....لمؤتمرٍ يبيعُ ويشتري شعباً ....نمثّه كرائمُ الأوطان

لا....لا....لمؤتمرٍ يبيع ولم يكن وطنٌ يُسامُ بأبخسِ الأثمان

لا....لا ... لمؤتمرٍ يُغيّب قدسنا فالموتُ أقربُ من جديد هوان [1]

ابتدأ الشّاعر الزعنون أبياته بالنّفي كما نلاحظ (لا لمؤتمرٍ) وتكرّر ذلك مراتٍ عدّة، تأكيداً من الشّاعر، بلا شك، على الحق في رفض مؤتمر أوسلو[2]، الذي تنازل عن جزء من أرض فلسطين تنازل فيه القادة عن حق الشّعب الفلسطيني في أرضه، ووقعوا في فخ المؤامرات الصهيونية، ولكن الشّاعر استطاع في هذه الكلمات أن يوظّف الكناية حاضرة من خلال استخدامه لكلمة (مؤتمر) وكانت صفته (أن يبيع)، وأيضاً (لمؤتمر) صفته أن (يغيّب قدسنا)، فقد ذكر الموصوف، (الوطن) والصّفة (وهي البيع)، وأيضاً الصّفة (يغيّب قدسنا) للموصوف وهو (المؤتمر)، وبذلك نسب كل منهما للآخر، فبيع الوطن، يُنسب للمؤتمر، وكذلك غياب الشّمس.

وإذا استحضرنا الصّورةَ الفنيّة في الأبيات، نرى الشّاعر الزّعنون، استخدم التّشخيص ليجعل المؤتمر إنساناً يبيع ويشتري، فالأفعال المضارعة من (يبيع) (يشتري) أثبتت حضوراً واتفاقاً ومؤامرةً تحاك على مدينة القدس، من أطرافٍ متعدّدة، ويخاطب الشّاعر العالم ويخبرهم بأنّ الموت أصعب

---

[1] الزعنون، سليم: يا أمة القدس. ط1، المؤسسة العربية للدّراسات، عمان، 1995م، ص 48، 49.

[2] مؤتمر أوسلو: هو مؤتمر عقد في 13 سبتمبر/ أيلول 1993، تم توقيعه بين دولة الاحتلال ومنظمة التحرير الفلسطينية في العاصمة الأمريكية واشنطن، يقوم على إعلان مبادئ الحكم الذاتي المحلي، وسمي نسبة للعاصمة النرويجية أوسلو. أنظر صحيف العربي الجديد الالكترونية https://www.alaraby.co.uk/ .

من قرارٍ ظالم كهذا القرار، ولن يصمت الشّعب عليه، فكانت صورة الرّفض صورة إنسانيّة، حسيّة بثّت معاني الحزن، الذي نَجَم عن السّياسة الظّالمة، التي باعته كأنّه سلعة بخسة الثّمن.

وبذلك نرى التّعالقات المتعدّدة في كلمات الأبيات وصورها الفنيّة، والكناية بها، والأسلوب النحوي، المرتبط باستخدام النّفي المتكرّر، فالنسيج المتكامل المنساب من الأبيات، الذي أرسل أنينه إلى المتلقّي أدى إلى إثارة وعي المتلقّي وشعوره، من خلال الانسجام والتكامل لتأدية المعنى المطلوب.

ويصف الشّاعر وجيه سالم (ت2013) الأقصى الشّريف، والقدس بأجمل الصّفات التي تزيّنها بقوله:

يزيّن صدركِ أقصانا وصخرتنا — لما تزان سماء بالمجرات

بوركتِ يا قدسُ يا أمّاً مطهرةً — ماذا ألمّ بعينيكِ الكحيلات؟

ما عادَ خدّكِ ميّاساً كعادته — ولا بثغرُكِ طافت أيُّ بسمات [1]

فالقدس هنا فتاة جميلة، تزيّن صدرها بأجمل الحلي، لتبدو في أجمل صورة، ويتمثّل الجمال وروعته في مدينة القدس عندما ذكر صفتها (يا أمّاً مطّهرةً) وذكرها في الكناية كموصوف (يا قدس)، لكن نستطيع أن نرى النّسبة بينهما وهي الجمال، والطّهارة والنّقاء، وتزداد النّسبة وضوحاً عندما يوجّه السؤال لها بقوله: (ماذا ألمّ بعينيْك الكحيلات؟ فنراه نسب العينين الكحيلات وهي صفة المرأة الجميلة إلى مدينة القدس.

ويثبت الشّاعر البعد الفنّي للأبيات من خلال الأسلوب النّحوي الذي يفجّر طاقات الشّحنات الانفعاليّة بالنفي المتكرّر، وذلك بجملة (ما عاد خدّكِ ميّاساً) (ولا بثغرُكِ طافت أيّ بسمات)، وبهذه العبارة نرى الحزن أنشب أظفاره على هذه الجملة، ممّا أودى بجمالها، وأذهبَ بسمات ثغرها، وعلامات سعادتها.

وباستخدام مجموعة تراكيب الكناية عن النّسبة، والنّفي المتكرّر في الأبيات، والصور الاستعارية التشخيصيّة، تشكّلت العلائق البنيويّة التّكوينيّة للأبيات، وأظهرت الجمال التخيّليّ الرّائع الذي استحضره وجيه سالم، عن طريق دفقات إيقاعيّة ومؤثرات نحويّة وبلاغية، وخصوصاً استحضار

---

[1] سالم، وجيه: قصيدة يوم القدس. موقع راسخون الالكتروني، https://ar.rasekhoon.ne . أنظر أيضاً: وجيه، سالم: المعجزة الخالدة. ط1، د م، د ت، د ن، 2003م، ص 151.
وجيه سالم: ولد عام 1938 في قرية بديا التابعة للواء نابلس في فلسطين، حصل على البكالوريوس في اللغة العربية من جامعة بيروت عام 1975، ودرجة الماجستير والدكتوراه من الأزهر ولبنان، شغل العديد من المناصب العليا، وكان أستاذاً في جامعة القدس المفتوحة، وألّف العديد من الكتب الأدبية منها: ديوان مأساة شعب، القرابين. أنظر: https://ar.rasekhoon.ne .

الشّاعر لأسلوب الدعاء في (بوركت يا قدس)، وسؤالها من أحل سواد عينيك، يا ليتنا نجعل النهار يبرز من جديد.

المطلب الثاني: تأثير أسلوب الشّرط في بلاغة الكناية

المسألة الأولى: الكناية عن الصّفة بالشّرط:

يخاطب الشّاعر الفلسطيني المتوكل طه شباب الوطن، معلناً رفض الاستسلام، ويخبرهم أنّ أغنياتنا، وكلماتنا، لن تكتمل إلاّ بالوقوف في وجه العدو، وإخراجه من أرضنا:

لم يبتدئ بعد النّشيد

–ولم يكن –

إن لم يشعل كل هذي الأرض

مجدُ النّار

إن لم تكتمل في القدس أمنيتي

وآياتُ السّحاب[1]

استخدم المتوكّل طه تعبيراته الشّعريّة الشّرطيّة، الممتزجة، وبدأ قصيدته بالنّفي "لم يبتدِئ بعد النّشيد" " ولم يكن" فأرسل إلى العالم، عبارات الألم الحزن، (لن نستطيع النّشيد)، (ولن ننشد)، فكانت دلالات الحاضر المستمر من خلال الفعل المضارع المنفي، (لم يبتدئ، لم يكن) واستخدام أداة الشرط (إن) في شطرين متتاليين، شرطاً أساسيّاً لفعل النّشيد، بذلك تشكلت الجملة الشّرطية من خلال فعل الشّرط (يشعل) ،(تكتمل)، ونرى الشّاعر وهو يستخدم أسلوب التّقديم، ليحقّق الغاية البلاغية الجماليّة لأبياته، وتأكيده على صوت الشّاعر، وكلماته الحيّة.

وعندما ننتقل في هذه المقطوعة الشعريّة لنستحضر الأثر البلاغي الذي حققّه هذا النّص، نستشعر قيمة الشّرط حاضرة ومؤثّرة، من خلال أداة الشرط الجازمة (إن) ، وفعل الشّرط وجوابه، ليربط الشّاعر من خلال هذا الأسلوب بعض المعاني الكنائيّة، مثل (مجدُ النّار– آياتُ السّحاب) من ذلك نلاحظ أنّ الّشاعر كنّى عن الصّفة وهي (المقاومة الشّديدة) بكلمة مجد النار، وكنى عن (علو مكانة الديانات) في مدينة القدس بعبارة (آيات السّحاب)، وبذلك نستطيع أن نرى التّعالق

[1] المتوكل، طه: فضاء الأغنيات. دار الكاتب، القدس، فلسطين، 1989م، ص 29- 30.

النّحوي البلاغي لنسج حلقات المقطع الشّعري، وإظهار الغاية المطلوبة وهي بالنهاية جواب الشّرط المتقدّم، ليستطيع الشّاعر بعد ذلك أن يبدأ النّشيد، ويعلو صوته فوق أسوار القدس، وتكتمل امنياته الدّاخلية، وأمنيات أبناء شعب فلسطين.

ويدعو الشّاعر عبد الرّحمن بارود العرب ليهبّوا لنجدةِ القدس، وبذل الدّماء فداءً لها، في قصيدة (يا قدس) فيقول:

إذا أذلّهم ليلنا والعير أعياها السُّرى

ولم يَعُد دليلُنا ولا كفيلُنا يرى

وأحدقت بنا العِدى وقاد الشّهيد العسكرا

فشقَّ بالدِّما لنا طريقنا المظفّرا

إذا الدّما لم تسِلْ فالقدسُ لن تتحرّرا[1]

لمّا حلّت النكسة بأهل فلسطين، وأدخلتهم في مستنقعها، لم يبق لهم إلاّ المقاومة، لما آلت إليه بلادهم من الحزن والأسى، والتشرّد والدّمار، فدعا الشّعراء عندها إلى الجهاد وبذل الدّماء في سبيل تحرير مدينة القدس، وجاء عبد الرحمن بارود بكلماته المحمّلة بشحنات المقاومة، ليُخبر الفلسطيني: بأنّ لا يقلق إذا تقطّعت به السّبل، وتخلّت عنه العرب، وأحاطت به العدى، فعليه التّحرّك والنّهضة، من أجل التّحرّر لأنها ستقضّ مضاجع العدو، وتجعل ليله مذلول، وتوصله وأهله للتحرّر.

من خلال هذه المعاني نستنتج أنّ البارود رسّخ الأسلوب الشّرطي المتكرّر من خلال استخدامه لأداة الشّرط (إذا) وفعلها الماضي (أذلّهم)، وعطف عليها أفعال شرطٍ متعدّدة، وهي (أعياها) يعد) (يرى) (أحدقت) (قاد)، وجواب الشّرط (فشقّ)، ويكرّر استخدام الشرط مرةً ثانية في (إذا الدّما) وفعلها (لم تسلْ)، وقابله بجواب الشّرط وهو (فالقدس لن تتحرّرا).

ويمكننا القول: إنّ الشاعر عَمد إلى تحقيق المعنى البلاغي المطلوب من خلال اشتراطه بعض الشّروط لتحقيق النّصرة للقدس وتخليصها من أيدي العدو، وبذلك كان المعنى النّحوي قد خطّ الطّريق للمعنى الدّلالي، وتحقّقت الثنائيّة المتمثّلة بالدّلالة الحاضرة النحوية الشّرطيّة، لتنسج المعنى

[1] بارود، عبد الرحمن: الأعمال الشّعرية الكاملة. ط1، مؤسسة فلسطين للثقافة، فلسطين، 2010م، ص 321.

البلاغي الكنائي من خلال بعض عباراته مثل: (أذلّهم ليلنا) كناية عن صفة (الشجاعة) والليل كناية عن صفة (الصّعوبة) ، والعير كناية عن (المحتل) الذي انهكته مقاومتنا، والتّصدي لما نقوم به، وأيضاً الصّورة الكنائية في كلمة (دليلنا) كناية عن (الكفيل أو المساعد) للفلسطيني، وربّما قصد به العرب وتخليهم عن الفلسطينيين في أصعب المحن، ويضيف متابعاً: وحتى لو سالت الدّما من أجل تحقيق الظّفر بالعدو والانتصار لن نستسلم أبداً، سنضحّي بأرواحنا وشبابنا لأجل القدس.

وبهذا يحدث الاتفاق التام بين المعنى النّحوي والمعنى البلاغي (الكنائي)، الذي استخدم عنصر الإخفاء من خلال المعنى الشرطي، فحقّق التّعالق العضوي النّصي، ليشكّل في النّهاية نسيجاً بنائيّاً واحداً، واستخدامه للخيال والرّمز استطاع أيضاً أن يرسّخ فكرة تحريك خلجات القارئ، واستثارة قواه الكامنة ليتحرّك للمقاومة، ولا يستكين لما يُخَطّط ويُرسَم أمام عينيه.

المسألة الثانية: الكناية عن الموصوف في أسلوب الشّرط

قال الشاعر البارود[1] في قصيدة (علقمة):

لو تقدرُ القُدس على بعضِ الوجوه المجرمة

صبّت عليه ألفَ قبقابٍ ودقّت أعظمه

تَبِصّ من زنزانةٍ كالقبرِ فيه جمجمةْ

تسألُ النّجومَ في جوف الخُطوب المُظلِمة

عن فجر يوم الملحمة

الملحمة. ... الملحمة[2]

يستهل الشاعر قصيدته مُستخدماً أسلوب الشّرط، فيقول (لو) أنّ القدس تمكّنت من عدوّها ومغتصبها حقّاً، لانقضّت عليه بالأحذية وطردته من بلادها، ولم تكتفِ بذلك وإنّما سعت لتجعل من عظامه طحيناً مدقوقاً ناعماً لكي لا يعود من جديد، وتضعه في زنزانة سجن، كالقبر، يحتوي على جماجم الموتى، ينظرون من بعيد يحاولون طلب النّجدة ولا منقذ لهم، فقد انتهى حالهم ولا

[1] عبد الرحمن بارود: نشأ في قرية بيت داراس في محافظة غزة، عام 1973، وهجر من قريته عام 1948، وكان عمره آنذاك 11 عاماً، ونظم أول قصيدة له بعد الهجرة، حصل عل شهادة الليسانس من كلية الآداب، قسم اللغة العربية من جامعة القاهرة بتفوق. أنظر: موقع ويكيبيديا الإخوان المسلمين. https://www.ikhwanwiki.com/.

[2] بارود، عبد الرحمن: الأعمال الشعرية الكاملة. ص 291.

نجاة لهم، فهم كالموتى تماماً، لا يستطيع أحد أن يعيدهم إلى ما كانوا عليه أبداً، ويسألون النّجوم التي يرونها من بعيد، متى يأتي فجرنا؟

من هنا تبلور لدى الشّاعر خيال فنّي من خلال استخدامه للأسلوب الشّرطي (لو) وفعلها (تقدر القدس) والجواب المتكرّر لنفس فعل الشرط وهي، (صبّت) (تبصّ) (تُسائلُ) ، فتحوّلت بين الماضي (صبّت) وبين المضارع (تبص، تسائل) ، لتدل على أن ما كان من ظلم وعدوان، لن يستمر وسوف يتغيّر قريباً، وهذا يدل على الأمل القريب والفرج العاجل الذي سيتحقق به طموح الشّاعر وأبناء وطنه، وتبرز شحنات الغضب عند البارود من خلال الشرط (لو تقدر على الوجوه المجرمة)، واستخدام الفعل الذي يحمل دلالة ثورية انتقامية (دقّت) (صبّت) وبذا حرّك مشاعر القارئ الدّفينة، ودعاه أن ينهض من غفلته، ويتحرّك، –وفي نفس الوقت – وجّه هذه الكلمات القاسية العنيفة إلى المحتل من خلال الأسلوب النحوي الشّرطي، ليبلغه أنّ موعدكم قد اقترب، ولا تتأملوا وتركنوا إلى ما أنتم فيه، ستلقون منا دقّ العظام، فكانت كلماته بمثابة رسالة إبلاغيّة تحذيريّة لعدّوه.

وإذا انتقلنا لنوضّح الصّورة البلاغيّة الكنائيّة، يمكن أن نرى بوضوح كيف كنّى البارود عن الموصوف في جملة (الوجوه المظلمة) عن العدو الإسرائيلي، وإضافةً لذلك جملة (صبّت عليه ألف قبقاب) كناية عن شدّة القهر والانتقام الذي سيلحق بالعدو من أبناء الوطن، وأيضاً استخدم الكناية (يوم الملحمة) كناية عن يوم تحرير القدس.

ويستمرّ الكاتب من خلال أبياته في إبراز الجمال البلاغي، فنراه يستخدم التّشخيص من خلال أسلوب الشّرط (لو تقدر القدس) فقد جعل القدس امرأةً أو فتاة، تَشعُر ببعض الضّعف، ولكن استخدامه للفعل المضارع (تقدر) أثبت أنّها ستستمر ولن تتوقّف، ستحاول، ستتحرك، وفي تشخيصٍ آخر (صبّت عليه) أيضاً كانت امرأة منتقمة، غاضبة سوف تصبّ كلّ ما فعلتم بها عليكم، فقط انتظروا، وفي جملة (تُسأل النّجوم) أيضاً جماليّة خيالية، استطاع الشّاعر أن يصحب بها القارئ إلى أبعد مدى، ليمكّن الخيال من أن يقتربَ من المخاطب، ولا يشعر ببعد الأمل بالنصر والتّحرّر، ويمكن لنا أن نرى أن البارود وظّف ألفاظاً شعبيّة، لغة المواطن في كلمة (تبصّ) ليجعل ذلك قريباً منك أنت أيها المخاطَب، فكانت لغته خطابيّة لتُرسل للقارئ بلاغاً أنّك أنت وحدك بانتمائك وبساطتك ستحقّق وجود عدوّك في الزنزانة، وتبعد ضوء النجوم عن عينيه للأبد، وتجعله يَعُد الأيام واللّيالي ندماً على اعتدائه عليك وعلى شعبك، وعندما نتابع نرى أنّ الشّاعر وظّف

الجماليّة من خلال التّشبيه في عبارة (تبصّ من زنزانة كالقبر فيه جمجمة) وفي ذلك تهديد ووعيد واضح للعدو بمصيره الذي سيلقاه على يد أبناء الوطن، وبذلك كانت الصّورة واضحة جليّة لا مجال فيها لأن نخفي مصيرك أيها المحتل الظالم، فانتظر...

وأخيراً من خلال ما عرضنا لاستخدام الشّاعر لأسلوب الشّرط الذي خطّ معاني الأبيات ورسم طريق الكلمات للمستقبل القريب الذي يسعى إليه ابن الوطن، لتحقّق ما يريده، وما يسعى دوماً إليه، وما وعد به عدوه، بصورةٍ فنيّةٍ رائعة استحضرت معاني الجمال والخيال الفنّي، وتعالقت فيها معاني الأمل بمعاني الانتقام، الذي سيحقّق النّصر، وارتسمت الجمالية الكنائيّة مع الصّورة التّشبيهيّة، واستُحضِرَ الخيال مع الرّمز، والتّشخيص لبعث الحياة لمدينة القدس، كل ذلك من الارتباط والتّعاضد في الأساليب النّحويّة، خاصةً أسلوب الشّرط، مع الأساليب البلاغيّة التي كوّنت شبكة من العلاقات، ونسيجاً من الدّوال المتفاعلة، الحاضرة والغائبة، والمعاني الجميلة، واستدعاء الخيال المتكرّر للقارئ، كوّن صورة مركّبة رسمت إيحاءً عميقاً، شكّل خَلقاً فنّياً رسم جماليّة الصّورة التي انتقلت بنا من الواقع إلى ما بعده، من خلال الصّورة التكثيفيّة الإيجازية التي نلاحظها، واستدعاء البعد النفسي التأثيري لدى القارئ، فكانت شبكة دلالية نحوية، مرتبطة بصورة فنية أرسلت خطاباً حيّاً، وجمالية رائعة.

المسألة الثالثة: الكناية عن النسبة في أسلوب الشّرط:

يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة له بعنوان (ذهب الذين أحبّهم):

سِرنا إلى البلدِ يحثُّنا الرّكب

وتركت ربعكم الجنون

حتى إذا وصل المغنّي في تقاطيع الغيوم

شفنا نجوم القدسِ مسبّلة العيون

وتلفّت القلب[1]

خاطب المناصرة القارئ في أسلوب سرديٍّ جميل، فيقول: (سِرنا) وقد أثار القارئ باستخدامه للفعل الماضي، واستنبط الحزن من قلبه؛ حيث استدعى الحزن والألم الذي دفعه للخروج من وطنه

[1] المناصرة، عز الدين: الأعمال الشّعريّة الكاملة. ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2006، ج1، ص 68.

المسلوب رغماً عنه، وتركه لغيره، وهذا ما جعل مدينة القدس لا ترى الفرح، لأنّ غيوم الاحتلال سيطرت على سماء القدس، أمّا النّجوم فكانت حزينة من شدّة البكاء، لا تنام ولا يغفو لها جفن، من بُعد أبناءها عنها، لكن ما عاد بيد القلب، المهاجر المسكين إلاّ أن يحاول ما بوسعه ويلتفت يميناً ويساراً علّه يجد من يرجعه إلى أمّه القدس.

ويتابع المناصرة ليقحم الأسلوب الشّرطي في كلماته بجملة (إذا وصل المغنّي) وكانت أداة الشّرط كما نرى (إذا) وفعلها (وصل) ، أمّا جواب الشّرط فقد ظهر في (شفنا نجوم القدس مسبّلة العيون)، وبذلك نلحظ الأثر الجمالي الذي ركّز الشّاعر عليه في هذه العبارات الشّرطيّة، فيقدّم حال القدس بدلالةٍ تعبيريّة رائعة شكّلت من حال القدس، وهي تحت الاحتلال وأبناؤها مهجّرون ومبعدون عنها، فترسل للعالم رسالةً مفادها أنّ القدس لا يمكن لها أن تغنّي أو تفرح، حتى لو أحضرتم كلّ وسائل البهجة لها، فسوف تبقى حزينة، باكية العينين (مسبلة)، وبذلك يلتفت قلب كل فلسطيني إلى ما حوله ليبحث عن الحلول.

ونرى الشّاعر قد بنى سلسلة من الصّور الجمالية الفنية؛ حيث وظّف الإيحاءات المتعدّدة من الشّحنات الشّعوريّة والنّفسيّة للقارئ، فرسمت لوحة تعبيرية تشكيليّة، من خلال الكناية في جملة (تقاطيع الغيوم) كناية صفة سماء القدس المظلمة، الغائمة، ويتابع المناصرة كنايته في جملة (نجوم القدس) ونسب إليها (العيون المسبّلة) فالكناية كانت للقدس التي كانت نجومها مضيئة مشعّة، ولكنّها الآن ذات العيون الحزينة، ويستحضر الشاعر جمال التّشخيص عن طريق التركيب الكنائي ليقحمه في نصّه وذلك في جملة (مسبلة العيون) فالنجوم في مدينة القدس فتاة جميلة، وهذه الفتاة ليست كعادتها، فعيونها مسبلة، فكان التّشخيص واضحاً في (تلفّت القلب) فهو إنسان يبحث عن الأمل.

وبذلك تتآلف جميع اللوحات في هذه الأبيات لتشكّل نسيجاً متكاملاً فاعلاً من خلال الحوار الذي يخاطبنا به الشّاعر كاستخدامه للأفعال الماضية ، وأيضاً كان للخيال صورة فاعلة إذ استطاع أن يأخذنا إلى كل ما يعانيه الشّاعر، وكل ما يوحى إليه بعامة، وإلى سماء القدس بخاصّة لنرسم لها اللوحةً المكدّسة بالغيوم، التي يحاول المغنّي أن يخفّف دون جدوى، وبذلك يكون المناصرة وظّف المدركات الحسيّة جميعها لينقلنا إلى عالم المهجّرين الفلسطينيّين، عن طريق الرّبط المنطقي والأسلوب النّحوي الشّرطي، والبلاغة الكنائيّة الجميلة، ليُحدث التفاعل الدّاخلي والإدراكي، ويُنتج الصّورة المعبّرة المتّفقة في جميع أركانها، ذات الخصائص التركيبيّة المتكاملة.

المطلب الثالث: تأثير أسلوب الاستفهام في بلاغة الكناية

المسألة الأولى: الكناية عن الصّفة بأسلوب الاستفهام (الهمزة)

يخاطب الشّاعر محمود درويش المحتل الذي اغتصب الأرض، وحاول طمس معالمها، مستخدماً أسلوب الاستفهام بالهمزة بقوله:

لا ظلام أشد من هذا الظّلام

يُضيئني قتلي

أمن حجرٍ يقدّون النّعاس؟

أمن مزامير يصكّون السّلاح؟

ضحيّة

قتلت

ضحيتها

وكانت لي ضحيّتها

وكانت لي هويّتها

أنادي أشعيا: أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا

أزقّة أورشليم تعلق اللّحم الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم

وتدّعي أنّ الضحيّة لم تغيّر جلدها [1]

يُعَدّ الاستفهام نوعاً من الأساليب التي استخدمها النحاة في كتاباتهم، من أجل تحقيق أغراض بلاغية، ونحوية، ودلالية معينة، مثل التقرير، أو التمنّي، أو التّشويق.

وابتدأ درويش مقطوعته الشعرية بالإقرار بأن لا ظلام يمكن أن يتعرض له إنسان أكبر من الاحتلال، ويلفت النّظر إلى الفعل المضارع الذي يشير فيه على عمق الظلم، وإن لم يتحقق فلنُقتل

[1] درويش، محمود: الديوان. ط1، رياض الريس للكتب والنشر، 2005، مج2، ص 40- 41.

في سبيل هذا الضوء وإعلائه، فكان الموت بمثابة الضّوء الذي يسعى إليه عندما تنتهي الخيارات، ويستخدم الشّاعر بعد ذلك أساليب الاستفهام المتكرّرة كما نرى (أمن حجرٍ يقدون النعاس؟ أمن مزامير يصكون السّلاح؟) فيخاطب الأمّة ويقول متسائلاً، ومستخدماً الاستفهام مرات عديد ليؤكّد على الخوف الذي يلحق باليهودي من مجرّد حجر، أو أصوات، يشهرون أسلحتهم، ويلفّهم الرّعب، فشكّل الاستفهام بالهمزة عنصر القوّة الفاعل الذي انتقل بالكاتب إلى ما يلي الفكرة، ويخبر الاحتلال والعدو: أنّه سيُقال في النهاية (ضحية قتلت ضحيّتها)، ويؤكد بالإثبات (وكانت لي هويّتها) أن القدس لأبنائها.

وبذلك يمكن أن نلحظ الأثر الفني الذي خاطب به درويش الشعوب، من خلال الاستفهام بالهمزة (همزة التصوّر)، التي توجب التصديق والإيمان برسالة الشاعر؛ وخاصّةً عندما يجيب عن أسئلته: أنّ كل ما في القدس يعرف الفلسطيني، حتى الشّوارع والأزقة، متعجّباً مما يحصل.

ويستحضر الشّاعر في هذه الأبيات بعض الشّخصيّات اليهوديّة، وأحد الرّموز المهمة (يا إشعيا[1]) وهو أحد أنبياء الله ورمز من الرّموز الدّينية، من خلال التناص الديني الذي استطاع بها أن يحرّر النّص من دلالته المألوفة، ويولد حركة وجدانيّة لدى القارئ من خلال دعوته إلى الخروج من الكتب القديمة (التوراة) واستحضار الماضي الدّفين المتعلّق بإشعياء " وكما فعل إشعياء بن آموص، عندما غزا سرجون ملك آشور(أشدود) إذ مشى إشعياء معرى وحافياً ثلاث سنين آية وأعجوبة[2] وبهذا يوجّه كلامه لليهود باستحضار رواية إشعيا ليخبرهم بمصيرهم الحتمي فيقول: اخرجوا من الكتب مثلما خرج اليهود قبلكم، فاخرجوا ولا تتبعوا صحفكم البالية، فجميع ما في القدس يقول: أنا فلسطيني (ابن القدس).

وتجلّت الصّورة الفنيّة من خلال استخدام أسلوب النّفي في الأبيات لتقرّر من خلال الكناية عن الصّفة (لا ظلام)، الاعتداء والظّلم الذي تعرّض له المسلمون والنّصرانيون في فلسطين، وقد رسم الشّاعر مشهداً آخر باستخدامه للاستفهام المكنّى به (يقدّون النعاس) إذ كنّ عن صفة (الخوف والرّعب)، فلا يستطيع المحتل أن يرى النّوم بعينيه من مجرّد حجر، فكيف إذا قوبل بالأسلحة؟ ويتابع استفهامه (أمن مزاميره يصكّون السّلاح)[3] ليظهر كناية واضحة عن الخوف باستخدام همزة

1إشعياء: يقابل يشعيا، يعني خلاص الله أو الله يخلص، وقد جاء اسمه يكشف عن رسالته، فالسفر يحمل في مجمله خطاً واضحاً عن خلاص الله العجيب، دعي إشعياء بن آموص لتمييزه عن بقية الأشخاص الحاملين لهذا الاسم، ويرى بعض الدّارسين أن آموص هنا غير عاموس النبي، وبحسب التقليد اليهودي هوأخو أمصيا ملك يهوذا وأنه نبي أيضاً. ينظر: القمص ملطي، تادرس. إشعياء (من تفسير وتأملات الآباء الأولين). كنيسة مار جرجس باسبورتنج.

[2] الكتاب المقدس. سفر إشعيا. الإصحاح العشرون. 1014.

[3] مزامير: يقال مزامير داوود ما كان يتغنى به من الزبور، وإليه المُن هي في حُسن الصّوت في القراءة، وقيل: مزامير داوود: ضروب الدّعاء، جمع مزمار ومزمور. ينظر: تاج العروس: مادة زمر.

الاستفهام، وكذلك باستحضار رمز المزامير، والأسطورة الدّينيّة التي تقول باستخدام إشعيا المزامير كسلاح للخلاص من معاناته، لكن اليهودي اليوم يستخدم الأسلحة، ومن هنا يستنكر درويش أسلحة اليهودي، وقوة الاضطهاد والإجرام المستخدمة اليوم، وذلك عندما يقول: (اللحم الفلسطيني المعلّق في شوارع القدس)

وبذلك استطاعت البنية النحويّة والبلاغية أن تتفاعل معاً، وتختلج العواطف في قلب الشّاعر وترسل دلالة العمق الثّوري الذي يلتفّ حول أبيات القصيدة، وكذلك ظهر الخيال الجهادي من خلال كلمات (الضحيّة) و(ضحيّتها) فأبرز التّعالق الدّلالي بين حنايا الكلمات، وبدأ البناء العضوي بالتّضام، والتماسك، واستخدم الشاعر أسلوب الأمر في كلمة (أخرج) فكانت بمثابة تحذير وتهديد يوجهه إلى المحتل، ويقول له: لا تتبع كتباً تاريخيّة وهميّة لا حقيقة لها، فقد انتهى أجدادك وانتهى تاريخهم في أرض فلسطين، وأدعوك لأن تُنهي هذه الأحلام ، وهذه المهزلة، وعندما ينتقلُ بنا إلى البيت التالي، يؤكّد من خلال كنايات متعدّدة مثل: (تعلّق اللّحم الفلسطيني) كناية أخرى تبين صفة أبناء القدس؛ وقدعُلّقت أوسمة على صدورهم وهي (الشّهادة في سبيل الله) فكانت أزقّة القدس وحجارها وشوارعها وحدها تشهد على ذلك، وتخطّ بدماء شبابها أحرف المعاناة من أجل الحفاظ عليها، فقد وظّف درويش التّجسيد في جعل (الأزقة في القدس) إنساناً يشهد، وجعلها أيضاً (تدّعي) فهي عنده امرأة كاذبة تدّعي أنّ (الضحيّة) اليهودي، لم يغيّر (جلدها) كناية عن الأفعى، لكن نحن نقول: بلى غيّر المحتل بعض المعالم في المدينة، لكن ذلك لن يزيل ما كانت به في عهدها القديم.

واستطاع محمود درويش من خلال مقطوعته الشعرية أن يبين التّركيبة اللّغوية بأبعادها المتّسقة، النّحويّة الاستفهاميّة، والبلاغيّة الكنائيّة، وجميع التأثيرات الوجدانية الإيحائية، في السّياق الشّعري السّابق وتفجير الصّورة الفنيّة الإبداعيّة، وإنتاج الجماليّة البيانيّة التي شكّلت المفارقة المتمثّلة استحضار أسطورة إشعيا في الروايات القديمة واستخدامه للمزامير واقترابها من موقف الفلسطيني اليوم الذي يدافع عن نفسه بالحجر مع الموقف اليهودي الحالي واستخدامه لكل ما ينكّل بالفلسطيني، من خلال الخطابيّة الموجّهة، والمضامين الرّمزيّة، وبذلك تحقّق النسيج المتكامل للبناء التركيبي الشّعري.

المسألة الثانية: الكناية عن الموصوف في أسلوب الاستفهام (مَنْ وأين):

سطّر الشاعر الفلسطيني عبد الرّحمن بارود أبياتاً استخدم فيها الأسلوب الاستفهامي، ليستنكر أعمال الاحتلال واعتداءاته على قرى فلسطين ومدنها، بقوله:

مَن الوحش؟ يفترسُ القدس مَنْ؟ ومن وجْه جسْمها يَقشعر

مَن الوحش؟ مَن ذا الذي اغتال عكا ومرجُ ابن عامر المزدهر؟

مَن اغتالَ حيفا؟ مَن اغتالَ يافا؟ ولدّاً ورملة، مَن ذا يحرر؟[1]

استهلّ الشّاعر كلماته بالأسئلة المتكررة، مستخدماً أسلوب التّقديم والتأخير لغرض بلاغي، وهو إيصال فكرته التأكيدية، والإصرار على لفت نظر القارئ؛ حيث وجّه كلامه دوماً إلى القادة، أو ربّما إلى الشّعوب، ليحثّهم على النّهوض وعدم الاستسلام، فيخاطبهم بإطلاق الألفاظ الوحشيّة، المستكرهة، بأسلوب الاستفهام في (من الوحش؟) (يفترسُ القدس من؟) (من اغتال حيف؟...)

ورسم الشاعر البارود صورة فنيّة رائعة حملت معاني القهر، ومعاني الضياع (فالوحش) هي كناية عن الموصوف وهو (المحتل الغاصب)، وأيضاً هو (المغتال) الذي استولى على الوطن ومدنه وقراه، فهي عنده صورة نفسيّة سطّرت مشاعر الألم، وصورة حسيّة صورت لوحات الأسى للشّعب الفلسطيني، من خلال الاستفهام المتكرّر الموجّه إلى حركة المقاومة، ليوصل بلاغه لهم بأن يتحرّكوا وينهضوا من غفلتهم.

ولعلّ الاستفهام السّابق والمكوّنات الكنائيّة للصّورة، في الأبيات استطاعت أن ترسّخ المعنى الدّلالي والنّحوي، وما نحا إليه من معنى بلاغيّ واضح، وتستنكر التخاذل والتقاعس من شباب الوطن ، وكذلك أمّة العرب، فاستطاع أن يلفت انتباه القارئ، ويحثّه على الانتقال بالزمن، ويُدخل البنية الاستفهاميّة، في أعماق الدّلالة، لتنطلق بالقارئ إلى عوالم النّص، وتُبرز دلائل الحزن والأسى الذي يكابده الشّعب الفلسطيني، وبذلك يكون السّياق الشعري متآزراً ومنسجماً؛ بحيث استطاع هذا الانسجام أن يؤدّي الغاية الدّلالية والبلاغية معاً باستخدام الأسلوب النّحوي، وكل ذلك عن طريق الدّلالات التي تحملها كل من المدن الضّائعة، والرّموز الكامنة في المدن الفلسطينية المحتلّة (دلالة المكان) المنطلقة من أسلوب الاستفهام.

[1] بارود، عبد الرحمن: الأعمال الشعرية الكاملة. ص183.

وفي مثال آخر: الكناية عن الموصوف بأسلوب الاستفهام (أين)، نرى أن الشّاعر عدنان النّحوي اهتم بالمسجد الأقصى، ووصف جماله، وروحانيّته، وروي تفاصيله المكانّية، وحلّق في سماء ذكرياته بقوله:

يا فلسطين....! يا ربى المسجد الأق صى....! حنانيك من أسى قتّال

أين غصن الزّيتون يحنو فألقى عند الهجير بدد ظلال

أين عطر اللّيمون يملأ أمسي من شذاه ...أين أمسي الخالي[1]

استهلّ الشّاعر النّحوي قصيدته بالتفجّع على حال فلسطين وربى المسجد الأقصى وقبّة الصّخرة باستخدام أسلوب النّداء؛ الذي انطلق به بعفويّة ليبرز المعاناة التي حملتها المدينة بين حنانيها عندما واجهت (الأسى القتّال) من الصهاينة، وما يقومون به من عنصريّة عدوانيّة طمست معالمها، وينقلنا بإحساسه وآهاته إلى جماليّة القدس، ويتساءل: (أين غصن الزيتون؟) (أين عطر الليمون) (أين أمسي الغالي؟) ليعبّر عن ظمأ روحة المتعطشة إلى التّحرير.

وبنى لنا الشّعر مقطوعة استفهامية وذلك من خلال استخدامه للأداة (أين) التي استطاعت أن تصل إلى أعماق المشاعر التي يمكن أن تنشأ عنده أو عند غيره، عن طريق التضافر الدّلالي في الأبيات، الذي دلّ بنسيجه على حسرة أبناء الشّعب على ما آلت إليه القدس، وكذلك دلّ على الصّراع النّفسي الذي يحيط بالمهجّرين الفلسطينيين، ويستدعي الحوار الداخلي لدى الشّاعر، ويجعله يستذكر ماضي القدس الحزين، ويسترجع مضامين الزّمن، ليلفت نظر القارئ ما كانت عليه القدس فيعتبر بذلك ويستفيق.

أمّا البناء التّصويري في القصيدة، فنرى الشّاعر قد جسّد معاني الجمال الفني، من خلال المعنى النّحوي استطاع أن يبلغ إشاراته إلى المتلقي، عن طريق بث معانٍ بلاغية متعدّدة، فكانت الكناية في (بين حنانيك أسى قتّال) كناية عن معاناة مدينة القدس، فهي تحمل كثيراً من الأسى، فقد تحمّلت الكثير وصبرت، وقد وظّف الشّاعر التشخيص في مواضع عدّة مثل: (بين حنانيك) فهي فتاة وهي إنسان، وأيضاً (غصن الزّيتون يحنو) فهو الأب الحنون، وهو المسلي المؤنس للشّاعر في (يملأ أمسي) وبذلك ركز الشّاعر على رسم صورة حسيّة إنسانيّة مليئة بمشاعر الأمل، والسلام والأمن (الزيتون)، ودلالة الخضرة والبقاء (الليمون)، وبذلك شكّل دوال متعدّدة استطاعت

[1] النحوي، عدنان: موكب النور (قصيدة أسواق). ط4، دار النحوي للنشر والتوزيع، 1995م، ص 83.

أن تنطلق بالقارئ إلى المدى البعيد، ثمّ انطلق بعد ذلك إلى الاستفسار عما حلّ بمدينة القدس، والحال التي آلت إليها بعد هجرته، هو وإخوانه، فتمثلت قدرة الشّاعر على استحضار الخيال، بأن ألبس النبات الزيتون سمة الحنيّة (الأمومة)، فيتساءل عنه، ويتمنّى أن يعود به الزّمن، وبذلك تحتشد الصّور التشخيصيّة والجمالية لتبرز صور فنية، وكنائية متعدّدة، وقد وظّف ألفاظ الزّمن مثل (أمسي) ليدل على أنّ كل ذلك كان بالماضي، فهي إذاً نابضة بالحياة، وذلك في كلمات (الزيتون– الليمون).

من هنا نقول أنّ البناء الشّعري انتظم نهجاً جميلاً عندما تحدّث عن القدس وجمالها، ثم انتقل بعد ذلك للاستفهام ليبرز الغرض البلاغي الذي استطاع أن يوظّفه للتأكيد على الأهميّة لمدينة القدس، وخصوصاً الدينيّة، وبذلك رأينا التّعالق الدلالي النّحوي البلاغي، لنظم النّص الشّعري ونسجه من خلال الصورة الكنائية، والمعاني البلاغيّة الاستفهاميّة، لتفتح النّافذة المظلمة في صورة القدس، وتحرّك المشاعر الدّفينة لدى المتلقّي، لُيعيد عطر اللّيمون وحنو الزيتون.

المسألة الثالثة: الكناية عن النّسبة بأسلوب الاستفهام:

وتجلّت حساسيّة الشّاعر أحمد دحبور في رسمه للوحة التراجيديّة المعبّرة عن معالم مدينة القدس، وجمالها بوصفها أيقونة المسلمين التي تجعل منها القدس:

<u>ما الذي يجعلُ منكِ القدس</u>؟

لا أسأل

بل أدخلُ في سحر الجواب

ما الذي يجعلُ منك القدس؟

أسبوعكِ أيّام

وزيتونكِ زيتون

وفي أرضكِ ممّا يطأ النّاس تراب، كالتّراب

فلماذا وحدكِ القدس؟

وما دونكِ أسماء ...قرى أو مدن؟[1]

وتساءل الشّاعر بدايةً؛ من خلال توظيف أسلوب الاستفهام في أماكن متعدّدة من قصيدته، عن سبب جعل المدينة هي مدينة القدس، ما الشيء الذي جعلها تتميّز لكي تكون القدس؟ وكان التكرار حاضراً في عدد من الأبيات لهذه الأسئلة، فقد استطاع أن يشكّل عدداً من الأسئلة، تثبتُ وتؤكد الانفرادية لمدينة القدس في عدد من الميّزات، التي جعلتها هدفاً للعديد من الأمم والشّعوب، ويكرر الشّاعر عدداً من الأسئلة منها: لماذا زيتونك ليس كأي زيتون؟ ولماذا وحدكِ القدس؟ وما دونك أسماء؟ فهذه الأدوات الاستفهامية دلّت في معانيها على الإعلاء من شأن مدينة القدس، (التفخيم) (التعظيم)، فكان ذلك مما أضفى على الجمل سحراً وبراعة، وحيويّة كرّست الكلمات والعبارات لشحذ الأفكار، واستدعائها.

من خلال التّحليل السّابق نستنتج أن الأسلوب الاستفهامي، من الأساليب الجماليّة التي كوّنت النّص الشّعري، وعملت على هندسة المعاني الدّاخلية فيه، وانتقلت لتبرز دلالة بلاغية من خلال المعنى الكنائي في زيتونك ...زيتون) واعتقد أنّ الشّاعر رمى من جملة (زيتونك) الأولى وصف زيتون القدس، وما يحيط بالقدس من جماليّة حباها الله تعالى بها ، واخضرار يأخذ القلوب، بما يحمله من رمزيّة دينيّة ارتبطت بالقرآن الكريم، والكناية الثانية التي عمد إليها أحمد دحبور، هي كناية نسبة؛ حيث (الزيتون) الثانية نسبت صفة السّلام إلى مدينة الزيتون(مدينة القدس) وبذلك كانت لغة الشّاعر الرّمزيّة، لغة تصويريّة استطاعت أن تذهب بخيال القارئ إلى أبعد مدى، ثمّ انتقل بعد ذلك ليبرز كناية أخرى وهي (أسبوعكِ أيام)، وهي كناية عن عمق الارتباط في مدينة القدس وحب الرّباط فيها، فالوقت فيها لا قيمة له تقضي ساعاتك دون أن تشعر، فإن دل هذا على شيء فيدل على الأثر الديني والحضور الفاعل في نفس الإنسان الفلسطيني، ويستمر دحبور في استخدام الكناية في جملة (وفي أرضكِ ممّا يطأ النّاس تراب، كالتّراب) فكلمة التّراب الأولى كناية عن (ما هو على سطح الأرض من أتربة) وكلمة (التراب) الثانية كناية عن (اللّين) أي كل ما لان من سطح الأرض، وإذا عدنا إلى المعنى الإجمالي فنقول إن التّركيب الكنائي جعل الشّاعر ينسج كلماته ليوصل المعنى للمتلقّي، عن طريق استخدامه الرّمزيّة الكنائية (الكناية عن نسبة الكلمة التراب الثانية إلى الكلمة الأولى تراب) وفي نفس الوقت استخدم الشّاعر ذلك من خلال

[1] دحبور، أحمد: هنا ..هناك . ط1، دار الشّروق، عمان، 1997م، 141-142.

أسلوب التشبيه في (كالتراب)، فترابك يا مدينة القدس كأي تراب، وزيتونك كأي زيتون، ولكن حبّها في القلب مغروس للأبد، لأنها الأسطورة الخالدة الباقية كما وعد رب العرش العظيم.

من هنا يمكن أن نقول إنّ التّراكم في الصّور والدّلالات الاستفهاميّة السابقة المعبّرة، عبر سلسلة من النّسق الشّعري السّابق، استطاعت أن تنسج بنية نحويّة بلاغيّة متكاملة متّسقة، وأن تسير بها في دلالتها إلى النهاية، وأن تؤثّر من خلال الخطاب الاستفهامي السّابق على محتوى المقطع الشّعري، لتحقّق الإمتاع والتأثير للمتلقّي، وتنسج الصّورة الفنيّة البلاغيّة المطلوبة.

المطلب الرابع: تأثير أساليب العطف في بلاغة الكناية في النّسيج النّحوي لشعر القدس

للعطف في اللغة العربية أدوات عديدة، فمنها: أدوات العطف التي تفيد المشاركة ومنها (الواو) (الفاء) (ثم) ... وغيرها، وأدوات العطف التي لا تفيد المشاركة (بل) (لا) (لكن)، وأطلق على هذه المسألة بالتابع والمتبوع في عرف النحاة العرب، وفي هذه المسألة العديد من الأعمال الشعرية، "وقد سمّى البصريّون هذا النّمط من التعبير أسلوب عطف لملاحظة هذا المعنى، وسموا الحروف المستعملة فيها حروف العطف"[1] وقد وردت لحروف الجر معان متعدّدة، ونذكر بعض الأمثلة من شعر القدس لنمثّل على كل منها:

ظهر تأثير أسلوب العطف (بالواو) في بلاغة الكناية عن الصفة في شعر القدس، يرصف الشّاعر الجحجوح أجمل كلماته، ويستلهم التناص عن مدينة القدس من الكتب الدّينية، بقوله:

عظمي سفن التّرحال

ودمي الطوفان

والأقصى جوديُّ الرحلة

فاركب يا سادر

لن تعصمك القمّة

لن تعصم حتى أمريكا

[1] الشّرقاوي، عزّت: بلاغة العطف في القرآن الكريم. ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، ص 52.

فاركب معنا

لا عاصم إلاّ الله[1]

يخاطب الشّاعر أبناء الوطن، ويصف الحب الذي سيطر على عظامه وقلبه، من خلال البناء الاستعاري، والتركيبة النّحويّة التي جمعت في جمله دلالات أساليب بلاغية متعدّدة، فكان منها الكناية والتّشخيص والاستعارة، وسنفصّل ذلك بالترتيب.

واستخدم الشّاعر حرف العطف في هذه الجمل للجمع بين ما سبقها من كلام؛ حيث كان متكرراً في مواضع عدّة وذلك في " والأقصى جوري" ؛ وحسب ما يقوله النّحاة العرب: كل معطوف ومعطوف عليه يتبع الآخر في حركة الإعراب؛ فتحقّقت دلالة المشاركة بين دلالة الكلمة الأولى (المعطوف عليه– عظمي) وبين (المعطوف – ودمي) وكذلك (والأقصى جوري) لتقوم الصّلة وتتشكّل العلاقة التّشاركيّة بين المعطوف والمعطوف عليه، لنصل في النّهاية إلى المعنى النّحوي الضّروري للتّركيب،" فالواو قرينة لفظيّة يدخل فيها أحد المترابطين في عموم الآخر" [2] وبذلك لا يصح أن يُقدّم المعطوف عليه دون المعطوف، فكلاهما يتبع الآخر في الإعراب والحركة ولا يستغني أحدهما عن الآخر، واشُترط عند النّحاة أن يتواجد طرفين للجمع بينهما وذلك مثل (اصطفّ إبراهيم ومحمّد) فنلاحظ أنّ الواو اختصّت بموطن لا يستغني فيه الأول عن الثاني، من هنا تستنتج الباحثة : أنّ شعر الجحجوح جمع بين كل ما يمكن أن يفعله من أجل فلسطين، وربّما قصد هنا فترة النّزوح للشّعب الفلسطيني عندما تعرّض للنّكبة، فقد جمع كل ما يستطيع ليرحل بأسرع مهلة لديه، فذكر (عظمه) وعطف عليه (دمه) وأضاف إليهم (الأقصى الشّريف)، عن طريق استخدام أداة العطف (الواو)، التي استطاعت أن تبرر كيف عُطف المعنى الخاص وهو (العظم والدّم) إلى المعنى العام وهو (المسجد الأقصى)، وبذلك اختلفت الدّلالة الكنائيّة البلاغيّة لكل من الكلمات المعطوف على بعضها البعض من خلال الذّهاب بكل منها إلى معناها، وممّا نلاحظه أيضاً أنّ العطف هنا تم بعطف اسم على اسم، أي عطف مبتدأ على مبتدأ.

وتبرز الصّورة الشّعرية والقيمة الفنيّة للأبيات السّابقة باستخدام الشّاعر للتّشبيه في مواضع عدّة، فقد شبّه (عظمه بسفن الترحال، ودمه بالّطوفان، والأقصى بالجودي) وكل ذلك طبعاً تشكّل من خلال الكناية البلاغية؛ حيث تمثّلت في (عظمي سفن التّرحال) فقد كنّى بكلمة السّفن عن سفينة سيدنا نوح التي أنقذت من أسلم وكان على الحق فقط، (كناية عن قوّة بنية الجسم) فقد دلّت كلمة

[1] أبو جحجوح، خضر: أعط العصفور سنبلة الحب وواصل. ط1، مكتبة اليازجي، غزة، 2007م، ص50.
[2] حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها. ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994م، ص213.

(عظام الشّاعر) في معناها المكنون عل قوّة جسد الشّاعر أو الفلسطيني، وتحمّلها في سبيل المسجد الأقصى والدّفاع عنه، وكنّى أيضاً في جملة (دمي الطوفان) الذي دمّر قوم سيدنا نوح، عن صفة قوّة وشدّة دمائه المشتعلة من أجل القدس، وفي جملة (والأقصى جوديّ الرّحلة) جعل من المسجد الأقصى مكاناً تحطّ فيه سفينة نوح، فهي المرسى الأخير، وباستخدام العطف بُعثت معانٍ جديدة، مكّنت الشّاعر من أن يجمع بين بعض الصّور والاستعارات، ليكوّن عدداً من العناصر مرتبطة متّسقة مع بعضها، فلا تستقل إحداها عن الأخرى، وتعرّف على أنّها: ما يجمع بين شيئين أو أكثر، وذلك ممّا رسّخ الاتّساق بين الجمع في العطف، والجمع بين عدد من الصور الجزئيّة التّركيبية، لتشكّل التّركيبة النحويّة المتّسقة باستخدامه للعطف المتكرّر، مِفصلاً أساسيّاً ليبني ما بعدها، وما قبلها، ويجعل الجمع بين كلمات (العظم والدم والأقصى) جزءاً لا يتجزّأ أبداً، ثم يتابع فيأمر من يراه قريباً (أن يركب معه) كناية عن النجاة التي لا سبيل لغيرها، ولن تعصمك وتبعدك فعليّاً أي قمم للجبال، وكنى بذلك عن الهامات العليا التي يظن أنها سوف تقف معه وتحيّيه، ويقول: أنصحك يا أخي أن لا تسير وراء السّراب، فقط اتبع شريعة الله لأنه وحدة العاصم الأبدي.

وفي مثال عن تأثير أسلوب العطف (بالفاء) في بلاغة الكناية عن الصّفة في شعر القدس:

حرف الفاء من أحرف العطف، التي تستخدم للترتيب في اللغة، ونورد هذه الأبيات للمتوكل طه في قصيدة نقوش على ترنيمة الأقصى:

وسرّ القدس يشرقُ في سرائرنا

فنقطِفُ من جنائن ورده وردا

يوزّعُ بهجةً عطراً

ويبهجُ عِطرها شُهْداً

قبابٌ كلّها وجد تحنّ إلى

صدى وجدٍ تناديهِ[1]

[1] طه، المتوكّل: الأعمال الشعرية الكاملة. ط1، مكتبة كل شيء، حيفا، 2001، ص 97.

ويسرد لنا الشّاعر، قصّة السرّ الذي يختبئ في مدينة القدس ويشرق في سرائرنا، ما يجعلنا "نقطف من جنائن ورده وردا"، ونصنع منه عطراً له روائح كشهد العسل ونوزّعه، وكل ذلك في أسلوب جميل رائع، وكلمات حسيّة مرهفة يصف بها مدينة الجمال.

وابتدأ المتوكلّ وصفه لمدينة القدس بالواو العاطفة، وتبعه باستخدام الأفعال المضارعة التي شكلت حضوراً واعياً للأبيات في قوله: (يشرقُ) ويتبعها بالفاء العاطفة (فتقطف)، التي ارتبطت معاً وشكّلت شبكة متعاضدة دلاليّاً من خلال حرف العطف الفاء، وأصل الكلام (يشرق سر القدس) ثم نقوم بالقطف، والتوزيع والابتهاج، وصورة (سرّ القدس) كناية عن صفة (لجمال المظلم الذي يلتحف مدينة القدس) وسوف يشرق قريباً، ونقطف الورد من جنائنه، ونصنع منه عطراً. وبذلك يتحقّق التّرابط والتناسق بين أجزاء المقطع الشعري، الذي ظهر من خلال المعنى البلاغي، بالإضافة إلى دلالة الترتيب التي حصلت نتيجةً لاستخدام (الفاء العاطفة)، فعندها استطاع الشّاعر أن يرسم لوحة الجمال البلاغي ودلالته باستعارته بعض الكلمات مثل : (سرّ القدس يشرق)؛ حيث وظّف جمال التّجسيد لمدينة القدس، (فجعل القدس شمساً تُشرق)، وفي (يوزّع بهجة عطراً) استخدم التشخيص في (يوزّع) فالسّر إنسان يوزّع البهجة، وظهرت صورة حسيّة حاضرة في جملة (قباب كلّها وجد) فقد جعل الجماد يشعر، وبذلك أجّج معاني الأمومة في قِباب القدس، فالأم تشتاق لأبنائها وتحنّ عليهم، وبذلك هيّأت جميع المعاني السّابقة للمنظومة الشّعرية الاتّساق عن طريق تراكب الصّورة الجزئية، وتكامل المعاني النّحويّة المترابطة، بالارتباط الحي بين المعطوف والمعطوف عليه المتكرّر، وكذلك نلاحظ وجود الجملة التي تفصل جمل العطف الأوّل عن جمل العطف الثّانية (تنقطع)، وذلك في (وسرّ القدس يشرق ... فنقطف) ويتوقّف الشّاعر بجملة غير معطوفة (يوزع بهجة عمراً) ويتابع ويكمل العطف في الجملة التي بعدها (ويبهج عطرها ورداً) ، لينسج بالنّهاية خيوط الدّلالة المتكاملة للصّورة الفنيّة، ذات اللّوحة الجمالية.

وعندما ننتقل لحرف العطف أو نرى أنّ ابن جنّي في (الخصائص) يقول: " إنّما أصل في وضعها أن تكون لأحد شيئين، أين كانت وكيف تصرّفت، فهي عندنا على ذلك وإن كان بعضُهم قد خفي عليه هذا من حالها في بعض الأحوال"[1]

وفي مثال لتأثير أسلوب العطف (أو) في بلاغة الكناية عن الموصوف في شعر القدس، بين الشّاعر المقدسي محمد صيام الأوضاع في مدينة القدس وحالها جراء الاحتلال الإسرائيلي بقوله:

[1] ابن جني: الخصائص. 2\457.

في القدس يتّضح الصّراع الدّامي وتقوم موجات من الإجرامِ

فهنا "يهود" يعربدون نهارهم أو ليلاً حرباً على الإسلامِ

وهناك أمريكا اللّكاع وما تقوم به من الإرهاب شرّ قيام

يا مسلمون متى نهبّ جميعاً من رقدة طالت على الأيام

لنحرّر الأقصى الذي به عُصَبُ الوحوش وما له من حامِ[1]

يوجّه الشّاعر حديثه إلى رجال المسلمين، ويسألهم عن الوقت الذي سيحرّرون فيه القدس، ويستفيقون من نومهم، بعد أن وضّح لنا الأوضاع الحاليّة في مدينة القدس، ففيها صراعات عدّة، وإجرام متتابع، فالعدو الصّهيوني يعتدي على مسلمي فلسطين ليلاً ونهاراً بشتّى ألوان العذاب، ولم يقتصر الاعتداء من المحتل فقط، بل رأسه أمريكا أمّ الإرهاب.

وسار التّركيب النّحوي في بناء القصيدة بحيث تعتمد على أسلوب العطف في حنايا الأبيات الشّعرية، حيث ابتدأ النّص بتقديم جملة (في القدس) على الجملة الفعليّة (يتّضح الصّراع) فكان الدّلالة البلاغيّة واضحة منذ بداية الأبيات عن طريق بلاغة التّقديم، ولكن ما نُعنى به هو عطف الجملة الفعليّة الآتية لها (أو ليلاً حرباً على الإسلام) وبذلك كانت الجملة الفعليّة (يعربدون نهارهم) المعطوف عليه، مرتبطة ومتّسقة بما بعدها من جملة المعطوف، وإذا أخذنا رأي العلماءعن دلالة هذه الكلمة فهي" الدّلالة الأصليّة لهذا الحرف هي التخيير"[2] وهي أيضاً للاختيار في أصل وضعها[3]

واتّضحت بلاغة الشّاعر عندما أشار إلى مدينة القدس باسم الإشارة (هنا)، وأخبرنا عنها بكلمة يهود، وعبر عن طغيانهم اتجاه أهل فلسطين بقوله: (يعربدون نهارهم) وعطف على جملة الحال جملة (أو ليلاً) من هنا تظهر دلالة حرف العطف (أو) ، ولكن ربّما نرى الشّاعر أراد الجمع بين غطرسة الاحتلال النهارية والليلية، ويكون حرف العطف أو جاء بمعنى الجمع بين الظرفين الزّمانيين، وكذلك عبّرت المعاني الدّلالية لتلك الكلمات، عن تعدّد أساليب الاعتداء الصّهيوني على الفلسطينيين، أما المعاني النّحوية فتشكّلت بإدخال الظّرف الزّمني والعامل النّحوي الذي يعطف ويجمع عربدة اليهود (ليلاً أو نهاراً)، وبهذا المعنى ينطلق محمد صيام بطلب النّجدة من مسلمي العالم من أجل أن ينهضوا من رقودهم الدائم.

---

[1] صيام، محمد: خماسيّات المقاومة. ط1، مركز الراية للنّشر والتوزيع، صنعاء، 2009، ص34.

[2] ابن جني: الخصائص. 2\457.

[3] ينظر: الأنصاري، جمال الدين. مغني اللبيب في كتب الأعاريب. 1\468

ويمكن بناء لوحة تشكيلية من الصّورة الفنيّة المستعارة بعبارة (الصّراع الدّامي) عن المواجهة المستمرّة بين الفلسطينيين واليهود، وفي جملة (موجات من الإجرام) جُسّد الإجرام على أنّه دفقات ودفعات من أنواع الإجرام الذي يتبعه الاحتلال، وكنّى عن الاحتلال الصّهيوني بأسلوب بشع كصفة من صفاته (عُصَب الوحوش) فكانت الكناية بذلك عن الموصوف، إذ عبّرت الصّورة البنائية السّرديّة عن قصّة حال القدس؛ ورسم بصورة بديعة حال المسلمين على أنّهم (في رقود) كالأموات؛ حيث وظّف بلاغة التّشبيه عن طريق الصّورة الاستفهاميّة النحويّة، التي صوّرت حال المسلمين واستكانتهم وعدم هبّتهم لنجدة القدس الشّريف، وعرّفهم بِ(الحامين) للقدس وذلك عن طريق النفي في جملة (ما له من حام).

إذن نرى الانسجام التّام بين أركان الأبيات، والاتّساق بين الصّور الفنيّة وأشكالها المتعدّدة، من خلال التّركيبة النّحوية لأسلوب العطف في الأبيات، فالصّور الجزئيّة المتمثّلة، استطاعت أن تشكّل بناءً متكاملاً متّسقاً في الأبيات، من خلال التقسيم الواضح في صور الاعتداء الذي أدلى به حرف العطف في الجمل السّابقة، وعن طريق متابعة استطراد الأبيات باستخدام الاستفهام المشروط، والإجابة عنه بجواب الشّرط وهو (لنحرّر)، تكتمل عناصر البنية النصيّة الكبرى.

وفي مثال يبحث عن تأثير أسلوب العطف ب (ثمّ) في بلاغة الكناية عن النّسبة في شعر القد، يقول الشاعر المتوكّل طه راسماً صورة المستقبل القريب:

القدسُ أزمان على زمنٍ طويل

ثمّ يأتي آخر ...حتى

تكون ذرى ابن آدم في المدينة

بعضها يعلو على بعض

وأجمل ما يتوّجها السّلام إذا

تخلّى الميتون عن ادّعاء الادّعاء[1]

يعبّر الشّاعر في إحساسه المرهف عن القدس وعن الأوضاع المريرة التي مرّت بها عبر العصور بصورة وصفيّة جعلت من زمان القدس، وعصورها أقساماً وأزماناً مرّت بها، فهي صورة

[1] المتوكّل، طه: نصوص المدينة (القدس). ط1، عمادة البحث العلمي والدّراسات العليا، رام الله، 2015، ص 136.

للمعاناة والأسى الذي تعرّضت له الأمة الإسلاميّة في مدينة القدس، والواقع المرير الذي خطّ فيها سطوراً من معاناة الشّاعر وأبناء وطنه مما تعاقب عليها من استعمار.

وكما ذُكر سابقاً فإنّ العطف كما هو معروف –في الحرف– (ثمّ) يفيد التّرتيب مع التّراخي، ونرى العطف قد فصل بين الجملة الاسميّة (القدسُ أزمان) وهو المعطوف عليه والجملة الفعلية وهي (يأتي الآخر)، واستطاع الشّاعر أنّ يبث دلالة القدسيّة العظيمة التي تحملها المدينة، وكذلك القيمة المكتنزة فيه، التي ظهرت بحرف العطف (ثمّ) ؛ حيث بيّنت معاناة بيت المقدس وتعاقب الغيوم المظلمة على مرّ الأزمان، فصيغة الجمع رسمت للقدس صورة دلاليّة نحويّة، وكذلك دلالة المفرد في كلمة (آخر) التي أضافت ورتّبت المعاني اللغوية التي أبدعتها كلمات الأبيات، والتي اتّصلت فيما بينها بصيغة (الزّمن) وبذلك أكّد السّياق السّابق على مجموع الاعتداءات التي مرت على حجارة القدس، خصوصاً أننا نعلم جميعاً أنّ القدس تعاقبت عليها الأمم، فلم يمر عليها أزمنة بدون أن يُسيطَر عليها، لكن على أن الزّمن القادم سيكون زمناً آخر (مختلف) ستتحقّق فيه عن أمنيات الشّعب والأمة أجمع.

ويمكن أن نستحضر الخيال في بناء الجماليّة الفنيّة ودلالتها في أبيات للمتوكّل طه حينما جسّد القدس، إنساناً عريقاً مرت عليه الأزمان، وجعلت صورة النّص تبرز بالبناء الكلّي ؛ حيث تمازجت الصّور مختلطةً ممتزجة فيما بينها مع بعض الصّور التجسيديّة والتشخيصيّة، لكن أسلوب العطف استطاع أن يحدّد المفصل الأكيد الذي رسم مستقبل القدس الذي يتمنّاه كل إنسان؛ شكّل دلالة باستحضار الصّورة الخيالية الجمالية وخطّ للمستقبل لوحة فنيّة رائعة برسم الصّورة الحركية التي تمثّلت بجملة (خطى ابن آدم) التي نراها مستقبلاً زاهراً ورائعاً للقدس، صوراً مليئةً بالزّهور والسّلام، يحدوها الأمل الحق، عندما شُخّصت على أنّها الملكة التي تتوّج فقط ؛ حيث كانت مشروطة بتخلّي الميّتين عن الادعاء المزعوم، وبذلك تتآلف وتتّسق الدّلالات، ويترابط اللاحق مع السّابق عن طريق أسلوب العطف، وأسلوب الشّرط الموجود في الأبيات الأخيرة، وبذلك تظهر معالم الجمال الأدبي البلاغي، المتّسم بعدد من العناصر المتّحدة التي تتعاضد إحداها تلو الأخرى، لتشكّل المعنى النّهائي الذي يسعى إليه كل مسلم، وبالصّورة الكنائيّة التي رسمت مشهد الحياة والمسلمين في أرض الإسراء والمعراج، والصّورة الإسلاميّة الحيّة في جملة : (بعضها يعلو على بعض) التي تكنّي عن الكثرة والقوّة التي تتمحور في هيئة المسلمين فقط، وأيضاً عندما نريد أن نبحث عن الكناية في المقاطع الجماليّة نجد أنّ الشاعر كنى ب (الأزمان) عن تعاقب الأمم، وعندما أورد بعدها حرف العطف (ثم يأتي آخر) كناية عن الزّمن المرجو، وزمن السّلام والاستقرار، وبذلك

نسب الكلمة الثانية (الزمن الآخر) إلى (الأزمان الأولى) فكانت الكناية عن نسبة، كناية جمال منبثقة عن أسلوب العطف.

تألّمت الشاعرة فدوى طوقان من صمت العرب على ما حلّ بالقدس وأطفالها في قصيدة(الوحشة)، ودعت الله وهي في سن كبيرة أن يخلّصها الله مما هي فيه، وطلبت من الله أن يجملها بالصّمت، وظهرت في مقطوعتها قضيّة تأثير أسلوب العطف (بل) على بلاغة الكناية عن الصّفة في شعر القدس:

أنتظر بلوغي أرض الصّمت أنتظر الصّمت

طالت دربي يا ربّي قصّرها واختصر المشوار

يوجعني الحكم الصهيوني وأوامر منع التجوال

يوجعني لا بل يقتلني في وطني قتل الأطفال[1]

دعت فدوى طوقان أن يخلّصها الله تعالى من معاناتها ومرضها، وخاطبت متلقّيها باستخدام الأفعال المضارعة المتكررة، لتؤكّد على استمراريّة الصّراع بين الفلسطينيين والصهيونيين، ونادت لتبلغ القارئ بندائها، علّ أحد يلتفت لمرضها، وما يقف غصّة في حلقها، وتطلب بأسلوب الأمر أن يقصر درب ما تعانيه(قصّرها واختصر المشوار)، وبجملة الأسلوب الخبري (طالت دربي يا رب)، أثارت مشاعر اليأس والحزن؛ وعبّرت عن لوعة الوطن، لأنّ المحتلّ يوجعها، لا وبل يقتلها، بسبب عنفوانه وتحكّمه بالمواطن، وقتل الأطفال. وبذلك تُمسك مشاعل الكلمات المؤلمة وتنطلق بها إلى أعماق النفس الفلسطينية لتقول لها كفاكِ استسلاماً وخنوعاً، وباستخدام أداة العطف (بل) التي تشير إلى معنىً لا يشترك ولا يفيد الاشتراك مع ما قبله، وإنما يفيد معنى الإضراب ، تقول: (يوجعني لا بل يقتلني) نرى أنّها وردت بمعنى لكن: وقرّرت الكلمة ما قبلها وأثبتت ما بعدها، وورد عند النّحاة أنّ (لا) عندما ترد قبل حرف العطف ((بل) لا تأثير لها، أمّا عندما ترد في بداية الجملة فهي تنفي الجملة وتؤثّر فيها، وبذلك تكون الجملتان الفعليتان (يوجعني) و(يقتلني) أحدهما معطوف على الآخر ، وكلاهما تكونت من الفعل المضارع وفاعله ومفعوله (يوجعني) ، والأخرى (يقتلني) كذلك فالجملة من الفعل والفاعل والمفعول به معطوفة على ما سبقها في الإعراب.

[1] صرصور، فتحية: خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان. ط1، ملتقى الصداقة الثقافي، غزة، 2005، ص 198.

افتتحت الشّاعرة المقطع الشعري برسم صورة منتظمة من الخيال البعيد، الخيال المقتبس من الواقع الحي على فضاء عالمٍ تحلم به، فاستخدمت الأبعاد الجمالية لكي تنشئ الكلمات، وكان ذلك من خلال أسلوب الإيهام الذي استطاعت أن تأخذنا به في البداية، ولكني عندما تابعنا القراءة، تبيّن للجميع أن لحظة الخلاص التي تتمنّاها كانت تعكس تماماً رؤيتها، وذلك عندما استخدمت الكناية من خلال قولها (أرض الصّمت) كناية عن صفة (الحريّة) لفلسطين، وجعلت (الحكم الصّهيوني) استعارة عن (المرض) إذ تركت شيئاً من لوازمها وهو (يوجعني)، وبذلك تجلّى جمال الأبيات، ليُشكّل انتظام لوحتها، ويبرز الوحدة الإبداعيّة، إذ بثّت مشاعر ألمها وعمق الصّورة الحسيّة التي رسمت مشاعر الشّعب فكنايتها عن ظلمه وطغيانه، والتعب منه ومن أفعاله إلى حدٍّ لا يطاق فقالت (يوجعني) وعطف عليها (يقتلني)، ألا نلاحظ الدّلالة التي حملتها الكناية الأولى؟ نعم إنّه الوجع الذي لا يشعر به إلاّ المريض، المتعب المرجع، المحب، لا (بل) (يقتلني) لم تكتفِ الشّاعرة بكلّ الألم، والوجع والعذاب، بل جاءت بما يؤكّده (لا بل) وأتبعته بعد ذلك (يقتلني) ، إذاً تقول : أنّ الوجع انتهى، ولم يعد له مجال، لم نعد نحتمل، إنّه الآن يقتلني، لقد تدرّجت الشّاعرة دوماً في معانيها، لتحقّق بلاغة جماليّة من خلال الأسلوب النّحوي، والأسلوب التّركيبي، حيث اتّضح ذلك للكاتب من خلال تعانق جميع المعالم الدّلالية للنّص، لتؤلّف البحر وأمواجه المتآلفة، بالمد يتبعه الجزر، وخصوصاً عندما كان أسلوب الدّعاء وطلبها من الله تعالى أن يحقّق لها ما ترجوه، لأنها موجوعة، وقتل الأطفال يقتلها.

وفي مسألة تأثير حرف العطف (لكن) على بلاغة الكناية عن الموصوف في شعر القدس نرى أنّ الشّاعر المتوكّل طه دعا إلى تأصيل الحب لمدينة القدس، برفض الذّل والخضوع ومواجهة المحتل بكل الوسائل، ليعود سلام القدس العربيّة إليها، بقوله:

إنّا نؤصّل منذ البداية حب الحياة

على أن تكون حياة الكرامة والحق والعدل

لا عيشة لاهفة

إنّي أريد <u>السّلام .... ولكن</u>

<u>سلاماً يعيدُ</u> إلى القدس مهرتها الواجفة

سلاماً يعيدُ لأمّتنا قدسنا الكاشفة[1]

انتفض شعراء المقاومة يدافعون عن القدس، ويلقون الأشعار دفاعاً عنها وعن مقدساتها، مطالبين بالحياة الكريمة، التي تمثّل حياة العدل والحب والكرامة، ويكرّر ويدعو للسّلام في أرض بيت المقدس، وليس أي سلام، بل سلام يعيد القدس كما كانت.

ورسم صورة الكلمات الشّعريّة من خلال الأسلوب النّحوي الذي يتضمّن حرف العطف (لكن) ، الذي توسّط بين كلمة (السلام) وكلمة (سلاماً) ، فكانت كلمة (سلاماً) منصوبة معطوفة على المفعول به (السّلامَ) ، فوقع حرف العطف " للاستدراك بعد النّفي، ولا يجوز أن تدخل بعد واجب إلاّ لترك قصّة إلى قصّة تامّة"[2] وبذلك نرى أنّ حرف العطف حمل في معناه إلى المتلقّي أو المخاطب الفكرة المرجوة وهي (السّلام) الذي يسعى إليه الفلسطينيون، فالحرف (لكن) عبّر عن الاستدراك، ومعناه أنّها تعطف بين معنيين متخالفين تماماً، فينتقل الشّاعر إذاً من معنى إلى آخر من خلال المتعاطفين، ولكن المعنى حقّق الاستدراك من خلال النّفي الذي سبق لكن في (لا عيشة) .

واستطاع الشاعر من خلال التركيبة النحوية المتكاملة بأساليب العطف، وتعاضدها مع دلالة الأبيات أن يبث إضاءات لباقي النّص الشّعري، ويشكّل العتبة التي انطلق منها ليبرز معنى النّص، ويشعل فانوس بعض الكلمات، من خلال بساطتها وسلاستها، فتشكّلت الصورة بالعبارات بالكناية عن الموصوف وهو (مهرتها الواجفة) أي (قوّتها) السّابقة ، وربّما استطاع السّلام أن يحقّق مراد أبناء فلسطين، وأيضاً استخدم التّشخيص عندما جعل السّلام أنساناً يعيد للأمة القدس ويبرز لها بهجتها وأنسها، وبكلمة السّلام حمل القارئ بخياله إلى دلالة بعيدة، ووظّف الجمال التّعبيري جميعه، وظهر ذلك عندما ذكر الضّمير(إنّا) ، وجعل رأيه خاصاً عندما أشار إلى كلمة السلام بالتوكيد (إنّي) الذي رسّخ رأيه الشّخصي، ومن هنا اتّسقت الأبيات ونسجت وحدة كليّة متكاملة، ورسخت دلالة نفسيّة ارتسمت في حنايا الأبيات، وبيّنت آراء شعب بأكمله وبثّت قمّة التّعب والألم الذي يعانيه شعب المتوكّل، واستطاع بأسلوب العطف أن يظهر ما يسعى إليه الشاعر، ولكن حرف العطف بيّن أن سعي الشّاعر للسّلام، لم يكن السّلام العادي وإنّما سلام من نوع آخر، بيّنت اتّساقاً تاماً لكل أجزاء النّص الشّعري.

[1] طه، المتوكّل: الأعمال الشّعريّة الكاملة. ص 437.
[2] المبرد، أبو العباس: المقتضب. تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة. ط1، عالم الكتب، بيروت، د ت، 12/1.

وفي مثال آخر على تأثير أسلوب العطف (لا) على بلاغة الكناية عن النّسبة في شعر القدس، يصف الشاعر أحمد الأعرج في قصيدته (الحوت يطاردني) مشاعره إزاء انتهاكات المحتل في فلسطين، ويخص بالذّكر مدينة غزّة بقوله:

واغتيل القارب في بحري واحتُلّ الوطنُ من الغرباء

والأقصى بات ينادينا فما لبّاه سوى الفقراء

أمعائي نامت خاوية لا زاد يغذّيها أو ماء

وضربتُ بمضرب سجّاني فجفّ الدّمع وسال دماء[1]

وتحدّث الشّاعر عن الاعتداء الصّهيوني في الانتفاضة الأخيرة على مدينة غزة التي تركت أثرها في أرجاء الوطن وخصوصاً مدينة غزة، فاستطاع المحتل أن يدمّر أجزاءً كبيرةً من المدينة ويسيطر على بحرها، ويقيم حصاراً على الموانئ والمعابر وغير ذلك من أشكال السيطرة والعدوان.

انطلق الشّاعر بكلماته النّحوية باستعمال صيغة المبني للمجهول في صيغة (اغتيلَ) وكذلك (احتُلّ) وذلك دلالة على استخدام الشّاعر للرّمز، ليُبعد أي شبهة أو توضيح لشعره، ولكي تظهر الصّورة الغامضة الرمزية في حنايا كلمات الشّاعر، ونراه يقول أنّ الإسرائيلي سيطر على البحر وكذلك على الوطن بأكمله، ويضيف كذلك: إنّ الأقصى يستنجد، ولكن لم يجد من يلبّي أو يستمع له –للأسف– إلا فقراء الوطن.

من هنا يمكن رؤية دلالة العطف حاضرةً جليّة في أجزاء القصيدة مرةً أخرى، إذ جُسّدت أعمال الاحتلال المتتابعة دلالةً من خلالِ الصورة الواقعيّة الحيّة في الوطن.

أمّا الصّورة الفنيّة البلاغيّة فقد رُسمت عن طريق تجسيد معالم الوطن بأسلوب الكناية (القارب) حيث قال أنّه اغتيل، وذلك بأن كنّى عن صفة الشّخص (طالب الرزق في البحر)، ووظّف الشّاعر التّشخيص بحيث جعل الأقصى (ينادي) فهو يستغيث ويطلب النّجدة، ويمثّل الواقع الحاضر في مدينة القدس، ليُظهر الحال الذي باتت عليه المدينة، فهي مدينة (الفقراء) بلا شك، وعبّر عن هذا الموقف بوصف حالته واستدعاء الخيال، لوصف حال المواطن في مدن فلسطين فقال: إنها (خاوية) وعطف عليها بالنّفي (لا) كلمة (زاد) وأيضاً (ماء) وما ذلك إلاّ صورة واقعيّة أخرى، وهي حالة الحصار التي فرضت على غزّة أثناء الحرب، لكن الشّاعر يضيف: ما

[1] الأعرج، أحمد: القدسُ خيطُ المسبحة. ط1، دار الأبرار للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص 75.

زلت أقاوم وأجاهد أنا وشعبي، ولم يعُد يهُمّنا شيء، فالأقصى مطلبنا ومبتغانا، ففي جملة(جفّ الدّمع) كناية عن الصبر، (سال دماء) كناية عن صفة الإصرار الموجودة بين أبناء القدس.

إذن من هنا برزت الدّلالة الكنائيّة المرتبطة بحرف العطف (لا)، فاستطاع الشّاعر أن يشكّل الصّورة ويستحضر الجمال من خلال هذه الأبيات، فكان البحر مقيّداً مغلقاً، جرّاء أعمال المحتل وكذلك الوطن الأكبر، الذي خلّف رجالاً لم تعُد تهتمّ بالشّهادة أو تسيل دماؤها من أجل الوطن، فالوطن ذاق ألوان الفقر، ومظاهر الجوع التي جعلت الأمعاء خاوية لا زاد لها، وبذلك يكون الشّاعر قد وظّف الصّورة الحسيّة، التي حرّكت مشاعر النّهضة في قلوب المتلقّين، وألهبت نفوس المجاهدين، واستخدمت عنصر التأثير، لتدعوهم إلى التحرّك من أجل أمّهم وأبنائهم في غزّة المحاصرة، وشكّلت البنية النّحويّة التّركيبيّة، وصاغت الأسلوب الموسيقي والدّلالي بتكامل شعريّ، واتّساقٍ قواعدي من خلال العطف، والتناسق عن طريق اللّون البلاغي الشّعري؛ فتشكّلت الصّورة البلاغيّة التي تضم : الكناية وأسلوبها.

المطلب الخامس: تأثير النسيج النّحوي (المشتقّات) في بلاغة الكناية في شعر القدس

المسألة الأولى: تأثير دلالة اسم الفاعل في بلاغة الكناية عن الصّفة في شعر القدس:

المشتقات في اللغة العربيّة هي أهم ما في علم الصّرف العربي، وجزءٌ مهم من أجزاء العلوم العربيّة التي لا تنفكّ عنها أبداً، بها يصيّر الكلام العربي، وتُنتقى الكلمات في أي جملة متّسقة، فكان اسم الفاعل أحد أهم المشتقّات في اللغة العربيّة.

أمّا عن اسم الفاعل فقد تحدّث العديد من العلماء، فقال ابن الحاجب: "ما اشتق من فعل لمن قام به معنى الحدوث" [1] وهو أيضاً في العلل النّحوية " اسم الفاعل تعمل عمل الفعل، ولم يخرجه ذلك إلى أن يكون اسماً، وكذلك فعل التعجّب، وأن تشبهها بالاسم لا يجب أن يكون اسماً"[2] ، وقد صاغ العلماء اسم الفاعل من الفعل الثلاثي على وزن الفاعل كما قلنا قبل قليل، نحو: ركِبَ/ راكب، وفي ذلك نجد بعض الأبيات في شعر للقدس الشريف، للشاعر شهاب محمد:

يا فلسطين والجهاد وأرض

ترفض الذّل والخنوع المقابر

[1] ابن الحاجب، أبو عمرو: أمالي ابن الحاجب النحوية. تحقيق: هاني حسن حمودي، ط1، مكتبة النّهضة العربيّة، بيروت، 1985م، 47/3.

[2] ابن الوراق، أبو الحسن: علل النّحو. ط1، مكتبة الرشد، الرياض، 1999م، 141/1.

جاء شارون متخماً يتحدّى

موقفاً ثائراً، فبئس المغامر

إنّ في القدسِ فتيةً ورجالاً

لا تهابُ الردى وحجم الخسائر[1]

قيلت هذه الأبيات الشّعريّة في الفترة التي قرّر شارون، رئيس الحكومة الإسرائيلية، زيارة القدس الشّريف؛ حيث لاقى مقاومة كبيرة من أبناء القدس، ووقفوا له بالمرصاد.

ابتداء الشّاعر باستخدام أداة النّداء ما هو إلا للفت انتباه المتلقّي إلى أهميّة الموضوع، وهو النّهوض والقيام للمقاومة، في قوله (يا فلسطين والجهاد) ، فلم تكن فلسطين كلمة منفردة، وإنما عطف عليها الجهاد، ليُعلم المحتل أنّهما جزءان لا ينفصلان، وأنّنا لن نخضع أبداً لكم، ونرفض ذلّكم، فيخبرنا عن طريق الفعل الماضي (جاء) ليؤكّد أنّها المرّة الأولى والأخيرة، فقال : (جاء شارون) واثِق الخطوة، يمشي كأنّه صاحب حق، وصاحب الملك، وهو يعرف حقّ المعرفة أنّه (يتحدى) ، ولكن دلالة (موقِفاً) (ثائِراً) وهي اسم الفاعل في البيت الشّعري الذي أُعرِبَ على أنّه مفعول به، وما تبعه (ثائراً) هو الصّفة، ولكن ما هي دلالتها حسب الأبيات والمعنى السّابق؟

يمكن أن نرى دلالة اسماء الفاعلين هنا وهي (متخماً، موقفاً، ثائراً) على الحدث الفعلي الذي قام به المجرم شارون، وهو المجيء إلى بيت المقدس وتدنيسه بأقدامه، ولكن الشّاعر يستخدم فعل الذّم (بئس) وأتبعه بصفة شارون اليهودي (المغامِر) ، ولا أظنّ ذلك إلاّ سخرية واستهزاءً به، فاسم الفاعل (المغامر) استطاع أن يرسم معالم خطط الرئيس شارون، التي رمى إليها عند دخوله إلى القدس خطةً تحقّق رغبته بالمغامرة –للأسف–، لكن الشّاعر عندما استخدم حرف النّصب (إن في القدس) تأكيداً وتحقيقاً لفشل شارون الحتمي، لأنّكَ تعلم أنّ أهل فلسطين لن يقفوا مكتوفي الأيدي، ففيها رجالاً سيحقّقون النّصر بلا شك.

وتمثّلت الصّورة الشّعريّة للأبيات باستحضار الخيال الذي استخدمه الكاتب عندما وصف القدس وجمع بين كلمتين صفة لها ومسمّى، وهي (فلسطين – أرض الجهاد) ، فاستخدم الكناية التصريحيّة عن الصّفة (القدس) لإبراز الدور الفاعل للمبتدأ، والتعريف والتنبيه على أنها ليست فقط فلسطين، بل هي موسومة بالجهاد، وخاصة أسلوب العطف، واقتران اسم فلسطين مع الجهاد، فظهرا عند

[1] شهاب، محمد: ديوان رجع الهوى. ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 2005م، ص25.

الشّاعر أنّهما متلازمان، لا ينفصلان عن بعضهما، واستخدم الشّاعر التّشخيص عندما جعل القدس فتاة حرّة تقاوم وتناضل لأجل حريّتها، فهي ترفض الذّل والخنوع، والفعل المضارع دلالة حقّة للتأكيد على الاستمرارية والاستقلاليّة الحقّة التي لن تصبح ماضياً، وذلك لأنّ فتيتها لا تخاف ولا تتراجع

ونستطيع القول إنّ الدّلالة من استخدام صيغة اسم الفاعل –دلالة ذكيّة للشّاعر– تجسّد معاني النّضال من أجل الدفاع عن مدينة البتول، وتتوضّح دلالة اسم الفاعل أيضاً بتجسيد دور الشّباب الحازم الذي يسعى لرفض الاحتلال وأعماله المشينة، ويقاوم بكل ما يمتلك من أدوات المقاومة، وظهر ذلك باستخدام التوكيد الظّاهر في جملة (إنّ في القدس فتيةً) ليبعثَ برسالةٍ إلى (شارون) كي لا يفكّر ولا يتجرّأ على القدس، وأثبت ذلك بالنّفي (يخافون الرّدى) فقد أكّد على القوّة الكامنة للفتى الفلسطيني، ليخبره أنه ليس مثلك ومثل أمثالك أيها اليهودي.

وبذلك نصل للوحدة الدّلالية والبلاغية الكبرى، وكذلك النّحويّة لتحقيق التّماسك والتّعالق داخل البنية النّصيّة الكبرى؛ بحيث حققت البنية التواصليّة اللّغوية بين الفلسطيني واليهودي الدلالة الكنائيّة واستخد اسم الفاعل، لإبراز دلالة الثّبات والاستقرار، وما نقصده هنا (ثبات الفلسطيني) وتحقيق الرسوخ الأبدي، الذي ولّد الارتباط البلاغي الصّرفي بين الكناية واسم الفاعل، وكذلك النّحوي من خلال بعض حروف النّفي والتوكيد والعطف.

المسألة الثانية: تأثير اسم المفعول في بلاغة الكناية عن الموصوف في شعر القدس

يُعد الشّاعر الفلسطيني عبد الرّحمن بارود[1] من الشعراء الفلسطينيين الذين كن له الدّور الفاعل في القضّية الفلسطينيّة؛ حيث أثّرت أشعاره في السّاحة الفلسطينيّة، ففي قصيدته (يا قدس) يقول:

يا علقمة[2]

يا ابن الدّمى الممسوخة المقزّمة

القدس... لم تُخلَق هنا لقيطة ولا أمَهْ

يزْني بها الدّجّال ثمّ كلبه مسيلمة

[1] ولد الشّاعر الفلسطيني عبد الرّحمن بارود في قرية بيت دارس في قطاع غزّة، كما ذُكر في ديوانه، وكما جاء في شهادات بعض أصدقائه وزملائه في مراحل الدّراسة، وكان ميلاده باتّفاق الذين كتبوا عن حياته في العام 1937م.

[2] علقمة: هو علقمة بن عبدة، بن النعمان بن قيس بن ربيعة، شبّ وترعرع في بادية نجد، ولقّب بعلقمة الفحل، وكان علقمة شاعراً بارعاً في شعره، وكان له ولدان شاعران خلفاه، ولقب باسمه لأنه بزّ امرأ القيس على طلّته بعد محاكمتهما إليها. أنظر: شاكر، محمود. شرح ديوان علقمة الفحل. بقلم محمد صقر. ط1، المطبعة المحمودية، القاهرة، 1935م، ص 3-4.

القدسُ مذْ تبوّأتْ عرش الجبالِ مُسْلِمة

ربيّة ...قديسةٌ ...صدّيقةٌ... مقدَّمةْ[1]

ينادي الشّاعر بارود بحرقةٍ وقلبٍ مكلوم، مستخدماً أسلوبه البلاغيّ الكنائيّ للدّخول في الرّمزيّة والمعنى الدّلالي فيبتعد فيه عن التّوضيح، فقال (يا ابن الدّمى الممسوخة) كنايةً عن الموصوف وهو (اليهودي) فقد وصفه بأبشع صفة وهي (صفة القرود الممسوخة) ، ولم يكتفِ بالتعبير عن اليهود بالقردة الممسوخة، وإنّما وصفها (المقزّمة) فكانت كناية عن تصغيرها، والحطّ من شأنها، وإيصال رسالة للعدو بأنه قزم وصغير، ولن يكبر أمامنا وأمامَ قوتنا نحن أبناء فلسطين، ويستطرد بالتحقير والحط من شعب إسرائيل، بالاستعانة بمجموعة من المفردات التي صيغت انعكاساً للرّذائل التي تُعَد وصمة دائمة لليهود، وظهر الجمال عندما ألبس القدس ثوب الشّرف والعفّة، فشُخصّت على أنّها (الفتاة) الطّاهرة، وليست مثلكم أيّها اللقطاء، وأبناء الإماء، لا يعرف لكم أصل ولا أهل، ويبرز الشّاعر فيما بعد صورة أمّكم الزّانية، باستخدام الكاتب للعناصر الدّينيّة، الرّمزيّة (الدجّال) (مسيلمة الكذّاب) ، وبذلك تبرز كنايةٌ أخرى لهذه الكلمات؛ دلّت على كناية عن الموصوف المقصود وهو (الأصل المجهول لذلك المحتل) وليس فقط مجهول وإنّما أصل يحمل صفة أسوأ البَشر، وعندما يتابع الشّاعر البارود كلمات نراه يأتي بالتّضاد المتكرّر، ونسبه لمدينة القدس الشّريف ونفى عنها صفات الزّنا وصحبة الرّجال، وسوء النّسب، وقال أنّها ربيّة شريفة، ومقدّسة وصدّيقة، ومقدّمة، صاحبة العفّة والكرامة، فهي تجمع الصّفات المثاليّة في الدّيانات الثلاث، فحقّق ذلك التّضاد بلاغة التقابل الدّلالي وإيراد الواقع الدّيني في مدينة القدس التي يجمع الدّيانات الثّلاث، من خلال الصّورة الحسيّة التّشخيصيّة، والصّورة الواقعيّة التي رسمت معالم الحياة في المدينة.

وظهر التّعبير الجمالي الدّال بالأساليب النّحويّة والصّرفيّة التي برزت في هذه الأبيات، فأداة النّداء وما يتلوها من المنادى (يا ابن الدّمى) أظهرت بداية جماليّة كنائيّة بالاتساق مع الأسلوب النّحوي الذي برز لامعاً في (ابن الدّمى) ،وهنا ظهرت دلالة الصّورة التجسيميّة عندما نسب الدّمى إلى يهود بني صهيون، وتبعها مباشرة بالنعت (الممسوخة – المقزّمة) ، وإذا نظرنا إلى هذه الكلمات نراها في الصّيغة الصّرفيّة تمثّل (اسم المفعول) ، الذي جاءت به لتحقيق الدّلالة الصّوتيّة واتّساقها مع قافية الأبيات الشّعرية، ومن ثمّ رسمت الدّلالة الصّوتيّة بعد تعانقها مع الدّلالة الصّرفيّة (ممسوخة) (مُقزَمة) اسم المفعول " اسم مشتق أو مصوغ من الفعل المبني للمجهول ليدل على

[1] بارود، عبد الرحمن: الأعمال الشعرية الكاملة. ط1، مؤسسة فلسطين للثقافة، 2010م، ص290.

من وقع عليه الفعل"[1] ليبالغ في وصف المحتل الصّهيوني، ويثبت ويلصق الصّفة له، ويعمل على زيادة في تخويفه وإرعابه، أما دلالة اسم المفعول بالنسبة لمدينة لقدس، فتظهر في الإعلاء من شأنها، وإبراز كرامتها وقدسّيتها المعظّمة وخاصة عندما استخدم أسلوب النّفي (لم تُخلق) فهي ليست كأي مدينة، بل إنّها بيت المقدس، وأرض السّلام، والمحبة، والشّرف العربي، الذي لا يمكن لعربي أن يتخلى عنه، وبرز ذلك من خلال الاستمرارية والتعاضد بين مفاصل البيت الشّعري باستخدام الفعل المضارع (لا يدعوْنَ لآبائهم)، ليؤكّد أصولهم المجهولة، وينفي نفس الصّفات عن القدس باستخدام التركيب النحوي (ربيّة ...قديسةٌ ...صدّيقةٌ... مقدَّمةْ)الموجود بين حنايا كلمات القصيدة. وبذلك اتّحدت أجزاء النّص بالتركيب المتكامل، المتمثّل في الفعل المضارع والصّفة (اسم المفعول)، واسم الإشارة (هنا) الذي رسّخ المعنى الإجمالي، لتكوين غرز الحبكات في نسيج النّص، ويقول للمحتل أّنه (هنا) فقط ، وبذلك عاد واستخدم الفعل المضارع لتحقيق دلالة الاستمرار لأعمال الأم الإسرائيليّة، فرتبت أفعالها على أنّها (يزني بها الدجّال) وبعد ذلك يعطف عليها (كلبه مسيلمة) في دلالة فاعلين، ليوضّح عمق القذارة الأصوليّة اليهودية، لكنّ الشّاعر عندما يستمر في مقابلة تضادية يستحضر القدس ويوردها على أنّها الفتاة العفيفة الطّاهرة عن طريق الإخبار عنها في الجملة الشّرطيّة (مذ تبوّأتْ) الظّرفيّة الزّمانيّة، فهي كما ينعتها البارود مسلمة وربيّة وقدّيسة ومقدّمة، وبذلك حقّق التكامل بائتلاف جميع العناصر السّابقة، واتحادها عن طريق تضاد العلاقات النّحويّة والمعنويّة الدّاخليّة والصّفات المتنافرة بين من احتلّ القدس (اليهودي) وبين القدس وأخلاقها وشرفها وقدسيّتها عبر الزّمان، وبذلك بثّ التنافر بين النقيضين بالوحدة التناصيّة الكبرى، لتحقيق الوحدة الصّغرى، والتخلّص من عدم الإئتلاف الحاصل، عن طريق الثّورة وعدم الاستسلام.

المسألة الثالثة: تأثير صيغة المبالغة والصّفة المشبهة في بلاغة الكناية عن النّسبة في شعر القدس:

قال الشّاعر أحمد عقيلان في قصيدة له في ديوان جرح الأدباء، بعنوان (بين الأقصى وتل الزعتر):

صوتٌ من الأقصى الحبيب ينادي يدعو إلى ساحاتِ الاستشهاد

ويصيحُ والنّيرانُ في محرابهِ يا ضيعة الإسلام في الإلحاد

[1] ينظر: الحملاوي، أحمد: شذا العرف في فن الصرف، تحقيق: محمد فريد. د ط، المكتبة التوفيقيّة، القاهرة، مصر، د ت، ص 72.

أيُهين كفّارُ اليهود كرامتي والمؤمنون جميعهم أولادي[1]

ويشجّع الشّاعر أبناء الوطن الفلسطيني الحبيب على الجهاد في أرضه باستخدامه للأفعال المضارعة (ينادي) (يصيح) وظهر فعل النّداء حاضراً ذو دلالة مؤثّرة في أعماق المناضل، وكذلك يُظهر المسجد الأقصى إنساناً ينادي عن طريق بلاغة التّشخيص، فهو إنسان يرفع يديه يرجو ويتمنى أن يحضُر الشّعب للجهاد، أمّا الفعل المضارع (يصيح) فرسم دلالةً صوتيّة، بحروفه الصاخبة، فالصّياح يمثّل أقصى طاقات الإنسان، التي يطلُب بها نجدته، وبهذا استُحضرت الدّلالة النّفسيّة الواردة ، بالصّراخ العالي، الذي يعبّر عن الألم الحاصل نتيجة الجريمة البشعة التي أحرق بها المستوطنون المسجد الأقصى المبارك، ويرسل عبارات التّحسر والتفجّع على ما آلت إليه الأوضاع في جملة (يا ضيعة الإسلام في الإلحاد)، فبهذه العبارة مزج الشاعر أسلوب التعجّب مع دلالة الحسرة، واستخدم الأسلوب الإنكاري في (أيُهينُ) ليوصل للإنسان المسلم عبارةً نصّها: كيف يمكن لكم أن تقبلوا تلك الإهانة؟ فتخاذلكم واضح! انهضوا واستفيقوا أيّها العرب.

وتآزرت كلمة (كفّار) التي تحمل صيغة المبالغة الصّرفيّة مع ما قبلها من الجمل النّحويّة، لتدل على الكثرة والاتحاد في دلالة الكلمة اللغويّة، وكذلك تخاطب القدس المؤمنين وتخبرهم: أن اليهود كانوا عصبة في تكاتفهم واتّحادهم مع بعضهم، وما زالوا يهينوني، أما أنتم فقدسكم تصرخ وتناديكم وتدعوكم لنجدتها، وما من تحرّك منكم، مع أنكم (أولادي) وهذه كناية عن صفة الانتماء لمدينة القدس.

ونستطيع القول: إنّ أشعار عقيلان لها دلالة حية استحضرت الصّورة البلاغيّة التي ارتفعت وتيرتها الواقعيّة عندما رسمت معالم المسجد الأقصى وقد احترق، فكان (كفّار اليهود) كناية عن نسبة الكفر إلى فئة اليهود، وهي كذلك، وعلى النّقيض، فقد أكّد على أنّ المؤمنين جميعهم أولاده، فتشكّلت بذلك الصّورة التي تعبّر عن عمق تأثير الشّاعر في الفرد؛ حيث تعاضدت صور التّراكيب المتّحدة، لتتّسق في بنية بلاغيّة نحويّة متناسقة الأركان.

وفي مسألة تأثير الصّفة المشبهة في بلاغة الكناية عن النسبة في شعر القدس، أسقط الشّاعر شهاب محمد مشاعره الجياشة المتمثّلة بحب فلسطين بوصفها رمز وجوده:

أنتِ يا رمز وجودي الآدمي

[1] عقيلان، أحمد: ديوان جرح الأدباء. ط 1، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1981، ص25.

أنتِ يا جنّة أرض الله يا مسرى النّبي

يا فلسطينُ الحبيبة

يا ثرى القُدس الطّهور اليعربي[1]

والمسجد الأقصى هو الملجأ والمأوى ورمز وجوده الإنساني، والشّاعر يوجّه كلماته السّاحرة إلى فلسطين، ثم إلى رمزنا –نحن البشر– فكلّنا لآدم عليه السّلام، رمز البشريّة أجمع، وما كان من شاعرنا إلاّ أن يخاطبه بضمير المخاطب الحي (أنت) ويرسم خطا قصيدته ليحقّق جمال كلماته بتوجيه النّداء (يا رمز وجودي) (ويا جنة أرض الله) (يا مسرى النّبي) فالتّكرار حقّق المطلوب بالتأكيد المكرر؛ حيث خطّ بنية جمالية ونفسيّة عندما عاد بنا إلى آدم عليه السّلام، ونشأته والتأكيد على أنّ فلسطين هي رمز وجوده، وربط ذلك بأنساق بنائيّة نحويّة عبّرت عن الخيال المتحقّق والرّمز الإسلامي الوجودي الذي كان حلقة الوصل بين الماضي والحاضر، لكن ألا نراه جمالاً في انتظام الكلمات، والاتّساق النّحوي البنائي؟ نعم لقد عاد بنا الشّاعر إلى الوراء، وانتهى بنا في الزّمن إلى الجنّة، نهاية الوجود البشري، ولا ننسى أنّه استحضر حادثة إسراء رسولنا الكريم، من خلال بنية نحويّة تمثّلت كما قلنا في النّداء، ولكن هل يمكن أن تنتهي أوصاف فلسطين والقدس؟ حتما لا، وخصوصا عندما نراه يستمر بوصفها (فلسطين الحبيبة) (يا ثرى القدس الطّهور اليعربي) فقد اتّصلت من خلال النّداء الأول كلمات الجملة الندائيّة الثّانية، وتعالقت كذلك الدّلالات كبنية جسديّة واحدة، ولكن بعض الكلمات وهي تتسق مع غيرها أرسلت لنا إشعاعاً تأثيريّاً استطاع أن يستحضر العمق الفنّي الذي وصل إلينا وإلى المتلقّي، ففي كلمة ا(لطّهور) حملت الصّفة قيمةً نحويّة من خلال وجودها صّفات فلسطينيّة سابقة عدة، إذ استطاعت أن تفتح النّص الشّعري عن طريق (الصّفة المشبّهة) الحيّة التي رسّخت كل ما قبلها من صفات، فكانت دلالتها الصّرفيّة قد رسّخت معانيها النّحويّة بكلمة النّعت، وخصّت فلسطين بالطّهارة، لكن ليست أي طهارة، بل طهارة العربي المسلم فقط، وبذلك ظهر التّرابط النّحوي بين أساليب النّداء، وكل ما بني عليها من أنساق.

وظهرت جماليّة التّركيب النّحوي التي اعتنى بها الشاعر، ووثقها في دراسة تأصيليّة لمدينة فلسطين، عندما رسّخ تاريخيّة القدس بجعلها رمزاً لوجوده عليها، وبذلك استطاع الشّاعر أن يرسل أصواتاً تنادي، وتقول للجميع أننا بإسلامنا وقدسنا أصحاب حق شرعي، وإلينا فقط تُنسب القدس، فقد أعلى شهاب من الصّورة النّفسيّة، ليرسل مشاعر الانتماء إلى المتلقي، وذلك باستخدام الكناية

[1] محمد، شهاب: وثبة للغزال...قبلة للقمر. ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب الفلسطينيين، القدس، 2001م، ص 75-76.

عن النّسبة في (يا رمز وجودي الآدمي) فهي كناية عن العلاقة الرّاسخة بين آدم عليه السّلام وفلسطين، علاقة راسخة؛ لا يمكن أن تمحى، فهي (رمز الوجود)، ويتابع الشّاعر ليحقّق التّجسيد من خلال (جنّة الأرض) فقد جعل فلسطين جنة، وبهذا تكمن القيمة الدّلاليّة، وتنطلق إلى ما بعدها لتُنشِئ العلاقات، وترسّخ تعالقات النّص الكبرى، فكانت (مسرى الرّسول) كناية عن بيت المقدس الشّريف، وكذلك فلسطين ثرى (ثرى القدس) كناية عن النسبة بالنسبة لفلسطين الحبيبة، إذ لن تكون فلسطين ولن توجد لولا ثرى القدس الشّريف، وتمثّلت الصّورة الصّرفيّة الجماليّة عندما وصفها (الطّهور) (الصفة المشبّهة) وحقّق سمة الشّرف والعفّة والكرامة لبيت المقدس، وكنّى بها عن (المسجد الأقصى وقبة الصّخرة) ، وخصّها بالعربي فقط، عندما قال (اليعربي) فنسبه إلى قبيلة اليعربي، وليس لأي قبيلة قاصداً الإعلاء من شأنه.

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ التعاضد الشّعري، لأنساق الكلام قد تحقّق بالاتّساق التّام، والالتحام بين المعاني اللغويّة، الدلاليّة، وكذلك الصّرفيّة المختصّة (بالصّفة المشبّهة) المتعلّقة بالكناية ومستلزماتها، وكذلك تضامن وتعاضد المعاني البلاغيّة التّشخيصيّة والتجسيديّة لبعض الكلمات، والتتابع الفنّي من خلال نسج الصّور المتعدّدة، لتتّصل كل واحدة فيما بعدها وفيما قبلها، وتتراكب إحداها تلو الأخرى لتؤلف القيمة العليا للنّص، وتحقق وحدته الكبرى المنتظمة

الفصل الثالث: تأثير النّسيج النحوي على علاقات المجاز المرسل في شعر القدس

المبحث الأول: المجاز بين البلاغيين والنّحويين.

المبحث الثاني: تأثير النّسيج النّحوي للرتب النّحوية في علاقات المجاز المرسل.

المطلب الأول: تعريف الرّتب لغةً واصطلاحاً.

المطلب الثاني: تأثير النسيج النّحوي للصّورة الفنيّة للمجاز المرسل على الرتب الاسمية.

المطلب الثالث: تأثير النّسيج النحوي على الرتب الفعليّة.

الفصل الثالث: تأثير النسيج النحوي على علاقات المجاز المرسل في شعر القدس

المبحث الأول: المجاز بين البلاغيين والنحويين

المطلب الأول: تعريف المجاز لغةً واصطلاحاً

ورد مصطلح المجاز في المعاجم العربية، واسعاً متعدّداً، وله تعريفات كثيرة ، فهو عند ابن منظور في لسان العرب " جَوَزَ: جُزتُ الطّريقَ وجازَ الموضع جوازاً وأجازَ غيره، وجاوزه، سار فيه وسلَكَه، وأجازهُ خلْفَه وقطعَه، وأجازهُ وأنفَذَه"[1]، واتفق معه الزمخشري ورد المصطلح على أنّه" جزتُ المكان وأجزتُه، وجاوزته، وأعانك الله على إجازة الصّراط، وفي المعجم الوسيط " جوزاً وجوازاً ومجازاً " [2] والمجاز في الوسيط تحديداً دون الجذر الثلاثي ورد على أنّه " ومن الكلام ما تجاوز ما وُضِع له من المعنى" [3]، فالاتفاق بينهم بلاغي، وفي معجم اللغة العربية المعاصرة أيضاً: ذُكر على أنّه " ما استُعمِل في غير ما وُضِع له أصلاً مع وجود علاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المُراد، وقرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي[4]، ويختلف الفراهيدي بتوضيح المفردة فيقول: " جوز كل شيء وسطه، والجميعُ: أجواز، والجوزةُ: السّقية والمستجيز: المستسقي" [5]، فكان للتوسط في تفسيره نصيب، وقد اتّفق الأزهري مع الإمام الفراهيدي في معجم تهذيب اللغة بقوله: " جوز كل شيء وسطه، وجوْزُ الفُلاة وسطُها، وجوْزُ الجراد: وسطها"[6]، وبذلك يمكن أن نرى أنّ التوسّط هو المعنى المراد من الجذر الثلاثي للمفردة.

المطلب الثاني: المجاز في اصطلاح اللّغويّين والبلاغيين

تعدّدت المفاهيم الاصطلاحيّة واللّغويّة للمجاز عند العرب، وبرز عددٌ من علماء اللّغة والبلاغة يوضّحون هذا المفهوم، ورسخ سيبويه (180هـ) المصطلح في (الكتاب) على أنّه (الاتّساع) وذلك في باب (استعمال الفعل في اللّفظ لا في المعنى)، ومثال ذلك في قوله تعالى: {واسأل القرية التي كنّا فيها والعير التي أقبلنا فيها}[7] وذكر من خلال حديثه أنّه قصد (اسأل أهل القرية)، وكذلك ورد

---

[1] لسان العرب: مادة (جوز)
[2] المعجم الوسيط: باب الجيم
[3] المرجع نفسه: باب الجيم
[4] مختار، أحمد: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 421/1.
[5] معجم العين، باب ج وز.
[6] تهذيب اللغة، باب (ج و ز).
[7] يوسف: آية 82.

المجاز عند الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت170هـ) في كتاب الجمل في النّحو، وأورد عدداً من الأمثلة وقال فيها " " إنّما هذا على المجاز"[1] بشكل عام

أما الفرّاء (107)هـ، في كتابه معاني القرآن، نراه يذكره كنوع من الاتّساع في الكلام ومثاله في ذلك: " فليدعُ نادية"[2]، واقترن مصطلح الاتساع عنده مع التّضمين في كتابه الكامل "[3]؛ ورسّخ كل ذلك بقوله " والكلام يجري على ضروب، فمنه ما يكون في الأصل لنفسه" [4]، وأضاف مصطلح الحذف وقرنه كذلك بالمجاز بشروط معينة[5]، مثل قوله : " ثلاثمئة ثمّ ذلك السنين ليعلم ما ذلك العدد"[6]، وبذلك وبات واضحاً بعد هذا، أنّ اللغويين استخدموا المجاز في لغتهم البلاغية، وتعليلاتهم القرآنية المتعدّدة؛ بحيث وردت عدة مصطلحات للمجاز، ومنها الاتّساع عند سيبويه وما بعده، وتطوّر المصطلح وأقسامه عند الفراء والمبرّد، وورد له عدة تقسيمات وأفرع انبثقت عنه.

وسلك المازني مسلك السّابقين في إطلاق مصطلح (البدَل) على المجاز، وتحديداً باب الاستثناء؛ حيث قال" متى حُمِل عليه البدل، وجَبَ أن يُحمَل الكلام على المَجاز، ويقدّر الاسم الأوّل وكأنّه من جنس الثاني"[7]، ما يعني القرينة.

وتبعهم في توضيح مفهوم الاتّساع ابن الورّاق (ت 381هـ) في كتابه (علل النّحو) ؛ حيث قال: " الاتّساع في الأسماء " [8]، وكذلك ورد الاتساع عند السيوطي بقوله: " إنّما أوقعت العرب اللّفظين على المعنى الواحد ليدلّوا على اتّساعهم في كلامهم "[9]، وعبّر السيرافي في كتابه شرح أبيات سيبويه عن المجاز عندما علّل نفس البيت الذي ورد في كتاب سيبويه والفراهيدي سابقاً في باب رفع الظّرف على المجاز اتّساعاً، لبلاغة المعنى[10]، وفرّق ابن جني (392هـ) بين الحقيقة والمجاز في كتابه الخصائص؛ حيث أفرد له باباً خاصاً وقال في ذلك: أنّ الحقيقة هي ما استُعمل في أصل اللّغة، والمجاز كان ضد ذلك، ويقع المجاز عندما يبتعد عن الحقيقة وذلك من خلال ثلاث مواضع بلاغيّة هي: التّشبيه والتّوكيد والاتّساع[11]، وما خالف ذلك ليس بمجاز، والحق أنّ ابن جني

---

[1] الفراهيدي، الخليل: الجمل في النحو. تحقيق: فخر الدين قباوة. ط5، د م، 1995م، 72/1.
[2] العلق: آية 17.
[3] المبرّد: المقتضب. 36/3. أنظر أيضاً: تويني: مع مؤيّدي المجاز ومنكريه، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني3.
[4] المبرّد: الكامل. 214/2.
[5] الكهف: آية 25.
[6] المبرد: المقتضب. 177/2.
[7] الوراق، محمد: علل النّحو. تحقيق: محمود جاسم محمد الدّرويش. ط1، مكتبة الرشيد، السعودية، 1999م، 396/1.
[8] المرجع نفسه.144/1.
[9] السيوطي، جلال الدّين: المزهر في علوم اللغة وأنواعها. تحقيق: محمد جاد المولى وزملاؤه. د ط، المكتبة العصرية، بيروت،
[10] أبو محمد، السيرافي: شرح أبيات سيبويه. تحقيق: الدكتور محمد علي الريح هاشم. د ط، مكتبات الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، 1974م، 161/1.
[11] ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ت، 444/2.

كان أول من فرّق إذاً بين الحقيقة والمجاز، وعرّف كل منهما " الحقيقة ما أُقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز ما كان بضد ذلك "[1] ،وتطوّرت الدّراسة فيما بعد عند ابن جنّي حيث ضمّ الاستعارة كنوع من المجاز[2]، وضم كل المفردات التي وردت بمعنى المجاز عند من سبقه من الحذوف، والزّيادات، والتّقديم والتّأخير، والحمل على المعنى، والتّحريف"[3]، وبيّن " أنّ أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة"[4]، وأشار إلى مسائل نحويّة تدخل في باب المجاز منها التوكيد "ومن ذلك استخدام التوكيد في اللغة، نحو " كلّه وعينه وأجمع وكلّه وكلهم وكليهما، وما أشبه ذلك – عرفت منه حال سعة المجاز في هذا الكلام " [5] ، واستطاع أن يبيّن ويشرح جميع القرائن المرتبطة بالمجاز.

أما المجاز في مصطلح البلاغيين وعلم البيان فتبوّأ منزلة عالية، إذ أعطاه البلاغيّون العرب أهميّة عظمى بين العلوم العربية اللغويّة والبلاغيّة، وقد قسّموه إلى قسمين أساسيّين اعتمدوهما فيما بعد، وهما: المجاز العقلي المعتمِد على إثبات، أو المجاز المثبت وهو المجاز اللّغويّ، ومن ثمّ قسّموا ذلك إلى استعارة ومجاز مرسل تمّ اعتمادهما فيما بعد.

ويبدو أنّ الجاحظ (ت 255هـ) هو أوّل من استعمل المجاز من خلال فنون "التشبيه والاستعارة والكناية[6]" بلفظ المجاز، ومنها وربّما كان يعنيهم جميعهم، وأضاف مصطلح الاستعارة " تسمية الشيء باسم غيره"[7] وقال أنّه مجاز كلام، وذكر المجاز المتعلّق بالحواس فقد قال " مجاز الذوق"[8] ، وفي الرسائل السياسية يقول: " وكل صدق جائز في الكلام، فهذا مجاز مسألتهم في اللغة، وهو معروف عند أهل البيان والفصاحة" [9]، وفي كتاب الحيوان أفرد باباً يتحدّث فيه عن المجاز وهو: (المجاز والتشبيه بالأكل، ويُعد كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة الأول في استعمال المجاز بقوله:" الطّرق التي يسلكها القرآن في تعبيراته" [10] وأيضاً بقوله: " مجازة كذا" " تفسير كذا" " معناه كذا"[11]، وجاء ابن قتيبة (276هـ) (تلميذ الجاحظ) ووضع أساساً للدراسات البلاغية، فعرّف علم البديع،

---

[1] المرجع نفسه. 442/2.
[2] المرجع نفسه. 447/2.
[3] ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. 448/2.
[4] المرجع نفسه .449/2.
[5] المرجع نفسه. 2/ 452.
[6] ينظر: الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان. 23/5 وما بعدها.
[7]. ينظر: الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان 531/6.
[8] الجاحظ: الحيوان. 14/5.
[9] الجاحظ: الرسائل السياسية. 346/3.
أبو عبيدة، معمر بن المثنى: مجاز القرآن، تعليق: محمد فؤاد سزكين. 1951م، ص 19.
[11] أبو عبيدة، بن المثنى: مجاز القرآن. 65/1.

وكذلك الصنعة والمجاز[1]، وفي كتابه تأويل مشكل القرآن يقول: "وصرفوه في كثير من القرآن إلى المجاز" [2]، لأن بعض الناس وجهوا التهم إليه، وأشار إلى المجاز على أنّه صنعة الكلام والتفنن به[3]، وأشار إلى مصطلح " القول في المجاز"[4]."

واستخدم ابن طباطبا (ت 322هـ) المجاز في كتابه عيار الشّعر، فيما يقُارب الحقيقة ولا يبتعد عنها[5]، ويقول للشّاعر: "ينبغي للشّاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلِقة، والإيماء المشكل، ويتعمّد ما يُخالف ذلك، وأن يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة" [6]، وهذه هي شروطه.

ورسّخ عبد القاهر الجرجاني (ت: 472هـ) في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، المعنى البلاغي مفهوم المجاز، ووضّح المعنى الدّقيق له، على أنّه" كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز"[7]. وبيّن أنّه " على ضربين مجاز عن طريق اللّغة ومجاز عن طريق المعنى والمعقول" [8]، ومن جميل ما ذكره في باب المجاز أنّه سمّاه ما يتَخيَّل، وسماه (تخييل بغير تعليل) " حديث المجاز وإخفائه، ودعوى الحقيقة وحمل النّفس على تخيّلها"[9].

واكتفى ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ) بإيراد أمثلة وأراء لمن سبقه من العلماء، وورد في العمدة عنده " أن يسمّي الشيء باسم ما قاربه أو كان سبباً منه"[10] والمجاز طريق القول ومآخذه، وهو مصدر جزتُ مجازاً،[11]، وجعل المجاز في باب خاص[12]، وأورده كذلك بمعنى الاتساع "ويقع ذلك في اللفظ وقوته واتساع معناه " [13] وذكر في كتابه نوعاً من المجاز يسمّى (الاكتفاء).

وبدأت الدّلالة المجازيّةُ تأخذ نوعاً من التّخصّص عند الزمخشري، عندما فسّر العديد من آيات القرآن الكريم بلاغيّاً، ومجازيّاً بشكل خاص، ورسم من خلال تحليله الأدبي والبياني أبعاده ودلالاته

---

[1] ابن قتيبة، عبد الله: تأويل مشكل القرآن. ص 199-223.
[2] ابن قتيبة، عبد الله: تأويل مشكل القرآن. 80.
[3] ابن قتيبة، عبد الله: الشعر والشّعراء. تحقيق: أحمد شاكر، ط1، مطبعة الحلبي، 1369م، ص32.
[4] يُنظر: ابن قتيبة، عبد الله. تأويل مشكل القرآن. ص76.
[5] ابن طباطبا، محمد: عيار الشعر. تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت، 200/1. أنظر أيضاً: ثابت، طارق: الفعالية النقدية في الوصول إلى مكنونات النص في التراث النقدي العربي عيار الشعر نموذجاً، مجلة الأثر، عدد: 14، جوان، 2012م، ص 18.
[6] ابن طباطبا، محمد: عيار الشعر. 199/1.
[7] الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. 351/1.
[8] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد رشاد رضا. ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1988م، ص376.
[9] المرجع نفسه: 313/1.
[10] القيرواني، ابن رشيق: العمدة. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط5، دار الجيل، 1981م،266/1.
[11] المرجع نفسه. ص266.
[12] المرجع نفسه. 226/1.
[13] القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. 93/2.

المتكاملة، وربطها بالدلالات النفسية، وحذا حذو من سبقه في تعريفٍ بسيط للمجاز البلاغي فقال عنه: " فهو كل صورة لها أصل حقيقي تأتي منه، والعكس صحيح" [1]، وبذلك سار على نهج أستاذه الجرجاني، في إيراد المجاز على أنه مقابل للحقيقة مع شيء " من القصد والتّخصيص"[2]،وورد المجاز عند الزّمخشري باسم "المجاز المرشح" وعرّفه على أنّه الكلمة المجازيّة الواردة في كل جملة من الجمل.

ويرى صاحب الإحكام في أصول الأحكام (الآمدي ت631هـ) أنّ المجاز مأخوذ في اللغة من الجواز، وهو الانتقال من حال إلى حال، ومنه يقال: جاز فلان من جهة كذا إلى كذا، وهو مخصوص في اصطلاح الأصوليين، بانتقال اللّفظ من جهة الحقيقة إلى غيرها، ويضيف أنّ المجاز يكون لصرف اللفظ عن الحقيقة الوضعية، وعن العُرفيّة إلى غيرها[3]، واشترط في المجاز

" أن يكون الاسم قد اتّفق على كونه حقيقة في غير المسمّى المذكور، وجمعه مخالف لجمع المسمّى المذكور، فتعلم عندها أنّه مجاز"[4].

ويربط الآمدي المشترك اللّفظي بالمعنى المجازي في باب خصصه لذلك، "وفرّق بين اللفظ المشترك والمجاز "[5]، وأضاف: يمكن للمجاز أن يكون واحداً من الكلمات المشتركة في نفس المعنى، " ولا بدّ أن يدل أحدهما على الآخر"[6]، وأيضاً قرنه بالارتباط بالصّفة، وقرن الآمدي المجاز بما آلت إليه الحقيقة، أو بالعكس ارتباط الحقيقة بما ستؤول إليه، كتسمية العصير خمراً[7]. ويمكن أن نخلُص إلى أنّ أهم ما قدّمه الآمدي كانت دلالات التعلّق بين الحقيقة والمجاز كما صنّفها على أنّها العلاقة المحليّة، والحاليّة، والعلاقة المؤوّلة وغيرها.

ويبدو أنّ ابن الأثير (ت 637هـ) تطوّر في دراسة علم البيان عن سابقيه فنراه قد عرّف المجاز على أنّه " ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز الموضع إلى هذا الموضع إذا تخطّاه إليه"[8] وقال أيضاً: إنّه كل لفظة دلّت على معنى من المعاني، وهذا المعنى يمكن أن يكون حقيقة أو مجاز، ولكن يُشترك أن يكون هناك علاقة وجامع وقرينة بين الحقيقة

---

[1] الزمخشري، أبو القاسم: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل. ط3، دار الكتاب العربي، 1407هـ، (مادة قوس)، ص69.
[2] المرجع نفسه. 1\47.
[3] الآمدي، أبو الحسن: الأحكام في أصول الإحكام. تحقيق: عبد الرّازق عفيفي، د ط، المكتب الإسلامي، بيروت، 1\26.
[4] المرجع نفسه. 31/1.
[5] المرجع نفسه. 29/1.
[6] المرجع نفسه. 34/1.
[7] الآمدي، أبو الحسن: الأحكام في أصول الإحكام. 26/1.
[8] ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر. تحقيق: أحمد الحوفي وزميله، د ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ت، 58/1.

والمجاز[1]، وأكّد أيضاً على أنّ كل مجاز له حقيقة " لأنّه لا يصح أن يطلق عليه اسم المجاز إلاّ لنقله عن حقيقة موضوعة له" [2] ويحتاج إلى دليل" لأنه عدول عن ظاهر اللّفظ"[3]، أي العدول من الأصل إلى الفرع كما قال، وأكّد على واللغة تجمع دائماً بين الحقيقة والمجاز معاً، ولا انفصال بينهما[4].

المبحث الثاني: تأثير النّسيج النّحوي للرّتب النّحويّة في علاقات المجاز المرسل

المطلب الأول: تعريف الرُّتَب لغةً واصطلاحاً

أ- الرتبة لغةً:

عرّف اللغويون الرتبة في بعض المعاجم العربيّة على أنّها: رُتبات الدّرج وواحدها رتبة، وهي ما يستقيم درجة درجة واحدة تلو الأخرى، وما تقارب من الصّخور فوق بعضه البعض، وهي أيضاً غلظ العيش والسّهل المستقيم، والرّتبة أي الثابتة التي لا تتحرّك[5]، وبذلك تكون الرتبة متلازمة لمفهوم التتابع والتتالي المنتظم الذي لا يحيد فيه عنصر عن الآخر، لتُنشئ النسيج البنيوي للجملة.

ب- تعريف الرّتب النّحويّة اصطلاحاً:

وُجِد تعريف الرّتب اصطلاحاً في العديد من الكتب النّحوية على أنّه: هو التّرتيب النّحوي وعلاقة كل كلمة داخل السّياق، من خلال بعض المصطلحات الخاصّة وهي " الحد" عند سيبويه، وما العلاقة بين الجزء والآخر إلاّ النّحويّة القائمة بين المسند والمسند إليه وهي ما يطلق عليه النّحاة العُمَد[6].

وعندما عرّفه ابن جنّي أشار إليه من خلال تعريف التّرتيب على أنّه" الحذف والزّيادة والتّقديم والتّأخير والحمل على المعنى"[7]، ويؤيّده في ذلك الجرجاني على أنه " ضربٌ خاصٌّ من التأليف"[8]، وعرّفه ابن السّراج بتوضيحه على أنه: تقديم في اللّفظ وتأخير في المعنى والمرتبة[9]،

---

[1] المرجع نفسه. 51/3.
[2]. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر 88/1.
[3]المرجع نفسه. 173/2.
[4] المرجع نفسه.85/1.
[5] ينظر: معجم العين. 8\115، مجمل اللغة: 1\419، معجم الجيم :1\292، الوسيط: 1\316، لسان العرب: 1\231.
[6] ينظر: الكتاب: سيبويه. 1\23
[7] الخصائص: ابن جني. ص77.
[8] الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة. ص2
[9] الزجاجي، أبو القاسم: الإيضاح في علل النحو. ص91.

ويضيف نفس التعريف تقريباً الخفاجي فيقول: " التقديم والتأخير ووضع الكلمات مواضعها"[1]، وتعرّف أيضاً: رتبة الجملة ومعاني الإعراب، تسهم في تحديد معاني الكلام وغايته"[2]

وفي الدّراسات النّحويّة اللغوية الحديثة؛ عرُّفت عند تمام حسان على أنّها" موقع الكلمة التي تحمل معنى نحوي بالنّسبة إلى موقع الكلمة الأخرى، وهي كذلك القرينة اللّفظيّة ذات العلاقة بين جزأين مرتبين من أجزاء السّياق، يدل موقع كل منهما من الآخر على معناه" [3]، وعرّفها عبد اللطيف حماسة على أنّها البنيّة الأساسيّة التي تنشأ عن النظام اللغوي[4]، ولطيفة النجار تقول أنّه: الموقع الأصلي الذي تقوم به الوظيفة النّحوية بالنّسبة للوظائف الأخرى المرتبطة بعلاقة تركيبيّة[5]، ويبيّن عمايرة على أنّ الرتبة هي التصرّف في القول ووضعه الموضع الذي يقتضيه المعنى" [6]، وبذلك تكون الرّتبة عبارة عن نظام متكامل ينشأ ويتشكّل من مجموعة من الوحدات في سياق أفقي محدّد[7]، وهي أيضاً يمكن أن تكون الموقع الذي يتخذه أي عنصر نحوي في الجملة، وحركته الممكنة سواء بالتّقديم أو بالتأخير، وعلاقته مع غيره داخل الجملة [8].

من هنا نرى أنّ الجملة النّحوية تتشكّل في سلسلة من الرّتب النّحويّة المتعلقة ببعضها البعض، بحيث تتشابك إحداها بالأخرى، وتنسج كل منها بنية لغويّة مرتبطة بغيرها وناشئة عنه في علاقة متوازية، تنتج بذلك بنية سياقيّة متّسقة الأبعاد والدّلالات، بحيث لا تنفصل إحداها عن الأخرى، وتتلازم في علاقة خطية.

ونصل نهاية هذا الكلام إلى أنّ الكلام العربي والجمل النّحوية، دائماُ وأبداً تكون علاقاتها وعناصرها منسجمةً مع بعضها البعض، مترابطة بعلائق وخيوط نسيجيّة متّسقة، تشدُد بعضها البعض، وتؤازر كلماتها الأخرى، لتُنشئ الغايّة النّصيّة للبنية اللغوية.

المطلب الثاني: تأثير النسيج النحوي للصّورة الفنية في المجاز المرسل على الرّتب الاسمية:

المسألة الأولى: رتبة الجار والمجرور:

---

[1] الخفاجي: سر الفصاحة. ص111.
[2] السيوطي: همع الهوامع. 1\62.
[3] ينظر: حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها. ص196.
[4] حماسة عبد اللطيف: في بناء الجملة العربية. ط1، دار غريب، القاهرة، 2003م، ص20.
[5] النجار، لطيفة: دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النّحويّة وتقعيدها. رسالة ماجستير، إشراف: نهاد الموسى، الجامعة الأردنية، 1992م، ص96.
[6] عمايرة، خليل: في نحو اللغة العربيّة وتركيبها منهج وتطبيق. ط2، مؤسسة علوم القرآن، دبي، 1990م، ص88.
[7] عزيز، كوليزار: القرينة في اللغة العربية. ط1، دار دجلة، عمان، 2009م، ص98.
[8] حازم، كيان: الاحتمالات اللغوية بالقطع وتعارضها عند الأصوليين. ط1، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2013م، ص431.

تُقسم القرائن في اللغة إلى قسمين أساسيين هما: القرائن اللّفظيّة والقرائن المعنويّة، وهي أحد أنواع الرّوابط المهمة التي تحدّد انتظام النّسق اللغوي في العربيّة، والرّتبة النّحويّة تشمل كل جزء من أجزاء التّقسيم الكلامي في اللغة؛ حيث تُعد أيضاً أساساً مهمّاً تستند عليه قواعد اللغة، التي اعتمدت على المسند والمسند إليه على أنه عِمادها اللغوي الأساس، ووضعت قوانين لغويّة تعتمد عليها ولا تحيد عنها، متمثّلة في الرّتب المحفوظة وغير المحفوظة تعين على تأدية المعنى الوظيفي.

وتُعدّ حروف الجر واحدة من الحروف العاملة المختصّة في اللغة العربيّة، حيث تدخل على الجملة وتربط عناصرها اللغويّة مع بعضها، فتلتحم معاً وتصل بين التراكيب المختلفة " وتعد حروف الجر رابطة بين المجرور والمتعلّق" [1]، حيث ارتباط الجار بالمجرور واحد من المبنيّات [2]التي تُنشئ خلفها متعلّق خاص بها، لتؤدّي الوظيفة الدّلالية وتوصل المعنى المراد.

وعندما ننتقل إلى كتاب أصول النّحو للسّراج، نراه يحدّد الدّور الموقعي الذي يأخذه كل حرف من حروف الجر فيقول: " حروف الجر تصل ما قبلها بما بعدها، فتوصل الاسم بالاسم، والفعل بالاسم .... فأمّا إيصالها الاسم بالاسم، فقولك: الدار لعمرو، وأمّا وصلها الفعل بالاسم، فقولك: مررتُ بزيدٍ، فالباء هي التي أوصلت المرور بزيد"[3] إذ يرى أن حروف الجر بمثابة الأداة التي تحقّق المعنى وتنقل غايته ومراده، وتصل عناصر الجملة، وأيده في ذلك وذكره في كتابه أيضاً ابن الحاجب عندما قال: " سمّيت حروف الجر لأنّها تجر معنى الفعل إلى الاسم" [4]، وتسمّى عند بعض النّحاة بحروف الإضافة، " لأنّها تضيف معاني الأفعال قبلها إلى الأسماء بعدها" [5]، ومن الممكن أن نرى في موضعٍ آخر أنّ التسمية تعود إلى " أنّ حروف الجر تجر معناها إليها، والأظهر أنّه قيل لها حروف الجر، لأنّها تعمل إعراب الجر" [6]، وبعضهم سمّاها " حروف الصّفات لأنّها تُحدث صفة معينة من الاسم من الظّرفيّة" [7]، وهذا حقيقي بلا شك لأنها أحياناً تتعلّق بصفة معيّنة.

وبذلك نرى أنّ العرب النّحاة كان لهم العديد من الآراء في تحديد مفهوم حروف الجر ودورها في اتساق البنية اللغويّة، وتحدّد عمل هذه الروف كلّ على حدة.

---

[1] حسان، تمام: البيان في روائع القرآن. د ط، دار الكتب العلمية، 1993م. 156/1.

[2] سيبويه: الكتاب. 13/1.

[3] السراج، أبو بكر: الأصول في النّحو. تحقيق: عبد الحسين الفتلي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985م، 408/1.

[4]ابن هشام، جمال الدين: أوضح المسالك. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار التراث العربي، 1966م، 35/1.

[5] ابن يعيش، أبو البقاء. المفصّل. 7/8.

[6] الرضي، الاستراباذي: شرح الرضي لكافية ابن الحاجب. تحقيق: حسن بن محمد الحفظي وزميله، ط1، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1966م، 261/4.

[7] ابن يعيش، أبو البقاء. المفصّل. 454/4.

وعلى اعتبار الجملة الاسميّة وترتيبها، من حيث عناصرها الأساسيّة المكوّنة لها، وخصوصاً انّ النّحاة حدّدت ذلك، ونرى ذلك عند الزّركشي حيث يقول: " هناك تصوّر للنّحاة يكشف أمّ مرتبة العمدة قبل مرتبة الفضلة، ومرتبة المبتدأ قبل مرتبة الخبر، ومرتبة مات يصل بنفسه قبل مرتبة ما يصل إليه بحرف الجر، ومرتبة المفعول الأوّل قبل مرتبة المفعول الثاني" [1]، وبذلك تكون كل مرتبة من المراتب لازمة وذات علاقة بالأخرى، وضرورية لا تنفك واحدة عن الأخرى.

أ- رتبة الجار والمجرور (الخبر) مع المبتدأ الضمير:

يؤكد الشاعر عبد اللّطيف عقل أنّ جذوره راسخة في مدينة القدس، وذلك بقوله:

أنا في القدس

ومَن في القدسِ

يلتفّ به السّور وما من حجرٍ في السّور

إلاّ وله صدرٌ موشى [2]

مقدّمة قصيدة (أنا في القدس) تبدأ بجملة اسمية، المبتدأ (المسند إليه: الضمير المنفصل أنا)، وخبرها (المسند: في القدس) ؛ حيث نقول أنّها جملة اسمية بسيطة البنية والتّركيب، والمبتدأ تقدّم فيها وجوباً لأنّه من الأسماء التي لها حقّ الصّدارة (معرفة)، وتبعه في ذلك (الجار والمجرور) المتعلّق بالخبر، فتكون صورة الرتبة على النّحو التالي:

(المبتدأ " أنا" + الخبر الجار والمجرور" في القدس").

وترتسمُ الصّورة الشّعريّة في هذه الأبيات، من خلال تقدّم الضمير (أنا) الابتداء في البيت الذي استطاع أن يمثّل الفلسطيني المقدسي، والمفتاح الذي انطلقت منه كلمات القصيدة، ورسم لوحتها التالية لها، تلك اللّوحة الحركيّة التي رسّخت أواصر التّرابط بين باقي أجزاء الأبيات، عندما وصل (أنا في القدس) و(من في القدس) في خطّ متوازٍ، فكان الشّرط حاضراً وحقيقياً (لمَن يلتفّ حوله السّور)، أن يكون في القدس فقط، ألا تلاحظون الصورة البلاغية الفنية التي أرساها الشاعر؟

نعم إنّها الصورة المترابطة من أول كلمة في المقطع الشعري إلى آخر كلمة، وحملت جملة (يلتفّ السور) لوحةً فنيّةً رائعة من خلال تشخيص السّور، عندما جعله يلتف فيحتضن ابن القدس، فهو (الأمّ الحنونة التي تلفّ ابنها) وبذلك تبدو الصّورة الحسيّة التي تمتلئ بالمشاعر حاضرة في

[1] الزركشي، أبو عبد الله: البرهان في علوم القرآن. 310/1.
[2] عقل، عبد اللطيف: حواريّة الحزن الواحد. ط1، مؤسسة العودة القدس، 1985، ص33.

كلمات الشّاعر، ولكن قمّة الخيال الشّعري وجماله تشع عندما يشّخص الحجر (ما من حجر ..... إلاّ وله صدر موشّى)، فقد ألقى الشاعر على حجارة سور القدس، صفة رائعة، صفة الصّدر الموشى بالحلي، وما هي إلا استدعاء لخيال القارئ لكي يستحضر الوشي الجميل وينسبه للفتاة التي تتزيّن بعقدها، وبذلك ظهرت الصّورة البديعة الجمعيّة لأبناء القدس عندما قال (ما من حجر في القدس) وصورتهم على أنّهم الدّرع الحامي (السّور الملتف حول القدس)، لكن ألا نرى الاتّساق والانتظام بين حنايا الجملة؟

لقد شكّلت البنية اللّغويّة بنية علائقيّة متكاملة عندما جعلت ابن القدس في البداية حاميها وسورها الملتف حولها من خلال المجاز الوارد في كلماتها (السّور) (يلتف) وانتهى بجملة (له صدر موشى) التي عبّرت عن صورة ابن القدس المجاهد (الفلسطيني) الذي زُيّن صدره برصاصات وضربات تلقّاها في دفاعه عنها، فقد أطلق الجزء (الصدر) وأراد الكل وهو الإنسان، وكذلك (الحجر) شكّل مجازاً عندما ابتدأ (بالاستفهام: من في القدس) فكانت قرينة عن إنسان وهو ابن القدس، وكذلك كان (الحجر) سبباً في المقاومة، وأراد به (المسبب) المقدسي.

والمُلاحظ في الصّورة المجازيّة أنها استطاعت أن تذهب بالقارئ إلى صورة حسيّة جهاديّة، انطلقت بالمتلقّي إلى مشهد حركيّ جمالي، استدعى كوامن النّفس المدافعة عن أرضها، المتصدّية لعدوها، ورفضها المستمر للهوان والذّل من عدوّها، من خلال الخيال والإيحاء بكلمات إيجازية.

ومن خلال ما سبق يمكن أن نرى البنية النّحويّة المتمثّلة في المبتدأ ودوره في انطلاق الصّورة الفنيّة الحقة، لتُظهر المفاصل الأساسيّة لابن القدس، وتحقّق الغاية من الضمير (أنا) بالمشاركة والتّعالق مع حرف الجر والاسم المجرور (في القدس) خبرها المؤخّر وجوباً، لتُرسل صورة حيّة نابضة من خلال حرف الجر(في) الذي علق بالدّلالة والظرفية المكانية المتعلّقة بصاحبها ، من خلال التشخيص وتجسيدها لتحقّق غايات الجمال، عن طريق إبراز عناصر القوّة الجسديّة التي تمنحها القدس لابنها، بعد أن أرضعته حنانها وأمومتها الحقّة، وزرعت في صدره حبّها الذي ظهر في صدره ضرباتٍ وطعنات، ولكنّه لن يهدأ ولن يستكين، ببساطة لأنه التقّ صغيراً وكبيراً بحبّها، ونشأ بين ذراعيها.

ب-رتبة الجار والمجرور المتعلق بالمبتدأ

يربط محمود درويش بين صورة العروس وصورة مدينة القدس في قصيدة (منيب فهد الحاج) فيقول:

يا قدس يا... يا أجمل العرائس

لا تعتبي إذ نشهد اغتصابك المهين

فإنما حناؤك الأنيق،

من دم البنات والبنين[1]

بدأ الشّاعر المقطع عندما نادى على مدينة القدس الشّريف، ونعتها بأجمل العرائس، وبأسلوب النهي (لا تعتبي) يوجّه الشّاعر خطابه إلى مدينة القدس، مع إدراج أسلوب الشرط والفعل المضارع بعده (نشهد)، واقترانه بالدلالة الجمعيّة للشعب، ليبين بصيغة المفعول به حال القدس الذي ستؤول إليه (اغتصابَك المهين) ، ومن ذلك ارتبطت جميع أركان الجملة بعضها ببعض، فلم ينفصل فيها النهي عن الافتراض الذي يمكن أن يحصل، وباستعمال (إذ) التي حدّدت عنصر الاستقبال الزمني الذي سيُحدث ،ردة فعل على ما سيحصل عند اغتصاب القدس، لكن أسلوب الحصر (إنّما) الذي ورد هنا، استطاع أن يحدّد خطى الدّلالات النحويّة بالانتقال الإيجابي في فضاء التّراكيب، ليظهر الجار والمجرور (من دم البنات) المتعلّق بالمبتدأ المصدر (حناؤك).

أمّا الصّورة الفنيّة التي تشكّلت من خلال هذه الأبيات ظهرت بالنّداء الحي الذي استخدم فيه الشّاعر التّشبيه لمدينة القدس لتكنّى (بأجمل العرائس)، ويخاطب شاعرنا من خلال التّشخيص المباشر مدينة القدس عندما يجعلها عروساً جميلة، بأن يوجّه لها رجاءً عميقاً بعدم العتاب على ابنها، عندما تغتصب أمام عينيه، واستحضر الشّاعر اللّفظ الكنائي الاغتصاب ليدل على الاحتلال الصهيوني، والصورة الحسيّة التي ظهرت في (حناؤك) بينت مجازا على اعتبار ما كان، إذ كانت القدس أجمل العرائس المخضبة، ولكن بنية شبه الجملة من الجار والمجرور، حدّدت مفصلَ الأبيات، ومجمل دلالات المقطع الشّعري بما نثرته من تبرير وتعليل دلالي لما سبق، إذ أخبرت المتلقّي أنّ ابن القدس رسم حنّاء تلك العروس بأجساده ودمائه، ومن هنا تشكّلت الصورة الانفعاليّة الحركيّة التي نقلت المتلقّي إلى استحضار الوعي الدّاخلي وبث المشاعر الحزينة على اغتصاب عروسه، ولكن لم يكن ذلك مجانا، بل محصّلة بعد استشهاد البنات والبنين.

وبذلك كانت الرّابطة النحويّة والنّظم التّرابطي المنسوج تبعاً لترتيب المعاني في ذهن الشّاعر لتنقل إلى المتلقّي، منتجةً بنيةً شعريّة جمالية، تلازمت من خلالها وظيفة كل أركان الجملة الاسميّة

[1] درويش، محمود: الأعمال الشعرية الكاملة. د ط، دار العودة، بيروت، 1987م، ص 169.

التي تمثّلت بصيغة العمدة والفضلة، وتضام كل عنصر إلى الآخر، صورة فنية معبّرة عن حال القدس الواقعي، الذي عساه أن يتغير.

ج-رتبة الجار والمجرور المتعلق بالتمييز:

يتحدّث الشاعر أحمد إسماعيل الأعرج في قصيدة بعنوان (بيت لحم مهد عيسى) عن الاعتداء الصّهيوني على ساحة المهد والتنكيل بأهلها، فيقول:

في ساحةِ المهد كلُّ النّاسِ شاهدة على الحصار فكم منفيٍّ ومعتقلِ

وكم شهيداً على الأبواب غادرها لجنّةِ الخُلدِ عند الله بالعملِ[1]

بدأ الشّاعر أبياته بتقدّم الجار والمجرور (في ساحة المهد)، وربَطها فيما بعدها (كلُّ النّاس شاهدةً على الحصار) المسند إليه، ليحقّق هدفه الأبرز، وهو توجيه القارئ إلى ساحة مدينة المهد المحاصرة، أي إلى الصورة المكانيّة.

وعندما ننتقل إلى البيت الثاني نرى استفهاماً حاضراً في بداية الجملة، وكان متقدم جوازاً لأنّه من الأسماء التي لها حق الصّدارة في الترتيب النّحوي، وإعرابه يكون البناء على أنّه المبتدأ، وما يليه (شهيداً) يعربُ على رتبته تمييزاً، أما المسند (الخبر) في الجملة فكانت رتبته تاليةً للمبتدأ (على الأبواب) على أنّه الخبر المتعلّق بالمبتدأ (كم) ، وبذلك تقدّم الاستفهام ليحقّق النّظم والاتّساق في فضاء التّركيب الشّعري، ويؤثر في مضمون البيت الشّعري بأكمله، وتأخر الخبر (الجار والمجرور) الذي يفيد الاستعلاء أيضاً؛ ليبرز الظّرفية المكانية للشّهداء في المدينة المقدّسة، عن طريق تعليق كل كلمة بالأخرى؛ فيحقّق التركيب اللّغوي للجملة الشعريّة.

ويستحضر الشّاعر الجمالية الفنيّة في أبياته من خلال الانطلاق بالاستفهام الإخباري للمخاطب، لإيصال الصّورة الخياليّة لحال المدينة وقد دافع عنها أبناؤها، واستشهدوا على أبوابها، فيكون قد رسم لوحة فنية للمقاومة والتصّدي للاحتلال في مدينة بيت لحم، عندما حاصر المحتل بعض المقاومين داخلها وأجبرهم على الرّحيل إلى المنفى، ولكن الكثير منهم سقط شهيداً (على أبوابها)، وبهذه الصور المجازية تحقّقت غاية الشّاعر المقصودة عن طريق إيراد العلاقة المحلية المكانية (على الأبواب)، وهي بلا شك أبواب مدينة بيت لحم، وفي كلمة مجازية أخرى (العمل)

[1] الأعرج، أحمد: القدس خيطُ المسبحة. ط1، دار الأبرار للنّشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص74.

كلمة عامة واسعة، وظّفها كنوع من الرّموز، ولابدّ للقارئ أن يدرك أنّه ليس أي عمل، وإنمّا عملٌ جهاديٌّ نضالي، (المقاومة) ، وبذلك ذكر العام وأراد الخصوصيّة.

وبذلك يظهر التّعالق بين الترتيب النحوي للجملة التي تبدأ بِـ(كم) التي حققّت الدّلالة اللغويّة، قدرة تركيبيّة لركني الإسناد المبتدأ والخبر بما دلت عليه من الكثرة، وما يليها من التمييز المنصوب والجار والمجرور المتلازمين، وبالتالي استطاعت التركيبة النّحويّة أن تُنشئ أركان العلاقات البلاغية بين عناصر الأبيات الشّعرية، من خلال البنيات المجازية، أو العناصر الصّوتية، لتؤلّف نسيجاً متكاملاً تمكّن من دمج الوظائف التركيبية اللفظية مع الوظائف البلاغيّة، وكذلك البنيات الصّوتية، ليظهر نظم الجملة الذي سار داخل البنية النصيّة.

د-رتبة الجار والمجرور المتعلق بالصفة:

يقتنصُ سليم الزّعنون[1] الأسماء المضادة والمؤامرات المحاكة التي تفتح أفقاً سياسيّاً، وتكشفُ زيفاً غامضاً، في مصادرة أراضي القدس 1995م في قصيدة (القدس والأندلس) فيقول:

فقلتُ أوسلو <u>على الأكتاف</u> ميتة حتى المعزين ما عادوا معزينا

كأنّهم ندموا فالعهد ينقضه منهم فريقٌ فلا دنيا ولا دينا

<u>والأرضُ في القدس</u> تسبيها وتسلبها عصابة الغدر والدّنيا تُنادينا[2]

وانطلق الشاعر الزّعنون بأبياته للحديث عن اتفاقيّة أوسلو، وموقف الشعب الفلسطيني منها، والأطماع الصّهيونيّة فيها، وبدأ قصيدته باستخدام الفعل الماضي المقترن بضمير المتكلّم، وسارت الجملة إسناديّة تامة مكونة من الفعل والفاعل والمفعول به، وأتبعها بالجار والمجرور (على الأكتاف) المتعلّق بالصفّة الواقعة على اتفاقية (أوسلو) وهذه الصّفة حسب تقدير نحاة العربية تقديرها كائن أو موجود، وتابعها بتركيبات نحويّة لكل منها وظائفها ومرتبتها الخاصّة بها، وإذا ذهبنا إلى البيت الأخير نرى جملة اسمية مكونة من المبتدأ (الأرض) يليها الجار والمجرور المتعلّق به بالخبر "في القدس"، فكانت الجار والمجرور بمثابة الجملة الفاصلة بين المسند والمسند إليه (تسبيها)، وبذلك كانت جميع التعالقات النّحوية التركيبية متعاضدة تُنشئ المعنى الدّلالي الوظيفي.

---

[1] سليم الزّعنون: ولد في غزة عام 28-12-1933م، درس في مدرسة الإمام الشافعي في غزة، نظم الكثير من الشعر، وكان رئيس جمعية الخطابة العربية في غزة، أنهى دراسته الثانوية في 1951م، درس في كلية الحقوق في جامعة فؤاد الأول. أنظر: مذكرات سليم الزعنون، السيرة والمسيرة، ص 30.

[2] الزعنون، سليم: يا أمة القدس. ط1، المؤسسة العربية للدّراسات، عمان، 1995م، ص393.

والنّاظر للأبيات السّابقة يحاول أن يرسم الصّورة الفنيّة، التي أظهرت الانسجام بين صورها الجزئية المركّبة ، وعبّرت عن دلالاتها بصورة جمالية رائعة، ففي البيت الأوّل يُظهر لنا العقد الذي وُقّع لتقسيم الأرض الفلسطينية، أملاً من القادة أن يحقّقوا بعضاً من آمالهم في أرضٍ ووطن، فيُخبر الشّاعر المتلقّي (قلتُ) منذ التوقيع أنّها ميتة، بإيراد علاقة ودلائل مجازية من خلال الجار والمجرور (على الأكتاف) إذ أراد بها موقف الموت، والنّهاية الحتميّة لكل شيء، فالاتّفاقيّة ميتة وجاهزة، ولكنّ عزاءها لم يُقم، ومعزّوها لم يتواجدوا، وبذلك رُسمت الصّورة الحيّة التي شَخّصت (أوسلو) على أنها الميّت المحمول على الأكتاف، وحمله من وقّعه فقط، وسار به إلى المقبرة، فالقرينة المحلية المجازيّة حدّدت يوم الميلاد بيوم الموت، عن طريق بث المشاعر الحزينة على حال القدس، وخصوصاً أنّ معزّيها اختفوا، ولم يعُد لهم ظهور في الوقت الذي تحتاج لهم فيه، واستخدام أداة التّشبيه في البيت التالي (كأنهم) ندموا، ولكن لماذا؟ نعم لأنّ ذاك العهد (يُنقض) ؛ حيث حملت هذه الكلمة دلالة مجازيّة أراد بها الصّفات التي اتّسم بها اليهود (نقض العهد) إذ لم يكن غريباً عنهم وعن صفاتهم، وعندما يتابع نرى الشّاعر يكرّر الحقارة المعروف بها الصّهيوني (تسبيها) إذ كانت الكلمة مجازاً حقّاً عن حادثة السبي اليهودي القديم، ونعتهم بأنّهم لادين لهم ولا دنيا فهم ليسوا أبناء ثقة، بل هم أبناء الخيانة ورمزها الأبدي، وبذلك تشكّلت التّعالقات الدّلالية الحزينة، والصّور الحسيّة، التي رسمت حال الفلسطيني، الذي تخلى عن أجزاء كبيرة من أرضه، ليبتغي الأمل الحق، ويستشرق الأمل، ولكن الموت كان سيّد الموقف في النهاية.

إذاً فالانسجام النّحوي المتشكّل من الترابطات والتراكيب النّحوية الوظيفيّة التي عملت شبه الجملة من الجار والمجرور على تحديد الظّرفية المكانية المسببة والمستلبة، مع التّركيز على المكان الأساس للاهتمام الحق والموجه لها دون غيرها، وكذلك المؤامرة التي تعرضّت لها حيث ظهرت من خلال شبه الجملة أيضاً التي جعلت منها صفةً للاتفاقيّة، وما تأخيرها إلا تركيزا على صفتها.

هـ--رتبة الجار والمجرور المتعلّق باسم الفاعل:

يتحدّث الشاعر نزيه حسون في قصيدة له بعنوان (أبحث عن وطني) عن قادات العرب وسياداتهم، وموقفهم من فلسطين وأرضها، فيقول:

هذا <u>اللّابس من عار</u> النّفط عباءة ذُل

يعرفُ حرقَ الدّولاراتِ

على أفخادِ النّسوة

لكنّه لا يعرف أين الأقصى

أينَ القدس وأينَ الجولان

لا يعرفُ أبداً لا يعرف[1] .

يشيرُ الشّاعر في بداية المقطع من خلال المبتدأ (اسم الإشارة هذا) إلى العربي، ويعرّفه باسم الفاعل (اللابس)، ولكن من هو؟ إنّه اللابس (من عار النّفط عباءة) حيث نرى الجار والمجرور المتعلق باسم الفاعل اللبس محور الأبيات، ومفصلها الذي يحركها، لأنه جعل العباءة بعضاً من النّفط وأمواله، فينتقل إلى ما بعدها موضّحاً ما سبق، فقد ربط المعاني والتّراكيب ووضع مفتاح الأبيات التالية، بأن عرّف العربي صاحب العباءة، من خلال الاستمرارية المرسومة في الفعل المضارع (يعرف) ويحدّد مفعول الفعل مباشرة (أفخاذ النسوة)، وبذلك نلاحظ النّسق النّحوي الذي عرّف الجاني، ويتابع مباشرة بخيوط متّصلة، فيستخدم النفي (لم يعرف) ليخبر المتلقّي والسّامع بأن يثق تماماً أنّ صاحب العباءة لن يعرف الأقصى، ولا حتى مكانها، ويتابع من خلال تحقيق الانسجام بإيراد التكرار (لا يعرف، لا يعرف) وبذلك يؤكّد على أنه لن يعرف أبداً من خلال عبارات النفي.

يوجّه الشّاعر لومه، وعتابه لقادة العرب، خصوصاً إلى الدّول النفطية، فبدأ بالإشارة إلى العربي (اللابس) باسم الإشارة (هذا) الذي يستخدم للمعرفة، ولكن استخدامه هنا للاستهزاء بمن يُشار إليه، وقد أشار إليه بكلمات مجازيّة مزدوجة المعنى، (اللّابس من عار النفط عباءة) ، فلابس العباءة كلمة مجازية عن الخليجي، وكذلك (عار النّفط) مجازية جزئية عن أعمال الدول العربيّة في التخلي عن نفطها ومالها، أما الشّطر الثاني فبدأ بالفعل المضارع (يعرف) ليدل على الاستمرارية وعدم التراجع عن كل ما يقوم به العربي صاحب النّفط، ويتابع سرد قصّة التخاذل والحقارة لهؤلاء بعبارة مجازيّة أخرى (يعرف حرق الدولارات) عبارة مجازيّة تدل على إهدار مال العرب أجمع على (أفخاذ النّسوة) وتلك أيضاً جملة مجازيّة تحمل قمّة الانحطاط العربي، الذي يتبع النساء ويدفع الدولارات لينفقهن على فتيات الليل، ويرضي ذاته، بعد أن يبيع المال العربي.

وبهذا كانت الإشارات النّحوية والترابطات العلائقيّة بين عناصر البنية الوظيفيّة النحويّة، وكذلك الدّلالات المجازيّة، التي استطاعت أن توصل المعاني البلاغية، بالانسجام مع المعاني النحوية، إلى الألفة والاتفاق، وخصوصاً جملة الجار والمجرور التي تعلّقت باسم الفاعل، وانطلقت من خلال

[1] مهنا، سامي: من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل. ص343.

لتوضيح بطل الأبيات، ومحور حديثها التالي، حول القدس ومسجدها، لإيصال رسالة الإهمال العربي، والتفريط بالدولة الإسلامية العربية.

و- رتبة الجار والمجرور المتعلق بالمصدر

إنّي أريد السّلام ولكن

سلاماً يعيد إلى القدس مهرتها الرّاجفة

إنّي أريد السلام ولكن

سلاماً بدون السلام، سلام عليه

وتبقي الكوابيس والعواطف[1]

أكّد الشاعر المتوكل طه حقّه في السّلام من خلال البنية التوكيدية التي ابتدأ بها المقطع الشّعري (إنّي أريدُ السّلام) ، ويعطف عليه جملة استدراكيّة مفعوليّة (سلاماً) من المصدر المفعول المطلق المشروط بما سبق، وأضاف لها الجملة الظرفية من الجار والمجرور (يعيدُ إلى القدس مهرتها) التي تعلّقت بالمصدر (سلاماً) ، عن طريق (إلى القدس) الجار والمجرور الذي يخبر بمعنى انتقال الغاية التي خسرها ابن القدس وعودتها، وكذلك كان حضور التكرار فاعلاً في الأبيات السّابقة، لتلفت نظر القارئ إلى الغاية المرجوّة من الأبيات ومحورها الأساسي (السّلام) ولكن لاشكّ أنّ ما أريده وما يريد أخي (سلاماً بدون السّلام)، وأضاف بعطف الجمل كما السابق على بعضها الفعل المضارع (وتبقى) ، إذا ما نراه في الأبيات الإصرار الذي يسعى إليه الشّاعر، ويعطف الجمل ويستدرك غيرها، على سبيل التقّدم لحظة والعودة في لحظة أخرى.

وتظهر القيمة البلاغية للأبيات عندما نستحضر أمل الشّاعر الذي يريد السّلام، ويؤكّد إرادته الحقيقيّة لكي يحيا أبناء شعبه ويعيش بأمان، ولكنّه يورد شرطه من خلال الصّورة المجازية عندما يقول (مهرتها الواجفة) أي: سلاماً يعيد ما انتزعتموه من أمنٍ وأمان من قلوب الصّغار والكبار، فاستعار كلمة المُهرة، استعارةً تجسيدية للدّلالة على الطّفل الفلسطيني الذي عاش خوفاً لم يفارقه، ولكنّكم من خلال صورتكم الواقعيّة وأعمالكم عن أي سلامٍ تتكلمون، (سلامكم بدون سلام) لا

[1] طه، المتوكل: رغوة السؤال. ط1، القدس، دار الكاتب، 1992م، ص20-21.

وجود له ، يحمل الصّورة السلبيّة، من خلال مجازه (بدون سلام) أي أنه حبر على ورق، لا وجود له.

من هنا شُكّل التّكامل النّحوي من خلال عناصره المتعددّة التي تحمل المصدر المطلق، وما تعلّق به لغوياً من الجار والمجرور، التي تحمل أمنيات الشّاعر التي حملت صورة تخيّليّة له ولأبناء شعبه لم تتحقّق، فتضافرت البنيات النّحويّة مع العناصر المجازية والاستعارية لتُنشئ أنساقاً متكاملة الأركان، تسعى لأنْ توصل غاية الشّاعر ومراميه في الوصول إلى فشل كل أركان معاهدات السّلام.

المسألة الثانية: أحكام خاصة برتبة المفعول به

الأصل في المفعول به أن يأتي بعد الفاعل، ولكنّه يتقدّم أحياناً على الفاعل، أو يتأخر أحياناً أخرى، وذلك تبعاً لقواعد خاصّة، نأتي ببعض الأمثلة حولها:

وفي رتبة تقديم الفاعل على المفعول به: ورد أن تأخير المفعول به على الفاعل هو الأصل الذي يجب أن تسير عليها قاعدة ترتيب الكلام، ومن هذه الحالات التي توجب التأخير، الشّك والالتباس لاختفاء القرينة التي تميّز المفعول به عن الفاعل، وكذلك أن يكون المفعول به محصولاَ بإلاّ، وأيضاً أن يكون الفعل مقترناً بالفاعل، وسنوضّح ذلك من خلال الأمثلة التالية:

استطاع العدو الصّهيوني أن يغرس مسماراً له في حارات القدس الشريف، وهي حارة اليهود، وحائط المبكى، فقال سميح القاسم فيها:

رأيتُ مسمارَ جحا

مفقوده موجود

رأيتُ مسمارَ جحا

موجوده مفقود

رأيتُ مسمارَ جحا

في حارة اليهود....[1]

[1] القاسم، سميح: الأعمال الشّعريّة الكاملة. ط1، دار العودة، بيروت، 1977م، مج3، 145.

شكّلت الأبيات نظاماً متحرّكاً من حيث البنية الصّوتيّة التركيبيّة، وكذلك البنية النّحويّة التي اتّسمت بالتكرار المستمر لبعض الأشطر، فالفعلُ الماضي (رأى) فعل متعدٍ إلى مفعولين متتاليين كما نرى، والمفعول به انتظمت رتبته بعد الفاعل المتّصل (التاء) وبذلك مثّل رتبته وموقعه الواجب له الوجود به، حيث تعالقت واتّسقت الدّلالة اللغويّة، والمعاني النحويّة لترسلَ مقاصد وغايات الشّاعر " المعنى النّحوي الدّلالي"[1]، وتعبّر عن الصّورة الواقعية، وقال سيبويه فيما يتعلّق بذلك : " هذا باب الفاعل الذي يتعدّاه فعْله إلى مفعول، وذلك قولك: ضربَ عبد الله زيداً"[2]

وفي معرض الحديث عن الدّلالة البلاغيّة التي حوتها هذه الكلمات، نستطيع أن نرى أنّ محطّ هذه الأبيات هي (مسمار جحا) والمسمار عبارة مجازية دلّت على الرّسوخ والاستقرار مع الثبات، فشكّلت علاقة المجاز المحليّة، دِلالة فنيّة أدّت إلى التعبير عن احتلال العدو الصّهيوني لمحل مهم في بقعة معيّنة في بيت المقدس، والتكرار أظهر هذه الأهميّة البلاغية، والمكانيّة من خلال المقاطع المتتالية، وكذلك تتابع وتضام الفعل والفاعل في الرتبة، وما تلاه من المفعول به، لتُنشئ ما حملته من معنى تابع لها (مفقوده موجود) (موجوده موجود) وهذه العبارة التي تحمل معاني التّضاد، كناية عن الهيكل المزعوم لليهود، وبذلك يكون ترتيب المفعول به الأول والثّاني ما هو إلاّ غاية بلاغيّة مجازيّة تعبّر عن القدس المرجوّة لدى المحتل وما تبحث عنه، حسب رواياتها المزيّفة، وقال سيبويه في ذلك :" فكانت هذه الجمل التي لا تستغني عن المفعول به الثاني والثالث في إتمامِ معناها، وذلك حين يكون المفعول الثّاني بمنزلة الخبر عن المفعول الأوّل"[3].

ونأخذ مثالاً أخر على المفعول به المحصور ب إلاّ، وذلك في قول الشاعر أحمد الأعرج في قصيدة (وحدي في الميدان):

وأُطفِئَ القنديل في

الأقصى وقد نزعوا الفتائل

والدّم ينزل من جرح

القضية في المقابل

لا <u>أمتلك إلاّ الإرادة</u>

وفي اليد الأخرى سنابل [4]

---

[1] يُنظر: عبد اللطيف، محمد حماسة: النّحو والدّلالة، مدخل لدراسة المعنى النّحوي الدّلالي. ط1، د ن، 1983م، ص 61.

[2] سيبويه: الكتاب. 1\34.

[3] يُنظر: مقبول، إدريس: الأسس الابستمولوجيّة والتّداوليّة للنّظر النّحوي عند سيبويه. ط1، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2007م، ص 365.

[4] الأعرج أحمد: القدس بوابة السماء. ص 47.

رسم الشّاعر لنفسه صورة بلاغيّة نحويّة استطاعت أن تُنشئ الدّلالة النّفسيّة الواقعيّة، من خلال سرد الأعمال الحقيرة للعدوّ الصّهيوني، وذلك بما حمله الفِعل المبني للمجهول (أُطفئ) من دلالة على الصّورة الحزينة الممتلئة بمعاني اليأس التي سيطرت على الشّاعر، مع بقاء بعض الذّرات من الأمل لتُشرقَ شمس الحريّة في قلب لأقصى، واستخدامه لحرف التّحقيق (قد) زاد من بث الصّورة النّفسيّة التي سيطرت على القصيدة، وخصوصاً أنّه دخل على الماضي (نزعوا) فأصبح الأمر متحقّقاً لا محالة، إذاً فالبؤرة الكلاميّة انطلقت من خلال (جرح القضيّة الفِلسطينيّة)، وخصوصاً في كلمات (الدّم النّازف)، الذي وظّف الخيال واستحضر الألوان التي تدلّ على الألم والمأساة، وما بيدِ الشّاعر، وبيد غيره إلا الصّمود والإرادة (لا أمتلكُ إلاّ الإرادة) ، واستطاع أسلوب النّفي (لا أمتلكُ) المكوّن (الفعل: أمتلكُ+ الفعل المستتر أنا+ أداة الحصر إلا+ المفعول به) أن يرسم الطريق لترتيب المفعول به على أنه يتلو الفاعل فقد بسبب أداة الحصر، وعندما يتابع يقول : (وفي اليدِ الأخرى سنابل) نرى الجار والمجرور الخبر تقدّم على المبتدأ سنابل، ليبرز دلالة انتهاء الخيارات المتاحة أمامه.

لقد سيطرت صورة المكان على هذه الأبيات من خلال تركيز الشاعر على إيراد صورة الأقصى الشريف، وأورد الصور التّشخيصيّة من خلال جملة (والدّم ينزف من جرح القضية) فالقضيّة إنسان مجروح ينزف، ويعاني مرارة الألم، والدّم النّازف مجاز دلّ فيه على الألم والإصابة والمعاناة، وبما أنّ الدّم عادة ما يتعلّق بالإصابة والمرض فهو جزءٌ منه، وجملة (لا أمتلكُ إلاّ الإرادة) ما هي إلاّ جملة استثنائيّة حملت من خلال حصر المفعول به كلمة (الإرادة) لتعبّر عن حصر الوسائل التي يمتلكها الشار للدّفاع عن وطنه ، وتابع بجملة (في اليد الأخرى سنابل) فالسّنابل كناية عن السّلام.

وبهذا نرى التّلازم الواقع بين أجزاء الكلمات الشّعريّة المتعالقة فيما بينها دلاليّاً وكذلك نحوياً من خلال ترابط تراكيب، والعطف المتكرّر فيما بينها، وتلازم الفعل مع الإرادة فقط عندما حصر في الاستثناء، وكذلك مع الدّلالة البلاغيّة المجازيّة للألوان والدّماء وأعمال الصّهاينة، وانصهار الكناية والمجاز وكذلك التّشخيص لاستدعاء الصّور المكانيّة والنّفسية.

وجاءت مسألة تقديم المفعول به على الفاعل جوازاً بعض الأحكام الخاصّة المتعلّقة بها، مثل حالات التقديم في أ- الحركة الإعرابيّة ب- القرينة المعنويّة ج- تاء التأنيث، وسنتناول إحدى هذه الحالات في شعر القدس، ونبدأ بالتقديم بسبب الحركة الإعرابية:

الشاعر معتز القطب قال شعراً في ذكرى الإسراء والمعراج، يخاطب بيت المقدس:

تهزُّ القلبَ ذكرى من بلادي لمبعوثٍ له كلُّ الثّناءِ

أتى في رحلة الإسراءِ نورٌ ليُهدي القُدسَ مفتاحَ الضّياءِ

تمرّ على عبادَ الله ذكرى لأعظم زائرٍ نحو السّماء[1]

إنّ التحليل النّحوي لهذه الأبيات يُظهرُ المكانةَ الدينيّة لمدينة رسول الله ومعراجه الكريم، إذ شكّل الفعل المضارع استمراريّة دينيّة وأهميّة كبرى حيث تشكّلت البنية من الفعل (تهزّ)+ المفعول به(القلبَ) + الفاعل (ذكرى)، التي نراها تختلف عن التّرتيب الأساسي الذي يورد الفعل + الفاعل+ المفعول به، وبذلك حدّدت الحركة الإعرابيّة الواردة على أنّها النّصب حال الكلمة الإعرابي ورتبتها، وتكرّر ذلك في الأبيات التّالية أيضاً (أتي في رحلة الإسراء نورٌ) و (تمرُّ على عبادِ الله ذكرى) وبذلك تقدّم المفعول به على الفاعل جوازاً تبعاً للحركة الإعرابية.

وتتحقّق الصّورة الفنيّة لهذه الأبيات بدايةً بأن ألبس ذكرى مولد الرّسول ثوب الشّخصيّة الإنسانية، فكلّما حلّ طيفها، هزّت قلب الإنسان، واستخدم الشّاعر في كلمة (لمبعوثٍ) كناية عن صفة رسول الله (ص)، فهو أيضاً نور في البيت التالي ، وفي نفس البيت اتّضح أنّ الشّاعر استخدم المجاز في (مفتاح الضّياء) على اعتبار ما سيكون، فقدوم رسول الله إلى أرض القدس، مفتاحٌ انطلقت منه الدّيانة البشريّة أجمع، وحدّدت الكثير من العبادات والمجهولات، وفي البيت التّالي يتابع الشّاعر تعليق الصّفات ببعضها فقد رسم صورةً مجازيّة لرسول الله (ص) (زائر السّماء) مجاز عن رحلة الإسراء والمعراج لرسول الله السّماوية، فالعلاقة المحدّدة علاقة المحليّة (السماء)، ومن هنا ارتبطت المعاني النّحويّة لتقدّم المفعول به في أغلب الجمل السّابقة، بالمعاني الدّلالية البلاغيّة التي ركّزت على حادثة الإسراء والمعراج وأهميّتها للبشريّة، وبذلك أعطت التراكيب مجتمعة مع الرّتب للمفعول به للبنية الشّعرية تكاملاً واتّساقاً نابعاً من ترتيب داخلي يعكس انفعالات داخليّة وعوالم كامنة في قلب الشّاعر، حيث دعا لاستحضار القصّة في خيالات القارئ ونبّه من خلال التّرتيب القواعدي إلى عميق الأهميّة لذكرى الإسراء والمعراج من خلال الصّورة المكانية المحلية الحية .

[1] القطب، معتز: آخر صورة لمولاتي. ص20.

وفي مثال يُظهر أن يكون الفاعل محصوراً ب إلاّ– إنّما، قال الشّاعر معتز القطب في قصيدة بعنوان (الحقيقة والسّراب):

كلُّ البلادِ كساها ثوب عزّتها والثّوبُ في القدسِ منسولٌ كذا الشّالُ

تحتَ التُّرابِ لها أصلٌ يُشرّفها أو هكذا زعموا للناس قد قالوا

لن يُعرَف المجدّ فيها منذُ وعكتها إلاّ إذا دَفَعَ الأعرابَ ترحالُ [1]

يتغزّل الشّاعر في مطلع قصيدته بمدينة القدس، فقد بدأ القصيدة بذكر فضائل وخِصال بيت المقدس الشّريف، واستخدم الشّاعر صيغة الجمع مضافة ومنسوبةً لمدن العالم، لكن القدسَ منعوتة بأنّها تلبسُ ثوباً ليس كغيره، حتى تحت ترابها لها أصلٌ عريقٌ يشرّفها للأبد، والتّرتيب النّحوي لهذه الجُمَل نراه يسير بنظام دقيق تعلّقت فيه الكلمات إحداها بالأخرى، فتقدّم شبه الجملة (تحت التُراب) فاستطاع أن يوجه القارئ إلى استطلاع الموقف السياسي المتعلّق بمدينة القدس، ويلخّص فكرته، وكذلك العطف (أو) حدّد ما زعمه اليهود، ممّا يوجد تحت تراب القدس، ولكن النّفي (لن) استطاع أن يوصل رسالة إلى العرب أجمع بأنّ مجد القدس، لن يحصل، وحدّد وحصر ذلك بجملة (دفعَ الأعرابَ ترحالُ) وإذا قلنا أنّ هذه الجملة مكوّنة كالتّالي : (الفعل دفع+ المفعول به الأعرابَ+ الفاعل ترحالُ) وبهذا نرى القطب رتّب كلامه وجملته قاصداً التّركيز على العرب عندما جمعهم على (أعراب) وطبعاً سار على القاعدة النّحوية التي تقول بتقدّم المفعول به بعد الحصر ب إلاّ على الفاعل.

وبذلك كانت صورة المكان وعلاقته بالشّاعر وبالأمّة أجمع، صورةً حاضرة في حنايا أبيات القصيدة، وقد استخدم شاعرنا التّشخيص الجميل عندما كسا جميع البلاد ثوب الأنثى، والقدس خاصّة كسيت بثوبٍ مميّز، وشكّل المجاز من خلال (ثوب عزّتها) صورةً مجازيّة ارتبطت بعلاقة جزئيّة مع العزّة، وبما أنّ العزّة صفة مقتصرة على القدس فقد نُسبت لها، وخصّت بها، وبذلك نرى صورة التّشخيص قد رُكّبت وانتظمت مع الصّورة المجازية للقدس، ويتبعها تعريفٌ لثوب القدس بصورة مأساويّة حزينة استطاعت أن تعبّر عن واقعيّة، رسمت عاطفةً مشحونة بالإحساس بالألم، فثوبُ القدس (منسول)، وبذلك نسج الشاعر عبارات المجاز السّابقة مع ما بعدها ومزجها بالعاطفة ليُوصل الحقيقة، ويعبّر عن مشاعر المتكلّم المأساويّة التي تبكي على حال القدس وأهلها، ومن ثمّ نرى الشّاعر يتحوّل في البيت التّالي إلى السّخرية من الصّهاينة، عندما أجاز بكلمة (لها شرفٌ)

[1] القطب، معتز: آخر صورة لمولاتي. ص 89.

فالشّرف مختص بالقدس وعراقتها الإسلاميّة فقط، فكيف لكم أن تزعموا أشياء وتتخيلوها وتنسبوها لأنفسكم؟ فسخرية الشّاعر التي نلاحظها تدل على عدم وجود ما يعتقدون أصلاً، هي وهمٌ ليس حقيقة، ولكن يوجّه الشّاعر طلبه إلى الشّعوب العربيّة (الأعراب) ويقول لهم: أعيدوا مجدها وحرّيتها، وحدّد لهم الطّريقة المثلى. فكان لتقديم المفعول علاقة وثيقة بما يريد الشّاعر، وصلة حيّة بكلامه السّابق الموجّه بلا شك إلى جماعة الأعراب، عندما جعل الصّورة مجتمعة تكتمل لتتشكّل وتتنامى مجتمعة معاً فتصل إلى (التّرحال) وهو المطلوب.

وفي مسألة تقديم المفعول به على الفعل والفاعل: (أن يكون المفعول به ضميراً منفصلاً)، قال الشّاعر محمد يوسف قصيدة تحدٍّ يوجّهها إلى المحتل وغيره بعنوان: (فِلسطيني إيّاكَ أن تتكلّم):

فلسطيني إيّاكَ أن تتكلّم

حتّى مع الحجر

فلسطينيّ إيّاكَ أن تنظُر

حتى إلى الشّجر

إيّاك أن تتأمَّل السّماء والنجومَ

وحتّى القَمَر[1]

ابتدأ الشّاعر مقطوعته الشّعريّة بكلمة (فلسطينيّ)؛ حيث أراد أن يُلفِت نظر القارئ إلى نسبته ويؤكّد عليها، بما أنّها مبتدأ الجملة، ومحور انطلاقتها، وإيّاك ضمير النّصب المنفصل، المتقدّم في الجملة الفعليّة التالية له، وبذلك نلاحظ تقدّم المفعول به الذي يفيد في دلالته التّركيز على الأسلوب التّحذيري الذي حملته دلالة الترتيب الموقعي للجملة. أمّا الشطر التّالي له فنراه قد تقدّم الضّمير المنفصل إيّاك، فكانت على النّحو التّالي: (إيّاك المفعول به + تتأمل الفعل + الفاعل الضّمير المستتر) وبذلك كانت رتبة المفعول به متقدّمة وجوباً على الفعل والفاعل حسب القاعدة النّحوية التي تقول بتقدّم (إيّاك) على فعلها ومفعولها.

تتضمّن هذه الأسطر كلمات للشّاعر استطاع أن يؤصّل الوطنيّة الفلسطينيّة، مقترنة بالعبارة التّحذيريّة (إيّاك) التي كرّرها الشّاعر باستمرار في قصيدته، فما هي إلاّ عبارة مشحونة بالقوّة

[1] يوسف، محمد: فلسطينيّ رغماً عن كل البشر. موقع دنيا الوطن www.pulpit.alwatanvoice . 14-7-2013.

التّعبيريّة، والتكثيف الفكري لدلالة هذه الكلمة، التي تعبّر عن وضع الفلسطيني الذي حَكم عليه الواقع أحكاماً عدّة، فالفلسطينيّ لا يمتلك مطلق الحريّة في حياته، فلا يستطيع أن يتكلّم حتى مع (الحجر) من هنا نرى أنسنة الشّاعر للحجر وكذلك تشخيصه، فالحجر شكّل كلمةً كنائيّة للإنسان الصّامت الّذي لا يتكلّم نهائيّاً، وعندما ينتقل إلى الشّطر التّالي الذي يتابع فيه من خلال الضّمير المنفصل (إيّاك) على اعتبار رتبته كمفعول به مقدّم على فعله وفاعله ليُنشِئ الغاية البلاغيّة المتعلّقة كذلك بالغاية الدّلاليّة المجازية، كمرتبة بليغة لا يُوصّل لها إلاّ من خلال عمليّة عقليّة تزيل الانحراف الذي حصل للمفعول به. أمّا عندما اعتبر القمر جزء من سماء القدس، وضمير النّصب وجّه المعنى باعتباره مكرراً إلى العديد من المحذورات فقط على كل فلسطيني، والشمس كناية عن الحريّة وكذلك النّجوم كناية عن الاستقرار والهدوء، فالصّورة المكانيّة نسجت حدود نظر الفلسطيني وتطلعاته، وكذلك القمر الذي يضيء سماء فلسطين لم يعُد له وجود في حياتك.

وبذلك ارتبطت تحقّق التّضام من أوّل شطر إلى الأخير، وذابت جميع التراكيب داخل بعضها لتؤدّي معنى واحد نهايته تعبّر عن صورة نفسيّة محطّمة، خطّت مسار الواقع الحي للإنسان الفلسطيني، من خلال العاطفة الحزينة.

المسألة الثالثة: أحكام خاصّة برتبة المضاف والمضاف إليه

شكّلت مسألة الإضافة أهمية كبرى في علم النّحو، وانبثقت منه عدّة مسائل خاصة بترتيبه في الجمل العربيّة، ومنها مسألة أن المضاف نكرة والمضاف إليه معرّف بالألف واللام.

ووظّف الشّاعر عبد الغني التّميمي مدينة القدس الشّريف في شعره، ووصف طهرها ونقائها في قوله:

كلّ شِبر من ثراها فيه للتّلمود غارة

هذه القُدسُ نسيجٌ من سناءٍ وطهارة

ها هو الفاروق في أفيائها يرفو إزارةْ

وصلاحُ الدّين يمحو أثرَ الكُفر الصّليبي وعارهْ

ثمّ في غفوة قومي

قَبَضَ الرّاية أطفالُ الحجارة [1]

لقد بيّن الشّاعر بتقديمه المبتدأ، القيمة الحقيقية لبيت المقدس، ومعاناة القدس الشريف من اعتداءات الاحتلال الغاشم، وكانت دلالات الإضافة اللفظيّة حاضرة بقوّة في الأبيات، مثل: (كلُّ+ شبرٍ) فكانت رتبة المضاف هنا (المبتدأ) والمضاف إليه المجرور (شبرٍ) النكرة، ورتبته التّابعة على الجر بالإضافة، وكذلك في جملة (أثر+ الكفر + الصّليبيُّ) نلاحظ الإضافات المتكرّرة المضافة إلى معرفة وتعامل على أنها مجرورة بالإضافة، وأيضاً وردت في (أطفال + الحجارة).

وبدأ الشّاعر بكشف الصّورة الواقعيّة الحيّة من خلال الأبيات السّابقة، حيث ظهر تعاطف الشّاعر مع أرضه وثراها، التي تستقر في نفس الشّاعر ووجوده، فشكّلت الكلمة (كلّ) بداية جمعيّة انطلقت لتضيف إليها المعاني المجازيّة، فعندما وردت (كلّ) شكّلت مجازاً من خلال العلاقة الكليّة التي أراد بها أجزاءً كثيرة من فلسطين، وأضافت إليها (شِبر) ،فأفصحت عن العالم الحسّي والواقعي لاحتلال القُدس، ودماره من قِبَل المحتل، فالغارات كانت واسعة، ومدمّرة، وكذلك (للتّلمود غارة) كناية عن اليهود الصّهاينة وديانتهم ، (والغارة) بثّت معنى المجاز كجزء من اعتداءات الصّهاينة، بالإضافة إلى الإشارة من خلال الرّموز التّاريخيّة مثل (صلاح الدين)، وكذلك عمر الفاروق.

وبالتّعاضد بين المعنى المجازي، والمعنى النّحوي نستطيع أن نقول أنّ الأبيات الشّعرية عبارة تراكيب متّحدة مع بعضها البعض عن طريق الإضافات المتعدّدة، التي جمعت الدّلالات البلاغية، وأنشئت الصّور الحيّة الواقعيّة، من خلال الإيحاء المستمر لعبارات الألم، والقسوة التي يعانيها الشعب، وخصوصاً (في غفوة القوم) قامت الطّفولة ونهضت فانتصرت للقدس (قبضت الرّاية) (أطفال الحجارة) كناية عن الأطفال المجاهدين الشّهداء الذين سطروا بدمائهم عراقة فلسطين في حين نرى شعوب العالم متقاعسة.

وبهذا نسجت الأبيات علاقات تشخيصيّة عديدة، وكذلك تجسيدية بتعلّيق رتبة المجاز المرسل المتّصلة مع الإضافة وإرسالها إشارات إيحائية تدعو العالم الخارجي للتّحرّك.

[1] التميمي، عبد الغني: ديوان ملحمة القدس. ط1، مركز الإعلام العربي، القاهرة، الجيزة، 2005م، ص30.

وفي مثال آخر تظهر فيه رتبة المضاف النكرة والمضاف إليه العلم تغنّى الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد بالقدس، فهي – فتاة عشقه اللامتناهي– في قصيدة له بعنوان المدينة الحزينة؛ حيث يقول:

عشقتها، أحببتها

سكنتُ في أهدابها

فديتُ كلَّ رملةٍ

تضيء من ترابها

سَجَدّتُّ في محرابها

مدينة القدس الّتي

لابدّ من إيابها[1]

إنّ التّشكيل النّحوي للمضاف والمضاف إليه في جُمل الشاعر هارون هاشم رشيد سار كالآتي:

(فديتُ+ كلَّ + رملة) أي أن تركيب الجملة هو (الفعل فديتُ+ الفاعل التاء+ كلَّ المفعول به– المضاف النكرة+ المضاف إليه العلَم رملة) وبهذه الجملة تشّكلت القاعدة النّحويّة المرجوّة واستطاعت أن تتناسق مع بعضها البعض لتؤلّف السّياق التّركيبي النّحوي، وتُنشأ البنية التّركيبيّة، التي كان لحضورها الأثر الفعّال في نسج التّماسك النّصّي في المُنجَز الشّعري، من خلال نموذج الإضافة إلى العلم (الرّملة) المدينة الفلسطينية العريقة، وربّما قصد الشّاعر الرّمل من خلال الرّمز الحاضر في أفعال الانتماء الواضحة والمكرّرة التي ينسبها الشّاعر لنفسه، وكذلك جُمل الجار والمجرور التي انتسبت إلى مدينة القدس وارتبطت بكل شطر من القصيدة، فشكّلت شبكة لغويّة واحدة استطاعت أن تؤول في النّهاية إلى الشّعرية الملائمة للأبيات.

لقد كان للشاعر أهمية في تشكيل الصورة، وكذلك رسم معالمها، وصوره مالت إلى الإيحاء والخروج عن المألوف من خلال بعض الكلمات، حيث عكست واقع حياة الشّاعر، عندما رسم

[1] رشيد، هارون هاشم: المدينة الحزينة. وردة على جبين القدس. وردة على جبين القدس. ط1، دار الشروق، 1998م، ص101.

تخيُّل نفسه، وقام بتشبيهها بالأم الحنونة التي ضمّته بين جفنيها، واحتضنته وعطفت عليه، ومثّلت جملة (كلَّ رملةٍ) عبارة مفصليّة لتعلّق وحب الشّاعر هارون لوطنه، باستخدامه بلاغة المجاز والقرينة المتعلّقة به (رملة) فهي جزء من أرض القدس(قرينة جزئيّة) وعندما أضيفت (كلَّ) إلى (رملة) لا بدَّ أنّ الكلام أفصح عن بلاغة كامنة، ورتبة صريحة، فلم يقل (كل) وسكت، وإنما (كلّ رملة) ليجمع ويضيف تعبيره العميق المكتنز في نفسيّة الشّاعر واستعداده لأن يبذل نفسه ودماءه من أجل القدس، وكذلك من خلال منظومة الدّلالات الإيجابية التي اتّجه بها نحو الأعلى عندما يلحّ على الإياب والانتصار بالعودة للقدس، من خلال صوره اجمع، وعندها شكّلت اتحاداً متسلسلاً من خلال منظومة فنيّة، وكذلك نحويّة من خلال عناصر الإضافة وأيضاً دلالية.

وفي مثال يُبرز المضاف النّكرة والمضاف إليه اسم الإشارة، يؤكّد الشاعر الفلسطيني لطفي الياسيني على انتماءه لأرضه وشعبه بسرد بعض الدّلائل:

أنّي في القدسِ ولدت ...

بدير ياسين

قبل النّكبة كان الميلادُ المخزون

يشهدُ حيُّ التوتة

حيّ السّعديّة ....

والمِئذنة الحمراء...

وحيّ الأمريكان

وعقبة صهيون

أنّي صاحبُ هذي الأرض

وفلّاح الأرض[1]

يبدو من خلال الأبيات أنّ الشّاعر الياسيني استخدم أسلوب الزّمن النّحوي المرتبط بموعد ولادته في مدينة القدس، الذي حدّده باستخدامه للظّرف (قبل النّكبة)، فالشّبكة العلائقية للأبيات

[1] الياسيني، لطفي: قصيدة بيت المقدس. صحيفة دنيا الوطن، www.puplit.alwatanvoice. Com ، 1-6-2020.

ونسيج العلاقة الدّاخلية لها، استدعت معها تاريخ فلسطين ونكبته عام 1967م وما قبله، وتحقّق استدعاء الشّاعر للخيال لدى القارئ عندما أسهب في الحديث عن الأحياء المقدسيّة، وذلك عندما استخدم التكرار في التّوكيد المستمر في (أني في القدس) (أنّي صاحب القدس) ليوثّق الوجود والانتماء الجمعي الفلسطيني لمدينة القدس. وأما توظيفه لدلالات العطف في الأبيات أدوار فعّالة للتوسّع في الكلام العربي، حيث لم يكتفٍ بحيٍّ واحد وإنّما أحياءً عدّة، ولعبت دلالتها من حيث الإضافة دوراً خطاباً منطقيّاً وحيّاً لإبراز هويّة الشّاعر.

وعبّر الشّاعر عن صور فنيّة عدّة ببلاغة الرّبط الزّمني المكاني الحي لتُرسل حواسها إلى باقي الصّور في (الميلاد المخزون) التي عبّرت عن العلاقة الحاليّة الزّمنيّة التي رسمت ذكريات ورموز عالقة في ذهن الشّاعر للأبد، وتوجيه الحديث عن الذات الشّاعريّة ورموزها الواضحة في (المئذنة الحمراء) التي رسمت الدّلالة اللّونية التعبيريّة، وبهذا يمكن أن يكون الشّاعر قد حدّد علاقات المعنى الموجودة بين طيات النّص وخصوصاً في (صاحب هذه الأرض) المجاز المرسل من خلال (هذه الأرض) لتشكّل دلالة جزئية للعلاقة الواقعة بين الإضافة النّكرة واسم الإشارة.

وبذلك نستنتج أنّ جميع الرّوابط والعلاقات بين الجمل السّابقة رسمت وحدة متألّقة متّسقة، بما لعبته الرّوابط من دور في تلاحم الجمل بعضها ببعض، وظهر ذلك جليّاً في المجاز) –صاحب– المضاف إلى اسم الإشارة كما قلنا لتُشكّل عناصر اتّساقيّة أحالت القارئ إلى خيال خارجي بعيد جعله يّقي على ميلاده وذكرياته باقية للأبد.

يُرسل الشّاعر يوسف الخطيب عبارات رمزيّة دلاليّة تؤكّد حق الانتصار للشعب الفلسطيني، وتبرز مسألة الإضافة إلى المصدر المؤول، بقوله:

أخي في القدس، ذاك جبينك المطلع الأسمر

كلافتةٍ تقول حروفها ...لابدّ أن أظفر

فخلّ على الزناد يداً، وخلِّ يداً على الخنجر

وإن جفنٌ غفا في اللّيل، خلّ رفيقك يسهر

لأنّ عليك يومَ الغمرةِ الموعودة أن تثأر[1]

[1] الخطيب، يوسف: ديوان عائدون. دار الآداب، بيروت، 1959م، ص 73-77.

احتلّ النّداء مقدّمة أبيات الشّاعر الخطيب؛ حيث نراه يبدأ بالخطاب للمنادى في القدس تحديداً، فكلمات الشّاعر، تخضع لترتيب متتالي من المعاني المستقبليّة، التي تعِد بالثأر، ومثّل مشهد الفلسطيني ؛خصوصاً (ابن القدس) من خلال اسم الإشارة (ذاك) ؛ فالجبين الأسمر لابن القدس هو عنده تلك اللافتة التي تحمل دلالة معيّنة، وهي الدلالة التجسيدية ، استطاع أن يختصر بها خصال ابن القدس، ومثّلت أفعال الأمر عند الشّاعر (فخلّ عنك) (خلِّ رفيقك) منبع عواطف الشّاعر الجهاديّة، حيث عبّرت عن عمق تجربة الشاعر النّفسيّة التي تحمل معاني الحزن وعدم الاستسلام، وظهر هذا واضحاً جليّاً في وسائله الفنيّة، والنّحويّة التوكيدية في (إنّ عليك يوم الغمرة الموعودة أن تثأر) ؛ بحيث عملت الجملة المحتوية على الإسناد المباشر، وعناصر الإضافة على تلخيص الحركات الإيقاعية وكذلك الإخبارية المكتنزة في دلالة الكلمات، على بعث الرسالة التي تؤكّد للعدو أننا لن ننسى، وبذلك كانت الإضافة في المصدر المؤوّل (أن تثأر) لها عميق الأثر عند إضافة ظرف الزّمان (يوم الغمرة الموعودة)، وهذا حتماً، سيحقّق النّصر الأكيد المشحون بالقوة القادرة على اقتلاع العدو من أرضنا.

ووُصفت صورة ابن القدس دقيقة باستخدام الرّمز، لتعبّر مجازياً وكليّاً عن إصرار الشّباب المقدسي على تحقيق نصره، وبالمقابل يحضّر الشاعر قائمة من الوعود، ليرسلها إلى ابن اليهوديّة وأعوانه، وذلك بجملة التّركيب الإضافي الذي عبّر عن عمق الحزن والأسى الذي يخزّنه المواطن في أعماق نفسه من عبارات الانتقام.

وعبّر التّشبيه الظّاهر في هذه الأبيات عن المكنونات الكنائية اللّونية، (الجبين الأسود) هو الجبين الحاقد عليكم، رمزنا وملصقنا، نكتبه على جبيننا وفي صدرونا إلى أن ننتصر، فلن نكون شخصاً واحد وتأكّدوا أننا كُثُر، وعبّر عن ذلك بأسلوب الشّرط (إن جفن غفا– خلّ رفيقك يسهر) الذي يصل بنا إلى غاية مهمة، وهي تحقيق العلاقات الجمعيّة المتكاتفة دوما بين أبناء القدس، ويتابع ويحدّد باستخدام ظرف الزّمان المقترن بالإيجاز (يوم التحرير الموعود) وهو اليوم المنتظر لدى كل فلسطيني.

وبذلك ظهر نسيج الجمل من خلال السّياق المتّسق المتكامل في عبارات التشبيه والإضافة ودلالاتها والعبارات المجازية المتّسقة مع دلالات الأبيات والمنتهية بنتيجة سرديّة، أطنبت في الأبيات وجمعت بينها.

وفي مثال يوضّح المضاف النكرة والمضاف إليه المضاف إلى الضّمير:

تصف لنا الشّاعرة إيمان مصاروة مظاهر الحياة في بيت المقدس، وترسم لها لوحة جميلة في قصيدة بعنوان (القدس أمي) فتقول:

في القدسِ شيخٌ ناسكٌ يدعونه "وادي جهنّم"

تُرهِفُ سمعها الأسوارُ حين يكون يشرحُ قصّة الميلاد

العُشبُ في "جبل المكبّر" يحتفي بالغيم

يلبِسُ خضرةَ الكلماتِ رغمَ سقوط بعض حروفه

في هوّة المعنى

تشتّته الرّياح فيلبس الأمل الجميل

يرنو إلى "وادي الرّبابةِ" مثل نسرٍ مفرد زهواً جناحيْه[1]

ارتسمت الوحدات اللّغويّة في هذه الأبيات من خلال التّعبير اللّغوي الحي، والوضع التّركيبي السّياقي الذي جسّد العلاقة القائمة بين عناصر هذه الجمل، وخاصة عندما استخدمت الشّاعرة العلاقات النّحويّة بين هذه الجمل، فيقدّم ويؤخّر حسب ما تقتضيه بنية الكلام والبُنى العلائقيّة، ويظهر ذلك جليّاً عندما استخدمت الشاعرة ظرف الزّمان الذي يبيّن حال الشّيخ النّاسك المتعبّد في مدينة القدس الشّريف، الذي جمع عن طريق الإضافة عدداً من صفاته وخصاله المريرة المقترنة بعيشه في القدس الحزينة.

وتستحضر الشّاعرة المشاعر الوطنية التاريخيّة، التي أظهرت الوضع القائم في القدس منذ أقدم العصور، والاحتلالات المتعاقبة عليها، باستخدام رمزيّة الألوان الحمراء الدّالة على الدّم الفلسطيني، لكن موقعيّة المبتدأ (العُشب) نقلت القارئ لرؤيا الأمل في أماكن أخرى، فأصبح (يحتفي بالغيم) (يلبس خضرة الكلمات) فشكّلت الجملتان الفعليتان دلالة استمرارية ورغبة بتحقيق الأمل، وعدم القنوط واليأس في عبارة (رغم سقوط بعض حروفه) ليدلّل على عمق التّمسّك بالأرض رغم كلّ الصعاب.

وكذلك استطاع الفعل المضارع (يرنو) أن يعبّر عن الواقعية الحقّة ويرسمها، وذلك عندما وسّعت الشاعرة في أبياتها من الدّائرة المكانية والزّمنية، وأضافت إليها بعداً نحويّاً بالفعل المضارع (يرنو)

[1] مهنا، سامي: مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل. إيمان مصاروة (القدس أمي)، ص 71.

الذي حمل قوةً في المعنى عندما وصفته بأنه (نسرٌ)، وأيضا عندما برزت رتبته كمضاف ورتبة ما بعده كمضاف إليه على النّحو التالي:

("نسر" مضاف+ "مفرد" –مضاف إليه) وبذلك كانت الإضافة ملائمة وواصفة للتنقّل الحي المجسّد لذلك الأمل.

إذاً إنّ سياق القصيدة فلسطيني متكامل، ووادي جهنّم الوادي المعروف بوادي النار، من أشهر أودية فلسطين، ولكن شاعرتنا المصاروة استحضرت هذا الوادي الشديد الانحدار للدّلالة على حال أهل القدس وانحدار ظروفهم المأساوية، في صورة تجسيديّة رائعة لحال شيخ القدس النّاسك، الذي يقاوم أغنيات الميلاد التي تهز الأسوار ويتابعها في صورة تجسيديّة؛ حيث استطاعت الأصوات أن تهز الأسوار، وكذلك في كلمة العُشب التي سطّرت عاطفة متكاملة من الأمل في صورة مجازية تعبّر عن الأرض في جبل المكبر وجمالها باعتباره جزء من الأرض، ولكن صورة العُشب شّخّصت على أنّها (تحتفي بالغيم) وفي هذا مجاز عن العلاقة المحليّة التي تدل على ارتفاع الجبل ورسوخه كمطلّة عليا لمدينة القدس، ودعتنا المصاروة إلى استحضار الخيال في (يلبس خضرة الكلمات) وتجسيد دلالة الألوان، وخصوصاً اللّون الأخضر الذي عبّر عن الأمل في المستقبل والتّحرّك لتحقيق النّصر، رغم أنّ الاحتلال سيطر على كل شيء.

وبظهور التآلف الدّلالي النّحوي في المعاني الإضافية شكلّت الأبيات انتظاماً في سياق الجمل المتتالية لتُنشئ العلاقات المتراكبة، وتحاول أن تبرز انتظامها للأفضل حسب دلالة العبارات، فالنّسر المقدسي استُحضر بدلالات حيّة ورسميّة، وصورة فنيّة مجازية عبّرت عن القوّة الكامنة في نفس كل فلسطيني، وبذلك حققت الإضافة المجازية المتتالية لدلالة الكلمات التي تحمل عبارات رمزيّة متعدّدة، تعالقات النّص وتقارباته الصّورية المنسوجة من أول شطر لنهايته، من خلال روابط فعليّة وانسيابية عبّرت عن حال القدس الذي يحمل الأمل المنتشر من بلدة لأخرى باستخدام الصّور الفنيّة العميقة البنية التي رسّخت المُدن المقدسيّة التي تتعانق في سمائها وأرضها، لتؤلّف القدس الكلية التي لا تتجزّأ، ويعلو نسرها فوق كلّ سماء زاهية بألوانه.

ووفق نظام النّص تكون قد تراكبت البنى النّحويّة مع البنى البلاغيّة البيانيّة، فالكلمات النحويّة الإضافية رسمت معالم الكلمات البيانية، لتتواصل معاً في انتظام وتلازم يتعلّق كل واحد فيه بالآخر.

المطلب الثالث: النسيج النحوي للرّتب الفعلية في شعر القدس

المسألة الأولى: رُتب الفعل الماضي

يأخذنا الشّاعر الطبيب جمال سلسع[1] في قصيدة له يتحدّث فيها عن القدس وحضورها الحي إلى عوالم الخيال، وذاكرة المكان، ونجد فيها الفعل الماضي والمفعول به ضمير متصل (هاء الغائب) + الفاعل (نكرة):

واليقظة في الرّوح بحار

تتخطّى خُدعة ليل

وتصبُّ حنينَ الشّوقِ،

بقلبِ القدس.... !!

ولماذا تبحَثُ والمجرى منقوش

في محرابِ الأقصى ..؟؟!

مرَّ عليه ملاكُ الرّب،

وطهّرَه من وحلِ الرّجس

هل تسألُ عن حبّ...؟؟[2]

استثمر الشّاعر جمال سلسع في مقطعه الشّعري عدداً من الإشارات، التي حاول التأصيل لها تاريخيّاً بالرّموز الإحالية، فقلب القدس إحالة المسجد الأقصى وقبّة الصخرة، وإحالة إلى موضوع الإسراء والمعراج، وكذلك الرّوابط النّحويّة، التي تمثّلت بأحرف العطف مثلاً وغيرها.

وتمثّلت انسيابيّة اللغة عند الشّاعر في جماليّة بحتة، وخصوصاً عند استخدامه للأفعال المضارعة، التي بثّث روح الأمل المجنّح، ورصدت تعابير الشوق لمدينة القدس الشّريف، باستخدام الأفعال الي رسمت الأدوات الحجاجيّة الواقعيّة، وحقّقت الانسجام والاتّساق في النّسيج النّحوي الدّاخلي، ومنها (تتخطّى) (تصبّ).

---

[1] جمال سلسع: هو طبيب وكاتب فلسطيني ولد في سنة 1943م في بيت ساحور، درس في كلية الطب في جامعة عين شمس بالقاهرة، وتخرج طبيباً وجراحاً عام 1969م، ومارس الكتابة الأدبية منذ طفولته، وحصل على جوائز عديدة ومنها جائزة راشد بن حسين في النقد الأدبي عام 1991م، كان له برنامج شعري في إذاعة صوت فلسطين عام 1995م، وكان عضو في اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ورئيس المنتدى الثقافي في بيت لحم. أنظر: موقع الانترنت: المعرفة. m.marefa.or

[2] سلسلع، جمال: ديوان عش الروح. ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998م، ص7-8.

ورسم الشّاعر انسجاماً بين بداية المقطع ونهايته، وتدرّج في عرض التّرتيب الكلامي بأسلوب محكم؛ حيث ظهرت الخاتمة كنتيجة للمقدّمة وذلك في كلمة (اليقظة) (هل تسأل عن حب؟؟؟) التي تؤكّد أحقيّة المواطن المقدسي أن يستيقظ من حُلمه ويحقّق حبّه.

ونعت الشّاعر في بعض الكلمات في المقطع الشّعري، المدينة المقدسّة ومحراب الأقصى بالطّهارة الإلهيّة، فهذه إحدى الأماكن التراثيّة التاريخية التي توجد في القدس، حيث تدعو المُحبّ أن يُغيّر وجهته إلى محراب القدس، ويستقي منها طهارة المكان وقدسيّته، كل ذلك باستخدام أساليب الاستفهام البلاغيّة التي تعبّر عن قداسة المكان، والرّتبة النّحويّة التركيبيّة المتشكّلة في الأبيات ظهرت على النحو التالي (الفعل الماضي –طهّر+ الفاعل –الضمير المستتر هو +الضمير المتصل المفعول به _الهاء) ؛ وكان فاعلها كما يقول الشّاعر (ملاك الرب)؛ وكذلك في الفعل الماضي السابق له في الرّتبة (مرّ عليه) وما تبعه من شبه الجملة، وبذلك حشد الشّاعر هذه الأفعال لتدل القيمة العليا الدينية والتاريخية للقدس من خلال الأفعال الماضية ورتبتها.

وعملت الصّورة الكنائيّة عند شاعرنا على تزاحم المعاني وتكثيفها، (اليقظة في الروح بحار) فقد جعل يقظة الشّعب وصحوته كأنها واسعة كالبحار، وأثار بذلك روح الاشتياق إلى كل ما يوصل للقدس ومسجدها وكنائسها، وهذه الصّحوة (تتخطى خُدعة الليل) عندما جعلها أنساناً حيّاً يسير بخطوات واسعة أيضاً، وما كل ذلك إلاّ مجاز عن الحقيقة جمع فيه صفات الشعب الفلسطيني، باستخدام قرينة الاتساع التي تجمع بينهما، وبذلك ظهر الاتساق التركيبي وأحال جميع الأفعال إلى ذات واحدة وهي القدس الشريفة، وصبّت في دلالة تلك الأفعال التي جمعت وصّبت في معنى العشق والحب.

ونلاحظ أنّ الشّاعر جمال سلسع ركّز على الطابع الحواري مع القارئ من خلال الخطاب الذي أكسب النّص قوة جمالية عالية، وحقّق الاتساقية العالية بتقديم الحدث المضارع وأفعاله على الحدث الماضي فكان على النحو التالي: (تتخطّى+ تصب) ثم أتبعها بالأفعال الماضية (طهّره+ مرّ) وتلك جماليّة أيضاً من جماليّات النّص البلاغيّة، واستئناساً بما سبق نلاحظ أيضاً التّماسك الشّديد بين أجزاء النّص عندما تتالت جملة من القضايا النّحوية والبلاغية من خلال أحرف العطف المتكرّرة في العديد من المواقع في الأبيات، وكذلك استطاع الشاعر أن يقرع أذان المتلقّي ويحقق الرنين الإبداعي في الفعل الماضي، ويخبر القارئ بطهارة المدينة المقدّسة؛ حيثُ طهرها ملاك الرّب القدس من وحل الرّجس، وكذلك استدم الشاعر المجاز في جملة (وحل الرّجس) وترك قرينة

(الطّهارة)، وقرنها (برجس) المحتلّ الغاصب. ولا يمكن أن نتجاهل أسلوب الشّاعر في إحالة العديد من الكلمات، وخصوصاً ضمير الغائب في الفعل الماضي ودلالته على النسق الشّعري، التي استطاعت أن تربط بين جزيئات الصّورة البلاغية والنّحوية، كذلك التي عملت على تجسيد البناء الدّاخلي للقصيدة.

وفي مثال نجده عند الشاعر عبد الكريم العسولي يتعلق بالفعل الماضي المتّصل بفاعله واو الجماعة والمفعول به اسم ظاهر، يقول معاتباً كل من تخلى عن القدس الشّريف:

وداعاً ألفَ مرّة يا بطولة

وداعاً للمروءة والرّجولة

وداعاً للأصائل قد توارت

وصارت أرضَنا وِكْر الرّذيلة

عناترة السّلاح بغوا بشر

وعاشوا بالمظالم والمجازر

عتوا في الأرض واجترؤوا علينا

وداسوا الذّكر وامتثلوا لكافر

عصابات مقنعة تحوم [1]

يخاطب الشّاعر في هذا المقطع العروبة لتخاذلها وتقاعسها عن نصرة القدس، حيث ابتدأ بِ (وداعاً) وهي مفعول به لفعل محذوف تقديره (ودّع وداعاً) يوجّهه للبطولة والرّجولة الضّائعة في بلاد العرب، بطريقة مثّلت استياءً من خلال موقع العنصر صاحب الأهمية؛ في كلمة (وداعاً) التي كررّها الشاعر لأهميتها، وحقّق غايته الحواريّة المرجوّة من خلال الانسيابية الحاضرة في الأبيات، التي استطاعت أن تفرض لغة نحويّة للقارئ والمستمع.

وقد مثّلت الأفعال الماضية المرتبطة بالضمائر الفاعلة مثل: (عاشوا+ عتوا+ داسوا) بنية دلاليّة ونحويّة عميقة استطاعت أن تحدّد مقاصد البنية العميقة للأبيات، التي مثّلت حقيقة ما تتعرض له

[1] العسولي، عبد الكريم: ديوان أعاصير الزّنابق. د م، غزة، 2007م، ص 91.

القدس بخاصة وفلسطين بعامة، ومفتاحاً للوصول إلى مراد الشاعر من النّص، وكذلك الدّعوة التي يرفعها ضد العرب.

وبهذا شكّلت الأفعال الماضية المرتبطة بالضّمائر المتّصلة سياق الحال الموجود في القدس، والذي عُنيَ به النّص أيضاً، من خلال التركيب الفعلي للحدث في الزّمن الماضي المستمر اتّساقاً وانسجاماً يستطيع أن يربط به أجزاء الجملة، ويمسك بدلالاتها لينطلق نحو المقصد العام المؤدّي لاستقامة المعنى.

والصّورة الفنيّة المتشكّلة في المقطع التالي شكّلت عناصر تركيبية جمالية بالنّسبة للتركيب الموسيقي والإيقاعي الحزين، الذي ظهر في الوداع للرّجولة وكذلك المروءة والبطولة، من خلال الصّور الحركيّة التي سيرت على الأبيات في (داسوا- عتوا- عاشوا)، ويوجّه الشّاعر في صورة تشخيصية كلامه للرّجولة وكذلك للبطولة، فيودّع البطولة ويودّع الرجولة، والأصائل كذلك لأنها اختفت خلف الكواليس (قد توارت) وأيضاً هنا فعل ماض دخل عليه (قد).

وظهرت دلالة الصورة المجازية (أرضنا وكر الرّذيلة) مجازاً عن الاحتلال الغاشم، مع وجود قرينة دالة وهي (الوكر) دلالة على حقارة المحتل ونجاسته، وعندما يتابع في صور متتالية متشابكة ليبث التأثيرات الفنية والنفسية في القارئ المتلقّي، وتحتشد معاً لتؤلّف الوضع القائم في بيت المقدس، فيقول: (عناترة السّلاح) صورة كنائية دلّت على العدو اليهودي الغاشم وأجازت وكثّفت المعاني المجازية من خلالها بما حملت من دلالة، وتتوالى الصّور الجمالية الفنيّة وتحتشد لتبرز الحالة النّفسيّة للشاعر الممتلئة بالصّور الحركيّة السريعة (داسوا – اجترؤوا- عتوا) التي أظهرت مناخ القدس الحزين، وأثارت مشاعر القارئ وحركت ما في داخله، إذ نرى الأفعال في المقطع الشّعري تعاضدت مع بعضها البعض في سياق صوري أشعر المتلقّي بالتّجانس النّصي والرّصانة التركيبية والترتيب الترابطي بين حنايا النص في توازن مستمر.

وبذلك كانت جميع الدلالات التّركيبية والبلاغيّة تعاضدت واتّسقت من خلال الأفعال الماضيّة وما أحيلت إليه دلالتها مرتبطة كليّاً بإحالة واحدة انتهى فيها المقطع هنا، ولخّصها في جملة واحدة (عصابات مقنّعة تحوم) ، وبذلك تحقّق التلازم الدلالي والتركيبي معاً ليُنشأ المعنى المراد وهو : انتهاكات واعتداءات المحتل، وكذلك الصّمت العربي والعالمي على ما يحدث في بيت المقدس، عندما دنسه الاحتلال ولم يكن هناك من يحرّك ساكناً أبداً، وهذه الصور ظهرت متعاضدة متراكبة

وفق رتبة كلاميّة حزينة، وصورة جماليّة استطاعت أن تحقّر أعمال الاحتلال، وتصف بشاعته، من خلال العبارات الإيحائية التي تبعث على الحركة والنّهوض وعدم الاستسلام والخضوع.

ونجد مثال يوضّح رتبة الفعل الماضي المبني للمجهول ونائب الفاعل النكرة في قول الشاعر عبد الغني التميمي في قصيدة جاءوكَ يا أقصى:

جاءوا لفيفاً يحشدون حشودهم ومواقد الأحقادِ فيهم توقد

من كلِّ أرجاء البسيطة جُمِعوا قدَرٌ مضى في شأنهم فليحشدوا

ضُرِبَت عليهم ذلّة ومهانة مهما تعالوا في الحصون وشيّدوا [1]

ظهرت الجماليّة في أبيات الشّاعر التّميمي كأنماط تركيبيّة متناسقة، سار عليها في بعض الجمل الفعليّة الظّاهرة من خلال الأفعال الماضية، مثل: (جاءوا– ضُرِبت)؛ حيث اتّبع الشّاعر أسلوب الخطاب المباشر للقارئ عندما عبّر عن صورة حشود اليهود القادمة إلى فلسطين باستخدام الأنساق الدّلالية الجمعيّة الدّالة على الكثرة وخصوصاً في كلمة حشودهم) (فيهم) (جُمِعوا) وتشبيههم الواضح بقطعان الأغنام الجائعة المتلهّفة للطعام.

أمّا ظهور الفعل المبني للمجهول في الأبيات فقد حمل ذوقاً بلاغيّاً، وقيمة جماليّة بلاغيّة عالية عندما ظهر المشهد الغيابي الذي يحمل قدَر المحتل، إذ استطاعت كلمة (ضُرِبت) أن تحمل المعنى البلاغي الغيبي وترسخ رتبته، بالإضافة إلى دلالته البلاغيّة، التي صوّرت بطريقة جمعيّة الأحداث التي وُعِد بها المحتل، والتي من الواضح أنّها غابت عن ذهن المتلقّي وخياله، عندما استخدم (ضُربت) الذي حمل معنى التّناص الدّيني المقتبس من القرآن الكريم في الآية { ضُربت عليهم الذّلّة والمسكنة وباءوا بغضب من الله }[2]، يصف من خلالها الاحتلال الإسرائيلي ويحدّد بقوّة مصيره الذي سيأتيه من حيث لا يحتسب (دون جهد أو عناء ، كما استطاع الجرس الموسيقي أن يصبغ الأبيات بصيغة موسيقيّة رائعة.

وظهرت الصّورة الفنيّة في هذه الأبيات عن طريق الأحداث المتلاحقة، لليهود وسياساتهم الظاهرة باستخدام المشاهد التّصويريّة المتكرّرة في سياق خاص ونسيج تركيبي متّسق؛ حيث قال: (جاءوا لفيفاً) وهي عبارة مجازيّة تصويرية دلّت، على الصّفة الجمعيّة وكذلك الحالة الاستنفارية الظاهرة

[1] التميمي، عبد الغني: ديوان ملحمة القدس. ط1، مركز الإعلام العربي، القاهرة، الجيزة، 2005م، ص58.
[2] آل عمران: آية 112.

من المصدر (لفيفاً)، بما يشعّه من حركة واضحة، وما أظهره من المصير الحتمي للاحتلال الصّهيوني (قدرٌ مضى في شأنهم) جمله مجازية شخّصت القدر وجعلته وحشاً يلاحق المحتل، من خلال التّصوير الواضح لحالتهم.

وبهذا تكون الصّور المجازية بما حملته من أفعال ماضية مبنية للمجهول حقّقت الغاية البلاغية والدّلاليّة للأبيات، ورسمت الصورة الواقعية للعدو؛ التي أظهرت بلا شك حسن تذوق الشّاعر وجمالية الكلمات، وذلك بنّظم متّسق لسياق الأبيات وارتباط الأفعال الماضية المجهولة الفاعل بمصير غيابي تأويلي، وكذلك الصور الفنية المجازية الحية التي كررّت نفس الصّورة المجازيّة لنفس الحالة الشّعرية، عن طريق الاستعانة بالأفعال المجهولة (جُمِعوا– ضُربت) صورتين متعانقتين متّحدتين، ارتبطت إحداها بالأخرى كارتباط الرّوح بالجسد، وأعطت الإطار المرجو الذي رسم الصّورة الحزينة لحال فلسطين، لكنّ الشّاعر استخدم أسلوب الشّرط ليُرسل لفتةً بلاغيّة استطاعت أن تبعث الأمل وتبث حتميّة الانتصار، وذلك في دلالة (مهما تعالوْا في الحصون..... ضُربت عليهم الذلّة) دلالة مجازيّة تناصيّة لخّصت الأبيات وأظهرت مصير المحتل.

وفي مثال يرسخ رتبة الفعل الماضي المسبوق بأحرف الشّرط: صوّر المتوكّل طه القدس بصورة جماليّة فنيّة، حيث قال عنها:

والقدسُ عاصمة الألوان إن لبِسَت

أثوابها كانت الأعلى وأحلاه

وغرّة البرتقال البحرُ موقده

نارٌ ونورٌ وجنى ومرساة [1]

استخدم المتوكّل طه التركيب النّحوي الشّرطي في الأسطر الشّعرية السابقة من خلال رتبة الفعل الماضي مع أداة الشّرط في (أنْ لبِستْ أثوابها..... كانت الأعلى وأحلاه)؛ حيث توجّهت دلالة الجملة الدّالة على الماضي إلى الزّمن المستقبل، لأنّ الشّرط لا يقع إلاّ على فعل لم يقع، والشرط كما نعلم إذا دخل على الماضي خصوصاً مع كان، يفرض حقّاً الوقوع في الماضي مع أداة الشّرط غير الجازمة (إنْ)، فهذه الأداة مبهمة عند سيبويه، إذ يمكن لها كما يقول أن تربط

[1] طه، المتوكل: نصوص إيلياء ويبوس. ط1، دار الراية للإعلان والنشر، 2009م، ص176.

فعل الشّرط بجوابها، وتصير كالجملة الواحدة، بينما أدوات الشّرط الباقية قد يتصرّفن، فيكن لها استعمالات دلالية مختلفة، كالاستفهام، والموصولية، وغير ذلك [1].

من هنا يمكن لنا أن نقول إنّ المتوكّل قال هذه الأبيات وأورد الفعل الماضي مشروطاً بِ (إن) ليوضّح ويُبرز ضرورة تحقيق دلالة الألوان وحتمية عودتها للظّهور في مدينة القدس.

واستئناساً بما سبق نستطيع أن نرى كلمات الشّاعر رسمت نسقاً جمالياً رائعاً عند تعريفه ونظرته للقدس الشّريف؛ حيث أضفت ملمحاً جماليّاً رائعاً برسم اللوحات المتشابكة والجزئيات العديدة التي جمع بينها العطف، وكذلك الموسيقى الدّاخلية، إذ نستطيع أن نلمس الحركة الدّاخلية بمثابة الكائن الحي الذي ينمو ويتطوّر ليُنشئ دلالات مزدحمة ومنظومة متّسقة.

وشكّلت أبيات الشّاعر اتّساقاً وانسجاماً بوزنها وقافيتها، فظهرت كأنها مثلث متوازي الأضلاع، لا يمكن لأحد عناصره أن تنفصل عن الأخرى، وذلك عن طريق ملامسة الواقع الحي الذي يسيطر على قدسية فلسطين، فالمجاز الحاضر في جملة (عاصمة الألوان) التي كنّي بها عن جماليّة القدس الحقّة التي لا يختلف فيها أحد، وسحرها الجذّاب الذي ينقل بالقارئ عوالم فضائيّة خياليّة إلى التفاؤل بالمستقبل واستشراف لحظة التّحرير وطلوع الشّمس، ولكن إقحام الشّاعر أداة الشرط (إن) استطاع أن يستوقف القارئ للحظات ليسرد قصّة المعاناة والأسى الذي يسيطر على الشّاعر والشّعب الفلسطيني، فالقدس فتاة جميلة (عاصمة الألوان) لا تقدر على لبس ملابسها الجميلة، ولا يمكنها التزيّن فالحزن يتخلل في أرجاءها، من خلال المجاز المتحقق من خلال ذكر سبب الجمال وهو الألوان، ولكنه كما أراد ما يمنع هذا الجمال ومسببه وهو (الاحتلال).

وعندما يتابع نراه يذكر البرتقال فيقول:(غرّة البرتقال البحر موقده) فهي جملة مجازيّة مركبة حملت العديد من الصّور الفنيّة المتداخلة، فقد أجاز الشّاعر عن الصّور الجمالية التي ترسم سبيل التحرير وتحقّقه، فالقدس تنتظر التّحرير بلا شك، ولكن الوصول إلى قمة هذا التّحرير (غرّة البرتقال) لن تتم إلا عندما نشعل الوقود ونحرّك الثورة، وربط كل ذلك بالمرساة والبحر، فهي الغاية المكانية المرجوّة لدخول فلسطين وأهلها في المنافي، إذا فالبحر والمرساة سبيل الوصول للبرتقال المكنّى به بلا شك عن قبة الصخرة، بالإضافة إلى العودة الحقّة والأمل الرّاسخ، وكذلك البحر فهو مجاز عن سبيل العبور ومرساة الشّعب الفلسطيني، وتنتهي هذه الأسطر الشعرية بدلالات مجازية

[1] يُنظر: سيبويه. الكتاب. 3\63.

أخرى هي نهائية لابدّ منها وهي (النار) وهي مفتاح وسبب الثورة ، وكذلك (النور) مفتاح الحرية وجزء منها، ورمزها للتحرر.

وبذلك يكون الشّرط وجماليّة معانيه النحويّة مرتبطة بعلاقته بالأفعال الماضية وبالصّورة الفنيّة المجازية، وتحقيق الدلالة المرجوة التي دلّت على حضور الماضي، وحتميّة تحقّقه من خلال ارتباطه بالشرط، فمثّلت بذلك الشّرطيّة والمجازيّة علاقتين متلازمتين رسمتا الخطى لباقي الأبيات وحقّقت عناصر النّصية المركّبة ودلالتها البلاغيّة.

إذا؛ هو تركيب عميق وصور مترابطة متداخلة، ودلالات خيالية حملت الأمل باليوم والغد واستشرف المستقبل القريب، عن طريق الاتساق وعلاقات التّلازم الداخلي والإبحار في الفضاء الشّعري الحق باستخدام العناصر المجازيّة الإحالية، فلم تكن الصورة تبوح بل تومئ ولا تعترف؛ ولكن تصوّر ببلاغة رائعة.

المسألة الثانية: رتبة الفعل المضارع

وفي مثال يوضّح الفعل المضارع المرفوع والفاعل نكرة مؤنّث في الجملة الاسمية (خبر ظلّ)،

قال الشّاعر عبد الله فرحانة في القدس شعراً يصِف المحتل بأنّه قرد:

أصابعُ أطفالِ الأقصى

ستظلُّ تعانقُ أحجارَ القدس

كي ترجمهم

حجراً ..... حجراً

قرداً ..... قرداً..... حتى القبر [1]

استحضر الشّاعر في قصيدته الحاليّة الفعل المضارع الذي خدم قضيّة الشّعب الفلسطيني أجمع، ودلّ على الاستمراريّة التي يؤدّيها هذا الفعل دوماً، وخصوصاً معاناة الشّعب الفلسطيني الحاليّة، واستعمال الفعل المضارع في كلمة (تعانقُ) يظهرُ بلا شك معاناة الشّاعر في القدس، واستمراريّة الظُّلم والعدوان، من خلال البنية التّركيبيّة التالية: (تعانقُ + الفاعل المستتر المؤنّث هي+ المفعول به أحجار)، وإضافةً إلى ذلك استطاع الشّاعر أن يوظّف صيغة المضارع (ستظلّ)

[1] الكحلوت، يوسف: مختارات من شعر الانتفاضة. ط2، المركز الدولي للنشر، 2004م، 219.

المتضمّن لصيغة الاستقبال (سوف) مع كونه ناقصاً دخل على جملة اسميّة، وبذلك جعل الشّاعر عبد الله الكلمات تحمل معنى الحال الواقع في جملة أصابع الأطفال المقدسيّين، وبذلك يمكن لنا أن نرى المعنى النحوي استقرّ لدى الشاعر باستخدام الأفعال المضارعة وصيغها، وحدد الزمن النّحوي له من خلال تعانقه مع كلمات داخلة في السّياق نفسه؛ حيث أشار السّيوطي إلى ذلك عندما قال: من الحالات التي يدل فيها الفعل المضارع على الحال، أن يقترن بلفظة (الآن) وما يقع في معناها مثل: الحين– الساعة – آنفاً[1]، ومن ذلك نرى شاعرنا يضع القرينة التي تدل على استقبال الفعل وهي الصيغة الزمنية في(حتّى القبر)، وهذه بلا شك دلالة زمنيّة حقّقت حتميّة تحقيق ما يسعى إليه الشّاعر، وذلك عندما وردت السين مع المضارع لتدل على الزّمن القريب " السين تحيل الفعل إلى المستقبل القريب" [2]، فهي تدل على الاستقبال أي تدل على المعنى وموظّفة له، وبذلك حدّد الشّاعر مراده بانتظار الزّمن القريب الذي ستعانق أصابع أطفال الأقصى به أسوار القدس، من خلال استخدامه للزمن النّحوي (الزمن المضارع): وهو الزّمن المتشكل من خلال السّياقات اللغويّة المتنوعة والقرائن " إنّ السّياقات والظّروف القوليّة بقرائنها اللّفظية الماليّة هي وحدها التي تُعين على الدّلالة الزّمنيّة وترشّحها لزمن معيّن"[3]، وبذلك يمكن للزمن المضارع أن يشكّل جزء من بناء الجملة، ويحدّد اتجاهها.

واهتمّ الشاعر في هذه الأبيات ببناء صورته على أساس الواقع المرّ القائم في مدينة القدس الشّريف، وأوحت البنية الفنيّة في هذه الأبيات عن النّسق التام للعلاقة الوديّة والحميميّة بين أطفال القدس وبين سورها الملتف حولها وحجارتها، فالصّورة ظهرت في الفعل المضارع (تعانق)؛ حيث استخدم الشّاعر التّشخيص بأن جعل الحجارة أمّ حنونة وألبس الفعل بنية الفتاة أو الطفل المعانق لحجارة القدس، فالمجاز ظاهر في جملة (أصابع أطفال القدس)؛ حيث أطلق الجزء وهو الأصابع وأراد الأطفال عامّة، وبهذا أوصلنا الشّاعر إلى تحليل أجزاء الصّورة عن طريق التقاط رابطة الصّورة الحسيّة من خلال استحضار مشاعر الحب والعناق المتعلّق بالمضارع المتبوع بالفاعل المضاف، والمتّسقة بالتّزامن مع الفعل النّاسخ بالتوازي لتحقيق نحويّة النّص.

والكلمات الموحية ودلالاتها المركزيّة والهامشيّة نسجت علاقات داخليّة أدّت إلى تبادل المدركات الحسيّة، بالأفعال المضارعة، واستخدام الصّور التّشخيصيّة الحسيّة الجامدة وإكسابها إنسانيّة

[1] السيوطي، جلال الدين: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع.1\38.
[2] الكتاب: سيبويه. 4\233.
[3] الساقي، فاضل مصطفى: أقسام الكلام من حيث الشّكل والوظيفة. ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977م، ص232.

الأنسان [1]، وبث مشاعر التفاؤل بالمستقبل، وخصوصاً عندما انتقل الشّاعر ليحقّق عنصر المفاجئة في المضارع (كي ترجمهم)، فتتحوّل الحجارة إلى أم حنونة تعانق أبناءها وتمدّهم بطاقة أزليّة من مشاعر الالتصاق والاستمرارية، وخصوصاً عندما استخدمها كتناص ديني مستمد من شعيرة الحج، وتابع أبياته على هذا الأساس.

وبذلك يصل الشّاعر إلى ما وعَدَ به المحتل بالرّجم إلى غاية الأبيات وهي النهوض دوماً للمواجهة عن طريق أبسط الأدوات وهي الحجارة، مستخدماً التكرار، ووصف المحتل مكرراً أيضاً بالقرد، تاركاً قرينة الزمن (حتى القبر) للدّلالة على النتيجة الحتميّة لمصير المحتل التي تنتظره دوماً، مهما طالت إقامته في أرضنا.

وفي الفعل المضارع المبني للمجهول (خبر الجملة الاسمية):قال الشّاعر هارون هاشم رشيد قصيدة له بعنوان صرخة الأقصى، يتفجّع ويتحسر فيها على حال القدس:

المسجدُ الأقصى يُباحُ ويُهدم

والعالم العربي غافٍ يحلُم

المسجدُ الأقصى يدورُ بساحه

الآثمونَ الغادرون ويُظلَم [2]

صرخ الشّاعر عالياً عندما ابتدأ بالجملة الأسمية (المسجد الأقصى.....يباحُ ويهدم) فهو غير متفائل بالحال التي الذي آلت إليه مدينة القدس، ووضّح ذلك عندما خطّ مسار الرتبة النّحويّة للفعل المضارع المبني لمجهول، الذي اتجه لبيان الدّلالة النّحويّة للمعنى اللغوي باستخدام المضارعة الدالة على الاستمرارية؛ بالإضافة إلى المبني للمجهول (يُباح) (يُهدم) ؛ حيث لعب الفعلان الدّور النّحوي الوظيفي عندما أظهرا حال المسجد الأقصى المُعتدى عليه بالهدم والتّدمير، ولكنّ الشّاعر أحال الفعلين إلى نائب الفاعل المجهول، ومن هنا نستطيع أن نرى التركيب في هذه الجملة كالتالي:

(مركّب اسمي) + (مركّب فعلي)

(المبتدأ + الإضافة) + (الفعل المضارع المبني للمجهول+ نائب الفاعل المستتر)

(المسجدُ+ الأقصى) + (يُباح +هو+ يُهدم+ هو)

[1] الرباعي، عبد القادر: الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمام. ص 210.

[2] أبو الغزلان، هيثم: القدس في شعر التفجع وأمل التحرير.. موقع ديوان العرب، www.diwanalarab.com ، 2016م.

وممّا نلاحظه في هذا التّركيب عمل الوظيفة التّركيبية للجملة، التي استحضرت عناصر التأثير في متلقّي الجملة؛ حيث انسجمت كل أجزائها مع بعضها البعض، وخصوصاً عندما بثّت الرّوح التّحفيزيّة الإخبارية التي عبّرت ووصفت الحال المأساوية لمدينة القدس الشّريف، في بنية المضارع المرفوع المخبر عن المسجد الأقصى حيث دلّ على الاستمراريّة الحاليّة.

واستطاع الشّاعر أن يحقّق المعنى الأساسي التواصلي، ويبيّن مدى التأثير الحاصل من المحتل على الشّعب الفلسطينيّ.

واعتماداً على ما سبق؛ نرى أنّ البنية التّركيبيّة انزاحت قليلاً عن الأصل التركيبي للجملة الاسميّة، وذلك تحقيقاً لبنية المقام الكلامي، وما تطلّبه السّياق العام للنّص، فكان بمثابة الإبداع الذي أُنشيء من خلال الصّورة الفنيّة.

النّص الشعري بين أيدينا، هو نص إبداعي استطاع الشّاعر أن يرصد الألم والواقع الحزين في بيت المقدس عن طريق بعض الصور المجازية، والأساليب النّحويّة التي كانت وسيلة الشاعر للتعبير عن فكره وشعوره وكذلك واقعه، فالصورة اكتسبت كما نرى بعداً إنسانيّاً أضفى على النّص بعداً جماليّاً، وخاصّة عندما ارتبط ارتباطاً مباشراً بالأفعال والتّراكيب النّحويّة للأفعال المضارعة.

وبذلك نرى أنّ الصّورة الفنيّة في هذه الأبيات تجاوزت البنية التركيبية الأفقية والسّطحيّة، وانتقلت لترسُمَ صورة المجهول وتحدّد البنية العميقة التأثيريّة " فالصّورة لا تهدف إلى أن تقرّب دلالاتها من فهمنا، ولكنها تُسهم في خلق إدراك متميّز للشيء، أي أنها تخلق رؤية ولا تقدّم معرفة، وكل ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء وإنما اختبار ما سيكون عليه[1].

من هنا نستطيع أن نرى أنّ الصّورة في هذه الأبيات صورة بسيطة سهلة التّركيب؛ حيث وظّف الشّاعر المجاز في (العالم العربي غافٍ) حيث ذكر الصورة الكلية وأراد بها مجموعة منهم، المتخاذلين والمتقاعسين عن نصرته، وفي صورة أخرى مشابهة ذكر المسجد الأقصى وأراد بها عامة فلسطين حيث ذكر الجزء وأراد الكل.

وبذلك نستطيع أن نلاحظ التّراكيب اللغوية والمجازية البلاغية التي ارتبطت مع بعضها البعض بتعالق دلالات الزمن المضارعة (يُباح– يُهدم) كانت محط الأبيات ومحورها الرّئيس؛ بحيث تعالقت

[1] أحمد، يوسف: القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007م، ص75.

الصورة وترابطت بأفعالها، عندما أخبر عن الاسم بها، وترابطت مع الصورة الفنية وولّدت دلالات مكثّفة بيّنت معنى الجملة وأظهرت دلالتها التي عبّرت عن الواقع المأساوي لحال فلسطين.

ومّما نلاحظه تناوب الصّورة بين الأسماء والأفعال، وهذا ما أظهر حالة الضّياع والتشتّت التي يعيشها الشّعب، وكذلك عدم الاستقرار في أوضاع فلسطين، ورفض الشّاعر لها وسخطه على قادة العرب، باستخدام أساليب التّشخيص والكناية عندما جعل المسجد الأقصى ومسجده يُباح ويُهدم، وكذلك صورة الانتقال إلى الحقيقة المباشرة لنعت المحتل ووصفه يدور حول الأقصى وهم (الآثمون والغادرون).

ومن هنا يمكن أن نصل إلى أنّ السّياق الكامل للنّص حدّد المطلوب بطريقة واضحة ومفهومه بالاتساق مع الوحدات الدّلالية المتجاورة، بالتعريف بحال القدس وكذلك الإخبار عنه، ببناء شبكة العلاقات النّحويّة والبلاغية.

أما إذا بحثنا عن الفعل المضارع المنفي ب (لا) والمتبوع بأداة الاستثناء (إلاّ) وجدناه في مثال الشّاعر رفيق أحمد علي في قصيدة له بعنوان (مع القهوة والليل) عن القدس:

لا أستيقظ إلا في حطّين

ألثمُ طيناً جاست فيه

سَنابكُ خيلك يا حطين!

وأنادي: ويلي

من غيظ عيونك يا عين جالوت!

والقدسُ تسمّى ليس فلسطين[1]

يتّضح لنا من أبيات الشعر السابقة أنّ رتبة الفعل المضارع تقع بعد النّفي ب (لا) والمحصور ب (إلاّ) ؛ حيث نستطيع أن نتبيّن أن الكلام غير تام على اعتبار أنّ الاستثناء مفرّغ منفي، ونستطيع بالفعل المضارع المنفي أن نحدّد الغاية من الجملة ودلالتها، وهي إصرار الشّاعر عندما جاء بجملة بالاستثناء المفرّغ على أن يحقق بدلالة المضارع (أستيقظ) الاستمراريّة والديمومة،

[1] علي، رفيق: الطوفان (قصيدة مع القهوة والليل). ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، غزة، 1993م، ص27.

فهو في حطين لا محالة، وكذلك المضارع (ألثمُ) دلالة الشّاعر في التعبير عن مشاعره اتّجاه المحتل، الذي اغتصب أرضه ووطنه، وتحقّق ذلك باستعمال رتبة الجملة كالآتي:

حرف النفي (لا) + الفعل المضارع (أستيقظُ)+ أداة الاستثناء (إلا) + الجار والمجرور (في حطين)

وبذلك استطاع الفعل المضارع أن يحقق بنية تركيبية، بإلغاء دلالة ترتيب الجملة وإلغاء عمل إلاّ تحديداً، ليحقّق الدّلالية الواقعية التي يحلُم فيها كل فلسطيني.

واستطاع الشّاعر أن يبني صورته الفنيّة بالتماسك والتعاضد ومشاركة كل صورة للصّورة التي تليها، بالتحام السّياق العام للجمل الواردة في الأبيات، الذي حدّد دلالة المضارع الدال على التعدية وكذلك الزّيادة في بنيته الصّرفية، التي استطاعت عن طريق ارتباطها بالاستثناء أن تُلغي دلالة النّفي وتحقّق الثبات والاستمرارية للمعنى، حيث قال الجرجاني " لا نظم ولا ترتيب حتى يعلُق أحدهما بالآخر، ويبنى بعضهما على بعض، وتُجعل هذه بسبب تلك "[1] .

ولا شك أنّ الحالة النّفسية الشّعوريّة كانت حيّة واضحة في كلمات شاعرنا، فقد راوده عودة صلاح الدين الأيوبي، بتوظّيف التناص التاريخي من خلال استخدام المعارك التي ذُكرت في قصيدته؛ حيث نجد معركتي حطين وعين جالوت تتصدران القصيدة، فأراد شاعرنا لصلاح الدّين أن يعود من جديد ويحاكم كل من فرّط بشبر من أرض فلسطين الحبيبة، ويزيل الغمّة والظّلام الذي يخيّم على سماء فلسطين والانتقام من المحتل عن طريق الصور جزئيّة متعدّدة، والأفعال المضارعة المتكرّرة، بالنّفي الإيجابي الذي ينتاب أحاسيس الشّاعر، ويتمنّى أن يحقّق غاياته بأن يصحو في حطين في فلسطين، وذلك عندما استخدم الصّور المجازيّة في جملة (لا أستيقظ إلاّ في حطّين) فقد ذكر (الاستيقاظ) الذي يأتي فقط في (حطين) فقد ذكر الشّاعر المحل، وأراد الحال السّابق للشّاعر وهو النّوم في (بلاد التهجير)، فهو في سبات لا يريد أن يصحو أبداً حتى يلتقي مع حبيبته حطين.

وفي صورةٍ أخرى يريد رفيق علي أن يصرخ عالياً وينادي (أنادي): ويلي، ويتابع (من غيظ عيونك) فقد ذكر العيون أراد بها كامل المدينة التي شخّصها على أنّها الفتاة الجميلة ذات العيون السّاحرة وهي مدينة (عين جالوت).

[1] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ص38.

وبذلك "وُضِعت كل كلمة بلاغية ونحويّة في المواضع التي يقتضيها النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله"[1]؛ بحيث ظهر التّرتيب اللّفظي لدي الشّاعر، بالارتباط النّحوي للأفعال المضارعة المنفيّة المسماة (بالاستثناء المفرغ) مع الدّلالة البلاغيّة المجازيّة، فأدّت بلا شك إلى إيصال المعنى وإضاءة التّضافر والتآخي بين عدّة قرائن.

وفي مثال الفعل المضارع المنصوب ب أن _ لام التعليل: يقول الشّاعر علي الخليلي ويتحدّث عن الأحزان التي تلفُّ مدينة القدس:

أن تغرقَ في أحزانِ القدس

لتخرجَ منها، وفيها نحوها

هكذا خلقاً جديداً، تصعدُ من

مذبحةِ الذّاكرة إلى مذبحة

أنت إذن، مدخل مدرسة فيها

بابُ مسجد أو ناقوس كنيسة[2]

عبرّ الشّعر باستخدامه الأفعال المضارعة التي حملت رتبة النّصب عن حال القدس الشّريف، وخصوصاً عندما قرنها بأسلوب الشّرط، ليحقّقَ دلالة الاستمراريّة الحقّة بتركيبة جمله الظّاهرة كالتّالي: (حرف النّصب أن + الفعل المضارع تغرقَ + الفاعل المستتر أنت)

(لام التعليل+ تخرُجَ+ الفاعل الضمير المستتر أنت)

من هنا يمكن لنا أن نرى استخدام الشّاعر للفعل المضارع المنصوب كوسيلة من وسائل الإقناع النّحوي وكذلك البلاغي للقارئ، وما فيه من جماليّة رائعة عبّرت عن الحال الزّمني بالفعل المضارع الذي حمل في جزيئاته دلالات القوّة والثّبات والجمال، وانتفى معنى الغَرَق المباشر، لينتقل للدّلالة القادمة (لتخرج) ليعلّل ذلك بالاستمرارية المتفائلة لحال ابن القدس وكذلك زائرها، وكذلك التجديد المستمر لكل شيء في مدينة القدس والتأكيد عليه.

وصور الشّاعر في هذه الأبيات كانت واضحة، عن طريق تجسيد وتشخيص العديد من المواقف وذلك في (أحزان القدس) ، فطريقة التّصوير أظهرت شعراً ناطقاً وحيّاً؛ حيث مثّلت لوحة

[1] المرجع السابق. ص 55.

[2] الخليلي، علي: قصيدة وحدكَ ثمَّ تزدحم الحديقة. ط1، منشورات البيادر، القدس، 1984م، ص182.

فنيّة تضمّنت رؤيا الشّاعر وأفكاره، فقد أظهر الخلل الحاصل في الواقع الاجتماعي الحاصل في فلسطين بشكل عام، وخصوصاً أفعال المحتل الغاصب واعتداءاته، وظهرت قدرة الشّاعر على البناء من خلال عدد من الصّور المتلازمة المتعالقة مع بعضها البعض بحيث شكّلت نسيجاً موحّداً استطاع أن يقدّم تصوّر تشكيلي كامل للحال الفلسطيني وخصوصاً في مدينة القدس الشّريف.

وشكّل الفعل المضارع المنصوب (أن تغرقَ) مع أحزان القدس صورة للأم الحزينة (القدس)، وصورة الأحزان بحر واسع، والقدس فتاة، وبهذا يظهر التشخيص والتجسيد واضحين، وكذلك الكناية صفة عن عِظم المأساة عن طريق كلمة (البحر) ، وظهر المجاز متشابكاً من خلال عدّة صور منها: (لتخرجَ منها) (فيها نحوها) (تصعد) أفعال مضارعة متكرّرة بيّنت الأوضاع المكانيّة الظّرفيّة التي أجازت عن المحل وأرادت الحال (حال الحزن في مدينة القدس) ، وكذلك في (منها) التي عبّرت عن انتزاع الحزن، فكانت السبب الرئيس فيه، وكذلك ظهر المكان في (هكذا خلقاً جديداً) كناية عن ترك الحال السّابق والتّحوّل الزّمني إلى الحاضر المليء بالأمل، وارتباطه بالأفعال السّابقة ودلالاتها (تغرق– تخرج– تصعد) المتدرّجة لتحقيق التفاؤل المُتأَمّل، وكذلك تخرج من ذكريات مذابح فلسطين السابقة، ويستأنفُ كلامة ليعلي من قيمة الفلسطيني ويقول له (أنت مدرسة) فيعود بالمجاز عندما ذكر المدرسة وأراد ما فيها وما تؤديه، ربّما أراد المعرفة الكبيرة أو الأعداد الكبيرة التي تحويها، إذا فقد نسب المدرسة إلى الشّخص الأول الفلسطيني، وكذلك في (أنت رمز التحوّل التاريخي) وهذا دلالة على ما كان عليه وتحوّل إليه، فهو الآن رمز وأيقونة واضحة، فأنت مسبب التحوّل الذي سيكون عليه المستقبل.

وبذلك نستطيع أن نرى عمق التّرابط بين الأفعال والصّور ودلالاتها، وتشابكها النّحوي والفنّي بحيث ارتبطت كل كلمة بالأخرى، وكانت كل كلمة سبباً في غيرها ونتيجة لها من أول كلمة إلى النهاية، فالسّياق اقتضى تلازمها ونسجها واحدة مع الأخرى لتؤدي اللوحة الفنيّة المتّسقة الجزيئات لتنتج قالباً شعريّاً يحمل قيمة جماليّة عليا.

وفي رتبة الفعل المضارع المجزوم (أداة شرط) إذا يقول راشد حسين في قصيدة (القدس والساعة):

كانت الساعة في القدس قتيلاً وجريحاً ودقيقة

ولهذا كلّما مرّت بمحتلّي عيون القدس طفلة

طفلة بنت صغيرة

فتشت أعينهم، آلاتهم في

صدرها

في رحمها

في عقلها

عن قنبلة

وإذا لم يجدوا شيئاً أصرّوا

هذه البنت الصّغيرة

وُلِدَت في القدس[1]

نعلم جميعاً أن الفعل المضارع يُجزَم إذا سبقته إحدى أدوات الجزم، ونلاحظ أنّ الشّاعر في هذه الأبيات استخدم الفعل المضارع المجزوم في (إذا لم يجدوا)، وتحقّق الجزم بأسلوب الشّرط؛ بحيث جزم ما بعده على أنّه من الأفعال الخمسة (يجدون)، فظهر التّركيب على النحو التالي:

(أداة الشّرط إذا+ النفي والقلب لم + المضارع من الأفعال الخمسة يجدوا –فعل الشّرط....)

يبيّن الشّاعر عن طريق الكلمات المشروطة الأعمال الإجراميّة التي تسيطر دوماً الخلايا الدّماغيّة للمحتل، وتُظهر خوفه الدائم من الفلسطيني، فيقول استعماله الظّروف الزّمانيّة والمكانيّة (السّاعة في مدنية القدس) أنها قادرة على أن تهزّ حجارتها، وتقلق مضجع محتلها، عندما ينعتها بعدد من الصّفات، ويتابع إيراد الأسباب التي تجعل المحتل ينتقم ويخاف (طفلة)، ويستخدم آلاته خوفاً منها، ولهذا (كلّما مرّت) يرتعد خوفاً، فقد استخدم الشّاعر حروف الجر والأسماء المجرورة المتكرّرة دلالة على التأكيد وترسيخ فكرة الرّعب المزروع في قلوب الصّهاينة من مجرّد طفلة، ويقول (إذا لم يجدوا... أصرّوا ولدت في القدس) ، فنلاحظ إذاً: " الفعل المضارع المجزوم امتلك دور القيادة في بناء المعنى النّحوي الذي يقدّمه التّركيب، لأنّنا نتحدّث عن سياق تركيبي وفق العلاقات البنيويّة التي تتأسس داخل الجملة" [2] وبذلك نلاحظ أنّ (لم) عندما دخلت على المضارع تضمّنت معنى الماضي، وذلك لأنّ لم تقلب المعنى وتحوّله إلى دلالة أخرى متضمّنة معنى الشّرطيّة، ويقول في ذلك عزام الشريدة في مقالة له: " علامة الجزم تدل على أنّ الفعل متأخّر أكثر أو معدوم الدّلالة على الحدث، ومنزلته من حيث الدّلالة قليلة أو مشكوك فيها أو معدومة، ويلاحظ هذا من حيث

[1] حسين، راشد: الأعمال الشعرية الكاملة. ط1، مركز إحياء التراث، الطيبة، 1990م، ص445.
[2] السامرائي، فاضل: معاني النحو. ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2000م، 4\5.

دلالة أدوات الجزم على النّفي، وعدم حدوث الفعل أو قلّته أو الشّك فيه، أو استحالته"[1]، وبذلك نستنتج أنّ الأمر الذي سعى إليه المحتل من خلال الدّلالة النّحويّة كان مُحال ولن يُنهيه من تفكيره واعتقاده بسبب سيطرة عامل الخوف عليه، وأصرّ أنّها مخيفة لمجرّد كونها ابنة القدس.

وارتسمت الصّورة الفنيّة عند شاعرنا من خلال سياق الكلام السّردي القصصي، التي حقّقا الوحدة الكلاميّة، حيث نلاحظ من خلال الأبيات السّابقة ترابط دلالات الكلمات، وكذبلك ارتباطها بعضها ببعض، وتحقيقها للانفعال والانسجام من خلال تعاضد نسيج النّص الحاضر، فظهر حضور الصّور الفنيّة كدلالة واضحة من خلا الحوار الدّاخلي التي ظهرت من خلال توقّعات المحتل، والسّلسلة المترابطة التي دلّت على المجازيّة اللّغويّة، وذلك في (عيون القدس) فالقدس هي الفتاة الجميلة التي لها عيون يسرّ كل من يراها، فذكر الشّاعر العيون وأراد جميع ما في القدس، أي ذكر الجزء وأراد الكل، وكذلك في جملة (فتّشت أعينهم) أي أنّ المحتل هو الذي فتّش، وإنّما ذكر عيونه كجزء منه، وأراد أنه شخصيّاً فتّش الطفلة، وفتّش كل ما فيها، وارتبط ذلك عنده الصّور التشخيصيّة التجسيدية، فالقدس فتاة، والآلات إنسان حي، ووردت في جملة هذه البنت الصغيرة) صورة كنائيّة عن أطفال القدس.

وإذا عدنا لبداية الأبيات نرى الخوف سكن جسد المحتل نتيجة للتّضحيّات الكبيرة الشّجاعة، التي لم تقف فيها دماء المسلمين عن الشهادة من أجل القدس، ولو حتى للحظة واحدة.

وبذلك يمكن أن نرى ثوباً مرصّعاً بالدّلالات والصّور الفنيّة المتعانقة الواحدة تلو الأخرى، والتي نُسجت خيوط الحكاية الجميلة التي ارتبطت بدايتها بنهايتها، وحققت وحدة نصيّة عضويّة، وربطت عناصر المجاز مع عنصر الجزم بالمضارعة، أو بالأخرى استطاع الجزم السابق أن يلخّص حكاية المعاناة اليوميّة التي يتعرّض لها أطفال القدس، لمجرّد الخوف الذي يسيطر على الصّهيوني، وارتبط ذلك بما يراه من صورة شرائح المجتمع المستعدّة لأن تسيل دماؤها في أية لحظة من أجل القدس، التي تستحقّ ذلك.

المسألة الثالثة: الرتب الفعلية: رتبة الفعل الأمر

[1] الشريدة، عزام: دلالة العلامات على الأفعال. موقع إلكتروني www.alhahdeeth.com ، الأردن، 2020م.

نبدأ برتبة فعل الأمر المسند وفاعله المسند إليه ضمير متصل ويليه الجار والمجرور، وذلك في أبيات يخاطب الشّاعر جمال قعوار فيها مدينة القدس التي علّمت الاحتلال معنى الصّمود:

جدّدي يا قُدسُ عهداً

واكتبي في الكون مجداً

وانشري في أضلعِ المحتلِّ رُعباً

لتعودَ القّدسُ حرّة

ولتبقى أبداً في جبهة التّاريخ غرّة[1]

يُعدّ أسلوب الأمر من السّمات النّصيّة الجمالية التي تمنح النّص الشّعري قيمة تظهر على سطح الفضاء النّصي، والأبيات بين أيدينا تحوي جملاً تضمّنت أفعال الأمر التي وجّهت خطابها المباشر إلى مدينة القدس يطلب منها أن تبقى ثابتة على حالها فلا تتبدّل ولا تتغيّر، فالأمر هو " طلب الفعل على وجه الاستعلاء واللّزوم إذا كان الأمر حقيقيّاً " [2]، وتبرُز هذه الأفعال في التّركيبة النّحويّة التالية:

*(جدّد+ ياء المخاطبة الفاعل+ النداء "يا")

*(اكتب+ ياء المخاطبة الفاعل + الجار والمجرور "في المجد"+ المفعول به" مجداً")

* (انشر+ ياء المخاطبة الفاعل + الجار والمجرور "في أضلع" + المضاف إليه " المحتل "+ المفعول به " رعباً")

نلاحظ من خلال هذه التراكيب أنّ أفعالَ الأمر تصدّرت الجمل في هذه الأبيات، فقد أظهرت أنّ الشّاعر يحاول أن يستنهض الهمم من شباب العالم الإسلامي ويخصّ بذلك شباب القدس، على اعتبار القدس قبلة المسلمين الأولى، فقد أظهرت الأفعال بلا شكّ الدّلالة الحركيّة من خلال الخطاب المباشر المحمّل بالمشاعر النّفسيّة المسيطرة على الشّاعر، التي تحثّهم على التحرّك، ولا شكّ أن أسلوب الأمر يمتاز في بنيته الخاصّة" بمواصفات تساعده على إنتاج دلالته في شروط تُبعده عن

[1] قعوار، جمال: زينب. د ط، الناصرة، 1989م، ص65.
[2] مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها. ط1، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983م، ص313.

باقي البنى التي يمكن أن تتداخل معه، وحُدِّدَ المراد منه بأنّه صيغته اللّفظيّة، لا مطلق الدّلالة النّفسيّة" [1]

وبدت القيمية التّركيبيّة للجمل واضحة جليّة عندما اقترن فعل الأمر بالنّداء الذي يُعد بمثابة الشّرارة التي تشعل وتحرّك النّص الشّعري، وتدعوه إلى الالتفات والانتباه إلى ما بعده، وتحرّك أُفُق الإحساس لدى القارئ، ويتركّز ذلك عندما يُتبع بأفعال أمر أخرى مكرّرة أثبت الدّلالات ورسّخت الأفكار في ذهن المتلقّي، وبذلك يمكن أن نرى ترابط التّراكيب والرُتب النّحويّة في صورة متكافئة ومتواشجة.

وعندما نستحضر الجمال الشّعر وتعبير الشّاعر الفنّي لهذه الأبيات، حيث ظهرت الأبيات سهلة سلسة ممتنعة، في أسلوب مجازي مميّز، عندما نرى الشّاعر يوجّه الأوامر الطّلبيّة إلى القدس، مستحضراً الأسلوب التّشخيصي عندما طلب من القدس (أن تجدّد) (أن تكتب) (تنشُر) ، فهي امرأة قويّة كما هي نساؤها، تقف وتجدّد وتَنشُر من خلال وجودها ومكانتها القدسّية، عندما أصرّ الشّاعر أن يُعيد للقدس صورتها المكانية، ويطلب منها أن تعود إلى ما كانت عليه؛ لتستعيد عهدها السّابق، من خلال الدّال الإنساني التّشخيصي على أنّها حياة كاملة وإنسان، وذلك من خلال أسلوب التواصل الإبداعي مع النّص.

ويظهر المجاز في جملة (اكتبي في الكون مجداً) (أضلُع المحتل) ، حيث ذكر الكون وأراد به مكاناً محدّداَ طبعاً فكانت العلاقة المجازيّة كلية إلى جزئيّة، وكذلك في " أضلُع المحتل" فهي علاقة جزئية إلى كليّة، وكذلك أيضاً " لتعود القدس حرّة" فالعلاقة المجازية تقتضي لزوم وجود الحريّة في القدس، وأيضاً " أكتبي مجداً" فقد حملت دلالة مجازيّة علاقتها الآلية، لأنّ كتابة المجد تلزم وجود آلة الكتابة وهي الأقلام، المجاز عنها أصلاً بمدينة القدس، ونلاحظ كنايات متعدّدة مرتبطة بما سبق من خلال " جدّدي– اكتبي –انشري) كنايات عن مدينة القدس، و " جبهة التاريخ" كناية عن القيمة القدسيّة المرتفعة للقدس.

إذاً تشبيهات عديدة وصور مجازيّة متكرّرة وكذلك صورة كنايّة ارتبطت جميعاً بدلالة أفعال الأمر النّفسية، والقيمة الثّورية المكتنزة رمزية الدّلالات، بحيث توطّدت تلك الدّلالات والمتغيّرات داخل النّص الشّعري، من حيث الأمر والنّداء والتحرّك" فعل الأمر يمنح الخطاب حركيّة "[2]، وبذلك ارتبطت المقاطع بكليّاتها وجزيئاتها بلا انفصال، وخصوصاً من خلال هيمنة أسلوب الأمر وحضوره

[1] عبد المطّلب، أحمد: البلاغة العربية بلاغة أخرى. ط2، الشركة المصرية العلمي للنشر، لونجمان، 1996م، ص 92.
[2] عزام، محمد: بنية الخطاب الشعري. ص54.

بكثافة في قصيدة الشّاعر، وانتشاره على سطح النَّص الشّعري، حيث اقتضى التلازم مع غيره وكوّن برتبته مسار الأبيات التي رسمت محور النّصيّة العميقة.

وفي صورة أخرى توضّح رتبة فعل الأمر المسند مع المسند إليه والمفعول به، وجّه الشاعر الفلسطيني عبد اللطيف الجدع[1]، قصيدة بعنوان (من خيمتي) إلى الشّعب العربي ومسلمي العالم لدعوتهم إلى الجهاد، بقوله:

يا مسلمون إلى الجهاد بقوّة يا مسلمون

فالمسجد الأقصى المبارك يستغيث، أتسمعون

والنّاس كلّ الناس في أوطاننا يتصايحون

قم يا صلاح الدّين إنّ بني العروبة نائمون

قم فالصّليبيّون عادوا كالأفاعي ينهشون

فاخلع نيوبهم التي بسمومها يتحرّكون[2].

اتّضحت الصّورة التركيبيّة من خلال الكلمات السابقة؛ حيث رسمت بنية تركيبية مترابطة من خلال أفعال الأمر المتكرّرة، وهذه البنيّة انسجمت في نسيج متكامل لتُظهر دلالات كالتالي:

(فعل الأمر "اخلع" + الفاعل المستتر "أنت" + المفعول به " نيوبهم ")

نلاحظ أن الشّاعر رسم كلماته بأفعال الأمر وخطّ لها طريقاً دلاليّاً، إذ دعا إلى الجهاد، واستدعى صلاح الدين بفعل الأمر (قُم) (اخلع)، فيدعو القارئ إلى الحركة، ويستنهض فيه همه وانتماءه لوطنه، بتركيبة الجملة الطّلبية التي حملت معنى القوّة والإصرار على مقاومة المحتل لاستعادة الأرض.

وتجلّت دلالة الصّورة وجماليتها الشّعريّة بأن وردت في المقطوعة الشعريّة العديد من الصّور الفنيّة، التي ظهر فيها التّكرار في عدد من أفعال الأمر التي حملت صوراً غاية في الأدبية الإيقاعيّة؛ حيث عبّرت عن الظّروف والأحوال التي تعيشها مدينة القدس، بالأوامر الطّلبيّة التّوكيديّة التي استدعت معها التوكيد على الأمر بالتّحرّك السّريع لنصرة بيت المقدس، وذلك بأن بدأ الشّاعر

[1] أحمد عبد اللطيف الجدع شاعر فلسطيني، ولد في مدينة جنين، أديب مبدع صاحب حضور ثقافي، حاصل على شهادة جامعية من كلية الآداب، جامعة بيروت العربية 1970م.

[2] الجدع، أحمد عبد اللطيف، حسني أدهم جرار: شعراء الدعوة الإسلامية. ص622.

الأبيات بالنّداء المحذوف الأمر(يا مسلمون إلى الجهاد) على تقدير قوموا إلى الجهاد، وتلك دعوة واضحة إلى الانتفاض على السّكينة والتّحرّك، ويوضّح ذلك بتشخيص المسجد الأقصى على أنّه شخص واقعٌ في مشكلة كبيرة ويستغيث، ويعود ينادي في إيقاعيّة توقظ القارئ (أتسمعون) وتلمّح وتوجز عن العرب الصمّ البكم، فهي بلا شك مجازيّة ، تدعو المسلمين إلى تحريك جميع حواسهم ومشاعرهم، ويتابع ويصرخ عالياً لأنّه لا يجد مجيب (قم يا صلاح الدّين) صورة مجازيّة أشار فيها إلى بطل الأمة ومحرّر القدس، ذكر صلاح الدّين وأراد جميع المسلمين الاقتداء به؛ أي أراد جميع المسلمين، وفي صورة أخرى (كلّ النّاس يتصايحون) صورة مجازيّة أخرى أراد بها بعض الناس وليس جميعهم، ولكن هذا الصياح ظهر نتيجة لعودة الصليبيين (كالأفاعي ينهشون)، فالصورة تشبيهيّة واضحة وصريحة للعدو فهو كالأفاعي حتماً، وظهرت الكناية الظّاهرة عند الشّاعر في (فاخلع نيوبهم) وأراد بها أنياب الحيوانات المفترسة، وكما نرى أنّ أفعال الأمر منسجمة انسجاماً تاماً مع الصّور الجماليّة الفنيّة، وتعانقت في السّياق جميع دلالات الكلمات الطّلبيّة لأفعال الأمر لتنسجم وتتلاحم ومع بنية النّص الشّعريّة، لتصعد إلى فضاءه وسطحه عالياً وتستحضر معه عن طريق التناص التاريخي صلاح الدّين، لتبرز الدّور الذي يجب على كل مسلم أن يقوم به لينقذ بيت المقدس، وليس أي دور؛ إنّما دور صلاح الدّين خاصّةً.

إذاً أظهرت اللّوحة الفنيّة حالة إبداعيّة، وتلوّناً موسيقيّاً كان ذو أثر فاعل في إثراء النّص بالمنبّهات بإيراد العديد من الأوامر، وكذلك الصّور الفنيّة الإيحائيّة التي تملّكت نفسيّة الشّاعر، واستطاعت أن تحشد ما يحرّك المشاعر الجهاديّة القويّة بدلالات عدة رصدت عناصر القوّة والعنف التي ظهرت في الأبيات متّفقة مع دلالة المفعول به ورتبته الدّالة (نيوبَهم) ا؛ حيث عاد بالنّص إلى بدايته التي دعت إلى الجهاد، وبذلك أظهر النّص تكثيفاً معنويّاً قويّاً من خلال دلالة الكلمات الواردة التي حشدت مجموعة من الأوامر التي دعت إلى النّهوض وعدم الاستكانة.

وفي رتبة مثّلت الفعل الأمر المسند+ المسند إليه+ المفعول به + اسم الإشارة + البدل، خصّص الشّاعر رفيق علي لكل شيء في فلسطين وظيفة محدّدة وجعل كل ما فيها فدا القدس ومسجدها:

لكلّ حجر ألف رصاصة

لكل طفل مائتا قناصة

وحجر من كل طفل وكفن

ما أرخص البضاعة

وأفدح الثّمن

يا ساحة الأقصى اشهدي

وعدّدي قتلاكِ هذا اليوم

يوم المجزرة[1]

يصف الشّاعر المحتل وجُبنه في مقاومة الفِلسطينييّن، فيقول (لكلّ) حجر ألف رصاصة، ويقابلها أيضاً في كلمات مضادّة لبعضها ومعاكسة لكلّ طفلٍ مائتا قناصة) فكانت الجُمل مركّبة في رتبتها على تقديم الخبر؛ وذلك لكي يستطيع الشّاعر لفت نظر المتلقّي إلى أهمية هذه الأعداد، ويبيّن ضعف المحتل وخوفه من مجرّد حجر أو طفل، ويستخدم صيغة التعجّب (ما أرخص البضاعة!) ليبيّن من خلال صيغه الفنيّة النّحويّة عمق دلالة الكلمات، ويبعث كذلك الأمل للفلسطيني على أنّه مُخيف المحتل، ومرعبه، ويعود ويضيف للجملة ما يُعطف عليها (وأفدح الثّمن) ليؤكّد أنّ الفلسطيني يدفع الثّمن دوماً وهو الكَفن، ولا شكّ أنّه رخيص فداءً للوطن والمسجد الأقصى وساحاته، ويستمر بالدّعوة للتحرّك والثّورة من قِبَل الشّاعر فيقول: " يا ساحة الأقصى اشهدي" لا شكّ أنّه دعوة صريحة من خلال أسلوب النّداء وفعل الأمر" اشهدي" وأيضاً " عدّدي" قتلاك، من أجل بيت المقدس، " فهذا يوم المجزرة" ومن هنا يمكن أن نحدّد من خلال الظّرفية الزمانيّة التي سينتهي بها كل شيء، سنخرجكم حتماً ولو كَثُرت القتلى والجرحى.

ومن هنا تشكّلت الرتبة النّحويّة لفعل الأمر وهي (فعل الأمر "عدد+ الفاعل الياء+ المفعول به" قتلاك" + اسم الإشارة "هذا" + البدل" ليوم ") بحيث تشابك كل عنصر فيها مع الآخر واتصل في محور أفقي حدّد جماليّة النّص، وانطلق بها إلى سطحه ليرسم الصّورة الفنيّة التي تلازمت واقترنت مع الصّورة النّحويّة وغيرها.

وإذا انطلقنا لنستشعر القيمة الجمالية للنّص يمكن أن نرى أنّ الشّاعر حدّد الجماليّة الفنيّة منذ اللحظة الأولى التي أظهر فيها المقابلة بين الجمل، والمقارنة عن طريق الأرقام أو الأعداد، فعبّر عن الرصاص بأنّه (ألف) ولا شك أنّه مجاز أراد به عدداً كبيراً من الرّصاص، وكذلك مع " مائتا قناصة" واستطاع يكنّي بلا شك عن كثرة الشيء، ولكن يؤكّد الشاعر أنّ الطفل الفلسطيني لا يحمل

[1] رفيق، علي: الطوفان. د ، أبرار للدعاية والإعلام، قطاع غزة، 1994م، ص 63.

فقط الحجر كفنه معه، وهذه صورة أخرى من الصّور التي تظُهر جمال الأبيات وجمال الجهاد في سبيل الله وسبيل بين المقدس، وكل ذلك ظهر في الصورة الكنائية التي اتّسقت مع ما قبلها ونسجت خطى ما بعدها (ما أرخص البضاعة) كناية عن بضاعة الجهاد (الحجر والكفن)، يضيف صورة أخرى (أفدح الثّمن) وهو تحرير القدس وفلسطين، ويتابع في الصّورة التي تلازم وتعانق ما قبلها (اشهدي) فساحات الأقصى فتاة تشهد على مرّ السنين على ما يحصل، ففعل الأمر اتّسق مع الصورة الكنائيّة، وكذلك ظهر في (عدّدي) أمر أظهر صورة تشخيصيّة مجازية عن الحال في ساحة المسجد الأقصى وهو كثرة القتلى، وأرادت المحل وهو المحل وهو الساحات، ولخّص ذلك أنّ كل ذلك سيكون (يوم المجزرة) فاستطاع البدل أن يحدّد الصورة الزمانيّة والمكانيّة ويلخّص موعد الخلاص الأخير .

وبذلك يمكن أن تحدّد العلاقة الرّمزيّة الإيحائيّة بين المستويات النّحويّة والبلاغيّة المجازيّة، بأن تلازمت وتجاورت جميع البنى التّركيبيّة، وسارت على نهج واحد؛ بحيث أبرزت العلاقات الدّلاليّة، في نسيج واحد مترابط أدّى لنشوء تشابك وترابط بين جميع البنى المنطقية داخل بنيات النّص، عن طريق انبعاث المشاعر النّفسيّة، والصّور الإيحائيّة الدّلاليّة، التي تعد المحتل وتتوعده بما سيحصل بالمستقبل القريب.

وعندما بحثنا عن مسألة خاصة برتبة المسند فعل الأمر وفاعله المتصل المسند إليه، والمفعول به وجملة صلة الموصول (نعت)، وجدنا رأي الشّاعرة مقبولة عبد الحليم[1] وهي تحاور مدينة القدس بطريقة رائعة وتوجّه لها العديد من الأسئلة في قصيدة من ذا الذي يا قدسُ قد أبكاكِ، فتقول:

من ذا الذي يا قدسُ قد أباكِ ومن الذي بالسّيفِ قد أدماكِ
فدموعكِ الحرّى همّت محزونةً من نارها ثكلى على شباكي
هيّا امزجي الحنّاء بالعِطر الذي رششتُه صبحاً فضاء ثراكِ
أنت العروس ومهركِ الغالي فدا يا قدسُ تيهي واحضني رباك[2]

صاغت الشّاعرة جملها وكلماتها الشّعريّة عندما حدّدت رتبة فعل الأمر ودلالتها من خلال البنية التركيبيّة للأبيات، وبدأت المقطع الشّعري بأسلوب الاستفهام (من) تحاول أن تعرف من أبكى مدينة

[1] مقبولة عبد الحليم: شاعرة فلسطينية من قرية كفر مندا في الجليل، شاعرة وأديبة تكتب بمداد القلب للوطن، شغوفة جداً بالمطالعة والرواية ودواوين الشعر.
[2] مهنا، سامي: مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل 48، قصيدة مقبولة عبد الحليم، ص321.

القدس، من خلال إظهار دلالة الحسرة والحزن على ما آلت إليه المدينة، وكذلك الاستفهام بالأسلوب الموصول (من الذي يا قدس قد أدماك)؛ فظهر ترتيب البنية ونسيجها على وتيرة واحدة أثّرت في حالة المتلقّي وحرّكت مشاعره بلا شك، ودعت إلى النّهوض وإنقاذ البلاد، ويتابع سرد آلام المدينة المقدّسة من خلال عطف الحال التالية (فدموعكِ حرّى) على ما سبق، فشكّلت البنية النّحويّة سلسلة متّسقة، استطاعت أن تحرّك العواطف الدّاخليّة وتستحضرها لدى المتلقّي.

وتبرز القيمة النّحويّة من خلال الأوامر الطّلبية التي استدعتها الشّاعر عندما قالت: (هيّا امزجي) لتلخّص حكاية الثّورة، وتقول للقارئ: أما آن للقدس الجريحة الباكية أن تجد الحل؟ بلى!!! يجب أن تمزج الحناء بالعِطر، وأيُّ عطر أجملُ من عطر الشّهادة.

وإذا نظرنا إلى رتبة الكلام نراها على النّحو الآتي:

(فعل الأمر" امزجي" + الفاعل المستتر " أنت + المفعول به " الحناء"+ الجار والمجرور "بالحناء" + النعت جملة صلة الموصول " الذي رششتُه صبحاً فضاء ثراك") ، وبهذه البنية والنسيج النّحوي لجملة الطلب الأمر نستطيع أن نرى روعة الكلمات التركيبية وجمالها، التي رسمت خطّة الشهادة وتحرير بيت المقدس، وجعلت ذلك رخيصاً في سبيلها.

وارتبطت الصّور الفنيّة بالتركيبة السّابقة؛ حيث نرى صوراً عديدة ارتبطت بنسيج وسياق التّركيب السّابق وتلازمن معه؛ حيث جسّدت الشّاعرة الدّموع على أنها امرأة ثكلى حزينة، وفي جملة أخرى نرى المجاز في (دموعك الحرى .... من نارها) فالعلاقة السببية ظهرت؛ حيث كان السبب كثرة الدموع على حال القدس، فالدّموع سبب للنار، وأيضاً الدموع ثكلى كناية عن الإنسانة الحزينة، ويأتي فعل الأمر ليحقق الجماليّة البلاغيّة باستخدام الطّلب المجازي من القدس، أو المسجد الأقصى وقبته أن يمزج عطره مع الدّم ومع الثّرى أيضاً، وهذه كلّها لن تحصل إلاّ إذا كانت شهادة في سبيل الوطن، وتضحية في سبيله فقط، وكذلك القدس شبّهت بالعروس، ولكن ليست أية عروس، فمهرها الشهادة في سبيل الله، (مهرها غالي) مجاز واضح عن الشهادة والدماء المختلطة بالحنّاء، وتعود الشّاعرة وتستخدم أفعال الأمر(تيهي) (احضني) رباك، ليبرز صورة نهائية للقدس على أنها الأم الحنون التي تحض ابنها، وتعانقه، فلا تنفصل عنه.

من هنا نلاحظ صور جزئيّة متراكبة متداخلة، تتعاضد أحدها مع الأخرى في نسيج ترابطي واضح، واتّساق وانسجام فاعل " فيقوم النّص على الترابط والانتظام والانسجام داخل النسيج الواحد"[1]، أدّى إلى جماليّة بلاغية غاية في الرّوعة والإبداع، ظهرت من خلال البنية التركيبيّة

[1] الطعنان، صبحي: مقالة (نموذج قصيدة درويشية بنية النّص الكبرى). مجلة كتابات معاصرة، عدد19، 1993م، ص 450.

لأفعال الأمر ودلالتها، وتناسقها مع الصّور الحسيّة المنسجمة مع الخيال الشّعري، الدّاعي في حناياه إلى تخليص القدس، والتّضحيّة في سبيل ثراها.

الخاتمة

نخلص في ختام هذه الدراسة- بحمد الله وعونه- إلى أنّ النسيج النّحوي للصّورة الشعريّة في شعر القدس ظهر في عدد من المحاور الأساسيّة، كان مدخلها في التعريف بالنّسيج والنّص والصّورة الفنيّة.

ودرس الفصل الأول الاعتراض في الجمل والتراكيب الشّعريّة، والفصل الثاني تناول الكناية ودرسها في الشّعر الفلسطيني وتطبيقها على الصّور الشعريّة، والفصل الثالث المجاز ومدى وجوده في الشّعر الفلسطيني في التراكيب الشّعريّة، وانسجامه مع الرّتب الاسمية والفعليّة، وشكّل النّسيج دوراً مهماً في إنتاج الخيوط النّحويّة وفي بناء أفقي ورأسي للجملة العربية، بحيث استطاعت المسائل النّحويّة أن تسير بالنّص إلى غايات بلاغيّة جمالية، وتنطلق به إلى دلالاتٍ بعيدة، لتوصل لكلّ للقارئ ما ترنو إليه نفسه، باستخدام التّصوير الشّعري، وبذلك تكون قد اتّسقت عوالم النحو مع عوالم البلاغة لتُنشئ تصويراً فنياً باستخدام ألوان البيان والبديع المختلفة.

ومن أهم النتائج التي توصّلت إليها الدّراسة:

1- التقاء مصطلح النّسيج في الدّراسات القديمة والحديثة مع مصطلح النّص text، مع اختلاف بسيط بالنسبة لبنية الجملة وتركيبها.

2- الصّورة الفنيّة، توصل المتعة الذّهنيّة والبصريّة، بنسب مختلفة بين القرّاء عن طريق تجسيم الحواس وتجسيدها، ولكن تبقَ الصّورة في حدود الخيال، ولها تأثير عميق في النفس، وخصوصاً عندما ينفتح النّص إلى آفاق ودلالات أخرى.

3- الجمل الاعتراضيّة ضرب مهم من ضروب البلاغة العربيّة، ووجودها في الشّعر الفلسطيني شكّل محور انطلاق للشّاعر، ومفصل مهم لخلخلة تراكيب الجمل الشّعرية وكسر روتينها، ورسم طريق مختلف عن المسار الاعتيادي لها، فتؤلّف بين جزيئاتها وتنسج ديناميكيّة لبنيتها.

4-أدت الكناية دوراً مهمّاً في الشّعر المقدسي؛ حيث شكّلت سبيلاً مهمّاً لإخفاء كوامنه، وإرساء غايته في انسجام تام، وتكامل مع التّصوير الفني.

5-عمل المجاز كقسيم للحقيقة، وكسر رتابة المعنى، وتخطّي الصّور السّطحيّة، وقام بدور ثنائي عندما لعب دوره في جمل من أبيات الشّعر الفلسطيني، ورسم الصّور الفنيّة على المستوى المقابل.

وفي النهاية نضع بين أيديكم بعض التوصيات:

1-ضرورة دراسة النسيج النحوي والبلاغي على مستوى أكبر، واستخدامه في تحليل أكبر عدد من النّصوص، لأهميّته في تحديد نظم الجمل واتّساقها، والعلاقات بينها، لاستخلاص التفاعلات الاستراتيجيّة داخلها.

2- ضرورة دراسة الجمل الاعتراضيّة، وربطها بالصّور الفنيّة الجماليّة عن طريق اللّسانيّات الحديثة.

3-زيادة الاهتمام بالشّعر الفلسطيني واستخلاص الفنون البلاغيّة الشّعريّة، والاعتناء بتحليل الشّعر المقدّس، لكثرة الفنون الكنائيّة والبيانية فيه.

4-ضرورة فهم المجاز من خلال شعر المقاومة الفلسطينية، والتوسّع في استخلاص دلالاته واستنتاج مراميه، من خلال الصّور الفنيّة، وارتباطها بتركيب الجمل النحوية عن طريق الرتب النّحويّة الاسمية والفعليّة.

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم

1- أبادي، الفيروز: **القاموس المحيط**. تحقيق: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة. ط8، مؤسسة الرسالة، مادة (نسج) 2005م.

2- ابن الأثير، ضياء الدّين: **الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور**. تحقيق: مصطفى جواد. د ط، مطبعة المجمع العلمي، 1375هـ.

3- ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر**. تحقيق: أحمد الحوفي وزميله، د ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ت.

4- أحمد، محمد: **الكناية وأساليبها ومواقعها في الشّعر الجاهلي**. د ط، بيروت، 1985م.

5- أحمد، يوسف: **القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)**، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007م.

6- أرسطو: **فن الشّعر**. ترجمة: إبراهيم حمادة. ط1، مكتبة الإنجلو مصريّة، د ت.

7- الأزدي، أبو بكر: **جمهرة اللغة**. تحقيق: رمزي منير بعلبكي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، مادة (كنى).

8- الأزهري، الهروي: **تهذيب اللغة**، باب (ج و ز)، ص 103/11.

9- إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه (دراسة ونقد)**. د ط، دار الفكر العربي، د ت.

10- إسماعيل، عز الدين: **الأسس الاجمالية في النّقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)**. ط1، دار الفكر العربي، 2005م.

11- إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994م.

12- الأعرج، أحمد: **القدس خيطُ المسبحة**. ط1، دار الأبرار للنّشر والتوزيع، الأردن، 2015م.

13- الآمدي، أبو الحسن: **الأحكام في أصول الإحكام**. تحقيق: عبد الرّازق عفيفي، د ط، المكتب الإسلامي، بيروت.

14- الآمدي، أبو القاسم: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**. تحقيق: أحمد صقر. د ط، دار المعارف، القاهرة، 1961م.

15- أنيس، إبراهيم وزملاؤه: **المعجم الوسيط**. ط4، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، 2008م، مادة: نسجت.

16- بارت، رولان: **لذة النص**. ترجمة: فؤاد الصفا والحسين سبحان. د ط، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.
17- بارود، عبد الرحمن: **الأعمال الشّعرية الكاملة**. ط1، مؤسسة فلسطين للثقافة، فلسطين، 2010م.
18- بحيري، سعيد: **علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات**. ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، 1997م.
19- بدوي، طبانة: **البيان العربي**، ط2، مكتبة الإنجلو مصرية، 1958م.
20- براون ويول: **تحليل الخطاب**. ترجمة: محمد لطفي الزليطي وزميله، جامعة الملك سعود، السعودية، 1997م.
21- بركة، فاطمة: **النّظريّة الألسنية عند رومان جاكبسون**. ط1، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993م.
22- البصري، أبو عبيدة: **مجاز القرآن**. ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1381هـ.
23- بلغيث، عبد الرازق: **الصورة الفنية عند الشاعر عز الدين ميهوبي (دراسة أسلوبية)**. رسالة ماجستير، إشراف: علي ملاحي، جامعة بوزريعة، د ت.
24- بوزياني، خالد: **الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين**. رسالة دكتوراه، إشراف: محمد العيد رتيمة، جامعة الجزائر يوسف بن خدة، 2007م.
25- بوستة، محمود: **الاتساق والانسجام في سورة الكهف**. رسالة ماجستير، إشراف: السعيد هادف، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2008-2009.
26- بوعلام، علي: **جماليات التكرار وآليات التماسك النصي (قصيدة مديح الظل العالي للشاعر محمود درويش أنموذجاً)**. رسالة ماجستير، إشراف: محمد ملياني، جامعة وهران، أحمد بن بلة، 2017م.
27- البيطار، هدية: **الصورة الفنية عند خليل حاوي**. ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، 2010م.
28- تحريشي، محمد: **النّقد والإعجاز**. ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
29- التميمي، عبد الغني: **ديوان ملحمة القدس**. ط1، مركز الإعلام العربي، القاهرة، الجيزة، 2005م.
30- ثابت، طارق: **الفعالية النقدية في الوصول إلى مكنونات النص في التراث النقدي العربي عيار الشعر نموذجاً**، مجلة الأثر، عدد: 14، جوان، 2012م.

31- الثعالبي، أبو منصور: **الكناية والتّعريض**. تحقيق: عائشة حسين فريد. د ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م.
32- الجاحظ: **الرسائل السياسية**. تبويب وشرح: علي ملحم، د ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د ت.
33- الجاحظ، عمر بن بحر: **البخلاء**. ط2، دار الهلال، بيروت، 1419هـ.
34- الجاحظ، عمر بن بحر: **البيان والتبيين**. د ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ.
35- الجاحظ، عمرو: **الحيوان**. تحقيق: عبد السلام هارون. ط2، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1965م.
36- أبو جاموس، عبد الحكيم: **فراشة في سماء راعفة**. ط1، مركز أوغاريت للنشر والترجمة، القدس، 2001م.
37- أبو جحجوح، خضر: **أعط العصفور سنبلة الحب وواصل**. ط1، مكتبة اليازجي، غزة، 2007م.
38- أبو جحجوح، خضر: **البنية الفنية في شعر كمال أبو غنيم**. رسالة ماجستير، إشراف: نبيل خالد أبو علي، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010م.
39- الجدع، أحمد عبد اللطيف، حسني أدهم جرار: **شعراء الدعوة الإسلامية**. ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1978م.
40- الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**. تحقيق: هلموت ريتر. د ط، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، 1954م.
41- الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**. تحقيق: محمد رشاد رضا. ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1988م.
42- الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**. تحقيق: محمود محمد شاكر. د ط، مطبعة المدني، مصر، د ت.
43- الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**. تحقيق: محي الدين ديب. د ط، المكتبة العصريّة، بيروت، 1998م.
44- الجرجاني، علي: **التعريفات**: تحقيق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.
45- ابن جعفر، قدامة: **نقد الشّعر**. ط1، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، 1302هـ.
46- الجناحي، حسن: **البلاغة الصّافية في المعاني والبيان والبديع**. ط1، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 2006م.

47- الجندي، علي: **في تاريخ الأدب العربي**. ط 1، طبعة دار التراث الأوّل، 1991م.
48- ابن جني، عثمان: **الخصائص**. ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ت.
49- ابن جني، عثمان: **الخصـــائص**. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2013م.
50- الجوهري، إسـماعيل: **الصّـحاح تاج اللّغة وصـحاح العربيّة**. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. د ط، مطابع دار الكتاب العربي، القاهرة، 1956م، مادة (كنى).
51- ابن الحاجب، أبو عمرو: **أمالي ابن الحاجب النحوية**. تحقيق: هاني حسن حمودي. ط1، مكتبة النّهضة العربيّة، بيروت، 1985م.
52- ابن الحاجب، جمال الدين: **أمالي ابن الحاجب**. تحقيق: فخر صالح سليمان قدارة. د ط، دار عمار، الأردن ودار الجيل، بيروت، 1989م.
53- حازم، كيان: **الاحتمالات اللغوية بالقطع وتعارضها عند الأصوليين**. ط1، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2013م.
54- حامد، عثمان: **السّـبك النّحوي وأثره في التّرابط النّصـي (دراسـة تطبيقية على معاهدة الحديبية)**. رسالة ماجستير، إشراف: عثمان إبراهيم إدريس. جامعة السودان للعلوم والتّكنولوجيا، كلية الدراسات العليا، 2017م.
55- حسان، تمام: **البيان في روائع القرآن**. د ط، دار الكتب العلمية، 1993م.
56- حسان، تمام: **اللغة العربية معناها ومبناها**. ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994م.
57- حسـن، بحيري: **علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات**. ط1، الشـركة المصـرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1997م.
58- حسين، راشد: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ط1، مركز إحياء التراث، الطيبة، 1990م.
59- حماسة، عبد اللطيف: **في بناء الجملة العربية**. ط1، دار غريب، القاهرة، 2003م.
60- حمداوي، جميل: **محاضرات في لسانيات النص**. موقع شبكة الألوكة على الشبكة العنكبوتية، www.alukah.net.
61- حمدي، مريم: **الترابط النّصـي في مختارات من ديوان أبي العتاهية**. رسـالة ماجستير، إشراف: محمود بودية، جامعة محمد بن خيضر بسكرة، 2016م.

62- ابن حمزة، يحيى: **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**. د ط، دار الكتب الخديوية، 1914م.
63- الحملاوي، أحمد: **شذا العرف في فن الصرف**، تحقيق: محمد فريد. د ط، المكتبة التوفيقيّة، القاهرة، مصر، د ت.
64- الحموي، ابن حجة: **خزانة الأدب وغاية الإرب**. ط الأخيرة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2004م.
65- خطابي، محمد: **لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النّص)**. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م.
66- الخطيب، يوسف: **ديوان عائدون**. دار الآداب، بيروت، 1959م.
67- الخفاجي، ابن سنان: **سر الفصاحة**. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.
68- ابن خلدون، عبد الرحمن: **مقدمة ابن خلدون**. تحقيق: حامد أحمد الطاهر. ط1، دار الفجر للتراث، القاهرة، 2004م.
69- خليل، إبراهيم: **في اللسانيات ونحو النص**. ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2007م.
70- الخليلي، علي: **قصيدة وحدكَ ثمَّ تزدحم الحديقة**. ط1، منشورات البيادر، القدس، 1984م.
71- الداودي، زاهر: **الترابط النصّي بين الشعر والنثر نصوص الشيخ عبد الله بن علي الخليلي**. رسالة دكتوراه، إشراف: نهاد ياسين الموسى، الجامعة الأردنية، 2007م.
72- دحبور، أحمد: **هنا .....هناك** . ط1، دار الشّروق، عمان، 1997م.
73- درويش، محمود: **الأعمال الشعرية الكاملة**. د ط، دار العودة، بيروت، 1987م.
74- درويش، محمود: **الديوان**. ط1، رياض الريس للكتب والنشر، 2005.
75- الدسوقي، محمد: **حاشية الدسوقي على مختصر المعاني**. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. د ط، المكتبة العصرية.
76- الدمشقي، عبد الرّحمن: **البلاغة العربيّة**. ط1، دار القلم والدار الدمشقية، بيروت، 1996م.
77- دهمان، أحمد: **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني**. ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2018م.
78- دي بوجراند، روبرت: **أصول الخطاب والإجراء**. ترجمة: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998.
79- الدينوري، ابن قتيبة: **عيون الأخبار**. د ط، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1418هـ.

80- الرازق، حســـن: **البلاغة الصـــافية في المعاني والبيان والبديع**. ط1، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 2006م.
81- الرازي، زين الدين: **مختار الصّـــحاح**. ط5، المكتبة العصـــرية- الدار النموذجية، بيروت، 1999م، مادة ص و ر.
82- الرّباعي، عبد القادر: **الصـــورة الفنية في النقد الشـــعري دراســـة في النظرية والتطبيق**، ط2، مكتبة الكتاني، إربد، 1995م.
83- الرباعي، عبد القادر: **الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمام**. ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.
84- رشيد، هارون هاشم: **المدينة الحزينة**. وردة على جبين القدس. ط1، دار الشروق، 1998م.
85- رضـــا، أحمد: **معجم متن اللغة**. دار مكتبة الحياة، بيروت،1959م، ج3، مادة (ص و ر).
86- الرضي، الاستراباذي: **شرح الرضي لكافية ابن الحاجب**. تحقيق: حسن بن محمد الحفظي وزميله. ط1، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1966م.
87- رفيق، علي: **الطوفان**. د ط، أبرار للدعاية والإعلام، قطاع غزة، 1994م.
88- الزبيدي، مرتضـــى: **تاج العروس**. تحقيق: مجموعة من المحققين. د ط، دار الهداية، د ت.
89- الزجاجي، أبو القاسم: **الإيضاح في علل النحو**. تحقيق: مازن المبارك. د ط، دار النفائس، بيروت، 1986م.
90- الزركشي، بدر الدين: **البرهان في علوم القرآن**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط1، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1957م.
91- الزعنون، سليم: **يا أمة القدس**. ط1، المؤسسة العربية للدّراسات، عمان، 1995م.
92- الزمخشري، أبو القاسم: **أساس البلاغة**. تحقيق: محمد باسل عيون السّود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، مادة (ن ص ص).
93- الزمخشري، أبو القاسم: **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**. تحقيق: عبد الرزاق المهدي. ط3، دار الكتاب العربي، 1407هـ، (مادة قوس).
94- الزناد، الأزهر: **نســـيج النّص (بحث ما يكون به الملفوظ نصّـــاً)**. ط1، المركز الثقافي العربي، 1993م.
95- الزيات، أحمد: **دفاع عن البلاغة**. ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1967م.

96- الساقي، فاضل مصطفى: **أقسام الكلام من حيث الشّكل والوظيفة**. ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977م.
97- سالم، وجيه: https://ar.rasekhoon.net **قصيدة يوم القدس**. موقع راسخون الالكتروني، أنظر أيضاً: وجيه، سالم: **المعجزة الخالدة**. ط1، د م، د ت، د ن، 2003م.
98- السامرائي، فاضل: **معاني النحو**. ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2000م.
99- السبكي، بهاء الدين: **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003م.
100- ابن السراج، أبو بكر: **الأصول في النّحو**. تحقيق: عبد الحسين الفتلي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985م.
101- السكاكي، أبو يعقوب: **مفتاح العلوم**. ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987م.
102- سلسلع، جمال: **ديوان عش الروح**. ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998م.
103- سليمي، عبد السلام: **دراسة في التركيب**. ط1، كلمات للنّشر والطّباعة والتوزيع، 2010م.
104- سيبويه: **الكتاب**. تحقيق: عبد السلام هارون. ط1، دار الجيل، بيروت، د ت.
105- سيبويه: **الكتاب**. تحقيق: عبد السلام هارون. ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م.
106- ابن سيدة، أبو الحسن: **المخصص**. تحقيق: خليل إبراهيم جفال. د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت.
107- السيوطي، جلال الدّين: **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**. تحقيق: محمد جاد المولى وزملاؤه. د ط، المكتبة العصرية، بيروت، د ت.
108- السيوطي، جلال الدين: **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**.1 تحقيق: أحمد شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، 1998م.
109- شاكر، تارا: **التماسك النصي بين التراث والغرب**. مجلة جامعة بابل، كلية اللغات، المجلد: 22، العدد: 6، 2014م.
110- الشايب، أحمد: **أصول النّقد الأدبي**. ط2، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، 1973م.

111- الشايب، أحمد: **الأسلوب**. ط12، مكتبة النهضة المصرية، 2003م.
112- شحاتة، سعد: **العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الفنية عند محمد عفيفي مطر**. ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.
113- الشّرقاوي، عزّت: **بلاغة العطف في القرآن الكريم**. ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981م.
114- الشريدة، عزام: **دلالة العلامات على الأفعال**. موقع إلكتروني www.alhahdeeth.com ، الأردن، 2020م.
115- الشنطي، محمد: **فن التّحرير العربي ضوابطه وأنماطه**. ط5، دار الأندلس للنّشر والتوزيع، السعودية، 2001م.
116- شهاب، محمد: **ديوان رجع الهوى**. ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 2005م.
117- صالح، بشرى: **الصورة الفنية في النقد الادبي الحديث**. ط1، المركز الثقافي العربي، 1994م.
118- ابن الصائغ، أبو عبد الله: **اللمحة في شرح الملحة**. تحقيق: إبراهيم بن سالم الصاعدي، ط 1، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، 2004م.
119- الصبان، أبو العرفان: **حاشية الصبّان على شرح الأشموني لألفيّة ابن مالك**. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م.
120- صبح، علي: **الصّورة الأدبيّة تاريخ ونقد**. د ط، دار إحياء الكتاب، القاهرة، د ت.
121- صبح، علي: **المذاهب الأدبيّة في الشّعر الحديث**. ط 1، تهامة – جدة، المملكة العربية السعودية، 1984م.
122- صرصور، فتحية: **خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان**. ط1، ملتقى الصداقة الثقافي، غزة، 2005م.
123- صلاح الدين، ملفوف: **مفهوم النص في المدونة النقدية العربية**. موقع جامعة قاصدي مرباح ورقلة، https:/manifest.univ-ouargla.dz ، المركز الجامعي خميس مليانة الجزائر.
124- بيطار، هدية: **الصورة الفنية عند خليل حاوي**. ط1، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، 2010م.

125- صيام، محمد: **خماسيّات المقاومة**. ط1، مركز الراية للنّشر والتوزيع، صنعاء، 2009.
126- ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشّعر العربي**. ط12، دار المعارف، مصر، دت.
127- الطائي، ذياب: **الصورة الفنية**. مجلة الحوار المتمدّن. عدد: 5148، 2016.
128- طباطبا، العلوي: **عيار الشّعر**. تحقيق: محمد زغلول سلام. د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت.
129- الطعنان، صبحي: **مقالة (نموذج قصيدة درويشية بنية النّص الكبرى)**. مجلة كتابات معاصرة، عدد19، 1993م.
130- طه، المتوكّل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ط1، مكتبة كل شيء، حيفا، 2001.
131- طه، المتوكل: **رغوة السؤال**. ط1، القدس، دار الكاتب، 1992م.
132- طه، المتوكل: **نصوص إيلياء وبيوس**. ط1، دار الراية للإعلان والنشر، 2009م.
133- عباد، ميثم: **الصّورة الحسية في شعر جرير بن عطية الخطفي**. مجلة العلوم الإسلامية، عدد: 30.
134- عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م.
135- عباس، إحسان: **فن الشعر**. ط1، دار الشروق، عمان، 1996م.
136- عبد الراضي، أحمد: **نحو النص بين الأصالة والحداثة**. ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2008م.
137- عبد الرحمن، طه: **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**. ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م.
138- عبد الرحمن، عفيف: **الأثر الجاهلي في آثار الدارسين قديماً**. ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1987م.
139- عبد الكافي، أحمد وزميله: **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2003م.
140- عبد اللطيف، محمد حماسة: **النّحو والدّلالة، مدخل لدراسة المعنى النّحوي الدّلالي**. ط1، د ن، 1983م.
141- عبد المطّلب، أحمد: **البلاغة العربية بلاغة أخرى**. ط2، الشركة المصرية العلمي للنشر، لونجمان، 1996م.

142- أبو عبيدة، معمر بن المثنى: **مجاز القرآن**، تعليق: محمد فؤاد سزكين. 1951م.
143- عزام، محمد: **تحليل الخطاب الأدبي**. ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
144- عزيز، كوليزار: **القرينة في اللغة العربية**. ط1، دار دجلة، عمان، 2009م.
145- العسولي، عبد الكريم: **ديوان أعاصير الزّنابق**. د ن، غزة، 2007م.
146- العسولي، عبد الكريم: **ديوان النار والحجر**. ط1، مكتبة النور، خان يونس، 2001م.
147- عصـــفور، جابر: **الصـــورة الفنية في التراث النّقدي عند العرب**. ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.
148- عفيفي، أحمد: **اتجاه جديد في الدّرس النّحوي**. ط1، مكتبة زهراء الشرق، جامعة القاهرة، 2001م.
149- عقل، عبد اللطيف: **حواريّة الحزن الواحد**. ط1، مؤسسة العودة القدس، 1985.
150- ابن عقيل، بهاء الدين: **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**. ط20، دار التراث، القاهرة، 1980م.
151- عقيلان، أحمد: **ديوان جرح الأدباء**. ط 1، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1981.
152- العكبري، أبو البقاء: **إعراب لامية الشّـــنفرى**. تحقيق: محمد أديب عبد الواحد جمران. ط1، المكتب الإسلامي، بيروت، 1984م.
153- علي، رفيق: **الطوفان (قصيدة مع القهوة والليل)**. ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، غزة، 1993م.
154- علي، رفيق: **المجموعة الشعرية (السماء الزرقاء)**. ط1، مؤسسة الدوحة للإبداع والثقافة والفنون، غزة، 2013م.
155- علي، رفيق: **ديوان خيوط الفجر**. ط1، دن، غزة، فلسطين، 2005م.
156- عمايرة، خليل: **في نحو اللغة العربيّة وتركيبها منهج وتطبيق**. ط2، مؤسسة علوم القرآن، دبي، 1990م.
157- عمر، أحمد: **معجم اللغة العربية المعاصرة**. ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008م، مادة نسج، ص 2201.
158- عوض، ريتا: **بنية الشعر الجاهلي لدى امرئ القيس**. ط1، دار الآداب، بيروت، 1992م.
159- أبو الغزلان، هيثم: **القدس في شعر التفجع وأمل التحرير**. موقع ديوان العرب، www.diwanalarab.com ، 2016م.

160- غنيمي، هلال: **النقد الأدبي الحديث**. د ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م.
161- الفارابي، أبو نصر: **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، د ط، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، 6/ 2477.
162- ابن فارس، أحمد: **مجمل اللغة**. ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986م.
163- ابن فارس، أحمد: **مقاييس اللغة**. تحقيق: عبد السلام هارون. د ط، دار الفكر، 1979م.
164- الفارسي، أبو علي: **التعليقة على كتاب سيبويه**. تحقيق: عوض بن حمد القوزي. ط1، د ن، 1990م.
165- الفراء، أبو زكريا: **معاني القرآن**. تحقيق: أحمد يوسف النجاتي وزملاؤه، ط1، د ت.
166- الفراهيدي، الخليل: **الجمل في النحو**. تحقيق: فخر الدين قباوة. ط5، د م، 1995م.
167- الفراهيدي، الخليل: **معجم العين**. تحقيق: مهدي المخزومي. د ط، دار ومكتبة الهلال، دت.
168- فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النّص**. د ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص 229.
169- الفقي، صبحي: **علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق**. دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م.
170- القاسم، سميح: **الأعمال الشّعريّة الكاملة**. ط1، دار العودة، بيروت، 1977م.
171- قاسم، محمد وزميله: **علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)**. ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2003م.
172- ابن قتيبة، عبد الله: **الشعر والشّعراء**. تحقيق: أحمد شاكر، ط1، مطبعة الحلبي، 1369م.
173- ابن قتيبة، عبد الله: **تأويل مشكل القرآن**. تحقيق: أحمد صقر، د ط، المكتبة العلمية، 1973م.
174- قدامة، جعفر: **نقد الشعر**. تحقيق: كمال مصطفى ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م.
175- قراعين، إبراهيم: **ديوان وتعود أمواج البحر إلى البحار**. ط1، مطبوعات دار العودة المقدسية، 1998م.

176- القطب، معتز: **آخر صورة لمولاتي**. ط1، دار الجندي للنشر والتوزيع، 2012م.
177- قعوار، جمال: **زينب**. د ط، الناصرة، 1989م.
178- قياس، ليندة: **لســـانيات النص النظرية والتطبيق (مقامات الهمذاني أنموذجاً)**. ط1، مكتبة الآداب المغربي، القاهرة، 2009م.
179- القيرواني، ابن رشـيق: **العمدة في محاسـن الشـعر وآدابه**. تحقيق: محمد محيي الّين عبد الحميد. ط5، دار الجيل، 1981م.
180- الكحلوت، يوسف: **مختارات من شعر الانتفاضة**. ط2، المركز الدولي للنشر، 2004م، 219.
181- كريســـتيفيا، جوليا: **علم النّص**. ترجمة: فريد الزاهي. ط1، دار توبقال، بلفريد، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.
182- كنعان، رحاب: **ديوان شلالات الفصول الثمانية**. ط1، مطبعة الرسالة، غزة، 2007م.
183- لخضـاري، صـباح: **الصـورة الفنية وحسـيّة الإدراك**. مجلة فكر، 2014م، ص 86.
184- لويس، سيسل دي: **الصورة الفنية**. ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وزميله. د ط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1982م.
185- المبرّد: **المقتضب**. تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، ط4، عالم الكتب، بيروت، 1388هـــــ . أنظر أيضـاً: تويني: **مع مؤيّدي المجاز ومنكريه**، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني3.
186- المبرد، أبو العباس: **الكامل في اللغة والأدب**. تحقيق: محمد أبو الفضـل إبراهيم، ط 3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.
187- المتوكل، طه: **فضاء الأغنيات**. دار الكاتب، القدس، فلسطين، 1989م.
188- المتوكّل، طه: **نصوص المدينة (القدس)**. ط1، عمادة البحث العلمي والدّراسات العليا، رام الله، 2015م.
189- أبو محمد، السيرافي: **شرح أبيات سيبويه**. تحقيق: الدكتور محمد علي الريح هاشم. د ط، مكتبات الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، 1974م.
190- محمد، حسين: **التحرير الأدبي**. ط5، مكتبة العبيكان، 2004م.
191- محمد، شهاب: **وثبة للغزال...قبلة للقمر**. ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب الفلسطينيين، القدس، 2001م.

192- مختار، أحمد: **معجم اللغة العربية المعاصرة**. ط1، عالم الكتب، 2008م، مادة: (ص و ر).
193- مذكرات سليم الزعنون، **السيرة والمسيرة**، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2013م.
194- المرادي، ابن أم قاسم: **توضيح المسالك في شرح ألفية ابن مالك**. تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، ط1، دار الفكر العربي، 2008م.
195- مرتاض، عبد الله: **النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟** . د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983م.
196- مصاروة، نادر: **شعر العميان – الواقع- الخيال- المعاني والصور الفنية**. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م.
197- مصطفى، إبراهيم وزملاؤه: **المعجم الوسيط**. ط1، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، د ت، باب الكاف.
198- مصلوح، سعيد: من نحو الجملة إلى نحو النّص. دط ، كلية التربية الأساسية، الكويت، دت.
199- مطلوب، أحمد: **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**. ط1، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983م.
200- المعتز، عبد الله: **البديع في البديع**. ط1، دار الجيل، 1990م.
201- مفتاح، محمد: **المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي**. ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط، 1999م.
202- مقبول، إدريس: **الأسس الابستمولوجيَة والتّداوليّة للنّظر النّحوي عند سيبويه**. ط1، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2007م.
203- المقدسي، أنيس: **اتجاه الأدب الحديث إلى الطبيعة**. مجلة الرسالة، https://ar.wikisource.org ، عدد: 994، 21-7-1952م.
204- الملا، حويش: **تطور دراسات إعجاز القرآن وأثرها في البلاغة العربية**. د ط، مطبعة الأمة، بغداد، 1972م.
205- المناصرة، عز الدين: **الأعمال الشّعريّة الكاملة**. ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2006م.
206- مناهج جامعة المدينة العالميّة: **الأدب المقارن**. جامعة المدينة العالمية (ماجستير).

207- مندور، محمد: **في الميزان الجديد**. د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2004م.
208- ابن منظور، جمال الدين: **لسان العرب**. ط3، دار صادر، بيروت، 1414 هـ.
209- مهنا، سامي: **مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل 48**. ط1، الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين 48، 2016م.
210- ميرتاج، فوزية: **التحليل النصّي في التفاسير القرآنية البيانية والموضوعية**. رسالة دكتوراه، إشراف: مصطفى أحمد حسن إمام، الجامعة الإسلامية العالمية، باكستان، 2013م.
211- النجار، لطيفة: **دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النّحويّة وتقعيدها**. رسالة ماجستير، إشراف: نهاد الموسى، الجامعة الأردنية، 1992م.
212- النحوي، عدنان: **موكب النور (قصيدة أسواق)**. ط4، دار النحوي للنشر والتوزيع، 1995م.
213- النعيمي، ناصر: **جذور نحو النص في التراث النحوي (الكتاب نموذجاً)**. مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة العلوم الإسلامية، مجلد: 17، عدد: 7، 2010م.
214- الهاشمي، أحمد: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**. تحقيق: يوسف الصميلي. د ط، المكتبة العصريّة، بيروت، د ت.
215- هايمن، ستانلي: **النّقد الأدبي ومدارسه الحديثة**. ترجمة: إحسان عباس. ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1958م.
216- هشام، جمال الدين: **أوضح المسالك**. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار التراث العربي، 1966م.
217- هشام، جمال الدين: **شرح شذور الذهب معرفة كلام العرب**. تحقيق: عبد الغني الدّقر. د ط، الشركة المتحدة للتوزيع، سوريا، د ت.
218- هلال، غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**. د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1997م.
219- هيكل، أحمد: **تطوّر الأدب الحديث في مصر**. ط6، دار المعارف، 1994م.
220- ابن الوراق، أبو الحسن: **علل النّحو**. ط1، مكتبة الرشد، الرياض، 1999م.
221- ابن الوراق، محمد: **علل النّحو**. تحقيق: محمود جاسم محمد الدّرويش. ط1، مكتبة الرشيد، السعودية، 1999م.

222- الولي، محمد: **الصـورة الفنية في الخطاب البلاغي النقدي**. ط1، المركز الثقافي العربي، 1990م.

223- الياسيني، لطفي: **قصيدة بيت المقدس**. صحيفة دنيا الوطن، www.puplit.alwatanvoice. Com ، 1-6-2020.

224- اليافي، نعيم: **تطوّر الصـــورة الفنيّة في الشّـــعر العربي الحديث**. د ط، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ت.

225- ابن يعيش، بن علي: **شـرح المفصّـل للزّمخشـري**. تحقيق: إميل بديع يعقوب. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م.

226- ابن يعيش، موفق الدين: **شـرح المفصـل**. د ط، إدارة الطباعة المنيرية، مصـر، دت.

227- يوسف، محمد: **فلسطينيّ رغماً عن كل البشر**. موقع دنيا الوطن www.pulpit.alwatanvoice.com . 14-7-2013.

الفهرس

العنوان	الصفحة
الإقرار	ب
قرار لجنة المناقشة	ج
التفويض	د
الإهداء	هـ
الشكر والتقدير	ز
الملخص بالعربية	ح
الملخص باللغة الإنجليزية	خ
المقدمة	1
التمهيد	8
أولاّ: أ- مفهوم النّسيج لغةً واصطلاحاً	9
ب- النّسيج عند المحدثين العرب	11
د- النّسيج واللّسانيّات	15
ثانيّاً: مفهوم النّص	18
أ-مفهوم النص لغةً	18
ب-مفهوم النّص اصطلاحاً	19
ج-مفهوم النّص في الدّراسات المعاصرة.	21
ثالثاً: مفهوم الصّورة الفنيّة وأهميّتها	22
الصورة الفنية لغةً واصطلاحاً	22
رابعاً-العلاقات بين النسيج النحوي والصّورة الفنيّة والنّص.	25
الفصل الأوّل: الوظيفة الدّلاليّة للاعتراض بين المشبّه والمشبّه به	
المبحث الأول: مفهوم الاعتراض لغةً واصطلاحاً	31
المطلب الأول: أ-الاعتراض لغةً	31
ب-الاعتراض اصطلاحاً	31
المطلب الثاني: الاعتراض بين البلاغيّين والنّحويين	32
المبحث الثاني: النّسيج النّحوي والبلاغي للاعتراض في شعر القدس	40
المطلب الأول: النسيج النّحوي والبلاغي للاعتراض في الجملة الاسميّة.	41

المسألة الأولى: الاعتراض بين المبتدأ والخبر	41
المسألة الثانية: الاعتراض في جمل الاستثناء المنفي	46
المسألة الثالثة: الاعتراض في جملة الصّلة والموصول	48
المسألة الرابعة: الاعتراض بين المضاف إليه والفعل المضارع	49
المسألة الخامسة: الاعتراض في أساليب النّداء	50
سادسا: الاعتراض في النّواسخ	52
أ-الاعتراض بين كان واسمها وخبرها	52
ب-الاعتراض بين ليس واسمها وخبرها	54
ج-الاعتراض بين اسم كان وخبرها	55
د-الاعتراض بين اسم كان ضمير متصل وخبرها	56
المسألة السابعة: الاعتراض في الجمل الاسمية (اسم الإشارة)	56
المسألة الثامنة: الاعتراض في العطف	57
أ-الاعتراض بين المتعاطفين	58
ب-الاعتراض بين المتعاطفين الصفة والموصوف	59
تاسعاً: الاعتراض بين الصفات	60
المطلب الثاني: النسيج النحوي للاعتراض في الجملة الفعلية	61
المسألة الأولى: الاعتراض فيما يتعلّق في المفعول به	61
أ-الاعتراض بين المفعول به والفاعل	62
ب- الاعتراض بين الفاعل والمفعول به	62
ج-الاعتراض بين الفعل المضارع والمفعول به	63
د-الاعتراض بين الفعل الماضي والمفعول به	64
المسألة الثانية: الاعتراض بين أنواع الأفعال	64
أ-الاعتراض بين الفعل المضارع والمفعول به	65
ب- الاعتراض بين فعلين مضارعين	66
ج-الاعتراض بين فعل الأمر والجار والمجرور	67
د- الاعتراض بين الفعل الماضي والجار والمجرور	68
هـ-الاعتراض بين الفعل الماضي والمفعول به	69
ز-الاعتراض بين الفعل المبني للمجهول ونائب الفاعل	70
المطلب الثالث: الاعتراض في الأساليب	71

المسألة الأولى: الاعتراض في أسلوب القسم وجوابه	71
المسألة الثانية: الاعتراض في أسلوب الأمر	74
المسألة الثالثة: الاعتراض بين أسلوب النّداء وأسلوب الاستفهام	76
المسألة الرابعة: الاعتراض بين جملة الشّرط وجواب الّشرط	77
المسألة الخامسة: الاعتراض في أسلوب الشّرط	79
الفصل الثاني: تأثير الأساليب النّحويّة على بلاغة الكناية في شعر القدس	
المبحث الأول: المطلب الأول: مفهوم الكناية وتطورها	82
المسألة الأولى الكناية لغة واصطلاحاً	82
المسألة الثانية: الكناية بين اللغويين والنحويين	83
المطلب الثاني: أنواع الكناية	88
المبحث الثاني: تأثير النّسيج النحوي لبلاغة الكناية في شعر القدس	
المسألة الأولى: تأثير أسلوب النّفي على بلاغة الكناية	89
المسألة الثانية: الكناية عن الصّفة بأسلوب النّفي	89
المسألة الثالثة: الكناية عن الموصوف بأسلوب النّفي	93
المسألة الرابعة: الكناية عن النّسبة بأسلوب النّفي	96
المطلب الثاني: تأثير أسلوب الشّرط على بلاغة الكناية	98
المسألة الأولى: الكناية عن الصّفة بالشّرط	100
المسألة الثانية: الكناية عن الموصوف بالشرط	100
المسألة الثالثة: الكناية عن النسبة بالشرط	102
المطلب الثالث: تأثير أسلوب الاستفهام على بلاغة الكناية	
المسألة الأولى: الكناية عن الصفة بأسلوب الاستفهام (الهمزة)	104
المسألة الثانية: الكناية عن الموصوف بأسلوب الاستفهام (من)	106
المسألة الثالثة: الكناية عن النسبة بأسلوب الاستفهام	113
المطلب الرابع: تأثير أساليب العطف على بلاغة الكناية في النّسيج النحوي لشعر القدس	
أ-أساليب العطف التي تفيد المشاركة	110
ب- أساليب العطف التي تفيد الاضراب (العدول)	115
المطلب الخامس: تأثير النسيج (المشتقات) في بلاغة الكناية في شعر القدس	121
المسألة الأولى: تأثير دلالة اسم الفاعل في بلاغة الكناية عن الصفة في شعر القدس	121

المسألة الثانية: تأثير اسم المفعول في بلاغة الكناية عن الموصوف في شعر القدس	123
المسألة الثالثة: أ–تأثير صفة المبالغة في بلاغة الكناية عن النسبة في شعر القدس	126
ب– تأثير الصّفة المشبهة في بلاغة الكناية عن النّسبة في شعر القدس	126
الفصل الثالث: تأثير النّسيج النحوي على علاقات المجاز المرسل في شعر القدس	135
المبحث الأول: المطلب الأول: تعريف المجاز بمنظار لغوي واصطلاحي في بعض المعاجم العربيّة	136
المطلب الثاني: تعريف المجاز في اصطلاح اللغويين	137
المبحث الثاني: تأثير النّسيج النّحوي للرتب النّحوية في علاقات المجاز المرسل	144
المطلب الأول: تعريف الرّتب لغةً واصطلاحاً	144
المطلب الثاني: تأثير النسيج النّحوي للصّورة الفنيّة للمجاز المرسل على الرتب الاسمية	146
المسألة الأولى: تأثير النّسيج النّحوي على رتبة الجار والمجرور	146
أ–رتبة الجار والمجرور المتعلّق بالمبتدأ الضمير	147
ب–الجار والمجرور متعلق بالمبتدأ المفرد	149
ج–رتبة الجار والمجرور المتعلق بالتمييز	150
د–رتبة الجار والمجرور المتعلق بالصّفة	151
هـ–رتبة الجار والمجرور المتعلق باسم الفاعل	153
و–رتبة الجار والمجرور المتعلق بالمصدر	154
المسألة الثانية: تأثير النّسيج النّحوي على رتبة المفعول به	156
المسألة الثالثة: رتبة المضاف والمضاف إليه	162
المطلب الثالث: الرتب الفعليّة	170
المسألة الأولى: رتبة الفعل الماضي	171
المسألة الثانية: رتبة الفعل المضارع	177
المسألة الثالثة: رتبة الفعل الامر	186
الخاتمة	195
المصادر والمراجع	197
الفهارس	212