أسلوب النداء في ديوان عاشق من فلسطين لمحمود درويش

م.ميثاق حسوني سلطان

كلية الادارة والاقتصاد/ الجامعة المستنصرية

mithakalsherafy@uomustansiriyah.edu.

الملخص:

إنّ اللغة الشعرية القائمة على الانزياح عن اللغة المعيارية إلى اللغة المجازية من خلال الارتكاز على الصورة التي ترتكز في جانب من جوانبها على الأساليب النحوية التركيبية التي تشكّل بدورها عاملاً مساعداً في إطلاق فنيّة اللغة عبر دعم الصور الفنّية هذا الدّعم الذي تتحدّد أبعاده من خلال بنية الأسلوب ونوع الأداة فيه، ونوع الاسم الملحق به...، ومن أبرز الأساليب التي يعتمد عليها الشعراء أسلوب النّداء الذي يقوم على طلب إقبال المدعو على الداعي؛ أي يقوم على طلب موجّه إلى شخص آخر للإقبال بحرف ناب مَناب الفعل (أدعو)

[1]، وهذا الطلب الذي يرتكز على أداة له مجموعة من الأدوات وهي: الهمزة، أي، يا، آ، آي، أيا، هيا، وا، ليكون هذا الأسلوب قائماً على تركيب مؤلّف من أداة ويتبعها المنادى.

غير أنّ هذا التركيب القائم على أداة نداء ومنادى يدخل ضمن الأساليب النحوية التي تؤدي دوراً ضمن البناء الفنّي الأدبي شعراً كان أم نثراً، وهنا سنقف على الدور ضمن الشعر وهو موضوع دراستنا، وتحديداً عند شاعرنا محود درويش في ديوانه (عاشق من فلسطين).

الكلمات المفتاحية: (أسلوب النداء، ديوان عاشق، محمود درويش).

The Style of Calling in the Diwan of a Lover from Palestine by Mahmoud Darwish

mithaq hasuwni sultan
College of Administration and Economics / Al-Mustansiriya University
.mithakalsherafy@uomustansiriyah.edu

Abstracts:

The poetic language is based on the departure from the normative language to the metaphorical language by relying on the image that is based in one of its aspects on the synthetic grammatical methods, which in turn constitute a catalyst in launching the artistic language by supporting the artistic images. This support, whose dimensions are determined by the structure of the style and the type of The tool in it, and the type of noun attached to it..., and one of the most prominent methods that poets rely on is the method of appeal, which is based on the request of the inviter's turnout to the supplicant; That is, it is based on a request addressed to another person to say "I invite"

And this request, which is based on a tool, has a set of tools, namely: the hamza, that is, ya, ah, i, aya, come on, wa, so that this method is based on a composition consisting of a tool and followed by the herald.

However, this structure based on the tool of a call and a herald falls within the grammatical methods that play a role within the artistic and literary construction, whether it is poetry or prose.

Keywords: (the style of the appeal, the collection of a lover, Mahmoud Darwish).

المقدمة:

دخلت الأساليب النّحوية المختلفة ميادين الشّعر حيث ارتكز كثير من الشّعراء في بنائهم الفني على هذه الأساليب على اختلافها وتعدد أنواعها، هذه الأساليب التي أخذت تأخذ دلالات جديدة غير الدلالة الوضعية النحوية المركزيّة لها، فتعددت الدلالات التي تفهم من السّياق والتي (أي الدلالات) تسهم في البناء الفنّي عبر دخولها في صلب التّصوير الفني.

ومن ضمن هذه الأساليب أسلوب النّداء الذي يعدّ من الأساليب النّشطة على المستوى النّحوي التركيبي عبر غناه بالأدوات المتنوّعة، وعبر تعدد أنواع المنادى، فأخذ هذا الأسلوب حيّزاً من الدّرس النّحوي، كما شغل حيّزاً من اللغة الشعرية عند كثير من الشّعراء بالدلالات الجديدة التي يمتاز بها، وهو هنا محور دراسة هذا البحث، لنقف على هذا الأسلوب وأدواته وأنواع المنادى، والدلالات التي يخرج إليها في شعر درويش في الديوان المختار، وأمّا عن المنهج: فسيستخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد على تتبع الظّاهرة (وهي هنا أسلوب النداء) ودراستها دراسة تحليلية.

أولاً: أسلوب النداء في اللغة والاصطلاح:

النداء في اللغة: النّداء في معاجم اللغة العربية هو الصّوت مثل الدّعاء والرّغاء، وقد ناداه ونادى به وناداه مناداة ونداء أي صاح به [٢]، **وفي الاصطلاح:** هو دعاؤك مضافاً بنصبه على فعل متروك الظّهور (أي محذوف تقديره أنادي أو أدعو)؛ وذلك أنّك عندما تقول: يا عبد الله لأنّ (يا) بدلٌ من قولك: أدعو عبد الله، وأريد لا أنك تخبر أنك تفعل، ولكن بها وقع أنك قد أوقعت فعلاً فإذا قلت: يا عبد الله، فقد وقع دعاؤك بعبد الله فانتصب على أنه مفعول تعدّى إليه فعلك [٣]، وهذا الأمر ينطبق على كل أنواع النداء نكرة ومعرفة، وهذا ما يجعل ناصب المنادى في

هذا الأسلوب النحوي – وفقاً للمبرد – هو الفعل المحذوف وجوباً (أي الفعل أنادي أو أدعو المقدّر و – يا – بدل منه) وهذا ليس باتفاق النحاة جميعهم فهذه من الحالات الخلافيّة فلدينا مثلاً ابن يعيش يجعل ناصب المنادى حرف النداء ذاته ولا يقدّر فعلاً [٤]، وتنضوي الندبة والاستغاثة تحت لواء النّداء، والاستغاثة عندما يُستغاث بالمنادى أو يتعجّب منه، وأحياناً يُجرّ باللام المفتوحة وقد يُجرّ بـ (من) ويُستغنى عنه إنْ عُلم سبب الاستغاثة وقد يُحذف المستغاث فيلي (يا) المُستغاث من أجله [٥]، والنّدبة جزء من هذا الأسلوب عبر المندوب وهو " المذكور بعد (يا) أو (وا) تفجّعاً حقيقة أو حكماً أو توجّعاً لكونه محلّ ألم أو سببه ولا يكون اسم جنس مفرداً ولا ضميراً ولا اسم إشارة ولا موصولاً بصلة لا تعيّنه " [٦] .

أمّا نداء المعرّف بـ (ال) عند النّحاة فيتمّ بإدخال (أيّ) ثمّ إضافة المنادى المعرّف بعدها، مثل نداء الرّجل بقولنا: (يا أيّها الرجل)، وقال السّيرافيّ: " الأصل في دخول يا أيها الرّجل أنّهم أرادوا نداء الرجل فلم يكن نداؤه من أصل الألف واللام وكرهوا نزعهما وتغيير اللفظ، فأدخلوا (أي) وصلةً إلى نداء الرّجل على لفظه وجعله الاسم المنادى، وجعلوا الرجل نعتاً له، وألزموها (ها) لتكون دلالة على خروجها عمّا كانت عليه في الكلام وعوضاً عن المحذوف منها والذي حُذف منها الإضافة ....، وقال سيبويه: جعلوا (ها) فيها بمنزلة (يا) وأكّدوا التّنبيه " [٧]، وقد أورد سيبويه هذا الرأي للسيرافي في كتابه وكأنّه يريد إيضاح دعمه له.

وقد دعم ابن مالك في كتابه (شرح التّسهيل) توجّه الفعل ليكون العامل النّاصب في المنادى فعدّ المنادى " منصوباً لفظاً أو تقديراً بـ (أنادي) لازم الإضمار استغناءً بظهور معناه " [٨] ، ليكون هذا الرأي هو الرأي الأكثر شيوعاً، وتكون جملة النّداء وفقاً لذلك جملة فعليّة قائمة على الفعل (أنادي) المحذوف المقدّر، ويكون هذا التركيب الفعليّ تركيباً ذا دلالات نحوية متعدّدة وفقاً لأداة النّداء المستخدمة ضمنه، فلدينا مجموعة من الأدوات كما سبق وأشرنا، ومنها:

أ: لنداء القريب، يا: لنداء البعيد والقريب، أيا/هيا: لنداء البعيد، أي: لنداء القريب، ....، والاسم المنصوب في جملة النداء الفعلية (المنادى) هو اسم منصوب بحرف النداء على اختلاف دلالته (القريب – البعيد) عند ابن يعيش كما سبق وذكرنا، ولكن عند سيبويه والمبرد العامل هو الفعل المقدّر وتقدير جملة (يا زيد) هو (يا أدعو زيداً) عندهما، والمنادى هو مفعول به وناصبه الفعل المقدر المحذوف وحُذف الفعل عنده حذفاً لازماً لكثرة الاستعمال ولدلالة حرف النداء عليه وإفادته فائدته [٩]، ومهما يكن من أمر في تركيب جملة النداء فإنها تقوم على معنى الطلب؛ طلب إقبال شخص على المُنادي، وهذا الطلب يمثّل المعنى الرّئيس لهذا الأسلوب، إلاّ أنّه في اللغة الأدبية يخرج عن هذا المعنى الرئيس وعن هذه الدلالة إلى دلالات أخرى متعدّدة نشطة تخدم الإطلاق الفني ضمن البناء الفني الدلالي في اللغة الأدبية شعراً ونثراً، ومن هذه الدلالات: الزجر واللوم، التحسر والتوجع، الحث والإغراء، التعجب ... [١٠]، وهذا ما نجده كثيراً في الشعر الحديث؛ هذا الشعر الغني بالدلالات والإيحاءات ومنه شعر محمود درويش الذي أكثر من استخدام أسلوب النداء في كثير من دواوينه، ومنها ديوان (عاشق من فلسطين)، فقد جاء أسلوب النداء فيه غنياً بالدلالات، هذه الدلالات التي سندرسها تفصيليّاً.

ثانياً: دلالات أسلوب النداء في ديوان (عاشق من فلسطين):

١ – **دلالة الزّجر واللوم:** يقول درويش: [١١]

يا أمي

جاوزت العشرين

فَدعي الهمَّ، ونامي !

إنْ قصفت عاصفةْ

في تشرين ...

ثالثهم

فجذور التّين

راسخة في الصّخر ... وفي الطين

تعطيك غصوناً أخرى ...

وغصون !

نلاحظ أسلوب النداء في المطلع (يا أمي) والمنادى (وهو منادى مضاف) لفظ يشتمل على عاطفة جيّاشة فـ (الأم) هي خزّان عواطف عملاق لا ينضب، وهذا اللفظ يشتمل على ضمير المتكلّم (الياء) العائد إلى المُنادي، ليكون الطلب لاحقاً عبر التركيب (دعي الهمّ) في السّطر الثّالث وإسناده تركيبياً (العطف) إلى الفعل (نامي) مشتملاً على زجر الأم ولومها على استسلامها للهموم، ليحدث تطور دلالي على لفظ (نامي) ويصبح بمعنى استريحي (عبر الإسناد إلى الهم)، فتكون دلالة الزجر هنا موجّهة إلى الأم للطلب إليها أن تودّع الهموم وأن تستند في حال هبوب العاصفة (وهي هنا رمز للشّدة) إلى التين (وهو هنا رمز للحياة) هذه الحياة التي يجب التمسك بها (وذلك من خلال الصيغة الصرفية /راسخة/: فاعلة والتي تفيد الفاعلية).

وأيضاً صيغة الجمع في لفظ (غصون) التي تحيل إلى الإطلاق وهو هنا إطلاق الحياة وإطلاق الطمأنينة عند الأم بأنّ غصون التين التي ستستند عليها قوية وصلبة.

٢- **دلالــة التّحسّــر والتّوجّــع:** وتـرد عنـد شـاعرنا بكثـرة، ومـن أبـرز مواضـع ورودها قوله: [١٢]

ملوّثة، يا كؤوس الطّفولةْ
بطعم الكهولةْ
شربنا شربنا
على غفلة من شفاه الظّماءِ
وقلنا نخاف
على شفتينا
نخاف النّدى ... والصّدأ

نلاحــظ المنــادى (كــؤوس) جــاء بصــيغة الجمــع وهــو منــادى مضــاف، والمضــاف إليــه لفــظ (الطفولــة) وهــو يحيــل إلــى البــراءة هــذه البــراءة التــي لــم يلبــث الشّـاعر أن وضـع حـدّاً لهـا فـي السّـطر التّـالي عبـر التّركيـب (بطعـم الكهولـة) لتكـون الكهولــة فــي مواجهــة الطفولــة فتكــون الثنائيــة الضّــدية نــواة إطــلاق دلالــة التحســر فــي أسـلوب النـداء؛ إذ إنّ الكلمـات " لا تظهـر مـن دون التضـاد والاخـتلاف " [١٣]، ثـمّ يطلـق الشّــاعر عبــر لفــظ (شــربنا) شــعور الارتــواء ليكــون هــذا الشــعور ممزوجــاً بشــعور الخـوف، هـذا الشـعور الـذي صـرّح بـه الشّـاعر صـراحة (نخـاف) فتتجسّـد دلالـة التّوجّـع عبر إطلاق الخوف دلاليّاً، وعبر لفظ (الدّم) في الأسطر اللاحقة:

وبيني وبينك نهر الدّم
معلّقة يا عيون الحبيبة

فلفـظ الـدّم يحيـل إلـى الألـم والوجـع، هـذا الوجـع الـذي جسّـده النـداء عبـر صـورة كـؤوس الطفولــة الممزوجــة بطعــم الكهولــة ليكــون هــذا الطعــم محــيلاً إلــى الألــم والحرقــة ... إنّ الصّـورة "طريقـة فـي الكـلام" [١٤]، وهـذه الطريقـة هنـا جـاءت عبـر مـزج طـرفين متضـادين (طفولــة – كهولــة) ضــمن أســلوب النّــداء، ليــدخل أســلوب النــداء عبــر دلالتــه (التّوجّــع) في صلب التّصوير الفنّيّ ضمن البناء الفنّي الكلّيّ.

٣- **دلالة الحثّ والإغراء :** ومنها قول شاعرنا: [١٥]

يا نوح
هبني غصن زيتون
ووالدتي ... حمامهْ !
إنّا صنعنا جنّة
كانت نهايتها صناديق القمامة !
يا نوح
لا ترحل بنا
إنّ الممات هنا سلامه

نلاحظ إسناد أسلوب النّداء إلى فعل الأمر (هبني)في السطر الثاني لتتشكل بذلك دلالة الحثّ فيه، وهنا الحثّ قائم على إعطاء غصن زيتون ويدعم الصّورة الرمزية هنا بالتركيب النحوي (والدتي حمامة) فتشبيه والدة الشاعر بالحمامة يتفاعل مع دلالة الحثّ في أسلوب النّداء (الحثّ على إعطاء غصن زيتون) لتكون صورة الجنّة المصنوعة قائمة على تفاعل الحمامة مع غصن الزّيتون وهو هنا (إشارة إلى السلام) هذا السلام غير الموجود والذي تجسّد عدم وجوده عبر التركيب (صناديق القمامة)، ليعود أسلوب النداء بذاته ولكن الشاعر يُسنده إلى الموت لتبطل فاعليّة الحثّ وتتمّ سيطرة الموت على الدلالة على نطاق واسع.

كما تظهر دلالة الحث في قول درويش: [١٦]

تعالوا يا رفاق القيدِ والأحزان
كي نمشي
لأجمل ضفّة
فلن نقهر
ولن نخسر
سوى النّعش !

فدلالة الحث واضحة في أسلوب النّداء (يا رفاق القيد والأحزان) عبر لفظ الفعل تعالوا مسنداً إلى الفعل نمشي في السّطر الشّعري الثاني وتزداد الدلالة بروزاً على مستوى لغة النّص عبر التّفاعل والانسجام بين أسلوب النّداء وأسلوب النّفي (لن نقهر) ضمن عناصر النّسق اللغويّ هذا الأسلوب الذي يشحن دلالة الحثّ في النّداء ويزيدها فاعليّة واختيار هذا اللفظ (القهر) يمثّل تجاوباً واضحاً مع مشاعر جيّاشة تجتاح الشاعر إذ إنّ النّص الشعري ما هو إلا تجاوب الشّاعر مع عالمه [١٧]، وأيضاً يؤكّد الشّاعر هذا الأسلوب بأسلوب نفي مشابه (لن نخسر) ويربطه معه عبر حرف العطف (على المستوى التركيبي) ليؤمّن الشّاعر امتداد الدلالة التّأثيريّة وتوحيدها، ودعم أسلوب النّداء بهذه الدلالة بدلالة النّفي المرتكز على صيغة المضارعة (التي تفيد التّجدد) جوهريّ لتغذيتها؛ فالقيمة النّحوية في أداء المعنى جوهريّة إذ إنّ النّحو يساعد اللغة على الإفصاح عن دلالاتها بوجه دقيق منظّم [١٨]، فهنا توالي أسلوبي النّفي والرّبط بحرف العطف يطلق تفاعلاً أسلوبيّاً بينهما وبين أسلوب النّداء فيتم تأكيد دلالة الحث فيه (صيغة المضارعة الصرفية) عبر هذا التّفاعل.

٤- **<u>دلالة التعجّب:</u>** وتظهر في أسلوب النّداء في قول درويش: [١٩]

يا سيداتي ... سادتي !

يا شامخين على الحِرابْ !

السّاق تُقطع والرّقاب

والقلب يُطفَأ – لو أردتم –

والسّحابْ ...

يمشي على أقدامكم

والعين تُسمل، والهضاب

تنهار لو صحتم بها

إنّ أسلوب النّداء (يا شامخين على الحراب) يحمل دلالة التعجب من الشّموخ على أدوات حادة ويبالغ الشّاعر في إطلاق دلالة اتّعجّب عبر رسم صورة الساق التي تقطع فيحيل إلى قدرة الحراب على التّمزيق لتكون الصّورة ذات قدرة عالية على شحن أسلوب النّداء بدلالة التّعجب، ليبالغ الشاعر في رسم صورة الشّامخين عندما يجعل السّحاب يمشي على أقدامهم فيكون بذلك طوع أمرهم، ثمّ يواصل إخضاع عناصر الطّبيعة لهم (الهضاب تنهار) ولفظ (الانهيار) جوهري في إطلاق الجبروت وهنا يعدّ جوهرياً في دعم دلالة التّعجب في أسلوب النّداء أيضاً؛ إذ يعدّ من الألفاظ الحيوية ضمن بناء جملة (الهضاب تنهار)؛ فالعبارة الشعرية ضمن اللغة الشعرية هي شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنائها [٢٠] وهنا إسناد الانهيار بصيغة المضارعة إلى الهضاب بصيغة الجمع يطلق فاعلية العبارة ويشحن الشاعر عبر هذه الفاعليّة دلالة أسلوب النّداء السّابقة.

٥- **<u>دلالة الاختصاص:</u>** والمقصود به " ذكر اسم ظاهر بعد ضمير لبيانه وتخصيصه بما نُسب إليه " [٢١]، ومنه قول درويش: [٢٢]

ألو ... هالو !
أموجود هنا حبقوق ؟
نعم مَن أنت ؟
أنا يا سيدي عربي
وكانت لي يد تزرع
تراباً سمّدته يدا وعين أبي

والاختصاص يظهر بوضوح في أسلوب النّداء (أنا يا سيدي عربي) بذكر الجنسيّة (عربي) بعد ذكر الضمير (أنا) ليكون أسلوب النداء بهذه الدلالة ممتداً إلى بقية الأسطر فتمتد العروبة إلى لفظ (أبي) في الأسطر الشعرية التالية (يدا وعين أبي) فتكون هذه الدلالة لأسلوب النداء محورية ضمن البناء الفنّي المقصدي هنا .

٦- **دلالة الاستغاثة:** وتُحسب على النداء كما ذكرنا سابقاً، وترد في ديوان درويش في قوله: [٢٣]

تعالي مرّةً في البال
يا أختاه
إنّ أواخر الليل
تعرّيني من الألوان والظّل
وتحميني من الذّل!
وفي عينيك يا قمري القديم،
يشدّني أصلي
إلى إغفاءة زرقاء

نلاحظ تركيب النداء (يا أختاه) يشتمل على دلالة الاستغاثة هذه الدلالة التي تتفعل الاعتماد على فعل الأمر السابق عليها تعالي وإسناده إلى البال ليكون بمنزلة الترجي ترجي قدوم الأخت، ثم يتحوّل هذا الترجي إلى استغاثة، استغاثة حماية (تحميني) والتركيب (في عينيك) وتفاعله مع (يشدني) يطلق دلالة الاستغاثة في أسلوب النّداء فهو يستغيث بالأخت لتكون حماية له.

٧- **التحبب:** وتظهر هذه الدلالة في أسلوب النداء على نحو واسع في هذا الديوان ومن استخداماتها قول الشاعر: [٢٤]

ملوحة يا مناديل حبّي

عليك السلام

تقولين أكثر مما يقول

هديل الحمام

وأكثر من دمعة

خلف جفن ... ينام

إنّ تكوين أسلوب النداء (يا مناديل) يوحي بالتّحبب فلفظ (مناديل) وإسناده إلى لفظ (حبي المسند إلى ياء المتكلم) يطلق دلالة الحب والتحبب، ولا سيما عبر ظهور التركيب (عليك السلام) الذي يطلق هذه المشاعر ويزيدها فاعلية ليكون استخدام (هديل الحمام) داعماً لدلالة التحبب ومتوافقاً معها.

٨- **التّضجّر والتّحير:** وهي من الدلالات القليلة الورود في ديوان شاعرنا، ومن هذا الورود قوله: [٢٥]

يا شارع الأضواء ! ما لون السماءْ

وعلامَ يرقصُ هؤلاء؟

من أين أعبر، والصّدر على الصدور

والساق فوق الساق ما جدوى بكائي

أي عاصفة يفتتها البكاء؟

نلاحظ أنّ أسلوب الاستفهام (ما لون السماء) وأسلوب الاستفهام التالي (في السطر التالي) علام يرقص هؤلاء يتعاونان في إطلاق دلالة الحيرة في أسلوب النّداء في المطلع (يا شارع الأضواء) لتكون حيرة الشاعر وأسئلته موجّهة إلى

المنادى الذي جاء مضافاً، فهناك نسق من التناسبات المستمر في الشعر الحديث على مستويات متعدّدة: في مستوى تنظيم البنى التركيبية وترتيب أجزائها وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى التنظيم في الترادفات المعجمية ... وتؤدي الدلالات الصوتيّة (دلالات الحروف والترادفات الصوتية والتوازيات) دوراً إلى جانب ما سبق ... [٢٦] ، وهنا هذا النسق من التناسبات التركيبية ظهر عبر تركيب الاستفهام النحوي الأول وتركيب الاستفهام النحوي الثاني وعبر دعم كليهما لدلالة الحيرة في تركيب أسلوب النداء في المطلع، ليأتي أسلوب الاستفهام الثالث (من أين أعبر؟) مؤكّداً للحيرة المطلقة التي يعانيها الشاعر، وعبر لجوء الشاعر إلى أسلوب التكرار للنداء تبرز عمليّة تأكيد متناسبة مع المطلع، ومسهمة في الانسجام بين أجزاء النص الشعري، يقول في موضع آخر من القصيدة:

يا شارع الأضواء ما لون الظّلام

وعلامَ يرقصُ هؤلاء؟ ومتى تكفّ صديقتي بالأمس قاتلتي

تكفّ عن الخيانة والغناء.

إنّ تكرار أسلوب النّداء بذاته وتكرار التّساؤل (أساليب الاستفهام النحوية) التالية له لتطلق استفسارات جديدة لا يؤكّد فقط دلالة الحيرة وإنّما يعمّق هذه الدلالة على نحو واسع ليحدث تفاعل كامل من الناحية التّأثيريّة.

وتبرز دلالات أخرى لأسلوب النّداء، دلالات غير ما ذكرناه سابقاً في مواضع أخرى من ديوان محمود درويش، وإن كان على نحو نادر ومن هذه الدلالات دلالة التّفاؤل؛ إذ إنّ السّياق بالتّعاون مع عناصر النّسق اللغوي الأخرى يبرزها لتكون عاملاً من عوامل إبراز الفاعلية الفنية، ومن ذلك: [٢٧]

أصوات أحبابي تشقّ الريح، تقتحم الحصونْ

يا أمّنا انتظري أمام الباب. إنّا عائدون

هذا زمانٌ لا كما يتخيّلون ...

بمشيئة الملاح تجري الرّيح !

نلاحظ لفظ (تشق) وتفاعله مع لفظ يدلّ على السرعة (الريح) يطلقه على المستوى البنيويّ التّأثيريّ ولفظ (الاقتحام) في السطر ذاته يتعاون معه ليأتي أسلوب النّداء في السّطر الثّاني (يا أمنا انتظري) والمنادى المضاف مسند إلى الفعل (انتظري) ليأتي التأكيد في السّطر ذاته (إنّا عائدون) فهنا التفاؤل واضح، وأسلوب النّداء القائم على دلالة الانتظار يتضمّن التفاؤل.

الخاتمة:

- شغل أسلوب النّداء معظم النّحاة قديماً وحديثاً فوردت الدراسات عنه في كثير من كتبهم هؤلاء النحاة الذين تعمّقوا في المنادى وأنواعه، وأنواع أدوات النداء.
- لقد تعددت الآراء النحوية في العامل في المنادى بين الحرف العامل (يا وما يشبهه)، والفعل المقدر المحذوف (أدعو) .
- تعدّدت أدوات النّداء الخاصة بهذا الأسلوب، ولكلّ أداة دلالتها الخاصة واستخداماتها التي تناسب تركيب الجملة ومقصد المتكلّم، ولكن تبرز الأداة (يا) التي تصلح للدلالات كلّها (البعيد والقريب) على نحو واسع عند شاعرنا في هذا الديوان.

- ظهر أسلوب النّداء على نحو واسع في قصائد محمود درويش في ديوان (عاشق من فلسطين) وبرز بدلالات متنوّعة (التحسر والتوجّع، الحثّ والإغراء، الاستغاثة، ...) .

- غابت دلالات عن شعر شاعرنا ومنها دلالة النّدبة إذ لا تظهر في هذا الديوان.

- ظهر المنادى المضاف من ضمن أنواع المنادى على نحو واسع، وبرزت الإضافة تارة إلى الاسم الظاهر وتارة أخرى إلى الضمير: إلى ياء المتكلم وتارة إلى (نا: مثل: يا أمنا).

- استعاض الشاعر عن أدوات النداء الأخرى بالأداة (يا) لتكون محور التركيب الندائي عنده.

- دخل أسلوب النّداء بوصفه بناء تركيبياً نحوياً في البناء التركيبي النّحوي للدلالة العامة في النص الشعري عند درويش.

- دخل النّداء بدلالاته الجديدة في صلب التّصوير الفني عند درويش فأسهم في البناء التأثيري الكلّي.

الهوامش:

[١] ابن الحاجب، الكافية في علم النحو – الشافية في علمي التصريف والخط، تحقيق: د. عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب – القاهرة، د.ط، د. ت، ص١٩ .

[٢] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: د. يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين، نضال علي، منشورات مؤسسة الأعلمي – بيروت، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥م، مادة ندي: ٣٨٨١/٤ .

[٣] المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط٢، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩، ٢٠٢/٤ .

[٤] المبرد، المقتضب، ٤/ الحاشية: ٢٠٢ .

[٥] ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكاتب العربي، د.ط، ١٣٨٧ هـ – ١٩٦٧م، د.ط، ١٨٤/٢ .

[٦] المصدر نفسه، ١٨٥/٢ .

[٧] سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م، الحاشية: ١٨٨/٢ .

[٨] ابن مالك، شرح التسهيل، تحقيق: د. عبد الرحمن السيد، ود. محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م، د.ط، ٣٨٥/٣ .

[٩] شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تحقيق: د. حسن بن محمد بن ابراهيم الحفظي، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، د.ط، د.ت، ٤٠٦/١ – ٤٠٧ .

[١٠] عتيق: عبد العزيز، علم المعاني، دار النهضة العربية – بيروت، ط١، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م، ص١١٧ .

[١١] درويش: محمود، ديوان عاشق من فلسطين: جزء من الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط٢، ٢٠٠٠، ٤٩/١ .

[١٢] درويش: محمود، الديوان، ٤٨/١ .

[١٣] الديوب: سمر، الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة –دمشق، د.ط، ٢٠٠٩، ٢٠٠٩، ص٦ .

[١٤] مورو: فرانسوا، الصورة الأدبية، ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع – دمشق، د.ط، ١٩٩٥، ص٢٥.

[١٥] درويش: محمود، الديوان، ٥٧/١ .

[١٦] درويش: محمود، الديوان، ٧١/١ .

[١٧] إسماعيل: عزّ الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ط٤، مكتبة غريب، د.ت، ص١٣ .

[١٨] عبد المطّلب: محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، إشراف: د. محمود علي مكّي، ط١، ١٩٩٤، ص٥٧ .

[١٩] درويش: محمود، الديوان، ٤٧/١ .

[٢٠] كوين: جون، بناء لغة الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، د.ط، ١٩٩٠، ص١٥٤ .

[٢١] غرّة: محمّد هيثم، فاعور: منيرة محمد، محاضرات في علم المعاني، منشورات جامعة دمشق، د.ط، ١٤٢٣ – ١٤٢٤ /٢٠٠٣ – ٢٠٠٤، ص١١٦ .

[٢٢] درويش: محمود، الديوان، ٧٦/١ .

[٢٣] درويش: محمود، الديوان، ٦٥/١

[٢٤] درويش: محمود، الديوان، ٤٧/١ .

[٢٥] درويش: محمود، الديوان، ٥٩/١ .

[٢٦] ياكبسون: رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك خنّوز، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٨٨، ١٠٦ .

[٢٧] درويش: محمود، الديوان، ٥٦/١ .

قائمة المصادر:

١. ابن الحاجب ، شرح الرضي لكافية ، تحقيق: د. حسن بن محمد بن ابراهيم الحفظي، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، د.ط، د.ت،.

٢. ابن الحاجب، الكافية في علم النحو – الشافية في علمي التصريف والخط، تحقيق: د. عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب – القاهرة، د.ط، د. ت .

٣. ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكاتب العربي، د.ط، ١٣٨٧ هـ – ١٩٦٧م، د.ط.

٤. ابن مالك، شرح التسهيل، تحقيق: د. عبد الرحمن السيد، ود. محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م، د.ط.

٥. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: د. يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين، نضال علي، منشورات مؤسسة الأعلمي – بيروت، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥م.

٦. إسماعيل: عزّ الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ط٤، مكتبة غريب، د.ت، .

٧. درويش: محمود، ديوان عاشق من فلسطين: جزء من الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط٢، ٢٠٠٠.

٨. الديوب: سمر، الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة –دمشق، د.ط، ٢٠٠٩، ٢٠٠٩.

٩. سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.

١٠. عبد المطّلب: محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، إشراف: د. محمود علي مكّي، ط١، ١٩٩٤.

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

١٢. غرّة: محمّد هيثم، فاعور: منيرة محمد، محاضرات في علم المعاني، منشورات جامعة دمشق، د.ط، ١٤٢٣ – ١٤٢٤ /٢٠٠٣ – ٢٠٠٤، .

١٣. كوين: جون، بناء لغة الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، د.ط، ١٩٩٠. .

١٤. المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط٢، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩.

١٥. مورو: فرانسوا، الصورة الأدبية، ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع – دمشق، د.ط، ١٩٩٥.

١٦. ياكبسون: رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك خنّوز، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٨٨.