الدّلالة الصّوتيّة لأبنية الفعل في قصيدة بطاقة هوية لمحمود درويش

The phonemic connotation of verbs' structures in «identity card» poem by Mahmoud Darwish

ط/د بوشريط فاطمة
د. غربي بكاي

قسم اللّغة والأدب العربي-جامعة تيسمسيلت(الجزائر)

- **مخبر الدراسات النقديّة والأدبيّة المعاصرة. كلية الآداب واللغات تيسمسيلت.**
fatimabouche@hotmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/10 تاريخ القبول: 2022/02/15 تاريخ النشر: 2022/03/15

- **ملخص:**

إذا كان لأبنيَة الفعلِ الصَّرفيّةِ وظيفةٌ دلاليّةٌ يحدّدُ السّياقُ وظيفتَها فإنَّ لأصواتِهِ دورًا مشاركًا في ذلك، لما لها من دلالةٍ إيحائيّةٍ وميزةٍ نغميّةٍ تحدّدها صفات وخصائص كلّ صوتٍ، وهذا ما يجعل الشّاعر يبْني تجربتَه الشّعريّةَ وفق نظامٍ صوتيٍّ خاصٍ يتناسبُ مع غرضِهِ الشّعريّ.

وعلى هذا الأساس فإنّ دراستي سعتْ إلى توضيح الدّلالةِ الصّوتيّةِ لأبنيةِ الفعلِ الّتي وظّفها الشّاعر محمود درويش في قصيدته "بطاقة هويّة"، بُغية التأثيرِ برسالتِهِ الثّوريّةِ في نفسيّةِ المتلقِي وجعلِهِ يُقبِل عليها بإحساسه وعقله، وهذا بالتّحديد ما سنشتغل عليه من خلال رصدنا لأبنية الفعلِ الصّرفيّةِ وعلاقتها بدلاتِها الصّوتيّةِ، مع توضيح الأبعادِ البلاغيّةِ لهذه الدّلالةِ، والّتي تتحدَّدُ بالسّياقِ الّذي وُضعتْ فيه.

الكلمات المفتاحية: الدّلالة الصّوتيّة؛ أبنية الفعل؛ محمود درويش؛ بطاقة هوية؛ الصّوت؛ الصّرف.

Abstract:

If the morphological structures of a verb have a semantic function that determines the context of their function, then its voices have a participatory role in that, because of their suggestive indication and tonal feature, determined by the characteristics and characteristics of each sound, and this is what causes the poet to build his poetic experience according to his poetic system.

On this basis, my study sought to clarify the phonetic significance of the structures of the verb that the poet Mahmoud Darwish employed in his

poem "Identity Card", in order to influence his revolutionary message on the recipient's psyche and make him accept it with his sense and mind, and this is precisely what we will monitor from the act Its phonetic allowances, with clarifying rhetorical dimensions of this indication, which are determined by the context in which it was placed.

key words: Phonemic connotation; verb constructs; Mahmoud Darwish; identity card; voice; exchange.

تقديم:

لأبنية الفعل الصّرفيّة وظيفة دلاليّة تُحدّدُ من خلال السّياق، ويشاركها في ذلك الأصوات المكوّنة لهذا الفعل، وذلك باعتبار الصّوت "أصغر وحدة في التّركيب، وآلة اللّفظ والجوهر الّذي يقوم به التأليف"[1]، حيث يقوم بنقل الدّلالات النّفسيّة والمعنويّة إلى المتلقي محدثا انفعالًا وجدانيًّا[2]، سببهُ الدّلالة الإيحائيّةِ والميزةِ النّغميّةِ الّتي تحدّدها صفات وخصائص كلّ صوتٍ، وذلك لوجود "مطابقة خفيّة بين الصّوت والمعنى"[3]، وهذا ما يجعل الشّاعر يبْني تجربتَه الشّعريّةَ وفق نظامٍ صوتيٍّ خاصٍ يتناسبُ مع غرضهِ الشّعريّ سواء كان غزلا أو فخرا أو رثاءً أو شعر ثورة ومعارك...، فهناك أصوات تنسجم مع المعنى الرّقيق الهادئ، وأخرى تناسب المعنى العنيف القويّ، وأيّ تغيير في النّظام الصّوتيّ للوحدات يؤدي بالضرورة إلى تغيير في الدّلالة.

ومن منطلق أنّ المستويات اللّغويّة تتعاضد فيما بينها لتشّكل جوهر النّص، فإنّ دراستنا قد سعت إلى الرّبط بين الدّراسات الصّوتيّة والصّرفيّة والدّلاليّة والبلاغيّة، واستثمارها في إبراز الدّلالة الصّوتيّة لأبنية الفعل الّتي وظّفها الشّاعر محمود درويش في قصيدته "بطاقة هويّة"، مع توضيح الأبعادِ البلاغيّةِ لهذه الدّلالةِ، والّتي تتحدَّدُ بالسّياقِ الّذي وُضعتْ فيه، محاولين معرفة مدى تمكّن الشاعر محمود درويش من توظيف دلالة الصّوت في التّعبير عن معانيه وتوصيل رسالته، متسائلين عن طبيعة أبنية الفعل الموظّفة وهل جسدت أصواتها كوامن المبدع النفسيّة الّتي يتضمّنها خطابه الشّعري؟

أولا: مضمون القصيدة:

"**بطاقة هوية**"[4]: قصيدة تنقل آلام شاعر عاش مرارة اغتصاب الأرض، وعايش الاحتلال الغاصب، فمحمود درويش[5] ينقل لنا تجربة شخصيّة يخاطب فيها المحتّل الغاشم ليصّرح له بأنّه مثلُه مثل أيّ عربيّ لا يكره النّاس أبدا، بل إنّه يكره كلّ مغتصب سولّت له نفسه أن يمتلك أرضا ليست أرضه، ويسلب خيرات هي في حقيقتها ملك لأهل تلك الأرض، فهو رغم انكساره أمامه إلّا أنّ أنَفَته تجعله عبدا في محجر مقابل أن لا يكون مواليّا لمحتّل.

محمود درويش من خلال قصيدته هذه، يقف موقف المدافع والمهدّد؛ المدافع عن النّفس ضد الاضطهاد الّذي تصبّه إسرائيل على وطنّه، فيُعرّف بنفسه ويفتخر بانتمائه، ويُثبت أصله المتجذّر في أرضه، ويعتّز بعمله البسيط الّذي ورثه عن أجداده، ويؤكدّ أحقيته في امتلاك خيرات بلاده، والمهدّد لهذا المحتلّ السّالب لأرضه من غضبه المسلّط عليه، فإن لم تؤخذ الحرية على عهد درويش فستؤخذ بعده إن شاء اللّه في القريب.

ثانيا: مصطلحات عنوان البحث:

1- الدّلالة الصّوتيّة:

قسم علماء اللّغة العربيّة أصوات حروف العربيّة إلى مجموعات حسب مخارجها أو صفاتها أو هما معا، واعتبروا أنّ كلّ صوت "يختصّ بمعنى من المعاني دون غيره، وهو من أسرار العربيّة الّتي قلّ من تنبّه لها"[6]، يقول محمد المبارك: "للحرف في اللّغة العربيّة إيحاءً خاصا، فهو إن لم يكن يدّل دلالة قاطعةً على المعنى، يدّل دلالة اتّجاه وإيحاء، ويثير في النّفس جوّا يهيئ لقبول المعنى، ويوجه إليه ويوحي به"[7]. وهذا يعني أنّ لكلّ كلمة استقلاليتها الصّوتيّة الّتي تتحدّد بنوع أو عدد أو صفات حروفها، ممّا يجعلها مختلفة عن سواها من الكلمات حتّى وإن كان لكلمتين المعنى نفسه.

فكثيرا ما تشير دلالة الأصوات المهموسة على معاني الهدوء والسّكينة، ودلالة الأصوات المجهورة على القوّة والشّدّة، ودلالة التّضعيف على زيادة أو تكثيف في المعنى... كما تدّل الكلمة على معناها المعجميّ من خلال أصواتها أو بعض أصواتها ممّا يجعل توظيفها يرتبط بالمقام المناسب، ومثال هذا: الفعلان (قضم و خضم)، فالخاء صوت رخو في (خضم)، فاختير للدّلالة على أكل الرطب، والقاف صوت شديد في (قضم)، فاختير للدّلالة على أكل اليابس، وبذلك تكون اللّغة قد حذت "لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[8].

ومن خلال ما تقدّم تبرز لنا الوظيفة الصّوتية المتمثلة في التّميّز بين الوحدات الصوتيّة، والتي يترتّب على تغييرها في النّظام تغيير في الدّلالة وهذا ما سوف ندرسه من خلال ربط الدّلالة الصّوتيّة بأبنية الفعل في القصيدة.

2- مفهوم البناء:

لغة: جاء في لسان العرب: "البَنْيُ نقيض الهدم، بنى البَنَّاءُ البِنَاءَ بَنْيًا وَبِنَاءً، وبِنًى المقصور، وبُنْيَانًا وبِنْيةً وبنايةً. والبنّاءُ: المبنى والجمع أبنيةٌ وأبنياتٌ جمع الجمع، ويقال: بِنيةٌ وهي مثلُ رِشوة ورِشًا، كأن البِنية الهيئةُ الّتي بُني عليها مثل المِشيَة والرِكبةِ"[9].

أي: إنّ البناء هو نفسه "البنية"، ويقصد بهما ضمّ اللّبنات بعضها إلى بعض؛ أي ضمّ مجموع الأحرف الّتي تتكوّن منها الكلمة.

اصطلاحا: البنية مشتقة من البناء، وهي "مجموع الأحرف الّتي تتكوّن منها الكلمة متماسكة كالجسم دون اعتبار لشكلها الخارجي، وتطلق على كلّ من الأسماء والأفعال والحروف"[10]، وعرّفها الشّيخ محمد محي الدّين بقوله: "الأبنية جمع بناء، والمراد بالبنَاء: هيئة الكلمة الّتي يمكن أن يشاركَها فيها غيرُها، وهذه الهيئة عبارة عن عدد حروف الكلمة، وترتيبها، وحركاتها المعينة وسكونها مع اعتبار الحروف الزائدة والأصلية، كلٌّ في موضعهِ،(...)، وكما يقال لهذه الهيئة بناء يقال لها: بِنيَةٌ، وصيغةٌ، ووزْن"[11].

كما تعتبر الأبنية الصّرفيّة بمثابة قوالب تُصاغ فيها الألفاظ في اللّغة العربيّة ، وتحدّد بها المعاني العامّة، ومثال ذلك: إذا أردنا أن نصيغ اسم المكان من الفعل (كتب)، فنقول (مَكْتَبٌ)، واسم المفعول (مَكْتوبٌ)، واسم الفاعل (كَاتِبٌ)، وهكذا...[12]

3- مفهوم الفعل

لغة: جاء في لسان العرب: "وأمّا الفعل كناية عن كلّ عملٍ متعدّ أو غير متعدّ، فَعَلَ، يَفعَلُ، فِعلًا"[13].

اصطلاحا: يقول سيبويه: "وأمّا الفعلُ فأمثلتهُ أُخذتْ من لفظِ أحداث الأسماء، وبُنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقعْ، وما هو كائن ولم ينقطع"[14]. وعرّفه ابن هشام بقوله: "والفعل ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، وفي اللّغة نفس الحدث الّذي يحدثه الفاعل من قيام أو قعود ونحوهما"[15]. فالفعل -إذا- هو حدث مرتبط بزمن، سواء كان في الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

4- أقسام الفعل: ينقسم الفعل إلى عدّة أقسام هي:

- من حيث التركيب الصّوتي إلى: مجرد ومزيد (ثلاثيّ وغير ثلاثيّ)،
- من حيث الزّمن إلى: ماض ومضارع وأمر،
- ومن حيث الجمود والتّصرف،
- معلوم الفاعل أو مجهوله،
- من حيث الوظيفة إلى متعدٍّ ولازم،
- من حيث نوع العناصر إلى: صحيح ومعتل.

5- الدّلالة الصّوتيّة الصّرفيّة:

يعدّ علم الصّرف شديد الصّلة بعلم الأصوات، ولا يمكن فصل المستوى الصّوتيّ عن المستوى الصّرفيّ لأنّهما علمان متكاملان، "وقد تنبّه علماؤنا القدامى إلى الصّلة الوثقى بين الأصوات والتّغييرات الصّرفية حين قدّموا لأبواب الإدغام والبدل ونحوهما بعرضٍ للأصوات

العربيّة ومخارجها وصفاتها، وما يأتلف منها في التّركيب وما يختلف (...) وهذا دليل(...) على فهمهم لتسلسل العناصر اللّغوية ووقوفهم على حدوده، وإن لم يتّبعوه نهجا لهم في الإجراء الدّرسيّ"[16].

وقد وضعت في اللّغة العربيّة الكثير من الصّيغ الصّرفيّة للتّعبير عن دلالة معيّنة، كدلالة اسم الفاعل على القائم بالفعل، وكصيغة اسم المفعول للدّلالة على من يقع عليه الفعل، وكصيغ المبالغة الّتي وضعت لتقوية المعنى والمبالغة فيه...ولكنْ في استعمالنا اللّغويّ فإنّنا نختار ألفاظا معينّة بصيغٍ محدّدة تناسب المقام، وذلك بسبب "مناسبة هذه الصيغة أو تلك من الناحية الصّوتيّة والإيقاعيّة لما انتدبت له (...)، فالصّوت الّذي يحكم كلّ صيغة هو الّذي يحدّد ملامحها الدلاليّة فيميّزها عن غيرها"[17].

فاستعمالنا لصيغة (فَعَلَ) الّتي تدّل على الفعل الطّبيعيّ تتغيّر دلالتها بإضافة صوتيْ (الألف والتاء) -مثلا- فتصيرَ (افتَعَلَ)، فتعبّر عن أغراضٍ ومعانٍ عدّة، ومثال ذلك ما يدّل عليه الفعلان (كَسَبَ) و(اكْتَسَبَ) الواردان في قوله تعالى: ﴿ **لا يُكَلِّفُ اللّهُ نَفْساً إِلاَّ وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ**﴾[18] حيث تمّ "استعمال صيغة ﴿**كَسَبَتْ**﴾ لفعل الخير، في حين استعملت صيغة ﴿**اكْتَسَبَتْ**﴾ للدّلالة على فعل الشّر، ذلك أنّ صيغة (افتَعَلَ) أصبحت تفيد المبالغة والتّصرف والاجتهاد والطلب في تحصيل الفعل بخلاف (فَعَلَ)، جاء في "الكشاف" في هذه الآية: "فإن قلت: لمَ خصَّ الخير بالكسب والشّر بالاكتساب؟ قلت: في الاكتساب اعتمال، فلما كان الشرّ ممّا تشتهيه النّفس، وهي منجذبةٌ إليه وأمّارة به كانت في تحصيله أعمل وأجدّ، (...)، ولمَا لم تكُن كذلك في باب الخير وُصفت بما لا دلالة فيه على الاعتمال"، وجاء في "البحر المحيط": "والّذي يظهر لي أنّ الحسنات هي ممّا تُكتسبُ دون تكلّفٍ... والسّيئات تُكتسبُ ببناءِ المبالغة"[19].

وعلى أساس الارتباط الوثيق بين علمي الصّرف والصّوت سنحاول في جزئنا التّطبيقيّ رصد الأفعال الّتي وظّفها محمود درويش في قصيدته ثمّ تحديد دلالتها الصّوتية من خلال أبنيتها والسّياق الّذي وُظفت فيه، محاولين معرفة مدى تمكّن الشّاعر من التّعبير عن معانيه وتوصيل رسالته باستعمال هذه الخاصيّة؟

ثالثا: إحصاء وتحليل تواتر الأفعال في القصّيدة:

يوضّح الجدول الآتي الأفعال الموظّفة في القصيدة:

الجدول 1: إحصاء الأفعال الواردة في القصيدة:

الأفعال:	فعله:	الصّيغة الصرفيّة:	الزمن:	البناء:	النوع:	المرات:
سَجِّلْ	سجَّلَ	فَعِّلْ - فَعَّلَ	أمر	ثلاثي مزيد	صحيح سالم	6
سَيَأْتِي	أَتَى	سَيَفْعِلْ - فَعَل	مضارع	ثلاثي مجرّد	معتل ناقص	1
تَغْضَبْ	غَضِبَ	تَفْعَلُ - فَعِلَ	مضارع	ثلاثي مجرّد	صحيح سالم	3

أَعْمَلُ	عَمِلَ	أَفْعَلُ - فَعِلَ	مضارع	ثلاثي مجرّد	صحيح سالم	1
أَسُلُّ	سَلَّ	أَفعلُ - فَعَلَ	مضارع	ثلاثي مجرّد	صحيح مضعّف	1
أَتَوَسَّلُ	تَوَسَّلَ	أتَفَعَّلُ - تَفَعَّلَ	مضارع	ثلاثي مزيد	معتل مثال	1
أَصْغُرْ	صَغُرَ	أَفْعُلْ - فَعُلَ	مضارع	ثلاثي مجرّد	صحيح سالم	1
يَعِيشُ	عَاشَ	يَفِعْلُ - فَعلَ	مضارع	ثلاثي مجرّد	معتل أجوف	1
رَسَتْ	رَسَا	فَعَتْ - فَعَل	ماض	ثلاثي مجرّد	معتل ناقص	1
يُعَلِّمُنِي	عَلَّمَ	يُفَعِّلُنِي - فَعَّلَ	مضارع	ثلاثي مزيد	صحيح سالم	1
تُرْضِيكَ	أرضى	تُفْعِلُكَ - أَفْعَل	مضارع	ثلاثي مزيد	معتل ناقص	1
تَخْمِشُ	خَمَشَ	تَفْعِلُ - فَعَلَ	مضارع	ثلاثي مجرّد	صحيح سالم	1
يُلَامِسُهَا	لَامَسَ	يُفَاعِلُهَا - فَاعَلَ	مضارع	ثلاثي مزيد	صحيح سالم	1
سَلَبْتَ	سَلَبَ	فَعَلْتَ - فَعَلَ	ماض	ثلاثي مجرّد	صحيح سالم	1
أَفْلَحُهَا	فَلَحَ	أَفْعَلُهَا - فَعَلَ	مضارع	ثلاثي مجرّد	صحيح سالم	1
لم تَتْرُكْ	تَرَكَ	لم تَفْعَلْ - فَعَلَ	مضارع مجزوم	ثلاثي مجرّد	صحيح سالم	1
سَتَأْخُذُها	أَخَذَ	سَتَفْعَلُهَا - فَعَلَ	مضارع	ثلاثي مجرد	صحيح مهموز	1
قِيلَ	قَالَ	فِيلَ - فَعلَ	ماضي مبني للمجهول	ثلاثي مجرّد	معتل أجوف	1
أَكْرَهُ	كَرِهَ	أَفْعَلُ - فَعِلَ	مضارع	ثلاثي مجرّد	صحيح سالم	1
أَسْطُو	سَطَا	أَفْعَلُ - فَعَل	مضارع	ثلاثي مجرّد	معتل أجوف	1
جُعْتُ	جَاعَ	فُلْتُ - فَعلَ	ماض	ثلاثي مجرّد	معتل أجوف	1
آكُلُ	أَكَلَ	أَفْعُلُ - فَعَلَ	مضارع	ثلاثي مجرّد	صحيح مهموز	1

تبعًا لهذه الدّراسة الإحصائيّة الّتي قمنا بها، فإنّه تبيّن ورود الفعل الثّلاثيّ المجرّد ورودا بارزا مقارنة مع الفعل المزيد، مع الخلوِ التّام لبناء الفعل الرّباعيّ، وهذا يؤكّد لنا الملاحظة الّتي ينبّه إليها علماء الصّرف واللّغويون من أنّ الفعل الثلاثيّ هو الأكثر ورودا في اللّغة العربيّة، ومن هنا اعتبرت اللّغة العربيّة ثلاثيّة الأصول، فجعلوا الميزان الصّرفي ثلاثيّا، ولم يجعلوه أقلّ من ذلك ولا أكثر[20].

كما نلاحظ هيمنة حضور **الفعل المضارع** بتواتره مقارنة بالأمر والماضي، وهو فعل يدّل على زمن الحاضر، نحو:(سيأتي، تغضب، أسطو، تخمشُ...)، وهذا يعكسُ تجذُّر الشّاعر سياقيّا في الزّمان والمكان، ومعايشته للواقع المرير المليء بالبؤس والشّقاء والحرمان، "وهذا ليس بغريب على شاعر يتحدث في شعره عن قضيّة واقعه، ويسعى دائما إلى التّحرك والانطلاق منها"[21].

أمّا استعماله **الفعل الماضي** فقد حُصر في: (رسَتْ، سلبْتَ، جُعتُ)، وكلّها أفعال يحاول من خلال السّياق الّذي وردت فيه أن يثبت أحقيّة امتلاكه لفلسطين وطنه، الّتي تؤكدها جذوره العميقة المتغلغلة في الأرض بفضل آبائه وأجداده، وكذا تأكيد انتمائه للهوية العربيّة الفلسطينيّة الّتي يسعى المحتل العدّو إلى طمسها، فصيغة الفعل الماضي "أتتْ لتدّل على الاحتلال والسّلب والجوع"[22].

أمّا هدف الشّاعر من توظيفه **فعل الأمر** ليحقّق مشهدا حواريّا مخاطبا فيه المستعمر الإسرائيليّ، يدعوه إلى تسجيل هوية الشّعب المستعمَر الّتي يحاول بشتى وسائله الوحشيّة أن يطمسها، فحُصر استعماله لفعل الأمر في فعلٍ واحد هو: (سَجِّل)، وقبل أن أتطّرق إلى تصنيف الأفعال حسب التّجرد والزيادة، ارتأيت أن أبدأ بالدّلالة الصّوتيّة للفعل (سَجِّلْ) باعتباره اللّفظ "المفتاح" في هذه القصيدة، كرّره الشّاعر في طليعة كلّ مقطع، وكلّ مقطع له دلالته الخاصة.

❖ **الدّلالة الصّوتيّة للفعل (سَجّلْ):**

استهلّ الشّاعر محمود درويش قصيدته -بطاقة هويّة- بفعل الأمر (سَجِّلْ) من الفعل الماضي (سَجَّلَ) على وزن (فَعَّلَ)، وهو بناء ثلاثيّ مزيد بتضعيف العين، الغرض منه "التكثير والمبالغة"[23] في الفعل، ولكنّ توظيفه بصيغة الأمر (فعِّلْ) يخرج إلى غرض دلاليّ آخر، مرتبط بالسيّاق، ففعل الأمر هو "صيغة ذات مبنى صرفي تستعمل لأمر المخاطَب والمخاطَب مواجه، وبالتالي فإنّ الأمر وُضع في الأصل للمواجِه"[24]، وبما أنّ الفعل (سَجِّلْ) يُضمِر ضمير المخَاطب (أنتَ) فالكلام موجَّهٌ لمتلقٍ بعينه يقصده الشّاعر، وبذلك يتبادر إلى أذهاننا سؤالان مهمّان: من هو المخاطَب الّذي يخاطبه الشّاعر؟، وماذا يسجّل؟

وبقراءتنا لمتن القصيدة، وملاحظتنا لتكرار الفعل "سجّلْ" الّذي تعدّدت أغراضه من مقطع لآخر، نستخلص أنّ المخاطَب الّذي يقصده الشّاعر هو المستعمر الإسرائيليّ الناهب لأرضه وبلده والسّالب لهويته، أمّا أغراض الأمر بالتّسجيل حسب كلّ مقطع فهي:

- المقطع الأول: الأمر بتسجيل ذات الشّاعر من خلال رقم البطاقة وعدد الأطفال،
- المقطع الثّاني: الأمر بتسجيل مهنته الّتي يحترفها مع أبناء شعبه الكادحين،
- المقطع الثالث: الأمر بتسجيل مكان الولادة وزمانها وإثباتها لنفسه وأجداده،
- المقطع الرابع: الأمر بتسجيل الصّفات الماديّة والمعنوية الّتي تميّز خصائص الإنسان العربيّ (الشَّعر، لون العين، اللباس، المهنة...)،
- المقطع الخامس: الأمر بتسجيل سلب حكومة إسرائيل نهب واحتلال أرض الأجداد،
- المقطع السادس: الأمر بتسجيل إعلان ثورة الغضب ضدّ العدّو السارق والقاتل لأبناء شعبه.

من خلال تحديد المطلوب من التّسجيل في القصيدة، فإنّه تتّضح لنا لغة التّحديّ والتحذير الموجّه إلى المخاطَب الوهميّ الّذي يخصّه الشّاعر بقصيدته المتحديّة وهو: المحتل الإسرائيليّ، الّذي يجعله حاضرا أمام ناظريه يحدثّه بلغة الأمر، وذلك من خلال بنية الفعل (سجّلْ)، الّتي تعني المبالغة في الفعل من خلال دلالة الصّيغة الصّرفية (فعَّلَ)، وإذا توجهنا إلى الدّلالة المعجميّة للفعل، فإنّنا نجد معنى الفعل سَجَّلَ تعني في المعجم الوسيط: "كتب السِجِلّ. و- القاضي: قضى وحكَم وأثبت حُكمهُ في السّجلِ. و-العَقدَ ونحوه: قيّدهُ في سِجِلٍّ رسميّ. و-الخطابَ ونحوه في البريد: قيده في سجلٍّ خاص، حفظاً له من الضَّياع..."[25]، وبتتبعنا لمعنى الفعل (سَجَّلَ) في العصر الحديث فقد توسع مفهومه وأصبح يعني: "دَوَّنَ في سجّلٍ رسميّ، قَيّد: سجَّلَ عقْدا، سجَّلَ وثيقةً، ... حَفِظَ في ذاكرتِه، رسَّخَ: سَجَّلَ تاريخا في ذهنه، سجّلَ اسمه: انتسبَ إلى:..."[26].

من خلال المفهوم المعجميّ نستطيع أن نقول أنّ الشاعر قد تعمّد اختيار الفعل (سجّل)، ويُلزم به التنفيذ من لدن المستعمر حتى تُرسَّخ في كتب التاريخ، وتقيّد الوثائق الرسميّة بأن الأرض المنهوبة أرض فلسطين حقّا، وأنّ هويته هويّة عربيّة فلسطينيّة حقّا.

ورغم أنّ هناك العديد من الألفاظ على الصّيغة نفسها مناسبة لتأدية الغرض نفسه، مثل الفعل (دَوِّنْ)، الذي تشير دلالته المعجمية إلى: "دَوّنَ: "كتبَ اسمه في ديوان- جمعَ: دوّن ديوان شعر، أثبتَ شيئا بالكتابة، سَجلّه حفظا له من الضّياع، ... كتب في سجّل رسميّ، ...رسّخ: دوّن تاريخا في ذهنه..."[27]. غير أنّ الشاعر آثر اختيار الفعل (سَجِّلْ)، رغم وجود تشابه كبير بينهما؛ معجميّا وإيقاعيّا، إلّا أنّ هناك فروقات تجعل الشّاعر يختار لفظا بدل الآخر، ويمكن أن يعود هذا الاختيار لأسباب تتمثّل في:

- أنّ الفعل (سَجِّل) لا يقتصر على الكتابة فحسب، بل يتعداها حسب توظيفها في عصرنا الحاليّ إلى وسائل أخرى يمكن أن تكون للتاريخ مدّعمةً وأكثر مصداقيّة وتوضيحا من خلال التسجيل السمعيّ والمرئيّ، وهذا ما تفتقده الدّلالة المعجميّة المقتصرة على الكتابة في (دوِّنْ).
- وكذا في المادة الصّوتيّة الإيقاعية البالغة الأهميّة خاصة في الشّعر، فالمعروف عن الشّعراء وغيرهم من مصمميّ اللّغة الجميلة والفنيّة أنّهم يستغلون الطّاقة الصوتيّة /الدلاليّة الكامنة في اللّغة لإنتاج لغة فنيّة تهدف إلى الإمتاع الصّوتي والدلاليّ معا[28]، وهذا ما نجده في الفعل (سَجِّلْ) من خلال مادته الصّوتيّة (س/ج/ل) وربطه بما يليه من أصوات الكلمات الّتي شكّلت الوقع الموسيقيّ العام للقصيدة، وهذا ما جعلها متناسقة متناغمة "تؤثر في السّمع أو في النّفس عن طريق العمق في سحرها الصّوتيّ"[29]. وهذا ما لا نجِدُه لو وظفنا الفعل (دَوِّنْ) المتكوّن من (د/و/و/ن)، فنلاحظ الثقل في أول ارتباط له مع ما بعده:

دَوِّنْ / أَنا عربيّ.

وسبب هذا الثّقل أنّك تنتهي في تلفظك بصوت (النون)، وهو صوت "أسنانيّ لثويّ أنفيّ"[30]، ثمّ تعود إلى أقصى الحلق لتنطق (الهمزة)، وفي ذلك جهد لا نتكلّفه مع سجّل.

فاختيار الشّاعر للفعل (سجِّلْ) يستند إلى أنّ لكل كلمة استقلاليّتها صوتيّا عن كلمة أخرى وإن اتّحدتا معنى، "إمّا في الصّدى المؤثر، وإمّا بتكثيف المعنى بزيادة المبنى، وإمّا بإقبال العاطفة... فهي حينا تصّك السّمع، وحينا تهيء النّفس، وحينا آخر تضفي صيغة التأثر: فزعا من شيء أو توجها لشيء،... وهذا ما تضفيه الدلالة الصوتيّة"[31].

فتكثيف المعنى في البناء (فَعِّلْ) بزيادة التّضعيف في عين الفعل عكَس أثرا صّوتيّا دلاليّا متميّزا، أحدثه تنغيم فعل الأمر: (سَجِّلْ) في بداية هذه القصيدة، وبداية كلّ مقطع وما يحمله من وجوب وإلزام بكل روح متحديّة مشعرا بأهميّتة .

فنجد الفعل (سَجِّلْ) من أوضح الأفعال في السّمع، والصّوت الوّاضح في السّمع أكثر موسيقيّة من نقيضه؛ لما يتمتّع به من طاقةٍ موحيّة أقوى، تؤثّر في المتلقي؛ فالأمواج الصّوتيّة المتجمعة في الأذن الخارجية، تسبّب ذبذبة مماثلةً في طبلة الأذن[32]؛ وذلك للتّنغيم الّذي يكسو الفعل من جهة، ولعلوّ وضوح أصواته من جهة أخرى، فهو يتألف من صوتين متجاورين مجهورين هما: (الجيم واللّام)، ويبدأ بصوت مهموس صفيريّ هو (السّين)؛ وبهذا يُهيمِن الصّوتان المجهوران في الفعل إلى بروز النّبرة الخطابيّة الصّارخة الّتي يحملها البناء الصرفيّ الآمر (فَعِّلْ)، الموجَّه للمستعمر العدّو الّذي يحاول طمس الهويّة العربيّة الفلسطينيّة، وهذا ما جعل الشّاعر يختار فعل الأمر (سجّل) الّذي أفاد اليقين والاقتناع بقضيته والّذي لاءم حالته النّفسيّة الانفعاليّة - أيضا-، فوجد في صفير السّين إطلاق العنان لصرخة مكتومة في نفسه يحاول التنفيس عنها بتحدٍ حادٍّ تبرزه دلالة البناء (فَعِّلْ).

ليجاورَ صوتَ (السّين) صوتُ (الجيم) الّذي يتميّز بثقله على اللّسان عند نطقه، وثقله في الأذن عند سماعه، "لكونه صوتا مركبا؛ أي يجمع بين الانفجار والاحتكاك"[33] فيعكس بهذا ثقل التّحدي الّذي يعلنه الشّاعر ضدّ المحتّل، وبما أنّ زيادة التّضعيف تموقعت في هذا الحرف فقد ناسب الثّقلُ الموجودُ في هذه الصّيغة (فَعِّلْ) ثقلَ المعلومات الّتي يأمر الشّاعر بتسجيلها على العدّو السّالب لأرضه والناكر لوجوده كشعب متجذّر ومالك لفلسطين، ففعل التسجيل كتابة موثقّة بالحقّ والقانون تتضمّن فعل الأمر "اُكتبْ" ذي شحنة عاطفيّة عالية التّوتر.[34]

فالفعل (سجّل) تميّز بطابعه الموسيقي الّذي يطْبعه صفير السّين وتركيب الجيم وجانبيّة اللّام الرنّانة(Resonants)[35]، ونغمة الإلحاح في التّضعيف الّذي فرضه البناء الصّرفيّ (فَعّلَ)، مع تنغيم الأمر (فَعِّلْ)، فكلّها ملامح مميزّة تدفعنا شوقا لاستكمال معرفة ماهيّة الأمر الّذي يحاول الشّاعر فرضه.

وبهذا نصّل إلى تحديد الدّلالة الصّوتية لأبنية الأفعال المجردّة والمزيدة الّتي وظّفها الشّاعر في قصيدته.

رابعا: الدّلالة الصّوتية لأبنية الأفعال الواردة في القصيدة:

يوضّح الجدول الآتي تواتر أبنية الأفعال الموظّفة في القصيدة:

الجدول 2: تواتر الأوزان الواردة في القصيدة:

أوزان الفعل الثلاثيّ المجرّد			أوزان الفعل الثلاثيّ المزيد			
فَعَلَ	فَعُلَ	فَعِلَ	فَعَّلَ	تَفَعَّلَ	أَفْعَلَ	فَاعَلَ
13	1	05	07	1	1	1

يتبيّن من خلال هذا الجدول الإحصائيّ أنّ الشّاعر درويش قد استخدم أبنية الفعل الثّلاثيّ المجرد بتباين صيَغِه (فعَل/ فعُل/ فعِل) وقد احتلّ بناء (فَعَلَ) صدارته في التّواتر، حيث يُعَدّ هذا البناء أعدل الأصول تتميّز به خفّة الكلم، وذلك لاشتماله معان كثيرة لا تعدّ ولا تحصى، وباعتباره البناء الفعليّ الأكثر استعمالًا في الكلام العربيّ[36]، في حين تواتر الفعل الثلاثيّ المزيد عشر مرات بغلبة بناء (فعَّلَ)، مقارنة بـ(تَفعّلَ/ أفعَلَ / فاعلَ)، ومردُّ ذلك يعود إلى تكرار الشّاعر للبناء نفسه (فَعَّل) في طليعة كلّ مقطع شعريّ بست مرات وهو الفعل (سَجِّلْ).

أ- الأفعال المجردة:

الفعل المجرّد هو ما كانت جميع حروفه أصليّة، لا يسقط حرفٌ منها في أحد تصاريف الكلمة بغير علّة، وينقسم إلى قسمين هما: ثلاثيّ ورباعيّ..."[37]، قال سيبويه: "وأمّا ما جاء على ثلاثة أحرف فهو أكثر الكلام في كلّ شيء...، وذلك لأنّه هو الأوّل، فمن ثمّ تمكّن في الكلام. ثمّ ما كان أربعة أحرف بعده"[38].

وينقسم الثلاثي المجرد من ناحية ماضيه -أي: النظر إلى حركة عين الماضي فقط- إلى ثلاثة أبنية هي: فعَل، وفعِل، وفعُل، يقول سيبويه: "ما كان على ثلاثة أحرف قد يُبني على فَعَل وفعِل وفعُل"[39]، وقد وردت هذه الأبنية بأنواعها الثلاثِة في قصيدة محمود درويش، وتتمثّل في الأفعال الآتيّة:

- بناء فَعَلَ: (سيَأتي، أَسُلُّ، يَعيشُ، رَسَتْ، تَخْمِشُ، سَلَبتَ، أَفْلَحُها، لم تترُكْ، سَيَأخُذُها، قِيلَ، أَسطُو، جُعتُ، آكُلُ)
- بناء فَعُلَ: (لا أَصْغُرُ)
- بناء فَعِلَ: (تَغْضِبَ، أَعْمَلُ، أكْرَهُ)

أ-1- الدّلالة الصّوتيّة للبناء الصّرفيّ (فَعَلَ):

(فَعَلَ) بفتح الفاء والعين، هو البناء الأوّل من أبنية الفعل الثّلاثيّ المجرَّد، ويأتي مضارعه على ثلاث صيغ هي: (يَفْعَلُ، ويَفْعُلُ، ويَفْعِلُ)، وهو البناء الأكثر استعمالا، قال الرضي الأستراباذي: "اعلمْ أنّ باب فَعَلَ لخفتِه لم يختص بمعنى من المعاني، بل استُعمل في جميعها؛ لأنّ اللّفظ إذا خفّ كثُر استعماله واتّسع التّصرف فيه"[40]، ومع هذا فقد حدِّدَ له عدة معانٍ منها: الغلبة، الجمع، الإعطاء، الاستقرار، التفريق، المنع، التّحول، السير، الإيذاء، الإصلاح، التصويت، الدفع، التحويل، السّر، التجريد، الرمي، ...[41]، ووصفه د. الطيّب بكوش أنّه "أكثر الأفعال عددًا لأنّه الفعل الحقيقيّ الّذي يدّل غالبا على العمل والحركة و"الفعل" إطلاقا"[42]، وهذا ما اتّضح بعد العمليّة الإحصائية في هذه القصيدة وفق الجدول أعلاه، ومن الأفعال الّتي وظّفها الشّاعر:

❖ **الفعل (سيأتي):**

ورد هذا الفعل في المقطع الأوّل من القصيدة، حيث طلب الشّاعر من العدّو أن يسجلّ جنسيته العربيّة، ويسجّل رقم بطاقته، وعدد أولاده الثمانيّة، ليُعلمه بعدها أنّ هناك ولد تاسع قادم فيقول:

وأطفَالي ثمانيةٌ
وتاسعهم ..... سَيَأْتِي بعد صيفْ !
فهل تَغْضَبْ ؟[43]

من خلال ربط معنى الفعل بسياقه في هذا المقطع الشعريّ نجد الشّاعر يتفاخر بفكرة التّكاثر عند العرب، والمميّز في ذلك أنّه كثيف بلغ ثمانيّة أولاد، والتّاسع قادم عن قريب، ومازالت الرغبة في الإنجاب متواصلة رغم الصّعوبات التي تواجههم، حيث عبَّر عنها بفراغ منقط (...)، ففكرة التنامي متواصلة؛ لا العدد فيها محدود ولا الزّمن الطّويل القريب يمنع ذلك، وهذا من أجل البقاء والحفاظ على أرضهم وموطنهم، فهو شعبٌ سيظّل يقاومُ حتّى آخر رمقٍ.

فنجده قد استعمل الفعل (**أتى**) على وزن (فَعَلَ)، لتعبّر هذه الصّيغة على دلالة المجيء؛ فالإتيان: "المجيء، أتيتُهُ أَتْيًا وإتيانا: جِئتُهُ"[44]، ولم يُخرج الشّاعر الفعل عن دلالته الأوليّة، إلّا أنّ بلاغة السّياق جعلت الفعل (أتى) يتمتّع بمجال دلاليّ أوسع من مجال الإتيان والحضور، ذلك أنّ الفعل (سَيَأتي) ورد على صيغة المضارع (سَيَفْعِلُ) فزيد على مبناه الثلاثيّ صوتيْ المضارعة (السّين والياء)، فإذا كان الفعل (يَأتِي) قد دلّ على زمن الحال، فإنّ اقترانه بسين التنفيس جعله ينتقلُ من "الزّمن الضّيق وهو الحال، إلى الزّمن الواسع وهو الاستقبال... إعلامًا بالاستمرار "[45].

كما عبّر عن الولادة القريبة لهذا الطفل بفعل ثقيل، يثقّله وجود الحرف الجرسيّ المفاجِئ والمستثقل في الكلام[46]، والصّوت الانفجاريّ الحنجريّ المتمثل في: (الهمزة)؛ الّذي ينتج بانغلاق الوترين الصّوتيين بصورة محكمةٍ، ثمّ انفتاحهما بصورة خاطفةٍ[47]، وهذا الصامت يهيئنا بفجاءته

الخاطفة، ووضوحه السّمعيّ العالي إلى التّأني والتعمّق لمحاولة فهم المقصود الاستفزازيّ الّذي يوجّهه الشّاعر للعدّو، مع تأكيد صموده ومواصلة المقاومة مع كلّ جيل قادمٍ.

ويدعمه في هذا الإيحاء، الصّوتُ الانفجاريّ المهموس الّذي يقع بعده، والمتمثّل في صوت (التّاء)، حيث يعدّ من أكثر "الأصوات عرضةً للتحوّل إلى صوت آخر إذا وقع في نهاية الكلمة أو المقطع الصّوتيّ"[48]، وفي التّحولّ يوافق أمر التّحول من امتلاك أبٍ لثمانية أطفال إلى أبٍ سيمتلك تسعة أطفال، ويبقى الأمر مستمرا، وهذا الاستمرار توحيه ياء المدّ المتصّلة بالتاء الّتي تشكل مقطعا متوسطا مفتوحا (تِي = ص ح ح) يمتد معه النّفس، ومن شأن هذا أن يدّعم استمرارية التكاثر ومجيء الأطفال إلى الحياة ليرضعوا روح المقاومة والدفاع عن الوطن، إلى جانب ما وظّفه الشّاعر من نقاط متتالية في آخر العبارة وما عبّره الفعل(أتى) باقترانه بسين التّنفيس، فلن يرضخ هذا الشّعب لهذا العدّو أبدا بل ستستمر المقاومة إلى حين استرداد أرضه وأرض أجداده. أمّا الفعل الثاني من هذا البناء فهو:

❖ **الفعل (قيلا):**

وهو آخر فعل وظّفه الشّاعر في المقطع الخامس ليدّل من خلال سياقه على أنّه يعرف أمورًا كثيرة عن الحكومة الظّالمة غير المعلن عنها أمام العالم، ولهذا نجده استعمل الفعل (قِيلَا) على صيغة المبني للمجهول من البناء (فَعَلَ)، والفعل (قال) يعني: " قَوْلا ومقالا: تَكَلّم، عبَّرَ عمّا في نَفْسِه بالكلام"[49]، لكنّ الشاعر في هذا المقام وبربط صيغة المبنيّ للمجهول (فِيلَ) مع السّياق، نجده لم يصّرح بالقول بل أوقعنا في حيرة وفضول لمعرفة من هو الفاعل؟ ولماذا سكت عنه؟ ومن هو القائل؟ وهذا ما يجعلنا نستنتج أنّ دائرة معرفة الشّاعر هي أوسع من دائرة معرفتنا، وبمعيّة سحر أصوات الفعل (قِيلَا) الجرسيّة والرّنانة، يُبعث فينا فضولٌ، يشدّنا لمواصلة القراءة، فربّما سيفصَح عن هذا المجهول في الأسطر القادمة!

فللقاف جرسها الموسيقيّ القويّ الّذي يلفت أسماعنا وانتباهنا في هذا الفعل، ولذلك قال عنه ابن سينا: "إنّها (القاف) تسمع من شقِّ الأجسام وقلعها"[50]، ويليها الصّامت الرّنان (اللّام) الّذي يعدّ من أوضح الأصوات اللّغويّة في السّمع[51]، وقد قُرن هذان الصّوتان (القاف) و(اللّام) بحركتيْ مدٍّ متضادتيْن؛ حركة هابطة وُصلت بالقاف وهي (الياء) وحركة صاعدة قرنت باللاّم وهي (الألف)، وهو ما يناسب دلالة الارتكاس والانحطاط الّتي يتميّز بها المحتل الغاصب للأرض، ودلالة السّمو والعلو الّتي تُميّز الشّاعر لأنه صاحب حقّ مشروع في استرداد أرضه، ولن يرضخ لهذا العدّو مهما طال الزّمن، وهو ما يوحيه المقطع المفتوح المستمر استمراريّة صمود الشّاعر الّذي قرن آخر لام الفعل (قِيل) بألف الإطلاق (قيلَا)؛ (لا= ص ح ح).

التمسنا من خلال دراسة الدّلالة الصّوتيّة للأفعال من البناء (فَعَل) [والّتي تمّ التّطرق إلى بعضها فحسب التزاما بشرط الصفحات] خاصة المقطع الخامس الّذي ضمّ الأفعال: (سَلَبَ، أَفْلَحُهَا، تَتْرُك، ستأخذُهَا، قِيلَا) دقّة الشّاعر محمود درويش في تصوير أحداث الاستيلاء على الأرض الفلسطينيّة، بما يؤثّر في متلقي النّص؛ ولما يتركه هذا التّشكل البنائيّ الصّوتي والصّرفي والمعنى المعجميّ والسّياقيّ من ظلال وإيحاءات ترفد المعنى المقصود، فالشّاعر قد استغلّ "الطبيعة الكامنة في الصّوت اللّغويّ في إحداث ذلك التأثير الّذي ينقل الصّورة إلى المتلقي"[52]، ويجعلنا نعيش معه إحساس الظّلم والقهر من جهة وإحساس المواساة والافتخار بتحدّيه للعدّو من جهة أخرى.

أ-2- الدّلالة الصّوتيّة للبناء الصّرفيّ (فَعُلَ)

(فَعُلَ): بفتح الفاء وضمّ العين، من أبنية الفعل الثّلاثيّ المجرّد، وعن معانيه يقول عبد القاهر الجرجاني: "وفَعُلَ لأفعال الطبائعِ ونحوها، كحسُن، وقَبُحَ، وكبُر وصَغُر"[53]، ومن الأفعال الواردة في القصيدة على هذا البناء:

❖ **الفعل (لا أَصْغُرْ):**

وظّف الشّاعر هذا الفعل في المقطع الثّاني من القصيدة، وهو فِعْلٌ مجرّد من البناء (فَعُلَ)، ثلاثيٌّ مضمومُ (العين)، يدّل على الفعاليّة الذّاتية، وهو لازم إطلاقاً[54]، يخصّ أفعال الطّبائع والسّجايا لملازمتها صاحب الفعل، يقول السّيّوطي: "لأنّ هذا الباب موضوع للصّفات اللّازمة فاختير للماضي، وللمضارع فيه حركة لا تحصل إلّا بانضمام إحدى الشّفتينِ إلى الأخرى رعاية للتناسب بين الألفاظ ومعانيها"[55].

لكن الشّاعر ينفي عن نفسه أن يكون من أهل هذا الطّبعِ (الصِغَر) أو يتصّف به، وذلك باستعماله أداة النّفي (لا) المقترنة بالفعل المضارع، فينفيَ الصّفة في الزّمن الحاليّ وفي المستقبل الّذي يُوحيه السّياق؛ فجاء على صيغة (لا أَفْعَلُ)، معبّرا عن استحالة خضوعه ولجوئه لهذا المحتل تحت أيّ ظرفٍ من الظروف، فمعنى "صَغُرَ: رضِي بالذّل والضّعةِ فهو صاغر"[56]، وهذا ما ينفيه الشّاعر بقوله:

"ولا أتوسّل الصّدقات من بابك
و لا أصغُرْ".[57]

فمن المعاني الّتي يدّل عليها صوت (الصّاد) "العيوب النّفسيّة"[58]، وهذا ما يتناسب مع معنى الذّل والإهانة، وكلّها صفات تتركُ أثرا نفسيّا مقيتا، يكره أن يتعرض له أيّ إنسان متميّز بالأنفة والعزّة، يتلوه صوت (الغين) الّذي يدّل على "الغيبوبةِ والسّتر"[59]، وهذا ما ينفيه الشّاعر كونه إنسان متحدّ بكلماته وأفعاله، ولن يقبل أن يتصّف بالذّل والاستضعاف والاستكانة أمام القرارات التّعسفيّة للحكومة الإسرائيليّة، بل إنّه سيعتمد على نفسه في بناء ذاته وإثبات وجوده،

ومهما طال الزّمن فالشّاعر ينفي اتّصافه بهذه السّجية حالا أو مستقبلا، من خلال نفي ما يوحيه صوت (الراء) من "تكرار الفعل وديمومته"[60]، فنحن نتحدث عن صوت "للإنسان الثّائر على أوضاع القهر والذّل والتّرديّ"[61].

أ- 3- الدّلالة الصّوتيّة للبناء الصّرفيّ (فَعِلَ):

(فَعِلَ): بفتح الفاء وكسرِ العين، من أبنية الفعل الثّلاثيّ المجرَّد، وعن معانيه يقول عبد القاهر الجرجاني: "وفعِلَ يكثرُ فيه العللُ والأحزانُ والأضدادُ، كسقِمَ ومرِض وحزِن، ..."[62]، ومن الأفعال الواردة في القصيدة:

❖ **الفعل (تَغْضَبْ):**

يختم الشّاعر المقطع الأوّل والثّاني والرّابع من القصيدة باستفهام تهكمي ممزوج بسُخرية وإثارة باستعمال الفعل (تَغْضَب)، وهذا ما يُحيه التّنغيم في عبارة: "فهل تَغْضَبْ؟"، ذلك أنّ الفعل (غَضِبَ) الّذي وزنه (فَعِلَ) ومضارعه (يَفعَلُ) تشير دلالته الصّرفيّة إلى أنّه من باب العلل والأحزان، فالغضب حالة سيكولوجيّة عارضة يحسّها الإنسان لسبب ما، يصاحبُها تهور في ردّ الأفعال، ومردّه إلى احتجاب العقل المرافق لهذا الإحساس، لذلك نجدّ نبيّنا الكريم يخبرنا أنّ الشّديد هو: "...الّذِي يَمْلِكُ نَفْسَهُ عِنْدَ الغَضَبِ".

ومفهوم احتجاب العقل المرافق لإحساس الغضب هو ما يحيه صوت (الغين) في الفعل (غضِبَ)، ذلك أنّ أيّ لفظ مكوّن من حرف الغين إلّا ويدّل على "الغيبوبةِ والسّتر في مثل: غيم وغيب وغرب وغفر ...."[63]، كما أنّ الغين "صوت يُستعمل ساكنا عند إرادة التّعبير عن التقزّز"[64]، وهذا ما يوحيهِ الفعل ساكن الغينِ (تغْ = ص ح ص)، ويدعمه في ذلك المقطع الموالي في الكلمة المنتهي بقلقلة الباء السّاكنة (ضَبْ= ص ح ص)، فهو يتميّز ببروز الصّوتين القويّين بجهرهما وانفجارهما (الضّاد والباء).

كما يعدّ تساوي المقطعين الصوتيينِ المتميزيْنِ بملمحِ جهر أصواتهما: (تَغْ) و(ضَبْ) يكسبُ اللّفظ طابعا موسيقيّا مجهورا، من شأنه أن يعكس شدّة الفعل وشدّة ردّ الفعل المصاحبة له، فإيحاءات أصوات هذا الفعل المضارعِ المنتهي بسكون وقفٍ يتوقف معه النَفَسُ للخروج من هذا الإحساس.

ومن هنا نستطيع أنْ نقول: أنّ درويش إنسان شاعر يشمئزُ من عدّو مستبد ظالم، ورغم إظهاره بعبارته التنغيميّة (هل تغضبْ؟)، نيّة التساؤل عن ردّ فعل العدّو إزاء فكرة التّكاثر، فهو يجهر وبقوّة انفعاله السّاخط وسخريته الدّفينة لعدّو عاجز عن إبادة شعب يتكاثر دون تحديد العدد أو الزّمن.

فبعد تأكيد الشّاعر هويتهُ في المقطع الأوّل من القصيدة وبيان انتمائه العربيّ، معلنا تحدّيه وإغاظته للمحتل، فإنّه يواصل هذا التأكيد ويصرّح ويفتخر بفقره، الّذي جعله يتحدى كلّ الصّعاب الّتي تواجهه، يقول في المقطع الثاني:

و أطفالي ثمانية
أسل لهم رغيف الخبز
و الأثواب و الدفتر
من الصخر ....
و لا أتوسل الصدقات من بابك
و لا أصغر
فهل تغضب ؟[65]

وقد كرّر الشّاعر هذه العبارة ثلاث مرات في مقاطع مختلفة، ممّا يجعل اللّفظ "مشحونا بحمولة دلاليّة كبيرة تحقّق التكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور، وهذا بالطبع لا يتحقّق لأيّ شاعر، فالقصد في التكرار يستدعي وعيًا تامًّا بكلّ الحالات السّابقة للمعنى المكرّر، كما يتطلّب قدرة لغويّة فائقة وذاكرة شعريّة فذّة"[66]، وهذا ما تميّز به شاعرنا الفذّ محمود درويش.

ب- الأفعال المزيدة:

الفعل المزيد هو "ما زيد فيه حرف أو أكثر على حروفه الأصليّة"[67]، يقول ابن جنيّ: "اعلم أنّه يريد بقوله الأصل الفاء والعين واللّام، والزّائد ما لم يكن فاءً ولا عينا ولا لاما"[68]، وحسب الجدول الإحصائيّ أعلاه فقد وظّف الشّاعر محمود درويش نوعين من الأفعال الثلاثيّة المزيدة بحرف وبحرفين بصيغٍ أربعٍ، وردت على وزن (فعّلَ- تفعّلَ- أفعَلَ- فَاعلَ)؛ يقابلها الأفعال: (سجّل- يعلّمني- أتوسّل- ترضيك- يلامسها)، فأمّا الدّلالة الصّوتية للبناء (فَعَّل) فقد أخذنا نموذجا سابقا يتمثّل في الفعل (سجّل)، وعليه سنتطرّق لبقية الأبنية فحسب.

ب- 1- الدّلالة الصّوتيّة للبناء الصّرفيّ (تَفَعَّلَ):

(تَفَعَّلَ) بناء لفعل ثلاثيّ زيدت التاء في أوله مع تضعيف العين، وأغلب معانيه: "التّكلف: كتجلّد وتصبَّر، التجّنب: كتحرّج، الاتّخاذ :كتوسّدتُ ذراعي، التدرّج: كتجرّعتُ الدّواء، الصّيرورة: كتزوّج[69]، وما ورد على هذا البناء في القصيدة هو:

❖ **الفعل (لا أتوسّلُ):**

رغم ما يمرّ به الشّاعر من معاناة وشقاء هو وشعبه لجلب قوت يومهم، إلّا أنّه يُثبت صموده، ويؤكّد اعتزازه بنفسه، ورفضه للرّضوخ لإغراءات المستعمر، فيعبّر عن هذا باستعمال

فعل ثلاثيّ مزيد بحرفين على وزن (تفعّل) ، مخصّصا إيّاه بالزمن المضارع المنفيّ بلا، على صيغة (لا أتَفَعَّلُ) ليوحي من خلال سياقه وأصواته استمرار النّفي حالا ومستقبلا، يقول:

"و أطفالي ثمانية
أسل لهم رغيف الخبز
و الأثواب و الدفتر
من الصّخر ....
و لا أتوسّل الصّدقات من بابك
و لا أصغر"[70]

ويقصد بالتّوسّل: "توسّل إلى: ترجّى، دعا بحرارة، التمس العطف والرّحمة، تضرّع،... سأل باستعطاف، توسّل إلى فلان: طلب عونه"[71]، وهذا الاستعطاف والتّضرع وطلب الرّحمة ما يرفضه الشّاعر رفضا قاطعا، فصوت (التّاء) الزّائد في الفعل (توسّلَ) يحاكي "الرقّة والضّعف والتّفاهة"[72]، وهذا ما يضاهي الحالة النفسيّة الّتي يصير إليها المتوسّل حتى يصل إلى الطّلب والاستعطاف، كما إنّ تميزّ هذا الصّوت بدَفقةٍ نفَسيّة قويّةٍ في نهاية نطقه[73]، يوحي بالحالة النفسيّة للشّاعر الرّافضة لهذا الضّعف والرّضوخ.

أمّا الّصامت (الواو) فهو "للفعالية"[74] ؛ وفي الوسل رغبة وتقرب للحصول على الشّيء، لِيَليَهُ صوت (السّين) المشدّد بملمحه الموسيقيّ التميزيّ الفريد، المتمثل في الصّفير، الّذي يوحي بنبرة مبالغةٍ بسبب التّضعيف الزائد فيه، خاصة في الكلام الموجّه إلى من نتوسّل إليه حتّى نكسبَ استعطافه وحنوّه، ليختم هذا الفعل بصوت مائع[75] هو (اللّام) ميوعة من يطلب الرّضوخ والانصياع لعدّو ظالم من أجل الحصول على لقمة العيش.

فالفعل الثلاثيّ المزيد (توسّل) بأصواته الموحيّة على الطّلب والرضوخ والالتصاق والتّقرب من العدّو قد أسبقه الشّاعر بأداة نفي (لا)، حتّى يمنع عن نفسه كلّ سبب يجعله منصاعا أو راضخا أو متقرّبا لهذا العدّو، فهو مستعد لتكسير الصّخر والحصول على قُوته وألّا يطأطئ رأسه للعدّو.

ب- 2- الدّلالة الصّوتيّة للبناء الصّرفيّ (أَفْعَلَ):

(أفعلَ): فعل ثلاثيّ مزيد بالهمزة قبل الفاء، ومن معانيه: التّعدية، والصّيرورة، والسّلب، والتّعريض (كأبعت الشّيء أي عرضته للبيع)، والإعانة، والمطاوعة ...[76]، وقد ورد الفعل (أرضى) على هذا الوزن في القصيدة:

❖ **الفعل (تُرْضِيك):**

تعمدّ محمود درويش إغاظة العدّو وإغضابه، بتوظيفه استفهاما غير حقيقيّ غرضه الاستهزاء والسّخريّة، فقال:

"وبيتي كوخ ناطور
من الأعواد و القصب
فهل ترضيك منزلتي؟
أنا اسم بلا لقب![77]

فكونه يعلم أنّ العدّو يكره الفلسطينيّين ويحتقرهم، فقد أعلن تحدّيه له بإخباره أنّه اسم بلا لقب، ليستعمل الفعل (ترضيك) في سياق تهكميّ يحمل دلالة أنّ هذا العدّو لا يمكن أن يقبل أبدا أن يساوي بينه وبين الشّعب الّذي أرْداه فقيرا، بعدما كان هو صاحب الأرض.

والفعل (ترضيك)، فعل ثلاثيّ مزيد مضارع، ماضيه (أرضى)، تشير دلالته الصّرفيّة (أَفْعَلَ) إلى التّعدية بسبب إضافة صوت (الهمزة)، وتشير دلالته المعجميّة إلى: "أَرضَى: ...عمِلَ ما يُسِرُّ، قام بما يُنتظَرُ منه، استجابَ لرغبةٍ"[78]، فالشّاعر كونه فلاحا فقيرا يسأل العدّو بسخرية عن رضاه عنه، ولأصوات الفعل (ترضيك) ما يدّعم مقصود الشّاعر من اختياره هذا اللّفظ.

فنجد في صوت (التاء) الّذي بدأ به الفعل (تُرضِيك)، وهو حرف المضارعة بجمعه بين صفتيْن متناقضتين: "الانفجار والهمس"[79] ايحاءً بالمواجهة بين طرفين؛ طرف يرى في نفسه القوّة بعزّته وأحقيته في امتلاك أرضه، وبين عدّو يرى في هذا الطرف كلّ أنواع الضعف والاحتقار الّتي تجعله تابعا له ولا يمكن أن يتساوى معه أبدا، ليدعم صيحة الشّاعر المدويّة بعزّته وقوّته في وجه العدّو "الجهر العالي" للراء[80]، لينقطع بعدها النفَس مع السّكون وصل الرّاء (تُرْ= ص ح ص).

ويأتي دور صوت (الضاد) "للفخامة والنّضارة ومشاعر النّخوة "[81] وهو ما يتوافق مع عزّة نفس الشّاعر ونخوته وفخامته، وألحقت بها (الياء) الّتي توحي "بالاستقرار"[82] لاستقرار هذه الخاصية في صاحبها ويدعمها في ذلك المقطع المفتوح الّذي يمتد معه النفس (ضِي= ص ح ح)، ليختم الفعل بصوت انفجاريّ[83]، هو (كاف) المخاطب، توحي بانفجار الشّاعر في وجه عدّوه بسخرية وتهكّم جراء تصرفاته الشنيعة الّتي لا تمتّ للإنسانيّة بصلة.

ب- 3- الدّلالة الصّوتيّة للبناء الصّرفيّ (فَاعَلَ):

بناء فاعل بزيادة لألف بعد فاء (فعل)، ويأتي هذا البناء للدّلالة على عدّة معان منها: "للاشتراك في الفاعليّة والمفعوليّة: كضاربَ زيدٌ عمرًا، كما يجيء على معانٍ يشارك بها صيغا أخرى مثل مجيئه بمعنى فَعَلَ كجاوزتُ الشيء وجُزْتُهُ، وبمعنى أَفْعَلَ كباعدتُ الشّيء وأبعدتُهُ، وبمعنى فَعَّل كتوانَى ،ووَنَى ..."[84]، والفعل الّذي ورد على هذا البناء في القصيدة هو (يلامس).

❖ **الفعل (يلامسها):**

وظّف الشّاعر هذا الفعل في المقطع الخامس من القصيدة في سياق شرطيّ، يهدّد من خلاله العدّو من الاقتراب أو الدّنو منه، يقول:

و كفي صلبة كالصّخر ...
تخمش من يلامسها[85]

وقد ورد هذا الفعل على صيغة (يُفاعلُ) في المضارع، الّذي تشير دلالته الصّرفيّة (فاعل) إلى المشاركة، ذلك أنّ (يلامس) تعني: "لَمَسَهُ لَمسًا: مَسَّهُ بِيَدِه، فهو لامسٌ"[86]، أي التقاء بين شيئين ممّا يحدث التَّمَاسَ بينهما، وهذا ما تُفيده دلالة "الملاصقة والمساس"[87] الّتي تميّز صوت (اللّام)، وهذا المساس الّذي يستغرق وقتا معيّنا تدعمه الألف الزائدة في البناء لتكوّن مع (اللّام) مقطعا مفتوحا يمتد معه النّفس (لَا= ص ح ح)، وكون صوت (الميم) ينطق "بانطباق الشّفتين انطباقا تاما"[88]، وصوت (السّين) "صامت احتكاكيّ"[89] فهما يدعمان -أيضا- حالة التَّمَاسِ بما يتميّزان به في حالة نطقهما، ويوحي إلى أذهاننا أن تتخيّل هذا المساس.

كما نلاحظ أنّ لصوائتِ الفعلِ (تُلَامِسُ) دورا متميّزا بنغماتها، نستطيع من خلال إحساسنا بها أن نتخيّل حركة ارتفاع اليدّ مع النّغمة الصّاعدة (للألف) الزّائدة بعد (اللّام)، لتنخفض بنغمة هابطة تميّزها (الكسرة)وصل (الميم) موحيةً بهبوط اليدّ، لتلاقيَ اليدّ الأخرى أو الجسم المراد لمسهِ بفعل الاحتكاك، وضمّ الشّفتين الّذي يحدث مع صائت (الضّمة) وصل (السّين). والتّماسُ الّذي يهدّد الشّاعر بحدوثه، ردّه سيكون خمش اليدّ الّتي تمتد له، وهذا ما يعكس قوتّه، وعزيمته على تحدي هذا المستعمر الغاشم.

وبهذا القدر نكون قد تعرضنا للدّلالة الصّوتية لمعظم أبنية الفعل الموظّفة من لدن الشّاعر، الّذي تميّزت لغته بالبساطة، وأفعاله بالشّمولية الّتي تحمل عمق الفكرة، فهو يؤمن كلّ الإيمان أنّ نقل المأساة "بإبداعيّة ساطعةٍ كفيلٌ بالإسهام في حماية الذّاكرة الجماعية من جهة، وتلبية التّطلعات والأهداف الشّعبيّة المنشودة من جهة أخرى"[90].

خاتمة:

بعد هذه الرحلة الممتعة في رحاب الصّيغ الصّرفيّة ودلالاتها الصّوتيّة وفق ما تطلّبه السّياق في قصيدة "بطاقة هويّة" لمحمود درويش، فإنّه لابدّ من تسجيل أهم الملاحظات والنّتائج الّتي أثمرتها الدّراسة، وهي كما يلي:

- هناك علاقة وثيقة ومحكمة بين الجانب الصّوتي والإيقاعيّ والصّرفي والمعجميّ والبلاغيّ، في إبراز المعنى وتشكيل الصّورة الفنيّة للقالب الشعريّ، وقد استغلّ الشاعر توظيف كلّ ما

يمتلكه الصّوت اللّغويّ من قدرات على التّصوير والتّنغيم، حتّى يبلغ أعمق مواطن التأثير في المتلقي.

- كثير من الأبنيّة الفعليّة تضافرا مع أصواتها اختارها الشاعر اختيارا دقيقا، وركّبها في جمل بحيث شاطر بناؤها الحركيّ حالته التّعبيريّة
- ممّا لاحظناه في استقرائنا للأفعال والأوزان الواردة في القصيدة، أنّ الأفعال الثلاثيّة المجردّة أكثر استعمالا خاصّة البناء (فَعَلَ)، كونه أخفّ البنى تلفظّا وأعدله أصولا، وأنّ الأفعال الصّحيحة أكثر تداولا من الأفعال المعتلة، كما تخلو القصيدة من الفعل الرّباعي مجردا أو مزيدا، وكثرة استعمال الأفعال المضارعة، فهي أعلى نسبة مقارنة مع فعل الأمر والماضي، ممّا يعكس معايشة الشّاعر للواقع المرير المليء بالبؤس والشّقاء والحرمان،
- وظّف الشّاعر أبنية الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرف وحرفين بشكل مقتضبٍ، بما رآه مناسبا، وللأفعال المزيدة دور كبير في إضفاء دلالات جديدة، لم تكن موجودة في صيغها المجردّة، وذلك انطلاقا من أنّ الفعل إذا كان على بناء معيّن ثمّ أضيف إلى بنائه حرف أو أكثر، فلابدّ أن يتضمّن في معناه معنى إضافيّا، وقد وافق هذا ما ذهب إليه الصّرفيّون من أنّ زيادة المبني دليل على زيادة المعنى؛ فمثلا أيّ تغيّر في درجة مدّ الصّوت في فعلٍ ما من شأنه أن يغيّر معناه أو يضفي عليه مسحة دلاليّة خاصةً، من قبيل (فَعَلَ- فَاعَل) فهذا تغيّر في البنية الصوتيّة، وتغيّر على مستوى الدّلالة الصّرفيّة...
- لا يمكن متابعة الدّلالة الزمنية للصّيغة الواحدة تتّبعا دقيقا، نظرا لتداخل الأزمنة وتشابكها في السّياق ووظيفة القرائن المحيطة بها، فصيغة المضارع كثيرا ما دلّت في السّياق على المستقبل، كما لاحظنا أنّ لأحرف المضارعة دور في استخلاص هذه الدّلالات من خلال مميّزاتها الإيحائيّة، كصوت (السّين) الدّال على استمرارية الزّمن إلى المستقبل...
- أبرز هذا البحث بالاعتماد على الدّلالة الصّوتيّة، قيمة العناصر الصّوتيّة المكونّة لأبنية الأفعال (الصوائت، الصوامت، المقاطع الصوتيّة)، في تشكيل النّص الفنيّ المؤثّر في المتلقي، وقيمتها في تعميق فهم خبايا النّص، من خلال ملامحها التّمييزيّة (كالجهر والهمس والاحتكاك والانفجار...)، أو من جهة الجهد المبذول في النطق ممّا يعكس كثيرا وجود ثقل أو جهد يتميّز به الفعل، أو من خلال سهولة النطق والامتداد الزمنيّ مثل ما يوحيه المقطعان المتوسطان المفتوح (ص ح ح) والمغلق (ص ح ص) ليناسب لونا معينّا من التّعبير، أو من جهة الوضوح السّمعيّ وطبيعة الجرس الموسيقيّ من أجل التأثير في سمع المتلقي وتزيين إيقاع القصيدة...
- **وخلاصة القول**:

إنّ المستوى الصّوتي متمثلا في الصّوائت والصّوامت استطاع أن يؤديّ دورا دلاليّا هاما أبرز مواطن الجمال خاصة الإيقاعيّ، وعكس خبايا النّص وخفاياه على مرآة السّمات الفونيميّة المختلفة، ولكن هذا الدّور الهام لم يتأتَ إلّا بربطه ببقيّة مستويات التّحليل اللّسانيّ الأخرى خاصّة (المعجمي والصّرفي والبلاغيّ)، على أن تكون دراسات أخرى تضّم المستوى النّحويّ -أيضا- إن شاء الله.

ولا شكّ أن البحث في الدّلالة الصّوتية ممتع على صعوبته، فما زال الباب مفتوحا أمام الدّارسين ليكتشفوا أسرار الدّلالة الصوتيّة عامة وربطها بالعلوم الأخرى، ولابدّ أنّ الأيام المقبلة ستقوم بحلّ العديد من رموزه الدّفينة، وخفاياه المبهرة.

والله من وراء القصد، عليه توكّلت، وهو حسبي ونعم الوكيل، والحمد لله رب العالمين.

الإحالات:

[1] الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (دط/ دت)، ج1، ص 179.

[2] ينظر: كولردج، **النظرية الرومانتيكيّة في الشّعر**، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1971، ص 296.

[3] ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللّغة**، ترجمة: د. كمال بشر، القاهرة، (دط)، 1975م، ص 81.

[4] محمود درويش، **أروع قصائد محمود درويش**، جمع: محمود كحوال، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، (دط)، 2012، ص109.

[5] **الشّاعر محمود درويش**: هو شاعر فلسطينيّ وعضو المجلس الوطنيّ التّابع لمنظمة التّحرير الفلسطينيّة، وله دواوين شعريّة مليئة بالمضامين الحداثيّة، ولد عام 1941م، في قرية البروة، وهي قرية فلسطينيّة تقع في الجليل قرب ساحل "عكا" حيث كانت أسرته تملك أرضا هناك. خرجت الأسرة برفقة اللّاجئين الفلسطينيّين سنة 1948م إلى لبنان، ثمّ عادت متسلّلة عام 1949م بعد توقيع اتفاقيّة الهدنة، لتجد القرية مهدّمة، وقد أقيم على أراضيها موشاف (قرية زراعية إسرائيليّة) "أحهود" وكيبتوس يسعور، فعاش مع عائلته في القرية الجديدة. بعد إنهائه لتعليمه الثانويّ عمل في الصّحافة كما عمل في السّياسة، وله العديد من الدواوين الشعريّة منها: "عصافير بلا أجنحة"، "عاشق فلسطين، "جدارية محمود درويش"..... توفي في الولايات المتحدة الأمريكيّة يوم السبت 9 أغسطس 2008م. (https://ar.wikipedia.org/wiki/ ، يوم 13-04-2020، الساعة: 06: 19).

[6] ينظر: محمد علي عبد الكريم الرويني، **فصول في علم اللّغة**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط2009م، ص 210.

[7] محمد المبارك، **فقه اللغة وخصائص العربيّة**، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986م، ص 261.

[8] ينظر: ابن جنيّ، **الخصائص**، تح: محمد علي النّجار، دار الكتب المصرية، (دط - دت)، ج2، ص 157-158.

[9] ابن منظور، **لسان العرب**، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج4، مادة (ب/ن/ى)، ص 115-116.

[10] ينظر: عبد الحميد الهنداوي، **الإعجاز الصّرفي في القرآن الكريم**، المكتبة العصرية، بيروت، (دط)، 2008، ص 25.

[11] محمد محي الدّين عبد الحميد، **دروس في التّصريف**، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (دط)، 1995، ص5.

[12] ينظر: محمد المبارك، **فقه اللغة وخصائص العربيّة**، ص (115-119).

[13] ابن منظور، **لسان العرب**، ج11، ص 528.

[14] سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص 12.

[15] ابن هشام الأنصاري، **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب**، المكتبة العصرية، بيروت، (دط)، 1988م، ص 14.

[16] أحمد محمد قدور، **مبادئ في اللسانيات**، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008م، ص 184-185.

[17] ينظر: د- ماجد النّجار، **الدّلالة الصوتيّة في القرآن الكريم**، جامعة أصفهان الإسلامية، (د.ط)، (د.ت)، ص 459-460.

[18] الآية : 286، سورة البقرة.

[19] ينظر: د- فاضل صالح السامرائي، **لمسات بيانيّة في نصوص من التّنزيل**، دار عمار، عمان، الأردن، ط3، 2003م، ص 173.

[20] ينظر: عبد القادر عبد الجليل، **علم الصّوت الصّرفي**، ص 44.

[21] فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004م، ص 96.

[22] غصاب منصور علي الصقر، **قصيدة "بطاقة هوية" لمحمود درويش مقاربة تلفظيّة**، ص 764.

[23] ينظر: أبي حيان الأندلسي، **ارتشاف الضرب من لسان العرب**، تح: رجب عثمان أحمد، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1998م، ج1، ص 174..

[24] صفية مطهري، **الدّلالة الإيحائيّة في الصّيغة الإفراديّة**، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط1، 2003م، ص 179.

[25] إبراهيم أنيس وآخرون، **المعجم الوسيط**، مجمع اللّغة العربيّة، مكتبة الشروق الدّولية، ط4، 2004، مادة (س ج ل) ،ص 417

[26] ينظر: **المنجد في اللّغة العربيّة المعاصرة**، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص648-649

[27] ينظر: **المنجد**، ص 500.

[28] ينظر: د. محمد صالح الضالع، **الأسلوبيّة الصوتيّة**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 2002م، ص 22.

[29] ينظر: عبد الحق العف، **التّشكيل الجماليّ في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، مطبوعات وزارة الثقافة، السلطة الفلسطينية، ط1، 2000، ص 253. (PDF)

[30] سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربيّة**، ص 110.

[31] محمد حسين علي الصغير، **الصّوت اللّغوي في القرآن**، دار المؤرخ العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2000م ، ص164.

[32] ينظر: مهدي عناد أحمد قبها، **التّحليل الصّوتي للنّص (بعض قصار سور القرآن الكريم نموذجا)**، رسالة ماجستير، كليّة الدراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، 2011م، ص 48.

[33] محمد جواد النوري، **علم الأصوات العربيّة**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1، 1999م، ص 157.

[34] ينظر: صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قبا، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 206.

[35] ينظر: محمد جواد النوري و علي خليل حمد، **فصول في علم الأصوات**، مطبعة النصر التجاريّة، نابلس، ط1، 1991م، ص 228.

[36] ينظر: سيبويه، **الكتاب**، ج4، ص 104.

[37] ينظر: أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فن الصّرف**، علق عليه: د. محمد بن عبد المعطى، دار الكيان، (دط/دت)، ص 61.

[38] سيبويه، **الكتاب**، ج4، 229-230.

[39] سيبويه، **الكتاب**، ج4، ص 103.

[40] الشّيخ رضي الدين محمد بن الحسن الأستراباذي، **شرح شافية ابن الحاجب**، تح: محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ج1، ص 53.

[41] ينظر: السيوطي، **همع الهوامع**، تح: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، (دط)، 1975م، ج6، 20-21.

[42] د. الطّيب بكوش، **التّصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**، المطبعة العربيّة، تونس، ط2، 1987م، ص 89.

[43] محمود درويش، **سلسلة الشّعر العربيّ المعاصر**، ص 109.

[44] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (أتى)، ج14، ص 13.

[45] فاروق مواسي، مقال **"مع السين وسوف حرفي الاستقبال"**، 19 ديسمبر 2016، يوم 28-05-2020م، السّاعة: 20:20، موقع: https://www.diwanalarab.com/.

[46] مكّي بن أبي طالب القيسي، **الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التّلاوة**، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمّار، عمّان، ط3، 1996م، ص 133.

[47] ينظر: عبد الصّبور شاهين، **المنهج الصّوتي للبنية العربيّة**، مؤسسة الرسالة، بيروت، (دط)، 1980، ص 28.

[48] Linda Shockey, Sound patterns of spoken english, USA , Blackwell Publishing, 2003, p 36.

[49] **المنجد**، ص 1196.

[50] أبو علي الحسين بن سينا، **رسالة أسباب حدوث الحرف**، تح: محمد حسن الطّيّان ويحيى مير علم، مجمع اللّغة العربيّة، دمشق، (دط/دت)، ص 93.

[51] ينظر، سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربيّة**، ص 103.

[52] محمد صالح الضالع، **الأسلوبيّة الصّوتيّة**، ص 30.

[53] عبد القاهر الجرجاني، **المفتاح في الصّرف**، تح: د. علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1987م، ص 48.

[54] حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، ص 56

[55] جلال الدين السيوطي، **همع الهوامع في شرح جميع الجوامع**، ج6، ص 33.

[56] **المعجم الوسيط**، ص 515.
[57] محمود درويش، **سلسلة الشّعر العربيّ**، ص 109.
[58] حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة**، ص 151.
[59] محمد المبارك، **فقه اللّغة وخصائص العربيّة**، ص 177.
[60] محمد المبارك، **فقه اللّغة وخصائص العربيّة**، ص 177.
[61] محمد فؤاد سلطان، **الرموز التّاريخيّة والدينيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش**، مجلة جامعة الأقصى، غزّة، فلسطين، المجلد الرابع عشر، العدد الأوّل، 2010م، ص 07.
[62] عبد القاهر الجرجاني، **المفتاح في الصّرف**، ص 48.
[63] محمد المبارك، **فقه اللّغة وخصائص العربيّة**، ص 177.
[64] تمام حسّان، **البيان في روائع القرآن، دراسة لغويّة وأسلوبيّة للنّص القرآني**، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1993م، ص294.
[65] محمود درويش، **سلسلة الشّعر العربيّ**، ص 109.
[66] فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص 34.
[67] أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فن الصرف**، ص 61.
[68] ابن جنيّ، **شرح المنصف لكتاب التّصريف**، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، إذارةإحياء التراث القديم، مصر، ط1، 1954م، ج1، ص 07.
[69] ينظر: هادي نهر، **الصرف الوافي -دراسة وصفية تطبيقيّة-**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 281.
[70] محمود درويش، **سلسلة الشّعر العربيّ**، ص 109.
[71] المنجد، ص 1528.
[72] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية**، ص 57.
[73] ينظر: د. سمير شريف أستيتية، **الأصوات اللّغوية - رؤية عضوية نطقية وفيزيائية-** دار وائل للنشر، عمّان، ط1، 2003م، ص 134.
[74] حسن عباس، **خصائص الحروف**، ص 97.
[75] سمير شريف استيتية، **الأصوات اللّغوية**، ص 161.
[76] ينظر: السيوطي، **همع الهوامع**، ج6، ص 22- 23.
[77] محمود درويش، **سلسلة الشّعر العربيّ**، ص 110.
[78] **المنجد:** ص 562.
[79] د.كمال بشر، **علم الأصوات**، ص 250.
[80] د. موفق الحمداني، **اللّغة وعلم النّفس**، ص 82.
[81] حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة**، ص 259
[82] حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة**، ص 254
[83] سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربية**، ص 100.

[84] ينظر: السيوطي، **همع الهوامع**، ج6، ص 24-25.
[85] محمود درويش، **سلسلة الشّعر العربيّ**، ص 111.
[86] **الوسيط**: ص 838.
[87] حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة**، ص 41.
[88] سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربيّة**، ص 107.
[89] محمود السّعران، **علم اللّغة مقدمة للقارئ العربيّ**، ص 175.
[90] محمد نمر مصطفى، **محمود درويش الغائب الحاضر**، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنيّة الهاشميّة، ط1، 2010م، ص 283.

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم.

*** المصادر:**

1. محمود درويش، **أروع قصائد محمود درويش**، جمع: محمود كحوال، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، (دط)، 2012.

*** المراجع:**

2. إبراهيم أنيس وآخرون، **المعجم الوسيط**، مجمع اللّغة العربيّة، مكتبة الشروق الدّولية، ط4، 2004.
3. ابن جنيّ، **الخصائص**، تح: محمد علي النّجار، دار الكتب المصرية، (دط - دت)، ج2.
4. ابن جنيّ، **شرح المنصف لكتاب التّصريف**، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، إذارةإحياء التراث القديم، مصر، ط1، 1954م.
5. ابن منظور، **لسان العرب**، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج4، ج14.
6. ابن هشام الأنصاري، **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب**، المكتبة العصرية، بيروت، (دط)، 1988م.
7. أبي حيان الأندلسي: **ارتشاف الضرب من لسان العرب**، تح: رجب عثمان أحمد، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1998م، ج1.
8. أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فن الصّرف**، علق عليه: د. محمد بن عبد المعطى، دار الكيان، (دط/دت).
9. تمام حسّان، **البيان في روائع القرآن، دراسة لغويّة وأسلوبيّة للنّص القرآني**، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1993م.
10. الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (دط/ دت)، ج1.
11. رضي الدين محمد بن الحسن الأستراباذي، **شرح شافية ابن الحاجب**، تح: محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ج1.
12. السيوطي، **همع الهوامع**، تح: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، (دط)، 1975م، ج6.
13. صفية مطهري، **الدّلالة الإيحائيّة في الصّيغة الإفراديّة**، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط1، 2003م.

14. صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قبا، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
15. الطّيب بكوش، **التّصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**، المطبعة العربيّة، تونس، ط2، 1987م.
16. عبد الحق العف، **التّشكيل الجماليّ في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، مطبوعات وزارة الثقافة، السلطة الفلسطينية، ط1، 2000.
17. عبد الحميد الهنداوي، **الإعجاز الصّرفي في القرآن الكريم**، المكتبة العصرية، بيروت، (دط)، 2008.
18. عبد الصّبور شاهين، **المنهج الصّوتي للبنية العربيّة**، مؤسسة الرسالة، بيروت، (دط)، 1980.
19. عبد القاهر الجرجاني، **المفتاح في الصّرف**، تح: د. علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1987م.
20. علي الحسين بن سينا، **رسالة أسباب حدوث الحرف**، تح: محمد حسن الطّيّان ويحجي مير علم، مجمع اللّغة العربيّة، دمشق، (دط/دت).
21. غصاب منصور علي الصقر، **قصيدة "بطاقة هوية" لمحمود درويش مقاربة تلفظيّة**. الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2016.
22. فاضل صالح السامرائي، **لمسات بيانيّة في نصوص من التّنزيل**، دار عمار، عمان، الأردن، ط3، 2003م.
23. فهد ناصر عاشور، **التّكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004م.
24. ماجد النّجار، **الدّلالة الصوتيّة في القرآن الكريم**، جامعة أصفهان الإسلامية، (د.ط)، (د.ت).
25. **محمد أحمد قدور، مبادئ في اللسانيات**، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008م.
26. محمد المبارك، **فقه اللغة وخصائص العربيّة**، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986م.
27. محمد جواد النوري و علي خليل حمد، **فصول في علم الأصوات**، مطبعة النصر التجاريّة، نابلس، ط1، 1991م.
28. **محمد جواد النوري، علم الأصوات العربيّة، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1، 1999م.**
29. **محمد حسين علي الصغير، الصّوت اللّغوي في القرآن، دار المؤرخ العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.**
30. محمد صالح الضالع، **الأسلوبيّة الصوتيّة**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 2002م.
31. محمد علي عبد الكريم الرويني، **فصول في علم اللّغة**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط2009م.
32. محمد محي الدّين عبد الحميد، **دروس في التّصريف**، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (دط)، 1995.
33. محمد نمر مصطفى، **محمود درويش الغائب الحاضر**، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنيّة الهاشميّة، ط1، 2010م.
34. مكّي بن أبي طالب القيسي، **الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التّلاوة**، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمّار، عمّان، ط3، 1996م.
35. هادي نهر، **الصّرف الوافي -دراسة وصفية تطبيقيّة-**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م.
36. **المنجد في اللّغة العربيّة المعاصرة**، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

*** المراجع الأجنبيّة:**

37. Linda Shockey, Sound patterns of spoken english, USA , Blackwell Publishing, 2003.

*** المراجع المترجمة:**

38. ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللّغة**، ترجمة: د. كمال بشر، القاهرة، (دط)، 1975م.
39. كولردج، **النظرية الرومانتيكيّة في الشّعر**، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1971.

*** المقالات:**

40. محمد فؤاد سلطان، **الرموز التّاريخيّة والدينيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش**، مجلة جامعة الأقصى، غزّة، فلسطين، المجلد الرابع عشر، العدد الأوّل، 2010م.

*** الرسائل:**

41. مهدي عناد أحمد قيها، **التّحليل الصّوتي للنّص (بعض قصار سور القرآن الكريم نموذجا)**، رسالة ماجستير، كليّة الدراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، 2011م.

*** المواقع الإلكترونيّة:**

42. https://ar.wikipedia.org/wiki/ الشّاعر محمود درويش
43. https://www.diwanalarab.com/: مقال "مع السين وسوف حرفي الاستقبال"