الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي


معة الأمير عبد القادر
لعلوم الإسلامية-قسنطينة-
قم التسلسلي:
قم التسجيلي:

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية آدابها


# بنية الخطاب الشعري

## في ديوان أغنيات الورد والنار

## لمصطفى محمد الغماري

# دراسة تركيبية دلالية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

في اللغة العربية والدراسات القرآنية


إعداد الطالب:
صالح لحلوحي

إشراف الأستاذ الدكتور:
بلقاسم دفة


السادة أعضاء لجنة المناقشة

| رقم | الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة الأصلية | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | سامي الكناني | أستاذ | الأمير ع/القادر قسنطينة | رئيسا |
| 02 | بلقاسم دفة | أستاذ | محمد خيضر بسكرة | مشرفا ومقررا |
| 03 | محمد خان | أستاذ | محمد خيضر بسكرة | عضوا |
| 04 | بلقاسم ليماريير | أستاذ محاضر | الحاج لخضر باتنة | عضوا |
| 05 | ذهبية بورويس | أستاذة محاضرة | الأمير ع/القادر قسنطينة | عضوا |

السنة الجامعية: 1429-1430هـ

2008- 2009م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# مقـــــدمـــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تحظى الدراسات اللغوية التطبيقية الحديثة باهتمام كبير، وعناية خاصة من لدن بعض المتخصصين، في هذا المجال ولاسيما فيما يتعلق بالخطاب الشعري؛ إذْ يرى الكثير من الدارسين أنَّ الشعر مجالٌ خصْب لتطبيق وُجهات نظرهم، وتوظيف نظرياتهم؛ انطلاقا من التحليل الوظيفي للجملة العربية بعامة، والجملة الشعرية على وجه الخصوص.

كما أنَّ الدخول إلى مضامين النص الشعري، ودراسته دراسة لغوية بحتة، تُسهِّلُ عملية كشف بعض الجوانب الخفية للذات المبدعة، وإبراز المؤثرات الخارجية الصوتية منها والمعنوية، إضافة إلى التنقيب عن بعض الخصوصيات اللغوية، والبلاغية للنص الشعري، هذه الأخيرة، التي تُعدُّ مجالا خصبا للمتخصصين، بيد أن تحليل النص الشعري، وقراءته يختلف من دارس إلى آخر، لأنَّ كل قارئ يمتلك قدرات فكرية، ولغوية، وثقافية، واجتماعية خاصة، تختلف من قارئ إلى قارئ آخر، مما يولِّد تعدد وجهات النظر، وقراءات متعددة لنص واحد.

وتقوم الدراسات اللغوية الحديثة على النص، وبخاصة الشعري، الذي يعد ممثلا شرعيا للغة لأنه أرض خصبة لذلك، ويسمح تحليله بالانفتاح على نص متكامل، متسق ومترابط يحتكم إلى علاقات معينة بين متتاليات الجملة، وإلى آليات تصنع ترابطه الذي يستهوي القارئ، ويدعوه للولوج إلى عالمه العجيب المتناسق؛ فالنص غدا عالما سحريا وفضاءً حيويا، وظهرت مدارس لغوية معاصرة، كانت أحدثها المدرسة السيميائية، التي كان اهتمامها منصبا على الجملة؛ بوصفها الوحدة اللغوية الكبرى، فتجاوزتها لتصل إلى وحدة أكبر متمثلة في النص الشعري.

ويمثل الشعر الجزائري على وجه الخصوص جزءاً من النصوص الشعرية العربية التي تحظى بالاهتمام والدراسة التطبيقية؛ ودراسة شعر مصطفى محمد الغماري – الشاعر الجزائري، الذي بدأت بعض الدراسات تنفض غبار الغبن عن شعره لاسيما في البحوث الأدبية- تعتبر إحدى الدراسات اللغوية التطبيقية، التي تسعى إلى إبراز القيم الجمالية؛ انطلاقا من بنية الخطاب الشعري، ودراسته دراسة تركيبية دلالية؛ حيث يمتلك الشاعر الجزائري مجموعة من الدواوين التي تحمل في مضامينها واقع كل إنسان جزائري؛ ترعرع وعاش فترة زمنية محددة خاصة فترة ما بعد الاستقلال، التي كانت بمثابة المنبع الذي نهل منه معظم شعراء تلك الفترة.

والمتصفح لدواوينه يلحظ تلك السمات الدلالية الخاصة بنفسية وأحاسيس الشاعر الجزائري، و لم يعثر الباحث – فيما قرأه أو تصفحه من الدراسات اللغوية – على دراسة تطبيقية لغوية خاصة بديوان (**أغنيات الورد والنار**)، للشاعر الجزائري مصطفى محمد الغماري في شقها المتعلق ببنية الخطاب الشعري، ودراسته على شكل أنماط وصور تسهل عملية إبراز بعض القيم الجمالية لقصائد الديوان.

ومن هنا جاءت فكرة دراسة هذا الديوان، وبيان سماته التركيبية والدلالية التي تسهم في إبراز الخصائص العامة لأسلوب الشاعر الجزائري، مقارنة بأساليب نظرائه في المشرق العربي، إضافة إلى مجموعة أخرى من المبررات يمكن إيجازها فيما يلي:

- تحديد السمات التركيبية والدلالية للنص أو الخطاب الشعري الجزائري.
- تطبيق بعض النظريات الحديثة المتعلقة بتحليل الخطاب الشعري خاصة في بعض مصطلحاته الجديدة.
- إبراز أهمية المنهج الوصفي الوظيفي في تحليل أنماط الجملة الشعرية الجزائرية ومدى توافقها مع الأنماط المعروفة في الجملة العربية.
- إثراء الدراسات التطبيقية الخاصة بالأدب الجزائري وخاصة الشعر.
- الكشف عن خصائص الجملة الشعرية عند الغماري.
-

فهذه الدواعي وغيرها دفعت الباحث إلى اختيار هذا الموضوع الموسوم بـ: ( **بنية الخطاب الشعري ديوان "أغنية الورد والنار " للغماري ـ دراسة تركيبية دلالية ـ** )، وهي دراسة تطبيقية، تستوقف الدارس على إبراز الجوانب التركيبية الدلالية في الشعر الجزائري، ويهدف هذا العمل (**البحث**) إلى وصف نظام لغوي (نص شعري جزائري)، واستخلاص الخصائص اللغوية لمدونة شعرية تعود إلى السبعينات من القرن الماضي.

ولإضاءة خبايا هذا النص، وكشف أسراره وسبر أغواره حاول الباحث أن يعالج هذه الدراسة انطلاقا من التساؤلات الآتية:

- ما طبيعة كل من النص والخطاب ؟ وما الفرق بينهما ؟

- ما هي أهم الآليات التي تحكم الخطاب؟ وكيف يمكن تحليـــل الخطـــاب مـــن خلالها؟

وذلك لأجل الوصول إلى تحقيق جملة من الأهداف الآتية:

- محاولة إدراك الخصائص الفنية من الناحية ( التركيبية، والصوتية، والرؤيـــة الفكريـــة، والدلالية) من خلال قصائد الديوان.
- معرفة آليات الصياغة، و الكشف عن بناها العميقة، و جملة الأمر أن هذه الدراسات السيميائية تسعى لتحقيق غايتين هما:

1. الرغبة الملحة في استنطاق شعر هذا الشاعر، من حيث البنية الـــسيميائية، والرغبـــة في نفض غبار النسيان عن الشعر الجزائري، وذلك لأجل إثبات أنه قابل للدراسة من خلال المناهج اللغوية و النقدية المعاصرة.
2. محاولة الوصول إلى الرؤية اليقينية الخفية، التي يريد الغماري بثها من خـــلال ديوانـــه الشعري؛ إنها رؤية الحياة، ومشكلة الوجود التي ظلت تأسر العربي وتناوش تفكيره، بل تؤرق حياته، وتنغص عيشه في الليل، والنهار و في السلم والحرب.

وموضوع البحث في جانبه الشكلي والموضوعي والمنهجي، يتطلب إعداد خطة تتوافق ومحتواه، فجاء البحث موزعا على: مقدمة، وتمهيد، وبابين، وخاتمة؛ خصَّص الباحث المقدمـــة بالحديث عن موضوع البحث وأهميته وهدفه وأسباب ومبررات اختياره، وكـــذا الطرائـــق، والمناهج التي اعتمد عليها، وتنوعها؛ نظراً لطبيعة البحث، وتقسيماته، وهذا بعد الوقوف عنـــد أقسامه. ذاكراً أهم الصعوبات، التي تقف عائقا في وجه الباحث، و التنويه بالمصادر والمراجع، بينما تحدثت في التمهيد عن مفهوم الخطاب الشعري وتبيان بعض خصائصه.

أما الباب الأول فوُسِم **بالدراسة التركيبية** بجميع جوانبها اللغوية، مُهِّد لها بمدخل موسوم بـــ (**أهمية التراكيب النحوية في الدراسات اللسانية**)، ومنه جـــاء **الفصل الأول**، والمعنون بـــ (**الجملة الخبرية في ضوء الدراسات اللسانية الحديثة**)؛ حيث قُسِّم إلى مبحثين؛ مبحثٌ للجملة الفعلية؛ وتناول الباحث فيه أنماط هذا النوع من الجمل؛ بدءًا بالجملة الفعليـــة المثبتة، فالجملة الفعلية المنفية، ثم الجملة الفعلية المؤكدة، وأخيراً الجملة الفعلية المركبة.

أما المبحث الثاني؛ فكان قسيم الأول، أي: الجملة الاسمية؛ وتم التطرق فيه إلى الجملة الاسمية البسيطة، فالجملة الاسمية المنسوخة، ثم كان الحديث عن ظاهرة الحذف في الجملة الاسمية، وقبل إنهائه بالحديث عن الجملة الاسمية المركبة.

أما الفصل الثاني، فعُنون بـ **(الجملة الإنشائية)**؛ وقُسِّم من حيث المنهج إلى مبحثين؛ الأول كان عن:الجملة الطلبية؛ حيث عُرج على أسلوب النداء، وأنماط وروده في الديوان، بعدها تم تناول أسلوب الاستفهام؛ بتحليل جمل أساليبه، فأساليب الأمر، ثم أساليب النهي، فأساليب التمني.

أما في المبحث الثاني، تم الحديث عن الجملة غير الطلبية؛ فكان للتعجب النصيب الأكبر من التردد؛ بصيغة (ما أفعله، والنداء التعجبي، والاستفهام التعجبي، وغيرهم)، يليه بعد أسلوب الاستكثار، والمتمثل في استعمال (كم الخبرية)، وكيفية ورودها في النص الشعري، وخُتم هذا المبحث بأسلوب القَسَم، وأنماط استعمالاته من قِبَلِ الشاعر.

أمَّا الباب الثاني؛ فَوُسِم **بالدراسة الدلالية**؛ حيث بُدأ بمدخل معنون بـ **(أهمية الدلالة في الدراسات اللسانية)**، وفُصِّل إلى فصل أول؛ كان عنوانه **(التحليل الدلالي في ضوء الدراسات اللسانية الحديثة)**؛ حيث تناول الباحث في المبحث الأول منه **العلاقات الدلالية**؛ من ترادف ومشترك لفظي وتضاد وتضمين، هذه الظواهر التي يطلق عليها مظاهر التضخم اللغوي، وقف الباحث عند أهمها من حيث الاستعمال والتداول داخل النص الشعري، وعلاقتهم بعضهم بعض.

أما المبحث الثاني، فقد عُنون **بالوظائف الدلالية للصيغ اللغوية**، الوظائف الصوتية، والوظائف الصرفية، والوظائف النحوية، والوظائف المعجمية؛ حيث وقف الباحث عند أهمية كلٍّ من الصوت والصيغة الصرفية، اللذين يؤثران بشكل أو بآخر على تغير المعنى، وتباين الدلالة، كما أن للبحور الشعرية الأثر البارز في معالجة الجوانب الصوتية للكثير من القصائد.

أما الفصل الثاني من الدراسة الدلالية، فقد تمت عنونته بما يتفق ومحتواه التحليلي، **(عناصر تحليل الخطاب الشعري )**، فتدارس جمالية التشاكل و التباين؛ كونُهما من أهم عناصر الخطاب الشعري؛ أكسب النص الشعري وهجه عن طريق الترصيع ناسجا نوعا من التوازي داخل البيت الشعري، ليُعرج بعدها إلى ظاهرة التكرار بأنواعها: تكرار الكلمة، و تكرار العبارة ثم تبيان القيمة الجمالية للتشاكل و التباين .

أما التشاكل والتباين على مستوى المعجم؛ فكان حديثا عن بعض العلاقات التي تربط بين فقرات النص؛ حيث استعان الشاعر في قصائده عن بعض الألفاظ المستعملة للتعبير بالجزء عن الكل، أو السبب عن المسبب، إلى غير ذلك مما يسميه التراث العربي بالمجاز المرسل، إضافة إلى التشاكل عن طريق الترابط المقيد أو الحر، فنظرة تراثية في معجم الغماري، للوقوف عند بعض الألفاظ العتيقة والمستحدثة، وكذا أسماء الأعلام التي وظفها في شعره، والتي ترمز إلى الأصالة والرفعة، وعلو الهمة.

ثم تم التطرق إلى خصائص اللغة الشعرية عند الغماري؛ ، و التي تبقى متباينة، تتقاذفها الآراء ويتحكم فيها القراء والدارسون على السواء؛ فهذا ينظر إليها على اعتبار أنها نسق لغوي راقٍ، بحسب مكانة الشاعر، وآخر ينظر إليها انطلاقا من الأيديولوجيات الفكرية، والمرجعيات الدينية، وطرف ثالث، يترقب التأويل، والقراءة، علّه يستأثر بدراسة من هذه الدراسات.

أما المبحث الثاني:فقد عُنونَ بـــ:**المعجم الشعري و الحقول الدلالية**؛ حيـــث تم التطـــرق إلى المعجم الشعري عند الغماري من خلال استعراض بعض الخصائص الشعرية، التي تولدت عن طريق الدلالة الحقيقية، والدلالة المجازية، و الدلالة الثقافية، ثم الحقول الدلالية التي احتضنت عدة حقول بثها الشاعر بدلالة مختلفة باختلاف كل حقل دلالي، ثم تم التطرق إلى الحقول الدلاليـــة وعلاقتها بالتحليل التكويني للمعنى؛ فجاء التحليل موزعا على الحقول الخاصـــة بالحيوانـــات، والشخصيات التاريخية، والبلدان، وحقل الألوان، وحقل الطبيعة، ... إلخ.

أما المنهج المعتمد في البحث، فكان المنهج الوصفي الذي يمكن من خلاله وصف المادة اللغوية، حيث تداخل مع المنهج التوليدي التحويلي في شقه المتعلق بالتحليل اللغوي؛ وذلـــك لتحليل العناصر تحليلا وظيفيا، يتماشى وطبيعة الأنماط اللغوية، والدلالات المختلفـــة المكونـــة للخطاب الشعري؛ كما كان للمنهج السيميائي اللساني، والتحليل التطبيقي، الدور الكبير في الباب الثاني؛ لأن طبيعة التقسيم اقتضت ذلك، كما يمكن القول أنَّ تداخل هذه المناهج اللغوية، يعود في الأساس إلى التباين في بابي الدراسة؛ التركيبية، التي أقرت استعمال أكثر من منـــهج، والدلالية في طريقة تحليل الخطاب الشعري، وتناول الحقول الدلالية؛ فبرزت السيمياء، لتوافـــق طريقة التحليلي التكويني للمواد قيد الدراسة بالنسبة للحقول الدلالية.

و طبيعي؛ فإنَّ أية دراسة، تستوجب على الباحث أن ينهل من المـــصادر والمراجـــع؛ ويستزيد من منابع الدراسة التطبيقية التي لها وثيق الصلة بين مرتكـــزات الدراســـة التركيبيـــة والدلالية؛ لذلك كانت هذه المصادر وتلك المراجع بمثابة الدعامة الرئيسة لموضـــوع البحـــث؛

فاقتسم قرآن النحو (الكتاب) لسيبويه، والمقتضب للمبرد، وأساس البلاغة للزمخشري، وشرح المفصل لابن يعيش، وشرح كافية ابن الحاجب للأستراباذي ، ومغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام، والجنى الداني في حروف المعاني للمرادي، وهمع الهوامع في شرح جمع الجوامع للسيوطي، والنحو الوافي لعباس حسن، وتجديد النحو لشوقي ضيف، والجملة العربية والمعنى، ومعاني النحو لفاضل صالح السامرائي، وتركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث: دراسة وصفية تحليلية، فضل عاطف، واللسانيات واللغة العربية، نماذج تركيبية دلالية، للفهري، اللغة العربية معناها ومبناها لتمام حسان، وعلم الدلالة لأحمد مختار عمر، وعلم اللسانيات الحديثة لعبد القادر عبد الجليل، ودلالة الألفاظ لإبراهيم أنيس، والتحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة لمحمود عكاشة، والعلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، دراسة تطبيقية، والبديع والتوازي لعبد الواحد حسن الشيخ، والتحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، وأصول تراثية في اللسانيات الحديثة، لكريم زكي حسام الدين، ونظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، والتحليل السميائي للخطاب الشعري لعبد الملك مرتاض، وتحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، والتشابه والاختلاف لمحمد مفتاح، ومباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي للوشن نور الهدى.

وقد كانت خاتمة هذه الدراسة راصدة لأهم النتائج المتوصل إليها؛ بتباينها النظري، وتشاكلها التطبيقي، مجملة في طياتها ما رآه الباحث زبدة تطبيقية، يمكن أن تُسهِم في بناء لبنات من العمل الجاد والدؤوب الذي يخاله بحاجة إلى تمحيص ونقد، وتصحيح، وتوجيه حتى يستقيم عوده، وتعود إليه نَظَارته، ويبوئ لنفسه المكانة اللائقة.

وكأيِّ طالبٍ باحث، اعترضته عوائق، ورافقته مصاعب، وأقعدته في أحايين آلام المرض، كان الفضل كل الفضل في تخطيها للهِ عزَّ وجلّ، وإصرار الطالب وعزمه على تجاوز تلك الظروف المضنية.

وإذا كان هذا البحث، قد تم بعد جهد مضن؛ فإن الفضل في إنجازه يشارك فيه الأستاذ المشرف الفاضل: الأستاذ الدكتور بلقاسم دفة، الذي بذل الجهد في التوجيه و الإخلاص في النصيحة، لذلك يُزجي له الباحث أسمى آيات الشكر، وأبلغ عبارات التقدير، لرعايته الدراسة منذ أن كانت مجرد فكرة إلى أن استقامت على ما هي عليه الآن.

كما لا ينسى أن يتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى كل الذين زودوه بالكتب، ويخص بالذكر عمال مكتبة كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر ببسكرة، وإلى زملائه الأساتذة

بقسم الأدب العربي، بجامعة محمد خيضر، كما لا يفوته أن ينوه بالمجهودات الجبارة التي تبـــذلها إدارة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة، وعلى رأسها السيد مدير الجامعة.

كما لا يمكن نسيان، أو تغافل الاستقبال الحار والمعاملة الطيبة، التي حظي بها شخصيا، كلما تنقَّل إلى إدارة قسم اللغة العربية؛ فلهم يُجزي عرفان الشكر، وإخلاص التقدير، وامتنان العطاء.

وختاماً؛ وبعد كل هذا، أمله في الله سبحانه وتعالى كبير، في أن يغفر له زلاتـــه؛ وأنّ عملاً كهذا يقتضي التوجيه والترشيد، والتقويم، من طرف لجنة متخصصة، تقـــوم بعملـــها، لتهدي له أخطاءه، فيكون شاكراً لها؛ ليتسنى لهذا العمل الأجر، والمنفعة، والثواب.

والله أسأل أن يجعل عملي هذا خالصا لوجهه تعالى، وما توفيقي إلاّ بالله عليه توكلت، وإليه أنيب، والحمد لله في الأولى والآخرة.

شتـــمة فـــــي
21جمـــادى الأولـــى 1430هـ
الموافق 15 مـــــــــــاي 2009

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# تمهيـــــــد:
## مفهوم الخطاب الشعري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

اختلف الكثير من الدارسين في تعريف الخطاب؛ إذ استعمل بعضٌ منهم النص، ويقصدون الخطاب، ومنهم من استعمل الخطاب ويقصدون النص. وهنا يتبادر إلى الذهن مباشرة، أي الاستعمالين أصح ؟ ما الفرق بين النص و الخطاب ؟ أين يلتقيان و أين يفترقان ؟ و ما سبب الخلط بين المفهومين ؟

**النص**:لقد بات من المهم أن نبدأ بتعريف النص لتجلية الفرق، وخطوط الالتقاء بين المصطلحين (النص / الخطاب)؛ فهذا تودوروف يعرف النص من خلال مكوناته قائلا : **«النص نظام تضميني نستطيع التمييز بين مكوناته على ثلاثة أوجه: ملفوظي، ونحوي، ودلالي، وهو يوازي النظام اللغوي و يتداخل معه»**[1]، وترى جوليا كرستيفا ( G. KRISTIVA) أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول إذ إنه موضوع لعديد من الممارسات السميولوجية التي يعتمد عليها، على أساس أنها ظاهرة غير لغوية، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقـولاتها و بهذه الطريقة فإن النص: «**جهاز غير لساني يعيد نظام اللسان عبر طريق ربطه بالكلام راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة و المعاصرة**»[2].

كما ترى (جوليا) أنَّ النص جهاز غير لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة؛ وذلك بكشف العلاقات المترابطة بين الكلمات، فهو بذلك عملية إنتاجية[3]، وانطلاقا من تصورات (كريستيفا) يضفي بارت(**Roland Barthes**) أشكالا من الحريات على النص؛ حيث يقول: «**النص نشاط و إنتاج ... النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها ... إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء لغات أخرى و ثقافات عديدة، تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي**»[4].

أما **هيلمسلاف L. Hjelmslev**، فالنص عنده ملفوظ مهما كان منطوقا أو مكتوبا طويلا أو موجزا، قديما أو جديدا، فكلمة (قف) هي نص مثله، مثل رواية طويلة، فكل مادة

1 فرحان بدري العربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، دراسة في تحليل الخطاب ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، لبنان، ط1 سنة 2003 ، ص 38

2 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 299 .

3 ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص299 .

4 ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997 ، ص 113.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لسانية تشكل نصا، يكون قابلا للتحليل إلى صفات هي نفسها قابلة للتجزئة إلى أقسام، وهكذا إلى أن تنتهي إمكانيات التقسيم[1].

وقد أعطى صالح بلعيد النص مفهوما آخر؛ حيث يتجلى ذلك في المقاربات التي وُجدت في البنيوية والسميولوجية الحديثة، فيراعي سطح الخطاب، ويبين الصلة المتينة بعلم اللغة؛ لأنه جهاز لغوي يعيد ترسخ توزيع اللغة، ويحاول أن يكشف العلاقات بين الكلمات التواصلية، ويعيد بناء لغة أخرى، دون عمق؛ فهو لا يحيل إلى فكرة معصومة، لذا فهو يقول عن النص بأنه «**سلسلة من العلامات المنتظمة في نسق من العلامات تنتج معنى كليا يحمل رسالة. وسواء كانت تلك العلامات علامات باللغة الطبيعية-الألفاظ- أم كانت علامات بلغات أخرى، فإن انتظام العلامات في نسق يحمل رسالة يجعل منها نصا**»[2].

**الخطاب:**

تعددت تصورات الخطاب بتعدد المهتمين به؛ فهو عند فوكو( **Foucault**) «**مجموعة من العلامات توصف بأنها عبارات (ملفوظة) يمكن تعيين أنماط وجودها الخاصة**»[3].

ويرى هاريس(**Harris**) أن الخطاب «**وحدة لغوية، ينتجها الباث(المتكلم) تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة**»[4].

والخطاب عند (هاثرن) (**Hawthorne** ) هو « **اتصال لغوي يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع ونشاطا متبادلا بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي**»[5].

كما تعتبر سارة ميلز(**Sara mils**) الخطاب صنف من المخاطبة الشفهية، مهما كانت طبيعتها، وقد يمتد ذلك من أتفه المحادثات إلى أرقى و أقيم المحاضرات[6].

و الخطاب عند إميل بنفنست (**Emile Benveniste**) هو «**وحدة لغوية تفوق الجملة، تولد من لغة جماعية**»[7].

---

1 ينظر: علم لغة النص، ص113 . و فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي، ص39 . ومداس أحمد، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، عمّان، ط2007/1، 10

2 صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2002 ،ص163 .

3 فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي، ص39.

4 المرجع نفسه ص 40 .

5 سارة ميلز، الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة ، 2004، ص3 .

6 المرجع نفسه ، ص4 .

7 ينظر : سارة ميلز، الخطاب، ص3 . و ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص41 .



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الفرق بين الخطاب والنص:**

يذهب مايكل شورت (**m/short**) إلى أن الخطاب اتصال لغوي؛ حيث يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع، إضافة إلى أنه نشاط متبادل بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي، بينما يعتبر النص بأنه اتصال لغوي (محكي كان أو مكتوب) تقنن وسيلته المسموعة أو المرئية[1]. كما يتميز النص بانسجام في الشكل والصيغة، بينما يطبع الخطابَ انسجامٌ أعمق من حيث الدلالة و المعنى[2].

كما يفرق الأزهر الزّناد بين النص والخطاب؛ باعتبار النص، هو كائن فيزيائي منجز، والخطاب، هو موطن التفاعل، و الوجه المتحرك منه، و يتمثل في التعبير و التأويل[3].

وحصر دافيد كريستل (**David cristal**) معنى الخطاب في مجال الألسنية؛ حيث قارنه بمصطلح النص؛ فقال: «**يرتكز مجال تحليل الخطاب على بني اللغة المحكية المستعملة في ظروف طبيعية، كما نجد ذلك في بعض الخطابات كالمحادثات والاستجوابات والتعاليق والخطب، بينما يرتكز مجال تحليل النص على بني اللغة المكتوبة، ومن الأمثلة على ذلك المقالات واللافتات وإشارات المرور وفصول الكتب**»[4].

وبناءً على ما سبق؛ فإنّ الخطاب يكون مرتبطا بلحظة إنتاجه، بينما للنص ديمومة الكتابة.

**خصائص الخطاب:**

أوجز أحد الباحثين خصائص الخطاب فيما يأتي[5]:

- الخطاب بوصفه نظاما يتميز بالترتيب في الأفكار والملفوظات، وخضوعه لقواعد الأجناس الأدبية، وهي قواعد أنواع محددة من التشفير، وتميزه بأسلوبه الخاص، إذ هو عمل في فرديته هي المميزة لماهيته.
- الخطاب يبنى على موضوع، وهذا الموضوع لابد أن يكون مفهوما، وإلا بطل أن يكون خطابا، إذن فهناك بنية متعالقة تشمل الخطاب القائم على الموضوع، هذه البنية تؤدي إلى الفهم وهو ما يؤلف حوارا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1 سارة ميلز ، الخطاب ، ص3 .

2 ينظر : سارة ميلز ، الخطاب ، ص3 . وينظر : فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص43 .

3 الأزهر الزّناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي ، (د ت) ، ص15 .

4 الخطاب، ص2 .

5 فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص43 .

**أنواع الخطاب:**

يعتبر الخطاب تعبيرا شكليا؛ حيث يقوم بعملية التنسيق بالكلام عن الأفكار في شكل خطب؛ فتتنوع هذه الخطابات حسب الموضوع بين الخطاب السياسي، والخطاب الإشهاري، والخطاب العلمي، والخطاب الأدبي.

- **الخطاب السياسي:** وهو الخطاب المرتبط بالتعبير عن الآراء المختلفة؛ فهو يحاول التأثير على الرأي العام، بتقديم الخطاب في شكل يبرز أهمية الرأي؛ بأنه هو الأحسن، وهو الأفضل من بين الآراء الأخرى المتواجدة في الساحة السياسية[1]، ويبرز هذا بشكل جلي في الحملات الانتخابية، أثناء عرض المترشحين لبرامجهم.
- **الخطاب الإشهاري:** يعتبر من الخطابات التي تندرج في إطار الممارسة الثقافية؛ كالخطاب الأدبي، أو السميائي أو البصري..؛ فيكتسي طابعا ثقافيا، يتمثل في مكوناته اللغوية، والسميائية، والتداولية، بالإضافة إلى بعده الاقتصادي، والاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية[2]
- **الخطاب العلمي:** يقتضي توظيف لغة تستعمل الدقة، والوضوح، والإيجاز، و التي لا تقبل الالتباس و الإيجاد و الإبهام؛ ومن هنا يكون التركيز أولا على اللغة العلمية التي تميل إلى الدقة التي تعصم من الخطأ، و تستعمل الاختزال، و فيها وضوح يجلو الحقائق و يعين على الفهم، و بعيد عن التعقيد الذي يسلم من الإبهام[3].
- **الخطاب الأدبي** عند صالح بلعيد هو الوظيفة التبليغية السهلة، التي استعملها القدامى في مختلف المقامات التبليغية أمام ذويهم، و في مقامات التخاطب اليومي، شرط أن يخضع ذلك لقوالب اللغة العربية و ذوقها، و هو ذو أسلوب يوظف لغة متخصصة، ويندرج تحت أنواع من الخطابات منها الخطاب النقدي و الخطاب الشعري[4].

1. **الخطاب النقدي** : هو جملة النصوص المتعلقة بموضوع "أدبية الأدب"، والتي يحاول المتكلم مطابقتها في عالمه الفكري، و الحضاري؛ إذ تتوجه في سياق معرفي واحد هو

1 محاضرات الملتقى الوطني الثاني ، السيماء و النص الأدبي ،منشورات الجامعة ، سنة 2002 ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ص65.

2 المرجع نفسه ، ص63.

3 صالح بلعيد ، اللغة العربية العلمية،دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، د، ط ،سنة 2002 ، ص 116

4 صالح بلعيد ، اللغة العربية العلمية ، ص 126



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شمولية الثقافة الأدبية، باعثا جملة الأحداث التي تؤلف موضوع النصوص المشترك بينها في أذهان الجماعة الثقافية التي يتصدى الناقد لمحاورتها[1]

2. **الخطاب الشعري:** ويكمن في كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول، و نال إعجاب أكثر من ناقد، أي كل إبداع أدبي نال الحد الأدنى من إجماع الناس على جودته فيصنف في الخالدات من الآثار الفكرية. و تكون مادة اللغة من حيث هي دوال معجمية كامنة، قابعة بين القراطيس، لذلك نجد العبقرية تتجسد في كيفية توظيف هذه الدوال، وتحميلها معاني لم تك فيها، ثم في كيفية الربط بين هذه الدوال، ثم في وضع نظام سنوي للعلاقات فيما بينها داخل الخطاب[2].

ويرتكز الخطاب الشعري عند محمد كراكبي على عنصري اللغة و الكلام؛ فاللغة – عنده- نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب. و من هنا تولد مصطلح الخطاب بعده رسالة لغوية يبثها المتكلم إلى المتلقي؛ فيستقبلها و يفك رموزها، و تنعته هنا بلفظ (الشعري) يدل على جنس أدبي يرتكز على ركنين أساسيين: الوزن و القافية[3]

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1 ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 45

2 ينظر: عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية "، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر ، 1991 ، ص11 وما بعدها.

3 ينظر: محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع ، الجزائر ، 2003، ص 21 -22.

# الباب الأول
# الدراسة التركيبية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# مـــدخـــــــــل:

## أهمية التراكيب النحوية
## فـي الدراسات اللســـانية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## أهمية التراكيب النحوية في الدراسة اللغوية :

تعد التراكيب النحوية قسيما مشتركا في الدراسات اللغوية الأخرى مع الدراسات الصوتية، والصرفية، والدلالية، والمعجمية؛ غير أنّ التراكيبَ النحوية استأثرت مكاناً مبوءًا لهادون غيرها، مما أعطى لها الريادة في حقل الدراسة والتحليل والتمحيص والتعليل.

وبناء الألفاظ في التراكيب هو: «**موضوع الدرس النحوي، لأنّ النحو لا يُعنى بالصوت، وما يتعلق به من ظواهر لغوية، ولا بالكلمة المفردة وما يتعلق بها، وإنَّما يُعنى بالكلمة المؤلفة مع غيرها في عبارة أو جملة، وليست الكلمات المؤلفة في عبارة أو جملة إلاّ صورة لفظية لما يتم في الذهن من تأليف** ».[1]

ويرى كذلك مهدي المخزومي «**أنّ موضوع الدرس النحوي هو الجملة، وما يعرض لها من ظروف قوليه، وما يعرض لأجزائها في أثناء الاستعمال، وفي ثنايا التأليف من عوارض، فقد تقع الجملة في سياق نفي أو استفهام أو توكيد، وقد يعرض على أجزائها عوارض مختلفة؛ من تقديم وتأخير، ومن ذِكْر أو حذف، ومن إضمار أو إظهار، ومن معانٍ إعرابية كالفاعلية والمفعولية، كل هذا يقع في حدود الدرس النحوي وفي دائرته**» .[2]

ولَمّا كانت التراكيب النحوية وتطبيقها في المدونات العربية من قرآن كريم، وحديث نبوي شريف، وشعر ونثر، المنطلق الذي ينطلق منها الباحث، ليكشف أغوارَ التراكيب الشعرية العربية، ومدى تطابقها مع قواعد النحو العربي، كان من الطبيعي أن يبادر كل باحث إلى تطبيق جملة من المعايير انطلاقاً من الجملة في حدِّ ذاتها، ووصولاً إلى دلالة الجملة الشعرية، مرورًا بمدى ملاءمة جمل الدواوين الشعرية العربية والنحو العربي،« **فأساس التقسيم في الشعر مختلف عن النثر. النثر مقسم إلى جمل، والشعر مقسم إلى أبيات، الجملة هي وحدة الكلام ، والبيت هو وحدة الشعر، نظام النثر يحسن فيه الوقف على آخر الجملة، ونظام الشعر يلزم فيـــه الوقف على نهاية البيت (القافية). الوقف على نهاية الجملة قيمة دلالية تدل على اكتمال معنى الجملة، والوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال دورة وحدة**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

---

**1 مهـــدي المخزومي، في النحو العربي، قواعد وتطبيق،دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1406هـــ،1986م، ص 82.**

**2مهـــدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1406هـــ، 1986م، ص65.**

**الإيقاع(البيت). والبيت في الشعر وحدة إيقاع للقصيدة، والجملة في النثر وحدة دلالية للكلام »** [1].

والمتأمل هذا القول يلحظ أن هناك تبايناً في الدراسة الشعرية والدراسة النثرية؛ فالجملة الشعرية قد تتعدد في البيت الواحد، الذي يعد الركيزة الأساس. وقد نكتفي بجملة واحدة في بيت واحد، و« **ليس معنى هذا أن الشعر يلغي نظام الجملة، فهذا مما لا يتصور بحال، لأن الغاء نظام الجملة إلغاءٌ للكلام عامة، ولكن الجملة فيه لا يكون لها ذلك الاستقلال الصارم الذي تحظى به في النثر، وتتوزع أجزاؤها في الشعر على أكثر من بيت واحد»** [2].

وقد عكف الباحثون المحدثون في مجال النحو العربي إلى إرساء جملة من القضايا اللغوية المتعلقة بالتراكيب النحوية، ومدى قدرتها على أداء وظيفتها النحوية والبلاغية؛ هذه القضايا تجسدت في الكثير من الأبحاث الجامعية التطبيقية التي تملأ رفوف المكتبات الجامعية العربية في عصرنا الحاضر. ولعلّ نقاط التلاقي التي توصل هذه الدراسات بعضها ببعض تتمثل في مدى توافق الرؤى والمناهج المتبعة لأجل إنجازها، إضافة إلى النتائج المتباينة التي يخلص إليها كل باحث في نهاية دراسته، وعلى سبيل الذكر لا الحصر تلك الجملة الشعرية النمطية التي يلجأ إليها الشعراء المعاصرون في قصائدهم والتي تعبر عن أحاسيسهم الصادقة ومشاعرهم النبيلة تجاه القضايا التي يتناولونها، تغلب عليها الجملة الحالية (في محل نصب حال).

ولما كانت الجملة – التي هي وسيلة لتوصيل الأفكار للمتلقين، وعلى حد تعبير أحد الباحثين هي «**وحدة الاتصال اللغوي وقاعدته، وجب أن ينطلق منها الباحث اللغوي، فيقف عند نظامها، ويصنف أنواعها، ويحدد وظائفها، وما يطرأ عليها من تغير في ألفاظها أو معانيها، مشيرا إلى أساليبها المختلفة التي تستجيب في تنوعها إلى حاجات التعبير الإنساني، وأغراضه المتعــددة»** [3]، كان على الباحث اللغوي قبل أن يبدأ في فك قيود الجملة النحوية، أن يقف عند نظام الجملة وما يتعلق به؛ من حيث التعريف والتصنيف والوظيفة، والوقوف كذلك على أهم التغيرات التي تلحقها في طبيعتها، والنظر في أهم القضايا العالقة بها، إضافة إلى التقسيمات المختلفة التي وضعها النحاة.

---

1 محمد عبد اللطيف حماسة ، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2006، ص 28.

2 المرجع نفسه، ص28 .

3 خان محمد، لغة القرآن الكريم، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر، ط1، 2004 ص 16.

وقد اعتبر المنصف عاشور أنّ الدراسة النحوية المقترحة هي وصف آني يعتمد على الشكل أثناء تحليل الجملة، التي تمثلها المدونة، وفق شرطين؛ استقامة البنية المعنوية وإحكام البنية الدلالية، إضافة إلى أنّها — الدراسة النحوية للجملة- هي جوهر النحو لأنّها مجموع المكونات المباشرة، والعلاقات بينها في نظام موحد[1].

كما تحدث الفاسي الفهري عن البنية المكونية للقواعد المركبية، وعن المعلومات الوظيفية، حيث تمثل البنية المكونية البنية الشجرية للجملة التي يمكن تحديدها عن طريق التشجير، كما أنّ القواعد المركبية لا تسمح ببناء البنية المكونية للجملة فقط، بل تُسهم في بناء وصفها الوظيفي، وتقوم بتسجيل المعلومة الوظيفية في القواعد المركبية[2] .

وعليه يرى المحدثون أنّ النظريات النحوية الحديثة والمدارس اللسانية لها أهمية كبرى؛ إذ تُساعد الباحث على تبيّن النظرية النحوية العربية في شقها المتعلق بالجملة، لأنّ التجديد النحوي وتطوير طرق تعليم النحو العربي مترسخان في محاولة قراءة التراث والتطبيق على مدونات متنوعة وثرية[3]. وتطوير ذلك التراث في ظل المناهج والمدارس اللسانية الحديثة.

---

1 ينظر: المنصف عاشور، بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، منشورات كلية الآداب منوبة، جامعة تونس، 1991، مج2،ص 33.

2 ينظر: عبد القادر الفاسي الفهري ، اللسانيات واللغة العربية، نماذج تركيبية دلالية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الكتاب الأول، ط4، 2000، ص- ص 82، 83.

3 ينظر: المنصف عاشور، بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، ص40.

# الفصـــــــل الأول:

## الجمـــــلة الخـــــــــــبرية
## في ضوء الدراسات اللغـــوية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

دأب النحاة العرب القدامى على دراسة الجملة العربية تحليلا وتصنيفا، وتقعيدا، فوقفوا عندها منظّرين، وباحثين في مسائلها وقضاياها اللغوية والنحوية؛ فكانت الغاية من كل هذا إدراك التحليل البنائي للجمل، والكشف عن أجزائها، وتوضيح عناصر تركيبها، ومعرفة مدى ترابط هذه العناصر بعضها ببعض[1].

**مفهوم الجملة :** الجملة في عرف اللغويين وعلماء المعاجم هي جمع وإجمال الشيء بعد شتات وتفرقة ، وأجمل الحساب رده إلى الجملة والجمع والتحصيل [2].

أمّا مفهوم الجملة في اصطلاح النحويين، ففيه مذاهب شتى؛ بين من يرى أنها رديفة للكلام ومصاحبة له، أي: أن الكلام والجملة مصطلحان لشيء واحد، وهو مذهب ابن جني، والزمخشري، وعبد القاهر الجرجاني، وأبي البقاء العكبري، الذين يشترطون في التسوية شرطين أساسيين في تحديد المصطلح؛ الأول هو الائتلاف، على حدّ تعبير الجرجاني، أو التركيب على حدّ تعبير الزمخشري، أو الاستقلال وعدم الاحتياج إلى شيء آخر بحسب تعبير ابن جني، أمّا الشرط الثاني هو القائدة بعبارة ابن جنّي والجرجاني، أو الإسناد بعبارة الزمخشري، وبين من يرى أن الكلام والجملة ليسا كذلك وهو ما ذهب إليه محمد بن حسن الرضي، وابن هشام[3].

ومصطلح الجملة لم يظهر في الدراسات اللغوية إلاّ في القرن الثالث الهجري على يد اللغوي المبرد (ت285هـ) الذي استعمل هذا المصطلح؛ « **تُحكى الجملة بعد القول**»[4]، ويوضح ابن يعيش (ت643هـ) الجملة قائلاً: « **اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه ويسمى الجملة نحو: 'زيد أخوك وقام بكر'**»[5].

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1 ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003، ص19.

2 ينظر: الجوهري، الصحاح، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان ،ط3، 1984، مادة (جمل)، ص 1662؛ ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، المجلد الأول ، مادة جمل ص481؛ الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1، 100/1988، مادة جمل؛ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997 مادة جمل، ص 462؛ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1996، مادة جمل، ص 1266.

3 ينظر: فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، الأردن،ط1، 2002،ص-ص11، 12؛ بناء الجملة العربية، ص-ص 21- 24. وبلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2008، ج1، ص10.

4 المبرد، المقتضب، تحقيق : حسن حمد ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1 ، 1999 ، 1 / 576 .

5 ابن يعيش، شرح المفصل، تحقيق: أحمد، مراجعة إسماعيل عبد الجواد عبد الغني، المكتبة التوفيقية، القاهرة،(د،ت) 1/ 20 .

أمّا رضي الدين الأستراباذي (ت686هــ)، فإنّه يفرق بين الجملة والكلام؛ فيقول:«**والفرق بين الجملة والكلام أن الجملة ما تضمن الإسناد الأصلي سواءً كانت مقصودة لذاتها، أو لا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ، وسائر ما ذكر من الجمل، فيخرج المصدر وأسماء الفاعل والمفعول والصفة المشبهة والظرف مع ما أسندت إليه. والكلام ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصودًا لذاته، فكل كلام جملة، ولا ينعكس**» [1]، ومما يتضح من كلام الرضي أن الكلام أعم من الجملة والجملة جزء من الكلام.

بينما يرى ابن هشام أن : « **الكلام هو القول المفيد بالقصد. والمراد بالمفيد ما دَلّ على معنى يحسن السكوت عليه. والجملة: عبارة عن الفعل وفاعله، كـــ "قام زيد"، والمبتدأ وخبره كـــ "زيد قائم"، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: "ضُرِبَ اللصُّ"، و"أقائم الزيدان" و"كان زيد قائما"، و"ظننته قائما". وبهذا يظهر لك أنهما ليسا مترادفين كما يتوهمه كثير من الناس، وهو ظاهر قول صاحب المفصل؛ فإنه بعد أن فرغ من حدّ الكلام قال: ويسمى جملة والصواب أنها أعم منه، إذ شرطه الإفادة بخلافها، ولهذا تسمعهم يقولون : جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، وكل ذلك ليس مفيدًا، فليس بكلام** » [2].

يكمن الفرق حول النظرة الحديثة إلى الجملة العربية، في ذلك الشق المتعلق بإفراد الجملة لدراسات متعددة، عكس الأسلاف الذين تحدثوا عنها في ثنايا النقاط النحوية الأخرى، حيث لم يفرق الكثير منهم بين الكلام والجملة، ورأى البعض الآخر أنّ الجملة أعم من الكلام، أما الجملة عند المحدثين، فالأمر بالنسبة إليهم لا يختلف كثيرا في هذه المسايرة، حيث يرى عباس حسن أنّ الجملة هي الكلام نفسه؛« **الكلام أو الجملة هو ما تركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل**» [3].

بينما يعرفها خليل أحمد عمايرة كما يعرفها الزمخشري، لكنه يخالفه في تسويتها مع الكلام و يخالف ابن هشام -أيضا- بجعل الجملة أعم منه فيرى أنهما أخص من الكلام، لأنهما «**ما كان من الألفاظ قائما برأسه مفيدا لمعنى يحسن السكوت عليه**» [4].

---

1 رضي الدين الأستراباذي،شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق:إميل بديع يعقوب،دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، 31/1، 32.

2 ابن هشام، مغني اللبيب، تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 1425هـ،2005م، ص357 .

3 عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف القاهرة، ط6، (د-ت)، 15/1.

4 خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة و تراكيبها، عالم المعرفة، جدة، السعودية، ط1 1998، ص 77.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

والجملة كما يعرفها إبراهيم أنيس في أبسط صورها: «**هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقل بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر**»[1]، فهو بالتالي، يرى أن الجملة أخص من الكلام و أن التعريفات التي تمّ أخذها للكلام من عند القدامى ليست إلا تعريفا للجملة فهي: «**الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه**»[2].

ويفهم من التعاريف السابقة أنّ شرط الجملة التأليف الذي يحمل دلالة المتلقي، ولذلك فهي مجموعة ذات عناصر لغوية إسنادية، وقد أنشئت قصد التفاهم في بيئة لغوية معينة[3]، فالجملة هي الوحدة الأساسية في التحليل اللغوي الملفوظ أو غير الملفوظ، وتتكون من عناصر نحوية من مسند ومسند إليه، ومتعلقاتهما[4].

وبعبارة أخرى فإنّ الدارسين المحدثين عرفوا الجملة وعرّفوها أفضل من سابقيهم؛ فهي وحدة الكلام الصغرى التي يستفيد منها السامع معنى تاما، وهي في ترابطها مع غيرها تعطي كلاما يكون معقد الفائدة[5].

1 إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1966، ص 260، 261 .

2 المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص 31 .

3 بلقاسم دفة، في النحو العربي رؤية علمية، ص17.

4 المرجع نفسه، ص17.

5 ينظر: محمد عبد اللطيف حماسة، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار الفكر العربي، الكويت، 1983، ص 18.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# المبحث الأول:
# الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية المثبتة

الجملة الفعلية المنفية

الجملة الفعلية المؤكدة

الجملة الفعلية المركبة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## الجملة الخبرية وأنماطها في ديوان (أغنيات الورد والنّار) :

توخينا في هذا الباب الأول تقسيم الجمل إلى خبرية وإنشائية، لتسهيل تطبيق المنهج المتبع، وكذا تحليل الشواهد الشعرية بطريقة نظامية وفق الأنماط والصور، فكانت بادرة الفصل الأول، الحديث عن الجملة الخبرية بجميع مستوياتها وطريقة تأليفها بدءًا بالجملة الفعلية ثم بالاسمية فالمركبة.

وعلى كثرة الجدل الدائر بين نحاة العربية قدمائهم ومحدثيهم حول تقسيم الجمل، وتبعاته، يبقى التقسيم الثنائي هو المسيطر على أغلب الدراسات الحديثة، إلاّ أنّ هناك محاولات جادة تصدّى لها بعض المحدثين من أمثال مهدي المخزومي، وتمام حسان، وخالد ميلاد، وغيرهم.

ومن هنا، كان من اللازم على الباحث أن يسلك في مهمته النحوية أمام ما يعرض له من أحوال الجملة، تصنيفها، مع شرحٍ لطريقة بنائها، وإيضاحٍ للعلاقات التي تربط بين عناصر هذا الصرح البنائي، وتحديدٍ للوظيفة التي يؤديها كل عنصر من عناصر الجملة، لإبراز العلامات اللغوية الخاصة بكل وظيفة، وانتهاءً إلى تعيين النموذج التركيبي الخاص بكل نوع من أنواع الجمل، مع إمكانية فرض هذا النموذج أو ذاك على الواقع اللغوي[1].

والدراسة النحوية للجملة تتطلب من الباحث تحديد أشكالها وخصائصها، والنظر في مضامينها، والتطرق إلى أنواعها، قصد معرفة بنائها التركيبي والدلالي، لتسهيل عملية التحليل والتعليل.

**الجملة الخبرية:** الجملة الخبرية هي وحدة لغوية توصف بالصدق والكذب باعتبار مضمونها، أمّا إذا كانت خبراً من المولى عزّ وجل أو من رسوله الكريم- ﷺ- فلا توصف إلاّ بالصدق[2]، ويرى بعض المحدثين أن الجملة الخبرية كذلك بنية نحوية، تدل على معنى تام، يتسم بالصدق أو الكذب، وقد يخرج معناها إلى دلالات أخرى تفهم من السياق، كدلالة الأمر أو النهي أو الدعاء[3].

---

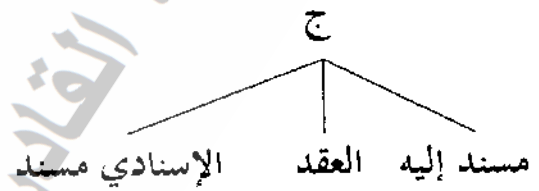
1 ينظر: بناء الجملة العربية، ص19.

2 ينظر: المبرد، المقتضب، تحقيق: عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب بيروت، (د.ت)، 89/3 .

3 ينظر: خان محمد، لغة القرآن الكريم، ص35؛ و كراكبي محمد، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص135. وبلقاسم دفة، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد محمد علي خليفة، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة باتنة، 1995، ص39.

وتقوم الجملة العربية على نظام الوظائف النحوية التي دأب نحاتنا القدماء على تسميتها بالأبواب النحوية، وعليها يرتكز التقسيم النحوي للجملة العربية باعتبار المسند والمسند إليه؛ وهما عمادها، وأساس تصنيف أنواع الجمل في العربية إلى الجملة الاسمية والجملة الفعلية[1].

والجملة الفعلية البسيطة هي تلك الجملة المتكونة «**من عملية إسناد مستغنية بنفسها عن غيرها شكلا ودلالة وهي اسمية وفعلية ... فالجملة نظام متناسق من العلاقات المتتالية بين مركبات نحوية موسومة بأحكام النحو حسب أنماط تركيبية مطردة في المدونة واللغة العربية**»[2]، فهي إذن ما استقلت بنواة إسنادية واحدة؛ لأنّ الإسناد «**علاقة مجردة تدور حولها مركبات نحوية تصنف حسب اللغة وعدد أقسامها الكلامية ووظائفها النحوية الكبرى؛ وتكوّن الجملة أكبر وحدات الوصف النحوي ولها رسم علاقة التزامية بين المسند والمسند إليه والعقد الإسنادي أو العلاقة المجردة الحاصلة بين مكوني النواة وهي مولد الجملة التامة:**




**ج= مسند إليه، عقد إسنادي، مسند**»[3].

وتنقسم الجملة الخبرية إلى قسمين:

**الجملة الفعلية البسيطة:** هي كل جملة اشتملت على فعل، أو« **هي التي صدرها فعل، كقام زيدُ، وضُربَ اللص، وكان زيد قائما، وظننته قائما، ويقوم زيد، وقم**»[4]. والمقصود بصدرها «**ما هو صدر في الأصل، فالجملة من نحو: كيف جاء زيد، ومن نحو:﴿ فأيَّ آيات الله تنكرون﴾[غافر81] ومن نحو: ﴿ ففريقًا كذّبتم وفريقا تقتلون ﴾[البقرة 87].. فعلية لأنّ هذه الأسماء في نيّة التأخير**»[5].

ولا شك أنّ من يدقق النظر في هذه الجمل يرى ما في هذا التقسيم من اعتماد كلي على المبنى دون المعنى، وكان من نتائجه خلط واضح في الإطار الذي تنتظم فيه الجملة، حيث

1 ينظر: بناء الجملة العربية، ص37.

2 المنصف عاشور ، بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، ص53.

3 المرجع نفسه، ص – ص 53، 54.

4 ابن هشام، مغني اللبيب، ص 358.

5 المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

أدرجت بعض التراكيب في الاسمية أو الفعلية دون النظر إلى مكوناتها ودلالتها، من ذلك إدراج الجملة الاسمية المنسوخة بـــ" كان الناقصة" في الفعلية[1].

ويرى مهدي المخزومي بأن الجملة الفعلية هي تلك التي يكون فيها المسند دالاً على التغير والتجدد ؛ أي أن المسند هو الفعل، لأنّ هذا الأخير [دال على الزمن ] ودلالته هذه دليل على تجدد الإسناد وتغيره، وذلك من نحو: قام خالد، خالد يقوم[2]، ولا أهمية للرتبة في مثل هذه الحالات، « **فالاسم المحدّث عنه أو المسند إليه يتقدم على المسند ويتأخر عنه سواء كان المسند اسمًا أم فعلا** »[3].

والجملة الفعلية البسيطة في أوسع تعريفاتها، هي ذلك التركيب الإسنادي الذي يتصدره فعل تام يُسند إلى فاعل أو نائب فاعل إسناداً حقيقيا أو مجازيا، حيث يُسنَد الفعل إلى من أوجده بإرادته، كما يمكن إسناده إلى من وقع عليه الفعل، كقولك: سقط الجدار، وانقطع الحبل، فهما فاعلان في الصورة ولكنهما لم يفعلا شيئا في الحقيقة[4].

أمّا الجرجاني، فيقول عن الفعل في الجملة: «**وأما الفعل فموضوعه أن يقتضي تجدّد المعنى المثبت به شيئاً فشيئاً بل يكون المعنى كالمعنى في قولك: زيد طويل، وعمر قصير، لا يقصد هاهنا أن تجعل الطول والقصر يتجدد ويحدث بل توجيها وتثبيتا،وتقضي بوجودها على الإطلاق، كذلك في قولك زيد منطلق لا أكثر من إثباته لزيد، وأمّا الفعل فإنه يقصد فيه إلى ذلك**»[5].

وقد عاب عليه بعض المحدثين مذهبه هذا، فالجملة الفعلية هي التي يدل المسند فيها على التجدد، أو التي يكون المسند فيها فعلاً؛ لأن الدلالة على التجدد لا تستمد إلاّ من الأفعال[6].

وفي تعريف آخر لأحد الألسنيين المحدثين للجملة الفعلية أنّها موضوعة لبيان علاقة إسناد مع دلالة زمنية على حدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، ويشير إلى تجديد سابق أو حاضر في الماضي والحال، كما تشير إلى استمرار دون تجديد[7].

---

[1] ينظر: خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، ص80-81. وبلقاسم دفة، في النحو العربي رؤية علمية، ص24 وما بعدها.

2 ينظر : المخزومي، في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص 86 .

3 إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1992، ص ص 55، 56.

4 ينظر: المبرد ، المقتضب تحقيق: عبد الخالق عضيمة 188/3 .

5- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1989م، ص101.

6- ينظر: المخزومي: في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص39-40. بلقاسم دفة، في النحو العربي رؤية علمية، ص25.

7- ينظر: أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1996م، ص218.

والجملة الفعلية هي: « **التي يكون المسند فيها فعلا يدلّ على الحدث والحدوث سواء أكان متقدما على المسند إليه أم متأخرا عنه**»[1]

وهي كذلك كل جملة اشتملت على إسناد واحد، سواء جاءت عناصرها مفردة أم مركبة تركيبا غير إسنادي، والإسناد المتعدد بحسب تعبير الدكتور محمد خان من خصائص الجملة المركبة .

وقد يحدث أن تتعدد الجمل البسيطة بالوصل متوازية، فتعبر عن أحداث متعددة متزامنة...و لا يكون بين هذه الجمل ارتباط وظيفي (الوظيفة النحوية) بل لكل منها استقلال في المبنى والمعنى من الناحية النحوية، ويبدأ هذا النوع من الجمل بفعل يتم إسناده إلى فاعله أو نائب فاعله، ثم يليهما مفعول به ثم بقية العناصر الأخرى المتممة للجملة[2].

ومما يمكن معرفته أن الفعل ركن أساسي مهم في هذا النوع من الجمل؛ وذلك لأن نوع الجملة وزمنها يحددان به، غير أن الدراسات الحديثة للجملة الفعلية لم تضبط نوع الفعل من حيث التمام والنقصان، فمن المفيد- يقول الدكتور محمد كراكبي – أن نضيف لفظ "تام" ليصبح تعريف الجملة الفعلية على أنها التي تحتوي على فعل تام[3]. وقد أشار إلى ذلك ابن جني في تعريفه للجملة الفعلية: « **الجملة الفعلية البسيطة هي: تركيب إسنادي يتصدره فعل تام يسند إلى فاعل أو نائب فاعل إسنادًا حقيقياً أو مجازيا** »[4].

وفي نظام الجملة الفعلية البسيطة العادية يحتل الفعل صدر الجملة، ثم يليه بعد ذلك بقية العناصر المكونة والمتممة للجمل من فاعل ومفعول ومتممات أخرى يكتمل بواسطتها معنى التركيب . و«**الجملة الفعلية التي تبتدئ بفعل ماضٍ أو مضارع أو أمر، وبعد الفعل يليه دائماً فاعل مرفوع، وقد يلي الاسم المرفوع في الجملة الفعلية اسم منصوب، ويلي الاسم المرفوع مفعولان أو ثلاثة مفاعيل منصوبة**»[5].

---

1- سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار الفكر وائل للنشر والتوزيع،بيروت ط1، 2003م، ص42.

2- ينظر:خان محمد، لغة القرآن الكريم، ص41؛ ومصطفى سعيد الصليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري (دراسة نحوية )،دار هومة، الجزائر، (د-ت )، 13/1.

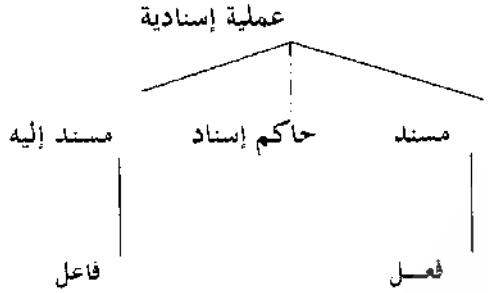
3-ينظر : خصائص الخطاب الشعري ، ص 138 .

4- ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، ط2 (د،ت ) 20/1.

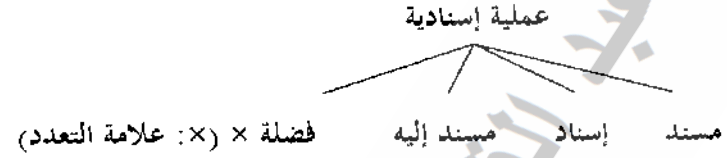
5- شوقي ضيف، تجديد النحو، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982م، ص251.

وبعبارة أخرى أنّ الجملة الفعلية هي القائمة على المسند الفعل والمسند إليه الفاعل أو على شكل الفعل والفاعل والمفعول الفضلة، ويمكن تمثلها بالأشكال التالية[1] :

**الرسم الشكلي الأول:**




**الرسم الشكلي الثاني:**




**الرسم الشكلي الثالث:**

وقد يحدث أن ينقلب هذا النظام، لضرورة ما، كالحظوة التي يناها المقدم مما يجعله يحتل الصدارة قبل الفعل، فيتقدم الفاعل عن الفعل، نحو: خالد ينام مبكرًا أو يتقدم المفعول به عن الفاعل، كما في قوله تعالى: ﴿**إنما يخشى الله من عباده العلماءُ** ﴾[فاطر ]وقد يحدث أن يتقدم المفعول به عن الفعل والفاعل معًا، نحو ﴿**ففريقا كذبتم وفريقاً تقتلون**﴾ [البقرة 87 ].

وتناول النحاة موضوع الرتبة في الجملة الفعلية قديما وحديثا بشيء من الاهتمام والتركيز، وحدث وأن أجاز الكوفيون تقديم الفاعل عن الفعل[2]. وسار على نهجهم بعض المحدثين من أمثال مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، فقالوا: بأن الجملة الفعلية هي كل جملة

---

1 الأشكال مأخوذة من عند المنصف عاشور، بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، ص91.

2 ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر ومطبعة المدني، القاهرة، (د-ت) 581/2.

تضمنت فعلا سواء تقدم أو تأخر[1].«**والحقيقة أن طبيعة اللغة العربية اقتضت أنْ يُكوّن الفعل والفاعل وحدة نحوية لا يتجزأ، وأن رتبة الفعل محفوظة بالنسبة إلى فاعله، ولذا فإن هذا الفاعل لا يؤثر في الفعل الذي يسبقه من حيث المطابقة معه في الإفراد والتثنية والجمع**»[2].

وبعبارة أخرى أن الرتبة الأصلية للفاعل أن يتأخر عن الفعل [3].

وسنعتمد في دراستنا هذه على رأي جمهور النحاة، وذلك باعتماد الرتبة في نظام الجملة الفعلية؛ حيث تعد الجملة الفعلية هي كل جملة تقدم فيها الفعل [المسند] على الفاعل [المسند إليه].

## أنواع الجملة الخبرية:

**الجملة المثبتة :** يجمع كل النحاة القدامى منهم والمحدثين، على أن الجملة الفعلية البسيطة التي تفيد الإثبات هي كل جملة جردت من علامات أنواع الجمل الأخرى كوسائل النفي وعوامل التوكيد؛ «**لأننا لا نكاد نجد جملة فيما عدا الإثبات والأمر بالصيغة تخلو من أن تتقدمها الأداة**»[4].

**أنماطها:** نقصد بهذه الأنماط طريقة تركيب الجمل الواردة في الديوان بحسب لزوم الفعل وتعريفه، إضافة إلى المتممات التي تلحق الجمل، واعتمدنا على ذلك طريقة الإحصاء "إحصاء تقليدي لجميع جمل ديوان أغنيات الورد والنار " لشاعرنا مصطفى محمد الغماري، هذا الإحصاء الذي ساعدنا كثيرًا في تحديد الأنماط الشعرية للديوان؛ فخلصنا إلى خمسة أنماط، وهي على النحو التالي :

**النمط الأول: فعل (مسند) + فاعل (مسند إليه)**

وهذا النمط هو أكثر الأنماط ورودًا في الديوان، لذا آثرنا أن نبدأ به؛ لأنه يحتوي كذلك على سبع صور، لكل صورة تركيب خاص، يتماشى والتركيب النحوي للجمل محل الدراسة.

---

1 ينظر: المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص47؛ إبراهيم السامرائي، فقه اللغة المقارن، دار الملايين، بيروت، ط2، 1978، ص54.

2 خان محمد، لغة القرآن الكريم، ص 40 .

3 محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1986، ص 128.

4 تمام حسان، إعادة وصف اللغة العربية ألسنيا(أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية13-19 ديسمبر 1978)، الجامعة التونسية، المطبعة الثقافية، تونس، 1981، ص163.

ويتكون هذا النمط من الأفعال اللازمة التي لا تحتاج إلى مفاعيل حتى يكتمل معناها وإنما تكتفي بفاعلها، وقد تحدث عنه النحاة القدامى كسيبويه في باب الفاعل الذي لم يتعده فعله إلى مفعول، حيث قال:«**فأما الفاعل الذي لا يتعداه فعله كقولك: ذهب زيد وجلس عمرو، والمفعول الذي لم يتعده فعله ولم يتعدَّ إليه فعل فاعل فقولك: ضرب زيد ويضرب عمرو. فالأسماء المحدّث عنها، والأمثلة دليلة على ما مضى وما لم يمض من المحدث به عن الأسماء، وهو الذهاب والجلوس والضرب، وليست الأمثلة بالأحداث ولا ما يكون منه الأحداث وهو الأسماء**»[1].

وتحدث المحدثون - أيضا - عن الفعل اللازم في باب التعدية واللزوم، فـ «**إذا قلت نجحَ الطالبُ، وبكى الطفل ، وسقط الحجرُ، فالنجاح المعبر عنه بنجح، والبكاء المعبر عنه ببكى، والسقوط المعبر عنه بسقط: أحداث اقتصرت على الفاعلين، ولم تتجاوزهم إلى غيرهم. فالفعل الذي يعبّر به عن حدث يقتصر على الفاعل، ولا يتجاوزه إلى غيره، يسَمَّى بالفعل اللازم**»[2]؛ الذي عرفه مهدي المخزومي بقوله: «**هو الفعل الذي يعبر به عن حدث أو معنى قائم بالفاعل لا يتجاوزه إلى غيره؛ كالأوصاف الملازمة للفاعل، من جبن وشجاعة في قولنا، جبن، شجُعَ وكالأوصاف الطارئة على الفاعل، كالمرض والكسل في قولنا: مرض وكسل وكالنظافة والطهارة في قولنا: نظف وطهرَ. وكالانفعال الذي تسببه: عوامل داخلية،كالغضب في غَضبَ، والحزن في (حزُنَ ) والفرح في (فَرِحَ)، أو عوامل خارجية، كالامتداد في الحبل والانكسار في الزجاج، في قولنا: امتد الحبل، وانكسر الزجاج...، وكالتعلم في التلميذ في قولنا: تعلّم التلميذ، فقد علمه المعلم، فانفعل به فتعلم**»[3].

و بعد عملية الإحصاء و الاستقراء التي تمت على مستوى الديوان، خلصنا إلى اثنين وسبعين(72) تركيبا، على النمط السالف الذكر، وبصور متعددة جاء وفق الترتيب الصوري التالي:

**الصورة الأولى: فعل + فاعل (ظاهر) + جار ومجرور**

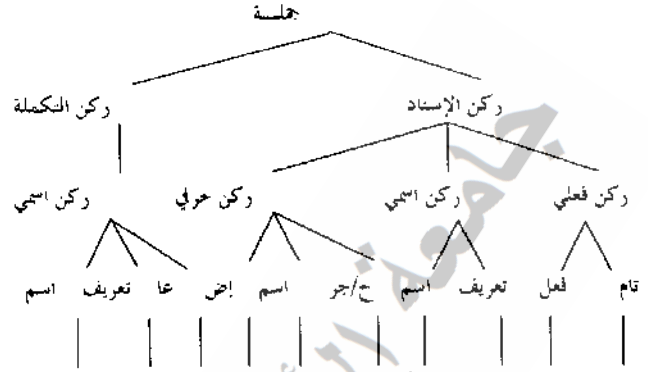
---

1 سيبويه، كتاب سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1(د.ت)، 1 / 33، 34.

2 المخزومي، في النحو العربي، قواعد تطبيق، ص 99 .

3 المرجع نفسه ، ص – ص 100، 101 .

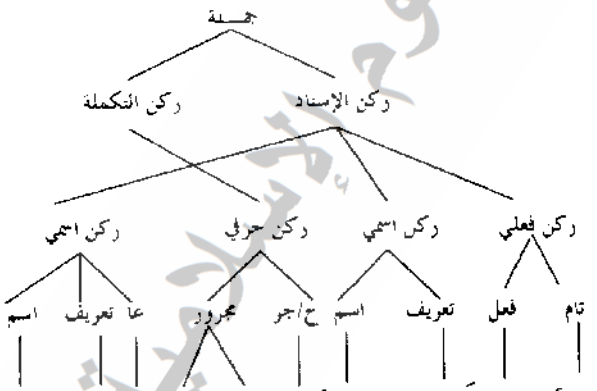
يمثل هذه الصورة قول الشاعر(البسيط):




**تعـــانقَ الـــرفضُ في واديـــك و الـــقـــدرُ ماذا جرى اليوم يا لبنان ما الخبر؟**[1]

التزم التركيب النحوي في هذه الجملة النظام الراتب لها وفق الترتيب العادي في نظام اللغة العربية، فجاء الفعل هنا مجازيا على صيغة «**تفاعل يتفاعل تفاعلا، نحو تغافل: أظهر الغفلة..... تغافل يتغافل تغافلا....**»[2].كما جاء الفاعل (الرفض) والمعطوف (القدر) مجازيا أيضا يتوسطهما جار ومجرور (في واديك)، وهي صورة جميلة وظفها الشاعر – هنا- حتى يمزج بين متناقضين (تباين لفظي بين الفاعل ومعطوفه)، مما ولّد معنى يتماشى وطبيعة القصيدة، وهي استعارة مكنية في الجانب البلاغي، حيث التزم الشاعر فيها بوضع صفات الإنسان وأطلقها على شيء معنوي حتى يشخص تلك الصورة الرائعة من الصور التي يتباهى بها الشعراء المعاصرون .

وهذه صورة أخرى جسدها الشاعر للأغراض ذاتها حيث يقول (البسيط):




**كمْ عانقتْ مقلَتُه فجـــرَ وَحدتهِ فأفـــرغَ الـــشوقُ في واديـــه و الـــمطرُ**[3]

وهذه الجملة شبيهة بالجملة الأولى في ترتيبها وتركيبها وفي صورتها البلاغية وهذا ما يضفي عليها طابعا جماليا أخّاذاً .

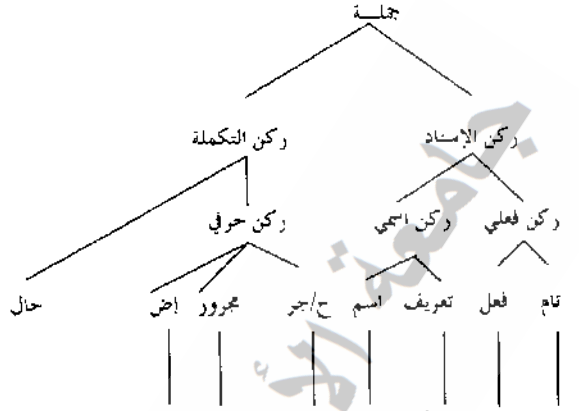
---

1 الديوان، لبنان الرافض، ص9.

2 نور الدين عصام، أبنية الأفعال في شافية ابن الحاجب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1418هـ، 1997م، ص- ص193،192

3 الديوان، لبنان الرافض، ص17.

ويقول في موضع آخر (الكامل):




تتـــثاقل الأيـــامُ في أعماقـــنا  كسلى..ويطوينا الفراغ المطبق[1]

جاء هذا التركيب كسابقيه، بصيغة (تفاعل) مع إضافة تاء المضارعة وتحويله من الزمن الماضي إلى المضارع، أما الفاعل (الأيام)، فهو ظاهر غير أنّه مجازي، ممّا يؤيد تحليلنا السابق للجمل الذي تؤكد مدى تمكن الشاعر من صوره الشعرية الجميلة خاصة عندما أضاف لها المتمم الجار والمجرور (في أعماقنا)، وحال (كسلى)؛ وكأنّ الشاعر يعبر عن حالة نفسية مرت عليه متثاقلة كسلى تجر الآلام .

ويماثل هذه الصورة قوله (الكامل):

تـــتـــماوجُ الأيامُ في خطـــواتـــهِ  وتجـــوبُ..تختصرُ المدى عينـــاه[2]

هذه الصورة تناظر الصورة السابقة، ودليل آخر على معاناة الشاعر النفسية في هذه الصورة؛ حيث وظف صيغة (تفاعل) التي تدل على الاستمرار والدوام والتفاعل، وكأنّ أيامَ الشاعر عبارة عن أمواج تتقاذف هنا وهناك لتعبر عن حالة الاضطراب والارتباك.

ووردت هذه الصورة كذلك في قوله (الكامل):

تتـــدفقُ الأحـــزانُ في شـــريانـــهِ  ويجـــوبُ عينـــيه السكـــونُ ويحفر[3]

هذه صورة أخرى من صور المعاناة والاضطراب، تتمثل في صيغة الفعل(**تتفعل**) مطاوع فعّل والفاعل (الأحزان) فاعل مجازي، استعمله الشاعر –هنا– ليؤكد استمرارية المعاناة وتدفق الآهات، وجريانها مجرى الدم في الإنسان.

**الصورة الثانية : فعل+ فاعل(غير ظاهر)+جار ومجرور**

---

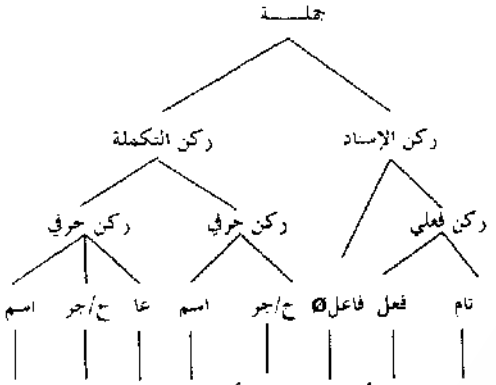
1 الديوان، الوعد الحق، ص72.

2 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص125.

3 الديوان، أشواك الظلام، ص138.

وهي صورة شبيهة بالصورة الأولى، ووجه الاختلاف فيها عدم ظهور الفاعل في هذه الصورة، وهي أقل الصور ورودًا في الديوان، و منها التراكيب التالية:

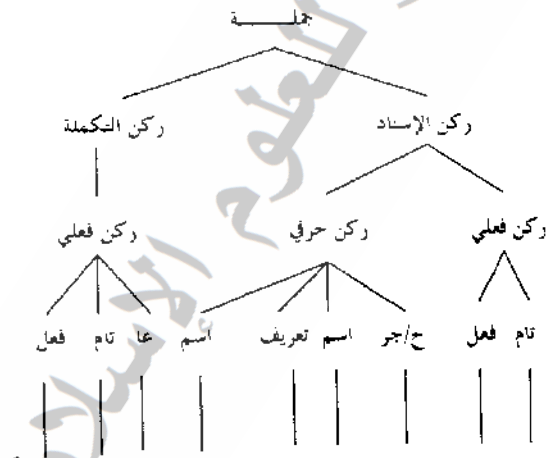
يقول الشاعر (الكامل):




**أبداً تُسافر يا جوادُ على اللظى تقتاتُ(..) من ألم و من حزن** [1]

جاء الفعل هنا (تقتاتُ) مضارعًا دالاً على الحال والاستقبال، بينما أُضمر الفاعل الذي دل عليه الشطر الأول من البيت(أبدًا تسافر يا جواد على اللظى)، وبالتالي فهو ضمير المخاطب ( أنت)، المخاطب به (جواد)، ثم جيء بالجار و المجرور و العطف (من ألم ومن حزن).

ويقول في موضع آخر (الكامل):




**وتمـدنا أشلاءُ يـأس أسـود يستافُ من صدأ الـوجوهِ، و يلـعق** [2]

يتكون هـذا التركيب من الفعل المضارع (يستاف) الذي يدل على الحاضر، متبوع بفاعل غير ظاهر(مستتر) يدل عليه شطر البيت السابق (أشلاء يأس أسود)،ثم جيء بعد ذلك بالجار والمجرور و المضاف إليه(من صدأ الوجوه)، وقد أضفى على البيت دقة في المعنى وبراعة في السبك.

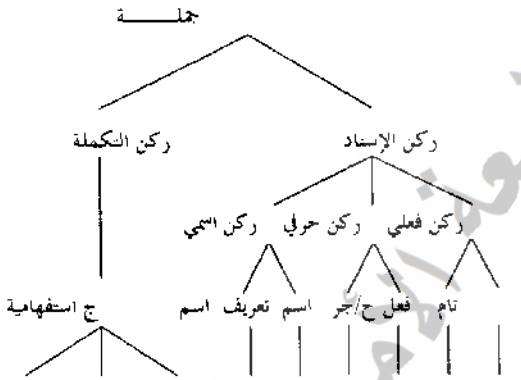
---

1 الديوان، أغنية الشمس، ص23.

2 الديوان، الوعد الحق، ص72.

ويقول في موضع آخر ( بمجزوء الوافر):

**ومن خلفي عيون الليل أعياد وأعراس!**




**تصفقُ لاغتيال النور...هل يغتال أوراس؟**[1]

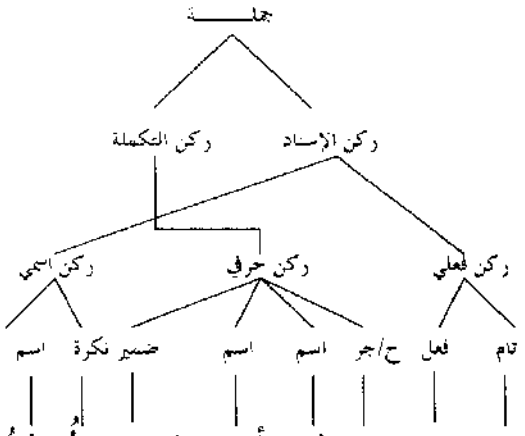
في هذه الجملة تركيب يتمثل في الفعل المضارع (تصفق) الدال على الدوام- هنا- وفاعل غير ظاهر دلّ عليه السياق اللغوي السابق في الشطر الأول(عيون الليل)، وقد استخدم فيه الاستفهام: هل يغتال أوراسي؟ وهو استفهام دل على النفي، أي: لا يغتال، وهذا التركيب أعطى صورة فنية راقية (صورة مجازية بلاغية)، فيها تشخيص وتجسيد لمعان ميزت طبيعة شعر المعاصرين.

## الصورة الثالثة : فعل + جار ومجرور + فاعل

هذه الصورة الشعرية كثيرا ما تتردد في أشعار وقصائد المحدثين والمعاصرين وهو حالها –هنا- في هذا الديوان، حيث ترددت الصورة أربعاً وخمسين مرة(54)، وهو عدد معتبر جدًا، لما لهذه الصورة من نسق تعبيري أخّاذ، ومن بلاغة مجازية مشوقة تطرب لها الأذن، و ترتاح لها النفس.

و يمثل هذه الصورة التراكيب التالية (البسيط):

1 الديوان، رفض في مسافة العشق، ص164.

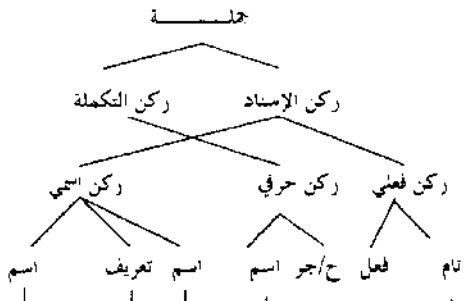



تغـــوصُ في دمـــها الأنيابُ غـــادرةً  وينتـــشي من رؤى أهـــدابـــها ظُـــفرُ[1]

يتكون هذا التركيب من الفعل المضارع (ينتشي) على وزن (يفتعل)، جاء بعد الجار والمجرور والإضافة، فتقدمت على الفاعل الذي حقه أن يأتي بعد الفعل مباشرة، و لكن الضرورة الشعرية– هنا– اقتضت أن يتقدم المتمم (من رؤى)، ويتأخر الفاعل (ظفر)، للقافية والروي، وذلك لجذب الأسماع بصوت الراء التكراري الانفجاري، ولأنّ القصيدة رائية، وذلك يضفي على التركيب نسقا جماليا، يترك الأثر في نفوس المتلقين و القارئين، فيتمثلون المعنى.

ويقول في موضع آخر (الوافر):

ينـــهل فجـــــراً..




تـــرتوي من عطره تلك الـــسهوب[2]

يتكون هذا التركيب كذلك من فعل مضارع(ترتوي)، وجار ومجرور(من عطره)، فالفاعل (تلك) اسم إشارة للدلالة على المكان الذي يريد أن يلفت الشاعر انتباهنا إليه ويهدف من ورائه إلى مكانة السهوب في نظرة الناظر إلى الأفق، جاءت بعده كلمة (السهوب)لتؤدي

1 الديوان، لبنان الرافض، ص12.

2 الديوان، أواه يا سفر، ص57.

وظيفة البدل، وهي صورة بلاغية أضفت جمالاً ونسقا مميزا، وهو من الأنساق الشعرية التي يوظفها الشعراء المعاصرون.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

**وانقض في جفنيك وهمٌ سادرٌ متسكع عاري الضمير أناني**[1]

صورة أخرى من صور هذا النمط مع اختلاف طفيف يتمثل في زمن الفعل وهو الماضي (انقضَّ) ثم الجار و المجرور والإضافة دائما (في جفنيك)، وختمت هذه الصورة بفاعل متأخر (وهمٌ)، فصفة لازمة لهذا الموصوف (سادرٌ)، ويلجأ الشعراء عادةً إلى مثل هذه الصفات لأجل تثبيت صورة ما من الصور التي تخمرت في أذهانهم و في وجدانهم .

ويقول في موضع آخر (الكامل):

**جثمت على عينيه سود صُخوره شوهاء تمعن في السراب وتغرق** [2]

يتكون هذا التركيب من الفعل الماضي (جثمت) المتصل به تاء التأنيث الدالة على نوع الفاعل ثم الجار والمجرور(على عينيه)، فالفاعل (سود)، وهو صفة مشبهة، متبوع بفاعل للصفة المشبهة (صخوره)، وهذا تركيب غير مألوف في الشعر العربي، يلجأ إليه الشعراء لأجل إبراز قوة صورهم الشعرية وإعطائها نمطا مغايرا.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

**يذكو على السفر الخصيب شبابه فتلـــم أســـفار الجهاد بنـــــودي**

**ويطير..في القمم الوضاء مـــداره إن حط في وادي السراب حسودي**[3]

هذا البيت الشعري يحتوي على مثالين متشابهين من حيث التركيب؛ فجاء الفعلان (يذكو) و(يطير) ثم الجار و المجرور (على السفر الخصيب)، و(في القمم الوضاء) ثم جاء الفاعل (شبابه)و( مداره)، و فيه تشاكل تعبيري[4] .

---

1 الديوان، أغنية الشمس، ص28.

2 الديوان، الوعد الحق، ص66.

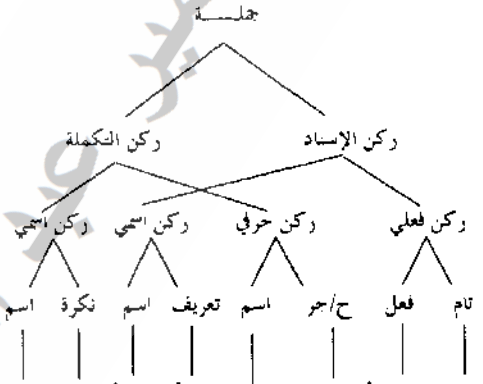
3 الديوان، لا ترهبي الموج، ص87.

4 سيأتي الحديث عنه في الباب الثاني من هذا البحث(إن شاء الله).

## الصورة الرابعة : فعل + جار ومجرور + فاعل + حال

ورد هذا التركيب خمسين (50)مرة في الديوان، وهو من التراكيب النادرة، التي يلجأ إليها الشعراء المحدثون في قصائدهم و أشعارهم، وذلك لإضفاء طابع خاص على الجمل الشعرية التي يلجأون إليها قصد التعبير عن مكبوتاتهم وأحاسيسهم.

و قد اعتمد شاعرنا الغماري على هذا التركيب الذي يشبه التركيب السابق ما عدا فرقا بسيطا في الجانب الشكلي واللفظي (زيادة الحال)، الذي أعطى الصورة الشعرية لونا خاصًّا، نقف عند بعض صوره؛ حيث يقول (البسيط):




**تغــوصُ في دمــها الأنيابُ غــادرةً**

**و ينتشي مــن رؤى أهدابها ظفــرُ**[1]

تتكون هذه الجملة من فعل مضارع (تغوص)، جاء بعده جار ومجرور(في دمها)، قبل الفاعل(الأنياب)، الذي أتبعه الشاعر بحال مفردة منصوبة (غادرة)، هذا التركيب الجميل في اللفظ، السلس في العبارة، أعطى له صورة شعرية بيانية أسهمت في تشخيص وتجسيد صفات إنسانية على أشياء مادية محسوسة، حتى يتمكن القارئ من فهم النص الشعري وإدراك مضامينه.

ويقول في موضع آخر (البسيط):

**تحنو على هامــنا الأيام عاشقة**

ف جارومج إضا فا حال (مفردة)

**يا جبهة الضوء..كم غناك مفتخر**[2]

1 الديوان، لبنان الرافض، ص12.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص17.

تركيب شبيه بسابقه، ممزوج بصورة بيانية أيضا، تحمل في طياتها حنان الأم التي تحنو على صغارها، فاستعار منها الشاعر هذا الحنان ووظفه — هنا- ليمازج بين الصورتين.

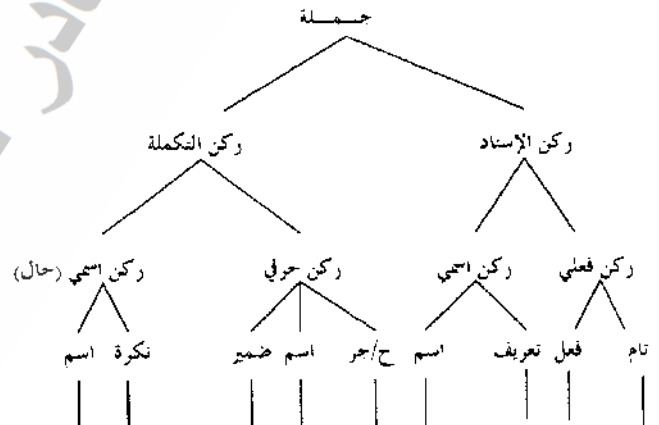
ويقول في موضع (الكامل):

تتواثب الأفراح في آفاقه ... خضراً..فميدي يا بشائر..ميدي [1]

ف فا جاومج حال

يتألف هذا التركيب من فعل مضارع (تتواثب)، متبوع بفاعل مجازي(الأفراح)-على عكس التركيبين السابقين اللذين كانا فيهما السبق للجار والمجرور-، جاء بعده الجار والمجرور والإضافة(في آفاقه)، فالحال التي تبين هيئة صاحبها أثناء عملية وقوع أحداث الفعل(خضراً)، وهي صورة كما أسلفت القول، تضفي جمالاً لفظيا ومعنى عميقا في النفس، فيطرب لها القارئ وترتاح لها النفس .

كما يقول في موضع آخر من الديوان(الكامل):




يتألف هذا التركيب من فعل (تتألق)، متبوع بفاعل (الأشواق) تتبع بذلك نسج الجملة الفعلية وتركيب عناصرها، جاء بعده الجار والمجرور والإضافة(في أحداقهم)، ثم رسم صورة شعرية رائعة بحال مفردة(عشقاً) بينت هيئة صاحبها أثناء حدوث الفعل. كما كان للركن التكميلي للبيت الشعري (وتزهر بالسلام خلودا) التحليل ذاته، فأضفى على الجملة الشعرية تشاكلا تعبيريا ونحويا جميلا. أضفى عليها طابعا خاصا بهذا النوع من الصور الشعرية

1 الديوان، لا ترهبي الموج، ص85.

2 الديوان، يا قارئي الضوء السخي، ص105.

التي تثري الدواوين الشعرية العربية وبالتالي المكتبة العربية، وكل هذه الأبيات احتوت على صور مجازية متمثلة في الاستعارات المكنية التي كثيرا ما يلجأ إليها الرومانسيون.

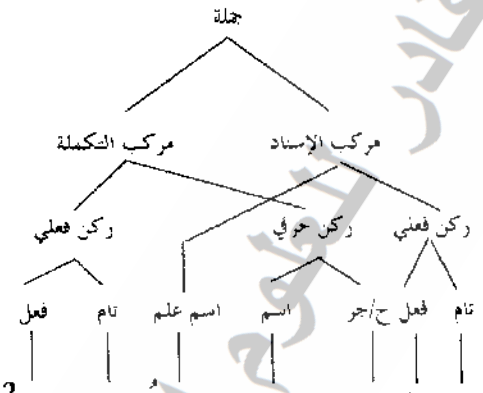
ويقول في موضع آخر (الكامل):

تنشالُ من جذب الحياة فواصلا خضراً..فتكفر بالدجـــى أسراه[1]

ف جاومج إضا حال صفة

يتألف هذا التركيب من فعل مضارع(تنشال)، وجار ومجرور وإضافة(من جذب الحياة)، محذوف الفاعل(غير ظاهر)، ثم الحال المفردة(فواصلا) متبوعة بصفة(خضرا)، جعلت من هذا التركيب ينفرد عن باقي التراكيب الأخرى؛ من حيث إن هذا التركيب خالف التراكيب السابقة في إعطاء صفة ملازمة في هذه الصورة للحال المفردة حتى تتحدد الصورة ويعطي لها الشاعر حقها في الجودة والجمال اللفظي والمعنوي.

ويقول في موضع آخر (البسيط):




على جدائلها طاب الهوى عنبا وهـــامَ في فرعـــها نيسانُ يـــزدهر[2]

يتألف هذا التركيب من فعل ماض(هام)، وجار ومجرور وإضافة(في فرعها)، ثم فاعل تأخر برتبته ضرورة(نيسان)، وختم الشاعر هذا التركيب بجملة فعلية مكونة من فعل مضارع مع فاعله (يزدهر) حلت محل مفردة، وعوضتها، وأخذت مكانها، وبينت حال ماقبلها؛ لتضيف الأسلوبَ جمالاً في التعبير والمعنى، وسلاسةً في التركيب والصورة، وروعة في البلاغة، هذه الجملة التي يعتبرها النحاة أنها حلت محل مفردة لذلك تعرب إعراب تلك المفردة المعوضة (حال) منصوبة.

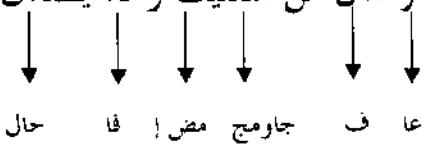
ويقول في موضع آخر (الكامل):

---

1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص129.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص10.

عيناك..وانتحرت عيون مرة  وانثال من شفتيك وعد يصدق[1]

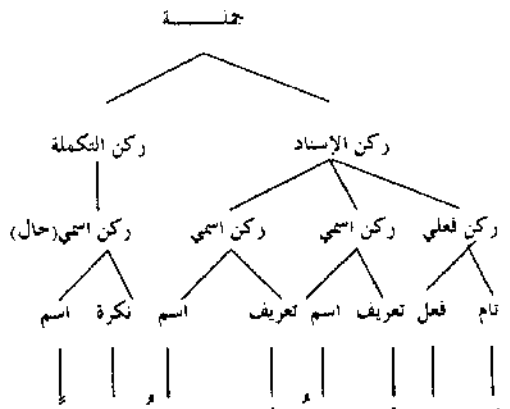



تركيب مماثل لسابقه، يتألف من فعل ماض (انثال) متبوع بجار ومجرور وإضافة (من شفتيك)، سابق في الرتبة الفاعل الذي تأخر عن مكانه (وعد)، وجاءت بعده جملة فعلية مضارعية (يصدق)، حلت محل مفردة عوضتها في الألفاظ وشاركتها في المعنى، فهي جملة في محل نصب حال.

## الصورة الخامسة : فعل + فاعل + حال

هذه الصورة شبيهة بسابقتها، والفرق البسيط بينهما هو عدم وجود متمم (جار ومجرور وإضافة) في هذا النمط واكتفائه بالترتيب العادي للجملة الفعلية ذات الفعل اللازم الذي يكتفي بفاعله؛ ليؤدي الغرض المقصود، ويفي بالفائدة المرجوة من هذا النوع من الجمل، إضافة إلى ظهور متمم آخر وهو الحال الذي يميل إليه جل الشعراء الجزائريين المحدثين لأنهم في حالة شعورية، أرادوا تجسيدها من خلال كلمات أو أبيات أو قصائد في دواوينهم، وقد تكرر هذا النمط في الديوان كله ثلاث عشرة مرة وبطريقة متباينة في الجمل الحالية بين الحال المفردة والحال الجملة الاسمية والفعلية.

ومنها قول الشاعر(البسيط):




فتهتف الـــشفةُ الـــخرساءُ هادرةً  أسيفُ خالد في الوادي أم القدرُ؟[2]

يتكون هذا التركيب من فعل مضارع (تهتف) الدال بأصواته على نوع من الأصوات يطلقه المرء عند الفرح والحبور، تبعه بعد ذلك الفاعل المحافظ على رتبته في هذا النوع من الجمل (الشفة)، وهو فاعل مجازي كما نرى، هذا المجاز الذي اتبعه الشاعر – هنا – ليصور لنا صورة

1 الديوان، الوعد الحق، ص74.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص16

بيانية غاية في الجودة وروعة في البلاغة، أعقبها بصفة متباينة (التباين) مخالفة للموصوف فالشفة صفتها التكلم و(الخرساء) صفة الأبكم لا يلتقيان، لكن الشاعر آثر مزج هذه الصورة حتى يصور أحاسيسه ومشاعره التي ترجمها من خلال هذا البيت وختم جملته التركيبية بتبيان حالة هذه الأمة البكماء الخرساء بصورة أقل ما يقال عنها أنه حاول فيها إظهار حالة من التناقض والاختلاف، فجاء بصورة الحال مفردة (هادرة)، لتصف وتتصف بها الشفة الخرساء .

ويقول في موضع آخر (الكامل):

**وتميد أشواقُ الدروب. .سخيةً  في عشقهن مدامعي وقصيدي**[1]

عا ف فا إضا حال مفردة

صورة أخرى وتركيب نحوي، يتكون من فعل مضارع (تميد) مزجه الشاعر بفاعل مجازي مضاف(أشواق الدروب)، ليضيف جمالاً أسلوبيا متلونا بصورة الحال المفردة التي زخرف بها أبياته (سخية).

وهذا مثال آخر من الأمثلة التي جسد فيها الشاعر هذه الصورة(البسيط):

**لنا الطلائع من "بـــدر" ومن "أحد"  يثور بركانها يمتد...ينشر**[2]

ف فا إضا حال مفردة 2 X

يتكون هذا التركيب المغاير من فعل مضارع (يثورُ)، وفاعل حافظ على رتبته (بركانُها) أتبعها بعد ذلك الشاعر بجملتين متتاليتين يفصلها فيها فاصل يميل إليه الشعراء (نقط الحذف)؛ الجملة الأولى (يمتد) متكونة من فعل مضارع ظاهر، وفاعل غير ظاهر يدل عليه السياق، والملاحظة نفسها تنطبق على الجملة التالية لها لترسم حالين؛ جملتين متتاليتين تصفان حال هذا البركان الثائر ثوران عاطفة الشاعر.

ومنها قول الشاعر(الكامل):

**تتعطش الأبعاد و هي جريحة  لـــــرؤاه..كـــم تهب الـــخلود رؤاه!**[3]

ف فا و/الحال م خ (جملة الحال)

1 الديوان، لا ترهبي الموج، ص83

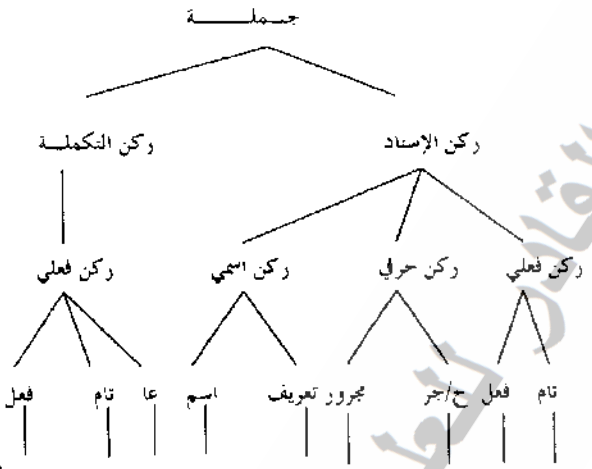
2 الديوان، لبنان الرافض، ص16.

3 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص130.

يتكون هذا التركيب من فعل مضارع (تتعطش) دال على الحال والاستقبال، متبوع بفاعل مجازي [كثيرا ما يميل الشعراء إلى هذا الصنف من الفواعل] (الأبعاد)، اقترن في هذه المرة [وهي صورة فريدة في هذا النمط] بواو وهي واو الحال، وجملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر في محل نصب حال.

## الصورة السادسة : فعل + نائب فاعل

وهي أقل الصور وروداً في الديوان بست جمل قصيرة عوض فيها النائب عن الفاعل المفعول به المحذوف في الجملة الأصلية، حيث«يؤدي وظيفة المسند إليه في ظاهر الجملة الذي كان مفعولا به، فلما حذف لفظ الفاعل ناب عنه المفعول لأن الفعل لا يخلو من مسند إليه »[1]. ومنه قول الشاعر(الكامل):




غنى بواديه السكون وأجهضت شفة..تُـدارُ لـــها الـكؤوسُ و تـــهرقُ[2]

يتكون هذا التركيب من فعل مضارع أسند لغير المعلوم(تُدارُ)، تبعه حرف جر "اللام" بعده "الهاء" في محل جر بحرف الجر، فنائب الفاعل (الكؤوس) أُخّر ضرورة شعرية، ورغبة في الفواصل الموسيقية في الشعر، كما قام الشاعر بعطف جملة أخرى كذلك مكونة من فعل ونائب فاعل.

ويقول في موضع آخر(مجزوء الوافر):

**إلهيـــون. .في لاهـــور نجـــوى حبنـــا الأبـــدي**

**وفي القدس الجريح عيـــون ماضينا. .وفي "صفد"**

**وفي سينـــاء. .تغريـــها اليد الصفـــراء. .بالزبد**

1- خان محمد، لغـة القرآن الكريم، ص48 .

2 الديوان، الوعد الحق، ص71.

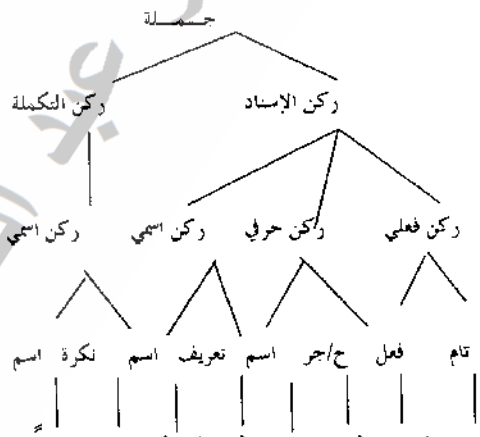
يُبـــاع الرفضُ للنـــاعين. .يا جمر الضحى اتقد[1]

ف نائب فاعل جاومج

يتألف هذا التركيب من فعل مبني للمجهول (يُبَاعُ) ونائب فاعل (الرفض) الذي عوض المفعول به المعوض به، ثم الجار والمجرور(للناعين)، وهي صور نادرة في هذا الديوان.

## الصورة السابعة : فعل + فاعل + تمييز

وهي من الصور النادرة في هذا الديوان، وقد اعتمد عليها الشاعر حتى يمزج بينها وبين بعـــض الصور السالفة الذكر، وهي عادة شعرية يلجأ إليها الشعراء لتزيين أبياتهم الشعرية، ومنها قول الشاعر(الكامل):




ويـــفح في شبق الـــليالي شـــهوةً تغريك بالألفاظ و الأوزان[2]

تتألف بنية هذه الجملة الشعرية من ركن الإسناد المتكون من ركن فعلي يتقدمه الفعل المضارع (يفح) المحذوف الفاعل لدلالة السياق اللغوي عليه، ومن ركن حرفي تابع للركن الفعلي المتكون من جار ومجرور (في شبق ) المضاف له ركن اسمي (الليالي)، أمّا ركن التكملة فيتكون من اسم نكرة مُنَوّنٍ استخدمه الشاعر ليزين الصورة الشعرية التي وظفها، أمّا الركن المتبقي فهو ركن فعلي واصف لتمييز الركن الأول.

ومنها قوله كذلك (البسيط):

سينجلي الوهم أشلاء محطمة ويرتوي الحقد في واديه أدرانا[3]

عا ف فا جاومج إضا تمييز

1 الديوان، رفض في مسافة العشق، ص163.

2 الديوان، أغنية الشمس، ص28.

3 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص78.

تتألف بنية هذا البيت الشعري من فعل مضارع (يرتوي) مسند إلى فاعل مجازي (الحقدْ)، متبوع بجار ومجرور وإضافة (في واديه)، فالتمييز الذي وظفه الشاعر حمّل البيت وزاده متانة في السبك (أدراناً). ووجه الخلاف بين هذا الركن وسابقه، يتمثل في أنّ ركن الإسناد يتكون من ركن فعلي(يرتوي)، متبوع بركن اسمي(الحقد)، فركن حرفي(في واديه)، جاء بعدهم ركن التكملة المتمثل في التمييز(أدرانا).

## النمط الثاني : فعل + فاعل + مفعول به

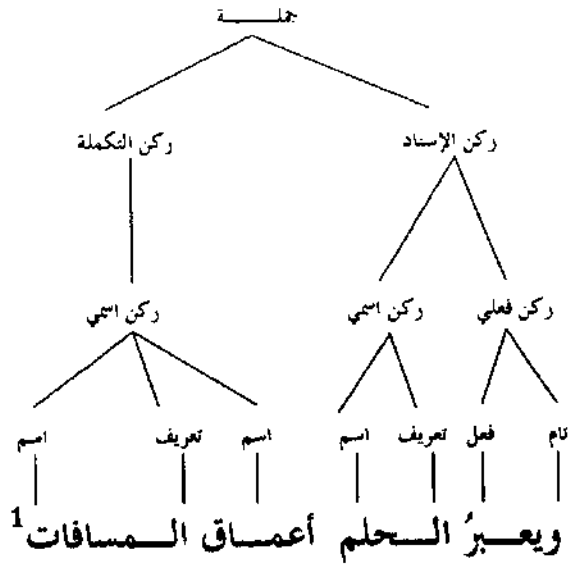
يأتي هذا النمط في الرتبة الثانية من حيث الإحصاء، والعدد، وهو نمط خاص بالفعل المتعدي الذي يحتاج إلى مفعول به (فضلة)؛ حتى يكتمل معناه، ويؤدي وظيفته النحوية على أكمل وجه، وقمنا بتوزيعها على شكل صور استناداً إلى طبيعة الجملة الفعلية العادية التي تحترم الترتيب العادي لعناصرها، ثم على مسوغات التقديم والتأخير لبعض عناصر الجملة البسيطة، كما راعينا ظهور الفاعل – سواء أكان حقيقيا أم مجازيا – أو إضماره .

### الصورة الأولى : فعل + فاعل (ظاهر ) + مفعول به

وردت هذه الصورة تسع مرات، وهو عدد قليل مقارنة بالصورة التي ستأتي بعدها، لأن جل الشعراء يميلون إلى إظهار الفواعل في كثير من الحالات التي استوقفتنا في مراحل دراستنا.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

"ليلى" وترتحل الأشياء في ذاتي




1 الديوان، رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر، ص191.

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع(يعبر) أسند مجازيا لفاعل (الحلم) ليخرج صورة بيانية تشخص أحاسيس الشاعر وتجسد طموحاته، بفضل هذه الصورة،أعقبه بفضلة(مفعول به) معرف بالإضافة بواسطة كلمة استعيرت فوضعت في غير موضعها الحقيقي.ومنها قوله(الكامل):

**إنّـي أراك عـلى الـزمـان سجيـنة**

**وتـحسُّ أقـدامـي خـطا سجـاني**[1]

صورة متعددة مبدوءة بحرف عطف رابط، ثم فعل مضارع دلّت عليه صيغته وحروفه (تحس)، ثم الفاعل المرفوع الظاهر والمضاف إلى ياء المتحدث أو المتكلم (أقدامي)، فالمفعول به الظاهر المنصوب المضاف أيضا إلى كلمة أخرى (خطا سجاني)، امتزجت فيها الإضافات المتتالية لتركيب صورة جميلة مزجت بين الخيال الفني (علم البيان)، والألفاظ المنتقاة التي وظفها الشاعر – هنا –.

ومنها ورد قوله(البسيط):

**وعانقوا السلمَ في أعتاب قائله وأدمنوا العهر في عشق وفي طرب!**[2]

تركيبان متماثلان، يتكون الواحد منهما من فعل ماض (عانقوا) و(أدمنوا) متصلان بواو الجماعة، هذا الضمير المبني في محل رفع فاعل دل عليه بناء الفعل الماضي، ثم المفعول به (السلم) (العهر)، ثم الجار والمجرور(في أعتاب قائله)، و(في عشق وفي طرب).

فهاتان الجملتان اللتان سقناهما، استوفتا شروط عناصر الجملة الفعلية من فعل وفاعل ظاهر ومفعول به؛ وهي كما أسلفنا الذكر، تراكيب نادرة في هذا الديوان.

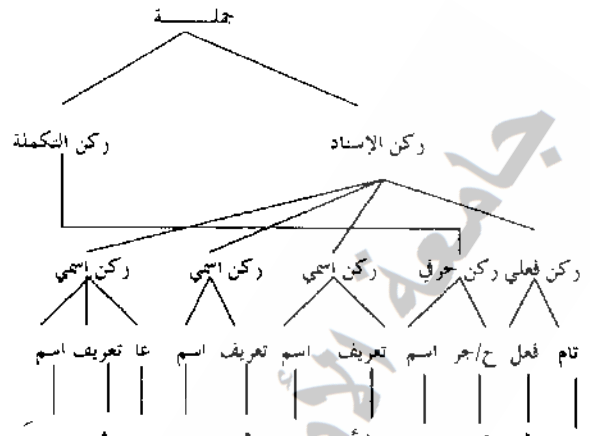
## الصورة الثانية : فعل + فاعل (غير ظاهر ) + مفعول به

هذه الصورة النمطية بهذا التركيب هي أكثر الصور الشعرية وروداً في الديوان، حيث تكررت خمساً وثلاثين مرّة، وبعناصر إضافية في بعض تراكيبها كما سيأتي الحديث عن أمثلتها.

ففي قول الشاعر (مجزوء الوافر):

1 الديوان، أغنية الشمس، ص27.

2 الديوان، يا وردة النار، ص170




سنمطر في مداه الأحمرين الـورد و الـنارا

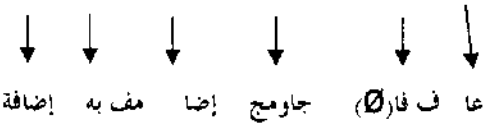
وتـوقظ نخـوة الآبـاء ملحمة و ثوارا[1]

صورة جميلة ابتدعها الغماري في هذا التركيب المكون الركن الفعلي المتكون من فعل مضارع دال على الاستقبال بدخول السين على صيغته (سنمطر) مع عدم ظهور الفاعل الذي دلَّ عليه السياق، مع حسن اختيار الشاعر دائما للأصوات التي يوظفها، وركن اسمي مفعول به (الأحمرين)، أعقبه بتوضيح بسيط جميل جمالها (الأحمرين)، (الورد والنار) بدلا من المفعول به، يتوسطها الركن التكميلي الذي وظفه الشاعر الجار والمجرور والإضافة (في مداه).

وهذه صورة أخرى من الصور الشعرية التي يتغنى بها الشعراء المحدثون، وهي من بحر(الكامل):

في الدرب أورقت الدماء لأنتشي

وأضـمَّ في قمـم الهوى إيـماني[2]




يتألف هذا التركيب من فعل مضارع دلت عليه صياغة الفعل (أضم)، بينما لم يظهر الفاعل لدلالة السياق عليه (همزة) المضارعة الدالة على أن الفاعل هو المتحدث، كما تأخر المفعول به (إيماني)، بعد تسبيق للجار والمجرور والإضافة، مما أعطى صورة جميلة متمثلة في مجازية ألفاظها الدَّالة على تشخيص وتجسيد معان سامية يتحلى بها المحب .

1 الديوان، نجوى العشق والنار، ص154.

2 الديوان، أغنية الشمس، ص25.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

**وأذوبُ في رهق المساء حكايةً**

↓ ↓ ↓ ↓

عا ف فا(Ø) جارومج إضا مف به

**تهتز أوتاري.. لها ودناني**[1]

تركيب يماثل التركيب السابق، ووجه الخلاف بينهما يكمن في أن المفعول به غير مضاف وظهرت عليه العلامة الإعرابية التي أعطت له جرساً صوتياً مميزاً.

وهذا تركيب آخر (الكامل):

**وتوزعين غنائماً موروثةً**

↓ ↓ ↓ ↓

عا ف فا(Ø) مف به صفة

**يلهو بها الحكام والأمراء**[2]

تتألف هذه الجملة من فعل مضارع (توزعين)، أسند إلى فاعل غير ظاهر في الصورة لكن مستوحى من صيغة الفعل التي دلت عليه "أنت"، مع عدم وجود فاصل في ترتيب بقية عناصر الجملة الفعلية البسيطة فظهر المفعول به جليا وواضحا وضوح التنوين اللاحق به (غنائماً)، أتبع بصفة لازمة في هذه الصورة الشعرية.

ويتحدث الغماري في موضع آخر(الكامل):

**ونلوكُ من سقم الحديث قشوره**

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

عا ف فا(Ø) جارومج إضا مف به إضا

**ونظل نوغل في الحديث..ننمق**[3]

تركيب مكرر، لكن الصورة الشعرية جميلة وهذا لحسن اختيار الشاعر لألفاظه وعباراته التي تزيدها هذه الأنماط بصورها براعة في الأسلوب ودقة في المعنى.

---

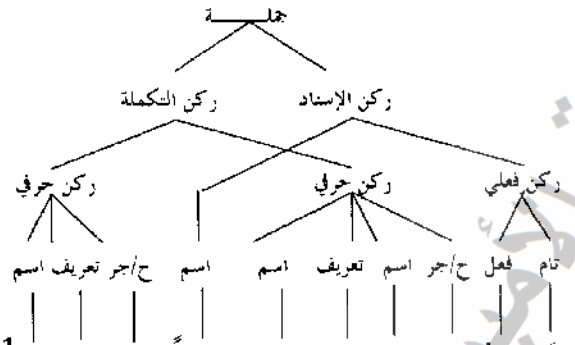
1 الديوان، أغنية الشمس، ص26.

2 الديوان، عن الثورة والحب، ص50.

3 الديوان، الوعد الحق، ص72

وهذه عبارات مجازية أخرى استعملها الشاعر؛ ليوظفها في سياقاته المتكررة (مجزوء الوافر):

**مرايا الضوء تجلو وحشة الظلماء عن هدبي**




**فأكتبُ في جبين الشمس موالاً عن العرب**[1]

يتكون هذا التركيب من فعل مضارع أسند إلى فاعل غير ظاهر دلَّ عليه همزة المضارعة من خلال الصيغة والسياق "أنا" ثم اتبع بجار ومجرور وإضافة، جاء بعد المفعول به (موالاً)، ليتم الشاعر جملته بجار ومجرور آخر (عن العرب) لتؤدي الوظيفة الإبلاغية التي يتمناه الشاعر.

ومنها أيضا (مجزوء الوافر):

**وأصلب في مداه الليل..أصلب جوعي الكافر..**

**وأعشـــق ثورة الفقراء في مُقل الهوى الساحر**[2]

يتألف هذا التركيب من فعل مضارع أسند إلى فاعل غير ظاهر دائماً دل عليه السياق وهمزة المضارعة (أعشق)، مع احترام ترتيب عناصر الجملة الفعلية البسيطة فجاء المفعول به مضافاً في هذه المرة ليحدد نوعه (ثورة الشعراء)، ويضيفه إلى ألفاظ رتبت ترتيباً سليماً باستخدام حرف آخر "في" وكلمات منتقاة متتابعات متتاليات (مقل، الهوى، الساحر)، فأعطى لها صورة بيانية رائعة زادت من روعتها عملية التشخيص والتجسيد التي يلجأ إليها جل الشعراء المحدثين والمعاصرين .

---

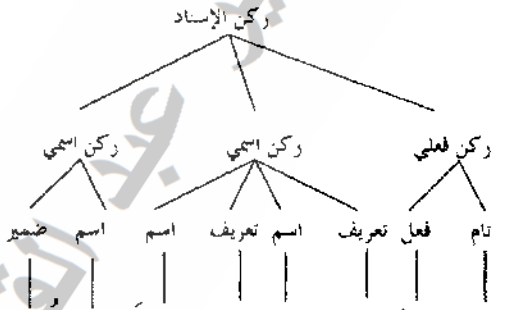
1 الديوان، رفض في مسافة العشق، ص161.

2 المصدر نفسه، ص163.

## الصورة الثالثة : فعل + مفعول به + فاعل

هذا التركيب النحوي في هذه الصورة، له ما يبرره من الناحية النحوية، حيث يتقدم المفعول به عن الفاعل وجوباً وجوازاً، فلو أُخرَ تغيرت الدلالة، ولنقف عند هذه الظاهرة ونورد الأمثلة التي قمنا بإحصائها في هذا النمط ومن خلال هذه الصورة، وجدنا أنها تكررت إحدى وثلاثين مرَّة في الديوان، وتختلف طبيعة تقديم المفعول به عن الفاعل من مثال إلى آخر، وسنحاول أن نقف عند بعض الأمثلة منها.

وهذا مثال من الأمثلة التي تأخر فيها الفاعل عن رتبته الأصلية، (الكامل):



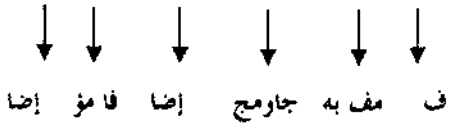

**وتعـــانقُ الـــسفرَ الـــطويلَ حروفُها**

**فـــحـــــروفها جمر يثور ومـــــاء**[1]

يتألف هذا التركيب من ركن الإسناد المتكون من فعل مضارع (تعانق)، تقدم بعده المفعول به السفرَ) لوجود ضمير في الفاعل المؤخر(حروفُها) يعود على المفعول به، ويتقدم المفعول به وجوبا في حالة «**أن يكون في الفاعل ضمير يعود على المفعول** ، أي يُشار به إلى **المفعول به، نحو قوله تعالى: ﴿وإذا ابتلى إبراهيمَ ربُّه﴾، فلو وضع الفاعل في موضعه بعد الفعل مباشرة، والمفعول به في موضعه بعد الفاعل مباشرة، لعاد الضمير على متأخر، والضمير إنَّما يعود على متقدم في الذكر**»[2]. ففي قوله (الكامل):

**ومع الضياء يلوح نهر بشائري**

**تهـــواه في مجرى الهوى أوطاني**[3]




1 الديوان، عن الثورة والحب، ص43.

2 في النحو العربي ، قواعد وتطبيق ، ص94 .

3 الديوان، أغنية الشمس، ص30.

يتكون هذا التركيب من فعل مضارع مضاف إلى ضمير من الضمائر المتصلة التي وُضعت مكان لفظة أو كلمة هي في الأصل مفعول به(تسهواه)، لذلك وجب تقديم المفعول به عن الفاعل، وجاء بعد ذلك الجار والمجرور والإضافة(في مجرى الهوى)، ثم تأخير الفاعل عن رتبته الأصلية وجوباً (أوطاني)، لوجود قرينة "ضمير" متصلة بالفعل أجبرته على عدم احترام الرتبة النحوية في هذا النوع من الجمل.

كما يتغنى الشاعر في موضع آخر (البسيط):

**يعانـــق المطرَ النـــاري . . رائـــدُنا**

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

ف مف به مقدم صفة فا مؤ إضا

**حـــرا..وتقصف دون الوصل أعمـــار**[1]

يتألف هذا التركيب من فعل مضارع (يعانق)، متبوع بمفعول به مقدم (المطرَ)، فصفة أعطت له صبغة معينة(الناري)، جاء بعد الفاعل المؤخر (رائدنا) وقد أُخّر لوجود ضمير عائد على المفعول، والضمير كما أسلفنا الذكر يعود على المتقدم في الذكر، إضافة إلى أنّ الشعراء يلجأون إلى مثل هذا التركيب، محافظة على الإيقاع الشعري والوزن والضرورة الشعرية.

ومن الصور الطريفة التي وجدناها عند الغماري(البسيط):

**لبـــنان يا خصلة الأحلام مزهرة**

**يضمـــها العاشقان الشعر والوترُ**[2]

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

ف مف به فا بدل 2×

تركيب آخر يتكون من فعل مضارع (يضمُّ) مقرون بضمير عائد على محذوف، أخذ وظيفته النحوية (مفعول به مقدم) (الهاء) ثم الفاعل (العاشقان) تأخر عن رتبته، متبوع ببدل ممّا أعطى جمالاً لفظياً للبيت الشعري وجرساً موسيقياً بفضل الفاصلة الشعرية.

ويقول في موضع آخر (مجزوء الوافر):

1 الديوان، إلى رائد الفكر، ص187.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص10.

تخدعـــني المرايا و الخضابُ[1]

ف مف به فا عا 2 X

يتألف هذا التركيب من فعل مضارع مقرون بنون الوقاية التي وقت الفعل المتصل بضمير عائد على محذوف (المفعول به) المقدم، جاء بعده الفاعل المؤخر (المرايا) المكرر بواسطة حرف عطف "الواو" والمعطوف (الخضاب).

ويقول في موضع آخر (البسيط):

تـــدوس هـــامتـــه الســـمراء..تصلبها

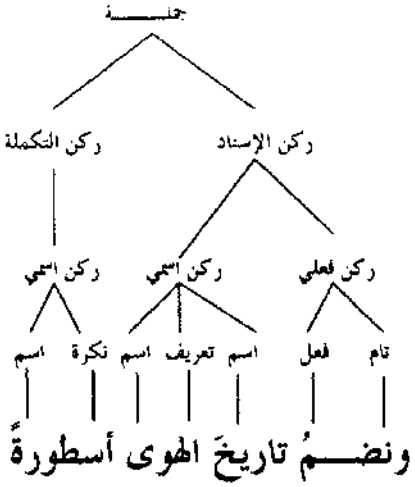
ويقـــدح العـــار قـــداحُ ومستـــــتر [2]

عا ف مف به فا 2 X

تركيب مكون من فعل مضارع (يقدح) متبوع بمفعول به ظاهر مقدم (العارَ) تأخر عنه الفاعل (قداح)، متبوع بعاطف ومعطوف، أدى إلى تكراره ، حتى يشاركه في الفعل والعمل لذلك تم استعمال أداة الربط "الواو"، حتى يحافظ البيت على وزنه وإيقاعاته.

**الصورة الرابعة : فعل + فاعل + مفعول به + حال**

تكررت هذه الصورة ست مرات في الديوان، والمتأمل للأبيات الشعرية للشعراء المحدثين يلحظ كثرة استعمال الشعراء للحال أو الجمل الحالية في دواوينهم وأشعارهم وهذا قصد التعبير عما يختلج في صدورهم من أحاسيس ومشاعر جياشة تجاه القضايا التي يتناولونها، ومنها قوله (الكامل):




ونضـــمُ تاريخَ الهوى أسطورةً

1 الديوان، أواه يا سفري، ص62.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص9.

يا كبرها..يمتد كيف يشاء[1]

يتكون هذا التركيب من فعل مضارع دال على الحال والاستقبال، متبوع بفاعل غير ظاهر "مستتر" على حد تعبير النحويين يدل عليه حرف المضارع أو السابقة على حد تعبير اللسانيين المحدثين "النون"، جاء بعد المفعول به (تاريخَ) الذي أضيف إلى (الهوى) فكوّن صورة موحدة "صاحب الحال" المفردة التي تلته هيئته أثناء وقوع الفعل (أسطورة).

كما جسّد الشاعر هذه الصورة في قوله (الكامل):

أجتازُ أشـــواكَ الظلام أشلّها

ف فا(Ø) مف به إضا جملة فعلية (حال)

فيفور من دمي السلام الأخضر[2]

يتكون هذا التركيب من فعل مضارع أسند إلى فاعل غير ظاهر دلت عليه صيغة الفعل بهمزة المضارعة التي تقدمته وعرفت الفاعل الضمير "أنا"، جاء بعده المفعول به المضاف (أشواك الظلام) التي بينت اللفظة التالية لها هيئتها حينما تمكن الفاعل من القيام بالعمل، لذلك جاءت الجملة الفعلية في محل نصب حال .

## النمط الثالث : فعل + فاعل + مفعولان

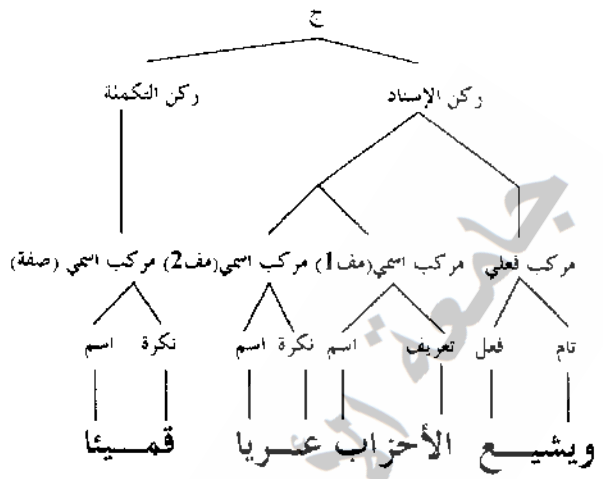
بعد إجرائنا لعملية الإحصاء العددية لأبيات الديوان، خلصنا إلى أن هذا النمط تكررت جمله اثنتي عشر مرة، وهذا لاعتماد الشاعر على بعض الأفعال التي تحتاج إلى مفعولين حتى يكتمل بناؤها النحوي وشكلها، ويمكن توزيع هذا النمط على الصور التالية :

### الصورة الأولى : فعل + فاعل + مفعول به 1 + مفعول به 2

جاء من هذه الصورة الأشكال التي في قول الشاعر(الخفيف):

1 الديوان، عن الثورة والحب، ص46.

2 الديوان، أشواك الظلام، ص140.




تتوارين خلفه محجوبه..[1]

يتألف هذا التركيب الشعري من ركن الإسناد المتكون بدوره من المركب الفعلي ذي الفعل التام المتعدي إلى مفعولين (يشيع)، والمركبين الاسميين المتتاليين (الأحزاب)، (عريا)، ثم الركن التكميلي المتكون من الصفة العارضة للمركب الاسمي الثاني(قميئا)، وهي من الصور النادرة التي يلجأ إليها الشعراء والكتاب.

ومنها كذلك قوله في موضع آخر(البسيط):

وترسم الوهم أقدارًا مقدرةً

عا ف فا (Ø) مف به1 مف به2 صفة

ويرفض الله والصحراءُ والعربُ[2]

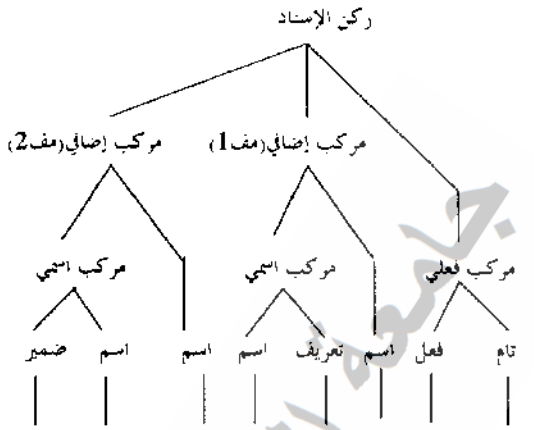
صورة مكررة من النسخة السابقة؛ ركن الإسناد المتكون من المركب الفعلي (ترسم)، والركنيين الاسميين المتتاليين المؤديين لوظيفة المفعول به الأول والثاني (الوهم، أقدارا).

**الصورة الثانية : فعل+فاعل (Ø) + مفعول به1 + إضافة + مفعول به2+ متمم**

تتجسّد هذه الصورة في قول الشاعر (الكامل):

1 الديوان، براءة، ص93.

2 الديوان، إلى شاعر القصر، ص98.




جعلت مرايا العــار بعض شهــودها

جعلــت أنــوارَ اليقــين شهــوداً[1]

تتألف هذه الصورة التركيبية من الركن الإسنادي المتكون من المركب الفعلي (فعل ماض) مسند إلى ضمير غير ظاهر (جعلت)، متبوع بمركبين اسميين (مفعولين)، فصل بينهما المضاف إلى المفعول الأوّل، فرسم بذلك الشاعر صورة جميلة بجمال تنوع التراكيب التي يوظفها الشعراء- عادة – في قصائدهم. كما أنّ الشاعر وظف في الشطر الثاني من البيت التركيب الأول (الركن الإسنادي المتكون من مركب فعلي ومركبين اسميين؛ جعلت أنوارَ اليقين شهوداً).

كما يورد الشاعر بيتا آخر حاملة الصورة السابقة(مجزوء الوافر):

تــمــلأ دربــنا المسحور "أفلاما" وأذكاراً!

ف فا (Ø) مف به1 متمم صفة مف به 2 مع

مواويلا.. بــبوح النيل أو بــردى..وأشعارا[2]

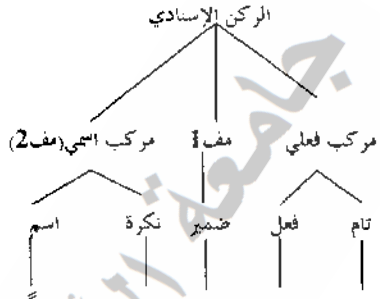
تتألف بنية هذا التركيب النادر في الشعر وفي النثر، من فعل مضارع مسند إلى ضمير الغائبة "هي"، وقد دلّ عليه السياق، تبعه بعد ذلك مفعول به أوّل مضاف إلى ضمير المتكلمين "نا"، فمفعول ثانٍ "أفلاماً"، متبوع بمعطوف مكون من العاطف "الواو"، والمعطوف "أذكاراً".

1 الديوان، يا قارئي الضوء السخي، ص113.

2 الديوان، رفض في مسافة العشق، ص164.

**الصورة الثالثة : فعل+فاعل (Ø) + مفعول به 1(ضمير متصل) + مفعول به 2**

تتمثل هذه الصورة في قول الشاعر (البسيط):



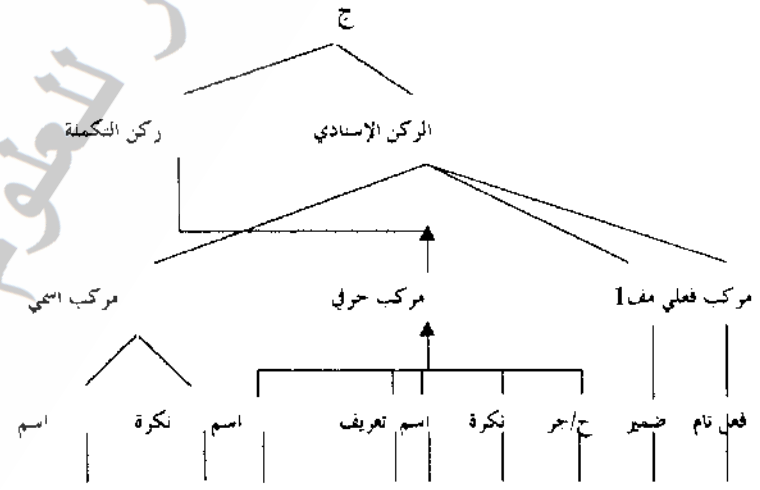

تـــحتلـــــه أثـــــراً ..تـــدمـــى ملامحه

وكـــان يـــورق فـــي أبـــعـــاده الأثـــر [1]

تتألف هذه البنية التركيبية من فعل مضارع (تحتلّ)، المسند إلى ضمير الغائبة "هي"، المتّصل-أي الفعل- بضمير في محل نصب مفعول به أول، فمفعول به ثان (أثراً)، وهي صورة مقبولة شكلا ومحتوى.

**الصورة الرابعة : فعل+فاعل (Ø)+مفعول به 1(ضمير متصل) + متمم + مفعول به 2**

ويجسّد هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




و أ ر ا ك فـــي ظمـــئ الـــوجـــود جـــداولاً

فيـــذوب خـــصـــل الـــرؤى وجـــدانـــي [2]

تتكون بنية هذه الجملة من الركن الإسنادي المتكون من مركب فعلي ذي الفعل المضارع (أراك)، مسند إلى ضمير المتكلم، متصل بضمير المخاطب المؤدي لوظيفة المفعولية(المفعول به الأول)، وجاء بعده المركب الحرفي المتكون من الجار والمجرور (في ظمئ الوجود)، تبعه بعد

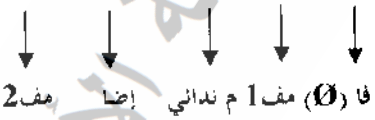
1 الديوان، لبنان الرافض، ص9.

2 الديوان، أغنية الشمس، ص24.

ذلك المفعول به الثاني(جداولاً)، وهي صورة رائعة في تراكيبها، معبرة في معانيها، مستوفية لشروطها النحوية، ومؤدية لوظيفتها الإبلاغية.

وهذا مثال آخر (البسيط):

**أعطـــاك يا دربنا المسبى قافلة**




**حضورها في غياب الجيل إصرار**[1] .

يتكون هذا التركيب من فعل ماض أعطى) المسند إلى ضمير الغائب "هو"، المتصل بضمير الخطاب(ك) المؤدي لوظيفة المفعول به الأول، المتبوع بمركب ندائي (يا دربنا)، الموصوف ب"المسبى"، المختوم بالمفعول به الثاني (قافلة)، وهي صورة كما ترى تتراءى للقارئ من خلال تجسيدها للوظائف النحوية المتعلقة بالجملة العربية.

## الجملة المنفية :

قبل الحديث عن الجملة المنفية، نعرج قليلا إلى معنى النفي في اللغة ثم نذكر دواعي النفي في حياة الإنسان. والنفي ضد الإثبات.

وإذا أردنا نفي جملة استعنا بأدوات النفي لتحقيق ذلك، والجملة المنفية في عرف النحاة هي الجملة الفعلية أو الاسمية التي تقدمتها أداة نافية لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، وما يقتضيه المقام[2]. كما تحدث سيبويه – أيضا – عن تقسيم لنفي الفعل؛ «**هذا نفي باب الفعل إذا قال : فَعَلَ، فإن نفيه: لَم يَفْعَلْ، وإذا قَالَ: قَدْ فَعَلَ، فإنَّ نفيَه لَمَّا يَفعَلْ، وإذا قَالَ: قَدْ فَعَلَ، واقعاً فنفيه: لاَ يَفْعَلْ، وإذا قَالَ: لَيَفْعَلَنّ فنفيه لاَ يَفْعَلْ.. وإذا قَالَ: سَوْفَ يَفْعَلْ، فإنَّ نفيَه: لَنْ يَفْعَل**»[3].

أمَّا ابن جني فيقول : « **اعلم أن كل فعل أو اسم مأخوذ من الفعل أو فيه معنى الفعل، فإن وضع ذلك في كلامهم على إثبات معناه لأسلبهم إياه، وذلك قولك "قام" فهذا**

---

1 الديوان، إلى رائد الفكر، ص185.

2 الكتاب 1 /135 .

3 الكتاب 3 /117.

لإثبات القيام "وينطلق" لإثبات الانطلاق وكذلك الانطلاق ومنطلق، وجميع ذلك وما كان مثله إنّما هو لإثبات هذه المعاني لا لنفيها، ألا ترى أنك إذا أردت نفي شيء منها ألحقته حرف النفي، فقلت : مَا فَعَلَ، ولم يَفْعَلْ، ولن يفعل، ولا تَفعل، ونحو ذلك»[1].

والنفي في اللغة ضد الإثبات والإيجاب؛ «أي أنّ الأصل في الكلام أن يكون موجباً ثم إذا أردت تكذيبه أدخلت عليه أدوات النفي لسلب معناه »[2]

والنفي يكون باستعمال أدوات ذكرها النحاة في مؤلفاتهم؛ منها المفردة؛ « وهي: ما، لا وهما الأداتان الأصليتان في النفي...ومركبات، وهي: ليس، لم، لمّا، لن»[3]، والأدوات النافية منها ما يختص بالجملة الفعلية [وهي موضوع بحثنا]، فيتم نفي نسبة الفعل إلى الفاعل في الزمن الماضي أو الحالي أو المستقبل.

وتتصدر أدوات النفي الكلام أو الجملة، وقد حصرها الزمخشري في (ما، لا، لم، لن، إن)، فما في نظره تنفي الحال، نحو قولك: ما يفْعَلُ، ولنفي المقرب من الحال؛ نحو قولك: مَا فَعَلَ و"لا" لنفي المستقبل ، نحو قولك: لاَ يَفْعَلُ و"لَمّ ولَمّا" لقلب المضارع إلى الماضي ونفيه، و"لن" لتأكيد ما تمنحه "لا" من نفي المستقبل، نحو قولك لَن أبرح اليوم مكاني، إذا أكدت الكلام بقولك: لا أبرح اليوم مكاني[4].

ويرى إبراهيم مصطفى أن النفي وأدواته «لو أنها جمعت في باب واحد وقورنت أساليبها ووزن بينها وبين ما ينفي الحال، وما ينفي الاستقبال، وما ينفي الماضي، وما يكون نفي لمفرد، وما يكون نفي لجملة، وما يخص الاسم، وما يخص الفعل، لأحطنا بأحكام النحو، ويظهر لنا من خصائص العربية ودقتها في الأداء شيء كثير أغفله النحاة، وكان علينا أن نتبعه ونبنيه »[5].

وقد كان تردد الجمل المنفية في ديوان " أغنيات الورد والنار " بعدد قليل منها، ويمكن تقسيم أدوات النفي الواردة في الديوان، كالأتي:

☒ **نفي الماضي**: وذلك باستعمال الأداة، "لم" لوحدها.

---

1 ابن جني، الخصائص 3 / 75 .

2 مصطفى سعيد الصليي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري (دراسة نحوية )، 21/1.

3 المخزومي ، في النحو العربي، قواعد و تطبيق ، ص118.

4 ينظر: الزمخشري، المفصل في علم العربية، على نفقة محمد أمين الخانجي الكتبي، مطبعة التقدم، مصر، ط1، 1323هـ، ص306 .

5 إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1973، ص 5.

☒ **نفي الحال**: وذلك باستعمال الأدوات : **لا ، ما** .

☒ **نفي المستقبل**: وذلك باستعمال الأداة: **لن**

**أولاً: نفي الماضي :** يكون النفي في الماضي مقترناً – دائماً – بحرفين، "**لم و لـــماّ**" حيث يدل الحرف "لم" على عودة الزمن إلى الماضي المنقطع، والحرف الثاني "لـــماّ" إلى الزمن الماضي المتصل بالحاضر، لأن الحرفين يدخلان على الفعل المضارع وقد وردت جمل نفي الماضي في الديوان بحرف واحد هو "لم".

**النمط : لم + جملة فعلية**

ومنـــه – أي النمط – جاءت الصور التالية :

**لم + فعل مضارع + فاعل (Ø) + جار ومجرور**

ويمثله البيت الشعري التالي(الكامل):

أنـــا رغـــم أشباح السراب حقيـــقة

لـــم تـــهـــو فـــي صدأ الزمان الجاني[1]

أ/جزم ونفي ف فا(Ø) جارمج إضا صفة

يتكون هذا التركيب من أداة نفي "لم" التي تختص بالدخول على الفعـــل المـــضارع؛ لتحوله إلى نفي من الزمن الماضي المنقطع، ويرى إبراهيم أنيس أن "لم" منحوتة من "لا" و"ما"، الذي يترتب عليه التأصيل؛ الذي لم يقم عليه دليل أنها آكد من النفي بأداة بسيطة مثل "ما" أو على الأقل لا يمكن أن يصبح النفي بـــ"لم" أضعف من النفي بـــ"ما"[2]. « **وتعـــرف لم بأنهـــا حرف نفي في الماضي تدخل على المضارع فتصرف معناه إلى المضي** »[3].

---

1 الديوان، أغنية الشمس، ص24.

2 ينظر: إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة العربية، ص 115.

3 المكودي، شرح المكودي على الألفية في علم الصرف والنحو، ضبط إخراج إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1422 هـ ، 2002م، ص 176 .

ويقول في موضع آخر (مجزوء الوافر):

**ولـــم نظـــفر بعين الشمس.. يا أبعادنـــا اتحـــدي..**

**سيبـــقى "التـــل" والقـــرآن، و"الصحـــراء" للأبـــد** [1]

يتكون هذا التركيب من أداة نفي وجزم "لم" وفعل مضارع مسند إلى ضمير المـــتكلم "أنا"، فغيّرت زمنه من المضارع إلى الماضي وصرفت معناه إليه،ـــ ثم جاء بعده جار ومجـــرور "بعين" مضافان إلى "الشمس"، فكوّنا صورة مجازية غاية في التصوير، جسّدت المعاني الحـــسية التي استوقفت الشاعر في هذه الأبيات.

**نفي الحال** : يكون نفي الحال مقترناً بالحرفين "لا" و"ما" وتدخل "ما" على "فَعَلَ" الماضي وعلى "يَفْعُلُ" المضارع، نحو قوله تعالى: ﴿مَا كَذَبَ الفُؤَادُ مَا رَأَى﴾...وتنفي "لا" فَعَلَ، فتكرر، نحو: قوله تعالى: ﴿فلاَ صَدَّقَ ولاَ صَلَّى﴾، ونفى "يفعل" كذلك، نحو قوله تعالى: ﴿ إنَّ اللهَ لاَ يَظْلِمُ النَّاسَ شَيْئاً﴾ ونستعمل كذلك لا نهيا فتخص بيفعل[2].

ويرى الرماني أنّ "لا" من حروف النفي وتكون عاملة وهاملة، والهاملة هي العاطفـــة، نحو قولك: قام زيد لا عمرو[3]، وتدل على ما لم يقع، كما تدل النون عليـــه، إذا قلـــت: واللهِ لأَفْعَلَنَّ، ثم نَفَيت فقلت:والله لا أفعل[4].

وقد ورد نفي الحال بـــ "لا" في الديوان مرة واحدة لا غير، وفق هذه الصورة:

**لا+ فعل مضارع +جار ومجرور + فاعل**

وعليه قول الشاعر (البسيط) :

**لا تســـكر الشـــمس إلاّ من لهيـــب دم**

---

1 الديوان، نجوى العشق والنار، ص159.

2 المخزومي، في النحو العربي ، قواعد وتطبيق ، ص 118 ، 119 .

3 ينظر: الرماني، كتاب معاني الحروف، تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق للنـــشر والتوزيـــع والطباعـــة، جـــدة، ط 3، 1404هـــ، 1984م، ص 81 – 84.

4 المـــبرد، المقتـــضب، تحقيـــق:محمـــد عبـــد الخـــالق عـــضيمة،المجلس الأعلـــى للـــشؤون الإســـلامية،لجنة إحيـــاء التـــراث الإسلامي،القاهرة،1388هـــ،2/ 334

و لا تفوز بها الأشباح و الصور[1]

عا أداة نفي ف جاومج فا عا معطوف

تتكون بنية هذا التركيب من أداة نفي "لا" وفعل مضارع "تفوز" دال على نفي الحال جاء بعده الجار والمجرور "بها" يليهما الفاعل المؤخر "الأشباح" متبوع بفاعل آخر مربوط معه بواسطة حرف العطف"و".

أمَّا نفي الحال "بما" فقد ورد أربع مرات؛ وتكون الأداة "ما" اسماً وحرفاً، وإذا كانت حرفاً تدخل على الجملة الفعلية ولا تعمل شيئاً[2]، فإن دخلت على الفعل الماضي جعلته منفيا وتركته على معناه من المعنى المطلق في حالة وقوعه جواباً لـ فَعَلَ، والماضي القريب من الحال في حالة وقوعه جواباً لـ "لقد فعل" وهو ما ذهب إليه سيبويه[3].

أمَّا في حالة دخولها على الفعل المضارع فإنها تنفيه وتخلصه من الحالية، وقد تنفيه في المستقبل بقرنية، على نحو: ما يقوم زيدٌ غدًا، لوجود قرنية الزمان "غداً"، وإذا لم توجد القرينة الزمانية يكون الفعل في هذه الحالة منفيا في الحال على رأي الرماني[4].

ويمكن تصنيف الجملة الفعلية المنفية بـ "ما" الواردة في الديوان كالآتي:

**تركيب إسنادي + ما + فعل ماض + جار ومجرور + فاعل**

ويمثله التركيب الشعري التالي (البسيط):

تخايلي في الزمان الوغد.. وائتلقي — فأختُ أحمدَ مَا غنَّى لها سَمرُ[5]

جملة فعلية — أداة ف جاومج فا

يتكون هذا التركيب من أداة نفي "ما" وفعل ماض "غنَّى" مسند إلى فاعل مؤخر" سمرُ" يتوسطهما الجار والمجرور "لها"، وهذه الجملة غير مستقلة وظيفيا بل هي متعلقة بجملة فعلية قبلها: "تخايلي في الزمان الوغد وائتلقي"؛ لأن مثل هذه التراكيب كثيرًا ما تقترن بما قبلها حتى تؤدي الوظيفة النحوية القائمة بذاتها وتؤدي الغرض البلاغي الخاص بها.

---

1 الديوان، لبنان الرافض، ص20.

2 ينظر: معاني الحروف، ص 86 ، الكتاب 1 /57 ، المقتضب ،4 /188 .

3 ينظر: الكتاب، 117/3 .

4 ينظر: معاني الحروف ، ص 88

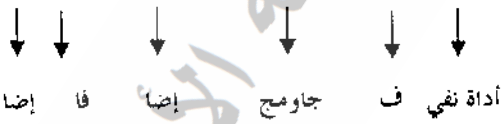
5 الديوان، لبنان الرافض، ص12.

**ما + فعل ماض + جار ومجرور + فاعل + إضافة**

ويمثل هذه الصورة التركيب الشعري التالي (الكامل) :

لـــولاك يـــا حـــد الوصال ورسمه

مَـــا شام في سُحب الأسى ذكراه [1]

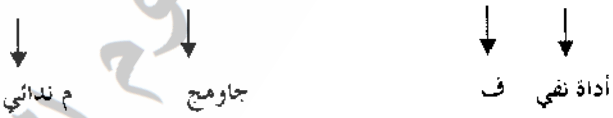



يتألف هذا التركيب من أداة نفي "ما" وجملة فعلية، يتصدرها الفعل الماضي "شام"، المتبوع بالجار والمجرور والإضافة "في سحب الأسى" يتأخر عنها الفاعل المضاف إلى ضـــمير الغائـــب "ذكراه".وهي من الصور الشعرية التي يلجأ إليها الشعراء القدماء منهم والمحدثون وذلك قـــصد التنويع في تراكيبهم.

**تركيب + ما + فعل + فاعل(Ø) + جار ومجرور + مركب ندائي**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (مجزوء الكامل) :

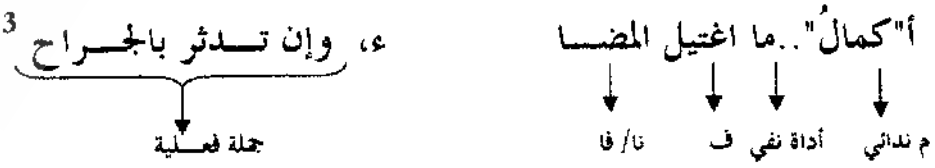
أوتاره...ما أرعفت بسواك يا كهف المجازر [2]




يتكون هذا التركيب من أداة نفي "ما"، وفعل ماض مقترن بتاء التأنيث الساكنة أرعنـــت" والتي أحالتنا إلى معرفة طبيعة الفاعل المستتر غير الظاهر، وجار ومجرور "بسواك" جاء بعـــدهما المركب الندائي"يا كهف المجازر" الذي أضفى على الجملة جمالاً بلاغياً.

ويقول في موضع آخر (مجزوء الكامل):

أ"كمالُ"..ما اغتيل المضـــا ء، وإن تـــدثر بالجـــراح [3]




1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص127.

2 الديوان، مرثية الألم والثورة، ص 35.

3 المصدر نفسه، ص36.

يتكون هذا التركيب من أداة نفي "ما" ، وفعل ماض مبني للمجهول مسند إلى نائب الفاعل "المضاء"، هذا المركب البسيط مسبوق بمركب ندائي "أكمال"، متبوع بجملة فعلية بسيطة، شارحة للجملة المنفية ومكملة لمعانيها.

**نفي المستقبل:** وردت في الديوان كله جملة واحدة منفية بـ"لن"، فما السر يا ترى في هذه الندرة !؟ هل يعود إلى طبيعة قصائد الديوان؟ أم يعود إلى شخصية الشاعر في حد ذاتها؟ لا يمكننا الوقوف عند هذه النقاط لأن طبيعة الدراسة مغايرة تماماً، لذلك سنقف عند تحليل هذه الجملة؛ لكن قبل ذلك نستعرض إلى حرف "لن" ونستعرض أهم آراء نحاتنا العرب، فلن هو حرف نفي ونصب واستقبال[1] وعنه قال سيبويه: «**وأمَّا الخليل فزعم أنَّها (لاَ، أنْ)، ولكنهم حذفوا لكثرته في كلامهم، كما قالوا: وَيْلِمِّهْ، يريدون (وَيٍ لأمِّه)** »[2].

ويخالف ابن هشام بعض النحاة العرب في مسألة أصل لن، فهو يرى أن: «**لن حرف نصب ونفي واستقبال، وليس أصله وأصل لم "لا" فأبدلت الألف نوناً في "لن" وميما في "لم" خلافاً للفراء؛ لأن المعروف إنَّما هو إبدال النون ألفاً لا العكس نحو: "لنسفعاً" (وليكونا) ولا أصل لن "لا أن" فحذفت الهمزة تخفيفا والألف للساكنين خلافا للأخفش الصغير** »[3].

أما ابن يعيش فيقول: « **اعلم أن "لن" معناها النفي، وهي موضوعة لنفي المستقبل، وهي أبلغ في نفيه من "لا" لأن "لا" تنفي يَفْعَلُ إذا أريد به المستقبل، و"لن" تنفي فعلاً مستقبلاً قد دخل عليه السين وسوف ... والسين وسوف تفيدان التنفيس في الزمان، فلذلك يقع نفيه على التأبيد وطول المدة**»[4]، وحرف "لن" هذا يختص بالدخول على الفعل المضارع فينصبه ويفيد النفي والنصب والاستقبال، ونمثل له – كما أسلفنا الذكر- ببيت وحيد عثرنا عليه في الديوان (البحر):

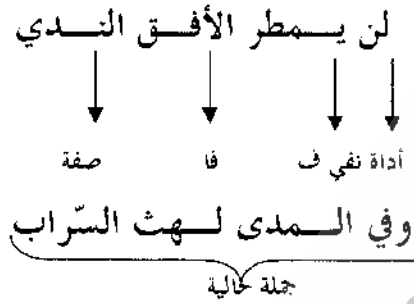
---

1 ينظر : المقتضب،6/2؛ المفصل في علم العربية، ص 307 .

2 الكتاب3/ 5 .

3 ابن هشام، مغني اللبيب، ص275 .

4 شرح المفصل ، 8 /111 – 112 .




يتألف هذا التركيب النادر من أداة النفي "لن" التي تفيد الاستقبال، وفعل مضارع "يمطر" منصوب بلن، متبوع بفاعل معرف بـ" أل" مع صفته، ختمها الشاعر بجملة في محل نصب حال.

**الجملة المؤكدة:** أجمع النحاة المحدثون على أنَّ أسلافهم تناولوا التوكيد بإسهاب وشرح كفيلين ليرتوي طالب العلم من بعضها، غير أنهم تحدثوا عن أدوات وطرق التوكيد في مواطن متفرقة و لم يفردوا لها باباً خاصاً يسهل العثور عليه. وقد تحدث عنها سيبويه في مناطق متفرقة من الكتاب، حيث لا يخلو أي جزء منها، « **إذ لم تُجمع من باب واحد وظيفتها الدلالية إنما وزعت توزيعا يُحدُّ من قيمتها المعنوية، فصنفت بمقتضى نظرية العامل التي سيطرت على التفكير النحوي، وكتاب سيبويه دليل على ذلك، فقد ذكرت وسائل التوكيد في أجزائه الأربعة**»[2].

والتوكيد في اصطلاح النحويين يكون على ضربين؛ أحدهما تكرير الأول بلفظه، نحو قولك: قام زيد قام زيد، وقد قامت الصلاة قد قامت الصلاة، وثانيها تكرير الأول بمعناه، وهو على ضربين –كذلك – أولها للإحاطة والعموم نحو قولك: قام القوم كلّهم، ورأيتهم أجمعين،وثانيهما للتثبيت والتمكين، نحو قولك: قام زيدٌ نفسه ورأيته نفسه[3].

ويذهب الزمخشري في معرض حديثه عن التوكيد إلى أنه نوع من الإقرار، حيث يقول: «**وجدوى التوكيد أنك إذا كرَّرتَ فقد كرَّرت المؤكد، وما علق به في نفس السامع، ومكنته في قلبه وأمطت شبهة ربما خالجته، أو توهمت غفلة أو ذهاباً عمَّا بصدده فأزلته،**

1 الديوان، أواه يا سفر، ص62.

2 خان محمد، لغة القرآن الكريم ، ص 147 .

3 ينظر: الخصائص، 3 /101 – 104؛ شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، مصر، 2004 ، 2/206 -209 .

وكذلك إذا جئت بالنفس والعين، لظّانّ أن يظن حين قلت: فعل زيد، أنّ إسناد الفعل إليه تجوّز أو نسيان وكل و أجمعون يجديان الشمول و الإحاطة »[1].

ويذهب الدكتور مهدي المخزومي إلى أنّ التكرار ليس هو كل ما في التوكيد من صور التعبير عنه، بل له صور مختلفة أخرى، لها مجال أوسع من إعادة اللفظ نفسه بتكراره، كالتوكيد بالقسم، والتوكيد بالقصر، والتوكيد بالتقديم والتأخير، وهناك أدوات كثيرة مفرقة ومبثوثة هنا وهناك من أبواب النحو، يُؤَكّدُ بها الجملة الفعلية[2].

وقد وقفنا على الجمل المؤكدة الواردة في الديوان، وقمنا باستقرائها؛ فتجلى لنا التوكيد بالوسائل التالية:

- التوكيد بالقصر .
- التوكيد بـــ "قد" و"لقد".
- التوكيد باستعمال "السين".
- التوكيد بالتكرار.
- التوكيد بالمصدر "المفعول المطلق".

## التوكيد بالقصر:

يقول السكاكي: «**القصر بالنفي والاستثناء أسلوب توكيدي يجري بين كل عنصرين متلازمين نحويا، فيكون بين طرفي الإسناد، ويكون بين المكملات**»[3]، وقد تم إحصاء أحد عشر تركيبا شعريا مؤكدا بالقصر والاستثناء، وتنوعت أدواته وجاءت على النحو التالي:

1. " لا...إلاّ..."
2. " ما...إلاّ..."
3. " لن...إلاّ..."
4. " لم...إلاّ..."
5. " لا...سوى..."

---

1 الزمخشري، المفصل في علم العربية، ص111 -112 .

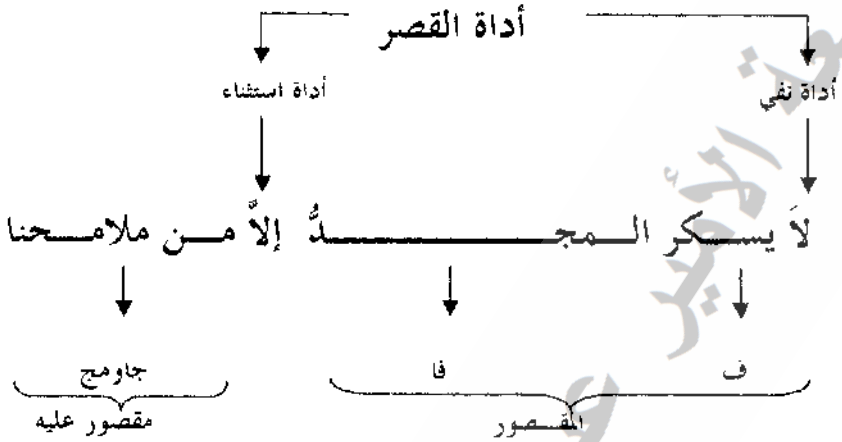
2 ينظر: المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه ، ص 235 .

3 السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د،ت)، ص125 .

ويمكننا توزيع هذا النمط "التوكيد بالقصر " إلى الصور التالية :

**الصورة الأولى : أداة نفي"لا"+ مقصور [فعل + فاعل]+الأداة +المقصور عليه [جار ومجرور]**

يمثل هذه الصور قول الشاعر (البسيط):

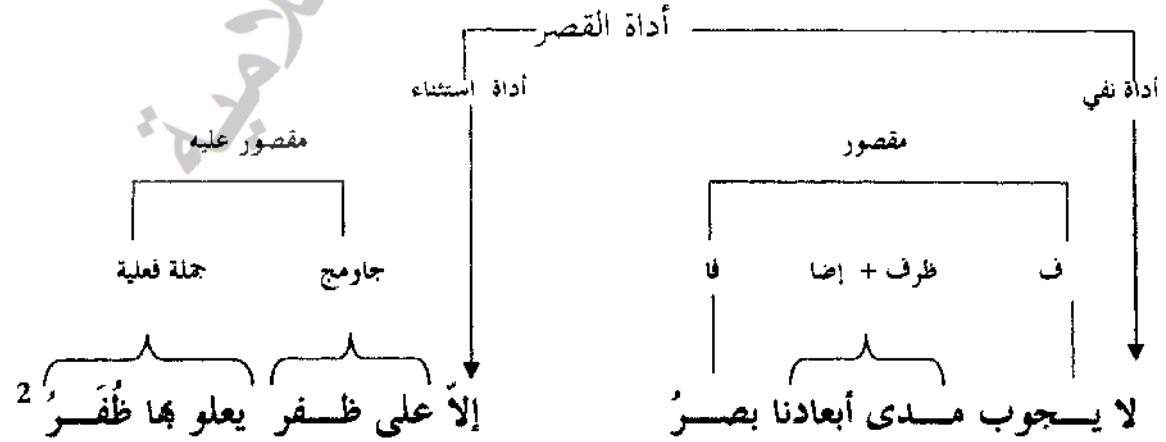



ولا يناجي سوى أشواقنا الزهر[1]

جاء المقصور في هذه الصورة متكونا من الفعل" يسكرُ " والفاعل "المجد" مسبوقان بأداة نفي "وهي وسيلة قصر"، ثم المقصور عليه "من ملامحنا " يتكون من جملة جار ومجرور، ويميل الشعراء إلى مثل هذه الأساليب في التوكيد بالقصر إلى إبراز بعض الصور الجمالية الرائعة بواسطة هذه الأساليب حتى يحصر الشاعر قيمة ما يريد أن يتحدث عنه ، باستعمال أدوات التوكيد.

**الصورة الثانية:لا+مقصور[فعل+ظرف+فاعل]+أداة استثناء+مقصور عليه[جار+جملة]**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):



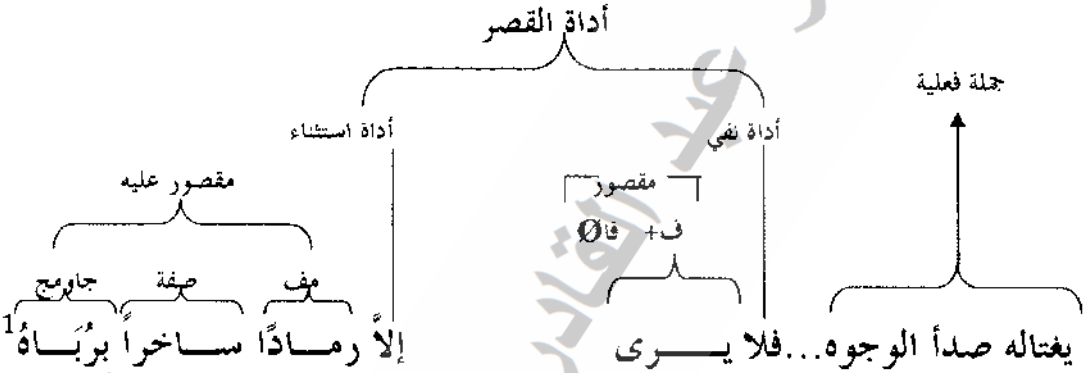

1 الديوان، لبنان الرافض، ص17.

2 المصدر نفسه، ص17.

في هذه الصورة ، جاء المقصور جملة فعلية متكونة من فعل "يجوب" متبوع بظرف وإضافة تقدما على الفاعل المؤخر "بصرُ " حتى يحدث الشاعر نوعا من التصريع والجرس الموسيقي الذي يحدثه عادة الشعراء في بداية قصائدهم، ثم جاء المقصور عليه على شاكلة الصورة الأولى مع اختلاف بسيط يتمثل في زيادة جملة فعلية بعد الجار والمجرور.

**الصورة الثالثة:جملة +أداة نفي +مقصور[فعل +فاعل]+إلاَّ+مقصور عليه [مفعول به +متمم ]**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

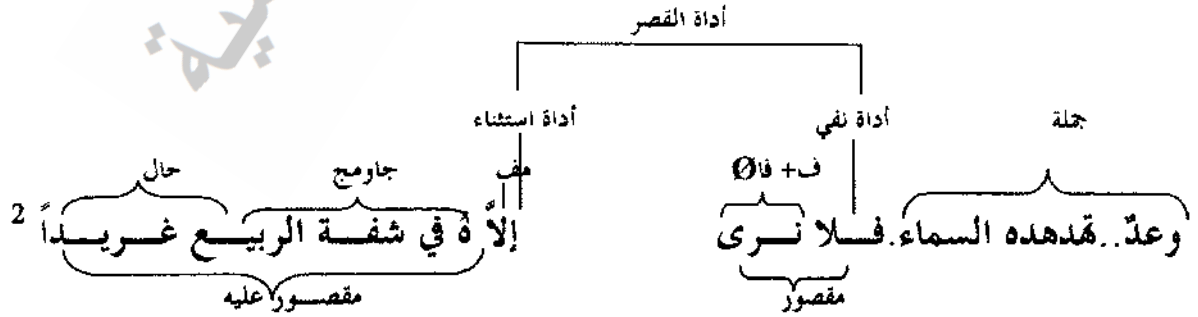



جاء المقصور في هذا البيت فعلا مضارعا "يرى"، والمقصور عليه مفعولا به "رمادًا" متبوعا بصفة "ساخراً" فمتمم "برباه" وفي هذا القصر قصر صفة على موصوف، ويلاحظ في هذه الصورة حذف الفاعل الذي دلَّ عليه السياق.

**الصورة الرابعة:**

**أداة نفي +مقصور[فعل +فاعل]+أداة استثناء+مقصور عليه[مفعول به +جار+حال]**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص128.

2 الديوان، يا قارئي الضوء السخي، ص110.

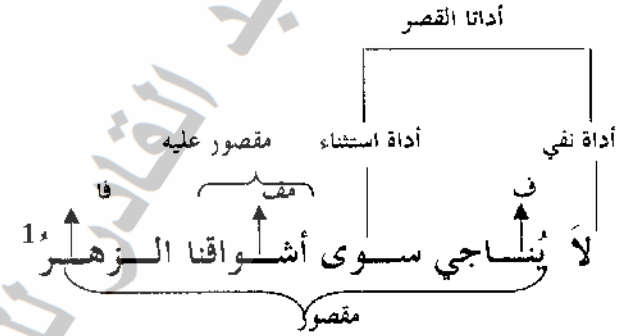
في هذه الصورة تقدَّمَ التوكيدَ بالقصر جملةٌ اسميةٌ خبرها جملة فعلية، ثم جاء عاطف "الفاء" متبوعا بـ "لا" أداة نفي، أما المقصور فيتمثل في الفعل "نرى" وفاعل محذوف دلَّت عليه صيغة الفعل المبدوء بحرف "النون"، وجاء الجزء الثاني في التوكيد بالقصر على شكل مفعول به "ضمير متصل " بأداة استثناء، متبوعا بالجار والمجرور مع اختلاف بسيط وهو ورود حال "غريداً" أضفى على هذه الصورة جمالا بديعياً وأسلوباً بلاغياً جمَّلته الاستعارة في صدر البيت.

**الصورة الخامسة:**

**أداة نفي+مقصور[فعل+ فاعل مؤخر]+أداة استثناء+مقصور عليه [مفعول به]**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

**لاَ يسكر المجدُ إلاَّ من ملامحنا**




ورد القصور في هذا البيت فعلا مضارعاً (يُناجي) وفاعل مؤخر ورد بعد المقصور عليه (الزهر)، أما المقصور عليه فقد ورد مفعول به (أشواقا) وهذا الترتيب بهذا الشكل أي تأخير الفاعل عن مكانه أضفى جمالاً أحدثه الجرس الموسيقي المتمثل في التائية وحرف الروي، واستخدام الغماري للقصر بواسطة أداة النفي (لا) تعبير صريح وضرب من ضروب التوكيد أسقطه نحاة العربية من مباحث القصر وألحقوه بمباحث الاستثناء فقط، وقد تحدث عن هذا الدكتور مهدي المخزومي قائلا: «**إلاّ هذه ليست أداة استثناء وإنّما هي مسبوقة بالنفي أداة قصر، ووظيفتها قصر ما قبلها على ما بعدها، والقصر توكيد وإيجاب أبدا، وهذا ما يفرق بينها وبين (إلاّ) في الاستثناء، لأنّ وظيفة (إلاّ) في الاستثناء إخراج ما بعدها من حكم ما قبلها، فهما مختلفتان، ولذلك كان عد النحاة إيّاها في الاستثناء خلطا، وتسميتها بالاستثناء المفرغ ضربا من التكلف**»[2].

1 الديوان، لبنان الرافض، ص17.

2 المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص240.

## التوكيد بـ "قد" و"لقد":

إنّ التوكيد باستعمال "قد"و"لقد"، يعطي للجملة البسيطة مدلولات متعددة، وهذا بحسب الفعل الذي يليها؛ فهذا سيبويه، يقول: «**هذا باب الحروف التي لا يليها بعدها إلاّ الفعل، ولا تُغيّر الفعل عن حاله التي كان عليها قبل أن يكون قبله شيء منها. فمن تلك الحروف "قد"، لا يفصل بينها وبين الفعل بغيره، وهو جواب لقوله: "أَفْعَلَ" كما كانت "ما فَعَلَ" جواباً لـ (هل فعل؟) إذا أخبرت أنه لم يقع، ولَمّا يفعل وقد فعل إنّما هما لقوم ينتظرون الخبر، فمن ثم اشتبهت "قد" "لما" في أنّها لا يفصل بينها وبين الفعل**»[1].

ويجمع النحاة أن "قد" من الحروف الهوامل؛ تختص بدخولها على الأفعال، ولا تعمل فيها لأنها قد صارت كجزء من أجزائها، وتفيد التوقع وإذا دخلت على الماضي قربته من الحال وذلك قولك: قد جاء، ولهذا حَسُن أنّ يقع الماضي في موقع الحال، فقول: رأيتك وقد قام زيد، أي في هذا الحال[2].ويقول عنها ابن هشام: « **أمّا الحرفية: فمختصة بالفعل المتصرف الخبري المثبت المجرد من جازم وناصب وحرف تنفيس، وهي معه كالجزء ، لا تفصل منه بشيء** »[3].

ويذهب النحاة إلى أن لـ "قد" خمسة معان[4] تفيدها أثناء ورودها في متن الكلام. وقد تكررت التراكيب الشعرية الواردة في الديوان، وفق ورود "قد" فيها" ثمان مرات، على النحو التالي:

**الصورة الأولى: قد + فعل (ماض) + فاعل + مفعول به + متمم**

وتمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

وقدْ لـمسـنا زفـيرًا منـه .. يـحـرقـنا

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

أداة تحقيق ف فا مف جارومج جملة فعلية حالية

لـو يسـتـطـيع .. وطـرفا منـه يقـلانا[5]

تتكون بنية التركيب الشعري من أداة تحقيق "قد"، وفعل ماض وفاعل ضمير متصل"لمسنا "، ومفعول به "زفيرًا " متبوع بجار ومجرور، وهذا الترتيب نمط موجود في اللغة

---

1 الكتاب ، 3/ 114 – 115 .

2 ينظر: الرماني،معاني الحروف،ص 98 ، 99 .

3 مغني اللبيب، ص 171.

4 تفيد التوقع، والتحقيق، والتقرير، والتعليل، والتكثير، ينظر بشيء من التفصيل، مغني اللبيب، ص 182 وما بعدها.

5 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص75.

العربية الخاصة بالجمل الفعلية، وقد ختمها الشاعر بجملة فعلية واقعة حالاً لتضيف جمالاً أسلوبيا وبلاغيا لهذا التركيب، والأداة "قد" تفيد توكيدًا في الجملة الداخلة عليها، وقربت معنى الجملة الذي كان يحتمل الماضي القريب والماضي البعيد، قبل دخول "قد" عليها إلى الماضي المتصل بالحاضر؛ أي الماضي القريب.

**الصورة الثانية : جملة + قد + فعل (ماضي ) + فاعل + متمم**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

حمرٌ وقـــدْ برىء "المراكسُ "منهم

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

عا أداة تحقيق ف فا جاومج(متمم)

سـمر .. و قدْ رفَضَتهم الصـحراءُ[1]

يتكون هذا التركيب الشعري من أداة تحقيق "قد" وفعل ماض "برىء " وفاعل "المراكس" وجار ومجرور، وجاء الشطر الثاني من البيت على شكله الأول "**سمر.. وقد رفضتهم الصحراء** " تشاكل تعبيري مزج بين ركني البيت الشعري، وقد أفادت "قد" توكيدًا واضحاً بتكرارها في البيت مرتين، وقامت بتقريب زمن الجمل إلى الماضي المتصل بالحاضر أو الماضي القريب.

**الصورة الثالثة : تركيب ندائي + جملة اسمية + قد + فعل (مضارع) + فاعل + معطوف**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

أحبيبتي، والدرب أغنية الهوى عقمت، وقـد تنمو الجراحُ وتكبر[2]

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

م ندائي جملة اسمية أداة توكيد ف فا معطوف

يتكون هذا التركيب الشعري من أداة التوكيد "قد" وفعل مضارع "تنمو" وفاعل "الجراح" وقد ورد معناها هنا للتكثير بدليل العاطف الذي جاء بواسطة أداة الربط أو العطف "و" لتؤيد الحكم الأول في التكثير وذلك لأن"قد" دخلت على الفعل المضارع.

**الصورة الرابعة :جملة فعلية + قد + فعل (مضارع) + فاعل مكرر.**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر(مجزوء الكامل):

---

1 الديوان، إلى الغرباء، ص120.

2 الديوان، أشواك الظلام، ص139.

غرَّد... فقد تحيا القصا ئدُ والمواويلُ القديمهْ[1]

جملة فعلية أداة توكيد ف فا — فا مكرر

يتكون هذا التركيب الشعري من جملة فعلية سبقت التركيب محور التمثيل، ثم جاء الرابط "الفاء" متبوعا بأداة التوكيد "قد" وفعل مضارع "تحيا" وفاعل " القصائد" مكرر بواسطة العطف، ويفيد معناها بحسب السياق الذي وردت فيه التعليل.

**الصورة الخامسة : لقد + فعل (مضارع) + فاعل Ø + جار ومجرور + معطوف**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

ولقدْ يثُورُ على الضَّياعِ، فيرتوي دربٌ بورد عذَابهُ يَتَسَعَّرُ[2]

أداة توكيد ف فاØ جاومج عا جملة معطوفة

يتكون هذا التركيب من الأداة "لقد"، جاء بعدها الفعل المضارع "يثور" متبوعاً بفاعل مستتر غير ظاهر في المتن، دل عليه السياق الذي ورد فيه، ثم جاء الجار والمجرور ليدل على معنى الجملة أو التركيب، فاتصلت به الفاء لتكون رابط بين هذا التركيب والتركيب الثاني لها وهي الصورة الوحيدة المؤكدة في الديوان باستعمال "لقد".

**التوكيد بالتكرار:** المقصود – هنا- بالتوكيد بالتكرار هو تكرار لفظ بعينه؛ مما يؤدي إلى الفائدة الموجودة من السياق الذي ترد فيه الجمل، أو يرد فيه التركيب الشعري، ولسنا نقف عند حدود التوكيد المعنوي بل التوكيد اللفظي؛ الذي هو تكرار المؤكد بلفظه أو بعينه أو بما في معناه[3].

يقول ابن مالك :

وما من التوكيد لفظي يجي مكررا كقولك أدرجي أدرجي[4]

1 الديوان، نجوى مسافر بعيد، ص150.

2 الديوان، أشواك الظلام، ص138.

3 عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1428 هـ، 2008م، ص 380.

4 ألفية ابن مالك، ص. ؛ ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق وشرح: محمد خير طعمة حلبي، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط3، 1419 هـ ،1998م ، ص 248.

يتضح من خلال قول ابن مالك أن«**التوكيد اللفظي إعادة اللفظ بموافقة، وفهم من قوله مكررًا أنه يكون بالمساوي لفظا ومعنى نحو أدرج أدرج...**»[1]

وقد ورد التوكيد بتكرار الأفعال – بما أننا ندرس الجملة الفعلية – أربع مرات في الديوان وفق الصورة التالية :

**الصورة الأولى : فعل مكرر + فاعل "اسم موصول" + جار ومجرور**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

ينعَاكِ ينعَاكِ مَنْ بالأمْسِ ينعَانَا

ف مف توكيد فا جارومج جملة فعلية (صلة الموصول)

نَحنُ الغَرِيبَانِ يَا سَمراءُ وُجدانَا[2]

يتكون هذا التركيب من فعل مضارع "ينعاك" متبوع بمفعول به مقدم عبارة عن ضمير متصل مبنى في محل نصب، وهو من الحالات التي يتقدم فيها المفعول به وجوبًا عن الفاعل، ثم التوكيد اللفظي المتمثل في "ينعاك"، جاء بعد الفاعل وهو عبارة عن اسم موصول، وجار ومجرور متبوع بجملة صلة الموصول "**من بالأمس ينعانا**"، ويلجأ الشعراء عادة إلى تكرار ألفاظ بعينها لتأكيد وتوكيد أحكام يريدون توضيحها أو شرحها.

**الصورة الثانية:فعل ماض + توكيد لفظي مفعول به+مركب ندائي+أداة عطف+معطوف .**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر(البسيط):

بَاعُوكِ. بَاعُوكِ يَا سَمراءُ. فَانْتفضِي

ف مف توكيد لفظي م ندائي جملة فعلية معطوفة

أمَّ الفُتُوحِ .. ظِلامُ الزَّيفِ يَغْشَانَا[3]

يتكون هذا التركيب من فعل ماض مقترن بضمير متصل مبنى في محل في محل نصب مفعول به، متبوع بتوكيد لفظي "باعوك"، ثم مركب ندائي "يا سمراء"وجملة معطوفة بواسطة حرف عطف "الواو"، وقد لجأ الشاعر إلى توكيد كلامه يمثل هذه الأساليب التي تضفي قوة ومتانة في السبك.

---

1 شرح المكودي على الألفية في علم الصرف والنحو، ص 198 .

2 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص 75.

3 المصدر نفسه، ص76.

**الصورة الثالثة :فعل مضارع + توكيد لفظي + فاعل + مفعول به مكرر**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر(مجزوء الوافر):

وتـــرفض . تـــرفض السمحـــاءُ أوكارًا وأصـــناماً

ف — توكيد لفظي — فا — مف — أداة — معطوف

**ويـــرفض ضـــوؤها القدسي من في ليلـــه هـــامـــا**[1]

يتكون هذا التركيب من فعل مضارع "ترفض" مسند إلى "الـــسماء" مكـــوّن بـــذلك استعارة مكنية زادت البيت جمالاً حسياً ومعنى بلاغيا تطرب له النفس البـــشرية، ثم توكيـــد لفظي، يقوي المعنى ويؤدي الغرض والفائدة، ومفعول به " أذكارًا" متبوع بمعطـــوف تقويـــة للمعنى وتجلية للصورة البيانية التي رسمها الشاعر.

**التوكيد بالمصدر** : عرض سيبويه في كتابه إلى التوكيد بالمصدر في باب ما يكـــون من المصادر مفعولاً حيث قال: «**فيرتفع كما ينتصب إذا شغلت الفعل بـــه، وينتـــصب إذا شغلت الفعل بغيره، وإنما يجيء ذلك على أن تبين أي فعل فعلت أو توكيدًا**»[2]، كما نقـــل سيبويه قولاً عن السيرافي حول المصدر؛ معلقا عن الكلام السالف الذكر: «**يعني إنمـــا يجـــيء المصدر منصوباً أو مرفوعًا على أحد الوجهين: إمَّا لبيان صفة المـــصدر الـــذي دل عليـــه، كقولك: ضربتُ زيداً ضرباً شديداً، وإمّا للتأكيد لقولك: ضربتُ زيداً ضرباً، وحركتـــه تحريكاً، وإنما صار تأكيدا لأنه ليس فيه من الفائدة إلاَّ ما في قولك: ضربتُ وحركتُ**»[3]

ويذهب الدكتور عبده الراجحي إلى أن المفعول المطلق «**هو اسم منصوب يكون مـــصدراً أو نائباً عنه، ويأتي لتأكيد عامله أو تبيين نوعه أو عدده**»[4]، وقد ورد التوكيد بالمصدر في الديوان مرتين، وجاء المصدر مفعولاً مطلقاً لفعل محذوف على هذه الصورة.

**الصورة الأولى :مفعول مطلق + جار ومجرور + مركب ندائي**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

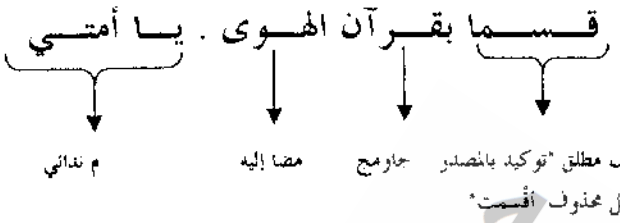
---

1 الديوان، رفض في مسافة العشق، ص165.

2 الكتاب ، 1/ 228، 229 .

3 هامش الكتاب ،1 / 228 .

4 التطبيق النحوي، ص 228 .



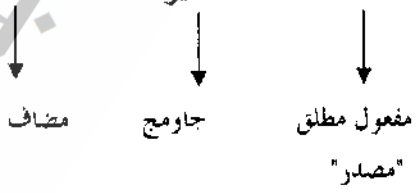

إنّا على الدرب الطويل دماء[1]

يتكون هذا التركيب من مصدر "قسما" مفعول مطلق لفعل محذوف تقديره "أقسمت" وإنما حذف هنا لدلالة المصدر عليه لقوته في تبيان معناه، وجار ومجرور "بقرآن" ومضاف إليه "الهوى"، فالشاعر هنا يقسم بقرآن الهوى ليبين تلك المكانة التي يحظى بها الحبيب "الأمة ".

**الصورة الثانية : مفعول مطلق + جار ومجرور +إضافة**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

قسمًا بميراث الجدود .. وإنّه




ملء الجبال الصيد إرث جدودي[2]

يتكون هذا التركيب من مصدر مفعول مطلق" قسمًا" لفعل محذوف يفسّره سياق الحال الجملة "أقسمتُ" وإنما حذف هنا لدلالة هذا السياق عليه وكذا الضرورة الشعرية التي تقتضي الاقتصار على المصدر، وجار ومجرور "بميراث" ومضاف إليه "الجدود"، وهي صورة مشابهة للصورة الأولى، اللهم اختلاف بسيط وطفيف.

**التوكيد باستعمال السين**: يعتبر السين من الحروف التي تختص بالدخول على المضارع، « **ويخلصه للاستقبال،ويترل منه مترلة الجزاء، ولهذا لم يعمل فيه مع اختصاصه به، وليس مقتطعا من سوف خلافا للكوفيين، ولا مدةُ الاستقبال معه أضيق منها مع سوف خلافا للبصريين**»[3]،ويقال عنها حرف تنفيس وحرف توسيع، « **وذلك أنها تقلب المضارع من الزمن الضيق – وهو الحال– إلى الزمن الرابع وهو الاستقبال** »[4].

ولقد ورد التوكيد بالسين خمس مرات وفق الصور التالية :

---

1 الديوان، عن الثورة والحب، ص47.

2 الديوان، لا ترهبي الموج، ص84.

3 مغني اللبيب ، ص 139 .

4 المصدر نفسه ، ص 140

**الصورة الأولى :السين + فعل ناسخ + حال + مركب ندائي + خبر الفعل الناسخ**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

سـيظل مثلـك يا جبـال مُـرَدِّدًا

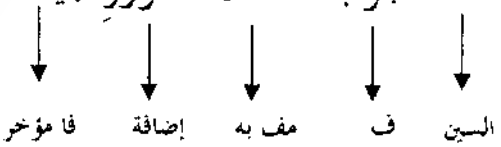
"اللهُ أكـبر" مبـدئـا ومـعـيـدا[1]

يتكون هذا التركيب من "السين" المفيدة للاستقبال وفعل ناسخ "يظلُ" متبوع بحال "مثلك" و مركب ندائي، جاء بعده الخبر "مُرَدِّدًا"، أمَّا اسمها فهو مضمر يفسره سياق التركيب.

**الصورة الثانية : السين + فعل + حال + مفعول به مقدم + فاعل مؤخر**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

سـتجوبُ أشـلاءَ الغرورِ جيادُنَا




سـمرا.. وتحـرق هيكـلا معبودا![2]

يتكون هذا التركيب من حرف "السين" الدال على الاستقبال وفعل مضارع "تجوب" متبوع بمفعول به مقدم "أشلاء" مضاف إلى "الغرور" وفاعل مؤخر "جيادُ" مضاف إلى ضـمير المتكلمين، وجاء هذا التركيب وفق هذه الصورة الجميلة "تقديم ما حقه التأخير" ليحدث نوعًا من الجرس الموسيقي ومحافظا على سلامة البحر الشعري.

**الصورة الثالثة:السين+فعل ناسخ+اسم الفعل الناسخ +جملة فعلية [خبر الفعل الناسخ]**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

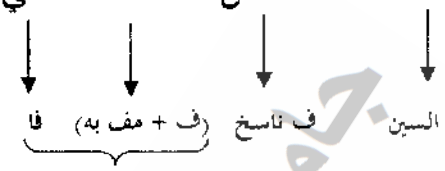
---

1 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص108.

2 المصدر نفسه، ص112.

أهـــواه .. يـــا كـــفا تـــبرعم خـــاطري

ســـــــأظل أمنـــحـــه دمي .. أهـــواه[1]




خبر الفعل الناسخ

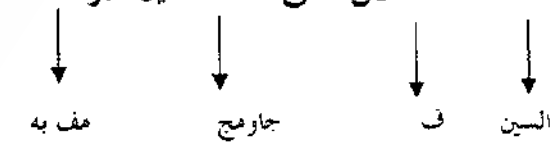
يتكون هذا التركيب من "السين" المفيدة للاستقبال، مقترنة بالفعل الناسخ "أظلُ" وأما اسمها فلم يظهر في البيان وإنَّما دلَّت عليه صيغة الفعل الناســخ، جـــاء بعـــدها جملـــة فعليـــة "أمنحهُ"وهي المتكونة من فعل مضارع "أمنح" والمفعول به الأول، الضمير المتصل "ـــــه"، ثم جاء بعده المفعول به الثاني "دمي"، وهذه الجملة الفعلية وقعت خبرا للفعل الناسخ "أظل".

**الصورة الرابعة: السين + فعل مضارع + فاعل Ø + جار ومجرور + مفعول به**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

**إذا عـــقـــيدتنا ديـــست كـــرامـــتـــها**

**ســـــــنستحيل على الطاغـــين بركـــانًا**[2]




يتكون هذا التركيب من "السين" المقترنة بالفعل المضارع "نستحيل" المسند إلى ضـــمير المتكلمين والجار والمجرور "على الطاغين" وتأخير المفعول به "بركاناً"، وهي من الصور المألوفة في العربية وكثيراً ما تدور على ألسنة المتكلمين، وفي أشعار المفتخرين.

**التوكيد بالتقديم** : يقول الدكتور محمد خان « التوكيد بتقديم بعض عناصـــر التركيب على بعض ظاهرة واسعة في اللغة العربية ... وهذا النوع من القصر يكـــون بتقـــديم ماحقه التأخير في بعض التراكيب اعتمادًا على القرائن السياقية والدلالية، لأنّه ليس كل تقـــديم يفيد القصر، فقد يكون لأغراض أخرى كالاهتمام واجتناب الثقل ومراعاة الفواصل»[3].

1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص126.

2 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص78.

3خان محمد، لغة القرآن الكريم ، ص 169 .

وقد ورد التوكيد بالتقديم إحدى عشرة مرَّة وفق الصور التالية :

**الصورة الأولى : جار ومجرور + فعل + فاعل.**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

مِنْ كُلِّ ليلكةٍ تنسابُ أغنيةٌ خضراء .. منْ كرمِهَا العُشَّاقُ كمْ سَكِرُوا[1]

جارومج ف فا صفة

يتكون هذا التركيب من شبه جملة "حرف جر واسم مجرور" مضاف "كل" ومضاف إليه "ليلكة" فتقدمت الجملة الفعلية لتؤكد ما لهذا المتقدم من أهمية، وهي من الأغراض البلاغية في عملية التقديم ماحقه التأخير، ثم جاء بعده فعل مضارع "تنساب" وفاعل "أغنية" وصفة "خضراء " وقد تكررت هذه الصورة في الديوان في مواطن متفرقة.

**الصورة الثانية : جملة مقصور عليه + مقصور [ فعل + فاعل + تمييز]**

وتمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط) :

عَلَى جَدائلِهَا طابَ الهوَى عنباً

جارومج ف فا تمييز

مقصور عليه "متقدم" مقصور

وَهَامَ في فَرْعِهَا نَيسَانُ يَزدهِرُ[2]

تتكون بنية هذا التركيب الشعري من جار ومجرور وإضافة "على جدائلها" وفعل ماض "طاب"، وفاعل "الهوى" وتمييز "عنبا"، وبالنظر إلى بنيتها العميقة تبين أن تقدم الجار والمجرور – هنا – قد أفاد القصر الذي يفيد – أيضا – التوكيد، والملاحظ في هذا التركيب الشعري وجود صورة مجازية آية في الدقة وبراعة في السبك، ممّا يدلّ على أنّ لغة الشاعر راقية رقي أشعاره التي نافس بها فحول الشعراء العرب.

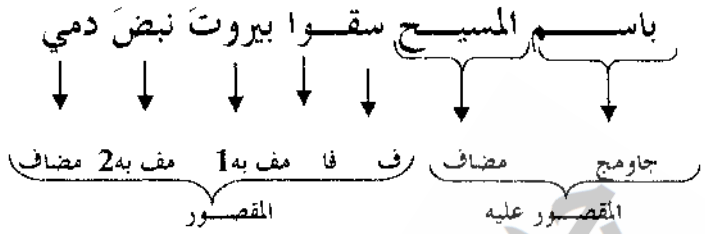
**الصورة الثالثة:المقصور عليه[جار+ إضافة]+المقصور[فعل+فاعل+مف به 1+مفبه 2]**

وتمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

---

1 الديوان، لبنان الرافض، ص10.

2 المصدر نفسه، ص10.

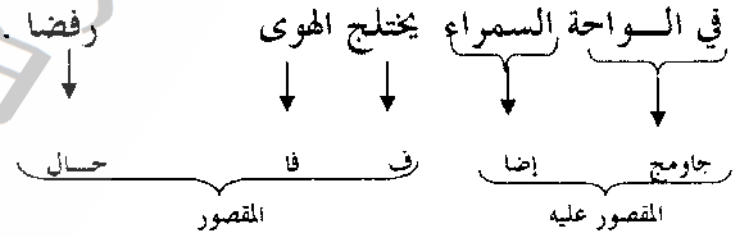



**ويرفض النور ما خانوا ..وما غدروا**[1]

يتكون هذا التركيب اللغوي الشعري من المقصور عليه الذي استفاده من تقدمه من حرف جر "الباء" واسم مجرور "اسم" وهو مضاف إلى "المسيح"، جاء بعد شبه الجملة هذه. أمّا المقصور المتكون من فعل"سقوا" مسند إلى واو الجماعة الغائبة ومفعول به أول "بيروت "ومفعول به ثان " نبض" مضاف إلى دمي، وهذه صورة بديعة من الصور التي يستخدمها الشاعر للتعبير عمّا يختلج بنفسه للتعبير عن أحاسيس يستشعر بها تجاه إخوانه اللبنانيين.

**الصورة الرابعة: المقصور عليه [جار ومجرور +إضافة]+المقصور [فعل + فاعل + حال]**

وتمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




يتألف هذا التركيب من المقصور عليه المتكون من جار ومجرور "في الواحة" ومضاف إليه "السمراء"، ومن المقصور المتكون من فعل مضارع "يختلج" وفاعل "الهوى" متبوع بحال "رفضا" لدلالته السابقة عليه، وجاء الحال هنا مفردة ووردت الحال كذلك جملة في المثال التالي (الوافر):

**وأعشق صحوة الماضين في عيني أحبائي**
**أسائلها ومن خمر الجواب تميد أضوائي أسائلها**[3].

1 المصدر السابق، ص16.
2 الديوان، عن الثورة والحب، ص43.
3 الديوان، نجوى العشق والنار، ص152.

الملاحظ على هذا التركيب الشعري أنّ المقصور يحتوي على جملة فعلية حالية، وظفها الشاعر حتى يرسم صورة مجازية تجسّد المعنى وتغني التركيب بالدلالة والإيحاء، وتضفي جمالا على الأسلوب وتقرب المفهوم إلى الأذهان، وتُريحُ النفس المتذوقة للشعر الفصيح والكلمة الجميلة والمعنى المراد تحقيقه.

## الجملة الفعلية المركبة:

**مدخل:** يُجمع جل الدارسين المحدثين للنحو العربي أنّ نحاتنا القدامى لم يفصلوا للجملة المركبة فصولا مستقلة؛ فتحدثوا عنها، بل تناولوها في أبواب مصنفاتهم على شكل عناصر تابعة لتراكيب نحوية معينة، كما تناولوا الجملة المركبة أثناء حديثهم عن بعض الوظائف النحوية،؛ فهذا ابن هشام يتحدث عن انقسام الجملة العربية إلى صغرى وكبرى؛ فالكبرى عنده هي الاسمية التي خبرها جملة اسمية أو جملة فعلية، نحو: زيدٌ قام أبوه، وزيدٌ أبوه قائم، أمّا الصغرى فهي المبنية على المبتدأ مثل الجملة المخبر عنها في المثالين السابقين، و«**قد تكون الجملة صغرى وكبرى باعتبارين، نحو: (زيد أبوه غلامه منطلق) فمجموع هذا الكلام جملة كبرى لا غير، و(غلامه منطق) صغرى لا غير، لأنّها خبر، و(أبوه غلامه منطلق) كبرى باعتبار (غلامه منطلق)، وصغرى باعتبار جملة الكلام**»[1].

والمتصفح لكتاب دلائل الإعجاز يلحظ أنّ الجرجاني قد تحدث عن المعاني النحوية أثناء ذكره أنّ الكلام قسمان؛ قسم تُعزى المزية فيه إلى اللفظ، وقسم تُعزى فيه إلى النظم، والذي يهمنا نحن في هذا المقام هو القسم الثاني، حيث يقول: «**وذلك أنّ النظم، إنّما هو توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه، والعمل بقوانينه وأصوله، وليست معاني النحو معانيَ الألفاظ، فيتصور أن يكون لها تفسير. وجملة الأمر: أنّ النظم إنّما هو أنّ (الحمد)من قوله** تعالى: ﴿ **الحَمْدُ لله رَبِّ العالمين۞ الرحمن الرحيم۞** ﴾ [الفاتحة3/2] **مبتدأ، و(الله) خبره، و(ربِّ) صفة لاسم الله تعالى ومضاف إلى (العالمين)...**»[2].

---

1 ابن هشام، مغني اللبيب، ص 361.

2 الجرجاني، دلائل الإعجاز، اعتنى به: علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ، 2005م، ص326.

وساد الاختلاف بين نحاتنا القدامى والمحدثين، في النقطة المتعلقة بالوظائف النحوية؛ حيث كانت نظرة القدامى قاصرة وغير كاملة في نظر نحاتنا المحدثين لأنهم غفلوا عن بعض الوظائف النحوية المتعلقة بالجمل الواقعة مفعولا مطلقا، أو مفعولا لأجله، أو المجرورة[1].

**مفهومها:** هي تركيب من تراكيب الجملة الفعلية يتضمن عمليات إسنادية عديدة في مستوى سياق بنائه النحوي المفيد لعملية الإخبار، وتتألف بنية الجملة المركبة من وحدة إسنادية كبرى تفرعت بعض عناصرها إلى جملة صغرى أو أكثر، وهذه الجمل الفروع تتنوع في أبنيتها ووظيفتها التي تؤديها في صلب الجملة الكبرى، ويتميز هذا الصنف من الجمل بالتكثيف اللفظي، والتحديد الدلالي والترابط السياقي بين عناصر التركيب، وترتبط الجمل الفرعية بالجمل الكبرى ربطا مباشرا، أو بواسطة أدوات وضمائر تجعلها خاضعة وظيفيا لعلاقة الإسناد المحورية[2].

والجملة الفعلية المركبة – التي نحن بصدد الحديث عنها–، هي التي تناولها النحاة في باب الجمل التي لها محل من الإعراب، أي الجمل التي أدت وظائف نحوية في جمل كبرى، وقد أحصيناها من خلال عملية استقراء ديوان (أغنيات الورد والنار)، فوجدناها جملاً أدّت وظائف: الحال، والصفة، والمفعول به، والمضاف إليه، والفاعل، والظرف.

والأصل في الإعراب إنّما يكون للمفرد أو الإفراد، وإذا ما تمّ تأويل جملة بمفرد، فإنّها تأخذ وظيفته الإعرابية، وقد أشار تمام حسان إلى أن نظام اللغة العربية الفصحى ينبني على عدة أسس؛ كالمعاني النحوية والتي يقصد بها معاني الجمل والأساليب، ومجموعة من المعاني النحوية المتعلقة بالأبواب المفردة كالفاعلية والمفعولية والإضافة[3].

## وظائف الجمل الفعلية المركبة:

اتخذت الجمل الصغرى الواردة في ديوان (أغنيات الورد والنار)، مواقع نحوية ووظائف مقامية، نوردها على النحو التالي:

**جملة الحال**: تُعرّف الحال على أنّها وصفٌ فضلةٌ منتصب تدل على الهيئة[4]،ولا تكون إلاّ نكرة، و«**الأصل في الحال والخبر والصفة الإفراد، وتقع الجملة موقع الحال، كما تقع**

1 ينظر: عبد السلام المسدي، و محمد الهادي الطرابلسي، الشرط في القرآن الكريم، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1980، ص143.

2 ينظر: خان محمد، لغة القرآن الكريم، ص62.

3 ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1979، ص178.

4 ينظر: شرح ابن عقيل، 205/2.

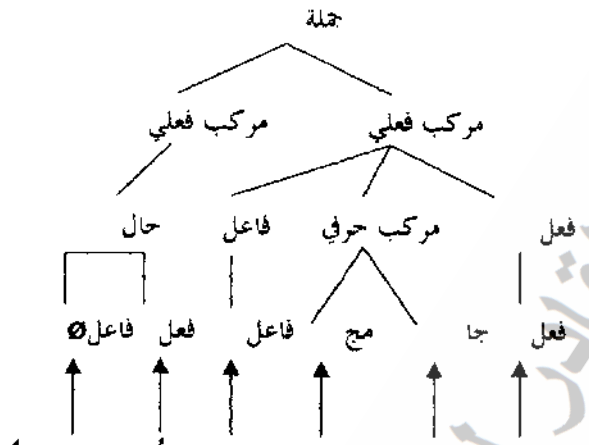
موقع الخبر والصفة، ولا بدّ فيها من رابط، وهو في الحالية: إمّا ضمير..أو واو وتسمى واو الحال، وواو الابتداء..أو الضمير والواو معا»[1].

وجملة الحال هي النوع الثاني من الجمل التي لها محل من الإعراب، وموضعها النصب[2]، وتكون إمّا اسمية أو فعلية؛ فعلها إمّا مضارع، أو ماض، والجمل إمّا منفية أو مثبتة[3].

وترددت الجمل الواقعة حالا في ديوان (أغنيات الورد والنار) تسع عشرة مرة، وفق صورتين اثنتين:

## الصورة الأولى: الجملة الفعلية الواقعة حالا

ويمثلها قول الشاعر (البسيط):




على جدائلها طاب الهوى عنبا وهـام في فرعـها نيسانُ يزدهـرُ[4]

يتألف هذا التركيب الشعري من فعل ماضٍ (هام) وفاعل (نيسان)، وفيه إسناد مجازي؛ لأنّ الفاعل ليس حقيقيا بل مجازيا، وهو مذهب أغلب الشعراء المعاصرين، وفُصِل بينهما بجار ومجرور ( في فرعها)، لإعطاء التركيب الصبغة الجمالية، وذيّل الشاعر بيته بجملة فعلية، فعلها مضارع(يزدهرُ) المسند إلى فاعل غير ظاهر دلّ عليه ما قبله، وفي هذه الجملة لم يحدث اقتران الجملة النواة بهذه الجملة بالواو؛ لأنّه «**إن صُدّرت بمضارع مثبت لم يجز أن تقترن بالواو، بل لا تُربط إلاّ بالضمير، بنحو: (جاء زيد يضحك وجاء عمرو تُقاد الجنائب بين يديه)، ولا يجوز دخول الواو؛ فلا تقول: (جاء زيدٌ ويضحك)**»[5].

ويقول في موضع آخر (الخفيف):

---

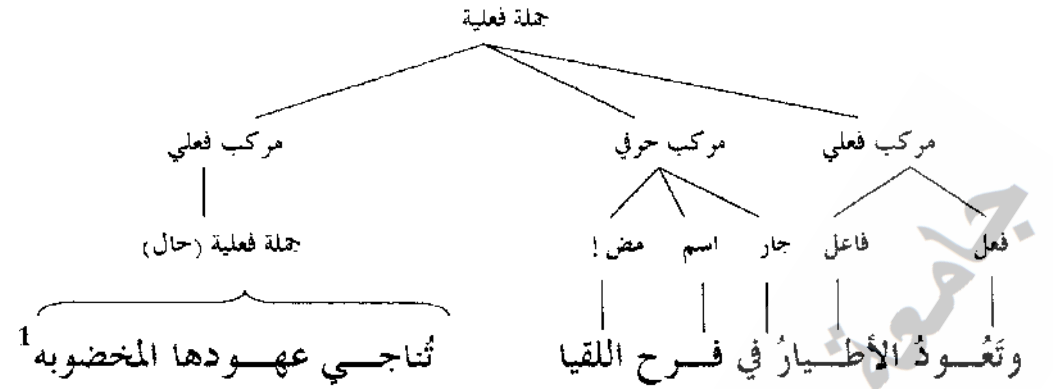
1 شرح ابن عقيل، 235/2، 236.

2 مغني اللبيب، ص388.

3 ينظر: شرح ابن عقيل، 238/2.

4 الديوان، ص10

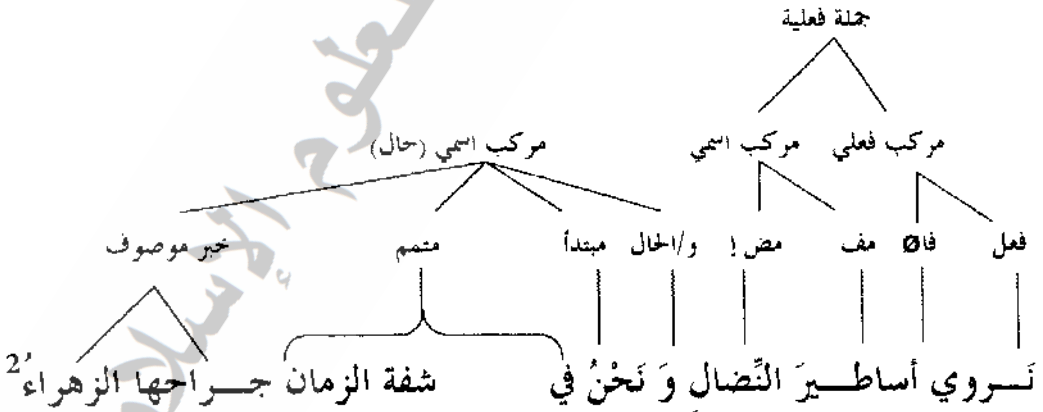
5 شرح ابن عقيل، 237/2.




يتألف هذا التركيب الفعلي المركب من فعل مضارع (تعودُ) وفاعل (الأطيارُ)، متبوع بجار ومجرور وإضافة (في فرح اللقيا)، أمّا التركيب الثاني الفضلة فيتمثل في الجملة الفعلية المؤداة للوظيفة النحوية (الحال)؛ فهي متكونة من الفعل المضارع (تُناجي)، وفاعل غير ظاهر دلّ عليه السياق، ومفعول به موصوف(عهودها المخضوبه)، وهي الجملة كما هو مبين حلت محل الحال المفردة لأنّها غير مقترنة بالواو.

## الصورة الثانية: الجملة الاسمية الواقعة حالا

وهي أقل ورودا من الصورة الأولى، ويمثلها قول الشاعر (الكامل):




يتألف هذا البيت الشعري من الفعل المضارع (نروي)، والفاعل غير الظاهر (نحن)، الذي دل عليه السياق، ومفعول به مضاف (أساطير النضال)، متبوع بجملة اسمية حالية مسبقة برابط وهو واو الحال، وقد تحدث ابن عقيل عن هذا الرابط الذي أسقطه من الجملة الفعلية (الفعل المضارع)، قائلا:«**يجوز فيه أن يربط بالواو وحدها، أو بالضمير وحده، أو بهما،**

1 الديوان، براءة، ص95.

2 الديوان، عن الثورة والحب، ص46.

فيدخل في ذلك الجملة الاسمية: مثبتة، أو منفية، ...فتقول: جاء زيدٌ وعمرو قائم. وجاء زيد يده على رأسه، وجاء زيد ويده على رأسه»[1].

وجملة الشاهد في بيت الغماري مسبوقة بالواو، وهي من التراكيب النحوية التي-غالبا- ما يوظفها الشعراء في دواوينهم، وذلك قصد تزيين معانيهم وتنميق جملهم، إضافة إلى التعبير عن مكنونات خفية يظهرها سياق أشعارهم.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

تتعطّشُ الأبعـــادُ و هـــي جريحة لرؤاه..كم تهب الخلودا رؤاه[2]

تتألف بنية هذه الجملة من الفعل المضارع (تتعطشُ) المسند إلى (الأبعاد) الفاعل المجازي، جاءت بعدهما جملة اسمية استوفت الشروط النحوية للجملة الاسمية البسيطة؛ (هي) مبتدأ من نوع الضمائر، و(جريحة) خبر نكرة، حلت محل الإفراد (الحال)، وأدت وظيفته النحوية.

**جملة الصفة (النعت):** الصفة أو النعت من التوابع التي تكلم عنها النحاة وأفردوا لها أبوابا خاصة، وتحدثوا عنها بإسهاب، وتناولوها في باب الجمل التي لها محل من الإعراب (التابعة لمفرد)، حيث يقول ابن مالك في ألفيته:

يَتْبَعُ في الإعرابِ الأسماء الأوَّلْ نَعْتٌ، وتوكيد، وعطف، وبَدَلْ[3]

ويعرف التابع على أنه الاسم المشارك لما ورد قبله في الإعراب مطلقـــا[4]، و«النعـــت يعـــني: الوصفَ تقول: نعتَهُ أي: وصفَهُ. ولهذا يطْلقُ بعض النحويين عليه:"الوصـــفَ" فالوصـــفُ،

1 شرح ابن عقيل، 239/2.

2 الديوان، أغني العاشق المجهول، ص130.

3 ألفية ابن مالك، ص

4 ينظر: شرح ابن عقيل، 157/3.

والصفةُ، والنعتُ بمعنى واحد. وهو أيك النعتُ: وصفٌ يوصفُ به ما سبق، فلا يتقدم على منعوته»[1].

ويرى بعض النحاة أنت النعت يكون بالحلية، نحو: الطويل، والقصير، أما الصفة فتكون بالأفعال، نحو:ضارب، خارج[2].

ويعرفه السيوطي بأنّه «**تابع مكمل لمتبوعه بمعنى جديد يحقق الغرض لدلالته على معنى فيه، أو في متعلق به**»[3]، كما يُعرّفُ أيضا بأنّه «**التابع المكمِّلُ متبوعَه ببيان صفة من صفاته، نحو:"مررتُ برجلٍ كريمٍ"، أو من صفات ما تعلق به – وهو سببيُّهُ – نحو: "مررتُ برجلٍ كريمٍ أبوه"، فقوله:"التابع" يشمل التوابعَ كلّها، وقوله"المكمل إلى آخره"، فخرجٌ لما عدا النعت من التوابع**»[4].

أمّا الحكم الإعرابي للنعت فهو واجب إتباع ما قبله ومطابقته في التعريف والتنكير؛ يقول ابن مالك:

**وَنَعَتُوا بِجُمْلَةٍ مُنَكَّراً فَأُعْطِيَتْ مَا أُعْطِيَتْهُ خبرا** [5]

وبيت ابن مالك – هذا- دليلٌ واضح على أن «**تقع الجملة نعتا كما تقع خبرا وحالا، وهي مؤولة بالنكرة؛ لذلك لا يُنْعَتُ بها إلاّ النكرة، نحو: "مررتُ برجلٍ قام أبوه"، أو "أبوه قائم"، ولا تُنعتُ بها المعرفة**»[6].

وحكم الجمل الواقعة بعد النكرات صفات، و«**شرح المسألة مستوفاة أن يُقال: الجمل الخبرية التي لم يستلزمها ما قبلها إن كانت مرتبطة بنكرة محضة، فهي صفة لها**»[7].

وبعد عملية استقراء لقصائد الديوان المنضوية تحت هذا النوع من الجمل، وجدناها اثنتي عشر جملة، جاءت وفق صور متباينة، ومنها قول الشاعر (الكامل):

---

1 ابن آجروم، محمد بن محمد الصنهاجي، شرح الأجرومية، شرح: محمد بن صالح العثيمين، مكتبة الأنصار، منشية السد العالي، جسر السويس، ط1، 1422هـ، 2002م، ص229.

2 ينظر: شرح المفصل لابن يعيش،599/1.

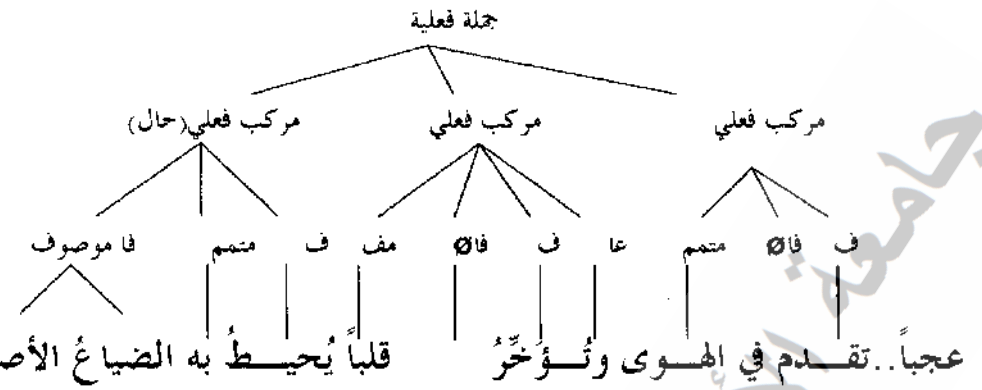
3 جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1975/1، 145/3.

4 شرح ابن عقيل 158/3.

5 ألفية ابن مالك، ص

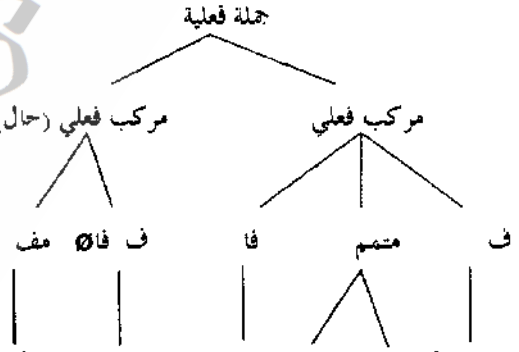
6 شرح ابن عقيل 161/3.

7 مغني اللبيب، ص404.


[1]

يتألف هذا التركيب الشعري من فعل مضارع (تؤخرُ) وفاعل غير ظاهر يـــدل عليـــه السياق العام للجملة، ومفعول به ( قلبا)، الذي وصفته الجملة الفعلية الـــتي جـــاءت بعـــده، وخصصته دون غيره لورود منعوته نكرة، فتأويل الجملة ب(محيطا) قللت اشـــتراك كلمـــات نعوت أخريات في صفات أخرى، لذلك حدث هذا التخصيص.

ويقول الغماري في موضع آخر (البسيط):

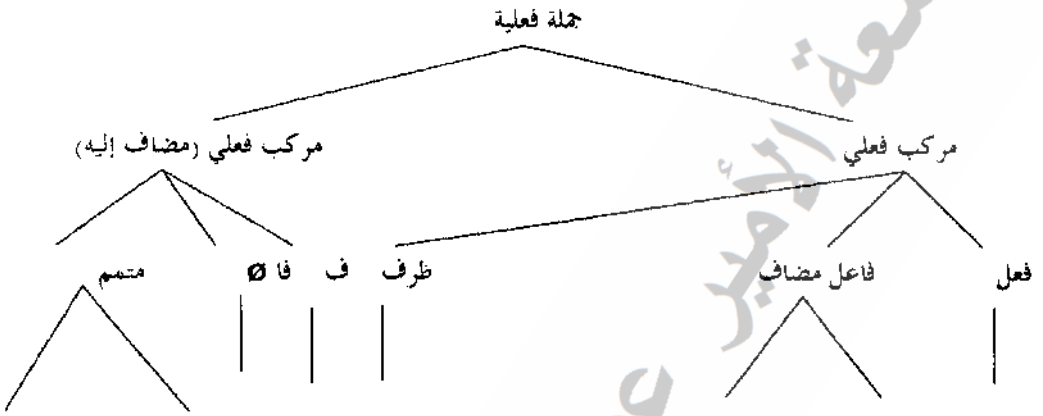

[2]

يتألف هذا التركيب الشعري من فعل مضارع (يلتف) المسند إلى فاعل مجازي (صمت)؛ ليرسم به الشاعر لوحة فنيّة غاية في الدقة وروعة في السبك، خاصة بعد فصلهما بواسطة المتمم الجار والمجرور (من حولنا)، وقد تم تذييل الشطر الأول محل الشاهد بجملة فعلية وقعت موقع الإفراد فأخذت وظيفته النحوية(النعت)، وخصصت المنعوت بهذه الصفة.

1 الديوان، أشواك الظلام، ص137.

2 الديوان، يا وردة النار، ص171.

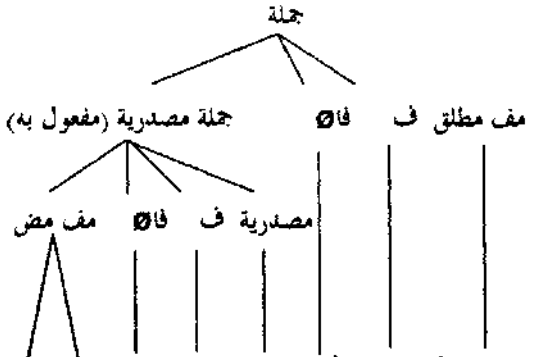
**جملة المضاف إليه**: وهي النوع الرابع الذي تحدث عنه ابن هشام، ويكون محلها الإعرابي الجر[1]، والجمل المضافة إلى ما قبلها أُضيفت إلى الظروف، لذلك جاز لنا تسميتها بالجمل الواقعة مضافاً إليه، وترددت في الديوان أربع مرات، نذكر منها ما قاله الشاعر (مجزوء الكامل):




و تحبلُ أمـواجُ الصمـو  دِ مدًى تدثّر(..) باللحـود[2]

تتألف بنية هذا البيت الشعري من فعل مضارع (تحبل) وفاعل مضاف مجازي (أمواجُ الصمود)، وظرف (مدى)، بمعنى مدة، وهي صورة مجازية جميلة وظفها الشاعر هنا بهذه الطريقة حتى يقرب المعنى إلى القارئ، ويمنحه التذوق الشعري المقبول، وختم الشاعر بيته بجملة فعلية حلت محل إفراد وأخذت وظيفته النحوية (مضاف إليه)؛ لأنه جاء بعد الظرف.

**جملة المفعول به**: تردد هذا النوع من الجمل في الديوان عشر مرات، وفق صور متشابهة كثيرا، بين الجملة المصدرية، وبين وقوعها مفعولا به ثان، ومنها قول الشاعر (الكامل):



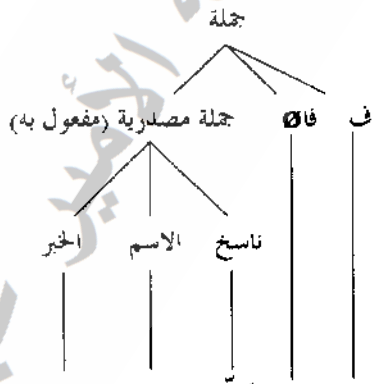

عبثاً تُحاولُ(..) أن تلملمَ(..)ريشَهَا  وشتاتها رَهنُ الرِّياحِ مُمَزَّق[1]

1 لمعرفة المزيد عن الجملة المضاف إليها، ينظر: مغني اللبيب، ص395.

2 الديوان، مرثية الأم والثورة، ص33.

تتألف بنية هذه الجملة الشعرية من الفعل المضارع (تحاول) المسند إلى فاعل غير ظاهر، متبوع بجملة فعلية (أن تلملم)، وهي مصدرية حلت محا المفعول به وأدّت وظيفته النحوية.

ويقول في موضع آخر (مجزوء الوافر):




**وتعلم(..) أنّ وثبته مضاء..يعلم الناس**

**وما جهلت..ولكن خلفها يندس"جساس"** [2]

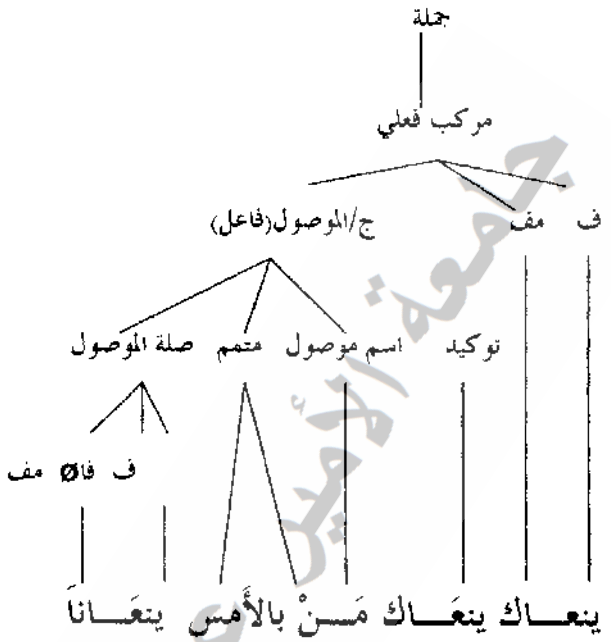
تتألف بنية هذه الجملة الشعرية من فعل مضارع (تعلم)، مسند إلى فاعل غير ظاهر، وقد تعمّد الشاعر إخفاء الفاعل في أغلب تراكيبه النحوية لعدم حاجته إلى إظهاره، وكذا المحافظة على السلامة الشكلية لأبياته الشعرية، وجاءت بعدهما جملة اسمية منسوخة استوفت شروطها النحوية وأدّت وظيفة نحوية بالنسبة لجمل أكبر منها(مفعول به) لفعل لم يستوف شروطه إلاّ بتأويل الجملة المنسوخة.

**جملة الفاعل:** المقصود بجملة الفاعل – هنا – ما كانت موصولية، أي الاسم الموصول وصلته؛ لأن صلة الموصول وحدها لا محل لها من الإعراب، لذا قمنا بتصنيف جملة الفاعل على اعتبار الاسم الموصول مع صلته، فوجدنا ثلاث جمل في الديوان، ومنها قول الشاعر(البسيط):

---

1 الديوان، الوعد الحق، 71.

2 الديوان، رفض في مسافة العشق، ص164




نحنُ الغريبانِ يَا سَمراءُ وُجدانا[1]

تتألف بنية الجملة من الفعل (ينعى) المضارع، ومفعول به مقدم (ك)، وهي من وجوب تقدم المفعول به عن الفاعل الذي تأخر – هنا- وجاء جملة موصولية، حافظت على المعنى وأبقت على سلامة الشكل والوظيفة.

## خصائص الجملة الفعلية المركبة:

بعد تحليلنا للجمل الفعلية المركبة، لاحظنا أنّ هذه الجمل التي وظفها الغماري في ديوانه الشعري؛ هي جمل نحوية سليمة، تباينت أشكالها وأنماطها بحسب السياق الذي وردت فيه، كما أنّها –أي الجمل- تماثلت وجمل اللغة العربية، وذلك نظراً للاستعمال السليم والصحيح للأفعال وما يلحقها من أُصول وفروع، لأنّ «**الجملة المركبة ما تضمنت مركبا إسناديا تتكون منه العناصر المباشرة في الكلام التام؛ فالمركب الإسنادي جزء ملفوظ لا يستقل بنفسه. فالجمل النحوية مجموعات إسنادية إمّا واحدة أو متعددة في بنية واحدة. والعلاقات التركيبية في الجملة البسيطة تجتمع في معادلة إسنادية واحدة مستقلة وهي الجملة المركبة علاقات متعددة بحكم تعدد المكونات...فالمركبة مجموعة وحدات إسنادية نووية مصوغة في شكل تركيبي واحد وهي فعلية أو اسمية**»[2].

1 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص75.

2 بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية ، ص115.

ويقصد المنصف عاشور من خلال ما سبق أنّ الجمل المركبة تحمل عمليات إسنادية متعددة تحكمها جملة نواة هي التي تبين الأصل من الفرع، والتي يُعتمد عليها في التحليل والدراسة، كونها المركز الأساس للعملية الإسنادية.

وتوزعت الجمل الفعلية المركبة في الديوان بحسب الدراسة والإحصاء والتحليل، فكان هذا الجدول:

| الرقم | نوع الجملة | وظيفتها | ترددها | الملاحظة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | فعلية | حال | 16 | ميزة الشعراء المعاصرين |
| | اسمية | | 03 | |
| 02 | فعلية | صفة | 12 | لا تحتاج إلى رابط؛ لذا يسهُل على الشعراء إيجادها |
| | اسمية | | 01 | |
| 03 | ما+ج/ف | مفعول به | 02 | |
| | فعلية | | 02 | |
| | أنّ+ج/اس | | 03 | |
| | أن+ج/ف | | 01 | |
| 04 | فعلية | مضاف إليه | 05 | |
| 05 | من +الصلة | فاعل | 01 | |
| | الذين+الصلة | | 02 | |
| المجموع | | | 48 | معظم الجمل لايمكن الاستغناء عنها؛ لأنها أساسية في التركيب |

تبين إحصاءات هذا الجدول بنية الجمل الصغرى (الفرعية) داخل الجمل الكبرى، والتي أدت وظائف نحوية فيها، وهي ثمان وأربعون جملة، والجمل الفرعية هي جمل ثوان لكن لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأنّها بمثابة الفضلة الأساس التي لا يمكن تجاهلها كجمل المفعول مثلا، «**ومن هنا يسوغ أن تعتبر الجملة الفرعية ضربا من التحويل داخل مبنى الجملة العميق**»[1].

1 خان محمد، لغة القرآن الكريم، ص74.

وممّا يمكن استخلاصه من الدراسة التحليلية للجمل الفعلية المركبة ما يلي:

- اشتراك بعض صيغ الجمل في أداء بعض الوظائف النحوية اعتباراً من موقعها، كالجملة الفعلية العادية التي أدّت وظيفة المفعول به، والحال، والمضاف إليه، وصلة الموصول.
- تخصيص ما المصدرية بمدخولها لأداء الوظيفة النحوية للمفعول به دون غيرها من الجمل.
- أداء البنية النحوية(أنّ +الجملة الاسمية) لوظيفة المفعولية.
- دخول أن المصدرية مرة واحدة على الفعل المضارع وإقامة مقام المفعول به.
- الجمل الفعلية الفرعية المؤداة للوظيفة النحوية للحال أكثر عدداً من الجمل الاسمية الفرعية [16 مقابل 03].
- الجمل الفرعية المؤداة للوظيفة النحوية للصفة (النعت) أكثر عدداً من الجمل الاسمية الفرعية [12 مقابل جملة واحدة].
- الجمل الفرعية المؤداة للوظيفة النحوية للمضاف إليه كلها فعلية.
- ميّز النحاة بين ما الحرفية واستعمالاتها؛ لأنّها متنوعة في استخدامها، فإن كانت مصدرية كما هو الحال في المفعولية، فإنّها وقتية مقدرة بمصدر نائب عن ظرف الزمان، وتسمّى كذلك ظرفية غير وقتية، والفرق بين المصدرية و الموصولية؛ هو أنّ المصدرية حرف والموصولية اسم، وأنّ المصدرية لا تحتاج إلى عائد بعكس الموصولة التي تحتاج إلى عائد يعود عليها من صلة الموصول[1].
- أكثر الوظائف النحوية تواتراً ودوراناً في الديوان؛ وظيفة الحال ثم الصفة، فالمفعول به؛ لأنّ ميزة الشعراء المعاصرين ميلهم إلى استخدام الجمل الحالية في أشعارهم أكثر ممّا يميلون إلى استخدام الوظائف النحوية الأخرى.
- اعتبار بنية الجملة الفرعية التي أدّت وظيفة الفاعل انطلاقا من الاسم الموصول وصلته باعتبار أنّ الاسم الموصول يأخذ وظيفته النحوية مستقلاً، كما يمكن أن يؤدي وظيفته مع صلته.

1 ينظر: صاحب أبو جناح، دراسات في نظرية النحو العربي وتطبيقاتها، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1419هـ، 1998م، ص99.

# المبحث الثاني:
# الجملة الاسمية:

- الجملة الاسمية البسيطة
- الحذف في الجملة الاسمية
- الجملة الاسمية المنسوخة
- الجملة الاسمية المركبة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الجملة الاسمية** : تناول النحاة القدماء والمحدثون الجملة الاسمية بشيء من التفصيل والتحليل والتعليل؛ و تعتبر قرينة الإسناد أهم قرينة تنبني عليها الجملة العربية، وقد تحدث عنها سيبويه في باب المسند والمسند إليه، «**وهما ما لاَ يَغْنَى واحدٌ منهما عن الآخر، ولا يجدُ المتكلمُ منه بُدًا .فمن ذلك الاسمُ المبتدأُ و المبنيُّ عليه وهو قولك عبدُ الله أخوك: وهذا أخوك...ومّما يكون بمنزلة الابتداء قولك: كان عبدُ الله منطلقًا، وليتَ زيدًا منطلقٌ؛ لأنّ هذا يحتاج إلى ما بعده كاحتياج المبتدأ إلى ما بعده**»[1].

وتناول ابن هشام الأنصاري (ت، **761** هـ) الجملة الاسمية أثناء حديثه عن انقسام الجملة إلى اسمية و فعلية و ظرفية؛ «**فالاسمية:هي التي صدرها اسم كزيد قائم ... والفعلية: هي التي صدرها فعل كقام زيد، والظرفية: هي المصدرة بظرف أو مجرور، نحو: أعندك زيدٌ**»[2].

ويظهر من تقسيم ابن هشام أنه يركز على صدر الجملة، شارحا سبب هذا التركيز؛ «**مُرادُنا بصدر الجملة المسند أو المسند إليه؛ فلا عبرة بما تقدم عليها من الحروف، فالجملة من نحو: "أقائم الزيدان، وأزيدٌ أخوك، ولعلّ أباك منطلقٌ، وما زيدٌ قائماً" اسمية**»[3].

ويختم ابن هشام كلامه مُنَبهًا إيانا إلى أن «**المعتبر أيضا ما هو صدرٌ في الأصل، فالجملة من نحو: كيف جاء زيدٌ، ومن نحو :﴿ فأيَّ ءايت الله تنكرون﴾[4]ومن نحو: ﴿ففريقًا كذَّبتُمْ وفريقاً تقتلون﴾[5]..فعلية؛ لأن هذه الأسماء في نية التأخير**»[6].

أما النحاة المحدثون فاتجهوا اتجاهات شتَّى أثناء حديثهم عن الجملة الاسمية؛ فهي في نظرهم «**تركيب إسنادي يتكون من مبتدأ تُسند إليه كلمة أو أكثر تُعرفُ نحوياً بالخبر الذي تتم به الفائدة، فيحسن السكوت**»[7].

---

1 الكتاب1 / 23( تحقيق: هارون).

2 مغني اللبيب ،ص 358.

3 المصدر نفسه ص 358.

4 سورة غافر، الآية 81.

5سورة البقرة آية 87.

6 مغني اللبيب ، ص 358.

7 خان محمد، لغة القرآن الكريم، ص 76

والجملة الاسمية هي التي « **لا تشمل على معنى الزمن فهي جملة تصف المسند إليه بالمسند و لا تشير إلى حدث و لا إلى زمن**»[1]؛ أي: أنها لا تُشير إلى حدث و لا تربط بزمن نحوي في حالة ما إذا دلت على الأحكام المطلقة، والأوصاف الثابتة؛ لأنها تصف المبتدأ بالخبر وصفًا ثابتا غير مقيد بزمن[2].

يرى مهدي المخزومي أن الجملة الاسمية هي«**التي يدل فيها المسند على الدوام والثبوت أو يتصف فيها المسن إليه بالمسند اتصافًا ثابتاً غير متجدد، أو بعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند اسما**»[3]. ويقول في مقام آخر: « **الجملة الاسمية: هي الجملة التي يكون فيها المسند دالاً على دوام انتسابه إلى المسند إليه، أو هي: الجملة التي لا يكون فيها المسند فعلا، وهي كأيَّة جملة، تتألف من ركنين أساسيين :المسند إليه، وهو موضوع الجملة المتحدث عنه، والمسند، وهو الحديث الذي يُتَحَدَّثُ به عن موضوع الجملة، أو المسند إليه و يُسَمى المسند إليه في الجملة الاسمية: مبتدأ، ويسمى المسند فيها خبرًا** »[4].

ويرى فريق آخر أن الجملة الاسمية« **هي التي تخلو من الفعل الذي يحركُ الجملة عن ثبوتها وهي بتعبير آخر ما خلت من الفعل**»[5]. ويقول آخر: «**والجملة العربية نوعان لا ثالثا لهما؛ جملة اسمية وجملة فعلية وعليك أن تحّدد في البداية نوع الجملة التي تدرسها، لأن لكل جملة أحوالاً خاصة تختلف عن الجملة الأخرى، وللتمييز بينهما نضع أمامك المقياس الآتي: إذا كانت الجملة مبدوءة باسم بدءاً أصيلاً فهي جملة اسمية، أما إذا كانت مبدوءة بفعل غير ناقص فهي جملة فعلية**»[6].

وتساعد عملية تحديد نوع الجمل على التحليل الصحيح للأركان الأساسية للجملة، وهما ركنان أساسيان متلازمان تلازمًا مطلقا، وقد اعتبرهما سيبويه بمثابة العملة الواحدة و«**حين تلتقي بجملة اسمية عليك أن تسأل نفسك: أين المبتدأ و أين الخبر؟ وعليك أن تحدد موقعها بدقة. والمبتدأ هو الاسم الذي يقع في أول الجملة، لكي تحكم عليه بحكم ما، و هذا الحكم**

---

1 تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 193.

2 ينظر: خان محمد، لغة القرآن الكريم، ص76.

3 المخزومي في النحو العربي ، نقد وتوجيه ، ص42.

4 المخزومي، في النحو العربي، قواعد و تطبيق ،ص 144.

5 المنصف عاشور، التركيب عند ابن المقفع ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982 ص 23.

6 عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 77 .

الذي تحكم به على المبتدأ هو الذي نسميه الخبر؛ فهو الذي يكمل الجملة مع المبتدأ و يتمم معناها الرئيسي»[1].

وعملية الإسناد التي تحدث عنها النحاة، طرفاها المسند والمسند إليه؛ «**فالمسند هو المتحدث به أو المحدث به، ويكون فعلاً أو اسمًا، فالفعل هو مسند على وجه الدوام و لا يكون إلاّ كذلك، و المسند من الأسماء هو خبر المبتدأ وما أصله ذلك، والمبتدأ الذي له مرفوع أغنى عن الخبر نحو: "أقائم الرجلان" ف"قائم" مسند و"الرجلان" مسند إليه ... أما المسند إليه: فهو المتحدث عنه أو المحدث عنه بتعبير سيبويه، ولا يكون إلا اسماً، وهو المبتدأ الذي له خبر وما أصله ذلك، والفاعل ونائب الفاعل** »[2].

والمتصفح لكتب النحو التراثية منها والحديثة، يلاحظ أنها عجت بالحديث عن المسند والمسند إليه، فلا يكاد يخلو كتاب عن ذكر لهما وما عداهما وهو ما يسمى الفضلة[3]وتدخل الفضلة في المسند إليه "الاسم" إذا كان المسند متعديا، نحو :أكل أحمد خبزًا كما يكبر المسند إليه نحو: أَلْبَسَتِ الأُمُّ ابنَهاَ سِروالاً، حيث أن المسند إليه هو "الأم ابنها سروالاً" ويكبر كذلك في الجملة نحو: أَعلمَ الأستاذُ الطلاّبَ الامتحانَ سهلاً[4]حيث نلحظ أن المسند إليه هو:الأستاذ الطلاب الامتحان سهلا،كبير من الناحية الشكلية،«**وعندما تنتظم هذه الأركان: المسند+المسند إليه+الفضلة فإن التركيب عرضة لتحولات لغوية تنتج بدورها تراكيب دلالية عامة، وتراكيب دلالية خاصة، وعلى العموم فإن للرتبة مرونة في تقديم أحد هذه الأركان حسب ما يستدعيه المقام والأسلوب، وكلما حصل تغيير في الرتبة يحصل مثيله في المعني** »[5]. وعند النحاة« **يكون المضاف إليه بين الفضلة والعمدة، فإنه قد يلتحق بالعمدة، وذلك إذا أُضيف إلى العمدة في نحو: أقبل عبد الله، ويلتحق بالفضلة إذا أضيف إلى الفضلة نحو: أكرمت عبد الله** »[6].

---

1 المرجع السابق ، ص 78.

2 فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها و أقسامها، ص 13

3 المرجع نفسه، ص 13.

4 ينظر : بلعيد صالح، نظرية النظم، دار هومة، للطباعة والنشر، الجزائر، 2001، ص24.

5 المرجع نفسه، ص 24.

6 فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ،ص 14

وتكون الفضلة واجبة الذكر لعدم استغناء المعنى عنها، نحو قوله تعالى:﴿ وَإِذَا قَامُوا إِلَى الصَّلَاةِ قَامُوا كُسَالَى﴾[1]،فلا يمكن الاستغناء عن الحال "كسالى" وهو فضلة،كما يمكن أن تكون واجبة الذكر، والعمدة واجبة الحذف،وهذا ما نجده في الإغراء والتحذير،نحو: "إياكم والكذبَ" و "اللهَ اللهَ في الدماء"[2].

ويري صالح بلعيد بأن«**أساس اللغة العربية لا يقوم علي ما تحتويه من كلمات في ظاهرها و إنما يقوم علي تركيبها الخاص ، و لا تقوم الجملة إلا علي هذا الأساس الإسنادي الذي يربط المسند إليه بالمسند في جملة المبتدأ والخبر، ويربط المسند والمسند إليه في جملة الفعل والفاعل ونائبه، وكل من هذين الركنين عمدة الجملة و أساسها** »[3].

وقد تحافظ عناصر الجملة على ترتيبها، وتذكر جميع عناصرها وقد يُستغنى عن البعض الآخر، حيث يرى الدكتور شوقي بأن «**عناصر الجملة قد تُذكر جميعاً، وقد يُحذف بعضها أحيانا، اعتمادا على دلالة السياق وبالاعتماد على القرائن التي تشير إلى هذا المحذوف، ولعل السبب الذي هيأ لذلك وساعد عليه أن العربية بدأت لغة شعرية، وذلك ما يلزم الشاعر ويقيده بأنغام معينة و أوزان شعرية في البيت فلا يجد لذلك سبيلا غير حذف أحد أجزاء الجملة مع بقاء المعنى المراد**»[4].

ويكون الترابط بين عنصري الإسناد في الجملة الاسمية بين المبتدأ والخبر؛ حيث يرتبط المبتدأ بالخبر عن طريق الإسناد الخبري الذي يعمل على إيضاح الترابط بينهما[5] .

ويرى الدكتور فاضل السامرائي أن الحذف لا يكون في العمدة، ولا في الفضلة إلاّ بالقرائن؛ لأنّ العمدة تحذف جوازًا، وليس معنى الفضلة إمكان الاستغناء عنها متى شئنا، وإنّما المقصود بالفضلة أنه يمكن أن يتألف الكلام بدونها، فكل كلام لابد أن تكون فيه عمدة

---

1 سورة النساء، الآية، **142**.

2 فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ،ص **14**.

3بلعيد صالح، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1994**، ص **102**.

4 شوقي ضيف، تجديد النحو، ص**235**.

5 لقد أورد الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف الأمور التي تعمل على وضوح الترابط بين المبتدأ والخبر، وهي الصيغة الاسمية للمبتدأ والتعيين فيه، الحالة الإعرابية له، والمطابقة في النوع والعدد، تحمل الخبر ضميرا يعود على المبتدأ، لزوم تقديم المبتدأ حين عدم أمن اللبس؛ ينظر: بناء الجملة العربية، ص **98- 100**.

مذكورة أو مقدرة على عكس الفضلة؛ فإنّه يمكن أن يتألف كلام بدونها نحو محمد سافر، وفاض النهر[1].

والجملة الاسمية التي سنخصص لها المجال التطبيقي في ديوان أغنيات السورد و النار للغماري، هي الجملة الاسمية البسيطة والتي تكتفي بإسناد واحد في تركيبها وتأتي عناصرها مفردة أو مركبة تركيبا غير إسنادي.

ويعرفها الدكتور محمود أحمد نحلة بأنها: «**الجملة البسيطة القائمة على ركني الإسناد وحدهما دون عناصر إضافية تكون قيدًا على الإسناد، أو موسعة لأحد عنصريه، ولها ثلاثة أنماط في حالة التركيب المعتاد لركني الإسناد:**

**1/ اسم + اسم، مثل: زيد رجل.**

**2/ اسم + وصف: مثل زيد قائم**

**3/ اسم + جار ومجرور أو ظرف: مثل زيد في البيت، زيد أمام البيت** »[2].

وقد تتعدد الجملة البسيطة بالوصل دون وجود أي رابط وظيفي بينها، فلكل فيها استقلال في المبنى والمعنى من الناحية النحوية[3].

ويتكون هذا النوع من الجمل من مبتدأ يتبعه خبر، فبقية العناصر متممة للجملة، ويفيد هذا النوع من الجمل الأوصاف الثابتة أو الأحكام المطلقة الخالية من الزمن النحوي.

وقد استقرينا من هذا الصنف تسعة وستين ومائة تركيبا (**169**)، نصنفها إلى الأنماط التالية :

## النمط الأول : مبتدأ (معرفة)+خبر(نكرة)

يتكون هذا النمط من مبتدأ معرفة وخبر نكرة، وهو ما ذهب إليه جمهور النحاة، وهو الذي ينبغي أن يكون عليه أكثر الكلام؛ أي اجتماع مبتدأ معرفة وخبر نكرة، والأعرف هو

1 فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر العربي،بيروت، لبنان، ط1، 2000، 1/ 14.

2 محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية،ص 91، 92.

3 ينظر : خان محمد، لغة القرآن الكريم، ص 41.

الذي يُبتدأ به[1]، حيث يقول سيبويه: « **وأحسنه إذا اجتمع نكرة ومعرفة أن يبتدئ بالأعرف، وهو أصل الكلام** »[2]، والأصل في المبتدأ أن يكون معرفا لأنه « **في الجملة الاسمية هو المسند إليه وهو موضوع الكلام المتحدث عنه، وإذا كان المبتدأ كذلك فلا بد أن يكون معروفا، ليكون الإخبار عنه أو الإسناد إليه مفيدًا، ولذلك جاء المبتدأ معرفة بوجه من الوجوه**»[3]، ويقول الدكتور عبده الراجحي: « **إن المبتدأ هو الاسم المحكوم عليه بحكم ما، ونحن لا نستطيع أن نحكم على شيء إلاّ إذا كُنّا نعرف هذا الشيء، ولذلك ينبغي أن يكون المبتدأ معرفة** »[4].

وقد ساق ابن هشام دلائلَ أصليةِ هذا التركيب في معرض حديثه عمَّا يجب الحكم بابتدائية المقدم من الاسمين في ثلاث مسائل:« ... **الثالثة: أن يكونا مختلفين تعريفا وتنكيرا والأول هو المعرفة كـ "زيد قائم" وأمّا إذا كان هو النكرة فإنه لم يكن له ما يسوّغ الابتداء به فهو خبراً اتفاقاً، نحو: ذهبٌ خاتمُك، وإن كان له مسوّغ فكذلك عند الجمهور، وأمّا سيبويه فيجعله المبتدأ نحو: "خيرٌ منك زيدٌ و"حسبُنا اللهُ" ووجهه أن الأصل عدم التقديم والتأخير، وأنهما شبيهان بمعرفتين تأخر الأخص منهما** »[5].

كما تحدث الجرجاني عن فروق في الخبر المعرفة، والخبر النكرة، حيث يقول: « **ومن فروق الإثبات أنّك تقول: زيدٌ منطلقٌ وزيد المنطلق والمنطلقُ زيدٌ. فيكون لك في كل واحد من هذه الأحوال غرض خاص وفائدة لا تكون في الباقي و أنا أفسر لك ذلك اعلَمْ أنّك إذا قلت: زيدٌ منطلقٌ،كان كلامك مع من لم يعلم أن انطلاقا كان لا من زيد ولا من عَمْرو فأنت تفيده ذلك ابتداء، وإذا قلت زيدٌ المنطلقُ.كان كلامك مع من عرف أن انطلاقا كان إماً من زيدٍ وإماّ من عَمْرو فأنت تعلمه أنه كان من زيد دون غيره** »[6]

وكان هذا النمط أكثر وروداً من غيره من الأنماط التي ستأتي لاحقا، حيث أحصينا ستة وتسعين تركيبا لهذا النمط، أمكننا توزيعها على الصور التالية:

---

1 ينظر : المقتضب للمبرد ، 322/3؛ ابن السراج، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4/1999، 72/1؛ شرح المفصل لابن يعيش 166/1.

2 الكتاب(تحقيق: هارون )، 328/1.

3 في النحو العربي، قواعد تطبيق ،ص 144.

4 في التطبيق النحوي، ص 87.

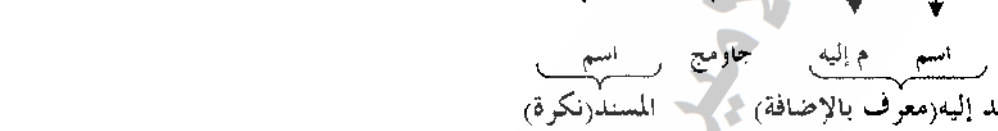
5 مغني، اللبيب، ص 425.

6 الجرجاني، دلائل الإعجاز ، تقديم على أبو زلفة، موفر للنشر الجزائر، (د.ت)، ص ص 176، 177.

**الصورة الأولى : المبتدأ (المسند إليه) +( مضاف إليه) + جار ومجرور + خبر نكرة (المسند)**

ترددت الصورة الأولى في الديوان إحدى وعشرين(**21**) مرة يمثلها قول الشاعر(البسيط):

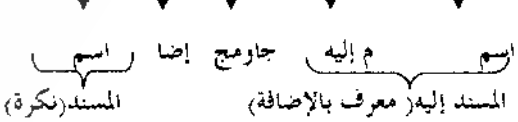
جرحُ الكرامة في عينك ملتهبُ  سيفاً علَى العارِ لا يُبقى و لا يذرُ [1]




يتكون هذا التركيب من المسند إليه (اسم + إضافة) وجار ومجرور تقدما على الخبر النكرة أو المسند (ملتهب) وهو وصف مشتق، وقد جاء ترتيب هذا التركيب النحوي بهذه الطريقة حتى يحافظ الشاعر على سلامة بيته الشعري و بحره كذلك، وكان الترتيب الغالب لهذه الصورة النمطية.

ويقول في موضع آخر(البسيط):

عُروبةُ الرفضِ في عينيكِ مُزهرةٌ  بألف صُبحٍ على نجواك مُقترب[2]




تتألف بنية هذا التركيب من المسند إليه المعرف بالإضافة(عروبة الرفض)، متبوع بجار ومجرور ومضاف إليه ضمير (عينيك)، ومسند نكرة ( مزهرة )، وهو شبيه بالتركيب السابق، والمميز في التركيبين هو الاستعمالات المجازية المتكررة التي يلجأ إليها الشاعر حتى يتمكن القارئ "المتلقي" من الاستماع والتذوق الذي يجعل من القصائد مكانا خصبا يعزف على نغماته وأوتاره الشعراء، و« **إنَّما كان هذا التركيب هو الأصل الذي ينبغي أن يكون الكلام عليه؛ لأن الخبر نعت في الأصل، والنعت متى عُرف حُمِّل معنىً زائدًا على الوصفية، فقولنا: محمدٌ الكريمُ، فيه وصفُ محمدٍ بالكرم الخاص الذي لا يضاهيه أحدٌ فيه، أمَا قولنا: محمدٌ كريمٌ فإن**

1 الديوان ، لبنان الرافض، ص 17.

2 الديوان، يا وردة النار، ص 167.

الرجل كريم وحسب، وليس له فضلُ مزية على الكرماء، وكذا ينبغي أن يكون مدلول النعت في الكلام، فالصفات ليست مقصورة على واحد من البشر الأسوياء»[1].

**الصورة الثانية : المسند إليه (معرفة : اسم +إضافة إلى ضمير) + المسند (نكرة)**

ترددت هذه الصورة : الديوان ثلاثا و ثلاثين مرة (33) ؛و يمثلها قول الشاعر (البسيط) :

ربوعُنا يا صلاح الدين مهزلةٌ مكشوفةً.. ومرايا الزيف تنكسرُ[2]

اسم+ضمير — م ندائي — اسم — صفة

المسند إليه(معرف بالإضافة) — المسند الموصوف(نكرة)

تتألف بنية هذا التركيب من المسند إليه (ربوعُنا) المعرف بواسطة إضافته إلى ضمير المتكلمين، متبوع بمركب ندائي متكون من الأداة (يا) ومنادى مضاف (صلاحَ الدين)، والمسند النكرة (مهزلةٌ)، متبوع بصفة، ونلمس من خلال هذا التركيب مدى المعاناة التي يصورها الشاعر باستغاثته طلب للنجدة من الرمز البطل القائد صلاح الدين الأيوبي الذي استدعاه الشاعر حتى يقرب تلك الصورة الجميلة التي مازال يحتفظ بها كل مسلم في حق هذا البطل المغوار.

وقول الشاعر ( الكامل ):

حلمي على هضبات وعدك مورقٌ و الوجد في ظمأ العيُون تألقُ[3]

اسم — جاومج — إضافة — اسم — جملة معطوفة

المسند إليه(معرف بالإضافة) — المسند(نكرة)

1 جمعة العربي الفرجاني، التراكيب النحوية ودلالاتها الأسلوبية في شعر مصطفى بن زكري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف أ.د محمد كراكبي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر(د ت)، ص 69.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص 14.

3 الديوان ، الوعد الحق، ص 63.

تتألف بنية هذا البيت الشعري من قسمين متشاكلين؛ القسم الأول منه عبارة عن مسند إليه (حلم) وضمير متكلم مفصل به، وجار ومجرور وإضافة (على هضبات وعدك)، ومسند نكرة (مورقٌ)، والمتأمل في هذا الجزء يلحظ ميل الشاعر إلى استنطاق مظاهر الطبيعة وتوظيفها لأجل تجسيد وتشخيص الصفات المعنوية، وهو مذهب حديث اتخذه جل الشعراء؛ لأنهم يرون الطبيعة التي خلقها الله هي الملاذ والمتنفس، أما القسم الثاني من البيت فهو معطوف مقترن بالناحية النحوية بواسطة حرف العطف الواو، وقد أضفى التصريع (مورق-تألق) جرسا موسيقيا على البيت وزاده بحر الكامل بتفعيلاته قوة في الأداء وحسنا في البناء وسبكا في التركيب.

كما ترددت الصورة الثانية بطريقة مخالفة للترتيب أو لنظام الرتبة المعمول به في مثل هذه الحالات، وهذا في قول الشاعر (الكامل):

متماوجٌ في محلها سَمرُ الهَوَى مُتمرِّدٌ في شَوقِهَا كتمَاني[1]

مسند(متقدم) جاومج مسند إليه معرفة(متأخر)

2 x

يتألف هذا التركيب من جزأين أساسيين؛ الجزء الأول يمثله المسند (متماوجٌ) وقد جاء نكرة متقدمًا على عكس الترتيب الاعتيادي، وجار ومجرور مضافان إلى ضمير (في محلها) ، أما المسند إليه المعرف بالإضافة فقد تأخر عن رتبته (سمر الهوى)، والسبب في ذلك يعود إلى الجانب الشكلي الذي يريد الشاعر المحافظة عليه وكذا المحافظة على سلامة بحر القصيدة، إضافة إلى الاهتمام بصفة المسند لكي يبرزها ويهتم بها، كما أنّ التفريق بين المسند والمسند إليه بواسطة (المتمم) الجار والمجرور أضفى معنى جماليا تأنس له نفس المتلقي أو القارئ. أما الجزء الثاني من البيت ؛ فهو عبارة تشاكل تعبيري[2] وضع هذه الصورة موضع الحسن والجمال.

## الصورة الثالثة: المسند إليه (معرف بـ ال) + خبر (نكرة)

ترددت هذه الصورة في الديوان خمس عشرة مرة، و باختلافات متباينة فيما يخص المتممات ومنه قول الشاعر (الكامل):

1 الديوان، أغنية الشمس، ص 21.

2 سيأتي الحديث عنه في الباب الثاني من هذا البحث إن شاء الله.

والفاتحون صدى ولحن حكاية

المسند إليه  المسند  معطوف

والخالدون إذن رؤى بلهاء![1]

يتألف هذا التركيب الشعري من المسند إليه المعرف بـ(ال) (الفاتحون)، ومتبوع بالمسند (صدى) وقد جاء نكرة أيضا، لكن جاء بعده مسند آخر معطوف معرف بالإضافة، أمّا الجزء الآخر من البيت فهو معطوف على الجزء الأول ككل، وبصورة شبيهة كذلك، مع اختلاف بسيط في هذا التركيب، الذي يتألف من المسند إليه المعرف بـ(أل) (الخالدون)، جاء بعده حرف جواب، ووظفه الشاعر للإجابة عن تساؤلات خالجته، والمسند (رؤى) (نكرة)، متبوع بصفة ختم الشاعر بها بيته، وتعجب من مآل المسلمين و من ضنك حياتهم، وشظف عيشهم .

وفي قول الشاعر( الكامل) :

الضادُ في دمنا خضيلٌ مزهرٌ

المسند إليه  متمم  المسند  صفة

رفضا.. و لو علم الدخيل، عنيدًا[2]

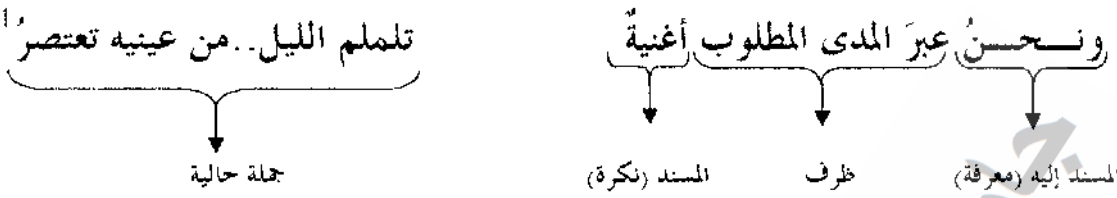
يتكون هذا التركيب من المسند إليه (الضادُ) المعرف بـ(ال)، وجار ومجرور (في دمنا) والمسند (خضيل) الذي جاء نكرة، وهو أصل الكلام في كثير من الجمل و التراكيب، متبوع بصفة وظفها الشاعر حتى تؤدي وظيفة نحوية أخرى وتعمل عملها في أول كلمة من الشطر الثاني في البيت، ومثل هذه التراكيب التي يفصل فيها بين المسند إليه والمسند بواسطة متممات (الجار ومجرور) والمكونات الأخرى، يكثر ورودها في التراكيب الشعرية محافظة على الوزن والمعنى المراد تبليغه.

**الصورة الرابعة : المسند إليه (ضمير)+ (خبر نكرة)**

1 الديوان ، عن الثورة والحب، ص 50.

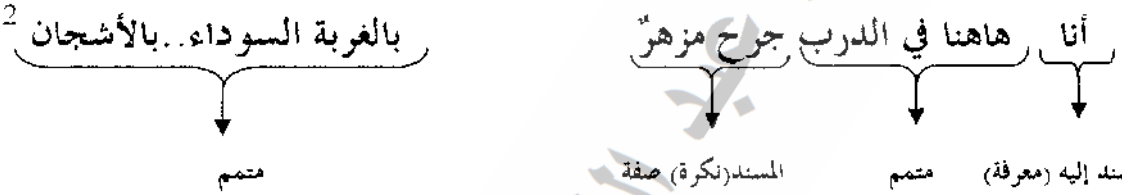
2 الديوان ، يا قارئي السخي، ص 107.

تكررت هذه الصورة خمس عشرة مرة في الديوان، ومنها قول الشاعر (البسيط)



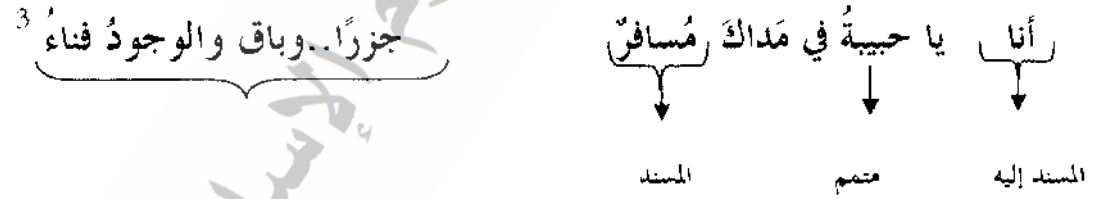

يتألف هذا التركيب الشعري من المسند إليه (نحن) متبوع بجملة ظرفية فصلت بين المسند إليه والمسند (أغنية) الذي جاء نكرة، وهذه صورة مجازية من الصور التي يكثر الشعراء المحدثون من استخدامها؛ لأنها تعبّر عن انعكاسات النفس البشرية، وتترجم المشاعر الداخلية التي تهيئ للمبدع التصريح بالمكنونات.

وقول الشاعر (الكامل):




يتكون هذا التركيب من المسند (أنا)، متبوع بالمتمم (هاهنا في الدرب)، الذي وظفه الشاعر ليستدل به ويشير إلى المكان الذي يكون فيه مرهقا نفسيا، ليُبيّن فضاعة الغربة، ولوعة الفراق، وجاء المسند (جرح) نكرة دائما حتى لا يتم التخصيص في المعنى، وقد وصف الشاعر هنا (الجرح) بالمزهر دلالة على عمقه وغوره .

وقول الشاعر (الكامل):




يتكون هذا التركيب الشعري من المسند إليه (أنا) والمسند (مسافر) النكرة، مع وجود فاصل بينهما يكمن في التركيب الندائي المتبوع بالجار والمجرور (يا حبيبة في مداك) وقد تكرر المسند في التركيب بواسطة حرف العطف (الواو) (باق) وجاء نكرة كذلك .

**الصورة الخامسة : المسند إليه (معرفة) + /الاستثناء /النداء/+المسند(نكرة)**

1 الديوان ، لبنان الرافض، ص 20.

2 الديوان، أغنية الشمس، ص 25.

3 الديوان، عن الثورة والحب، ص 47.

ترددت هذه الصورة سبع مرات، أربع منها للاستثناء وثلاث منها للنداء ومنها قول الشاعر (الكامل):

**الموتُ إلا في هواك جريمة والشعر إلاَّ في هواك هراءُ**

**العشق يا مولاي كرم أخضر تنثال-إذ يتعطر- الأضواء**[1]

يتألف هذان البيتان من المسند إليه (الموت)، (الشعراء)، (العشق) وهي كلها معارف، متبوع بالاستثناء (إلا في هواك) والنداء (يا مولاي)، والمسند جريمة)، (هَراءُ)، (كرم أخضر) وهي صيغ متشابهة في التراكيب الثلاث، وهذه الصورة يستعملها الشعراء -عادة- للتنفيس عمّا يؤرقهم، خاصة وأنّهم يمتازون بحسّ مرهف ورؤية ثاقبة تجاه القضايا التي يتناولونها، ومن ثمّة استخدام مثل هذه الصور التعبيرية الجميلة التي تحفل بها دواوينهم الشعرية.

كما وردت في الديوان صور أخرى، جاء المسند إليه فيها اسمًا علمًا، واسم إشارة وضعناه في صورة خاصة لأنها قليلة (خمس مرات)، ومنها قول الشاعر (البسيط):

**تيهي...فباريسُ في عينيك عارية "أم الحضارات" في لبنان تنتصر**[2]

ج المسند إليه متمم المسند

يتكون هذا التركيب من جملة فعلية مستقلة (تيهي)، جاءت بعد الجملة الاسمية المتكونة من المسند إليه (باريس)، وهي اسم علم، والجار والمجرور والإضافة (في عينيك) والمسند (عارية)، وهو تركيب يماثل التراكيب السابقة مع اختلاف في طبيعة المسند إليه، وقد اقتبس الشاعر اسم العاصمة الفرنسية ليوظفه، ويبيّن قدرَ ومكانة العاصمة العربية بيروت التي تعتبر من بين أهمّ العواصم العربية جمالا وأعظمها بهاءً، إضافة لاحتوائها العديد من الطوائف الدينية المختلفة، الشيء الذي جعل منها قبلة الشعراء والأدباء.

## النمط الثاني: المسند إليه (معرفة) + المسند (معرفة)

يتحقق هذا النمط بالمحافظة على الرتبة الأصلية لكل من المسند إليه والمسند، والمعروف عند نحاتنا القدامى أنه في حالة ما إذا تساوى كل من المبتدأ والخبر في التعريف، كان المتقدم

1 الديوان ، أغنية العاشق المجهول، ص 125.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص 12.

هو المبتدأ والمتأخر هو الخبر؛ و« **قد يقع المبتدأ والخبر معرفتين معًا، كقولك: زيدٌ المنطلقُ ، ولا يجوز تقديم الخبر هنا بل أيهما قدّمتَ فهو المبتدأ** »[1].

وقد تحدث ابن يعيش عن حالة التساوي هذه في شرحه للمفصل: «**إذا كان الخبر كالمبتدأ لم يجز تقديم الخبر، لأنه مما يشكل ويلبس إذ كل واحدٍ منهما يجوز أن يكون خبراً ومخبراً عنه، فأيهما قدمت كان المبتدأ** »[2].

كما تحدث ابن هشام في الباب الرابع من كتابه المغنى، فقال: « **يجب الحكم بابتدائية المقدم من الاسمين في ثلاث مسائل: إحداها [وهي التي تعنينا هنا]: أن يكونا معرفتين تساوت رتبتهما نحو: "اللهُ ربُّنا" أو اختلفت نحو: "زيدٌ الفاضلُ، والفاضلُ زيدٌ، هذا هو المشهور، وقيل: يجوز تقدير كل منهما مبتدأ وخبرًا مطلقا، وقيل المشتق خبر وإن تقدم نحو: القائمُ زيدٌ والتحقيق أنّ المبتدأ ما كان أعرف كـ"زيد" في المثال، أو كان هو المعلوم عند المخاطب كأن يقول: من القائم؟ فتقول: "زيدٌ القائمُ" فإن عَلِمهما وجهل النسبة فالمقدم المبتدأ** »[3].

أمَا ابن جني فهو يرى رأيا آخرَ في حالة التساوي بين ركني الإسناد، إذا يترك لنا حرية الاختيار بين أمر المتقدم وأمر المتأخر؛ « **فإن كانا جميعا معرفتين، كنت فيهما مُخَيَّراً أيهما شئت جعلته المبتدأ، وجعلت الآخر الخبر، تقول: زيد أخوك، وإن شئت: أخوك زيد**»[4].

ووافق إبراهيم أنيس ابن جني فيما ذهب إليه، وقال بأن : « **المسند والمسند إليه حين يكون كل منهما معرفة لا يختلف معنى التركيب بتأخير أحدهما أو تقديمه**»[5].

وقد تناول الزمخشري في المفصل أنواع المعارف قائلا: « **وأعرفهما المضمر، ثم العلم، ثم المبهم، ثم الداخل عليه حرف التعريف، وأما المضاف فيعتبر أمر بما يضاف إليه**»[6].

---

1 الزمخشري، المفصل في صناعة الإعراب تحقيق: الدكتور علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان ط1، 1993، ص 26، 27.

2 ابن يعيش، شرح المفصل، 87/1.

3 مغني اللبيب، ص 425.

4 ابن جني، اللمع في العربية، تحقيق: فايز فارس، درا الكتب الثقافية، الكويت 1972، ص 13.

5 إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة العربية، ص 307.

6 المفصل في علم العربية، 197.

والمتصفح لديوان «**أغنيات الورد والنار**» يلاحظ أن الشاعر أسهم في الإتيان بالمسند إليه ضميرًا منفصلا في سبعة وعشرين تركيبا تمثل الصورة الأولى :

**الصورة الأولى : مسند إليه (ضمير) + المسند (معرفة)**

و يمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

وأنتِ عبر المدى قيثارةُ رَنِم ... مَا كانَ أرْوعَها...وَالكَرمُ يعتصرُ[1]

المسند إليه (معرفة) — المسند (معرف بالإضافة)

يتكون هذا التركيب من المسند إليه (أنتِ) ضمير المخاطب، والمسند (قيثارة رنم) معرفة بالإضافة، مفصول بينهما بالظرف وملحقاته، وقد عبّر الشاعر بهذا الأسلوب مخاطبا لبنان وكأنها حبيبتهُ التي تعزف له أحلى الألحان وتغني له أعذب الكلمات.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

أنا في الحضورِ المرّ غيبةُ ثائرٍ ... وَ علَى صباحك يشرئبُّ لقاءُ[2]

المسند إليه (معرفة) — المسند (معرف بالإضافة)

يتكون هذا التركيب من المسند إليه (ضمير المتكلم أنا)، متبوع بالجار والمجرور والإضافة، والمسند (غيبةُ ثائر) المعرف بالإضافة، ومثل هذه الأنواع من التراكيب كثيرا ما ترد في هذا الديوان، (فصل بين المسند إليه والمسند) بواسطة متممات وهذا تماشيا والانسجام الصوتي والمحافظة على إيقاع القصيدة ووحدها الشكلية والدلالية.

**الصورة الثانية : المسند إليه (اسم +إضافة) + خبر (معرفة)**

ترددت هذه الصورة سبع مرات في الديوان، ففي قول الشاعر( الكامل ):

عيناكِ "يَا زَهراءُ" رمزُ ثائرٍ ... إنْ رَاجَ في سُوقِ الزُّناةِ عتابُ[3]

المسند إليه معرف بالإضافة — المسند معرف بالإضافة

1 الديوان، لبنان الرافض، ص10.

2 الديوان، عن الثورة والحب، ص 47 .

3 الديوان، إلى روح الشهيدة دلال المغربي، ص 176.

يتألف هذا التركيب من المسند إليه (عيناك) المضاف إلى ضمير المخاطب المفرد، المتبوع بمركب ندائي (يا زهراء ) والمسند (رمز ثائر) المعرف بالإضافة كذلك، وتفيد هذه الجملة نسبة المسند إليه نسبة مطلقة غير مقيدة بزمن نحوي.

ويقول في موضع آخر ( البسيط):

عيناي في السِّحرِ الوَرْديِّ عَيْنَاهُ [1]

المسند إليه (معرف بالإضافة) متمم المسند (معرف بالإضافة)

يتألف هذا التركيب من المسند إليه (عيناي) المنسوب إلى ضمير المتكلم المفرد، والجار والمجرور والمضاف (في السحر الوردي)، متبوع بالمسند (عينا) معرف بالإضافة المنسوب إلى ضمير الغائب، ويصور الشاعر هنا صورة معنوية مجازية تفهم من السياق العام للبيت الشعري، ليبين مكانة اليوم والشهر اللذين يتحدث عنها (نوفمبر الأخضر الخالد)، شهر البطولات والتضحيات الجسام التي قدّمتها الجزائر ثمنا للحرية والإباء.

**الصورة الثالثة : المسند إليه (المعرف بـ ال) + المسند (معرفة)**

ترددت هذه الصورة أربع مرات في الديوان، ويمثلها قول الشاعر ( مجزوء الكامل):

والقلبُ من صدأ المرا يا مُدمنُ الشكوى غريبُ [2]

المسند إليه معرف بال متمم المسند(1) معرف بالإضافة المسند(2) نكرة

تتألف بنية هذا البيت من المسند إليه (القلب) المعرف بـ(ال)، والمتمم (في صدأ المرايا)، الجار والمجرور ، والإضافة، وكثيرًا ما يرد كفاصل بين المسند إليه والمسند؛ ليزيد الكلام معنى جماليا بهذا الفصل، والمسند (مدمنُ الشكوى) المعرف بالإضافة، والملاحظ في هذا التركيب تعدد الخبر، فقد ورد خبر ثان لكنه نكرة في البيت، استعمله الشاعر لكي يبين مكانة المتحدث عنه، ويتزله المنزلة المناسبة.

1 الديوان، لبنان الرافض، ص 20.

2 الديوان، نجوى مسافر بعيد، ص 148.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

فجرَّ حدود الكون من أبعاده و الرفضُ في سفر الهوى حداّه [1]

ج — المسند إليه معرف بأل — متمم — المسند معرف بالإضافة

تتألف بنية هذه الجملة من المسند إليه (الرفض) المعرف بـ(أل)، متبوع بمتمم (في سفر الهوى)، والمسند (حداه) المعرف بالإضافة، وهذه الجملة تشبه الجملة السابقة إلاّ أنها تحتوي على مسند واحد معرف بإضافة إلى ضمير الغائب.

و يقول في موضع آخر (الكامل):

ألقاه ملء جزائري خضر المدى والعاشقون حدوده ومداه [2]

ج — المسند إليه معرف — المسند معرف — المسند مكرر

تتألف بنية هذه الجملة من المسند إليه (العاشقون) المعرف بـ(أل)، متبوع مباشرة ودون فاصل بالمسند (حدوده) المعرف بالإضافة إلى ضمير المفرد الغائب، مع فارق بينها وبين الجملة السابقة، وهو تعدد المسند بواسطة حرف العطف (الواو) مداه

## النمط الثالث: المسند (شبه جملة) + المسند إليه (معرفة)

قبل الحديث عن هذا النمط الذي يخالف التركيب الاعتيادي للجملة الاسمية ، نقف عند إشكالية الرتبة و ما يترتب عنها في هذه الحالة.

لقد أجمع جميع النحاة على أن يتقدم المسند إليه على المسند "**تقديم المبتدأ عن الخبر**" وهو الأصل في الجملة الاسمية، وذلك لأن المبتدأ هو المحكوم عليه، والخبر هو المحكوم به عليه، ومن هنا وجب بحسب رأي النحاة، أن يبتدئ في الجملة الاسمية بما يعرف عند النحاة بالمبتدأ، ثم يتلوه الخبر من بعد ذلك[3]. ومن «**المفروض أن الخبر يتأخر عن المبتدأ لأنه الحكم الذي نحكم به على المبتدأ و مع ذلك فقد يتقدم أو يتأخر على درجات**»[4].

---

1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص 130 .

2 المصدر نفسه، ص 132.

3 ينظر: ابن عصفور، الأشبيلي الأندلسي، شرح المقرب، تأليف الدكتور: علي محمود فاخر، دار الكتب ،ط 1، 1414هـ، 1994م، 2/ 710.

4 التطبيق النحوي لعبده الراجحي، ص 106.

وعلى شاكلة النمط السابق الذكر، قد يتقدم المسند على المسند إليه وُجوبا ويكون – بالتالي– مخالفا للترتيب الأصلي للجملة، ويكون في المواضع التالية:

1- إذا كان الخبر مستحقا للصدارة، مثل أسماء الاستفهام، نحو: أين بيتك؟ فاسم الاستفهام (أين) خبر مقدم، و(بيتك) مبتدأ مؤخر، وهناك من النحاة من يُبقي على الأصل (أين) مبتدأ، (بيتك) خبر.

2- إذا كان الخبر محصوراً في المبتدأ، نحو: (ما ناجح إلاَّ المجدُّ)، و(إنَّما في البيت علي)، فالمبتدأ (المجدُّ) المؤخر، والخبر (ناجح) المقدم، و(في البيت) خبر مقدم و (علي) مبتدأ مؤخر، و«**معنى الحصر هنا أنك قصرت النجاح على"المجد" فقط، كما قصرت الوجود في البيت على "علي" وحده، ولو أنك قدمت المبتدأ و أخّرت الخبر في هذين المثالين لفسد معنى القصر الذي تريده**»[1].

3- إذا كان في المبتدأ ضمير يعود على الخبر، نحو: في البيت أهله، فالخبر المقدم (في البيت) والمبتدأ المؤخر (أهله)، المقترن بضمير يعود على الخبر.

4- إذا كان الخبر شبه الجملة، وهو الظرف أو الجار والمجرور، والمبتدأ نكرة محضة، نحو: (بعد الموت حساب)، (في الفصل طالب)، ولو أنّه تمّ تقديم المبتدأ النكرة المحضة دون مسوغ يبتدئ به، وأخرنا الخبر لأمكن لنا أن نعتبر شبه الجملة بعده صفة لا خبراً.

5- إذا كان الخبر ودالا على ما يفهم بالتقديم، ولا يُفهم بالتأخير، نحو: (لله درُّك)، فلو أخرنا الخبر هنا لم يُفهم منه معنى التعجب الذي فُهم بتقديم الخبر[2].

وهناك حالات جواز تقديم الخبر على المبتدأ، وقد ذكره النحاة في مصنفاتهم الكثيرة، والعديدة، نذكر من بينها؛ حالة كون الخبر شبه جملة والمبتدأ معرفة[3] وهو أغلب ما ورد في الديوان "ثماني عشرة مرة" ومنه الصور التالية:

| **الصورة الأولى: المسند(شبه جملة) + المسند إليه (معرفة)** |
|---|
| جار و مجرور — اسم مضاف |

1 المرجع السابق، ص 108 ، 109.

2 ينظر : ابن عصفور، شرح المقرب ،725/2؛ عباس حسن، النحو الوافي، 504/1؛ عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص108،109.

3 لمعرفة الحالات الأخرى، ينظر، الخصائص،377/1؛ النحو الوافي،529/1.

و تمثل هذه الصور أغلب التراكيب النحوية الواردة في الديوان ومنه قول الشاعر (الكامل):

وعلى اللسان قصائدي معقودة ... حيرى تسافر في ضباب زماني [1]

المسند (شبه جملة) المسند إليه (معرف) صفة

يتكون هذا التركيب النحوي من المسند المتقدم (على اللسان)، وجار ومجرور شبه جملة والمسند إليه المؤخر (قصائدي) وقد جاء معرفة، متبوعا بصفة (معقودة)، وهذا التركيب بهذا الشكل جائز في الجملة الاسمية، كما أنه يمكن إعادته إلى أصله، وإنما جاء بهذه الطريقة حتى يحافظ الشاعر على وحدة بنيته الشكلية (البحر) وسلامة جرسه الموسيقي.

ويقول في موضع آخر ( الكامل):

ومن الظلال السمر نار مشاعري ... غضبى ..ومن مقل الضياء وجودي [2]

المسند شبه جملة — المسند إليه (معرفة) — المسند شبه جملة — المسند إليه (معرفة)

يتألف هذا البيت من تركيبين متشاكلين، الأول يتكون من المسند المتقدم شبه جملة (من الظلال السمر)، والمسند إليه المؤخر (نار مشاعري)، والثاني يتكون من المسند (من مقل الضياء)، والمسند إليه (وجودي)، وهو تركيب جميل تأنس له النفس، ويرتاح له المتذوق للشعر، وهي صور يلجأ إليها الشعراء لِما تحتويه من إضافات وصفات تعطي فسحة من الإمكان، ومتسعا من التنفيس.

**الصورة الثانية : المسند (شبه جملة) + المسند إليه ( معرف بأل)**

ومنه قول الشاعر ( البسيط):

لنا المسيح .. لنا أم المسيح ..لنا ... درب الرسالات نشوى الرؤوس خضر [3]

المسند — المسند إليه — المسند — المسند إليه — المسند إليه

1 الديوان، أغنية الشمس، ص 21.

2 الديوان، لا ترهبي الموج، ص 84.

3 الديوان، لبنان الرافض، ص 16.

يتألف هذا البيت من ثلاثة تراكيب نحوية متتابعة؛ الأول منها يتكون من شبه جملة الجار والمجرور (لنا) وهو المسند المتقدم عن رتبته، والمسند إليه (المسيح)، الذي تأخر عن مكانة، أما الثاني فهو شبيه بالأول ووجه الاختلاف يكمن في المسند إليه (أم المسيح) الذي يشبهه التركيب الموالي (لنا درب الرسالات) وهذا التركيب بهذا الترتيب، استعملته الشاعر حتى يعطي الصورة اللائقة والحسنة للمسيح عليه السلام وأمه. وقد أجاز النحاة هذا التركيب، تقديم الخبر (شبه الجملة) على المبتدأ المعرفة[1].

ولم نعثر في الديوان عن تقديم المبتدأ المعرفة على الخبر شبه جملة إلاّ في موضع واحد في الديوان ومنه قول الشاعر (الكامل):

الله والتاريخ في أعماقنا ... وبراحتينا مشعل ولواء[2]

لفظ الجلالة: المسند إليه | معطوف | جار ومجرور: المسند(شبه جملة)

تتألف بنية هذه الجملة من المسند إليه لفظ الجلالة (الله) والمسند (في أعماقها) شبه جملة. ولم يقم الشاعر –هنا– بكسر القاعدة النحوية لعظمة اسم الجلالة والاهتمام بأمر المتقدم.

## النمط الرابع: المسند (شبه جملة) + المسند إليه (نكرة)

من مسوغات الابتداء النكرة، ما ذكره النحاة في مصنفاتهم و «**لا يكون المبتدأ نكرة إلاّ في مواضع معينة تتبّعها النحاة، وعدّ بعضهم منها عشرات المواضع، وحصرها آخرون في العموم والخصوص، أي أن يكون المبتدأ كلمة واحدة دالة على العموم أو نكرة مختصة**»[3]، كما ذكر النحاة أن من مسوغات تقدم المسند على المسند إليه وُجوباً، أن يكون المسند إليه نكرة مبهمة، ويكون المسند شبه جملة (جار و مجرور)،(الظرف)[4]، يقول ابن جني: «**ومن ذلك قولهم: لكَ مالٌ وعليك دينٌ، فالمالُ والدينُ مبتدآن وما قبلهما خبر عنهما، إلاّ أنك لو رمت تقديمهما إلى المكان المقدر لهما لم يجز، لقبح الابتداء بالنكرة بالواجب، فلما**

1 ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام ، ص 124.

2 الديوان، عن الثورة والحب، ص 45.

3 التطبيق النحوي، ص 87.

4 ينظر: مغني اللبيب،ص 444؛ التطبيق النحوي ،ص 88.

جفا ذلك في اللفظ، أخرّوا المبتدأ وقدّموا الخبر، فكان ذلك سهلا عليهم، ومصلحا ما فسد عندهم، وإنما كان تأخيره مستحسنا من قبل أنه لما تأخر وقع موقع الخبر، وشرط الخبر أن يكون نكرة فلذلك صلح اللفظ، وإن كنّا قد أحطنا علمًا بأنه في المعنى مبتدأ»[1].

وقد تردد النمط السالف الذكر في الديوان ثمان مرات، وكلها من صنف المسند المتقدم "شبه الجملة، جار ومجرور" والمسند إليه النكرة غير المخصصة ومنه قول الشاعر (الخفيف):

وعلى شمخة العصور..منار ... يتعالى تخايلي يا عروبة[2]

المسند (شبه جملة) المسند إليه(نكرة) جملة حالية

تتألف بنية هذا التركيب من المسند المتقدم عن رتبته (وعلى شمخة العصور) جار ومجرور شبه جملة، والمسند إليه (منار) الذي جاء نكرة، وهو سبب مجيئها بهذه الرتبة، إضافة إلى المحافظة على الشكل الخارجي للتركيب الذي كان سببا في الإبقاء والبحر، كما يكون سبب هذا التقديم مراعاة الصور البيانية التي يستعملها الشعراء في قصائدهم.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

ومن الضفاف السمر وجهك مشرق ... وعلى جبينك شولة و"عقاب"[3]

المسند مسند إليه مكرر

تتألف بنية هذا التركيب من المسند (على جبينك) شبه جملة، والمسند إليه (شولة) مع تكراره بواسطة حرف العطف (الواو)، والملاحظ في البيت الشاهد، وجود تشاكل تعبيري بين شطري البيت، الجملة الاسمية الأول والجملة الاسمية الثانية محور الشاهد النحوي.

1 الخصائص، ابن جني، 377/1.

2 الديوان،براءة، ص92 .

3 الديوان ، إلى روح الشهيدة دلال المغربي، ص 176.

**الحذف**: تحدّث الجرجاني في الدلائل عن الحذف؛ فقال: «**هو باب دقيق المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحر، فإنّك ترى به ترْكَ الذِّكر، أفصحَ من الذِّكر، والصَّمتَ عن الإفادة، أزيَدَ للإفادة، وتجدُكَ أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ**»[1]؛ أي: أنّ الجرجاني تناول قضية الحذف في اللغة من حيثُ البلاغة والنحو، وهو من الأساليب التي يلجأ إليها العرب في كلامهم بعامة والشعراء في قصائدهم على وجه الخصوص.

والحذف تطبيق لقاعدة لغوية مطردة في اللغة العربية، تشمل المبتدأ أو الخبر، كما تشمل بعض العناصر المكونة للجملة، حيثُ يحذف كلٌّ من المبتدأ والخبر وجوبا أو جوازا، إذا ما دل عليه دليل، وألاّ يتأثّر المعنى ولا التركيب بحذف أحدهما؛ فمن مثال حذف المبتدأ، قولك: "كيف زيد؟"، و "أين الأخ؟"، ونحوهما، فتجيب: صحيح، أي: هو صحيح، وفي المكتبة، أي: هو في المكتبة، ومثال حذف الخبر ما جاء في قولك: "من في الحقل؟"، "من عندكما؟"، فيكون الجواب: علي، أي: علي في الحقل، وزيد، أي: زيد عندنا[2].

**حذف المبتدأ**: تناول نحاتنا مواضع حذف المبتدأ في مصنفاتهم؛ معللين سبب الحذف الوجوبي والحذف الجوازي، مستندين في ذلك على ما اتفقوا عليه، وأرجعوا ذلك إلى جملة من الأسباب نذكر منها:

1. **الإخبار عن المبتدأ بالنعت المقطوع إلى الرفع**؛ كما في أسلوب المدح،«مررتُ بزيدٍ الكريمُ»، أو «ذهبت إلى الصديقِ الأديبُ»، أو كما في أسلوب الذم؛«مررتُ بزيدٍ الخبيثُ»، أو كما في أسلوب الترحم،«مررتُ بزيدٍ المسكينُ»، و«ترفّق بالضعيفِ البائسُ»؛ حيثُ أنّ المبتدأ محذوف في كل الأمثلة السابقة وجوباً، على أساس تقديره: «هو الكريم، هو الأديب، هو المسكين، هو البائس»[3]؛ لكن الدكتور عباس حسن يرى أنّ هذه الكلمات التي جاءت مفردة، هي مجرورة في الأصل، أي أنها نعت تابع لمنعوت مجرور ويجوز إبعاد هذا النعت عن الجر إلى الرفع أو النصب بشروط، حينئذٍ لا نُسمِّيه نعتا، وقد يُسمَّى نعتاً مقطوعاً؛ إلاّ أنّها في حالتها الجديدة

1 دلائل الإعجاز، ص120.

2 ينظر: شرح ابن عقيل، 220/1، 221 ، وعباس حسن، النحو الوافي، 507/1.

3 ينظر: شرح ابن عقيل، 220/1 ؛ النحو الوافي، 510/1.

تكون في حالة رفعٍ خبراً لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره "هو"؛ أمَّا في حالة النصب فتكون هذه الكلمة في محل نصب مفعولا به لفعل محذوف وجوبا مع فاعله، تقديره:"أمدحُ، أذم، أرحم، بحسب معنى الجملة[1].

2. **أن يكون الخبرُ مخصوصَ نِعْمَ و بِئْسَ:** في اللغة العربية أساليب للمدح وأخرى للذم، يُستعملان بطريقة متباينة، تحدث عنها النحاة في مصنفاتهم، فمن أمثلة الأول؛«نِعمَ الزارعُ حليم»، «نِعمَ القائد خالد» ومن أمثلة الثاني: «بِئْسَ الصانع سليم»، و«بِئْسَ الرجل عمرو»، فالممدوح في الأمثلة الأولى هو: حليم، خالد، زيد، ويُسمَّى المخصوص بالمدح، أمَّا المذموم في الأمثلة الموالية فهو: سليم، عمرو، ويُسمَّى المخصوص بالذم؛ فالمخصوص كما يقول النحاة في الحالتين "المدح والذم"يقع بعد جملة فعلية، وهو خبر لمبتدأ محذوف وجوبا تقديره: "هو" أي: الممدوح والمذموم[2].

3. **أن يكون الخبر صريحاً في القَسَم:** ويكون في الأساليب المتعارف عليها أنها تحمل قَسَماً في مضمونها، نحو: "في ذمتي لأفعلنَّ"، "بحياتي لأحافظنَّ على العهد"، ونحو ذلك والتقدير: "في ذمتي، بحياتي"، خبر لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره: " في ذمتي يمين، بحيلتي عهد".

4. **أن يكون الخبر مصدراً مؤدياً معنى الفعل ونائبا عنه:** ويدور هذا على ألسنة المتكلمين، ويُستشفُّ هذا من محاوراتهم لأجل غرض معين، نحو: "صبرٌ جميلٌ، أملٌ طيِّبٌ، شكرٌ كثيرٌ، وغيرها من الأمثلة التي تدور في الحوارات الكثيرة، والتقدير: "صبري صبرٌ جميلٌ، أملي أملٌ طيب، وشكري شكر كثير"؛ فصبري، وأملي، وشكري"، مبتدأ، وصبرٌ جميلٌ، وأملٌ طيِّبٌ، وشكرٌ كثيرٌ، خبر لهذا المبتدأ المحذوف وجوباً[3]، وإليه أشار عباس حسن إلى أنّ المحذوف وجوباً هو المبتدأ؛ إذا كان المقصود منه قيام المصدر مقام فعله نهائيا على ما جاءت عليه الأمثلة السالفة الذكر، لوجود قرينة تدل على ذلك؛ فإن لم يكن كذلك؛ فإنَّ الحكم يتغيَّر ويكون

---

1 ينظر: النحو الوافي، 510/1، 511.

2 ينظر: شرح ابن عقيل 230/1؛ النحو الوافي 512/1، 513؛ التطبيق النحوي، ص92.

3 ينظر: المصادر السابقة، كما أشار عباس حسن إلى أن؛ حذف المبتدأ واجب في هذه الأمثلة؛ لأنه واجب التأخير بسبب تنكره، ودليل ذلك عند حذفه هو جواب القَسَم (ينظر: هامش النحو الوافي 513/1).

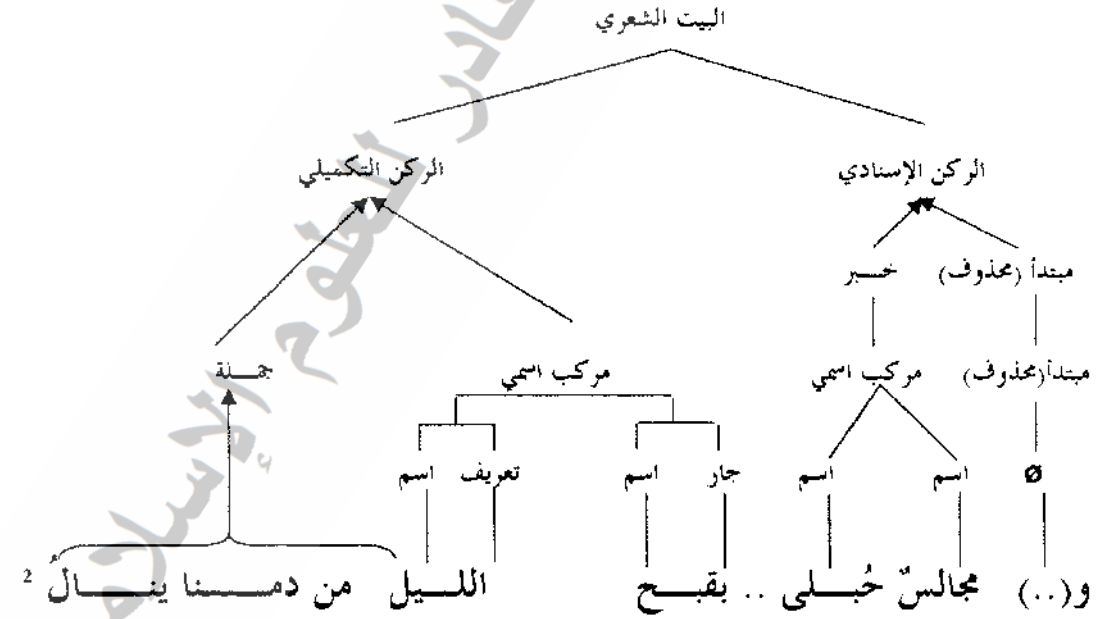
المحذوف هو الخبر؛ أي: "صبرٌ جميلٌ أحسن من غيره"، وقد تحدث النحاة في هذا الأمر ، وأفاضوا فيه وبرروا ذلك.

وهناك مواضع أخرى يجب فيها حذف المبتدأ، ودلالة ذلك السياقات اللغوية التي يرد فيها الحذف؛ كالاسم المرفوع بعد "لاسيما" والمصدر النائب عن فعل الأمر، وفي جواب الاستفهام، وبعد الجواب، وبعد القول في بعض الأساليب السماعية المحكية عن العرب[1] .

ولم يرد المبتدأ المحذوف وجوبا في ديوان أغنيات الورد والنار؛ وذلك لأنّ الجمل الواردة في الديوان، كان الحذف فيها جوازاً وتمثله الصور التالية:

**مبتدأ(محذوف) + خبر موصوف + متمم**

وتمثله قول الشاعر (مجزوء الكامل):




تتألف بنية هذه الجملة من الركن الإسنادي المتكون من المركب الاسمي الظاهر (مجالس حبلى) التي أدّت وظيفة الخبر الموصوف لمبتدأ محذوف جوازاً مقدر بـ(هي) أو (هذه)، لدلالة

1 لمعرفة هذه المواضيع بالتفصيل، ينظر: مغني اللبيب، ص- ص 586، 587؛ النحو الوافي، 1/516- 518.

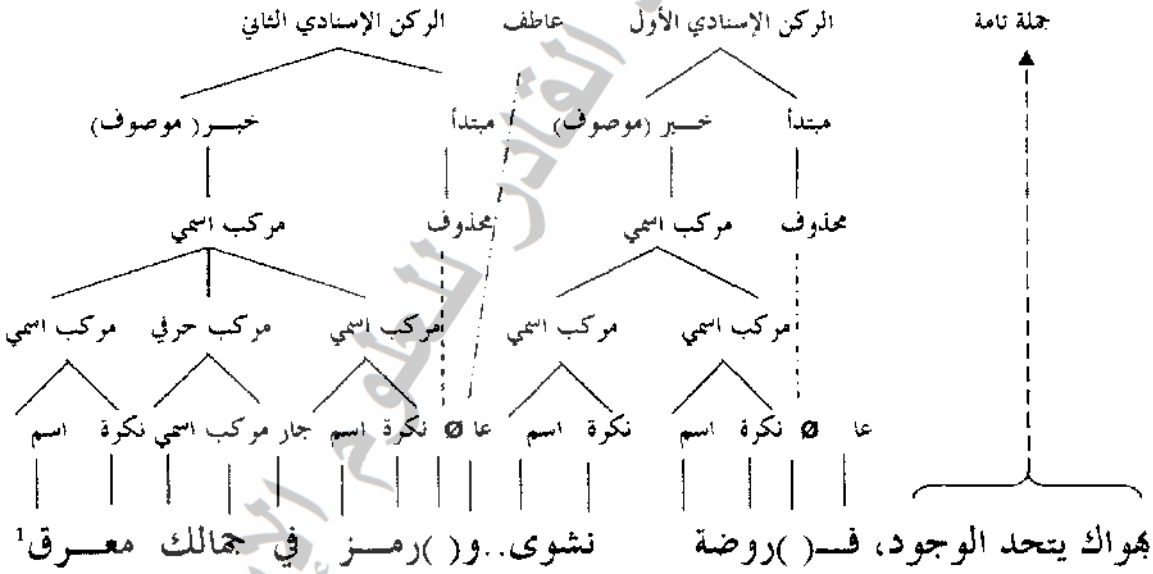
2 الديوان، مرثية الأم والثورة، ص39.

التركيب السياقي عليه، ثم جاء بعد ذلك الركن التكميلي المتمم للركن الإسنادي والمتكون من الجار والمجرور (بقبح الليل) والمتمم الثاني الجار والمجرور (من دمنا ينال).

والأساليب العربية التي تحمل في تراكيبها حذفاً من أمثلة حذف المبتدأ لدلالة القرينة السياقية عليه هو أحد أساليب البلاغة العربية التي يعتمدها الكُتّاب والشعراء والمتكلمون؛ وهذا لطواعية اللغة العربية وجريانها على الألسن.

**جملة + مبتدأ (محذوف) + خبر + عاطف + مبتدأ (محذوف) + خبر**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

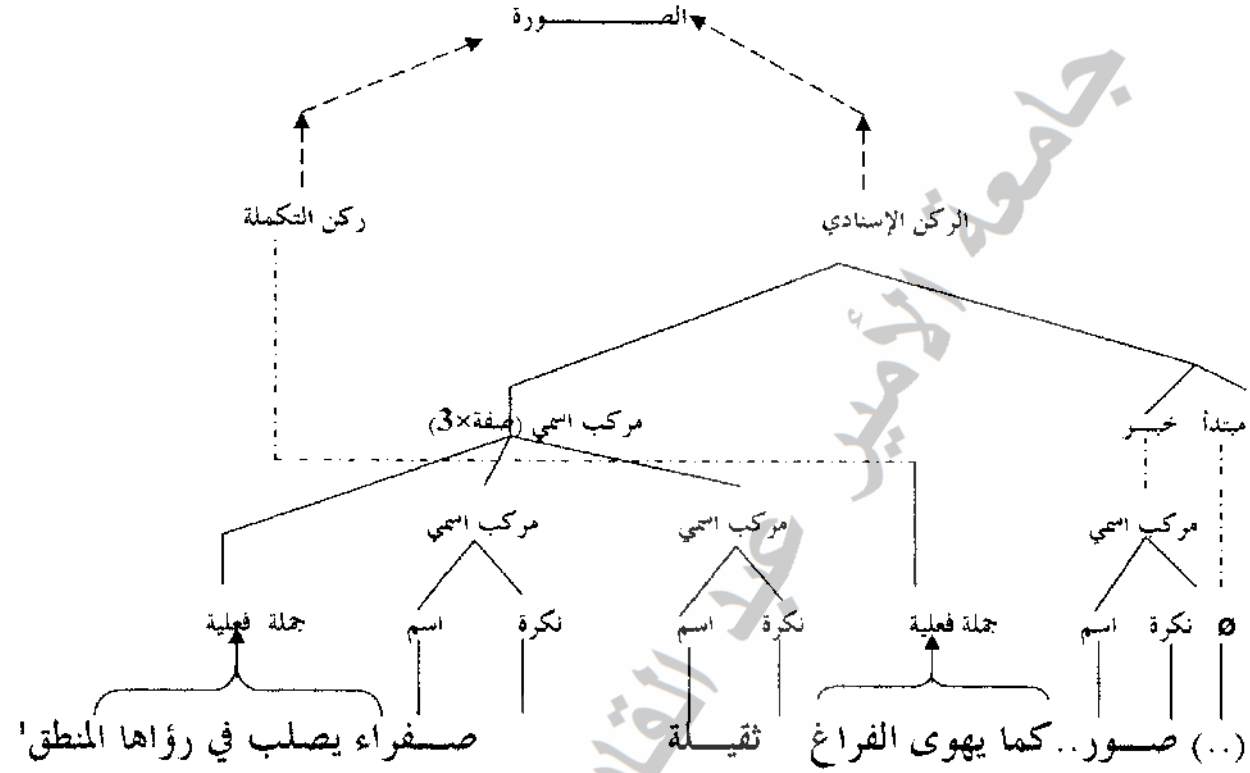



تتألف بنية هذا التركيب من ركنين إسناديين جمع بينهما حرف العطف الواو؛ الركن الإسنادي الأول يتكون من العاطف (الفاء) ومن مركب اسمي موصوف (روضة نشوى) خبر موصوف لمبتدأ محذوف تقديره (هي)، أمّا الركن الإسنادي الثاني فهو شبيه بالأول مع وجود المركب الحرفي المتمثل في الجار والمجرور والإضافة (في جمالك)؛ الذي وظفه الشاعر لأجل المحافظة على الوزن وتقوية المعنى.

1 الديوان، الوعد الحق، ص74.

**مبتدأ (محذوف) + خبر + جملة فعلية + صفة x 3**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




تتألف هذه الصورة من الركن الإسنادي الرئيس المتكون من ركن اسمي موصوف (صور ثقيلة صفراء يصلب في رؤاها المنطق) واقع خبرا لمبتدأ محذوف مقدر بـ(هي)، ثم ركن التكملة الذي توسط الخبر وصفاته (كما يهوى الفراغ)، كما استخدم الشاعر في هذا التركيب الشعري صورتين بيانيتين ليقوي المعنى ويزيد الأسلوب متانة وقوة بفضل التشخيص والتجسيد المعنوي.

**حذف الخبر:** كما حُذف المبتدأ يُحذف الخبر جوازاً ووجوباً، وجواز حذفه إنّما مردّه لوجود ما يدلّ عليه، بشرط عدم تأثّر المعنى والأسلوب بهذا الحذف، نحو: من في الحقل؟، فتكون الإجابة : عليّ، على أساس تقدير المحذوف (عليّ في الحقل)، ويكون هذا في السؤال[2].

وتحدث النحاة العرب عن حذف الخبر وجوبا في مواضع أربعة، حاصلها ما أورده ابن مالك في ألفيته:

**وبعد لولا غالباً حذفُ الخبرْ ... حتمٌ، وفي نصّ يَمينٍ ذاَ اسْتَقَرْ**

**وبعد واوٍ عَيَّنتْ مَفْهُومَ مَعْ ... كَمِثْلِ " كُلُّ صَانِعٍ وما صَنَعْ "**

---

1 الديوان، الوعد الحق، ص 72.

2 ينظر: النحو الوافي 1/507-508؛ التطبيق النحوي، ص103.

وقبلَ حَـالٍ لا يَكُونُ خبراَ عَنِ الَّـذي خَبَرُهُ قدْ أُضْمِراَ

كَضَرْبِيَ الْعَبْدَ مُسيئاً، وأَتَمْ تَبْيِـيني الحقَّ منُوطاً بالحِكَمْ[1]

من خلال هذه الأبيات، استخلص نحاتنا مواضع حذف الخبر وجوبا:

1. **وقوع الخبر كونا عاما**[2]:ووقوع المبتدأ بعد (لولا) الامتناعية، نحو: لولا المشقّةُ لساد الناسُ كلّهم، لولا عدل الحاكم لقتل الناس بعضهم بعضا؛ والتقدير: لولا المشقّةُ موجودة، لولا عدل الحاكم موجود؛ فحين عمد النحاة إلى حذف الخبر وجوبا قدّروه في كلامهم قبل جواب (لولا)، ولا يتحقق ذلك إلاّ بوجود الشرطين الأساسيين السابقين( الكون العام) ووجود (لولا)، ويسقط هذا الحذف الوجوبي بسقوط أحد الشرطين[3] .
2. **وقوع المبتدأ نصا في اليمين أو القسم**: نحو: ( لَعَمرُك لأَفْعَلَنَّ )، والتقدير: لعمرك قَسَمي؛ فقَسَمي خبر مقدر لا يجوز التصريح به؛ لأنَّ المحذوف مع (لعمرك) يتعيّن أن يكون خبراً، لدخول لام الابتداء عليه، وحقها الدخول على المبتدأ؛ فإن لم يكن المبتدأ نصاً في اليمين أو القس، ولم تدخل لام الابتداء عليه، ففي هذه الحالة لا يكون الحذف واجباً وإنّما جائزاً؛ نحو: (عهدُ الله لأَفْعَلَنَّ)، والتقدير: (عهدُ الله عَلَيَّ؛ فعهد الله مبتدأ، و(عَلَيّ: خبره، فلك أن تثبت أو أن تحذف[4] .
3. **وقوع واو بعد المبتدأ، ووقوع الخبر بعد المعطوف بهذه الواو**؛ التي تُعَدّ نصاً في المعيّة والمصاحبة والملازم، نحو: (الطالبُ وكتابه)، (كلُّ رجل وضيعته)، والتقدير: (الطالبُ وكتابه متلازمان، متصاحبان، مقترنان)، كذلك الأمر بالنسبة للجملة الثانية، ويكون تقدير الخبر بعد الواو[5].
4. **كونُ المبتدأ مصدراً**، تجيء بعده حال تسد مسد الخبر المحذوف، ولا تصلح لأن تكون خبراً؛ لهذا يحذف الخبر وجوباً، لسدّ الحال مسده، نحو: (ضَرْبِيَ العبدَ مُسيئاً)، (قراءتي

---

1 ألفية ابن مالك، ص..

2 الكون العام: الوجود العام الخالي من شيء آخر معه، كالنوم، أو القراءة، أو اللعب، والكون العام واجب الحذف، إذ لا فائدة من ذكره؛ لوجود ما يدل عليه في غير خفاء ولا لبس، ينظر: هامش النحو الوافي1/476-477.

3 ينظر: شرح ابن عقيل1/223؛ النحو الوافي 1/519؛ التطبيق النحوي، ص104؛ بناء الجملة العربية، ص277.

4 ينظر: شرح ابن عقيل 1/227؛ النحو الوافي1/520؛ التطبيق النحوي، ص104.

5 ينظر: شرح ابن عقيل1/227؛ النحو الوافي1/521.

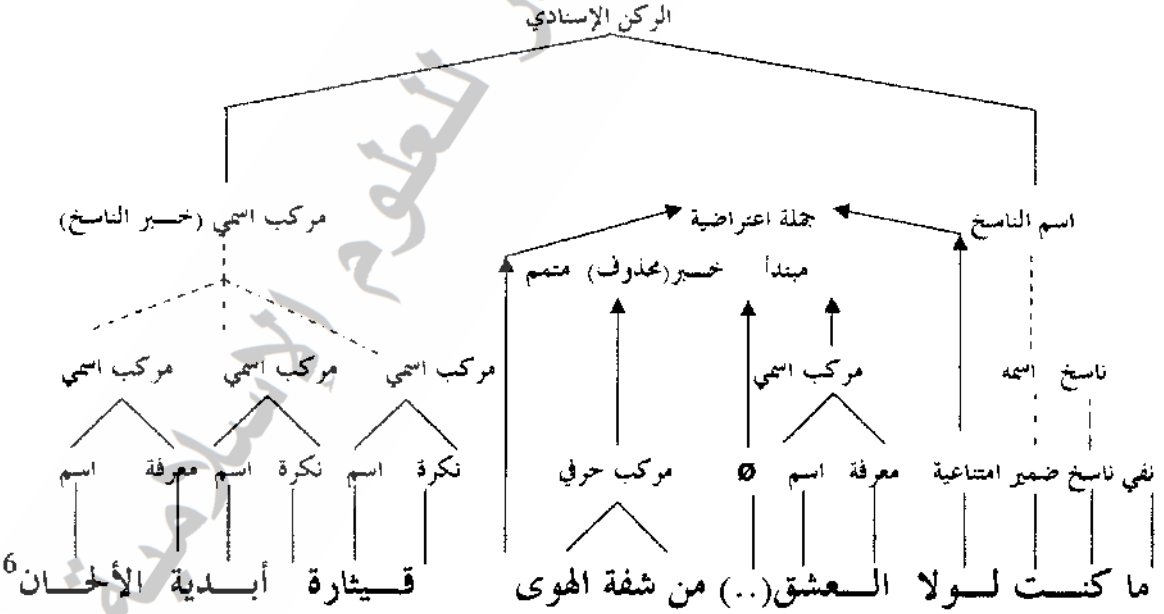
النشيدَ مكتوبا)، ويكون التقدير: ضربيَ، قراءتي: مبتدأ، العبدَ، النشيدَ: معمولاً له، مسيئا، مكتوبا: حال سدت مسد الخبر المحذوف المقدر:..إذا كان..[1].

وذكر ابن هشام أنَّ حذف الخبر يتردد بكثرة بعد اسم (لا)، ومن كثرة حذفه لا يذكر[2]، كما تحدث النحاة عنه، أي: خبر(لا) الدال على النفي، نحو: أن تقول: لا بأس؛ وتقدير الكلام: لا بأس عليك[3]، ويذهب فريق آخر من النحاة إلى أنَّه إذا دلَّ على خبر (لا) النافية للجنس دليل واضح؛ فإنَّه يجب حذفه عند تميم، كما يكثر حذفه عند الحجازيين؛ أمَّا إذا لم يكن هناك دليل واضح لم يُجز حذف الخبر عند الجميع[4]، كما أنَّ الخبر الواجب الحذف يكثر بعد (لولا) التي تدخل بين جملتين؛ أولاهما اسمية وثانيهما فعلية، فيرتبط امتناع الثانية بوجود الأولى[5].

وترددت الجمل المحذوفة الخبر بعد (لولا) في الديوان إحدى عشرة مرة، أمكن توزيعها وفق الصور التالية:

**ما(نافية)+ناسخ+ اسم الناسخ+ [لولا+ مبتدأ+ خبر(محذوف)]+خبر الناسخ**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




1 ينظر: شرح ابن عقيل 228/1؛ النحو الوافي522/1.

2 ينظر: المغني، ص589.

3 ينظر: النحو الوافي603/1.

4 ينظر: شرح ابن عقيل20/2.

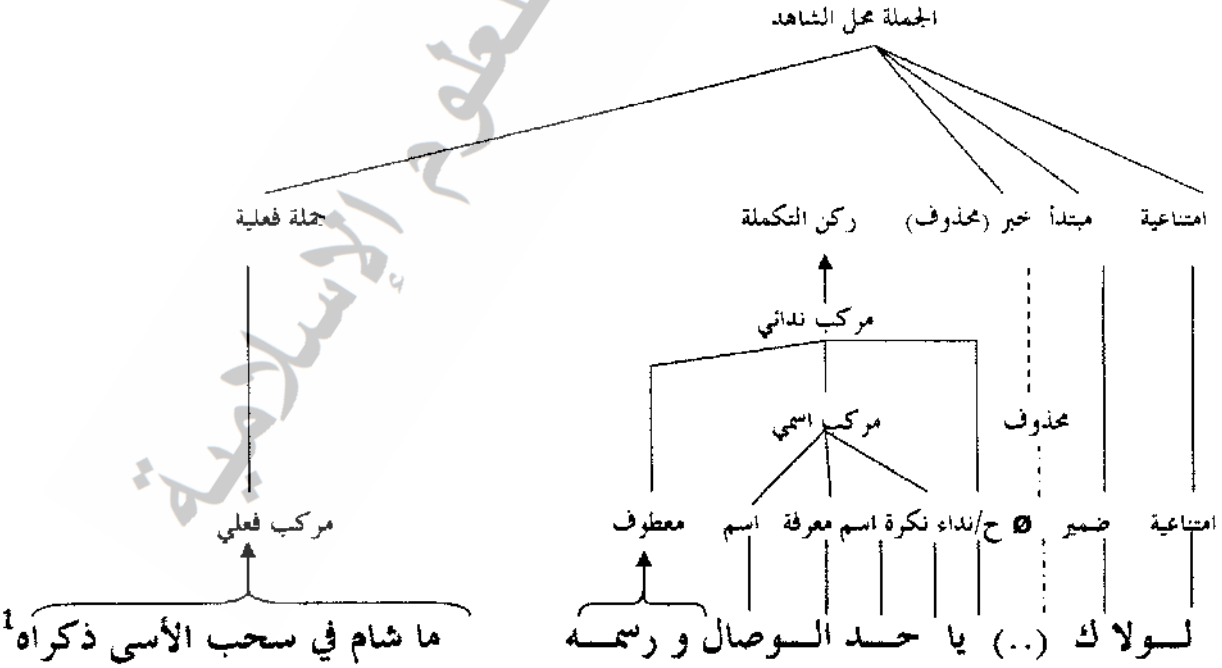
5 ينظر: المصدر نفسه، ص265.

6 الديوان، ص23.

تتألف بنية هذا التركيب من الركن الإسنادي المتمثل في الجملة المنفية بـــ(ما)، والمتبوعة بالناسخ الفعلي (كان) المسند إلى ضمير المخاطب (أنت) الذي أدّى وظيفة المبتدأ (اسم الناسخ)، أمّا الخبر فهو عبارة عن مركبات اسمية متتالية (قيثارة أبدية الألحان)فقد جاء بعد الجملة الاعتراضية محل الشاهد النحوي المتكونة بدورها من (لولا) الامتناعية، المتبوعة بمركب اسمي معرف أدّى وظيفة المبتدأ الذي يُحذف خبره وجوبا لدلالة السياق اللغوي عليه، وختم الشاعر جملته الاعتراضية بمركبات اسمية متتالية، أدّت وظيفة المتمم، وعادة ما يلجأ الشعراء المحدثون والمعاصرون إلى استعمال مثل هذه الأساليب لتقوية المعنى، وإبراز الصور الجميلة المعبرة.

**لولا + مبتدأ + خبر (محذوف) + مركب ندائي + جملة**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر(الكامل):



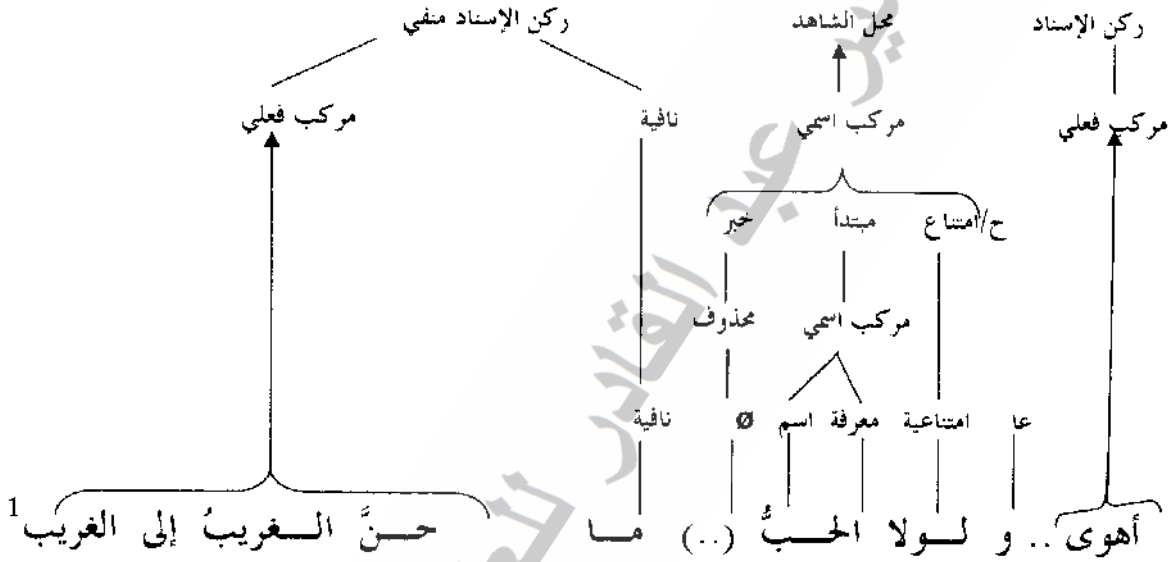

تتألف بنية هذه الصورة النمطية من (لولا) الامتناعية التي تدخل على الجملة الاسمية المحذوفة الخبر المقدر بـــ(موجود)، بعد مبتدأ ظاهر وهو الضمير المتصل في هذا المثال(ك)، جاء

1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص127.

بعدها المركب النّدائي (يا حذّ الوصال ورسمه)، الذي توسّط الجملة محل الشاهد النحوي والجملة التي تأتي بعد الخبر المحذوف و بها يستقيم أسلوب الجملة ويتّضح معناها ويسلم مبناها.

**لولا + مبتدأ + خبر (محذوف) + ما(نافية) + جملة**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (مجزوء الكامل):

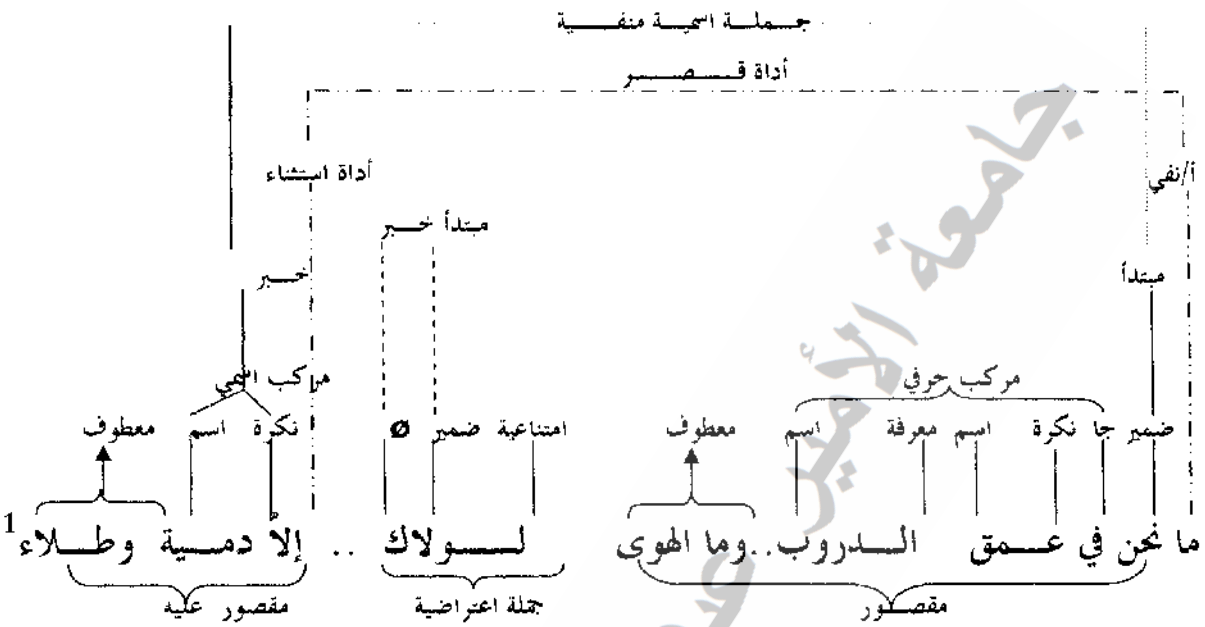



تتألف بنية هذه الجملة من حرف امتناع (لولا) مسبوق بركن إسنادي تام، ومتبـوع بمركب اسمي أدّى وظيفة المبتدأ، أمّا الخبر فقد حُذف لدلالة السياق اللغوي عليه (موجـود)، وجاء الركن المكمل للجملة محل الشاهد منفيا بأداة (ما)، جاء بعدها الفعل الماضـي (حـنَّ) المسند إلى المركب الاسمي المؤدي لوظيفة الفاعل الحقيقي (الغريب) والمضاف إلى الركن الحرفي المؤدي لوظيفة المتمم، وهذا التركيب من قبيل الجملة الشرطية المتكونة من جملة الشرط (لـولا الحب) وجملة جواب الشرط (ما حن الغريب إلى الغريب).

**مقصور + لولا + مبتدأ + خبر (محذوف) + مقصور عليه**

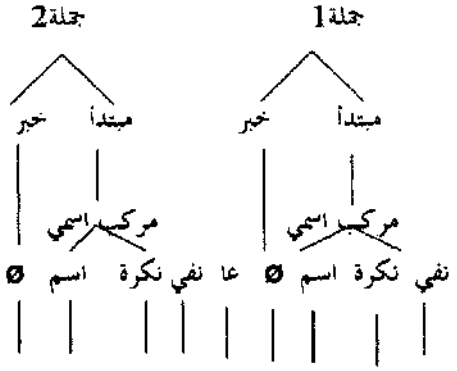
1 الديوان، نجوى مسافر بعيد، ص147.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




تتألف بنية هذا البيت الشعري من أسلوب القصر بواسطة (ما – إلاّ)، ومقصور (نحن في عمق الدروب)، ومقصور عليه (دمية وطلاء)، توسطتهما جملة اعتراضية محل الشاهد النحوي المتكونة من (لولا) الامتناعية المتبوعة بضمير متصل أدّى وظيفة المبتدأ، أمّا الخبر فمحذوف وجوبا لدلالة السياق اللغوي عليه، واستعمال الشاعر لمثل هذه الأساليب دليل على تحكمه في ناصية اللغة العربية والعزف على أصولها وقواعدها.

كما تردد حذف الخبر بعد (لا) في الديوان اثنتي عشرة مرة، وذلك باستعمال حروف العطف في أكثرها، ومنها قول الشاعر (البسيط):




**مُدِّي جذورك..لا وجــه(..) و لا نســب(..)**

**إن يُبحــرِ اليَأسُ فــي وَجهــي وفــي نَسَبي[2]**

1 الديوان، أغنية الشمس، ص23.

2 الديوان، يا وردة النار، ص167.

**الجملة المنسوخة**: المقصود بالجمل المنسوخة كل الجمل الاسمية البسيطة التي دخلت عليها النواسخ، سواء كانت نواسخاً فعلية أم اسمية، و« **النواسخ كلمات تدخل على الجملة الاسمية فتنسخ حكمها أي تغيره بحكم آخر، والمهم أن الجملة التي تدخل عليها هذه النواسخ هي جملة اسمية حتى وإن كان الناسخ فعلاً**»[1].

وقد اتفق معظم النحاة على أنها ناقصة، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى في تعليلهم للنقص الذي يكون فيها، و«**كان هي رأس هذا الباب وعنوانه، لأنها أكثر أخواتها استعمالا كما أن لها أحوالا كثيرة تخصها، وهي – مثل أخواتها – فعل ناسخ ناقص، وهي فعل ناسخ لأنها تدخل على الجملة الاسمية فتغير حكمها بحكم آخر؛ إذ ترفع المبتدأ ويسمى اسمها وتنصب الخبر ويسمى خبرها، ومعنى ذلك أنها هي العامل في الاسم وفي الخبر معا، وهي فعل ناقص لأنها تدل على زمان فقط أي أنها لا تدل على حدث ومن ثم لا تحتاج إلى فاعل**»[2]، ويُرجع البعض الآخر سبب تسميتها ناقصة إلى«**أنّ سائرَ الأفعال تدل على الحدث والزمن في حين أن هذه الأفعال لا تدل على الحدث، وإنما هي تدل على الزمن فقط فكانت ناقصة لتجردها من الحدث** »[3].

كما تحدث الدكتور تمام حسان عن هذه النواسخ فقال: « **إنّ معنى الجملة الاسمية هو أن المبتدأ قام به الوصف.. ومعنى هذا أن الخبر وصف للمبتدأ في المعنى وصفا غير مرتبط بزمان ولا تأكيد ولا معنى آخر مضاف إلى الوصف. وقد يلزم أحيانا أن يضاف إلى الوصف معنى الزمن الذي هو كل معنى الظرف وبعض معنى الفعل فعندئذ تُجرد أفعال معينة من معنى الحدث لتصبح خالصة للزمن ثم تُنقل من الفعلية إلى جملة الأدوات وتدخل على المبتدأ والخبر لتدل على ارتباط وصف المبتدأ بالخبر بزمن معين؛ ذلك وهو شأن كان وأخواتها**»[4].

وأشهر هذه الأدوات:كان وظل، وأصبح، وأضحى، وأمسى، وبات، وصار، وليس، ومازال، ومابرح، ومافتئ، ومادام، حيث تدخل على الجملة الاسمية فتُبقي على المبتدأ مرفوعا، وتنصب الخبر تشبيها بحالة الأفعال التامة، يقول ابن السراج: « **قالوا: كان عبد الله أخاك،**

---

1 التطبيق النحوي، ص111.

2 المرجع نفسه، ص111.

3 فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ص208.

4 تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، مصر ط1، 1420، 2000، ص11.

كما قالوا: ضرب عبد الله أخاك، إلا أن المفعول في كان لابد من أن يكون المبتدأ، فإذا قالوا: كان زيدٌ قائماً، فإنما معناه: زيد قام فيما مضى من الزمن»[1].

وقد وردت (الأفعال الناقصة) النواسخ الفعلية في ديوان **(أغنيات الورد والنار)** متباينة جلية بين الكثرة كما في كان وبين عدم استعمالها من طرف الشاعر، كما في أمسى، مادام، مابرح، ماانفك، مافتئ، وبين ورودها مرة واحدة كما هو الحال في أصبح، صار، وأضحى.

## كان + جملة اسمية

يذهب جل النحاة إلى أنَّ (كان) لا تدل على الحدث وإنما تقترن بزمن فقط، و« **أما كونها ناقصة فإنّ الفعل الحقيقي يدل على معنى وزمان، نحو قولك: (ضرب) فإنه يدل على ما مضى من الزمن فقط، و"يكون" تدل على ما أنت فيه، أو على ما يأتي من الزمان، فهي تدل على زمان فقط فلما نقصت دلالتها كانت ناقصة.. إلا أنها لما دخلت على المبتدأ والخبر، وأفادت الزمان في الخبر، صار الخبر كالعوض من الحدث فلذلك لا تتم الفائدة بمرفوعها، حتى تأتي بالمنصوب**»[2].

ويرى الدكتور تمام حسان أنها – أي كان- «**إذا كانت خُلواً من معنى الحدث وخالصة لمعنى الزمن فهي ناقصة ومنقولة عن الفعلية إلى معنى الأداة ولا يبقى لها من سمات الفعلية إلا التصرف إذ يأتي منها المضارع والأمر والمصدر**»[3].

وقد ورد اقتران الجملة الاسمية البسيطة بالفعل الناسخ الناقص (كان) سبع عشرة مرة، يقول ابن مالك:

**ترفع كان المبتدأ اسما و الخبرْ  تنصبه ككان سيداً عمرْ**[4]

ويعلق أبو زيد عبد الرحمان المكودي على بيت ابن مالك: « **يعني أنَّ كانَ ترفع ما كان قبل دخولها مبتدأ على أنه اسمها وتنصب ما كان قبل دخولها خبراً على أنه خبرها**»[5].

---

1 ابن السراج، الأصول في النحو ، 93/1؛ وابن يعيش، شرح المفصل، 353/3؛ وابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ومعه كتاب(عدة السالك إلأى تحقيق أوضح المسالك)لمحمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، (د–ت)، 23/1.

2 ابن يعيش، شرح المفصل، 7/ 89، 90.

3 الخلاصة النحوية، ص112.

4 ألفية ابن مالك، ص...

5 شرح المكودي على ألفية ابن مالك، ص52.

وتستعمل (كان) في مواضع كثيرة وبدلالات مختلفة تحدث عنها النحاة[1] وهذه المعاني عادة ما يلجأ إليها الشعراء في أشعارهم والأدباء في آثارهم، يقول الغماري:(البسيط):

دمشقُ ما كنتِ ماخوراً ..تضاجعه ريحٌ بكل يد سوداء تأتمر [2]

متمم أداة نفي ناسخ ف خبر — ج

تتألف بنية هذا البيت من متمم قبلي عبارة عن مركب ندائي(دمشق)، محذوف الأداة وتقدر أداة النداء (يا)، حيث لا يقدر غيرها من أدوات النداء، لأنها أم الباب، متبوع بالجملة المنسوخة (ما كنتِ ما خوراً)، وقد دلت على « **نفي الحدث في وقت معين، كأن يقول لك صاحبك"مررت بك أمس وأضنك كنت تكتب" فتقول له:ما كنت أكتب،ولا تقول: كنت لا أكتب** »[3]، ومعنى هذا أن الشاعر ينفي أن تكون عاصمة الشام مكانا للرذيلة، مُجيباً عن أسئلة خالجت فكره و أرَّقت تفكيره، فلجأ إلى مثل هذا الأسلوب السلس الجزل الألفاظ.

ويقول في موضع آخر ( الكامل ):

ما كانت الأرضُ الولودة أجيرةٌ للذل ...ما آباؤنا أُجراء [4]

أ نفي ناسخ ف اسم الناسخ — خبر الناسخ

نسخت كان الناقصة الجملة الاسمية البسيطة بعد دخولها عليها، وحولتها للدلالة على الاستمرار والدوام، وكذا نفي التهم اللاصقة بها في أي وقت من الأوقات، وقد استعمل الشاعر (ما كانت) حتى ينفي الحدث عن أرض الجزائر ماضيا وحاضرا ومستقبلا،- ولو أراد أن ينفيه في الماضي لاستعمل التركيب (لم تكن القاصرة على المضي فقط-، جاء بعدها اسمها

---

1 لمعرفة معانيها واستعمالاتها، ينظر: السيوطي، همع الهوامع، 420/1؛ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1391، 1972، 127/4؛ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1408، 1988، 168/1؛ رضي الدين الإسترابادي، شرح الرضي على الكافية، تحقيق: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة بنغازي، مطابع الشروق، لبنان، 1393هـ، 1973م، 324/2؛ الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407، 1987، 342/1.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص14.

3 معاني النحو، 222/1.

4 الديوان، عن الثورة والحب، ص48.

المرفوع الموصوف (الأرض الولودة) متبوعا بالخبر (أجيرة) المنصوب بفعل عمل الفعل الناسخ، وقد تم حذف الناسخ الفعلي في الجزء المتبقي من البيت (ما آباؤنا أجراء) لدلالة التركيب عليه، وللمحافظة على الإيقاع والوزن سليمين ضرورة وجمالا.

ويقول في موضوع آخر (الوافر) :

وكنـــا شمخة الماضي ... وكـــناً صحوةَ الحاضر

وكـــنَّا جبهةَ التحرير ... في جرح المدى الثائر

وكنا وشمَها العربيَّ ... كـــنا حلـــمَهَا الشاعر [1]

وردت (كان) دون نفي مسندة إلى ضمير المتكلم (نحن)، وزمنها مستمر دال على الثبـــوت، ففي هذه الأبيات هناك تشاكل تعبيري بين وحدات الأبيات، هذب الأســـلوب ، وأحـــسن استخدام الفعل الناسخ الناقص في موضعه (كنا شمخة الماضي)، فهو تركيب يتألف من (كان) واسمها هو الضمير (نا) وخبر (شمخة الماضي)، وهذا بتواجد العناصـــر الأساســـية للتركيـــب المنسوخ (ناسخ + مسند إليه + مسند).

## ما زال + جملة اسمية

أجمع جميع النحاة أن مازال، ما فتئ، ما أنفك، أفعال تُفيدُ استمرار الفعل واتصاله بزمن الأخبار، نحو: مازال زيدُ منطلقا أي هو مستمر في الانطلاق إلى زمن التكلم[2] و«**معنى الأربعة ملازمة الخبر المخبر عنه، على ما يقتضيه الحال نحو: مازال زيدٌ ضاحكاً وما بـــرح عَمْـــرو أزرق العينين**»[3]

وجاء في التطبيق النحوي :« **زال، هناك أكثر من فعـــل بهـــذا اللفـــظ لكـــن مـــضارعه مختلف:زال، يزال، زال يزيل، بمعني ميز، زال يزول بمعنى انتهى وفنى، والأول هو الفعـــل الناقص، وهو يدل على النفي بذاته، لكنـــه لا يعمل عمل كان إلاّ إذا سبقه نفي، ونفـــي النفي إثبات، فيدل على معنى الاستمرار: مازال زيد قائما**»[4] .

---

1 الديوان، لجوى العشق والنار، ص152.

2 ينظر: السيوطي، همع الهوامع ،412/1؛ شرح الرضي على الكافية، 321/2؛ وابن يعيش،شرح المفصل ، 376/3.

3 شرح الأشموني، 242/1، 243.

4 التطبيق النحوي، ص122.

وقد تحدث ابن يعيش عن معنى مازال، حيث قال: « **إذا قلت :مازال زيدٌ قائماً، فهو كلام معناه الإثبات**»[1]، أما الدكتور فاضل صالح السامرائي فيقول: « **فهذه إذن أفعال منفية تفيد الثبات والاستمرار، ومعناها مثبتة هو الترك والزوال، ونفيها نفي الترك والزوال، فيؤدي معناها الاستمرار والثبات**»[2].

وقد وردت الجمل الشعرية في الديوان مسبوقة بـ(مازال) ست مرات، يقول الشاعر: (الكامل ):

مَـازالَ في الأعـماقِ رفضُك في دمـي

فعل ناسخ — الخبر — الاسم — متمم

تَخْضـرُّ حيـن يـردونا الأمـداءُ[3]

تتألف بنية الجملة الشعرية من الفعل الناسخ الناقص (مازال) الذي أبقى على المبتدأ (اسمه) مرفوعًا رغم تأخره عن رتبته (رفضك)، أما خبره فهو شبه الجملة (في الأعماق) فهو في محل نصب، تقدم في رتبته مثلُه مثل الكثير من التراكيب التي يألفها الشعراء المحدثون، والبلاغيون المقتدرون الذين يوظفونها في صورهم البيانية؛ لأنّ هذه التراكيب تترك الأثر الطيب في النفس ويستأنس القارئ بها .

و منه قول الشاعر (البسيط):

مازالَ في كفِّه سيفٌ وملحمةٌ بدريَّةٌ تقذفُ النَّاعينَ بالشُّهُب[4]

فعل ناسخ — خبره — اسمه — مكرر

يتكون هذا التركيب الشعري من الناسخ (مازال) متبوع بالجار والمجرور (في كفه) المبني في محل نصب خبر مقدم، بينما أُخّر الاسم (سيف) و (ملحمة) إلى ما بعد الخبر وهو من

1 ابن يعيش، شرح المفصل، 376/3.

2 معاني النحو، 242/1.

3 الديوان، عن الثورة والحب، ص51.

4 الديوان، يا وردة النار، ص173.

جوازات التقديم والتأخير في مثل هذه الحالات، وهذا التركيب يشبه التركيب السابق، مع فارق في الاسم المكرر بواسطة حرف العطف.

## ليس + جملة اسمية

استعمل جمهور النحاة (ليس) كفعل ماضٍ جامد يفيد بمعنى النفي[1] وتدخل (ليس) على الجملة الاسمية كما تدخل على الجملة الفعلية وتنفيها، ودخولها على الجملة الاسمية يعني نفي الإسناد وإبطاله، «**وإذا وليتها الجملة الاسمية نُصِب الخبر فيها، كما ينصب بعد "ما"، نحو قول الشاعر : فليس سواء عالم وجهول" وقولهم: ليس خالدٌ شاعراً و ليس عليٌّ أخاك**»[2].

وقد تناول النحاة بالدراسة والتحليل، وتحدث الخليل عن أصلها: « **قال الليث: أيس كلمة قد أُميتت إلاّ أن الخليل ذكر أن العرب تقول جيء به من حيث أيس وليس لم تستعمل أيس إلاّ في هذه الكلمة وإنما معناها كمعنى حيث هو في حال الكينونة والوجد وقال أن معنى ( لا أيس) أي لا وجد**»[3].

كما تحدث عنها ابن يعيش في مُفصّله والأشموني في شرحه، والرضي في شرحه على الكافية، والسيوطي في همعه[4]، وقد وظفها الشاعر أربع مرات في ديوانه، ومنها قوله ( ) :

**فليس لهم بوادينا رقيب** [5]

فعل ناسخ ← خبره ← متمم ← اسمه

تتألف بنية هذا التركيب من الناسخ الفعلي (ليس) متبوع بخبره المتقدم عن رتبته الأصلية لجواز هذا التقديم في مثل هذه الحالات، وهو وروده شبه جملة جار ومجرور، ومجيء الاسم (المسند إليه) نكرة مرفوعا من حيث الوظيفة الإعرابية.

ويقول في موضوع آخر ( البسيط):

---

1 ينظر، التطبيق النحوي، ص121.

2 المخزومي، في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص156.

3 لسان العرب، مادة ليس، 3177.

4 ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل، 383/3؛ شرح الأشموني، 227/1؛ شرح الرضي على الكافية،328/2؛ و السيوطي، همع الهوامع، 423/1.

5 الديوان، ص57.

تفجري يا دروب النار ... ثائرة

أ ليس في دمنا قحطان ومضر[1]

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

استفهام ناسخ خبر اسم مكرر

تتألف بنية هذا التركيب الشعري من أداة استفهام دخلت على ليس لتمنحها دلالة مستمرة، ومن الناسخ (ليس) الذي أبقى على اسمه المكرر المؤخر رتبة مرفوعاً، ونصب الخبر المتقدم عن رتبة (في دمنا) شبه جملة جار و مجرور في محل نصب.

## بات أو ظل + جملة اسمية

يرى ابن يعيش أن الأصل في استعمال (ظل) لإفادة الحكم في النهار، (وبات) لإفادة الحكم في الليل، نحو قولك: ظل أخوك يفعل كذا، إذا فعله نهاراً، (وبات يفعل كذا) إذ قام به ليلا[2]. ويعلق الدكتور السامرائي على من ذهب إليه ابن يعيش بقوله: «**والظاهر أن استعمال "بات" لتخصيص الفعل بالليل، أكثر من استعمال "ظل" لتخصيص الفعل بالنهار**»[3].

وقد وردت التراكيب مسبوقة بيات[مرتين]، وظل قليلة [ثلاث مرات] ومنها قول الشاعر (البسيط):

دُكّي بَقايَا صليبٍ...ظَلَّ مستتراً

↓ ↓ ↓

ناسخ الاسم Ø الخبر

يَدسُّ في الدِّينِ ما يُوحى به التَّتَرُ[4]

ورد هذا التركيب (ظل مستترا) داخل تركيب شعري أكبر، فدخل الفعل الناسخ (ظل) على جملة اسمية محذوفة الاسم (ضمير مستتر) عائد على ما قبله، وخبر ظاهر منصوب

1 الديوان، لبنان الرافض، ص19.

2 ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل، 105/7.

3 معاني النحو ، 236/1.

4 الديوان، لبنان الرافض، ص18.

(مستترا)، متبوع بجملة أخرى أدت وظيفة نحوية (حال) حتى تضيف دلالة جمالية خاصة بالمعنى العام الذي تناوله الشاعر من خلال هذا التركيب.

ويقول في موضع آخر (الكامل) :

بتـــنا على هامش التذكار غمغمة ... عجماء تغري بحرف الضاد أدناه[1]

ناسخ الاسم المتمم الخبر صفة

جاء الناسخ وقد اتصل به ضمير المتكلمين (**نحن**) الذي هو اسم (بات)، أمـــا الخـــبر فهو(غمغمة)، وقد توسط المتمم (على هامش التذكار) ركني العملية الإسنادية، ثم جيء بعده بنعت (عجماء) مقترنة بجملة فعلية حالية، وهذه ميزة الجمل الشعرية الحديثة.

أما بقية النواسخ الأخرى، فقد وردت مرة واحدة في الديوان. وهذه النواســـخ هـــي: أصبح، وصـــار، وأضحى، بينما لم يلجأ الشاعر إلى صياغة تراكيب نحوية تحتوي علي أمسى، ومادام، وما فتئ، وما أنفك، ومابرح؛ وبالتالي فالغماري-هنا- حافظ على وتيرة قوالب الجمل لهذه النواسخ الفعلية التي يقل ورودها كذلك في تراكيب اللغة العربية، وهي عادة ما تـــستعمل في الشواهد النحوية والاستدلالات في الميدان التطبيقي.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

وجوّعوا الشعبَ حتى صارَ مدرجةً ... للعابرين, وأضحَى العريُ مأواهُ[2]

ناسخ الاسم الخبر

الملاحظ على هذا التركيب أنه معطوف علي تركيب فعلي سابق، لكن تركيبنا محـــور الشاهد فعله ناقص (ناسخ فعلي) يفيد معناه زمن الضحى أن الأصل فيه أن يفيـــد اتـــصاف المسند إليه بالحكم في أزمنته، أي اتصاف أضحى بالحكم في الضحى[3]. وفي المثال السابق جـــاء اسم أضحى واضحا مرفوعًا والخبر (مأواه) منصوبا مضافا إلى ضمير وفيه احترام لنظام الرتبة في الجملة الاسمية المنسوخة.

---

1 الديوان، لا ترهبي الموج، ص 81.

2 المصدر نفسه، ص81.

3 ينظر: معاني النحو، 247/1؛ التطبيق النحوي، ص118.

**الحروف الناسخة**: وهي الحروف المشبهة بالفعل في عرف النحاة، و« **هذا هو الباب الثاني من النواسخ، ثم قال :**

**لإنَّ أَنَّ ليتَ لكنَّ لعلَّ كأنَّ عكس ما لكان منْ عمل**

**تقدم أن كان ترفع الاسم وتنصب الخبر، وإنّ وأخواتها تنصب الاسم وترفع الخبر عكس كان وإلى ذلك أشار بقوله: (عكس ما لكان من عمل)، ومعنى إنَّ وأنَّ التوكيد وليت التمني ولكن الاستدراك ولعل الترجي والاشتقاق وكأن التشبيه** »[1].

ويعرفها عبده الراجحي بأنها « **حروف تدخل على الجملة الاسمية، فتنصب الاسم ويسمى اسمها وترفع الخبر ويسمى خبرها، وهذه الحروف هي: إنَّ، أنّ، كأنّ، لكن، ليت، لعل، أمّا إنّ وأنّ فحرفان يفيدان التوكيد. وتفيد كأنّ التشبيه، ولكن الاستدراك، وليت التمني، ولعل الرجاء وخبر هذه الحروف هو خبر المبتدأ، أي يكون مفرداً أو جملة أو شبه جملة** »[2].

ويرى المستشرق الألماني برجستراسر أن ظاهرة النصب في الأسماء قديمة تعود إلى الأصل السامي للغة العربية، حيث يقول: « **ومبتدأ الجملة الاسمية منصوب بعد إنّ وأخواتها، وكثرة ذلك من خصائص العربية، مع كون أصله ساميا شائعا في غير العربية أيضا، ومما يدل على إن (أنّ) وهي أقدم لكل كانت تعمل النصب في الأصل كما تعمله العربية** »[3].

## إنَّ، أنَّ + جملة اسمية

إنَّ وأنَّ من الحروف الناسخة التي تدخل على الجملة الاسمية وتفيدان التوكيد، وهما عمل نحوي مشترك، النصب في الاسم، والرفع في الخبر، وقد ذكر النحاة أن لها ثلاثة أحوال: وجوب الكسر، ووجوب النسخ، وجواز الأمرين[4].

ودخلت الأداتان على الجملة الاسمية في الديوان في ثمانية عشر موضعا، وقد جاء خبرها مفرداً (الجملة البسيطة)، ومنه قوله(الكامل):

---

1 شرح المكودي، ص64، 65.

2 التطبيق النحوي، ص142.

3 برجستراسر، جوتلف، التطور النحوي في اللغة العربية، ترجمة: رمضان عبد التواب، دار الرفاعي للنشر، الرياض، السعودية، 1982، ص91

4 لمعرفة هذه الأحوال؛ ينظر: الكتاب، 470/1؛ وشرح ملحة الإعراب للحريري، ص142؛ والتطبيق النحوي، ص147؛ وشرح المكودي، ص65. 66.

قسما بقرآن الهوى ... يا أمتي إنَّـــا على الدرب الطويل دمـــاءُ [1]

ناسخ الاسم المتمم الخبر

دخلت الأداة الناسخة(إنَّ) المكسورة الهمزة؛ لأنها وردت في مضمون النداء، وهي جملة اسمية تتألف من المسند إليه المعرفة ضمير المتكلمين (نا)، الذي جاء في محل نصب اسمها، والمسند (الخبر) النكرة (دماء) مفصول بينهما بمتمم (جار ومجرور) (على الدرب الطويل)، وهذا كله موافق لأصل الجملة الاسمية في العربية.

ويقول في موضع آخر (البسيط) :

شاخوا على اللعنة الكبرى، وما علموا أنَّ الدروبَ إذا ثرنا دمٌ سربُ [2]

ناسخ الاسم المتمم الخبر صفة

المتأمل للشطر الثاني من هذا البيت الشاهد، يلحظ أن الناسخ الحرفي هنا هو (أنَّ) المفتوحة، وسبب فتحها وُجوبا في مثل هذه الحالات أنها ووقعت مصدراً مفعولاً به بعد الفعل (علموا) المستوفي لشروطه، وأنها تشكل مع معمولها جزءاً تفتقر إليه الجملة[3]، أمّا اسمها (الدروبَ) اسم معرف بـ(ال) منصوب بالحرف الناسخ، وخبر نكرة موصوفة (دم سرب) فصل بينهما بمتمم (إذا ثرنا)، وهذا الفصل في الأسلوب يعطي للجملة رونقا وجمالاً في التعبير.

## ليت + جملة اسمية

يرى سيبويه والمبرد أنّ (ليت) هي الأداة الأصلية التي تفيد التمني [4]. والتمني في عرف النحاة القدامى يكون في المستحيل تحقيقه أو تلبيته أو الوصول إليه، مثل: ليت الشباب يعود، ويكون كذلك في الممكن غير المتوقع ، نحو :(ليت سعيداً يسافر غداً ) أي: إذا كان متوقعا دخل في الترجي، ولا يكون التمني في الأمر الواجب حصوله، نحو: ليت غداً آتٍ، فإن غدا واجب المجيء[5].

1 الديوان، عن الثورة والحب، 47.

2 الديوان، إلى شاعر القصر، ص99.

3 التطبيق النحوي، ص151.

4 ينظر: سيبويه، الكتاب، 233/4؛والمبرد، المقتضب، 108/4.

5 ينظر: شرح الأشموني، 271/1؛ ابن هشام، مغني اللبيب، ص276، 277؛ شرح ابن عقيل، 129/1؛ ابن يعيش، شرح المفصل، 597/3.

ويرى البصريون أن (ليت) هي العامل في المسند والمسند إليه، نصبا ورفعا، بينما يرى الكوفيون أنّ (ليت) تعمل في المسند إليه، أما المسند فهو مرفوع بالابتداء[1].

كما تحدث ابن هشام في مغني اللبيب عن الحكم الإعرابي لعمل (ليت)، فقال: «**وحكمه أن ينصب الاسم ويرفع الخبر، قال الفراء وبعض أصحابه: وقد ينصبهما كقوله يا ليتَ أيامَ الصِّبا رواجعاً**»[2]، أمّا ورود (ليت) مع الجملة الاسمية في الديوان فكان قليلا، حيث تكرر مجيئها أربع مرات، وقوله (مجزوء الكامل):

**أنا ليتَ لي يا طيرُ ريـــــــــــــــشاً مثل ريشِكَ أوْ جَناحاً** [3]

و قوله (مجزوء الكامل):

**أنا ليتَ لي يا طيرُ لحـــــــــــــــناً مثل رُؤياكَ الخَصِيبهْ** 4

و قوله (مجزوء الكامل):

**يا ليتَ لي يا طيرُ بعض إباءِ جُرحك ...يا سَمائي**5

يتضح من خلال الجمل الشعرية السابقة، -وهي جمل وردت كلها في قصيدة واحدة (**نجوى مسافر بعيدا**)- أنّ الغماري وظف (ليت) ليتمنى أمورا يستحيل تحقيقها على أرض الواقع، ويتضح ذلك من خلال عنوان القصيدة في حدّ ذاته الذي نستنبط منه استحالة بلوغ أمانيه وآماله، لذلك كرر توظيف (ليت) في قصيدة واحدة دون غيرها، وكان موفقا في اختياره عند استعماله لهذا الناسخ الحرفي (ليت) مع المسند إليه المؤخر عن رتبته تأخر جوازٍ مفصول بينه وبين المسند (لي) الجار و المجرور في محل رفع، وقد كان شاعرنا الغماري محافظا على معنى ليت وعلى طريقة دخولها ونسخها الجملة الاسمية البسيطة.

---

1 ينظر: الزمخشري، المفصل، ص27؛ وابن يعيش، شرح المفصل، 597/3.

2 مغني اللبيب، ص277.

3 الديوان، نجوى مسافر بعيد، ص 141.

4 المصدر نفسه، ص142

5 المصدر نفسه، ص146.

## لكنّ + جملة اسمية

لكن المشددة من النواسخ الحرفية – أيضا- التي تدخل على الجملة الاسمية، فتنصب الاسم وترفع الخبر[1]، أما معناها، فالمشهور فيه ثلاثة أقوال: « **أحدهما: وهو المشهور: أنه واحدٌ، وهو الاستدراك، وفُسِّر بأن تنسب لما بعدها حكماً مخالفًا لحكم ما قبلها، ولذلك لابد أن يتقدمها كلام مناقض لما بعدها. والثاني: أنها تَرِدُ تارة للاستدراك وتارة للتوكيد..وفسروا الاستدراك برفع ما يُتَوهّم ثبوته، نحو: ما زيد شجاع، لكنه كريم. والثالث: أنّها للتوكيد دائما مثل إنّ، ويصحب التوكيد معنى الاستدراك**»[2].

وقد اختُلِف في كونها بسيطة أم مركبة، فالبصريون يعتقدون أنها مبسطة، بينما يرى القراء أنّ أصلها: لكن أنَّ، فطرحت الهمزة للتخفيف ونون لكن للساكنين ويرى بقية الكوفيين أنها مركبة من: لا وإنَّ، والكاف الزائدة لا التشبيهية وحذفت الهمزة تخفيفا[3].

وقد ذهب برجستراسر إلى أنّ (لكن) مركبة من (لا) و(كن) المقابلة لـ Ken العربية وKen الآرامية التي معناها هكذا فمعنى (لاكن) ليس كذا ))[4].

وقد وظف الشاعر الغماري الناسخ الحرفي لكنَّ المشددة في ثلاثة مواضيع من الديوان، ومنه قوله (الكامل):

**تغريه بالورد السخي! وإنها ... تغري بذبحك يا جذور نشيدي**

**لكنها الأيام..وعد رافض ... وجه الزمان السادر العربيد5**

وقوله (الكامل):

**سنعود ألفا ...إذ يعد عديدهم ... لكنهم يوم اللقاء غثاءُ 6**

1 ينظر، مغني اللبيب، ص281

2 المصدر نفسه، ص281. 282.

3 ينظر: المصدر نفسه، ص282.

4 التطور النحوي، ص119

5 الديوان، لا ترهبي الموج، ص86.

6 الديوان، إلى الغرباء، ص120.

و قـــــوله(البسيط):

توزعتـــها هـــموم الجيل فاحترقت  لكنـــها في احتراف العشق! إعـــصارُ1

ناسخ اسم الناسخ المتمم الخبر(المسند)

في التراكيب الشعرية السالفة الذكر، يستدرك الشاعر في كل مرة بعض ما أسقطه عمداً حتى يحافظ على سلامة الصورة التي يرسمها وسلامة البيت الذي يبني وينسج على منواله، ففي البيت الثاني يتحدث الشاعر عن العدد الهائل من البشر الذين أحصاهم أثناء استرساله في عـــدّ مناقبهم ومساوئهم، لكنه استدرك فيما بعد عدم أهميتهم وعدم مبالاتهم بما يحاك ضدهم فمثلهم بعديمي الفائدة بالرغم من كثرتهم، وهذا ما يوحي إلى التوظيف السليم في تراكيبـــه النحويـــة والجميل في استدراك معانيه، وهو كما هو واضح تناص قرآني يستعمله الشعراء لتجميل أبياتهم وتحصيل صورهم البيانية التي يترجمون من خلالها المكنونات الداخلية.

## كـأنّ + جملة اسمية

كأن ناسخ حرفي آخر، يجمع النحاة على أنه حرف مركب،« **حتى ادّعى ابن هـــشام وابن الخباز الإجماع عليه، وليس كذلك، قالوا: والأصل في "كأن زيدًا أســـد، إن زيـــدًا كأسدٍ، ثم قدم حرف التشبيه اهتمامًا به، ففتحت همزة "أنّ" لدخول الجار عليـــه، ثم قـــال الزجاج وابن جني: ما بعد الكاف جرّ بها**»[2].

وذكر ابن هشام أربعة معانٍ لِكَأَنَّ، أولها التشبيه وهو الغالب والمتفق عليـــه، وثانيهـــا الشك والظن، وثالثهما التحقيق ورابعهما التقريب[3].

وقد وظف الغماري هذا الناسخ مرة واحدة، في قوله (الكامل):

**زعم الذين يلملمون سرابهم  يتخايلون... كأنـــــهم أمـــراء !4**

ناسخ اسم الناسخ الخبر(المسند)

1 الديوان، إلى رائد الفكر، ص183.

2 مغني اللبيب، ص189.

3 ينظر: المصدر نفسه، ص190.

4 الديوان، إلى الغرباء، ص118.

وفي هذا التوظيف الوحيد لكَأَنّ، يُشَبِّهُ الشاعر هؤلاء المتملقين المتكبرين الغرباء الذين يمشون الخُيلاء بالأمراء، وقد استرسل الشاعر قبل هذا البيت في ذكر بعض صفات هؤلاء الأشخاص، ختمها بتوظيف جميل للناسخ الحرفي (كأنّ)؛ الذي أدّى وظيفته النحوية بنصبه المبتدأ الضمير المتصل به، ورفع الخبر (أمراء)، كما أدى وظيفته البلاغية في أحسن حله وأبهى تطريز خاتما جملة سرد الصفات لهذا الصنف من البشر.

ومما سبق تبين لنا أن الغماري قام باستعمال النواسخ الفعلية (كان وأخواتها) خمس وثلاثين مرة، بينما استعمل النواسخ الحرفية (إن وأخواتها) ست وعشرين مرة، وأن غالبية النواسخ قد استعملت في الديوان بطريقة سليمة ووفق تراكيب نحوية غاية في الدقة، وروعة في السبك، وأناقة في اللفظ، وحسنا في الأداء، وعمقا في المعنى وجمالا في الأسلوب، ومؤداه للدلالة، دلالة الجمل في الخطاب الشعري الجزائري الحديث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## الجملة الاسمية المركبة:

الجملة الاسمية المركبة هي تلك الجملة التي تتكون من مفردات وجمل فرعية، وهي جمل تضمنت عمليات إسنادية، أي أنّها تتألف من وحدات إسنادية كبرى، تتفرع بعض عناصرها إلى جملة أو أكثر، حيث ترتبط هذه الجمل الفرعية بالجمل الرئيسية، إمّا مباشرة أو بوساطة أدوات وضمائر تجعلها خاضعة وظيفيا لعلاقة الإسناد المحورية[1].

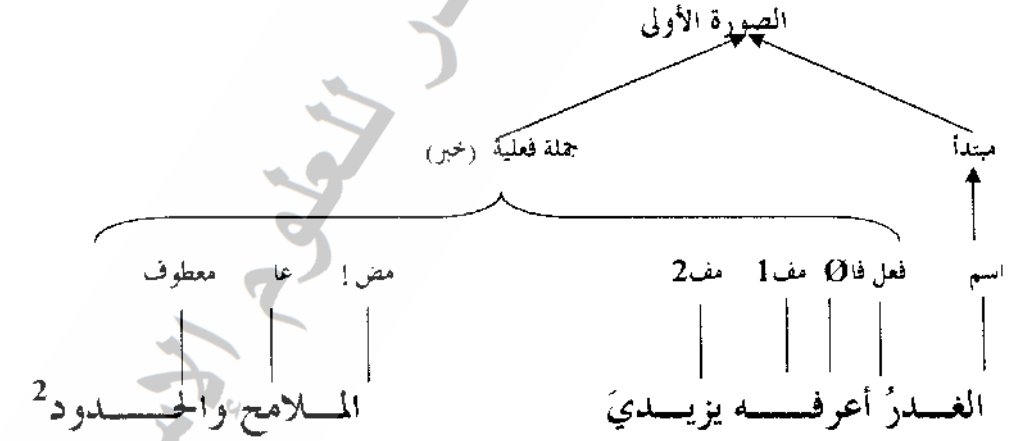
أمّا دراستنا للجملة الاسمية المركبة في ديوان (أغنيات الورد والنار)، فكانت وفق وظيفة الجملة الفرعية في الجملة الكبرى؛ التي تعددت وظيفتها بتعدد ورودها بطرق ألفتها اللغة العربية، وجاءت وفق نمطها وصورها.

**النمط الأول: مبتدأ [اسم] + خبر [جملة فعلية]**

تكرر هذا النمط التركيبي ستة وخمسين مرة في الديوان، وفق صور متشابهة نذكر منها:

**الصورة الأولى: مبتدأ[اسم] + خبر[فعل+فاعل+مفعول 1+مفعول 2]**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (مجزوء الكامل):



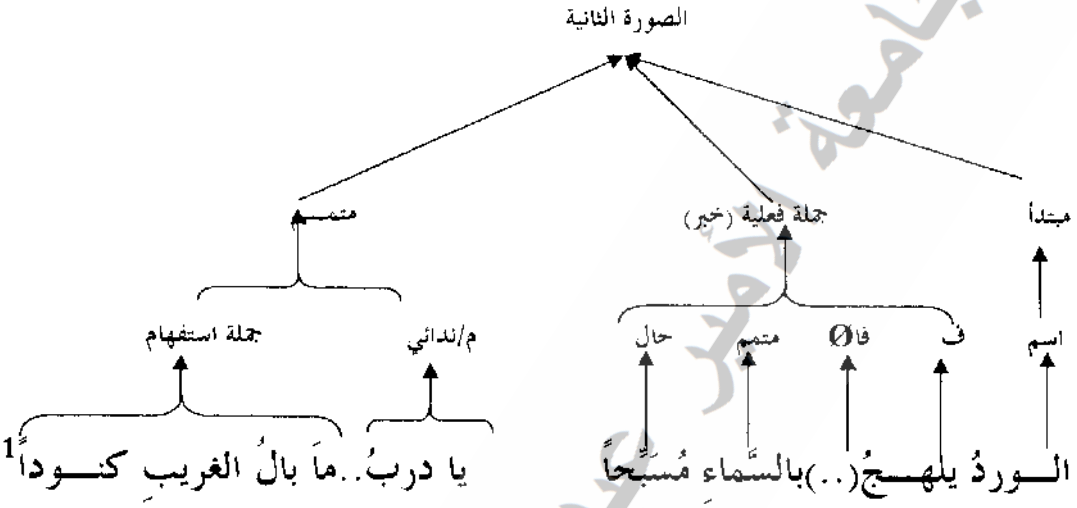

يتألف هذا التركيب النحوي من المبتدأ (الغدرُ) الذي جاء اسماً صريحاً، تبعته بعد ذلك جملة فعلية متكونة من الفعل المضارع(أعرفُ)، وفاعل اتضح من خلال سياق الجملة؛ فهو ضمير مستتر لدلالة المعنى عليه (أن)، ثم مفعول به أول (ـه)، فالمفعول الثاني (يزيديَ) المضاف إلى (الملامح) مع تكرار المضاف إليه (الحدود) بواسطة العاطف(الواو)، وهذه الصورة كما نرى مجازية تحمل بعدا تاريخيا، وإيحاءً واضحاً، وكأنّ الشاعر يستوقف التاريخ ليستدل به في بعض المواقف.

1 ينظر: خان محمد، لغة القرآن الكريم، ص97.

2 الديوان، مرثية الأم والثورة ص32.

**الصورة الثانية: مبتدأ (اسم) + خبر (فعل + فاعل Ø + متمم + حال) + متمم**

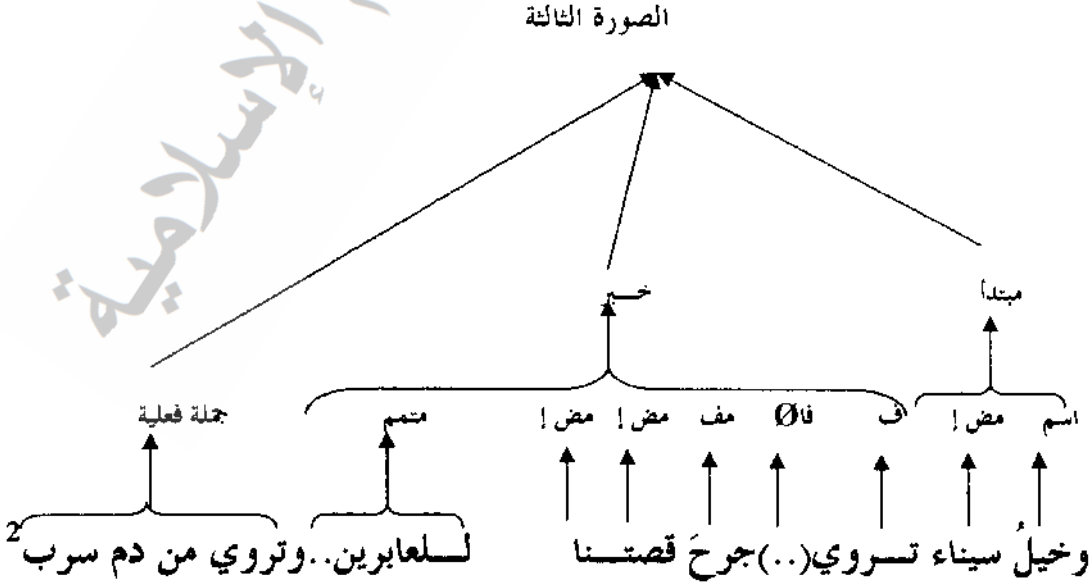
ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




يتألف هذا التركيب من مبتدأ (الوردُ) وخبر جاء جملة فعلية متكونة من الفعل( يلهجُ)، وفاعل دلّ عليه سياق البيت عائد على ما قبله، مكونا تركيباً مجازياً جميلاً، مُتّخذاً من الاستعارة المكنية طريقاً إلى رسم أسمى المعاني القرآنية المتمثلة في أنّ كل شيء في هذا الكون يسبح بحمده، ثم جاء بعده الحال(مسبحاً)، ممّا أعطى البيت الشعري اتساقاً وانسجاماً بفضل التناص القرآني الـــذي وظفه الشاعر –هنا–.

**الصورة الثالثة: مبتدأ (اسم) + إضافة + خبر (فعل + فاعل Ø + مفعول به + إضافة + متمم)**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر(البسيط)



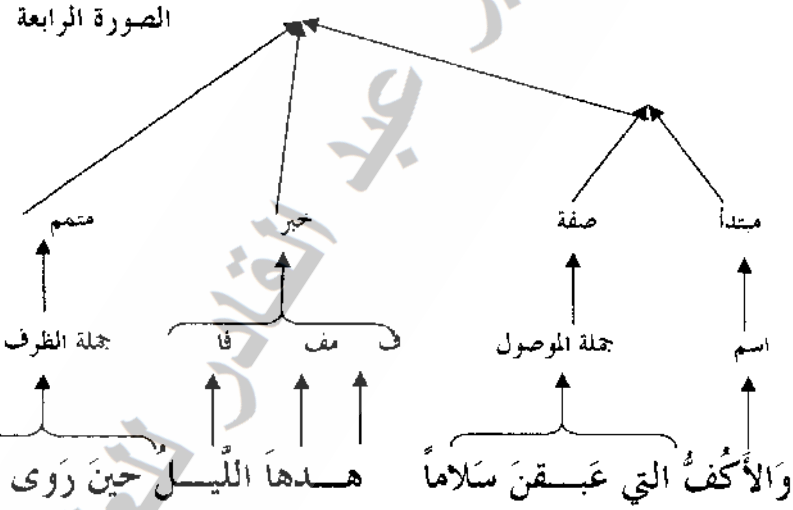

1 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص108.

2 الديوان، يا وردة النار، ص172.

يتألف هذا التركيب الشعري من مبتدأ (خيلُ) معرف بالإضافة (سيناء)، وخبر جاء كذلك جملة فعلية متكونة من الفعل المضارع(تروي) والفاعل المجازي مخفي، أخفاه السياق العام للفعل، جاء بعده المفعول به(جرحَ) المضاف إلى (قصتنا) مكونا بذلك تركيبا مجازيا مستندا إلى التاريخ العربي، الذي استوحى منه الشاعر كلمة (سيناء) للدلالة على الحقبة الثورية التي كانت تميز المنطقة آنذاك.

**الصورة الرابعة: مبتدأ(اسم) +صفة(اسم موصول +صلته) + خبر (جملة فعلية)**

ويمثلها قول الشاعر (الخفيف):




يتكون هذا التركيب من المبتدأ(الأكفُّ) المتبوع بجملة موصولية متكونة من الاسم الموصول(التي) وصلته (عبقن سلاما)، المكونة بذلك صفة للمبتدأ، جاء بعده الخبر جملة فعلية، فعلها ماضٍ (هدّها)، تقدم فيها المفعول به وجوباً على الفاعل(الليلُ)، وهي صورة من صور اللغة العربية التي تعددت فيها الوظائف النحوية والعمليات الإسنادية (وظيفة الصفة، ووظيفة الخبر).

إضافة إلى الجمل الأخرى التي تحمل الوظيفة النحوية نفسها(جملة فعلية) حلت محل الخبر المفرد، وأعطت المبتدأ إيضاحا أكثر وصورة أجمل، خاصة وأنها جمل فعلية يتراوح الاختلاف فيها في المتممات التي تلحق جملة الخبر، باستثناء الصورة الأخيرة التي أدت فيها جملة أخرى وظيفة الوصف للمبتدأ.

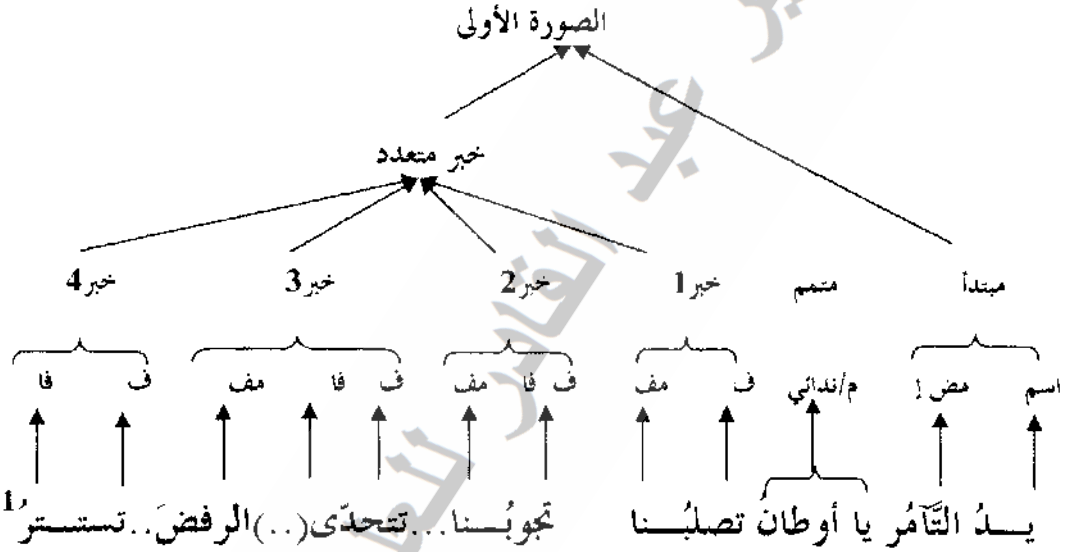
1 الديوان، براءة، ص90.

## النمط الثاني: مبتدأ (اسم) + خبر 1 [جملة فعلية] + خبر 2 [جملة فعلية]

تكرر هذا النمط أربع عشرة مرة في الديوان، وفق صور متشابهة،- مع اختلافات بسيطة-، نذكر منها:

### الصورة الأولى: مبتدأ(اسم)+ خبر(جملة فعلية)× 4

ويمثل هذه الصورة النادرة قول الشاعر (البسيط):

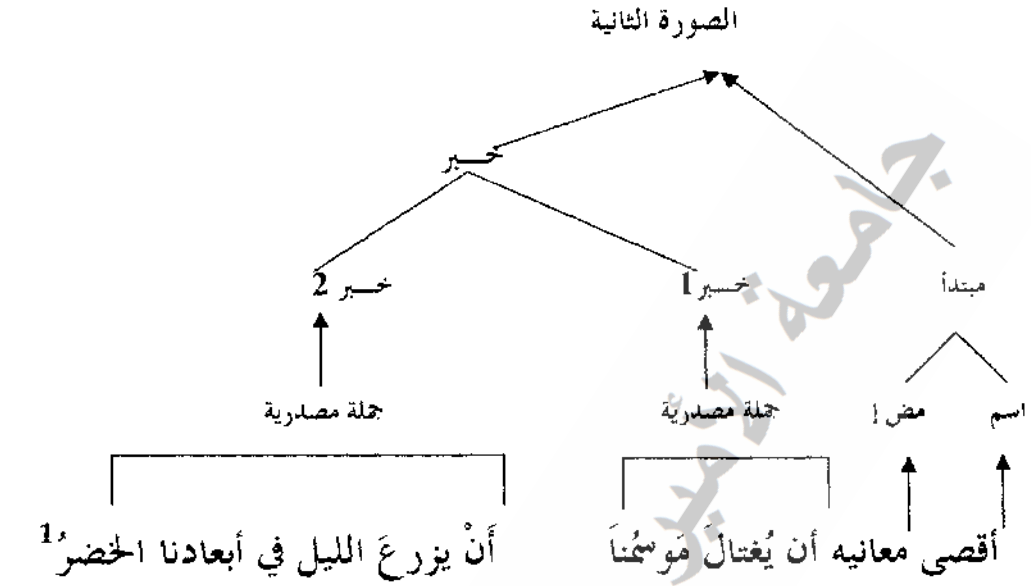



تتألف بنية هذا التركيب النادر من المبتدأ(يد) المعرف بالإضافة (التآمر)، المتبوع بمركب ندائي وقع معترضا (يا أوطانُ)، جاءت بعده أربع جمل فعلية أفعالها مضارعة كلها(تصلب، تجوب، تتحدى، تستتر)، تموقعت موقع الخبر وأدّت وظيفته النحوية؛ وهي الاستعمالات القليلة والنادرة في تواليها بهذه الكيفية، وكأنّ الشاعر أراد من خلالها لإيصال فكرة ما، الاكتفاء بجملة واحدة لا تؤدي الغرض المطلوب.

### الصورة الثانية: مبتدأ (اسم+مضاف إليه) +خبر 1( جملة مصدرية) +خبر 2(جملة مصدرية)

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

1 الديوان، لبنان الرافض، ص19.




تركيب نادر آخر، توضحه هذه الجملة المتكونة من مبتدأ معرف بالإضافة (أقصى معانيه)، وجملتين متتاليتين مصدريتين(أن يُغتال موسمنا، أن يزرع الليل في أبعادنا الخضر)؛ أدتا وظيفة نحوية (خبر أول، خبر ثان)، ممّا جعل من التركيب الشعري تحفة أسلوبية سقف عندها القارئ المتمكن؛ فيُسرُّ لقراءتها، ويُطرب لسماعها.

أمّا بقية الصور فهي مكررة، وفق نمطها المذكور آنفا، ومنها قول الشاعر (الكامل):

**الماءُ المسجون يسفح بؤسها عهدا يدرب الفاتحين رغيدا[2]**

تركيب شعري كما هو مبين في البيت متكون من المبتدأ الموصوف (المارد المسجون)، ومن الخبر الأول الوارد جملة فعلية (يسفح بؤسها) ومن الخبر الثاني(يدرب الفاتحين رغيدا)، وهو تركيب تكرر فيه الخبر دون عطف.

## النمط الثالث: مبتدأ (اسم) + خبر (اسم) + جملة متممة

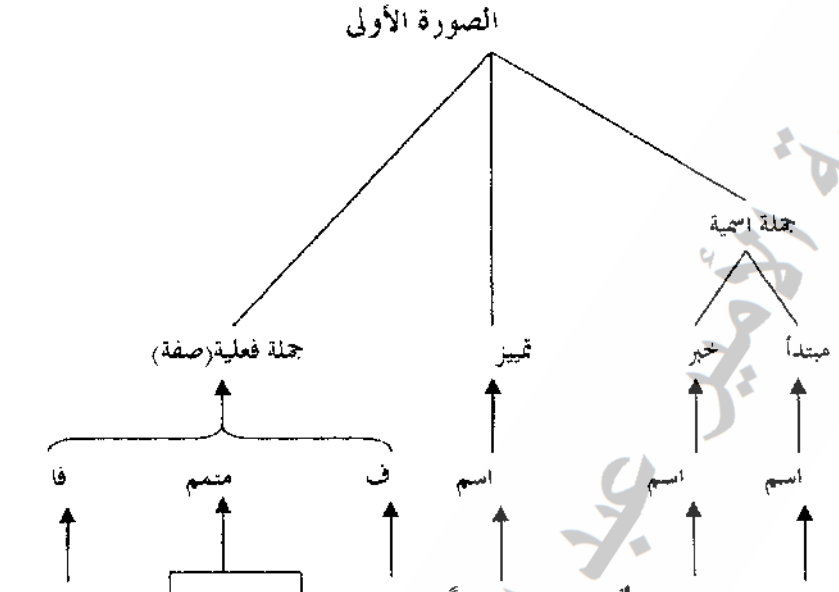
تكرر هذا النمط ثماني عشرة مرة في الديوان، وجاء وفق صور تكاد تكون متشابهة مع بعضها البعض، إلاّ في فروق بسيطة في الجمل المتممة التي تأتي بعد الخبر، وكذلك في طبيعة كل من المبتدأ والخبر، وجاء منه الصور التالية:

1 الديوان، رسم على ذاكرة نوفمبر، ص193.

2 الديوان، يا قارئي الضوء السخي، ص111.

## الصورة الأولى: مبتدأ (معرف) + خبر (نكرة) + تمييز + جملة (صفة)

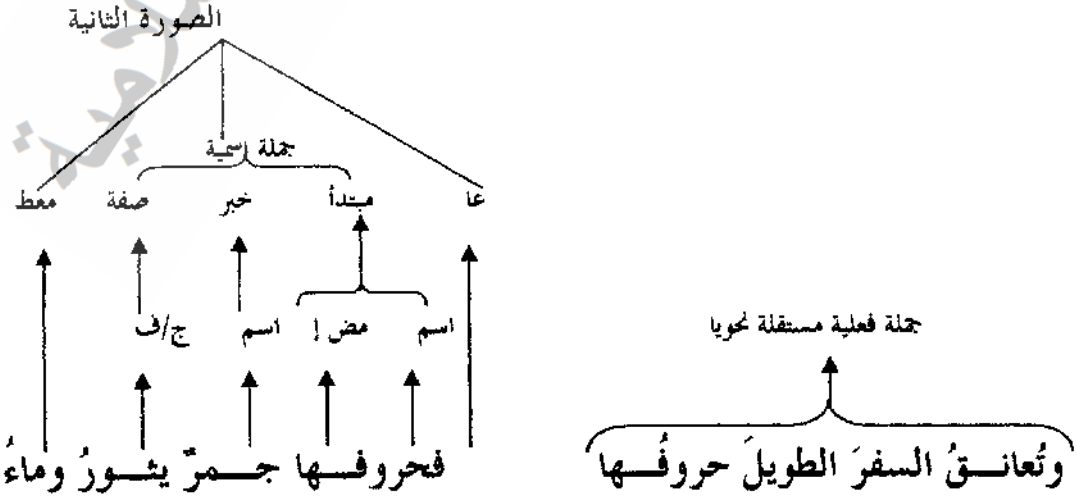
ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




يتألف هذا التركيب الشعري محور الشاهد من المبتدأ (الآلامُ) المعرف بـــ(ال)، والخـــبر (ممطرةٌ)؛ الذي جاء على وزن اسم الفاعل من الفعل الرباعي، فقام بوظيفته النحوية في الكلمة التالية له (حقداً) تمييزا منصوبا، جاء ت بعد الجملة الفعلية (تتواثب في أعماقه الـــشررُ)، الـــتي استوفت شروطها النحوية، فجاز فيها تقديم المتمم (الجار والمجرور) (في أعماقه) على الفاعـــل المؤخر (الشررُ)حتى تتم المحافظة على الوزن والإيقاع الموسيقي للقصيدة.

## الصورة الثانية: جملة + مبتدأ(معرف)+ خبر (نكرة) + جملة (صفة) + معطوف

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

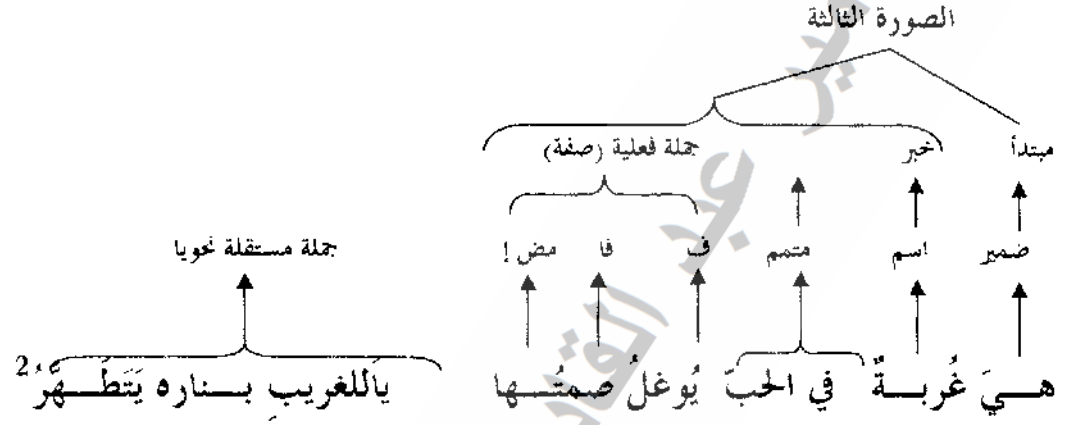



1 الديوان، لبنان الرافض، ص15.

يتألف هذا التركيب الشعري في شطره الثاني من المبتدأ المعرف(حروفها) المسبوق بحرف عطف (الواو) الذي ربط بين شطري البيت الشعري، والخبر نكرة (جمرٌ) متبوع بجملة فعلية أسند فيها الفعل المضارع (يثور) إلى الجمر إسناداً مجازياً، أدت وظيفة نحوية متمثلة في النعت الذي نعت به الشاعر المنعوت ليوضحه أكثر، خاتما شطر البيت الشاهد بمعطوف استكمل به الشكل والمعنى (خبر ثان مكرر بواسطة حرف العطف).

**الصورة الثالثة: مبتدأ (ضمير) + خبر (نكرة) + جملة فعلية(صفة)**

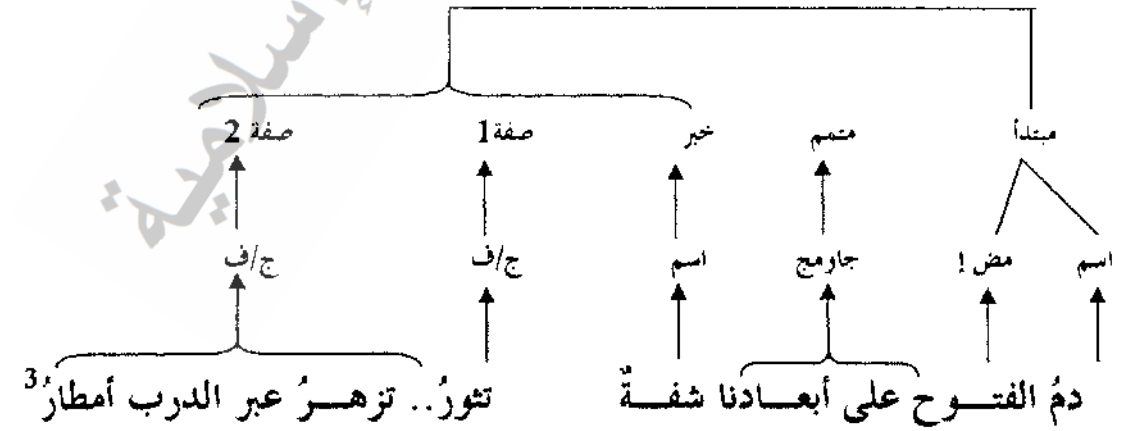
يمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




تتألف هذه البنية التركيبية الشعرية من مبتدأ معرف(ضمير) (هي)، وخبر نكرة (غربة)، ثم الجار والمجرور ( في الحب)، متبوع بجملة فعلية (يُغل صمتُها)، استعملت هنا لأداء وظيفة نحوية؛ وهي وظيفة الصفة التي أزالت الغموض عن موصوفها.

**الصورة الرابعة: مبتدأ (معرف)+متمم+خبر(نكرة)+جملة فعلية(صفة)+جملة فعلية(صفة)**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




1 الديوان، عن الثورة والحب، ص43.

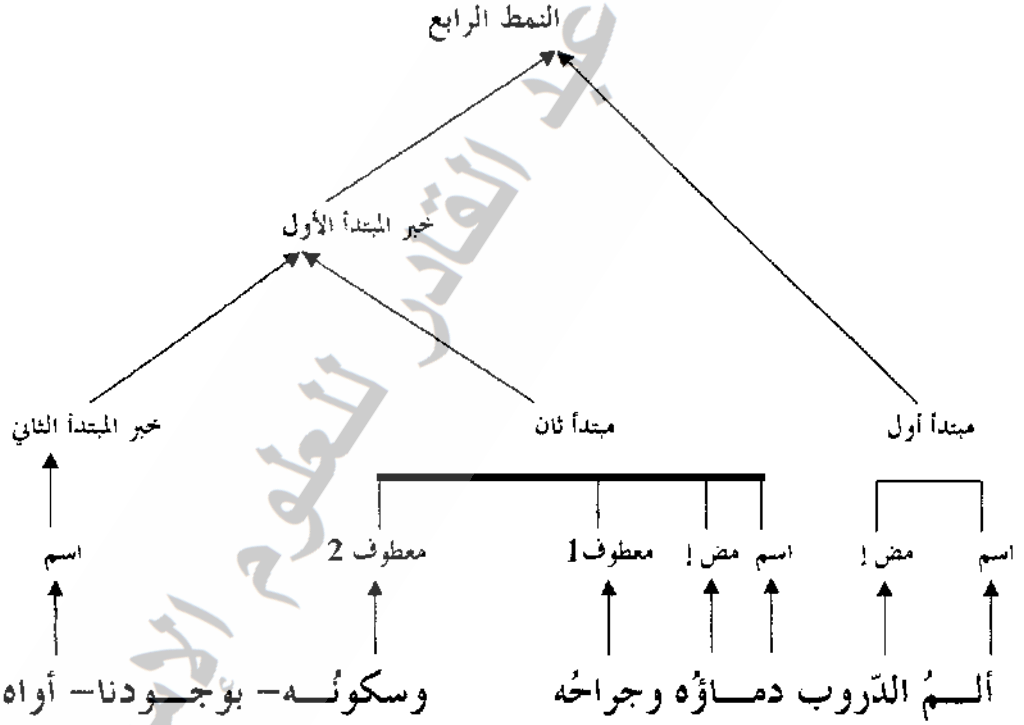
2 الديوان، أشواك الظلام، ص137.

3 الديوان، إلى رائد الفكر، ص187.

تتألف هذه الجملة الشعرية من مبتدأ معرف بالإضافة (دم الفتوح)، ومتمم جار ومجرور (على أبعادنا)، وهو كما هو ظاهر مضاف إلى ضمير المتكلمين ليدل على معنى هذه الإضافة، ثم جاء الخبر بعده نكرة (شفة)، وتوسط الجار والمجرور في التراكيب العربية ، يُعزى إلى إعطاء التركيب الشكل السليم والمعنى الواضح، خاصة في الشعر حتى يتمكن الشاعر من المحافظة على الوزن والإيقاع، كما وظف الغماري بعد هذا التركيب العادي للجملة الاسمية جملتين متتاليتين: (تثور ..تزهر )، وهما جملتان فعليتان قامتا مقام الصفة، حتى يتمكن البيت من استفاء معانيه الدلالية والنحوية، وبالتالي المحافظة على سلامة الجملة الشعرية في هذا السياق.

**النمط الرابع: مبتدأ + خبر [مبتدأ ثان + خبر المبتدأ الثاني]**

تكرر هذا النمط في الديوان أربع مرات بصورة متشابهة، يمثله قول الشاعر (الكامل):

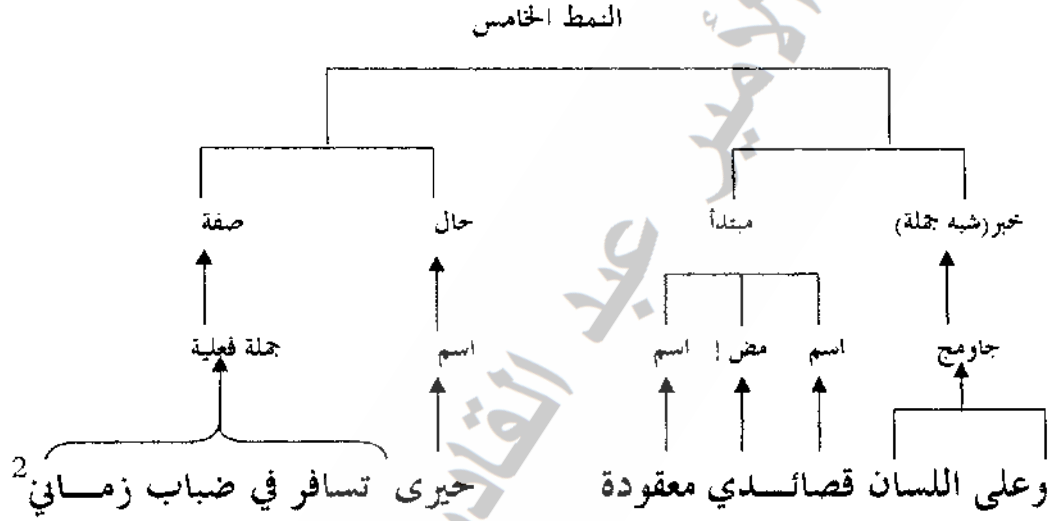



يتألف هذا التركيب الشعري من مبتدأ أول معرف بالإضافة (ألم الدروب)، ومبتدأ ثانٍ (دماؤُه) مكرر بواسطة حرف العطف (الواو)، (جراحه، سكونه)، وخبر المبتدأ الثاني (أواه)، فشكل المبتدأ الثاني مع خبره وظيفة نحوية إسنادية تمت بها الفائدة واستقام بها المعنى والإيقاع الموسيقي للبيت الشعري، فكانت؛ أي: الوظيفة خبراً للمبتدأ الأول، وهذا النمط الذي أوضحه ابن مالك في حديثه عن الجملة المركبة والمعاني النحوية.

1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص128.

## النمط الخامس: خبر مقدم(شبه جملة) + مبتدأ مؤخر + جملة

هذا النمط من جوازات التقديم والتأخير في العربية، «**وممّا يصحّ ويجوز تقديمه خبر المبتدأ على المبتدأ، نحو قائم أخوك، وفي الدار صاحبك**»[1]، لكن هذا النمط فيه تركيب إسنادي آخر، يوضح المعنى وهو بمثابة عنصر العمدة في الجملة، وورد قليلا في الديوان، ثلاث تراكيب)، ومنها قول الشاعر (الكامل):




تتألف بنية هذه الجملة الشعرية من الجار والمجرور (على اللسان) الذي أدّى وظيفة نحوية بسبب تقدمه الجوازي؛ فكان خبراً مقدما لمبتدأ مؤخر (قصائدي) المضاف إلى ضمير المتكلم الموصوف بـــ(معقودة)، المتبوع كذلك بحال (حيرى)، جاءت بعدها جملة فعلية أتمت المعـــنى وأفـــادت الغرض المطلوب من الجملة الشعرية، وحافظت على الوزن والقافية والإيقاع.

## النمط السادس: الناسخ الفعلي + الاسم + الخبر

تكرر هذا النمط عشر مرات، وفق صورة تكاد تكون متشابهة، نختار منها الصور التالية:

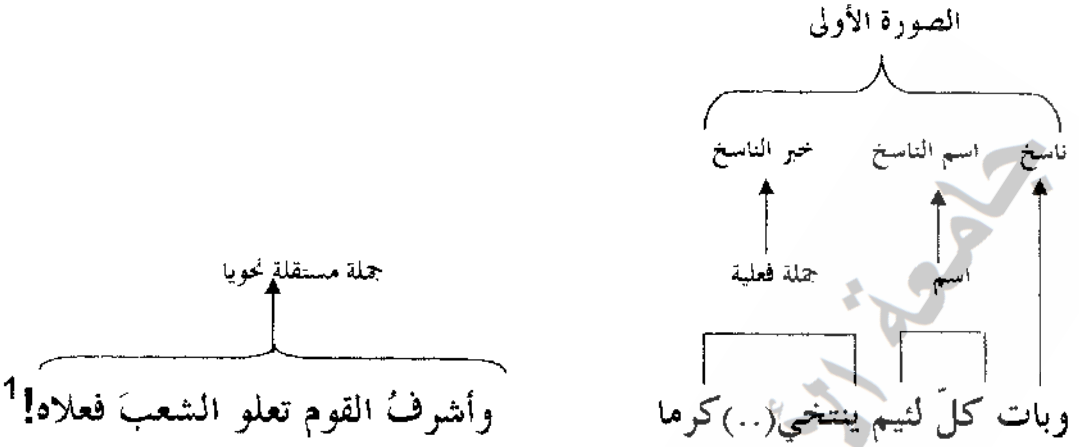
### الصورة الأولى: ناسخ فعلي + اسم + خبر(جملة فعلية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

---

1 الكتاب، 159/2.

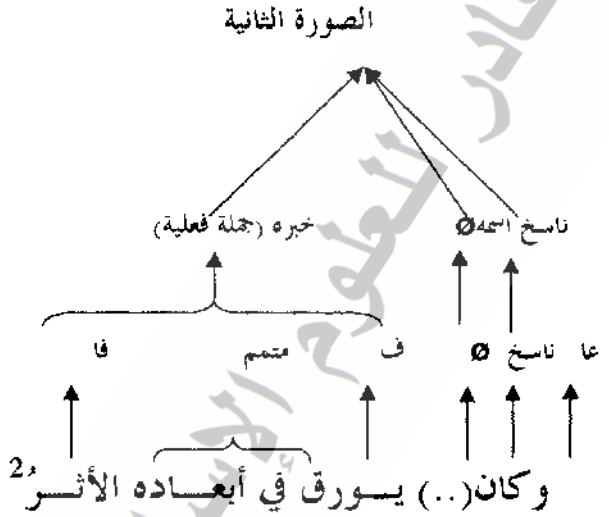
2 الديوان، أغنية الشمس، ص21.




تتألف هذه الصورة من الناسخ الفعلي (بات)، واسمه المعرف بالإضافة (كل لئيم)، أما خبره فجاء جملة فعلية حلّت محلّه (ينتخي).

**الصورة الثانية: ناسخ فعلي + اسم(غير ظاهر) + خبر (جملة فعلية)**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




تتألف بنية هذه الجملة الشعرية من الناسخ الفعلي(كان)، واسمها غير ظاهر، وإنّمـــا دل عليه السياق، أمّا الخبر فجاء جملة فعلية مستوفية لجميع شروطها النحوية والوظيفية (يـــورق في أبعادها الأثرُ)، ودخول الناسخ (كان) على هذه الجملة الاسمية المركبة، إنّما جاء ليغيّر الـــزمن الحقيقي للفعل ويسحب منه الحدث الأصلي ويستعيضه بزمن آخر وحدث مجازي وهو مذهب جل الشعراء.

1 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص81.

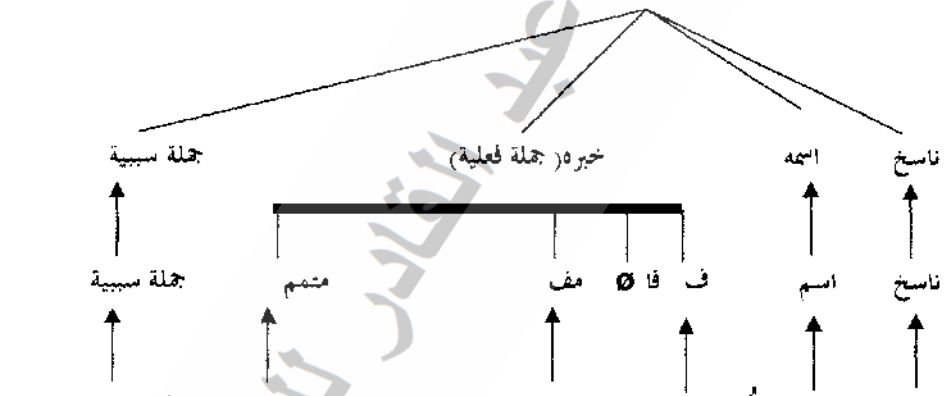
2 الديوان، لبنان الرافض، ص9.

## الصورة الثالثة: الناسخ +اسمه (اسم) + خبره (جملة فعلية)

هذه الصورة ورد فيها الناسخ بـ(لا)، وهي من الحروف التي تعمل عمل ليس؛ «أمّا (لا)فمذهب الحجازيين إعمالها عمل ليس، ومذهب تميم إهمالها، ولا تعمل عند الحجازيين إلاّ بشروط ثلاثة:أحده، أن يكون الاسم والخبر نكرتين، نحو:(لا رجلٌ أفضلَ منك)، الشرط الثاني: ألاّ يتقدّم خبرها على اسمها، فلا تقول: (لا قائما رجلٌ)، الشرط الثالث: ألاّ ينتقض النفي بإلاّ، فلا تقول: (لا رجلٌ إلاّ أفضلَ من زيد)، بنصب (أفضل) بل يجب رفعه»[1].

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

الصورة الثالثة




لا الليـــلُ يـــحجـــبـــها عـــنّي فأنســـاهـــا

ولا عـــــوادي العـــــدى تعـــــدو فأنـــعاها[2]

يتألف هذا الشاهد الشعري من الناسخ (لا) المشبه بـ(ليس)، والعامل عمله على لغة أهل الحجاز، ومن الاسم المصرح به (الليلُ)، والخبر الواقع جملة فعلية (يحجبها عنّي)، استوفت جميع شروطها الوظيفية وأقامت مقام الخبر المنصوب، جاءت بعده جملة تابعة وظيفيا؛ أعطت السبب ووضحت المعنى، واستقام بفضلها الوزن؛ جملة سببية.

## النمط السابع: الناسخ الحرفي + اسمه + خبره( جملة فعلية)

تردد هذا النمط في الديوان سبع مرات، وفق صور متشابهة، نذكر منها:

### الصورة الأولى: نداء + ناسخ + اسمه(ضمير) + متمم+خبره(اسم)+جملة(صفة)

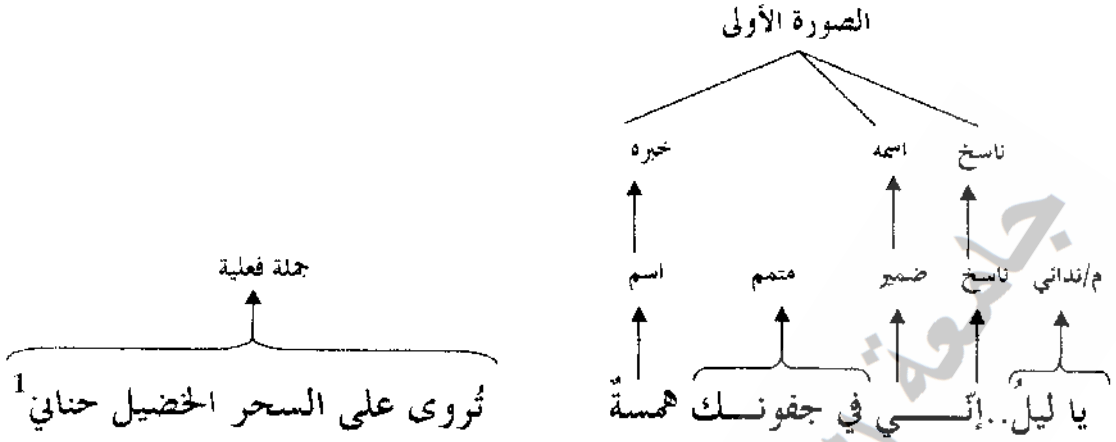
يمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

---

1 شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، 1/279-282.

2 الديوان، رسم على ذاكرة نوفمبر، ص194.

الصورة الأولى

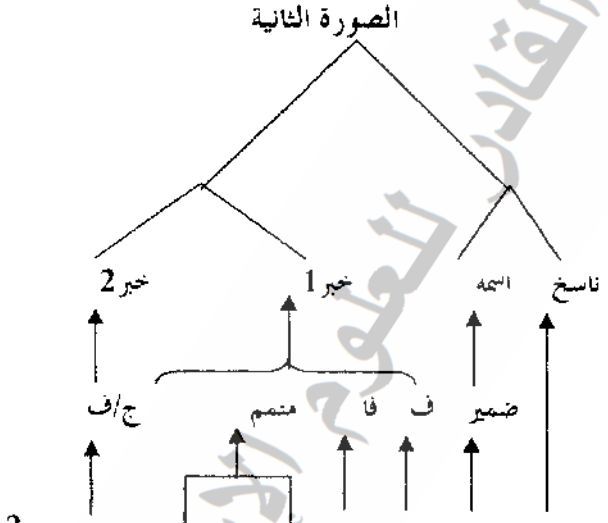



تتألف بنية هذه الجملة من الناسخ الحرفي(إنّ) والاسم هو الضمير المتصل به، متبوع بمتمم (في جفونك)، وخبر نكرة (همسة)، جاء موصوفا بجملة تالية له أدّت وظيفته النحوية.

**الصورة الثانية: ناسخ + اسمه(ضمير)+خبر 1(جملة +خبر 2(جملة)**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

الصورة الثانية




تتألف بنية هذا التركيب من ناسخ حرفي(إنّ)، مضاف إلى ضمير، أدّى وظيفة اسم الناســخ، متبوع بجملتين فعليتين متتاليتين( كفرنا...دسناه)، أدّتا وظيفة نحوية مشتركة (الخبر الأول والخبر الثاني)، والصورة بهذا الشكل جميلة من حيث اللفظُ والمعنى، حــسنة مــن حيــث الــسبك والتماسك.

1 الديوان، أغنية الشمس، ص22.

2 الديوان، لا ترهبي الموج، ص 82.

## خصائص الجملة الاسمية المركبة:

بعد تحليلنا للجمل الاسمية المركبة في الديوان، تمّ إحصاء سبعة أنماط موزعة على عدة صور، وفق الجمل الفرعية؛ هذه الأنماط أوجدناها من خلال وظيفة الجمل الفرعية (الصغرى) في الجمل الكبرى نظرا لرابطة الإسناد المتعلقة بالقسمين، كما اعتمدنا على بعض الخصوصيات الأخرى نبرزها من خلال الجدول الآتي:

| بنية الجملة / وظيفتها | اسمية | فعلية | النمط | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| | Ø | 56 | 1 | |
| خبر | 4 | 20 | 2 | تعدد الخبر في كل جملة |
| نعت | Ø | 15 | 3 | الجمل المكملة الواردة بعد الخبر (ورد الخبر اسما ثماني عشرة مرة ) (18) |
| حال | Ø | 3 | 3 | |
| خبر | 4 | | 4 | |
| حال | Ø | 4 | 5 | جملة الحال ترددت ثلاث مرات، وفي إحداها تكررت الحال مرتين |
| خبر | Ø | 8 | 6 | تكرر الخبر اسما مرتين |
| نعت | Ø | 3 | 7 | جمل واردة بعد الخبر |
| خبر | Ø | 8 | 7 | خبر الناسخ الحرفي( ورد الخبر كذلك اسما ثلاث مرات)، وتكررت جملة الخبر مرتين في جملة واحدة |

حاولنا من خلال هذا الجدول إعطاء أرقام تقريبية، نظرا للوظائف النحوية للجمل الفرعية؛ لأنّنا وجدنا الوظيفة قد تعددت في بعض الجمل كما هو الأمر في الخبر المتعدد، ويمكن إيضاح ما يأتي:

- تعدد الجمل الفرعية الواقعة خبراً في جمل النمط الثاني، ممّا جعل النسب ترتفع من عشرة (10) إلى عشرين (20)، ووجود صورة وصل فيها الخبر إلى أربعة (4)، كما هو في الصورة الثانية من النمط الثاني.

- استحواذ الجمل الفعلية على الوظائف النحوية دون الاسمية ممّا يدلّ على أنّ الرتبة أسهمت في العملية كثيراً، لورود الخبر جملة فعلية في هذا العدد الكبير.
- أدّت الجمل المصدرية وظيفة الخبر
- أدّت الجمل الاسمية وظيفة الخبر بنسب قليلة .
- أدت الجملة الفعلية وظيفة النعت أكثر من أدائها وظيفة الحال في الجمل الواردة بعد الخبر في النمط الثالث، ممّا يدلّ على أنّ هذه الجمل لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأنّها تُسهِمُ في إبراز العلاقات الإسنادية والعلاقات الدلالية بين المركبات المكونة للجمل الكبرى.
- ارتباط الجمل الفرعية بالجمل الكبرى بواسطة بعض الحروف كالواو بالنسبة للجمل الاسمية المؤداة لبعض الوظائف النحوية، كما يكون الفعل الذي يلي مباشرة الشاهد النحوي بمثابة الرابط بين الجمل الفرعية والجمل النواة.
- وجود عائد (ضمير) في بعض الأفعال المؤداة للوظائف النحوية يعود على ما قبل هذا الفعل وتمكنه من إقامة علاقة متينة في الجمل النواة.
- خروج الجمل الفرعية المؤداة للوظائف النحوية عن الخبر، ودلالتها على غير الخبر؛ لذا فالدلالات الجديدة تُفهم من خلال السياق اللغوي الذي وردت فيه؛ لأنّ جل الجمل الفعلية عبارة عن صور مجازية (استعارات مكنية)، تحمل معانٍ متعددة استقاها الشاعر من خلال تعدد أغراضه البلاغية ومواضعه الشعرية،«**فالنص النحوي المركب ضرب من العلامية الدالة على تخير الكاتب لأشكال إسنادية تحقق ما تسعى إليه من مقاصد دلالية لها سياقها التركيبي ومقامها الإخباري المقالي**»[1].
- احتواء الجمل المؤداة للوظائف النحوية على دلالات باطنة وظاهرة، كما في المجاز والكنايات، والملاحن والتعريض[2].
- ميل الشاعر إلى مثل هذه الجمل المؤداة للوظائف النحوية، هو أحد السبل لتوليد المعاني الجديدة، ومخرجا سليما يلجأ إليه الشعراء للمحافظة على سلامة البيت النحوية والشعرية.

1 بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، ص138.

2 ينظر:فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ ، 2000م، ص22.

# الفصل الثاني:
# الجملة الإنشائية:

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الجملة الإنشائية:** بعد أن خضنا في الحديث عن الجملة الخبرية في الفصل السابق، حريٌّ بنا أن نلج هذا الفصل من بابه الواسع، ومن القسم المشترك للخبر،؛ وهو الإنشاء.

لقد اختلف النحاة العرب في تقسيم الكلام العربي؛ ولسنا نقف عند هذه الاختلافات الكثيرة والعديدة، وإنما جدير بالذكر أن نشير إلى أهمّ تقسيم للكلام، فهذا العالم الفذ جلال الدين السيوطي في همعه يشير بقوة إلى القسمة الثنائية[1]، مركزاً عليها دون غيرها، وهي « **ثنائية محورية في النظرية الدلالية التراثية...تتمركز على مفهوم الأعمال اللغوية**»[2]، وفي هذه الثنائية المحورية الأساسية يمكن اعتبار الخبرَ في اللغة الجانب القار والثابت فيها، أمّا الإنشاء؛ فهو الجانب المتحرك الذي يعبر ويعرب عن حيوية اللغة[3].

والأساليب الإنشائية في العربية نوعان؛ طلبي وغير طلبي، - وقد استعاض العديد من الباحثين المحدثين وعدل عن التسميات القديمة- فالطلبي اُختُلف في عدده، ففيه من يرى أنّه خمسة أنواع: أمر، واستفهام، ونداء، وتمنٍّ، ونهي، بحسب رأي السكاكي[4]، وفيه من يرى أنّه تسعة أنواع[5] .

كما أبرز خالد ميلاد تقسيمات بعض المحدثين للإنشاء الذي قُسّم إلى[6]:

- طلبي تفرع منه الأمر والنهي والاستفهام والنداء والتمني والرجاء؛ وهي أعمال مختصة بتراكيب إعرابية خاصة.
- إيقاعي، لا يتحقق إلاّ بنية المتكلم وقصده وإرادته إيقاع الحدث.
- إيقاعي إفصاحي، يستطيع المتكلم بواسطته التعبير عن انفعال يعرض للنفس عند الشعور بأمر يخفى سببه؛ كالتعجب والمدح والذم والتكثير والتقليل وأسماء الأفعال الدالة على غير الطلب؛ كهيهات وأف وسرعان...

---

[1] ينظر: السيوطي، همع الهوامع 34/1.

[2] خالد ميلاد، الإنشاء النحوي في العربية بين التراكيب والدلالة، سلسلة اللسانيات، جامعة منّوبة، كلية الآداب والمؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 1421هـ، 2001م، مج15، ص30.

[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981، ص349.

[4] ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة الباني الحلبي وأولاده، مصر،ط1421،2هـ، 1990، ص172 وما بعدها.

[5] ينظر: محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1979، ص14 وما بعدها.

[6] ينظر: الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص ص 308، 309.

ويذهب البلاغيون القدماء إلى أنّ «**الطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل الحاصل**»[1].

وسنحاول أن نعرض في هذا المدخل إلى الجمل الطلبية بمختلف أنواعها مراعين بذلك كثرة وقلة ورودها في الديوان، « **فقد يكون الطلب أمراً أو نهياً أو نداءً أو استفهاماً أو دعاءً أو ترحيباً أو تمنيّاً أو عرضاً أو تحضيضاً، ويُسمّى باسم نوع الطلب الذي يفيده، يقال مثلا: جملة الأمر، جملة النهي، وما إليهما. ولكل تركيب من هذه التراكيب أنماط تختلف باختلاف ما يعتمد عليه في تأديّة وظيفته الدلالية**»[2].

وسنركز بادئ ذي بدء على التراكيب الطلبية المستعملة بكثرة كالأمر، والنداء، والاستفهام، والتمني، وذلك لعدم استخدام الأنواع الأخرى من قبل الشاعر في ديوان: "**أغنيات الورد والنار**"، وجاءت الجملة الطلبية في الديوان ثمانٍ وخمسين وثلاثمائة (**358**) تركيبا، موزعة على مختلف أنواع الطلب المتكررة كما هو موضح في الجدول الآتي:

| أنواع الجملة الطلبية | تواتر كل نوع |
|---|---|
| النداء | 238 |
| الاستفهام | 47 |
| الأمر | 65 |
| النهي | 4 |
| التمني | 4 |
| | 358 |

1 الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تع: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت) مج1، ج3، ص52؛ والخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، (مختصر تلخيص المفتاح)، تحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص107.

2 خان محمد، لغة القرآن ، ص187.

# المبحث الأول:
# الجملة الطلبية:

- النداء
- الاستفهام
- الأمر
- النهي
- التمني

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**جملة النداء:** جاء في لسان العرب أنّ النداء في اللغة هو: « **الصوت، هو مشتق من الندى، وهو بعد الصوت**»[1]، ويعرف كذلك على أنّه «**الصوت وقد يُضمُّ وناداه مناداة ونداء صاح به...والنداء أيضاً بعد ذهاب الصوت يُقال فلان أندى صوتا من فلان إذا كان بعيد الصوت**»[2].

أمّا من الناحية الاصطلاحية؛ فالنداء هو: « **تنبيه المدعو ليقبل عليك** »3، وهو« **إنشاء نسبة النداء بحرف يقوم مقامها ليقبل المخاطب به إلى المتكلم به بقلبه**»[4]، أو«**هو تنبيه المنادى، وحمله على الالتفات**»[5]. وقيل «**النداء خطابٌ كثير الدوران في كلام العرب، إذْ يُستعمل في أوّل كل كلام لعطف المخاطب على المتكلم، فهو: أشبه ما يكون بالأصوات المستعملة في التنبيه**»[6]، كما قيل أيضا: «**النداء تركيب طلبي يُقصد به تنبيه المنادى، ودعوته بإحدى أدوات النداء مذكورة أو محذوفة لإبلاغه أمراً يريده المتكلم**»[7]؛ يقول سيبويه: «**وإنّما فعلوا هذا بالنداء لكثرته في كلامهم، ولأنّ أول الكلام أبداً، إلاّ أن تدعه استغناءً بإقبال المخاطَب عليك، فهو أول كلّ كلام لك به تعطف المكلّم عليك، فلمّا كثُر وكان الأوّل في كل موضع، حذفوا منه تخفيفا؛ لأنّهم ممّا يغيّرون الأكثر في كلامهم، حتى جعلوه بمنزلة الأصوات**»[8].

والنداء في حدوده العام هو تنبيهٌ للمُنادى، لأجل الإقبال، وذلك باستعمال حروف النداء، أو أن تصوت بالمنادى لميل ويعرج على المنادي[9].

---

1 لسان العرب، مادة ندى.

2 الرازي: مختار الصحاح، ص316، مادة ن د ا.

3 ابن السراج، الأصول، 401/1.

4 محمد بن علي بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تعليق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ، 2002م، ص100.

5 المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص301.

6 جمعة العربي الفرجاني، التراكيب النحوية ودلالاتها الأسلوبية في شعر مصطفى بن زكري، ص173.

7 خان محمد، لغة القرآن، ص261.

8 سيبويه: الكتاب، علّق عليه: د.إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ، 1999م، 212/2.

9 ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل، 118/2؛ وعباس حسن، النحو الوافي، 4/

والمنادي أو المنبّه يستعمل أدوات معينة للتعبير عن معنى النداء، و« **هـذه الأدوات في مواضع تقتضي رفع الصوت ومدّه لتنبيه المخاطِب أو المنادي، وليس لهما كما يبدو من استعمالها وظيفة أخرى**»[1]؛ فمهدي المخزومي يعارض القدامى فيما ذهبوا إليه من أنّ أدوات النداء عوضت فعلا محذوفاً مقدّراً "أدعو" أو "أنادي"، على اعتبار مغالاتهم في نظرية العامل، وعليه فلا ينبغي أن نُحمّل الأساليب العربية فوق ما تتحمّله و«**لكن النحاة كانوا سادرين في تطبيق فكرة العامل على كل ما يقع في أيديهم من مسائل، وكانوا مشغوفين بهذا شغفا أبعدهم عن أن يحسوا بالدلالات المختلفة لهذا الأسلوب أو ذاك، وإلاّ فكيف يتصورون أنّ "يا" نابت مناب "أدعو"!**»[2]، وهذا دليل على عدم صحة تطبيق العامل النحوي في كل قضية لغوية يتطرقون إليها؛ لأنّ في توهم وتداخل بين الأساليب في العربية، و«**لنفترض أنّنا أبطلنا هذه النيابة، وأعدنا المنوب عنه الكلام، فقلنا بدلا من (يا عبد الله) مثلا: أدعو عبد الله، ألسنا نحسّ بأنّ هذا الكلام عادٍ ولا أثر فيه لتنبيه أو نداءٍ؟ أو لم يعد الكلام خبراً بعد أن كان إنشاءً؟**»[3].

ولا نقف- هنا- منظّرين ولا مؤيّدين أو مخالفين، بقدر ما نريد إبراز بعض المواطن النحوية في تداخل الآراء وغموض الرؤية.

فالنحاة القدامى وعلى رأسهم إمام النحاة سيبويه يرون أنّ النداء وما لحق به جملة تحمل في معانيها معنى "أدعو" أو "أنادي"، حيث يقول سيبويه: « **اعلم أنّ النداء، كل اسم مضاف فيه نصب على إضمار الفعل المتروك إظهاره، والمفرد رفع وهو في موضع نصب**»[4]، وتبعه في ذلك ابن هشام أثناء حديثه عن انقسام الجملة إلى اسمية وفعلية وظرفية، فاعتبر أنّ " يا عبد الله" جملة تقديرها: أدعو عبدَ الله، وذلك بالاستناد إلى صدر الجملة- كما يقول- : « **مرادنا بصدر الجملة المسند والمسند إليه، فلا عبرة بما تقدم عليهما من الحروف؛[...] والمعتبر أيضا ما هو صدر في الأصل.. وكذا الجملة في نحو: يا عبد الله**»[5].

---

1 في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص302.

2 المرجع نفسه، ص303.

3 المرجع نفسه، ص303.

4 سيبويه، الكتاب( تحقيق يعقوب)، 184/2.

5 ابن هشام، مغني اللبيب، ص358.

وقد عقب مهدي المخزومي وعلق عن رأي ابن هشام في " يا عبد الله"؛ إذ يقول: «**إنّ لنا في ذكره أكثر من مناقشة، لأنّنا لا نتفق معه في اعتبار مثل هذا التركيب جملة فعلية، ولا في تقدير الفعل...لأنّ النداء أسلوب خاص يؤدي وظيفته بمركب لفظي خاص، وله دلالة خاصة يحس بها المتكلم أو السامع، ولن يؤدي هذا الأسلوب يغير هذا اللفظ، ولا بالاستعانة بغير أدوات النداء**»[1].

وقد أورد المخزومي رأي عبد الرحمن أيوب الذي خالف النحاة في إسنادية النداء، حيث يرى أنّ "يا عبد الله" جملة غير إسنادية، وليست جملة فعلية أو اسمية؛ لأنّ هذين النوعين من الجمل يقومان على أساس الإسناد؛ إلاّ أنّ المخزومي لا يتفق ورأي عبد الرحمن أيوب في تسمية "يا عبد الله" جملة، لأنّ الجملة – بتعبير المخزومي– تنبني على أساس عملية إسناد تؤدي إحداث فكرة تامة، لا يستطيع المركب "يا عبد الله" تأديتها، لأنه لا يعدو أن يكون أداة للتنبيه ولفت نظر المنادى[2].ويرى المستشرق الألماني برجستراسر بأنّ النداء شبه جملة[3].

وتحدث النحاة العرب قدامى ومحدثون عن المنادى وحركاته الإعرابية وأنواعه، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى، لكل تعليل في مذهبه، وتفسير في رأيه، فهذا أستاذ سيبويه الخليل بن أحمد الفراهيدي يرى «**أنّهم نصبوا المضاف نحو:" يا عبد الله" و"يا أخانا" والنكرة حين قالوا: "يا رجلا صالحا"، حين طال الكلام، كما نصبوا: "هو قبلك" وهو " بعدك"**»[4].

وتناول ابن هشام المنادى بشيء من التفصيل أثناء سوقه حديثه عن المنادى ؛ فهو – عنده– لا يخلو من كونه مفرداً، أو مضافاً، أو مشبهاً به؛ فالمفرد، إمّا معرفة، أو نكرة مقصودة أو نكرة غير مقصودة، أمّا حكمه الإعرابي فالبناء على ما كان يرفع به، ويكون في محل نصب على المفعولية؛ لأنّ المنادى – في نظره– مفعول به في المعنى، وعامله في النصب فعل محذوف مقدر نابت عنه حروف النداء[5]. بينما هو ليس كذلك عند ابن مضاء؛ الذي يرى أن عامل النصب في المنادى هي الأداة، وبالتالي لا حاجة لمن يقدر ويؤول فعلا بمعنى أنادي أو أدعو[6] .

---

1 في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص53.

2 ينظر: في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص53.

3 ينظر: برجستراسر، في التطور النحوي، ص125.

4 الكتاب(يعقوب)، 184/2.

5 ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ص213.

6 ينظر: ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط2، 1982، ص59.

والنداء في نظر أغلب المحدثين لا خلاف في إنشائيته، أي أنّه ليس بإخبار كما يتوهم القدماء عندما قدّروا للمنادى فعلا محذوفاً؛ لأنّ في هذا التقدير خروجا من الإنشاء إلى الخبر، ولا هو بجملة غير إسنادية، ولا شبه جملة؛ وإنّما النداء تركيب لفظي طلبي ليس فيه معنى فعل مقدر، وليس فيه إسناد، ويقصد به تنبيه المخاطب أو المتلقي أو المنبه[1].

وسبيلنا في هذا كله، ما ساقه محمد خان في أنّ المقصود من التنبيه هو الإبلاغ لأمر ما، و « **هذا المضمون الإبلاغي المراد توصيله إلى المنادى هو المقصود من تركيب النداء، ونصطلح عليه بالمنادى به أو جواب النداء**»[2]؛ وعليه نتخذ من هذا الأخير المطية لإلحاقها بالمركب النّدائي، ونعتبرها- بالتالي- جملة ندائية متكونة من العناصر التالية: **الأداة، المنادى أو المخاطب، جواب النداء أو المنادى به**؛ وهو المضمون الذي يراد تبليغه إلى المنادى وهو الأساس الذي تنبني عليه عملية النداء، ويكون جملة خبرية أو طلبية[3].

وبعد عملية استقراء لديوان " **أغنيات الورد والنار**"، خلصنا إلى أنّ الجمل الندائية ترددت فيه ثمان وثلاثين ومائتين (238)مرة، موزعة على أدوات النداء وفق طبيعة المنادى.

**النمط الأول: يا + منادى + جواب النداء**

يُجمع النحاة على أن (يا) هي أمّ باب النداء، وأصل حروفه، موضوعة لنداء البعيد حقيقة أو حكماً كالنائم والساهي؛ لأنّها تنتهي بألف المدّ التي تتيح مدّ الصوت بها ورفعه[4]. وينادى بها كذلك القريب توكيداً، والمتوسط البعيد، لأنّها تنتهي بصوت مدّ يُعينُ ويساعد المنادى على إيصال وإبلاغ صوته إلى المنادى البعيد، وهي أكثر أحرف النداء استعمالا ودوراناً في الكلام[5]؛ فقد وردت متكررة في أساليبها الخاصة في ديوان (**أغنيات الورد والنار**) أربع عشرة ومائتين (**214**) مرة موزعة على الصور التالية:

**الصورة الأولى: يا + منادى (المفرد العلم) + جاب النداء**

وردت جمل هذه الصورة متكررة في الديوان عشرين مرة، يمثلها قول الشاعر(مجزوء الكامل):

---

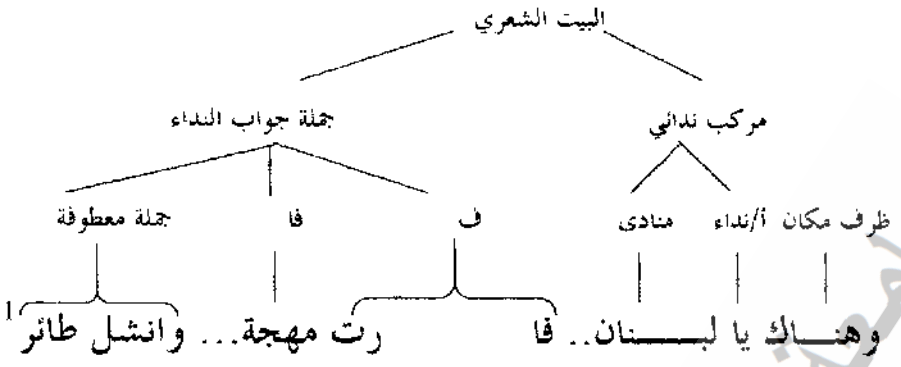
1 ينظر: المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص304؛ خان محمد، لغة القرآن، ص262، 263.

2 خان محمد، لغة القرآن، ص263.

3 ينظر: المرجع نفسه،ص263.

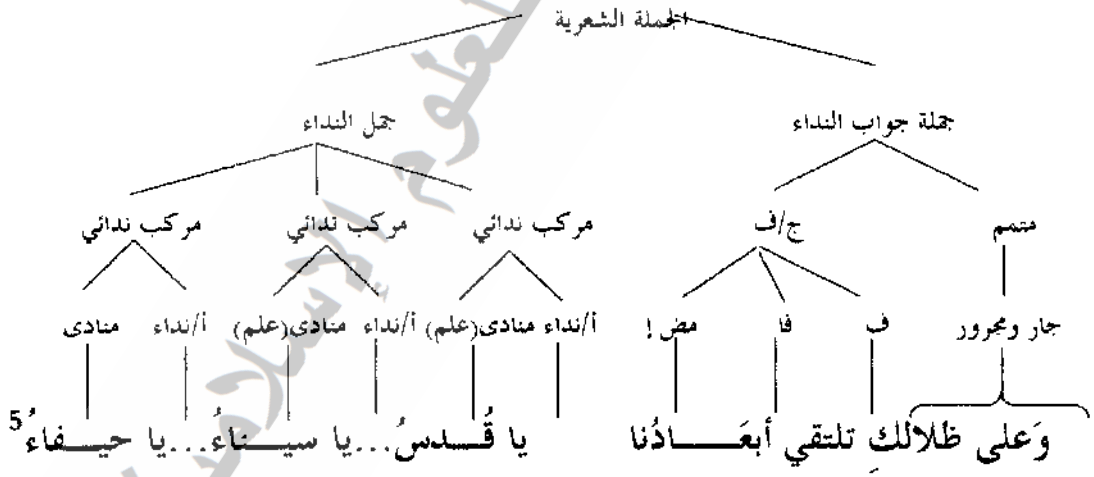
4 ينظر:سيبويه، الكتاب، 299/2( تحقيق: هارون)؛ والحسن بن القاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد فاضل، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص354؛ ومغني اللبيب، ص355.

5 ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ص355؛ والمخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص301.




تتكون بنية التركيب الأول من ظرف مكان (**هناك**) التي تدل على المكان القريب، ومنه قولـه تعالى: ﴿فَاذْهَبْ أنتَ وربُّكَ فَقَاتِلا إنَّا هَا هُنَا قَاعِدُون﴾[2]، و(هنا) ظرف مكـان، ويقـال أنّ الفرق بين (هنا) و (ثم)؛ أنّ (هنا) للقريب، و (ثم) للبعيد[3]، ومن منادى اسم علم مفرد (**لبنان**) الذي حافظ على علامته الإعرابية (الضم) اعتباراً بـ« **فأمّا المفرد العلم، والنكرة المقصودة فيبنيان على الضم من غير تنوين**»[4]. ثم جاءت بعده جملة جواب النداء (**فارت مهجة..وانشل طائر**)، وهي جملة خبرية، يرمي الشاعر من ورائها إلى تبيان المشاعر الحقيقيـة والأحاسـيس الجميلة التي يكنّها الجزائري لشقيقه في لبنان.

ويقول في موضع آخر (الكامل):




ففي هذا البيت، جاء مضمون النداء جملة ندائية خبرية يتقدّمها الجار والمجرور (**وعلى ظلالك**) متبوع بفعل مضارع (**تلتقي**)، وفاعل مضاف إلى ضـمير المـتكلمين (**أبعادنـا**)، ثم

1 الديوان، مرثية الأم والثورة، ص35.
2 سورة المائدة، الآية 24.
3 شرح الأجرومية، ص311، 312.
4 المصدر نفسه، ص390.
5 الديوان، عن الثورة والحب، ص52.

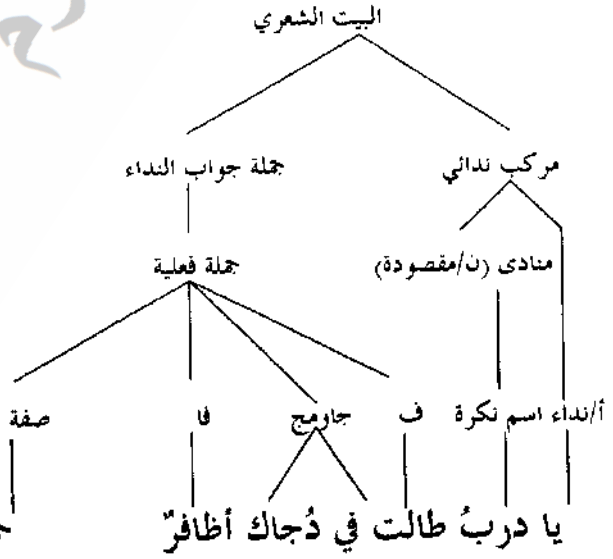
المركبات النداءية المتوالية:(**يا قدس، يا سيناء، يا حيفاء**)، وكل مناديها اسم علم مفرد، حافظ على حركته الإعرابية، وقد أورد الشاعر هذا التركيب وفق هذه الصورة حتى يحافظ على البيت الشعري وسلامته البلاغية والعروضية، وكأنّ الغرض من التركيب النداءي، هو جعل هذه الأماكن الثلاثة موطن اللقاء، موطن القداسة لقداسة الأرض ومكانتها في نفوس المسلمين، وبخاصة القدس.

واعتمد الغماري على المنادى المجازي بالرغم من أنّ أسماء الأماكن هي أسماء أعلام مفردة، لكن معناها يحمل دلالات كثيرة لأنّ الشاعر يرمي من خلال هذه الأسماء مناداة أهلها وقاطنيها، وذلك على اعتبار أنّ النداء موجه إلى لفت الانتباه وتوجيه المنادى.

**الصورة الثانية: يا + منادى + ( النكرة المقصودة) + جملة الجواب**

يجمع النحاة على أنّ حكم المنادى " النكرة المقصودة" هو حكم المفرد العلم، «**فإنْ كان مفرداً – معرفة أو نكرة مقصودة– بُني على ما كان يُرفع به، فإن كان يُرفع بالضمة بُني عليها،...، وإن كان يُرفع بالألف أو الواو فكذلك،...ويكون في محل نصب على المفعولية؛ لأنّ المنادى مفعول به في المعنى**»[1]، وقد تكررت هذه الصورة في الديوان أربعا وأربعين (44) مرة، موزعة على النحو الآتي:

قال الشاعر (الكامل):




1 شرح ابن عقيل، 213/3.

2 الديوان، أغنية الشمس، ص28.

وفي مواضع متقطعة؛ حيث يقول(مجزوء الكامل):

**يا طيـــرُ يعشـــقكَ الضـــحى وأنا رهـــــــينُ الليلِ...آه**[1]

**يا طـــــيرُ..ما أغلى الحـــــيا ة..لـــمن يعي معـــنى الحياة**[2]

**يا طـــــيرُ برعم في دمـــــي غابات لحنـــك..أنت عيدي**[3]

ويقول في موضع آخر (الوافر):

**ويا أطفالُ..هبـــوا للغد الريان..للفـــــجر**

**وجوبوا الليل، يا أطفالُ غنوا للرؤى السمر**[4]

تتكون بنيات هذه التراكيب الندائية من أداة النداء "يا" والمناديـــات، " درب، طـــير، أطفال"، وهي نكرات مقصودة-كما نرى- أي أنّنا نعني درباً بعينه وطيراً بعينـــه، وأطفـــالاً بعينهم، و«**معنى كونها مقصودة: أنّها أصبحت معينة، ومتى قصدت النكرة، أو عينت فقـــد أصبحت معرفة، نحو يا رجل ويا امرأة**»[5]، ومن ثمة رفعُ المنادى في مثل هذه الأساليب، «**من قبل أنّ كلّ اسم في النداء مرفوع معرفة، وذلك أنّه إذا قال : " يا رجلُ"، و"يا فاســقُ"، فمعناه كمعنى " يا أيّها الفاسقُ"، و "يا أيّها الرجلُ"، وصار معرفة لأنّـــك أشـــرت إليـــه وقصدت قصده**»[6]. أمّا مكمن الخلاف في هذه الأساليب فهو جملة جواب النـــداء؛ فهـــي في الجملة الشعرية الأولى، خبرية فعلية (طالت في دجاك أظافر حمر)، يتحدثُ فيها الـــشاعر عـــن المعاناة و الآهات وسياق الجملة دليل على ذلك باستعمال لفظة "درب" الذي يحمل مدلولات الطول والقصر بحسب عمق المعاناة والمآسي.

أمّا في الجملة الثانية، فكانت جملة جواب النداء خبرية كذلك؛ إلاّ أنّ مدلولها يختلـــف تماماً وأنّ الطيرَ رمزٌ من رموز الحرية والفسحة لذلك كان التركيب جميلاً جمـــال الاســـتعارة المكنية التي وظّفها الشاعر؛ فجعل من مادة العشق صورة حسية يلتقي فيها الحبيب بـــالمحبوب

1 الديوان، نجوى مسافر بعيد، ص147

2 المصدر نفسه، ص148

3 المصدر نفسه، ص149.

4 الديوان، نجوى العشق والنار، ص154.

5 في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص307.

6 الكتاب، 199/2.

فيصور المعاناة ويلوّن الأحاسيس ليطفئ نار الشوق والعتاب، وهذا ما نلحظه في جملة جواب النداء الثانية (وأنا رهين الليل...آه)، جملة اسمية متكونة من مبتدأ وخبر، واسم فعل أمر؛ دليل على صدق المشاعر ونبل الأحاسيس.

أمّا الجملة الثالثة، فجاءت جملة جواب النداء جملة تعجبية "ما أغلى الحياة"، وقد وظّف الشاعر صيغة التعجب القياسية (ما+أفعل) ليبن قيمة الحياة لمن يعرف قيمتها وقدرها ومكانتها، وكان المنادى (الطير) دائما لأنه رمز الحرية والأمل والحياة.

وجاءت جملة جواب النداء في التركيب الموالي، جملة طلبية أمرية، يطلب فيها الشاعر من طيره أن يدغدغ مشاعره وأحاسيسه بالألحان، حتى يشعر بعظمة الحياة.

أمّا التركيبان الأخيران، فكانت جملة جواب النداء فيهما طلبية؛ متمثلة في صيغ الأمر التي أوردها الشاعر: (هبوا، جوبوا، غنوا)، ليستدل بها الشاعر عن براءة الأطفال وعنفوانهم في الإقبال على الحياة إقبال السعيد الذي يستمتع بالحياة، وذلك بتوظيفه لمتممات الجمل، (الغد، الليل، الفجر، الرؤى)، كلمات جميلة تحمل في طياتها تفاؤلاً مستمراً دائماً لهؤلاء الأطفال؛ أطفال الأمة الإسلامية.

## الصورة الثالثة: يا + منادى (نكرة غير مقصودة) + جملة جواب النداء

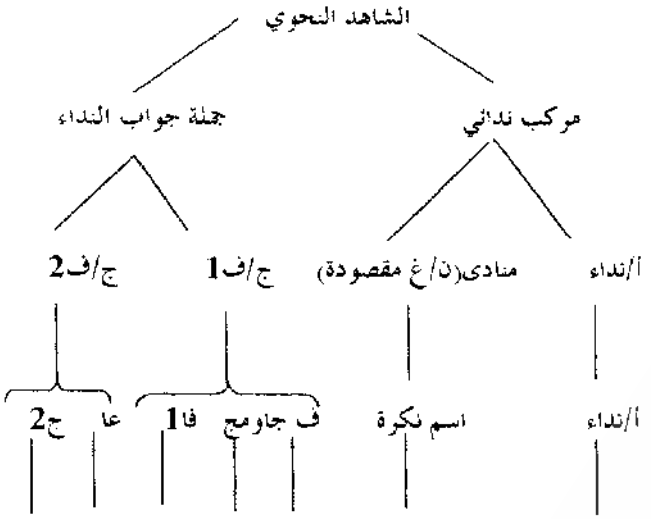
في هذه الصورة يكون نوع المنادى نكرةً غير مقصودة؛ أي: «**أن يُنادِيَ الإنسانُ شخصاً نكرةً لا يقصده بعينه مثل أن يقول الأعمى: "يا ولداً دُلّني" أو " يا رجلاً دُلّني"، هذه نكرة غيرُ مقصودة**»[1] وقال سيبويه: «**وقال الخليل رحمه الله: إذا أردت النكرة فوصفت أو لم تصف، فهذه منصوبة، لأنّ التنوين لحقها فطالت، فجعلت بمنزلة لمّا طال، نُصِب ورُدّ إلى الأصل، فُعِل ذلك بـ"قبل" و"بعد"**»[2].

وقد تكررت هذه الصورة في الديوان عشر مرات، يمثلها قول الشاعر (**الكامل**):

---

1 شرح الأجرومية، ص390.

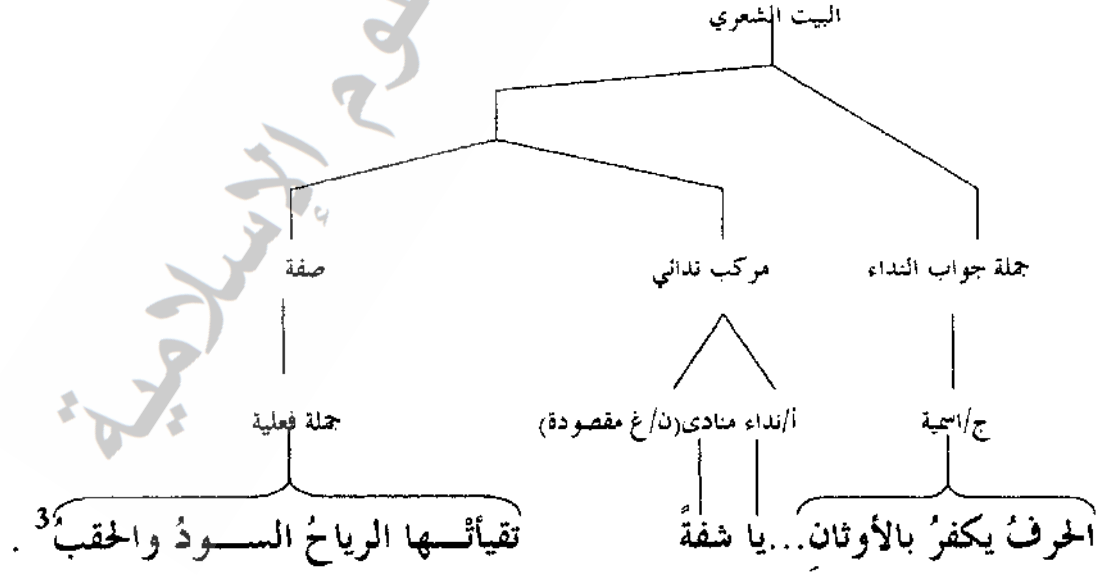
2 الكتاب، 200/2.




شهدتْ جدائلُ كبرك النشوان، يا مطـــراً..تبوحُ به الظلالُ وتصدقُ[1]

تتكون بنية الجملة الشعرية من جملة فعلية مستوفية لـــشروطها النحويـــة والدلاليـــة، (شهدت جدائل كبرك النشوان)، ثم جاء بعدها التركيب الندائي المتكـــون مـــن الأداة (يـــا) والمنادى (مطراً)، نكرة غير مقصودة، لذلك ورد منصوباً منوناً؛ لأنّه لمّا طال ونُـــصب رُدّ إلى الأصل بحسب رأي الخليل[2]، أمّا جملة جواب النداء فجاءت فعلية خبرية، (تبوح بـــه الظـــلال وتصدق)؛ يخبرنا الشاعر من خلالها عن دور المطر وأهميته؛ لأنّها السبب في وجـــود الجـــدائل والظلال التي تعبر عن مدى صدق المشاعر.

ويقول في موضع آخر (البسيط):




الحرفُ يكفرُ بالأوثانِ...يا شفةً تقيأتْـــها الرياحُ الســـودُ والحقبُ[3] .

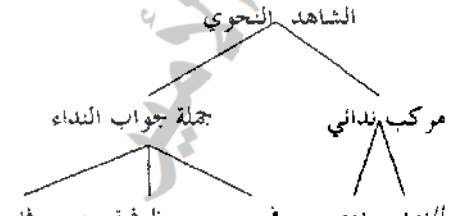
1 الديوان، الوعد الحق، ص69.

2 ينظر: سيبويه، الكتاب (تحقيق يعقوب)، 200/2.

3 الديوان ،إلى شاعر القصر، ص98.

في هذه الجملة سُبق التركيب الندائي بجملة اسمية مركبة (الحرف يكفر بالأوثان)، جاء بعده المحل الشاهد المتكون من الأداة (يا) والمنادى النكرة غير المقصودة(شفة)، ثم جملة جواب النداء المتكونة من فعل ومفعول به وفاعل ومتمماته (تقيأها الرياح السود والحقب)، وهو ترتيب جميل تأنس له النفس ويرتاح له اللسان لاستعمال الشاعر بلاغة الاستعارة المكنية المؤدية لوظيفتها البلاغية والمعنوية.

ويقول في موضع آخر (الوافر):




**ويا ضوءاً تسافرُ عبرَ ذكراه مآقينا وتزهرُ فيه أشواقاً..تُبعثرها مآسينا**[1]

ابتدأ الشاعر هذه الجملة بالأداة (يا)، فالمنادى النكرة غير المقصودة (ضوءاً)؛ وهو منادى مجازي وظفه الشاعر ليبرز قيما حضارية وتاريخية كانت مثلا يحتذى به في الحضارة الإسلامية، وأراد الشاعر استذكارها، والتحسر على ما آلت إليه حال الأمة الإسلامية، ثم جاءت جملة جواب النداء الخبرية المتكونة من ثلاثة أجزاء؛ الأول منها يأخذنا من خلالها الشاعر إلى سفرية خيالية نطير بها إلى العصور الغابرة، والثانية توظيف لصورة بلاغية آية في الروعة (تزهر فيه أشواقا)، أمّا الثالثة فهي انتفاضة شاعر ثائر غيور محبّ متحسّر على مآل الأمة، وفي البت تصريع جميلٌ (مآقينا- مآسينا)، أعطى للجملة الشعرية ذوقا جماليا وجرسا موسيقيا دالاً على الحالة النفسية للشاعر.

## الصورة الرابعة: يا + منادى (المضاف) +جملة الجواب

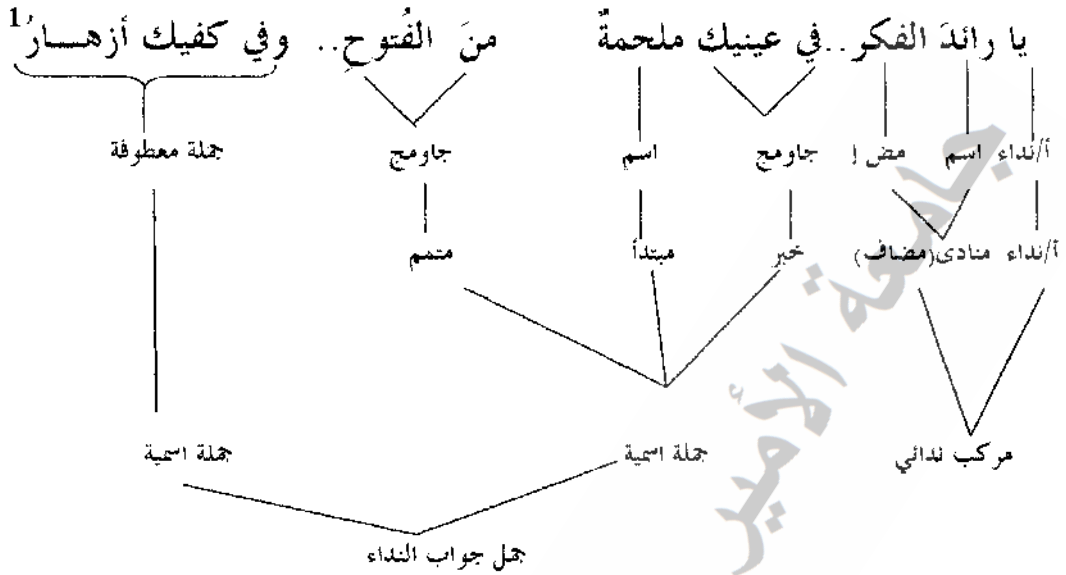
هذه الصورة هي أكبر الصور وروداً في الديوان؛ حيث تكررت إحدى وثلاثين ومائة (131) مرة، والمقصود بالإضافة؛ الإضافة إلى أسماء أ, صفات أو إلى المتكلم، و«**زعم الخليل، رحمه الله أنّهم نصبوا المضاف نحو: "يا عبد الله" و"يا أخانا"، والنكرة حين قالوا: يا رجلاً صالحاً، حين طال الكلام**»[2].

---

1 الديوان، رفض في مسافة العشق، ص164.

2سيبويه، الكتاب (تحقيق يعقوب)، 184/2.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




يتكون هذا التركيب التمثيلي نيابة عن سابقيه من أداة نداء (يا)، ومنادى مضاف(رائدَ الفكرِ) منصوب، جاءت بعده جملتان اسميتان سبق فيهما الخبر (في عينيك)، (في كفيك)، المبتدأ المؤخر عن رتبته (ملحمةٌ)، (أزهارُ)، وهما بمثابة جملة جواب النداء التي توظف لأجل معرفة الغرض من النداء.

ومن الصور المماثلة لهذه الصورة قول الشاعر:

يـــا جبـــهةَ الضَّـــوءِ و النَّاعُـــونِ مقـــبـــرةٌ (**البسيط**)
خـــرساء والـــمطـــرُ الـــمجـــنونُ يَستـــعرُ[2]
أنـــتِ الحقيـــقـــةُ .. يـــا كُـــرومَ عـــقيـــدتـــي(**الكامل**)
سكـــرتْ ، فَطـــابَ عـــلـــى الرَّبيـــعِ غـــنـــاءُ[3]
يَـــا نَخلـــةَ الأَسْفـــارِ جُرحـــك و الصَّـــــدَى (**الكامل**)
زادٌ . . و نَـــــــارُكِ فـــي دمـــائـــي زورق[4]
يـــاَ شَـــاعـــرَ الـــقـــصرِ هَـــانَ الشِّـــعرُ والأدبُ (**البسيط**)
مَـــاضيـــكِ لَـــمْحٌ وراءَ الغيـــم يَحـــتـــجـــبُ[5]

1 الديوان، يا رائد الفكر، ص184.
2 الديوان، لبنان الرافض، ص19.
3 الديوان، عن الثورة والحب، ص45.
4 الديوان، الوعد الحق، ص69.
5 الديوان، إلى شاعر القصر، ص97.

يَـــا ســـارقَ الأَنفـــاسِ فـــي تـــرديـــدها (**الكامل**)
أتـــراكَ تَسْـــعـــدُ إذْ تَشَـــلُّ وُجـــودا؟[1]

تَخَـــمّري يَـــا دُروبَ النَّـــارِ . . و انـــفـــجري (**البسيط**)
مـــوجاً مـــنَ الرِّيـــحِ . . أَوْ رَعْـــداً من الغضبِ[2]

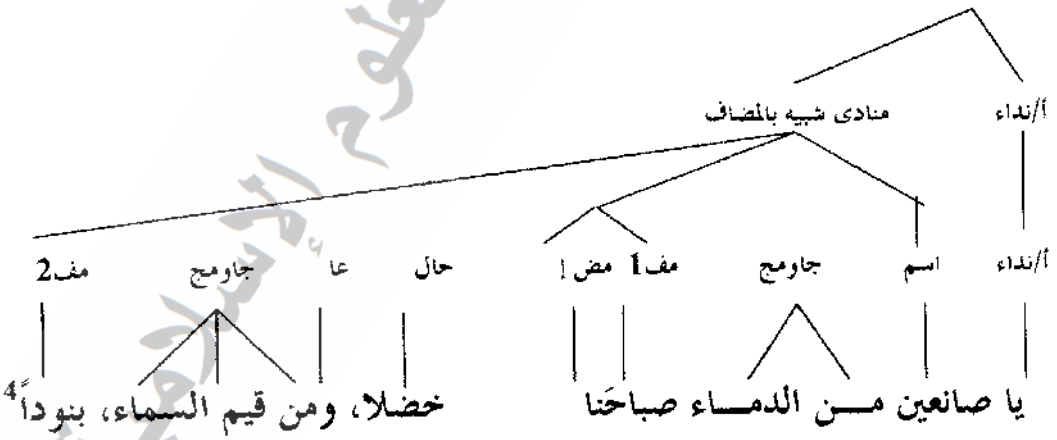
والمتأمل لبقية هذه الشواهد الشعرية يلحظ أنّ كل المناديات جاءت مـــضافا (جبهـــةَ الضوءِ)، (كرومَ عقيدتي)، (نخلةَ الأسفارِ)، (شاعرَ القصرِ)، (سارقَ الأنفاسِ)، (دروبَ النارِ)، وكلها جسدت صور الاستعارة المكنية، باعتبارها تحمل قيما، تختلف باختلاف توظيف ألفاظ الاستعارات، أمّا جمل جواب النداء فتباينت بين الجمل الاسمية والفعلية.

## الصورة الخامسة: يا + منادى (شبيه بالمضاف) +جملة جواب النداء

وهي أقل الصور وروداً في الديوان، (تسع مرات)؛ والمقصود بالمنادى الشبيه بالمضاف، «**ما تعلق به شيءٌ من تمام معناه. مثاله: " لا ظالماً للناس مفلحٌ". انظر: ظالماً هـــذه مـــضافة شبيهة بالمضاف؛ لأنّها تعلق بها شيء، وهي "للناس". فتقول: هذه شبيهة بالمضاف**»[3]، ومنه قول الشاعر (الكامل):

يا حاملين على الجياع قصورهـــم  سوداً، ولـــو علم الطغاة لحوداً

الشاهد النحوي




يا صانعين مـــن الدمـــاء صباحَنا  خضلا، ومن قيم السماء، بنوداً[4]

يتألف هذا البيت الشعري من أداة نداء (يا) ومنادى شبيها بالمضاف(صانعين صباحَنا)، مفصول بينهما بجار ومجرور (من الدماء)، ومتبوع بحال (خضلا)، ثم بجار ومجـــرور وإضـــافة،

1 الديوان، يا قارئي الضوء السخي، ص104.
2 الديوان، يا وردة النار، ص172.
3 شرح الأجرومية، ص376.
4 الديوان، يا قارئي الضوء السخي، ص113.

ومفعول به ثانٍ(بنوداً) لاسم الفاعل (صانعين) بعد المفعول الأول(صباحَنا)، ولجوء الشعراء عادة إلى مثل هذه المناديات، هو في حقيقته تمكن من الشاعر في التمثيل بجميع أنـــواع المناديـــات، ومدى تحكمه في أساليب أشعاره ليزيدها حسنا وبهاءً.

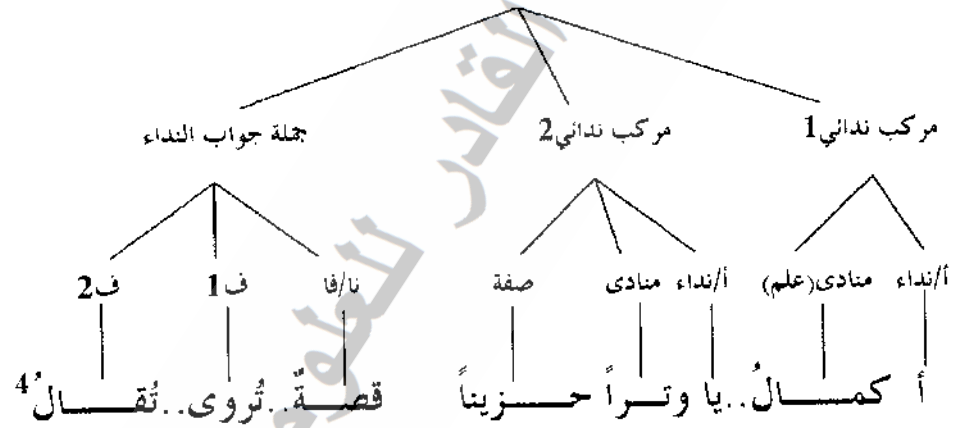
**النمط الثاني: أداة نداء (الهمزة) + منادى + جواب النداء**

يجمع النحاة على أن أداة النداء "الهمزة – أ–" تستعمل لنداء القريب[1]؛ لقرب المنـــادى من المنادي؛ حيث لا يقتضي ذلك رفع الصوت ولا مدّه[2]، لأنّه لا يجوز أن ننادي بهـــا البعيـــد لعدم وجود المدّ فيها[3].

وقد ورد النداء بالهمزة في ديوان أغنيات الورد والنار سبع مرات؛ وفق صورتين؛

**الصورة الأولى: الهمزة + منادى (اسم علم) +جواب النداء**

وتمثله قول الشاعر (مجزوء الكامل):




تتألف بنية هذا الشاهد من أداة نداء لنداء القريب (أ)، متبوعة بمنـــادى مفـــرد علـــم (كمالُ)، ومركب ندائي ثانٍ موصف (يا وتراً حزيناً)، وذلك لتأكيد النداء، أمّا جملة جـــواب النداء جملة اسمية في عرف الكوفيين وفعلية في عرف البصريين، خبرها جملة فعلية.

**الصورة الثانية: الهمزة + منادى (مضاف) + جواب النداء**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

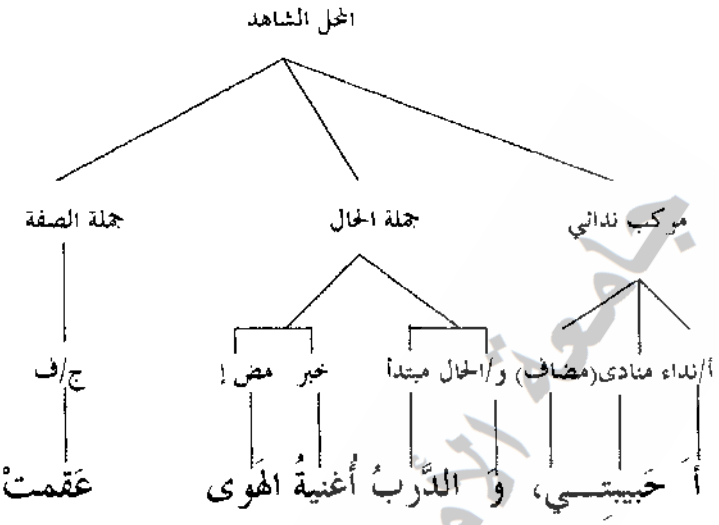
---

1 ينظر: ابن السراج، الأصول في النحو ، 400/1.؛و ابن يعيش، شرح المفصل 287/1؛والسيوطي، همع الهوامـــع ل 34/2؛ وابـــن هشام، مغني اللبيب، ص15؛ شرح ابن عقيل 210/3؛ في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص301.

2 ينظر: في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص301.

3 ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل، 287/1.

4 الديوان، مرثية الأم والثورة، ص38.

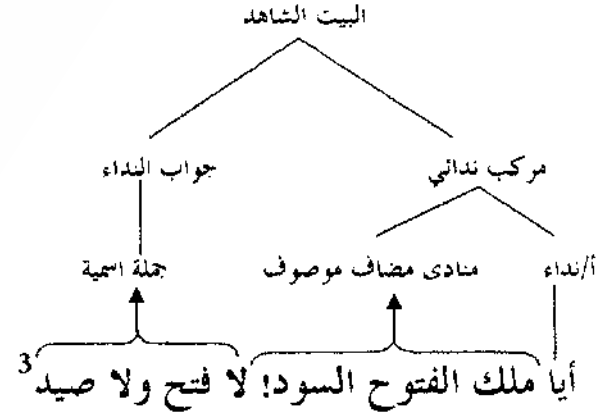



تتألف بنية هذا البيت الشعري من أداة نداء (أ) ومنادى مضاف إلى ياء المتكلم (حبيبتي)، وجملة اسمية (الدربُ أغنيةُ الهوى) مسبوقة بواو ممّا بوّأها مقعد الحالية التي تعتبر إحدى مزايا الأساليب الشعرية الحديثة، حيث وصفها الشاعر بجملة أخرى (عقمت).

## النمط الثالث: أيا + منادى +جواب النداء

أداة النداء (أيا) تستعمل لنداء البعيد، وهي مثل (هيا) وفيهما صوت مدّ، ويرى النحاة بأنّهم كلمة واحدة يقع فيها الإبدال بين الهمزة والهاء؛ لأنّ العرب كثيراً ما يقلبون الهمزة هاء في كلامهم لصعوبة النطق بالهمزة[2].

وقد ورد النداء بهذه الأداة مرة واحدة في قول الشاعر (الوافر):




تتكون بنية هذا البت الشعري من الأداة (أيا)، والمنادى المضاف الموصوف (ملكَ الفتوح السود)، جاءت بعده جملة اسمية منسوخة متكونة من الناسخ (لا) واسمه (فتح) وخبر

1 الديوان، أشواك الظلام، ص139.

2 ينظر: في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص302.

3 الديوان، نجوى العشق والنار، ص 157.

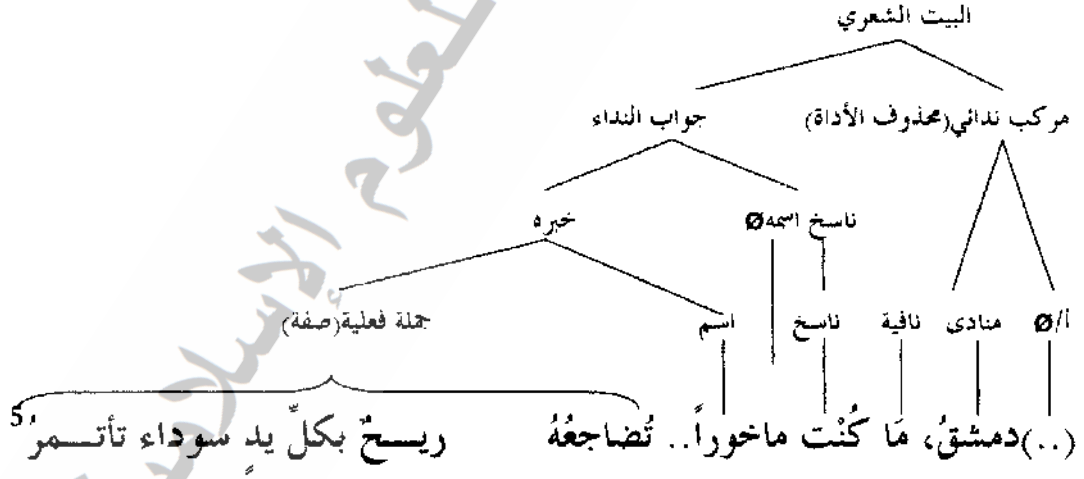
محذوف مقدر مع عطف الجملة الاسمية المنسوخة بواسطة حرف العطف الواو، وهاتان الجملتان أدتا وظيفة جملة جواب النداء.

## النمط الرابع: أداة محذوفة + منادى + جواب النداء

في مثل هذا النمط، الذي تُحذف فيه الأداة، يرى النحاة أن الأداة المحذوفة هي (يا) باعتبارها أكثر الأدوات دورانا في اللغة العربية؛ لذلك أجازوا الحذف والاستعاضة عنها بعامل التقدير النحوي، يقول الزجاج:«**النداء موضع حذف وتخفيف، وذلك حسن جائز فصيح ورد به الكلام**»[1]، أمّا سيبويه فيرى أنّه يجوز حذف الأحرف جميعها، حيث يقول: «**وإنْ شئت حذفتهن كلّهن استغناء، كقولك "حارِ بن كعب"، وذلك أنّه جعله بمنزلة من هو مقبل عليه بحضرته يخاطبه**»[2].

وجواز الحذف مردّه إلى قوة القرائن السياقية التي تبيّن أنّ المحذوف هو الحرف لا غير، بدليل قوله تعالى:﴿ **يُوسُفُ أَعْرِضْ عن هذا**﴾ [3]، أي: يا يوسف، ودلالة الحذف هنا قصد التعظيم والمبالغة على حدّ تعبير عاطف فضل[4].

وتكرر هذا النمط من النداء في الديوان خمس عشرة مرة(15)، على شاكلة (دمشق، لبنان، حبيبتي، ليلى، صلاح الدين، سليلة النار..)ومنه قول الشاعر(البسيط):




---

1 الزجاج، إعراب القرآن المنسوب إليه، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1982، 649/2.

2 سيبويه، الكتاب،(تحقيق هارون). 230/2

3 سورة يوسف، الآية 28.

4 ينظر: عاطف فضل، تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، دراسة وصفية تحليلية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1425هـ، 2004م، ص283.

5 الديوان، لبنان الرافض، ص14

تتكون بنية هذا البيت الشعري من المنادى المفرد العلم (دمشق)، الذي حُذفت أداة ندائه، ودلّ عليه سياق الجملة التي استعان بها الغماري، جاءت بعده جملة اسمية منسوخة منفية متكونة من أداة النفي (ما)، والناسخ الفعلي (كنتُ) واسمه غير ظاهر وإنما دلت عليه تاء التأنيث التي التصقت بالفعل وخبر ظاهر ماخورا) موصوف بجملة فعلية؛ هذه الجملة أدت وظيفة جملة جواب النداء.

## النمط الخامس: يا أيّها + المنادى + جواب النداء

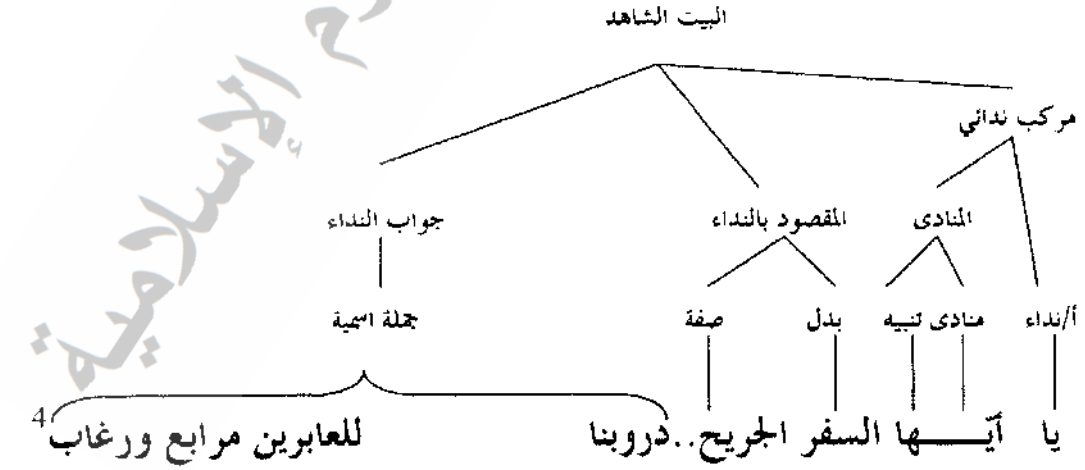
يرى النحاة العرب القدماء أنّهم إذا أرادوا مناداة اسم معرف بـ(ال)، قرنوه بـ(أيّ)؛ «**فأيّ ههنا فيما زعم الخليل، رحمه الله، كقولك: (يا هذا)، والرجل وصف له كما يكون وصفاً لـ(هذا). وإنما صار وصفه لا يكون فيه إلاّ الرفع لأنّك لا تستطيع أن تقول: (يا أيّ) ولا (يا أيّها) وتسكت، لأنّه مبهم يلزمه التفسير، فصار هو والرجل بمنزلة اسم واحد**»[1].

ويقول ابن مالك:

**وأيّها، مصحوب أَلْ بعد صفهْ  يلزم بالرفع لدى ذي المعرفهْ**[2]

يقول المكودي في شرحه تعليقاً على هذا البيت: «**يعني أنّ أيّاً إذا كانت منادى لزم وصفها وإن كان يجوز فيه الرفع والنصب إذا كان المنادى غير أيّ لإبهامها وهي نكرة مقصودة وإنّما لزمتها الهاء لتكون عوضاً ممّا تستحق من الإضافة**»[3].

وقد ورد النداء بهذه الأداة مرة واحدة، في قول الشاعر(الكامل):




1 سيبويه، الكتاب،(تحقيق يعقوب). 190/2.

2 ألفية ابن مالك، ص

3 شرح المكودي، ص217.

4 الديوان، إلى روح الشهيدة دلال المغربي، ص177.

المنادى في هذا النمط الوحيد بصورته الوحيدة كذلك، هو لفظ (أيُّ)، والمقصود بالنداء هو لفظ (السفر)، فلمّا استكره الشاعر نداء الاسم المعرف بـــ(أل)، أدخل لفظ(أيّ) لأجـــل عقد النداء بطريقة سليمة وتفاديا لالتقاء الساكنين (يا +السفر)؛ لأنّ (أي) مبهم يقع على كل شيء، و«**اعلم أنّ الأسماء المبهمة التي توصف بالأسماء التي فيها الألف واللام تُنَزّلُ بمنزلـــة (أيّ) وهب (هذا، وهؤلاء، وما أشبهها)...صار المبهم وما بعده بمنزلـــة اســـم واحـــد**»[1]. والمنادى (أيّ) عُومِل معاملة النكرة المقصودة، والهاء للتنبيه، والاسم بعده (السفر) عطف بيان، و(الجريح) صفة لعطف البيان. وجملة جواب النداء خبرية اسمية؛ مبتدأها معـــرف بالإضـــافة (دروبنا)، متبوع بالمتمم الجار والمجرور، أمّا خبرها فهو مكرر بواسطة حرف العطف(الـــواو)؛ (مرابع، رغاب)، ودلالة جملة جواب النداء إقرار لما يعانيه المشتكي من الإرهاق والتعب الذي لحقه جرّاء السفر الطويل الذي وصفه الشاعر بالجريح؛ وكـــأنّ الـــشاعر-هنـــا- يـــستنجد ويستعطف العابرين والمسافرين لمواساته ومؤازرته.

## خصائص جملة النـداء:

يبدو أنّ نحاتنا ذهبوا مذاهب شتى في مسألة الجملة الندائية؛ فمنهم من يراها جملة كاملة بعناصرها، ومنهم من يرى أنّ النداء أسلوب يُؤَدَّى بطريقة معينة وذلـــك باســـتعمال أدوات النداء، وعلى ما« **يبدو أنّ للنداء علاقة متينة بمفهوم الإنشاء باعتباره مفهوما يتجاوز مجالـــه الأعمال الطلبية ويختلف عنها بوجه من الوجوه**»[2]؛ حيث تحدث خالد ميلاد مطـــولا عـــن الأساليب الإنشائية، بدءاً بالخليل وانتهاءً بالمحدثين، فأفرد لكل جزء من أجزاء الإنشاء الطلـــبي دراسة مستفيضة، وانتهى إلى أنّ النداء عند سيبويه يختلف عن الخبر، كما هـــو مختلـــف عـــن الطلب، لذلك اعتبر النداء تنبيه، والمنادى منبه، وخلص إلى أنّ صيغة النداء تتكون من حروف تنبيه ومنادى منبه[3].

والجملة الندائية في عرف بعض المحدثين هي تركيب طلبي، الغرض منه توجيه دعوة إلى المخاطب (المنادى) لأجل تنبيهه وإسماعه ما يريده المتكلم (المنادي)، ويُجمع هـــؤلاء علـــى أنّ

---

1سيبويه، الكتاب،(تحقيق يعقوب) ، 190/2.

2 الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص216.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص ص 216، 217.

المنادى ليس مفعولا به لفعل محذوف وجوبا[1]، بينما يرى فريق من القدماء أنه كذلك، وهو رأي سيبويه وابن السراج والبغدادي والمبرد والجرجاني[2]، وهو من قبيل الإنشاء الوارد بصيغة الخبر[3].

وعلى هذا الأساس نلحظ الفرق بين المفعول الذي يعتبر متمما لبناء الجملة وبين المنادى الذي هو ركن أساس في بناء أسلوب النداء، وتقدير الفعل الذي قدروه إنّما دعت إليه الصنعة النحوية في تفسير حركة المنادى وفق نظرية العامل، وهو تقدير فيه تمحل وتعسف.

ويذهب خالد ميلاد إلى أنّ عمل النداء هو التنبيه لا غير، وليس كما يُفهم من كلام سيبويه حين قدّر فعلا مضمرا للمنادى بعد الياء[4].لذلك اعتبر«**أنّ النداء حال خطاب يتحقق فيها تنبيه المخاطب بواسطة حروف يوقع بها المتكلم عمل التنبيه بلفظها...وهو ما جعلنا نصنف النداء ضمن هذا القسم الخاص الذي أسميناه شبيها بالأصوات واعتبرناه مختلفا عن الخبر الواجب ومختلطا بالطلب غير الواجب**»[5].

بينما يرى المنصف عاشور أن النداء ينبني على إضمار نحوي متكون من لإسناد تام في أسلوب خبري بفعل أنادي أو أدعو[6].

وبعد استقرائنا للديوان، وجدنا أنّ الشاعر استعمل النداء في ثمانية وثلاثين ومائتين (238)تركيباً ندائياً، وظف من خلالها جميع أنواع المناديات بكل صوره؛ حيث جاء علماً، ومضافاً، وشبيها بالمضاف ونكرة مقصودة، ونكرة غير مقصودة.

وكان للياء نصيب الكثرة فقد استخدمها الشاعر في تراكيبه أربع عشرة ومائتين(214) مرة موزعة على خمس صور؛ كل صورة تحمل صورة من صور نوع المنادى، كما هو مبين في الجدول الآتي:

1 ينظر: خان محمد، لغة القرآن، ص277. وبلقاسم دفة، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد، ص175.

2 ينظر: الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص218؛ لغة القرآن، ص277.

3 ينظر: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص136.

4 ينظر: الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص219.

5 الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص220.

6 المنصف عاشور، بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، مج2، ص 227.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

| الأداة | نوع المنادى | التواتر |
|---|---|---|
| يا | - المضاف | 131 |
| | - النكرة المقصودة | 44 |
| | - المفرد العلم | 20 |
| | - النكرة غير المقصودة | 10 |
| | - الشبيه بالمضاف | 09 |
| المجموع | | 214 |
| الهمزة | - علم<br>- مضاف | 3<br>4 |
| أداة محذوفة | معظم أنواع المنادى | 15 |
| أيا | مضاف | 01 |
| يا | - المحلى بـ(ال) | 01 |
| المجموع | | 238 |

ويعود سبب كثرة استعمال الشاعر للتراكيب النداءية في الديوان إلى الاستعمالات المختلفة للنداء فيه، وقد ورد في جمل بسيطة وأخرى مركبة، وقد تستعمل إمّا للاعتراض، أو التأكد أو التوسعة في التركيب، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر(البسيط):

يا شاعرَ القصرِ، هانَ الشّعرُ والأدبُ ماضيك لمحٌ وراءَ الغيم يحتجبُ[1]

نداء في بداية التركيب؛ لأجل تنبيه المخاطب واستمالته حتى يستمع إلى الرسالة التي يريد أن يوصلها المتكلم.

ويقول في موضع آخر(البسيط):

باعوك..باعوك يا سمراء فانتفضي أم الفتوح ظلام الزيف يغشانا[2]

1 الديوان، يا شاعر القصر، ص97.

2 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص76.

استعمل الشاعر النداء – هنا- لتأكيد الفاعل مع ما يحمله من اعتراض بين مكونات الجملة، وقد استعمل الشاعر التوكيد اللفظي(باعوك)، ثم أدخل المركب الندائي الذي يعتبر جملة اعتراضية أدت وظيفة دلالية قوية، زينت المعنى وتماسك بفضلها الأسلوب.

ويقول في موضع آخر(الكامل):

**يا لائمَ العشّاق في أسفارهم وعدُ الهوى القدسي غيرُ بعيد**[1]

التركيب الندائي الموظف من قبل الشاعر –هنا- يعتبر ضرباً من التوسعة في الدلالة والفضلة وهو في بداية التركيب، كما أنّه اعتراض بين المبتدأ والخبر وجملة سابقة له.

وقدر النحاة في حذف أدوات النداء من الأساليب؛ أنّ الأداة المحذوفة في السياق هي الياء دون سواها؛ «**لأنّها تدخلُ في النداء الخالص، وفي النداء المشوب بالندبة، أو الاستغاثة، أو التعجب، كما تتعين لوحدها في نداء اسم الله تعالى**»[2]. وقال عنها النحاة بأنها أم الباب[3]،بل«**هي أم حروفه**»[4].

وعلى هذا الأساس؛ فجمل الشاعر التي وظفها بحسب ما يقتضيه المقام تحمل ميزة إبلاغية لتنبيه القارئ أو السامع، وهي جمل نحوية قائمة على بنية سطحية إنشائية وبنية مضمرة خبرية على حدّ تعبير المنصف عاشور[5].

كما أنّ الجملة الندائية يمكن أن تتصل بمركبات ومكونات جمل بسيطة أو مركبة؛ لأنّ للنداء «**دلالة موصولة بالتركيب سواء في صورة الاعتراض أو صورة التأكيد لمكون من المكونات الإسنادية، ويقتضي النداء المتكلم والسامع وتحديد مقام الخطاب في بنية نحوية صوتية نغمية معينة**»[6].

والتراكيب الندائية هي أكثر الأساليب دورانا في ديوان (أغنيات الورد والنار)، وأنّ دوران النداء بين بداية التركيب ووسطه ونهايته يختلف باختلاف معنى أسلوب النداء.

---

1 الديوان، لا ترهبي الموج، ص87.

2 الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص137.

3 ينظر: السيوطي، الأشباه والنظائر، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985، ص124.

4 الرماني، معاني الحروف، ص921.

5 ينظر: بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، ص228.

6 المرجع نفسه، ص228.

**الاستفهام**: الاستفهام من الأساليب الإنشائية والبلاغية التي تناولها النحاة والبلاغيون بالدراسة والاهتمام، منذ نشأة النحو العربي إلى يومنا هذا.

- الاستفهام لغة: قيل أنّه «**طلب الفهم، قيل: استفهمه سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيء، فأفهمته وفهّمته تفهيما**»[1] .

- الاستفهام اصطلاحا: قال ابن هشام أثناء حديثه عن حرف الألف: «**أن تكون للاستفهام، وحقيقته طلب الفهم، نحو(أزيدٌ قائمٌ؟)**»[2]. ويقول عنه آخر: «**هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن أي بأدوات مخصوصة**»[3].

ويجمع النحاة المحدثين على أنّ الجملة الاستفهامية عبارة عن تركيب أو أسلوب لغوي، قوامه طلب الفهم؛ الذي هو تصور ذهني متعلّقٌ بالمفرد (شخص، شيء، ...)، أو متعلق بالنسبة أو متعلق بحكم من الأحكام[4] .

والاستفهام عن النسبة الذي تحدّث عنه النحاة، هو استعلام عن نسبة معينة في الجمل الخبرية، سواء أكانت الجمل الخبرية مثبتة أو منفية، ولهذا لا يجوز الاستفهام عن طلب ، ولا عن إنشاء[5].

ويؤدّى الاستفهام بواسطة أدوات معينة يكون لها الصدارة في الكلام حتى تؤدي وظيفة الاستفهام ومعناه، لأنّ هذه الأدوات تفقد الكثير من دلالاتها إذا تقدمتها بعض عناصر الجملة؛ يقول ابن يعيش:« **إنّ الاستفهام له صدر الكلام، من قبل أنّه حرف دخل على جملة تامة خبرية، فنقلها من الخبر إلى الاستخبار، فوجب أ، يكون متقدما عليها، ليفيد ذلك المعنى فيها، كما كانت (ما) النافية كذلك، حيث دخلت على جملة إيجابية، فنقلت معناها من الإيجاب إلى السلب، فكما لا يتقدّم على(ما) ما كان من جملة النفي، كذلك لا يتقدم على (الهمزة) شيء من الجملة المستفهم عنها، فلا تقول: ضربتُ أزيداً؟، – هكذا مثل صاحب**

1 لسان العرب، مادة ف هـ م؛ الصحاح للجوهري، مادة ف هـ م.

2 مغني اللبيب، ص15.

3 الإيضاح في علوم البلاغة، 55/3.

4 ينظر: في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص264؛ لغة القرآن، ص221.

5 ينظر: المرجع نفسه، ص264.

الكتاب- والجيد أن تقول: زيد أضربت؟، فتقدم المعمول على الهمزة؛ لأنّك إذا قدمت شيئا من الجملة خرج عن حكم الاستفهام»[1].

وأسلوب الاستفهام في اللغة العربية يكون باستعمال أدوات معينة تتصدر الكلام وتدل عليه؛ هذه الأدوات إمّا حروف مثل: الهمزة، وهل، ومنها التي تكون اسما؛ وهي: من، ما، ماذا، متى، وأيّان، أين، كيف، أنّى، كم، أي، يقول سيبويه: «**وحروف الاستفهام كذلك بنيت للفعل [لا يليها إلا الفعل] إلاّ أنّهم قد توسعوا فيها فابتدؤوا بعدها الأسماء والأصل غيرُ ذلك، ألا ترى أنّهم يقولون: (هل زيدٌ منطلق)، و(هل زيدٌ في الدار). فإن قلت: (هل زيداً رأيتَ) و(هل زيدٌ ذهب)، قَبُح ولم يُجزْ إلاّ في الشعر، لأنّه لّما اجتمع الاسم والفعل، حملوه على الأصل...وأمّا الألف فتقديم الاسم فيها قبل الفعل جائز...وذلك لأنّها حرف استفهام الذي لا يزول عنه إلى غيره، وليس للاستفهام في الأصل غيره**»[2]

أمّا دلالات أدوات الاستفهام فمتباينة بين طلب التصور والتصديق، كما هو الشأن بالنسبة للهمزة، وبين طلب التصديق، كما هو حال(هل)، بينما باقي الأدوات تحمل طلب التصور[3].

وقد يحدث أن يخرج الاستفهام عن معناه إلى أغراض بلاغية أخرى؛ كالاستبطاء، والتعجب والوعيد والأمر والتهكم وما إلى ذلك من الأغراض[4].

وترددت الجملة الاستفهامية في ديوان أغنيات الورد والنار سبعا وأربعين (47)مرة، استخدم الشاعر فيها ثمان أدوات؛ الهمزة، ما، هل، من، أي، الحرفان المركبان: فيم، عَلاَمَ، وهي تراكيب تكثر في اللغة العربية، وجاءت وفق الأنماط التالية:

## النمط الأول: التركيب الاستفهامي المسبوق بالهمزة

تكررت جمل هذا النمط في الديوان إحدى وعشرين(21) مرة وهو أكثر الأنماط ورودا؛ لأنّ الاستفهام بالهمزة هو الأصل، واعتبرها النحاة أم الباب؛ لأنّها يُستفهم بها عن مفرد[5]. كما

---

1 ابن يعيش، شرح المفصل، 76/4.

2 سيبويه، الكتاب، 153/1، 154.

3 ينظر: الإتقان 146/1.

4 لمعرفة التفاصيل أكثر حول هذه الأغراض، ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، 68/3 وما بعدها.

5 ينظر: سيبويه، الكتاب 154/1؛ وابن هشام، مغني اللبيب، ص17؛ في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص265.

أنّه يمكن استخدامها للتعبير عن معانٍ أخرى[1]. والهمزة أعمّ تصرفاً وأكثر استعمالا في بابها من أختها (هل)[2]، لذلك اختصت بأحكام لا توجد في غيرها كجواز حذفها سواء تقدمت على (أم) أم لم تتقدم، وورودها لطلب التصور على نحو: (أزيدٌ قائم أم عمرو؟)، وطلب التصديق على نحو:(أزيدٌ قائم؟)، على عكس بقية الأدوات، كما أنّها تدخل على الإثبات وعلى النفي، كما تدلّ على تمام التصدير[3].

كما تحدث ابن هشام عن خروج الهمزة عن الاستفهام الحقيقي إلى المعاني المجازية وفيها:

- **التسوية**: ويُقصد بها الهمزة التي يمكن أن يحل محلّها المصدر، في مثل قوله تعالى:﴿**سَوَآءٌ عَلَيْهِمْ أَسْتَغْفَرتَ لَهُمْ أَمْ لَمْ تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ**﴾[4]، ونحو: ما أبالي أقمت أم قعدت، والتقدير: سواء عليهم الاستغفار وعدمه، وما أبالي بقيامك وعدمه.
- **الإنكار الإبطالي**: يقتضي أن يكون ما بعد الهمزة غير واقع، وغير حاصل، وأنّ قائله كاذب، نحو قوله تعالى:﴿ **أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَّاكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتاً فَكَرِهْتُمُوهُ**﴾[5]، كما يمكن أن تفيد الهمزة نفي ما بعدها لزم ثبوته إن كان منفيا؛ لأنّ نفي النفي لإثبات، نحو قوله تعالى: ﴿ **أَلَيْسَ اللهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ**﴾[6]، أي: الله كاف عبده.
- **الإنكار التوبيخي**: والمقصود به أن يقتضي أن ما بعد هذه الهمزة واقع وأنّ فاعله ملوم، نحو قوله تعالى: ﴿**أَئِفْكاً ءَالِهَةً دُونَ اللهِ تُرِيدُونَ**﴾[7].
- **التقرير**: ويعني هذا أنّك تحمل المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر ما قد استقر نفيه أو ثبوته، ويستلزم أن يلي الهمزة الشيء الذي تريد تقرره به، نحو قولك: أضربت زيداً؟ في التقرير بالفعل، و أأنت ضربت زيداً؟ في التقرير بالفاعل، و أزيداً ضربت؟ في التقرير بالمفعول به.
- **التهكم**: في مثل قوله تعالى: ﴿**أَصَلَوَاتُكَ تَامُرُكَ أَن نَّتْرُكَ مَا يَعْبُدُ ءَابَآؤُنَآ**﴾[8].

---

1 لمعرفة هذه المعاني، ينظر: في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص265.

2 ينظر: الزمخشري، المفصل ، ص437.

3 لمعرفة هذه الأحكام أكثر، ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ص ص17، 18.

4 سورة المنافقون، الآية:6.

5 سورة الحجرات، الآية 12.

6 سورة الزمر، الآية 36.

7 سورة الصافات، الآية 86.

8 سورة هود، الآية 87.

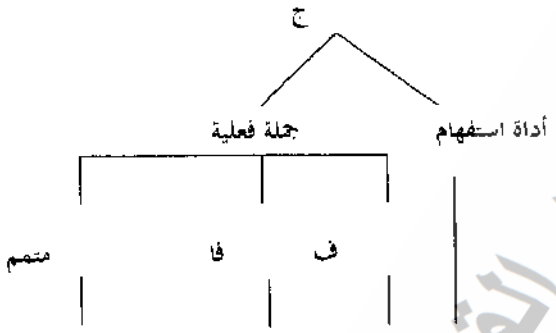
- **الأمر**: في مثل قوله تعالى:﴿وَقُل لِّلذِينَ أُوتُواْ الكِتَـٰبَ وَالأُمِّيِّين ءَأَسْلَمْتُمْ﴾[1].
- **التعجب**: في مثل قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ﴾[2].
- **الاستبطاء**: في مثل قوله تعالى: ﴿أَلَمْ يَانِ لِلذِينَ ءَامَنُوا﴾[3].

وكل هذه المعاني مجازية أخرجت الاستفهام بالهمزة من الاستعمال الحقيقي[4].

أما الأساليب الاستفهامية الواردة في الديوان فتمثلها الصور التالية:

**الصورة الأولى: أ + جملة فعلية [ف مضارع +فا ]متمم**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




**دمشقُ..مقبرةَ الغازين من قدم أ يجبنُ الرفضُ ؟ أمْ ماضيكِ ينتحرُ**[5]

يتكون هذا البيت الشعري محل الشاهد من جزأين؛ الأول مركب ندائي سبق الحديث عنه في الجملة الندائية، والثاني كان لهمزة الاستفهام حق الصدارة، والجملة مدخول الأداة تتكون من فعل مضارع مسند إلى فاعل ظاهر (الرفض)، متبوع بـ(أم) المنقطعة، وزمن الجملة الاستفهامية، كما هو دال عليه السياق هو الحال والمضي، لذلك تساءل الشاعر بشيء من الإنكار التوبيخي، والتوبيخ لا يقع إلاّ على شيء قد انقضى وقته، ويستدل على ذلك ما جاء في الأبيات التي سبقت هذا البيت الشاهد، والتي تلته(البسيط):

**دمشقُ.. ما كُنتِ ماخوراً .. تُضاجعهُ ريحٌ بكلِّ يدٍ سوداء تأتمرُ..**
**أم شعلةُ اللهِ فسي حطين قد ذُبحتْ وشُلّ أمسكَ.. لا عينٌ ولا أثرُ**[6]

---

1 سورة آل عمران، الآية 20.

2 سورة الفرقان، الآية 45.

3 سورة الحديد، الآية 16.

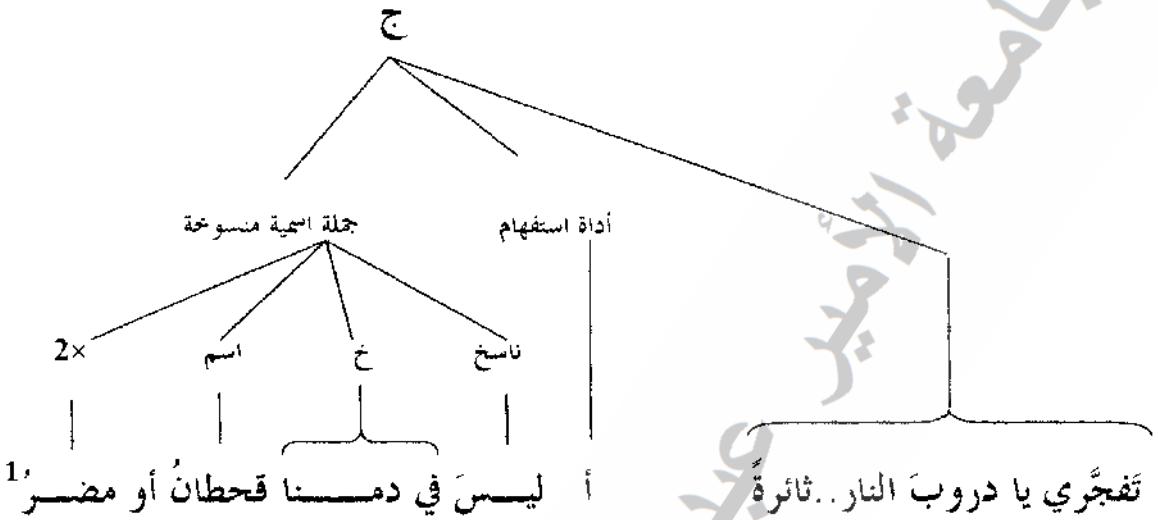
4 ينظر: السيوطي، همع الهوامع ، 583/2؛ وابن هشام، مغني اللبيب، ص- ص 20-22؛ الإيضاح في علوم البلاغة، 68/3.

5 الديوان، لبنان الرافض، ص14.

6 المصدر نفسه، ص14.

**الصورة الثانية: أ + جملة منسوخة [ناسخ +خبر مقدم+اسم مؤخر×2 ]**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر(البسيط):




دخلت همزة الاستفهام على الجملة الاسمية المنسوخة المتكونة من الناسخ (ليس)، متبوع بجار ومجرور(في دمنا) خبر مقدم، أو كما يسميه بعض المتأخرين، متعلق بالخبر المحذوف الذي يمكن استخراجه من السياق ثم جاء بعده اسم الناسخ مؤخرا عن رتبته مكررا بواسطة حرف العطف (أو)؛ (قحطان، مضر)، وهما اسمان لقبيلتين عربيتين متجذرتين في الأصالة العربية.

وجاء تركيب الجملة الاستفهامية بهذه الطريقة؛ ليذكرنا بأحقية تقديم ما حقه التأخير في مثل هذه الحالات، ويُستفاد من مدخول[2] أداة الاستفهام الإنكار الإبطالي لاستحالة وقوع ما يتحدث عنه الشاعر، وأن مدعيه كاذب لا محالة لعراقة الأصل وإفادة الهمزة نفي ما بعدها لزم ثبوته لأن ما بعده منفي، ونفي النفي إثبات.

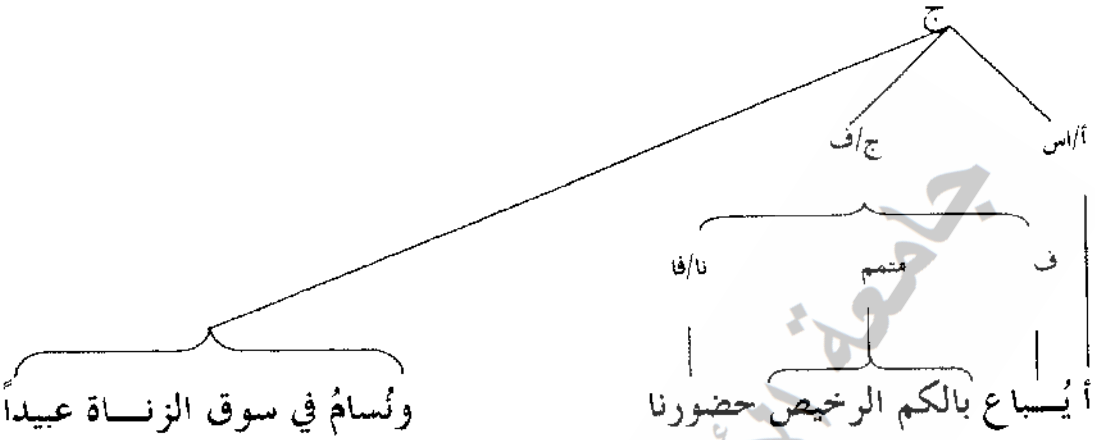
**الصورة الثالثة: أ +جملة فعلية [فعل مبني للمجهول + فا+ جاومج + نائب فاعل +معطوف ]**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر(الكامل):

---

1 الديوان، لبنان الرافض، ص19.

2 مصطلح (مدخول) أداة الاستفهام تراثي يعود إلى السيوطي الذي أورده في كتابه الإتقان 149/1، واستعمله الدكتور محمد خسان في كتابه لغة القرآن أثناء حديثه عن الموقف اللغوي لتركيب الاستفهام، ص221.

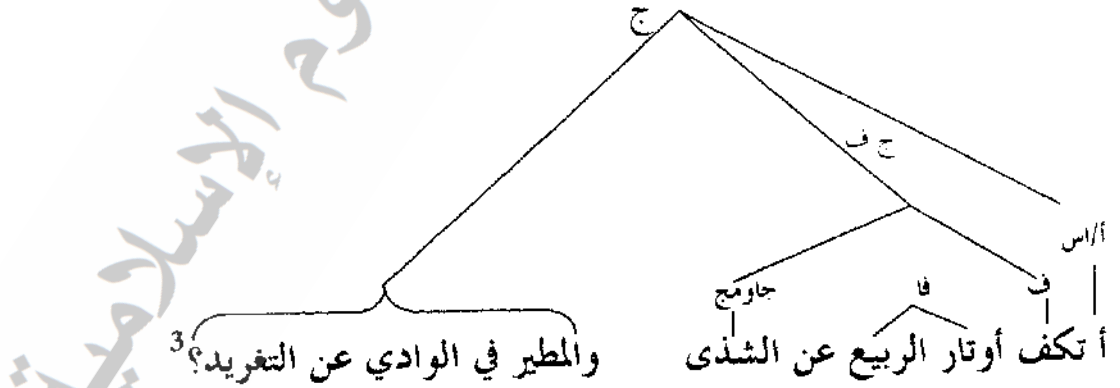



تصدرت أداة الاستفهام (الهمزة) التركيب اللغوي الاستفهامي، أما مدخولها فيتكون من فعل مبني للمفعول ومسند إلى نائب فاعل (حضورنا)، الذي تأخر عن رتبته وذلك بتقدم الجار والمجرور(بالكم الرخيص)، حتى يحافظ على سلامة البحر وسلامة التركيب، والمستفاد من معنى الاستفهام من خلال السياق أنّه إنكار توبيخي وتعجب، يتساءل الشاعر من خلاله عن ما آل إليه حال العرب، وذهاب ملكهم والتعجيب من أمرهم إلى درجة الاستهزاء والسخرية والتهكم، ودليلنا على ذلك ما أورده الشاعر في البيت الموالي(الكامل):

**ويُداس تاريخ.. وتمسخ أمة رفت..فماجت عالما ممدودا**[2]

**الصورة الرابعة: أ+ جملة فعلية [ف/مضارع +فاعل +جاومج ]**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




تتكون بنية التركيب الاستفهامي من الهمزة التي تتموقع في الصدارة دائما، لأنّها أصل الاستفهام، ومدخول أداة الاستفهام الذي يتكون من فعل مضارع مسند إلى فاعل مضاف مجازي، يُفهم زمنه على أساس الحاضر مع إمكانية حدوثه في المستقبل ليكون بذلك صورة

1 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص106

2 المصدر نفسه، ص106.

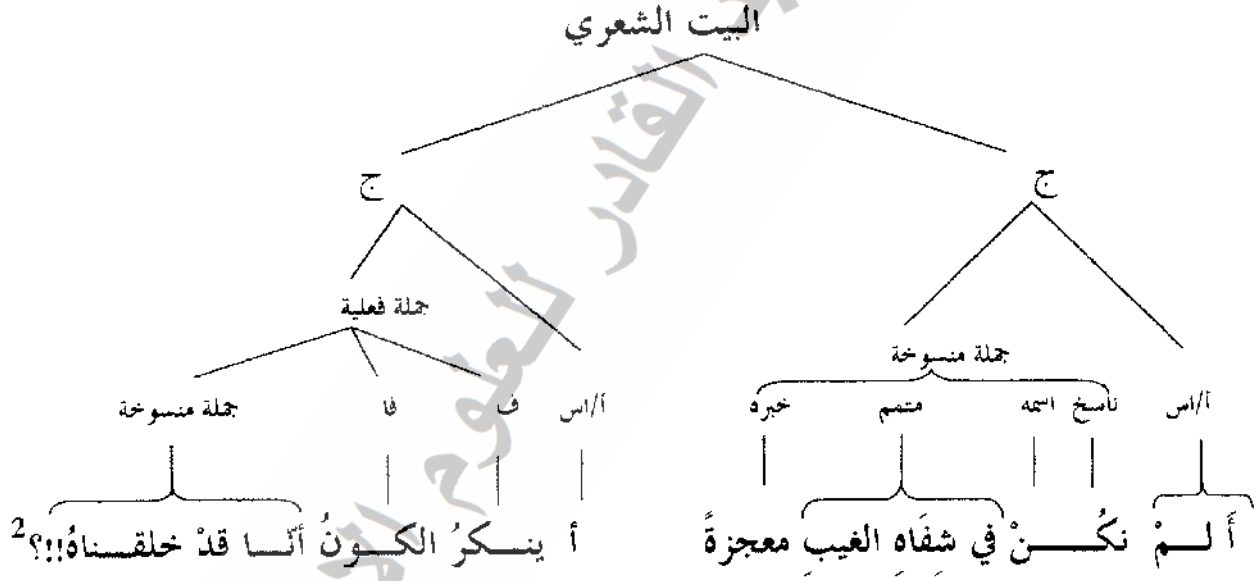
3 الديوان، لا ترهبي الموج، ص87.

بلاغية ترتاح لها النفس وتطرب لها الأذن، والجملة على هذا النمط تحتاج إلى جزء متمم حتى يكتمل معناها، وقد تعدى الفعل هنا بواسطة حرف الجر(عن) والجار(الشذى)، وقد كرر الشاعر مدخول أداة الاستفهام بواسطة العاطف (الواو)، ممّا أجبره الاستعمال على إخراج الاستفهام إلى معنى التهكم، والاستهزاء، والسخرية، بدليل ما أورده الشاعر قبل ذلك في قول (الكامل):

يا لائمَ العُشَّاقِ في أسفَارِهِمْ  وعـد الهوى القدسي غير بعيدِ[1]

**الصورة الخامسة: أ + جملة منسوخة [ ناسخ ف + الاسم(...)+ جاومج + الخبر]+ جملة**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر(البسيط):




يتكون هذا البيت الشعري من شاهدين؛ الأول يمثل هذه الصورة الخامسة، ويتكون من الهمزة، ومدخول أداة الاستفهام جملة اسمية منسوخة منفية بناسخ فعلي (نكن) المسند إلى المتكلم الذي لم يظهر، وإنّما دلّ عليه السياق وصيغة الفعل الناسخ(نكن)؛ إذا فهو اسم الفعل الناسخ، أما خبره فهو لفظ (معجزة)، مفصول بينهما بجار ومجرور وإضافة(في شفاه الغيب)، لكي يحافظ الشاعر على سلامة بنيته، وحسن معناه، وهذا جائز في العربية. والاستفهام هنا خرج إلى الإنكار التوبيخي، الذي يُستفادُ من السياق على اعتبار أنّ الشاعر ينكر ويحمل

1 الديوان، لا ترهبي الموج، ص87.

2 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص79.

المخاطب عدم معرفته بقدسية الإنسان في عقيدتنا وشريعتنا الإسلامية السمحة، ويلاحظ ذلك من خلال ما ذكره الشاعر قبل البيت الشاهد(البسيط):

**إذا عقيدتنا ديســـت كرامـــتها سنستحيل على الطاغين بركانا**

**ما أروع الروع نفنى في مجامره ويا غـــباوة من رأى ومن خانا**[1]

والجزء الثاني من البيت (أينكر الكون أنّا قد خلقناه)، فتتصدره الهمزة، أما مدخول أداة الاستفهام؛ فيتكون من فعل مضارع (ينكر) مسند إلى الفاعل المجازي (الكون)، وقد خرجـــت الدلالة الزمنية لصيغة الفعل إلى المضي والحال، ولم تُفد الاستقبال، وأن أصل هذا الفعل متعـــدٍّ، لذلك جاءت الجملة الناسخة (أنا قد خلقناه)في محل نصب مفعولا به، ومتضمنة معنى التعجب الذي يُستفاد من التركيب ككل، ولذلك يتساءل الشاعر عن عظمة هذا الـــشيء ويتعجـــب بطريقة التعظيم والإكبار والإجلال.

**الصورة السادسة: جملة فعلية + أ + مدخول الاستفهام + أم المتصلة + جملة اسمية**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

**تعبت جيادي يا دروب، أ ردة؟ أم فتـــنة..نرمـــي بها ونصاب؟**[2]

يتكون هذا التركيب من جملة مستقلة ابتدأ الشاعر بها بيته الشعري، أعقبه بعد ذلـــك الشاهد النحوي البلاغي، المتصدر بالهمزة يليها مدخول الأداة (جملة اسمية) مبتدأ وخبر (ردة)، ثم أداة استفهام أخرى معادلة للهمزة وتأتي معها وتحتاج إلى جواب، ويُجاب عنها بـــالتعيين؛ لأنّها سؤال، وتسمى المعادلة لأنّها تعادل الهمزة وأن لا يستغني ما قبلها عمّا بعدها في الكلام[3]، وهي (أم) المتصلة تلتها جملة اسمية أخرى (فتنة نرمي بها ونـــصاب) كافـــأت الجملـــة الأولى، ويُحمل معنى الاستفهام في هذا التركيب على التقرير الذي يحمل المخاطـــب علـــى الإقـــرار

1 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص78.

2 الديوان، على روح الشهيدة دلال المغربي، ص179.

3 ينظر: الكتاب 193/3،؛ مغني اللبيب، ص ص48، 49.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

والاعتراف بما يريد المتكلم من إثباته في هذا الشاهد النحوي، مع ما يحمله معنى البيت من التحسر والتأفف والتأسف.

## النمط الثاني: التركيب الاستفهامي المسبوق بـ(ما)

يتصدر هذا النمط ما الاستفهامية، التي تعني: (أيّ شيء)، وتستعمل للسؤال، نحو: ما هذا ؟ بمعنى: أي أجناس الأشياء هو؟ فيكون الجواب: إنسان، أو فرس، وقد اعتبرها بعضهم كناية عن غير العاقل، من حيوانات، أو أشياء، أو غيرها[1].

وقد علّق الزمخشري عن قوله تعالى: ﴿**مَا تَعْبُدُونَ**﴾، قائلا: «**ما تعبدون، أي شيء تعبدون؟ و(ما) عام في كل شيء، فإذا علم فرق بين: (ما) و (من) وكفاك دليلا قول العلماء: (من) لما يُعقل، ولو قيل: من تعبدون، لم يقم إلاّ أُولي العلم وحدهم، ويجوز أن يُقال: ما تعبدون، سؤال عن صفة المعبود، كما تقول: ما زيدٌ، تريد أفَقيه أم طبيب، أم غير ذلك من الصفات**»[2].

و(ما) لها استعمالات عديدة يحددها السياق الذي ترد فيه، وقد ترد (ما) مقترنة بـ(إذا) فيكونان بمنزلة الاسم الواحد والكلمة الواحدة ويدلان معا على الاستفهام،في مثل قوله:ماذا رأيت؟ فتقول: (خيرا) كأنّك قلت: ما رأيت؟، وقد تكون (ما) حرف استفهام و(ذا) بمنزلة (الذي)، تحمل معنى الموصولية[3].

وقد تكررت الجمل الاستفهامية المعتمدة على الأداة (ما) سبع مرات موزعة وفق الصور التالية:

### الصورة الأولى: ما + المستفهم عنه

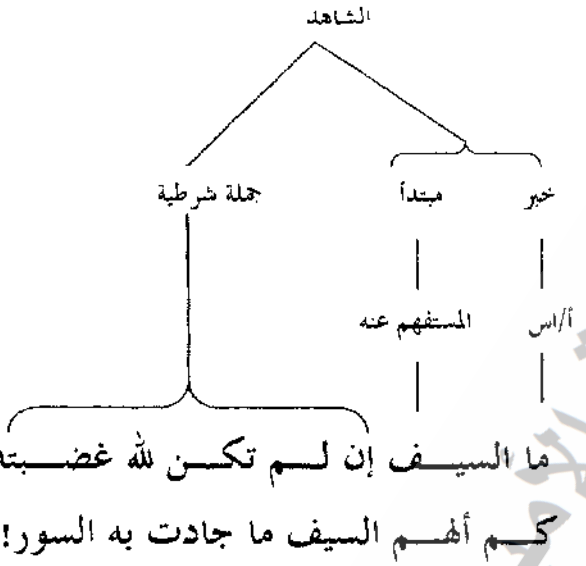
ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

---

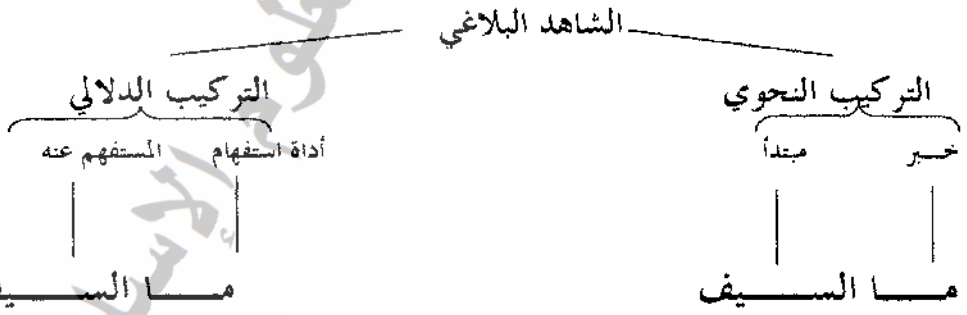
1 ينظر: مغني اللبيب، ص288؛ المقتضب للمبرد، 41/1، 42؛ شرح المفصل 5/4.

2 الكشاف للزمخشري، 287/1.

3 ينظر: الكتاب، 437/2، 438؛ ومغني اللبيب، ص ص290-291.




اللافت للانتباه في هذا التركيب الاستفهامي أنه متكون من أداة الاستفهام (ما) التي دخلت على مفرد، وهو ما يُعبّر عنه بالمستفهم عنه، على أساس ماهيته باعتبار سياق البيت الشعري، وهذا التركيب الشعري- في تقدير النحاة- عبارة عن جملة اسمية متكونة من أداة الاستفهام (ما) التي حلّت محل الخبر وما بعدها مبتدأ؛ لأنّ لفظ (السيف) معرف، وعلى هذا الأساس فإن أداة الاستفهام(ما) تحمل وظيفتين؛ وظيفة نحوية ووظيفة دلالية، يمكن تحليلها وفق ما يلي[2]:




واقترن التركيب الاستفهامي بجملة شرطية (**إن لم تكن لله غضبته**)؛ حيث دلت على أهمية استعمال السلاح فيما تؤيده الشريعة السمحة ويقتضيه العقل والمنطق.

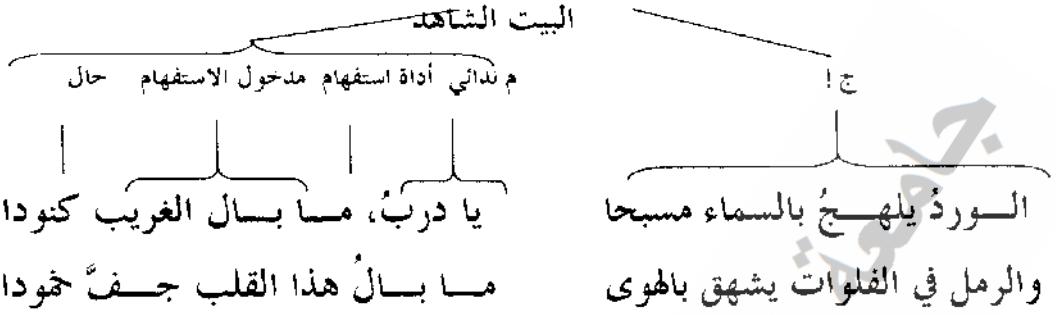
**الصورة الثانية: ما + تركيب إضافي + حال**

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

---

1 الديوان، لبنان الرافض،ص17.

2 هذا التحليل أورده الدكتور محمد خان في كتابه لغة القرآن، ص ص 238، 239.




تتكون هذه الصورة من أداة استفهام (ما) مضافة إلى تركيب إضافي (بال الغريـــب)، وهو ما يسمى مدخول الاستفهام، جاء بعده الحال (كنودا)، فحذف الفعل على اعتبار (ما بال الغريب يلهج كنودا)، حتى يحافظ الشاعر على سلامة البحر العروضي الذي نظم وفق القصيدة، أمّا من الناحية النحوية فلا يختلف عن الصورة الأولى.

**الصورة الثالثة: ماذا + جملة فعلية [فعل + فاعل]**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

يتكون التركيب الشعري من المحل الشاهد من أداة الاستفهام (ماذا)الذي يعتبره النحاة مبتدءاً ، جاء بعده مدخول أداة الاستفهام جملة فعلية (جرى اليوم يا لبنان)، الذي حل محـــل الخبر، ثم أعقبه الشاعر بجملة استفهامية أخرى (ما الخبرُ؟)يستكمل بها المعنى ليحافظ على سلامة البيت وزنا وقافية.

**النمط الثالث: التركيب الاستفهامي المسبوق بـ(من)**

يعتمد هذا التركيب على أداة الاستفهام (من) وهي كناية عن العاقل كما يذهب بعض المحدثين، وهي للاستفهام عن العقلاء دون سواهم، وتكون لتعيين الأفراد، نحو قوله تعالى: ﴿مَن

1 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص108.

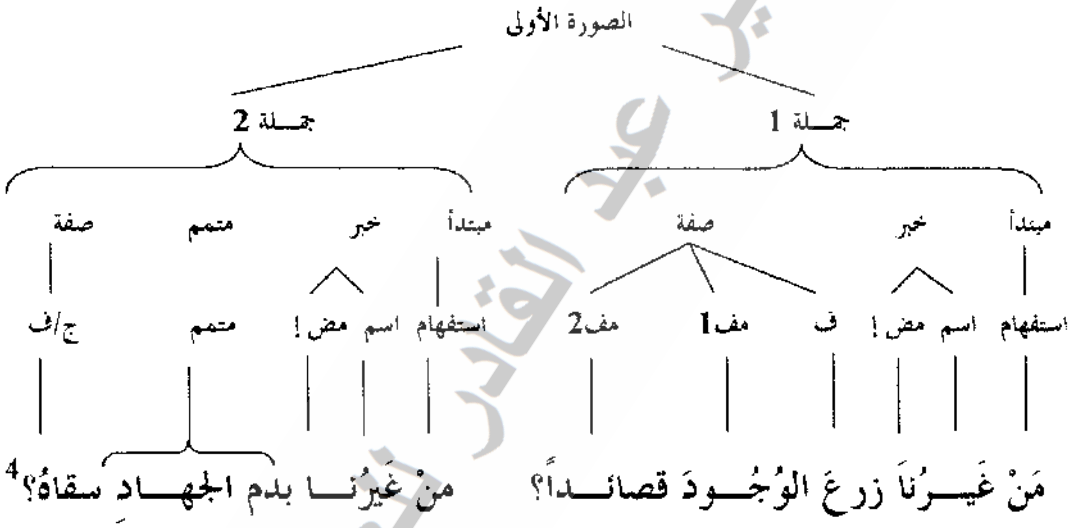
2 الديوان، لبنان الرافض، ص09.

بَعَثَنَا مِن مَّرْقَدِنَا﴾[1]، وقد يتسرب معناها ويشرب معنى النفي، نحو قوله تعالى: ﴿وَمَن يَغْفِرُ الذُّنُوبَ إِلاَّ اللهُ﴾[2]، كما أنّ (من) تخرج إلى استعمالات أخرى غير الاستفهام[3].

وتكررت الجمل الاستفهامية التي اعتمدت على (من)، سبع مرات، أمكن توزيعها على الصور التالية:

**الصورة الأولى: [من(مبتدأ) +خبر (اسم مضاف + جملة فعلية)]× 2**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):


[4]

يتكون هذا التركيب من جملتين استفهاميتين متشاكلتين، تشاكلا تعبيريا، الأولى منها تتألف من اسم الاستفهام (من)، الذي يعتبر في عرف النحاة مبتدءاً، ومن خبر مضاف (غيرُنا)، ومن جملة مدخول الاستفهام (زرع الوجود قصائدا)، التي أدّت وظيفة الصفة، أمّا الشطر الثاني من البيت فيتألف من استفهام (من)، واسم مضاف (غيرنا)، خبر للمبتدأ، فمتمم (بدم الجهاد)، فجملة فعلية (سقاه) أدّت وظيفة الصفة كذلك.

**الصورة الثانية: مبتدأ + استفهام (خبر) + جملة فعلية)**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

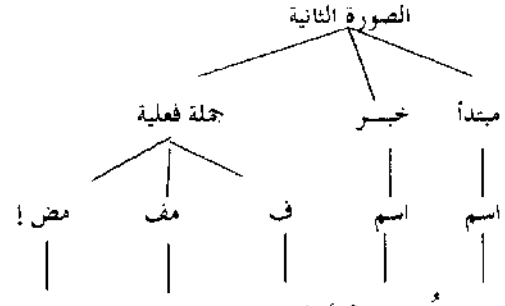
---

1 سورة يس، الآية 52.

2 سورة ....؟

3 ينظر:ابن هشام، مغني اللبيب، ص – ص 314، 315؛ وفي النحو العربي، نقد وتوجيه، ص271؛ وديزيرة سقال، ، علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص56.

4 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص130.




الثـــورةُ مـــنْ أذكـــى بـــراعمَـــها؟
حتى تَمَازجَ فيها الـــوَردُ واللّـــهـــبُ [1]

تتألف بنية هذه الجملة من مبتدأ (الثورةُ)، ومن خبر (من)، وجملة مدخول الاستفهام (أذكى براعمها)، وهي كما نرى حسية رائعة أراد الشاعر من خلالها أن يُبيّن عظمة وقيمة أيّة ثورة تحررية، ليستنهض الهمم ويقوي العزيمة.

## النمط الرابع: التركيب الاستفهامي المسبوق بـ (هل)

تعتبر (هل) من الحروف الاستفهامية الأكثر استعمالا في اللغة العربية، وهي مختصة بطلب التصديق الإيجابي، دون التصور ودون التصديق السلبي، فيمتنع في مثل: هلْ زيداً ضربتَ؟ لأنّ تقديم الاسم على الفعل يشعر السامع بحصول التصديق بالنسبة نفسها[2]، وتكون له الاستفهام عن النسبة، سواء أكانت في جملة فعلية أم في جملة اسمية، ولا يستفهم بها عن مفرد[3].

ويرى بعض الأولين أنّه لا يُستفهم بها في غير مضمون الجملة، ويكون جوابها بـ(نعم) أو (لا)، ويُستفهم بها عم مضمون الجملة الفعلية، كما يُستفهم بها عن مضمون الجملة الاسمية؛ نحو: هل قام زيدٌ؟، هل عمرو قاعد؟، إذ المراد حصول التصديق بثبوت القيام لزيد أو القعود لعمرو[4]. أمّا عند سيبويه فإنّ (هل) ليست أصلا في الاستفهام، وقد أنزلها منزلة قد، وأنّه يترك الهمزة في (من) و(متى)، و(هل) حين أمن اللبس[5].

---

1 الديوان، إلى شاعر القصر، ص100.

2 ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ص333؛ والإيضاح في علوم البلاغة، 57/3.

3 ينظر: في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص266.

4 ينظر: الرماني، معاني الحروف ، ص102 . والمرادي الجني الداني في حروف المعاني ، ص30.

5 ينظر: سيبويه، الكتاب، 154/1؛ والزمخشري، المفصل، ص437؛ وابن هشام، مغني اللبيب، ص335.

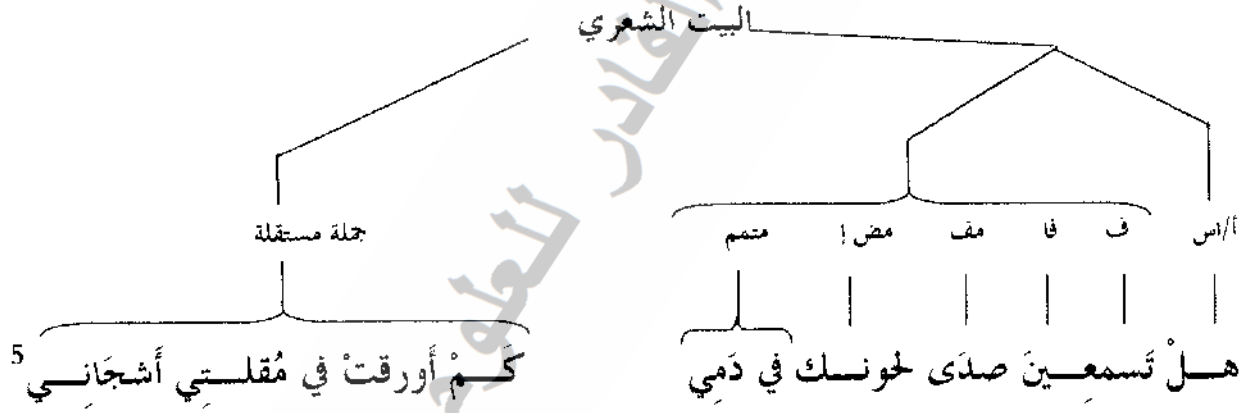
ويذهب بعض النحاة إلى أنّ (هل) تخصص المضارع بالاستقبال، في مثل قولك: (هل تسافر؟)[1]، كما يُراد الاستفهام بها النفي، عند دخولها على الخبر بعد (إلاّ)، في مثل قوله تعالى: ﴿هَلْ جَزَآءُ الاحْسَانِ إِلاَّ الاحْسَانُ﴾[2]، وقد فُسِّر قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالاَعْمَى والاَصَمِّ وَالْبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلاً﴾[3]؛ أي لا يستوي المثلان، ولا يعتبر هنا (هل) استفهامية بل خرجت عن معنى النفي[4].

وقد تردد التركيب الاستفهامي المعتمد على (هل) في ديوان أغنيات الورد والنار، خمس مرات، أمكن توزيعها وفق الصور التالية:

**الصورة الأولى: هل + جملة فعلية [ف مضارع + فاعل + متمم]**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

مُتمَاوِجٌ في وصْلِهَا سَمَرُ الهوَى  مُتمرِّدٌ في شَوقِهَا كِتمَانِي




يتكون هذا البيت الشعري من أداة الاستفهام (هل) التي تصدرت الكلام، ومن مدخول الاستفهام (تسمعين صدى لحونك في دمي)، المتكون من فعل مضارع يفيد الاستقبال، ويرمي الشاعر من خلاله إلى تبان المكانة المرموقة التي يتمتع بها مخاطبه، بدليل ما أورده في الشطر الثاني من البيت الشعري، وفاعل يبينه السياق الذي وردت فيه، أمّا المفعول به؛ فهو مجازي يتمثل في الصورة البانية التي وظفها الشاعر حتى يعطي لشعره نوعا من الجاذبية الشكلية والمعنوية.

---

1 ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب ، ص335.؛ والمرادي الجني الداني في حروف المعاني ، ص 342.

2 سورة الرحمن، الآية 60.

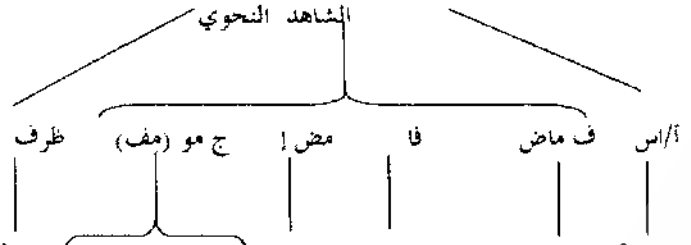
3 سورة هود، الآية 24.

4 ينظر: المبرد، المقتضب ، 289/3؛ ابن يعيش ، شرح المفصل ، 76/4.

5 الديوان، أغنية الشمس، ص21، 22.

## الصورة الثانية: هل + جملة فعلية [ف ماض + فاعل + مفعول به]

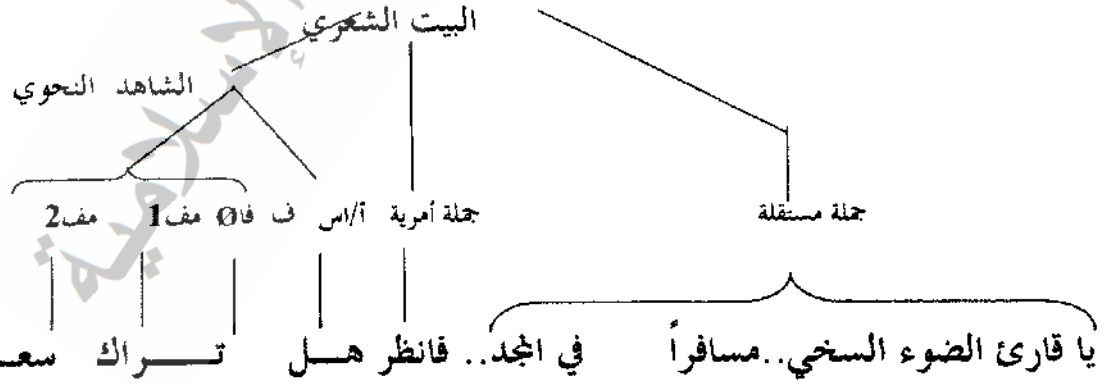
ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




يتكون هذا الشاهد من أداة استفهام (هل) ومدخول الاستفهام (جملة فعلية متكونة من فعل ماض "علمت" المسند إلى فاعل "جواهر التاج" – وهو كما نرى مجازي في ظـــاهره، أدى وظيفة دلالية غاية في الجمال؛ بحيث استعمل الشاعر كلمات متباينة في لفظها متفقة في معانيها حتى يقرب إلينا الصور الجميلة التي يرصدها بين الحين والآخر– ومفعول به أصله اسم موصول عوض جملة المفعول به.

## الصورة الثالثة: جملة + هل + جملة فعلية [ف + فا + مف 1 + مف 2]

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




يتساءل الشاعر في شاهده الشعري عن جدوى السعادة التي ينشدها من خلال مخاطبته للضوء الذي يعتبر في حد ذاته رمزاً من رموز السعادة، ولهذا ابتدأ الشاعر بيته بمركب ندائي (يا

1 الديوان، إلى شاعر القصر، ص98.

2 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص107.

قارئ الضوء السخي..مسافرا في المجد)، حتى يعقد لشاهده مرجعية يرتكز عليها لتوضيح رؤاه من خلال ما يرمي إليه، ثم تثنّى بيته بجملة أمرية الغرض منها عقد التساؤل، وانتظار الجواب، ليأتي بعدها المحل الشاهد؛ والمتكون من أداة الاستفهام (هل)، ومدخول الاستفهام المتكون من فعل مضارع (ترى) مسند إلى فاعل غير ظاهر يدل عليه السياق، ومفعول به أول (ك)، وهو ضمير متصل حلّ محل المفعول به الأول، ومفعول به ثان (سعيداً)، وقد تعدّى الفعل المضارع (ترى) إلى مفعولين؛ لأنّ الرؤية هنا قلبية كما يقول النحاة العرب.

**الصورة الرابعة: هل + جملة فعلية [فعل + نائب فاعل]**

يمثل هذا الصورة قول الشاعر (الوافر):

وَمِن خَلفِي عُيونُ اللَّيلِ أَعيادٌ..وَأعراس

يتكون هذا البيت الشعري من شقين؛ الأول منها عبارة عن جملة اسمية ( ومن خلفي عيون الليل أعياد..وأعراس تصفق لاغتيال النور)، والثاني منها، يتكون من أداة استفهام (هل)، ومدخول الاستفهام المتكون من فعل(يُغتال) مسند إلى نائب الفاعل (الأوراس)، وهي من الصور النادرة التي وظفها الشاعر في ديوانه.

**النمط الخامس: التركيب الاستفهامي المعتمد على (كم)**

يتفق نحاة العربية ويجمعون على أنّ (كم) الاستفهامية، تستعمل للاستفهام عن العدد المبهم وهو كناية عن العدد، والمتكلم بكم الاستفهامية يستدعي من مخاطبه جوابا لأنّه مستخبر، ويأتي تمييزها مفرداً منصوباً[2].

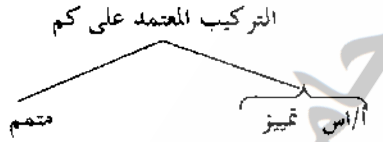
---

1 الديوان،رفض في مسافة العشق، ص164.

2 ينظر: سيبويه، الكتاب 172/2؛ وابن هشام، مغني اللبيب، ص184؛ والجني الداني في حروف المعاني، ص264؛ وفي النحو العربي، نقد وتوجيه، ص272؛ وعلم البيان بين النظريات و الأصول، ص57.

وقد ورد الاستفهام بـــ(كم)، مرة واحدة في الديوان، في قول الشاعر (مجزوء الكامل):

أَكـــمالُ..أيُّ النَّـــاعـــينَ القَاتـــلينَ هَـــوَاكَ غَـــدراً




كَمْ لَوحاً بِرُؤى السَّـــلاَ مِ.. وصفـــقاً زيفاً ومكراً[1]

يتكون التركيب من أداة الاستفهام (كم)، ومدخول الاستفهام (لوحا) تمييـــز مفـــرد منصوب، متبوع بمتمم (برؤى السلام)، الذي وظفه الشاعر حتى يحافظ على ســـلامة البيـــت ووحدته.

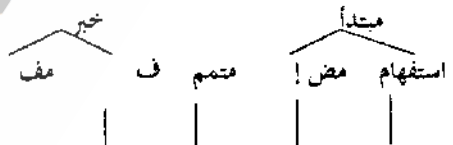
## التركيب الاستفهامي المعتمد على (أيّ)

تستعمل (أي) للاستفهام عن أمر بين متشاركين، وتستعمل لغير العاقل، كما تستعمل للعاقل، وتأخذ معناها ممّا تُضاف إليه[2]، من مثل قوله تعالى:﴿فَبِأَيِّ حَدِيثٍ بَعْدَهُ يُومِنُون﴾[3].

وقد ورد الاستفهام بـــ(أيّ) في الديوان مرتين، وفق ما يلي:

### الصورة الأولى: أيّ + إضافة + جملة فعلية [ف/ماض + مفعول]

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الخفيف):




مِثلمَا كُنت يَا حَمائِمُ...آهِ أيُّ "قُطبٍ" في الحَقِّ أَبْدى قُطُوبَهْ؟[4]

1 الديوان، مرثية الألم والثورة، ص39.

2 ينظر: في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص272؛ وعلم البيان بين النظريات والأصول، ص57.

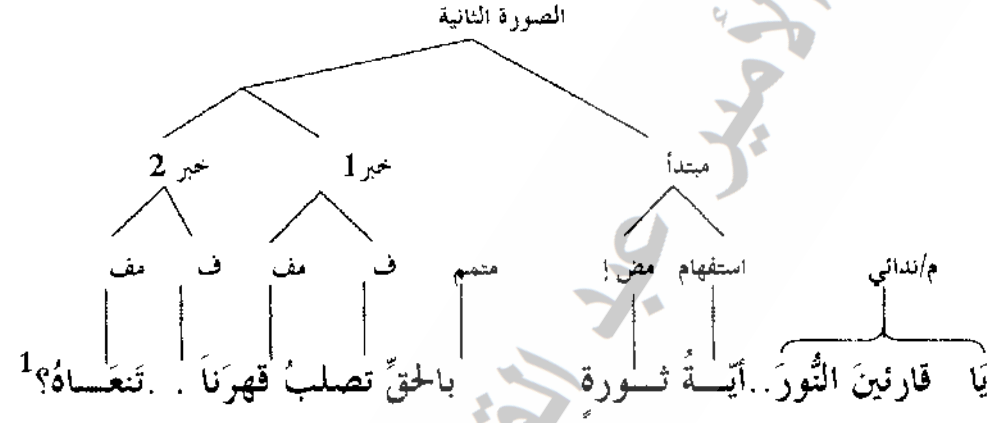
3 سورة الجاثية، الآية 6.

4 الديوان، براءة، ص94

تتألف بنية هذا التركيب من استفهام (أيُّ) مضاف إلى (قطب) مكونا بذلك مبتدءا، ومتمم فصل بين المبتدأ والخبر (في الحق)، جاء بعده فعل ماضٍ (أبدى) مع مفعوله (قطوبه)، وعدم ذكر الفاعل، لأنّه يُفهم من السياق العام للجملة، وكأنّ الشاعر هنا يستحضر السيد قطب، ليتخذه مثلا.

**الصورة الثانية: أيّ +إضافة + جملة فعلية × 2**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




تتألف بنية هذه الجملة من مركب ندائي ابتدأ به الشاعر بيته حتى يرفع تساؤلا يوظف فيه (أيّة) المضافة إلى (ثورة) مكونتين بذلك مبتدءا، الذي يأتي خبره متعددا في الشطر الثاني من البيت الشعري(تصلب قهرنا، تنعانا).

## خصائص الجملة الاستفهامية:

تحتل الجملة الاستفهامية في الديوان المرتبة الثالثة من حيث التواتر؛ فقد ترددت في سبع وأربعين(47) جملة؛ أمكن توزيعها على النحو التالي:

الهمزة(21)، من(8)، ما(7)، هل(5)، كم(2)، أي(2)، فيم، عَلاَمَ.

والاستفهام كذلك من التراكيب الطلبية التي يكثر دورانها في الاستعمال و«**مجاله الإرادة، إذ يُريد به المتكلم من المخاطب أمراً لم يستقر عنده، وما يتميز به هذا الحدّ هو انبناؤه على عناصر قولية ومقامية أبرزها المتكلم، والمخاطب، وحال كل من هذا وذاك من حيث استقرار الأمر المستفهم عنه أو عدم استقراره في علم كل منهما**»[2].

والمستقرئ لجمل الاستفهام الديوانية يخلص إلى جملة من الخصائص والمميزات، أهمها:

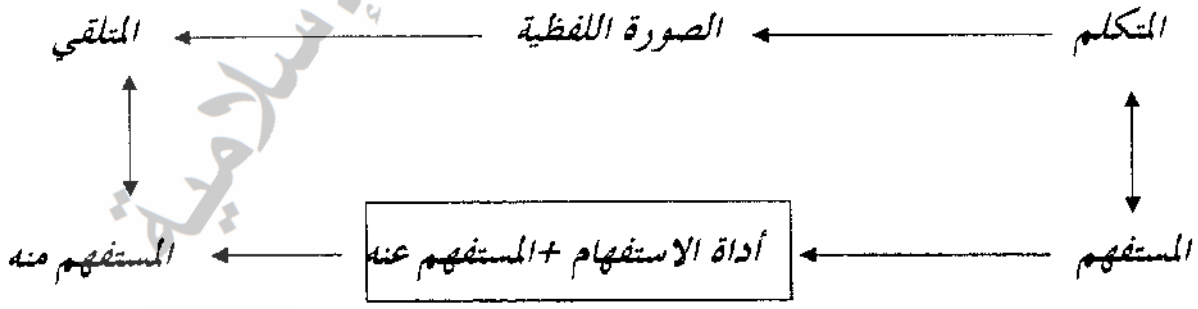
1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص135.

2 الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص113.

- تقسيم الاستفهام إلى ستة أنماط؛ كل نمط مسبوق بأداة، فهي بالتالي مجموع الأدوات التي وظفها الشاعر.
- استعمال ست صور بالنسبة للهمزة التي ترددت جملها إحدى وعشرين مرة.
- استئثار النمط الرابع (هل) لعدد جمله(5) بعدد صوره؛ أي: أنّ كل جملة تختلف عن الأخرى في مسألة مدخول أداة الاستفهام.
- تنوع مدخول أداة الاستفهام وتباينه بين الجمل الفعلية، وبين الجمل المنسوخة، وبين المفرد، مع استعمال نادر لبعض صيغ الأفعال المسندة إلى نائب الفاعل.
- استخدام الشاعر للنفي بغرض الاستفهام، بغرض التساؤل أو التحسر، أو التهكم.
- تنوع استخدام أساليب التخاطب في توجيه الأسئلة والاستفهامات بحسب السياق الذي يحتاجه الشاعر، ولذلك لم يتقيد بتوجيه خطاب إلى مفرد بعينه؛ لأنّ الشاعر في كل مرة يخاطب وينوع من خطاباته بتنوع مخاطبيه، بحسب ما يقتضيه المقام.
- تنوع دلالات الاستفهام انطلاقا من مدخول الأداة، والتركيب الدلالي لأسلوب الاستفهام يتكون من:

1. المُستَفهِم.
2. المستفهم منه.
3. المستفهَم عنه.
4. الأداة.

وقد مثل لهذا التركيب محمد خان بهذا الشكل:




والمتأمل لهذا الشكل يلحظ بأنّ المستفهم والمستفهم منه لا يظهران في التركيب الكلامي الفعلي، ويعرفان عن طريق القرائن.

## جملة الأمر:

**الأمر لغة**: هو طلب القيام بالفعل وإيقاعه، وهذا الفعل لا يكون حاصلا وقت الطلب، ويكون من الأعلى إلى الأدنى، حقيقة أو أصلا أو إدّعاء[1].

أما من الناحية الاصطلاحية، فيرى ابن حيان أنّ الأمر هو طلب إيجاد الفعل[2]، أمّا الشريف الجرجاني(ت:816هـ) فيعرفه بقوله: «**قول القائل لمن دونه: افعل، والأمر الحاضر ما يطلب به الفعل من الفاعل الحاضر، ولذا يسمّى به، ويُقال له: الأمر بالصيغة، لأنّ وصوله بالصيغة المخصوصة دون اللام، كما في أمر الغائب**»[3]. وقيل عنه أيضا بأنه طلب الفعل على سبيل الاستعلاء، وذلك بواسطة صيغ مقترنة باللام، نحو: ليحضر زيد، وغيرها، نحو: أكرم عمرا ورويد بكر، وهي المستعملة لطلب الفعل استعلاء[4].

ويرى بعض المحدثين أنّ الأمر عند القدامى يدل على الاستقبال،«**لأنه مطلوب به حصول ما لم يحصل**»[5] على عكس بعض المحدثين الذين يرون أن الأمر يدل على الحال أو الاستقبال[6].

ودلالة فعل الأمر على طلب القيام بفعل أو تركه تكون عقب التلفظ به مباشرة، أو بعد زمن قريب أو بعيد[7].

ولسنا نقف – هنا- إلى المسائل الخلافية المتعلقة بجملة الأمر؛ لأنّ ذلك حاصل ومبثوث في كتب التراث العربي وكتب المتأخرين؛ حيث تناولوه في أبواب المعرب والمبني، ضمن صيغة فعل الأمر نحو: اضرب؛ فهو مبني عند البصريين، ومعرب عند الكوفيين، وضمن باب إعمال المصدر؛ عندما يكون نائبا مناب الفعل، نحو: (ضرباً زيداً)، وباب عوامل الجزم، أثناء عرض ابن هشام للأدوات الجازمة للمضارع؛ والحديث عن اللام الدالة على الأمر، نحو: ليقم زيد[8].

---

1 ينظر: الإتقان في علوم القرآن 81/2؛ وابن يعيش، شرح المفصل ، 58/7؛ والأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص15 وما بعدها.

2 ينظر: التراكيب النحوية ودلالاتها الأسلوبية في شعر ابن زكري، ص159، نقلا عن البحر المحيط لأبي حيان،1/ 181.

3 السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، اعتنى به: مصطفى أبو يعقوب، مؤسسة الحسنى، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1427، 2006، ص37.

4 ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، 81/3.

5 السيوطي، همع الهوامع، 16/1.

6 ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص250؛ إبراهيم أنيس، من أسرار العربية، ص170.

7 ينظر: الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد محمد علي خليفة ، ص43.

8 ينظر: شرح ابن عقيل 39/1، 77/3، 22/4؛ وابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف ، المسألة 72 ، 524/2.

وهذه القضايا النحوية التي يحدث عنها ابن هشام، تناولها المحدثون أثناء حديثهم عن الوظيفة الدلالية لتركيب الأمر بشيء من التفصيل والإيضاح[1]، أمّا أب النحو العربي، العالم اللغوي الفذ (سيبويه) فقد تحدث عن هذا التركيب في باب الأمر والنهي، وأسهب في قضاياه بالدرس والتحليل[2].

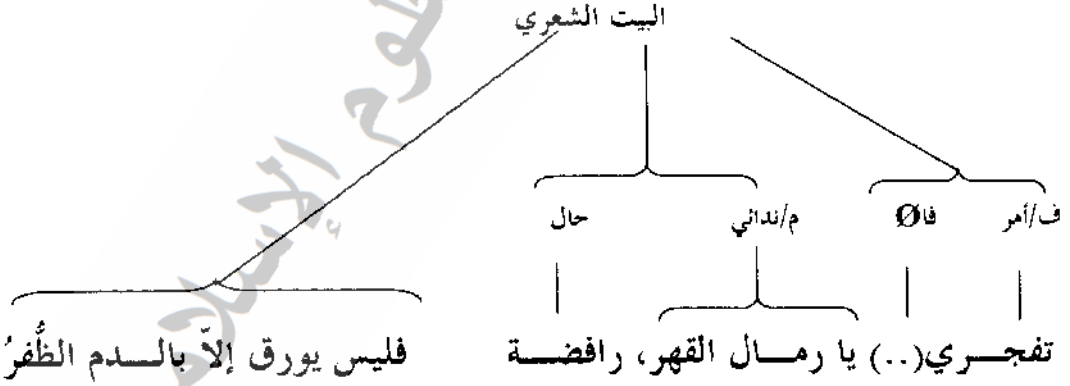
وينبني الموقف اللغوي[3] لجملة الأمر على:

- **الآمر**: ونعني به المتكلم الذي يُصدر الأمر أو الأوامر.
- **المأمور**: ونعني به المتلقي الذي يستقبل الأوامر.
- **المأمور به**: ونعني به الفعل الذي يصدره الآمر والذي يُطلب حصوله، وهو المقصود من التركيب الطلبي.

أمّا من الناحية التطبيقية، فقد ترددت جملة الأمر في ديوان (أغنيات الورد والنار) خمسا وستين(65) تركيبا أمريا بصيغة واحدة، وهي صيغة الأمر، موزعة على صور عديدة يمكننا لإبرازها وفق ما يلي:

**الصورة الأولى: فعل الأمر + فاعل(غير ظاهر) +مركب ندائي + حال**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




تتألف بنية البيت الشعري في شق الشاهد النحوي من فعل أمر بصيغته الأصلية (افعل) (تفجري)، والفاعل غير ظاهر وإنّما دلّت عليه صيغة الفعل المسند إلى ضمير المخاطبة وكذا المركب الندائي (يا رمال القهر)، وهو المقصود بتلقي الأمر، أمّا الآمر في هذه الجملة فلا

1 ينظر: لغة القرآن، ص191؛ الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص15 وما بعدها.

2 ينظر: سيبويه، الكتاب، 192/1.

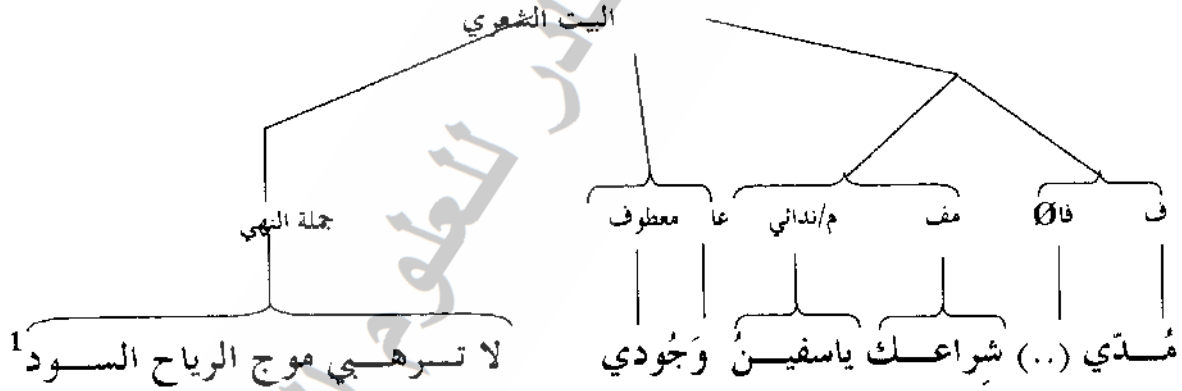
3 أخذنا بناء الموقف اللغوي و مصطلحاته من عند الدكتور محمد خان في كتابه لغة القرآن، ص191.

4 الديوان، لبنان الرافض، ص13.

يظهر بتاتا في الموقف اللغوي، وإنّما يدلّ عليه الموقف في كل تركيب أمري؛ إذ غالبا ما يكون المتكلم وهو هنا الشاعر، والفعل (تفجر) فعل لازم لم يكتف بفاعله، وإنّما حوت الجملة على حال تدلّ على كيفية تحديد وقوع الفعل، مع عطف الشاعر على هذا التركيب جملة منسوخة متكونة من الناسخ الفعلي (ليس)، ومكوناته وذلك باستعمال القصر، الذي أعطى للجملة حسّاً بلاغياً راقياً بفضل الاستعارة المكنية التي هي السمة الغالبة في شعر المحدثين والمعاصرين، زاده تكرار صوت الراء ترداداً وجرساً يعطي الصفات التكرارية ودورانها في السياق الشعري. وقد خرج مدلول الأمر في هذا الشاهد إلى معنى مجازي، وهو التحدي الذي يجابه به الشاعر الأعداء ويقف في وجههم غير مبالٍ.

## الصورة الثانية: فعل أمر + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به + مركب ندائي

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):

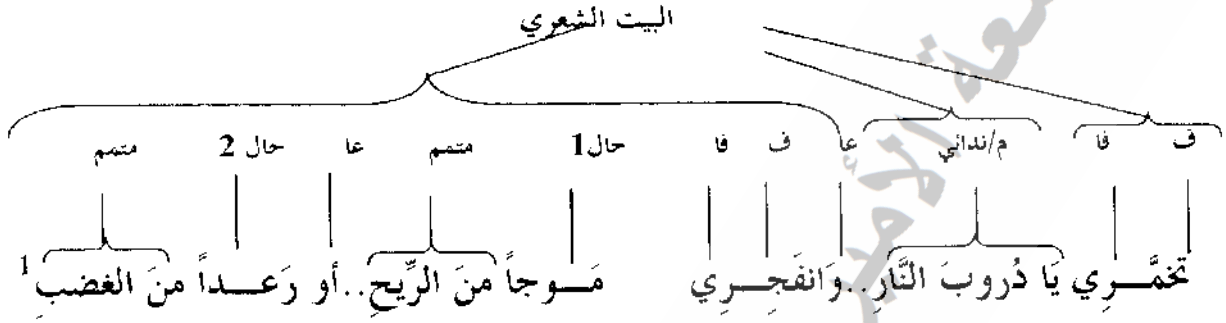



تتألف بنية هذا البيت الشعري من ثلاث جمل؛ الأولى محل الشاهد النحوي البلاغي المتمثل في فعل الأمر (مُـدّي) المسند إلى فاعل غير ظاهر، دلت عليه صيغة الفعل والمركب الندائي (ياسفينُ) وهو المأمور، ومفعول به إلى ضمير المخاطب (شراعك)، أما دلالة هذه الجملة، فهي الافتخار والتباهي، وهذا ما نستشفه من خلال الجملة المعطوفة بالواو (جودي)، وأدائها وظيفة دلالية مماثلة لدلالة ما قبلها، أمّا الجملة الثالثة فهي جملة نهي قوّت المعنى وزادته تماسكاً وتلاحماً، زاد من جماله التصريع (جودي- السودِ)، الذي أحدث نغما موسيقيا تأنس له النفس البشرية ويتقبله المتلقي.

1 الديوان، لا ترهبي الموج، ص83.

## الصورة الثالثة: فعل أمر+فاعل(غير ظاهر)+مركب ندائي+جملة أمرية [ف+فا+حال×2]

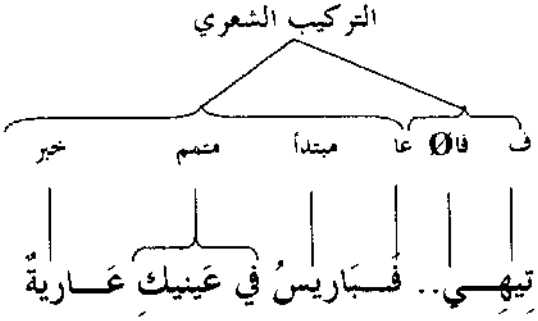
ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




تتألف بنية هذا البيت الشعري من جملتين؛ الأولى منهما تتكون من فعل أمر (تخمري)، وفاعل غير ظاهر دلت عليه صيغة الفعل، والمركب الندائي [ميزة شعر المحدثين]، والثانية منهما تتكون من فعل أمر (انفجري)، وفاعل غير ظاهر دلّت عليه صيغة الفعل، متبوع بحال أولى ذات دلالة على القوة (موجا من الريح)، وحال ثانية ذات دلالة على الزجر والغضب، وفيهما يمثل الشاعر ويماثل بين فعلين يكون ثانيهما نتيجة للأول ، ودلالة الجملة الأولى سبب في حدوث الثانية، وفعل التكرار – هذا- مرده إلى تكرار صوت الراء الذي أمدّ البيت بنوع من التردد والتكرار.

## الصورة الرابعة: فعل أمر + فاعل (غير ظاهر) +عاطف + جملة اسمية

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




تتكون بنية هذا التركيب من فعل أمر (تيهي)، وفاعل غير ظاهر دلّت عليه صيغة الفعل المسند إلى ضمير المخاطبة، جاءت بعده جملة اسمية- معطوفة بواسطة الرابط (ف)؛ وهذا من أبواب عطف الجملة الاسمية على الفعلية- متكونة من مبتدأ وخبر مفصول بينهما بجار ومجرور،

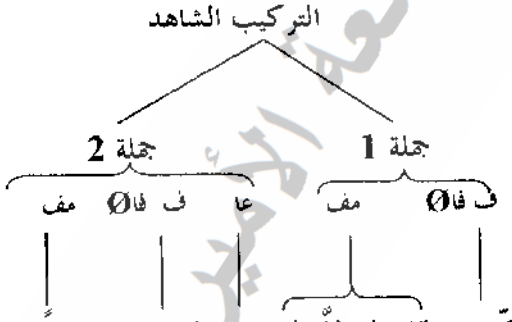
1 الديوان، يا وردة النار، ص172.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص12.

وهذا من باب تخصيص جملة الأمر بالجمل الاسمية، أمّا دلالتها فتفيد التحسر والحيرة وهذا ممّا يستشف من خلال القصيدة ككل (لبنان الرافض).

**الصورة الخامسة: [فعل أمر + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به] × 2**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

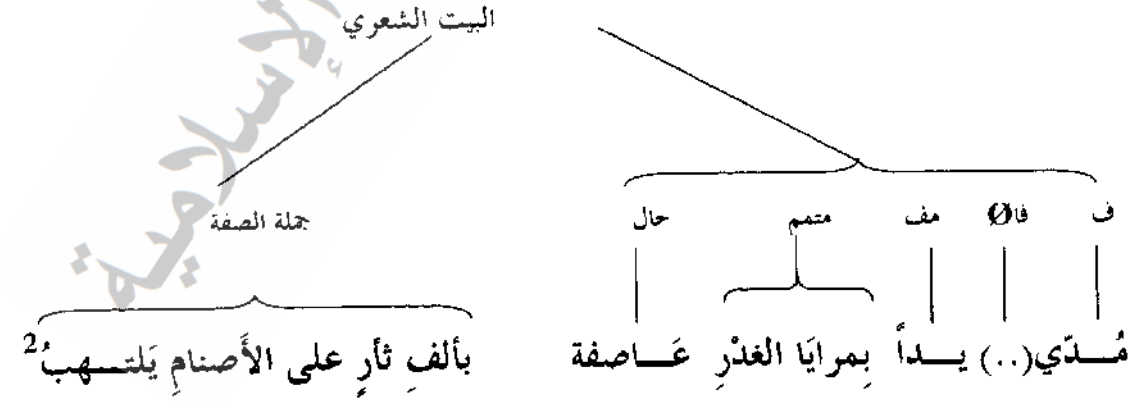



ذكّـــي قِلاعَ اللّيالِي، واطلعـــي قدراً! وَلاَ عليكِ إذاَ مَاتُوا أَوِ انْتحرُوا[1]

تتألف بنية هذا التركيب الشاهد من جملتين متماثلتين؛ الأولى من فعل أمر(ذكّي)، من الفعل (ذكّى) المسند إلى ضمير المخاطبة ومفعول به؛ دلالة على تعدية الفعل تعديـــة حقيقيـــة تشترطها مثل هذه التراكيب، والثانية مكررة بواسطة حرف العطف (الواو) لإعطاء التركيـــب الشاهد معنى الافتخار والاعتزاز والاعتداد والتباهي، وهذا ما يدل عليه مدلول الشطر الثاني من البيت ( ولا عليك إذا ماتوا أو افتخروا).

**الصورة السادسة: فعل أمر + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور + حال**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




مُـــدّي(..) يـــداً بِمرايَا الغدْرِ عَـــاصفة بألفِ ثأرٍ على الأَصنامِ يَلتـــهبُ[2]

يتألف البيت الشعري من فعل أمر (مُدي) المسند إلى ضمير المخاطبة (أنت)أ الـــذي لم يظهر في السياق وإنّما دلّت عليه صيغة الفعل، ومفعول به (يداً)، متبوع بمتمم متمثل في الجـــار

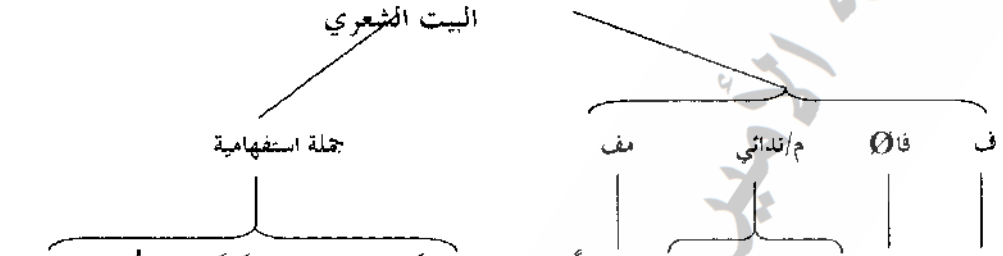
1 الديوان، لبنان الرافض، ص18.

2 الديوان، إلى شاعر القصر، ص100.

والمجرور والإضافة (بمرايا الغدر )، ختمه الشاعر بحال ليستدل بها عن الحالة التي يمر بها ويريد تنفيذها حتى يصل إلى مبتغاه.

## الصورة السابعة: فعل أمر + مركب ندائي + حال + استفهام

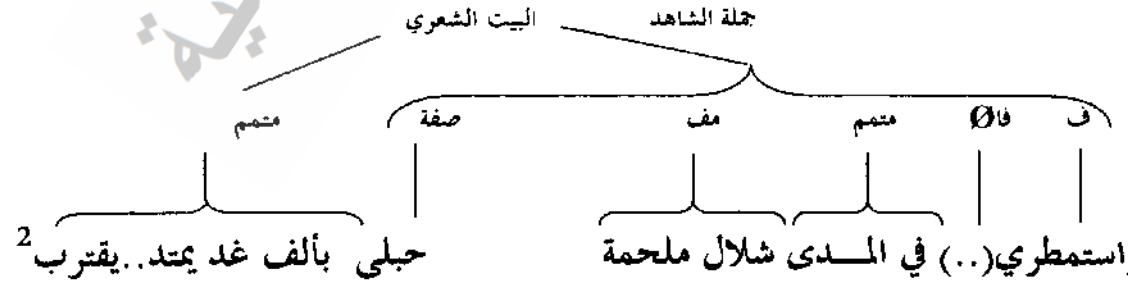
يمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




يتكون هذا الشاهد من فعل أمر (تفجّري) الدال على القوة والعظمة المسند إلى ضمير المخاطبة (أنت)، متبوع بمركب ندائيٍّ دالٍّ دلالة واضحة على أنّ المتلقي للأوامر هي هذه الدروب الثائرة التي تحمل الأعباء والأهوال والتضحيات الجسام التي عبها عنها الشاعر من خلال ما أورده في قصائده من معاني البطولات والفداء، كما استعان الشاعر بالحال (ثائرة)، حتى يوظف الدلالة توظيفا حقيقيا سليما بلاغيا ونحويا؛ ثم تساءل الشاعر في نهاية البيت الشعري عن سر الفداء وسر البطولة المعتمد على الوراثة.

## الصورة الثامنة: فعل أمر + فاعل Ø + متمم + مفعول به مضاف + صفة

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):



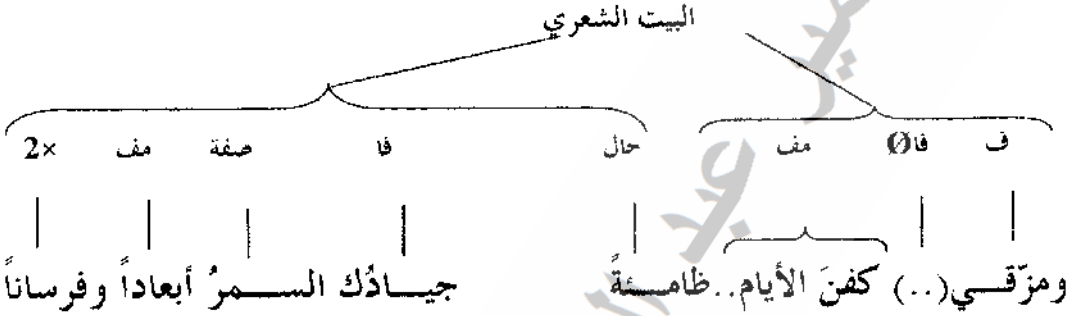

1 الديوان، لبنان الرافض، ص19.

2 الديوان، إلى شاعر القصر، ص 100.

يتكون هذا الشاهد من فعل أمر (استمطري) المسند دائما إلى ضمير المخاطبة(أنـــت)، ومتمم متكون من جار ومجرور ومفعول به مضاف (شلال ملحمة)، متبوع بصفة (حبلـــى)، والمتمعن في الشاهد النحوي يلحظ تلك الصورة الرائعة التي وظفها الشاعر انطلاقا من صـــيغة الفعل التي تدل على طلب القيام بعمل ما على أساس استعظام الشيء والتطلع إلى الأفق البعيـــد الذي يراه منفذا وملاذاً لكل من يبحث عن الحرية.

**الصورة التاسعة: فعل أمر + فاعل Ø + مفعول به(مضاف)+حال + فاعل + صفة**

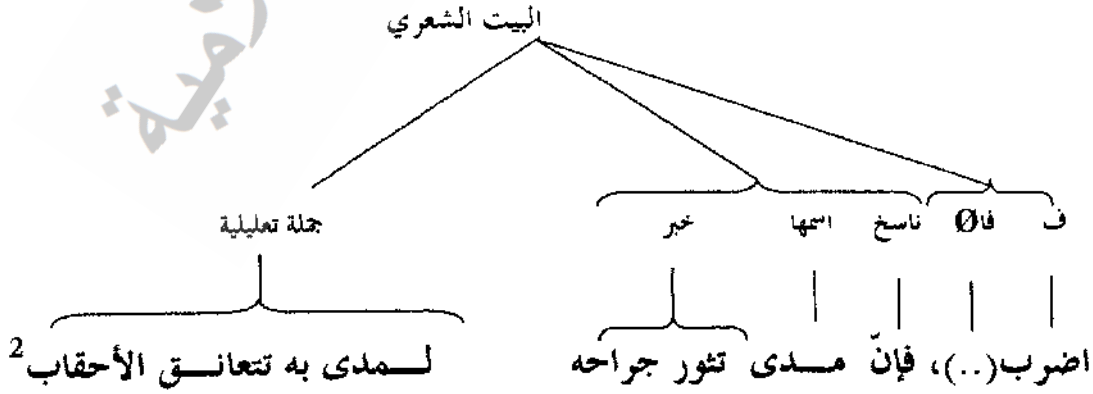
ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




يتكون التركيب الشعري من فعل أمر (مزقي) المسند إلى ضمير المخاطبة الذي لا يظهر في مثل هذه الحالات، ومفعول به (كفنَ الأيام) الذي كوّن مع فعله صـــورة بيانيـــة غايـــة في التناسق، وجودة في السبك، وبلاغة في المعنى؛ بحيث يأمر الآمر مأموره بتمزيق كفن الأيام دلالة على رفض الحالة التي هو عليها، بدليل توظيف الشاعر لحال جاءت على وزن اســـم الفاعـــل فقامت بعملها؛ فرفعت الفاعل (جيادك) ثم وصفته (السمر)، ونصبت المفعول به الأول (أبعاداً) وكررته بعاطف، ممّا أعطى للبيت بعداً آخر .

**الصورة العاشرة: فعل أمر + فاعل Ø + جملة اسمية منسوخة + جملة تعليلية**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):



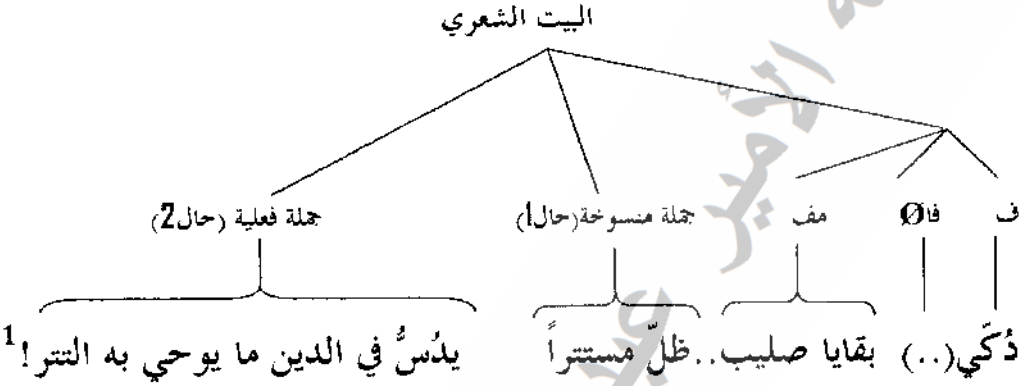

1 الديوان ، إلى ناعيك يا سمراء، ص76.

2 الديوان، إلى روح الشهيدة دلال المغربي، ص177.

هذا التركيب الشعري يتكون من فعل أمر (اضرب) المسند إلى ضمير المخاطب، المقترن بجملة اسمية منسوخة متكونة من الناسخ (إنّ) واسمه (مدى)، وخبره (تثور جراحه)، جاءت بعدها جملة تعليلية (لمدى به تتعانق الأحقاب).

**الصورة الحادية عشر: فعل أمر+فاعل Ø+مفعول به+جملة منسوخة(حال)+جملة فعلية (حال)**

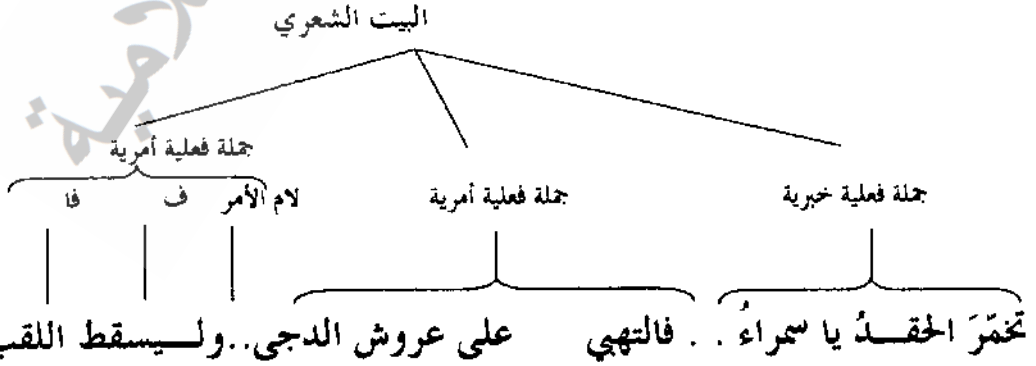
ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




يتكون هذا الشاهد من فعل أمر (دكي) المسند إلى ضمير المخاطبة، ومفعول به (بقايا صليب)، والمتأمل لهذه الجملة يلحظ أنّ الشاعر استعان ببعض المخلفات الاستدمارية على اعتبار أن الغزو الأجنبي للدول العربية خلف من ورائه سرابا حقيقيا متمثلا في المعتقدات الغربية والغريبة عن مجتمعاتنا الإسلامية، وهذا ما استدل به الشاعر كمتمم للجملة الأمرية؛ وذلك باستعمال حال أولى جاءت على شكل جملة منسوخة (ظل مستتراً)، ثم أعقبها بحال ثانية (يدس في الدين ما يوحي به التتر)، وطبيعة هذه الجمل من ميزات الجمل الشعرية الحديثة والمعاصرة.

**النمط الثاني: أداة أمر(اللام) + فعل مضارع + فاعل**

ويمثل هذا النمط الوحيد قول الشاعر (البسيط):




1 الديوان، لبنان الرافض، ص18.

2 الديوان، إلى شاعر القصر، ص100.

يتكون هذا البيت الشعري من ثلاث جمل؛ الأولى عبارة عن جملة فعلية خبرية (تخمّرَ الحقدُ ياسمراءُ)، والجملة الثانية جملة أمرية (فالتهبي على عروش الدجى)، أمّا الجزء الثالث من التركيب فهو محل الشاهد، وهو عبارة عن جملة فعلية تتكون من لام الأمر، وفعل مضارع (ليسقط)، وفاعل (اللقبُ)، والمتأمل للتركيب النحوية، يلحظ اعتماد الشاعر على التشاكل التعبيري بين فقرات البيت.

**خصائص جملة الأمر:**

تحتل جملة الأمر المرتبة الثانية في ديوان (أغنيات الورد والنار)؛ حيث ترددت في ستة وستين تركيبا، وقد اعتمد الشاعر عليها وأكثر من استخدامها استخداما مستقلا في البنية النحوية، كما وظفها توظيفا ثانويا في بعض التراكيب الأخرى، لكن الذي يُعاب على الشاعر في هذا الشأن هو استخدامه صيغة (افعل) دون الصيغ الأخرى لتأدية الأمر لوظيفته النحوية، على حين أنّ الفاعل لا يظهر في جميع التراكيب بهذه الصيغة؛ ففي الستة والستين تركيبا كرر الشاعر صيغة فعل الأمر(افعل) خمسا وخمسين مرة، ووظف مرة واحدة جملة الأمر بصيغة(ليفعل)؛ بينما تم توزيع الجمل الأخرى على مجموع إحدى عشرة صورة تختلف فيما بينها بحسب الجملة التي تأتي بعد الفعل والفاعل مباشرة.

وهذا الجدول يبين استخدام الجمل التابعة لجملة الأمر:

| *الصور* | *المكونات* |
|---|---|
| **الصورة 1** | **فعل+فاعل Ø+نداء+حال** |
| **الصورة 2** | **فعل+فاعل Ø+مفعول به+مركب ندائي** |
| **الصورة 3** | **فعل+فاعل Ø+مركب ندائي+جملة أمر** |
| **الصورة 4** | **فعل+فاعل Ø+عاطف+جملة اسمية** |
| **الصورة 5** | **(فعل+فاعل+مفعول به)×2** |
| **الصورة 6** | **فعل+فاعل Ø +جار ومجرور+حال** |
| **الصورة 7** | **فعل+فاعل Ø +مركب ندائي + حال+استفهام** |
| **الصورة 8** | **فعل+فاعل Ø + جار ومجرور + مفعول به مضاف+صفة** |
| **الصورة 9** | **فعل+فاعل Ø+مفعول مضاف+حال+فاعل+صفة** |
| **الصورة 10** | **فعل+فاعل Ø+جملة اسمية منسوخة+جملة تعليلية** |
| **الصورة 11** | **فعل+فاعل Ø+ مفعول به+جملة منسوخة(حال 1)+جملة فعلية(حال 2)** |

ويمكن على ضوء الجدول التالي أن نتبيّن ما يلي:

- اعتماد جملة الأمر في تأدية وظيفتها على صيغة واحدة (افعل)، دون الصيغ الأخرى.
- إسناد الفعل في صيغة الأمر المستعملة إلى المخاطب المفرد المؤنث أكثر من المخاطب المفرد المذكر، وهذا باعتبار أن الشاعر يخاطب قضية مصيرية وتاريخية أرقت الأمة الإسلامية وما زالت تؤرقها.
- تنوع مكونات الجملة التي أتت بعد جملة الأمر وتباينها بين القصر والطول من جهة، وبين تعدد محتوياتها؛ حيث وردت الحال والجار والمجرور، والصفة، والجملة المنسوخة والمفاعيل، وتكرار الشاهد مرتين في بيت شعري واحد( الصورة الخامسة).
- تنوع الدلالات بتنوع الصور البيانية التي تحملها الشواهد الشعرية؛ بين الحيرة والتحسر، والتحدي والتصدي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

### جملة النهي:

النهي في اللغة: «**ضد الأمر، وهو قول القائل عن دونه: لا تفعل**»[1]، و«**النهي ضد الأمر ونهاه عن كذا ينهاه نهيا وانتهى عنه وتناهى أي كفَّ**»[2]، وهو كذلك طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، ونهى الله تعالى؛ بمعنى حرّم[3].

أمّا في الاصطلاح فهو أمر بالنفي، بتضمنه صيغتي الأمر والنفي معاً[4]؛ إذ يقول سيبويه: «**(لن أضربَ) نفي لقوله: (سأضربُ)، كما أنّ (لا تضربْ) نفي لقوله: (اضربْ)، و(لم أضربْ) نفي لـ (ضربتُ)**»[5].

ويعتمد تركيب جملة النهي في أداء وظيفته الدلالية والتركيبية على (صيغة) (لا تفعل)؛ المتكونة من (لا) الناهية والفعل المضارع المجزوم[6].

ويرى بعض العلماء أنّ النهي بصيغته الوحيدة (لا تفعل)؛ لا تؤدّي معنى النهي إلاّ إذا كانت دالة على وجه الاستعلاء ممن هو أقل شأنا، ولها طابع الإلزام، لئلاّ تخرج لإلى مدلولات أخرى كالالتماس والدعاء[7]، يقول المبرد: «**واعلم أنّ الطلب من النهي بمنزلته من الأمر، يجري على لفظه كما جرى على لفظ الأمر، ألا ترى أنك لا تقول: نهيتك من فوقي، ولكن طلبت إليه، وذلك قولك: لا يقطع الله يد فلان، ولا يصنع الله لعمرو، فالمخرج واحد والمعنى مختلف**»[8].

وقد ترددت جمل النهي في الديوان، أربع مرات موزعة على الصور التالية:

**الصورة الأولى: مركب ندائي + جار ومجرور + جواب النداء [جملة النهي]**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

---

1 التعريفات، ص221، مادة نهى.

2 الرازي، مختار الصحاح، ص329، مادة ن هـ ى

3 ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة ن هـ ى؛ والسبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ، 2001م، 558/1؛ والإتقان في علوم القرآن، 82/2؛ وأحمد خليل، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1968، ص208؛ وعلم البيان بين النظريات والأصول، ص53.

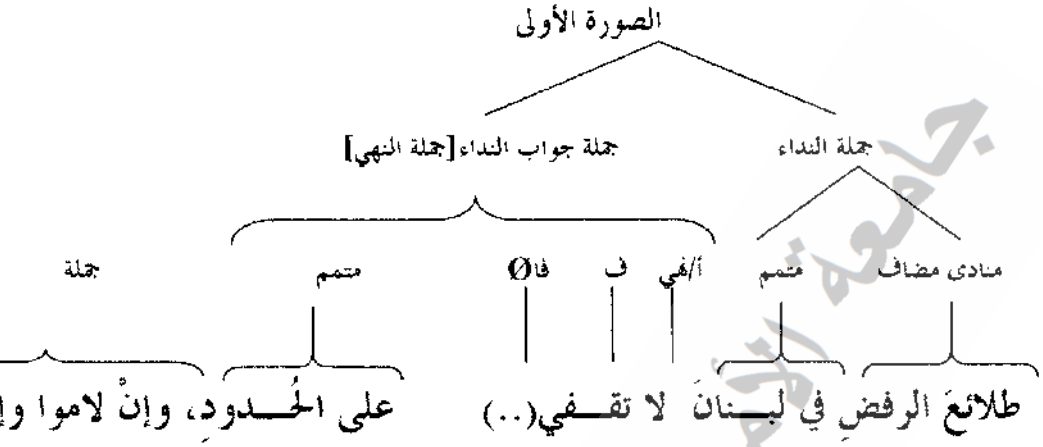
4 ينظر: علم البيان بين النظريات والأصول، ص53.

5 سيبويه، الكتاب 190/1.

6 ينظر: سيبويه، الكتاب 118/3؛ والمبرد، المقتضب 134/2؛ لغة القرآن، ص191.

7 ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم ، ص152، 153؛ وعلم البيان بين النظريات والأصول، ص53.

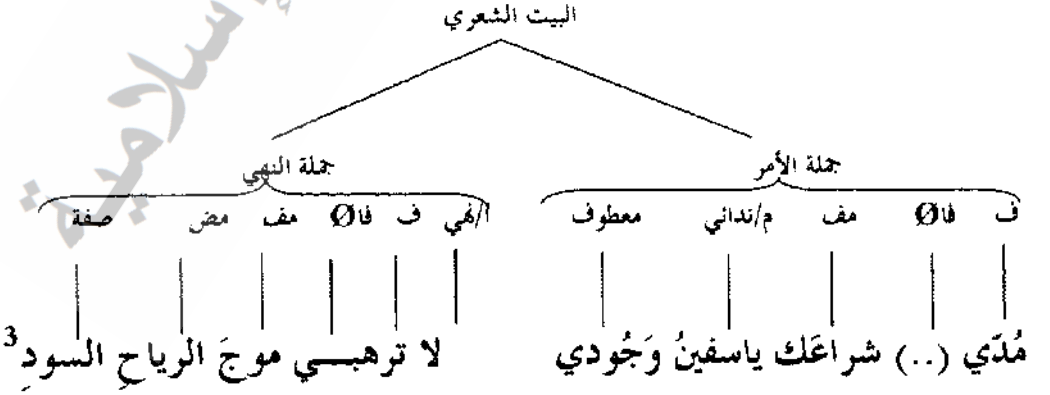
8 المبرد، المقتضب 135/2.


[1]

تتألف بنية هذا البيت الشعري الشاهد من جملة النداء محذوفة الأداة (طلائعَ الـــرفض)، منادى مضاف، وجار ومجرور (في لبنان)، وجملة جواب النداء التي تتكون من أداة النـــهي (لا) والفعل المضارع المجزوم (تقفي)، وفاعل غير ظاهر دلّت عليه صيغة الفعل المجزوم؛ ومتمم آخـــر (على الحدود)، وتركيب النهي يفيد الالتماس الذي يقول عنه سيبويه: «**وهو مستحـــصل في نهي النظير المساوي في الرتبة لا على سبيل الاستعلاء مثل: لا تفعل كذا**»[2]، وممّا يُستفاد من سياق الشاهد الشعري أي أن الشاعر يخاطب وينادي (طلائع الرفض) أي الجيوش الباسلة التي تذود عن الحمى، حتى تقوم بواجبها وهو حماية الحدود واستتباب الأمن والسلم في البلاد على أساس من النصح والحث على القيام هذا العمل.

## الصورة الثانية: جملة الأمر + جملة النهي

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):


[3]

1 الديوان، لبنان الرافض، ص20.

2سيبويه، الكتاب 184/3 (نسخة هارون).

3 الديوان، لا ترهبي الموج، ص83.

تتألف بنية هذا البيت الشعري من جملة أمرية، فعلها (مُدّي) وفاعل غير ظاهر دلت عليه صيغة الفعل، ومفعول به مضاف (شراعك)، ومركب ندائي متكون من الأداة (يا) والمنادى النكرة المقصودة (سفين)، وجملة أمر أخرى معطوفة، أمّا الشاهد النحوي فيتمثل في الشطر الثاني من البيت الشعري والمتمثل في أداة النهي (لا) والفعل المضارع المجزوم (ترهبي)، وفاعل غير ظاهر يدل عليه السياق العام للجملة، ومفعول به مضاف (موجَ الرياح)، وممّا يُستفاد من هذا البيت أنّ الشاعر يطلب من المنهي أو المتلقي أن يتحدّى العواصف البحرية والصعاب وهي كناية عن ضراوة عمل العدو، وعليه فلا بدّ من التمسك بأسباب المقاومة والتصدي والتحدي، وقد أضفى التصريع (جُودِي...السُّودِ) صبغة موسيقية قوّت المعنى وجمّلَتْهُ.

**الصورة الثالثة: جملة نداء + جواب النداء [أداة نهي + فعل] + جملة اسمية**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

اللّهُ أكبرُ يَا (قُمْ) الهوى بُعدُ
إنْ دَمدَمتْ أسفاً عشتارُ أو هِندُ
تُغري بِك الصَّحرى ! يُغرِي بك الحقدُ
يا قم لا تقفي ماَ للهوى حدّ[1]

م/ندائي | أ/نهي | ف | فاØ | جملة اسمية

البيت الشعري

يُنهي الغماري مدينة (قم) الإيرانية المقدسة على سبيل التوجيه والنصح، أمّا من الناحية التركيبية، فالشاهد النحوي يتكون من التركيب الندائي (يا قم)، وتركيب النهي ( لا تقفي)، المتكون من أداة النهي (لا) والفعل المضارع المجزوم (تقفي)، أمّا الفاعل غير ظاهر في السياق لدلالة الصيغة عليه.

1 الديوان، رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر، ص199.

## الصورة الرابعة: أداة نهي + فعل + فاعل

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):

البيت الشعري

| | | |
|---|---|---|
| أ/هي | ف | فا Ø |

يَا قُـــمْ .. لاَ تقِـــفِي(..) دُوسِـــي المَرَابِـــينَا [1]

تتألف بنية البيت الشعري من تركيب ندائي (يا قم) وجواب النداء المتمثل في أداة النهي (لا)، والفعل المضارع المجزوم (تقفي)، والفاعل غير الظاهر الذب دلت عليه صـــيغة الفعـــل، متبوع بجملة الأمر (دوسي المرابـــينا)، والشاعر إذ يُنهي إلى المدينة، يحثّهـــا علـــى المقاومـــة والتصدّي حتى تعتبر بثورة نوفمبر الخالدة.

### خصائص جملة النهي:

على ضوء ما سبق، نخلص إلى ندرة استخدام الشاعر لجملة النهي،(أربع مرات فقط)، جاءت على نمط واحد، وبصور مختلفة؛

### النمط لا + صيغة الفعل المضارع (المجزوم)

| الصورة | النداء | جواب النداء |
|---|---|---|
| الصورة 1 | مركب ندائي +متمم | جملة النهي |
| الصورة 2 | جملة الأمر | جملة النهي |
| الصورة 3 | جملة النداء | جملة النهي +جملة اسمية |
| الصورة 4 | جملة النداء | جملة النهي + جملة الأمر |

1 الديوان، رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر، ص199.

- في هذه الصور الأربع لا يظهر الناهي في البنية السطحية؛ وإنّما تدل عليه القرائن السياقية و المقامية.
- تنوع جمل النهي من حيث المنهي عنه.
- جاءت جمل النهي كلها تابعة لجمل أخرى (جواب النداء).
- قلة دورانها في الديوان.
- تميزها بالقِصَر، وهذا يعود إلى طبيعة القصيدة التي وظف الشاعر فيها النهي (المجزوء).

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## جملة التمني:

يقول ابن منظور (ت 711هـ): « **التمنّي هو تشهي حصول الأمر المرغوب فيه، وحيث النفس بما يكون ، وما لا يكون...، وتمنيت الشيء، أي قدّرته، وأحببتُ أن يثير إليّ، وتمنّى الشيء: أراده**»[1]، **ويعرف كذلك على أنه: «إنشاء إرادة حدوث أمر ما»**[2].

ويرى بعض المحدثين أنّه «**طلب بشيء محبب يستحيل حصوله أو لا يُتوَقّع، إمّا لأنه محال...وإمّا لأنّه لا يطمح في حصوله**»[3]، ويرى بعضهم الآخر أنّ التمني يُستعمل في الممكن والمحال؛ لأنّ ماهيته هي محبة حصول الشيء سواء كنت تنتظره وترتقب حصوله، أم لا ترتقب حصوله[4]، بينما يرى فريق آخر، - وهو فريق البلاغيين- أنّ التمني ليس من أقسام الطلب، ويجب إخراجه منه، وحجتهم في ذلك أنّ العاقل لا يطلب حصول ما يعلم استحالته[5].

ولقد اتفق النحاة أنّ (ليت) هي الأداة الأصلية الموضوعة للتمني[6]، وقد سماها البعض حرف تمن متعلق بالمستحيل غالبا، وبالممكن قليلا[7]، وعنها يقول السكاكي:«**اعلم أنّ الكلمة الموضوعة للتمنّي هي (ليت) وحدها**»[8].

وقد تحدّث سيبويه عن (ليت) وعملها في (هذا باب ينتصب فيه الخبر بعد الأحرف الخمسة انتصابه إذا صار قبله مبنيا على الابتداء)؛ حيث يرى أنّ (ليت) تعمل عمل (إنّ)[9]؛ بينما يرى القزويني أنّ (ليت) هي الحرف الموضوع للتمني وذلك لأنه يحمل نسبة معينة من الكلام فيها إنشاء، ولأن المتكلم يتمنى تحقيق تلك النسبة؛ لذلك فالإنشاء يستلزم الخبر، ولا يشترط في التمني الإمكان[10].

---

1 لسان العرب، مادة: مادة: م ن ي.

2 الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص:96.

3 علم البيان بين النظريات والأصول، ص:60.

4 ينظر: شرح الرضي على الكافية: 246/2.

5 ينظر: التراكيب النحوية ودلالتها الأسلوبية في شعر مصطفى بن زكري، ص:209، نقلا عن شرح التلخيص للبابرتي: 240/2.

6 ينظر: المبرد، المقتضب 108/4.

7 ينظر:ابن هشام، مغني اللبيب، ص:276.

8 السكاكي، مفتاح العلوم ، ص: 147.

9 ينظر: الكتاب: 149/2.

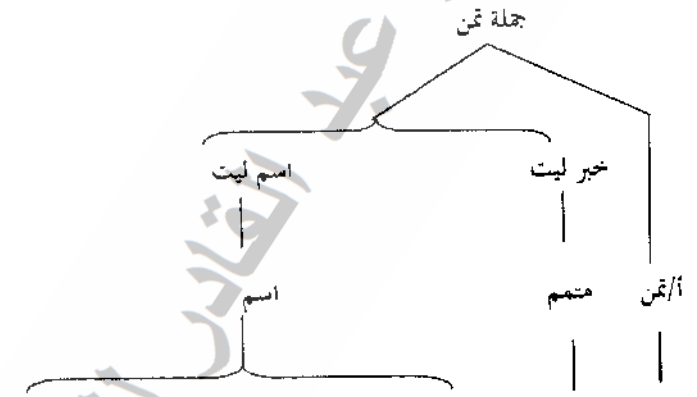
10 ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، 52/3، 53 ؛ والخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، (مختصر تلخيص المفتاح)، ص107.

ويرى عبد السلام هارون أنّ (ليت) لا تدخل على الجملة الاسمية التي يكون خبرها حاملا لمعنى الطلب، خوفا من التقاء طلبين على مطلوب واحد؛ وذلك لأنها موضوعة أصلا لطلب مضمون الخبر[1]

وقد ترددت جملة التمني في الديوان أربع مرات، وفق الصور التالية:

## الصورة الأولى: أداة تمن ( ليت) + خبرها + اسمها

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (مجزوء الكامل):




أنا ليت لي يا طيرُ ريشاً مثل ريشك أو جناحاً[2]

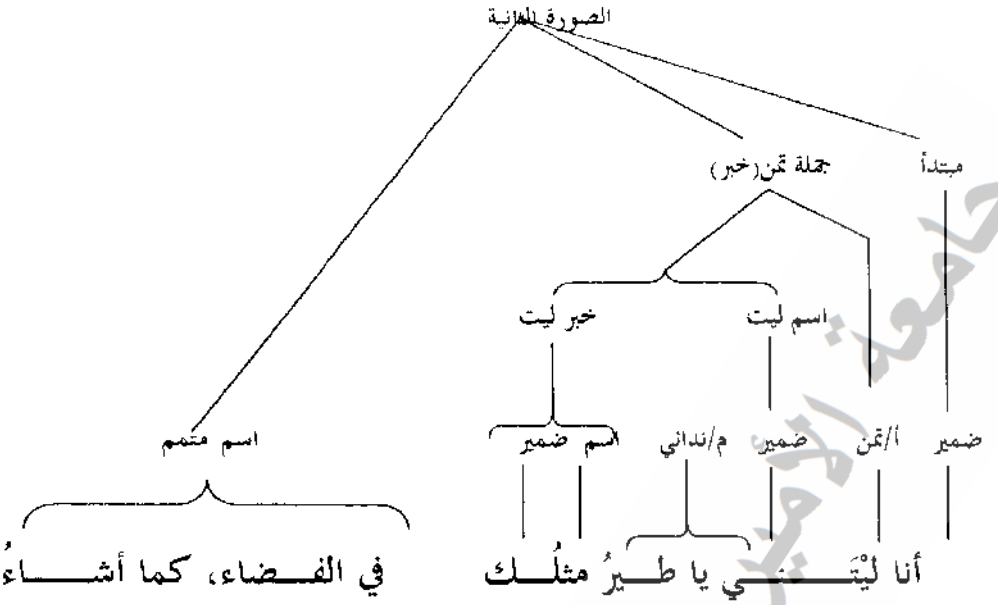
يتكون البيت الشعري من ضمير منفصل يجسد الشاعر من خلاله إطلالته على الشاهد النحوي، ثم أداة تمن (ليت) التي أدت وظيفة نحوية متمثلة في دخولها على جملة اسمية متكونة من خبر (لي)؛ شبه جملة، واسم مؤخر (ريشا)، مفصول بينهما بمركب ندائي، ومثل هذه الصور قليلة الاستعمال من طرف الشعراء، لأنهم يستعملونه عندما يقررون أشياء يستحيل تحقيقها على أرض الواقع، لذلك يلجأون إلى مثل هذه الأساليب لتحقيق أمنياتهم.

## الصورة الثانية: أداة تمن ( ليت) + اسمها + خبرها

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (مجزوء الكامل):

1 ينظر: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص57.

2 الديوان، لمجوى مسافر بعيد، ص 141.




يتكون هذا البيت الشعري من ضمير منفصل، ابتدأ به الشاعر كلامه؛ فوظفه نحويا مبوئا به مكان الصدارة(مبتدأ)، ثم جاء بعد ذلك الشاهد النحوي المتمثل في أداة التمني (ليت)؛ التي أدت وظيفة نحوية متمثلة في دخولها على جملة اسمية متكونة من ضمير متصل بها مفروق بينهما بنون الوقاية(نـــي) (اسم ليت)، وخبر (مثلُ)مضاف إلى ضمير(ك)، مفصول بينهما بمركب ندائي(يا طير)، وختم الشاعر قوله بمتمم (في الفضاء كما أشاء) للحفاظ على وحدة البيت وسلامته العروضية، وهي من الصور القليلة الاستعمال.

1 الديوان، نجوى مسافر بعيد، ص142.

# المبحث الثاني:
# الجملة غير الطلبية:

- التعجب
- أسلوب الاستكثار
- أسلوب القَسَم

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

يكاد يتّفق جل النحاة والبلاغيين على أنّ الإنشاء غير الطلبي، والقسيم الآخر للإنشاء الطلبي؛- الذي لا يستدعي ولا يستوجب مطلوبا غير حاصل وقت الطلب[1]- نادر الاستعمال، والإلمام بمباحثه وأنواعه على اعتبار أنّ الإنشاء الطلبي تتوارد عليه المعاني فتضعه ضمن الأساليب الغنية الثرية ذات العطاء والتأثير[2]، على عكس الإنشاء غير الطلبي الذي يحجم عنه البلاغيون في دراساتهم، وهذا للاستعمالات القليلة المتعلقة بتصرفه في وجه البلاغة، وقلة حصول الفائدة المكن حصولها باستعمال واستخدام صيغه وأساليبه[3]، وخروج أغلب أنواعه من الخبر إلى الإنشاء باعتبار الأصل، يقول سعد الدين التفتازاني (ت- 791هـ):«**فالإنشاء إن لم يكن طلباً كأفعال المدح والذم وصيغ العقود والقسم ورُب ونحو ذلك فلا يُبحث فيه لقلة المباحث البيانية المتعلقة بها، ولأنّ أكثرها في الأصل أخبارٌ نُقلت إلى معنى الإنشاء**»[4].

وقد استعملت عدة مصطلحات فيما يقابل الإنشاء غير الطلبي، ولعل أشهرها الإنشاء الإيقاعي، «**على أنّ الإنشاء الإيقاعي والإنشاء الطلبي مصطلحان لم يترسخ منهما إلاّ الثاني: الإنشاء الطلبي وقابله عند البلاغيين الإنشاء غير الطلبي معوضا الإنشاء الإيقاعي. وربما كان استعمال غير الطلبي مكان الإنشاء الإيقاعي نزعة إلى توسعة المعنى وتحاشي إمكان اللبس من استخدام الإيقاع الذي كان البعض يقصد العقود فحسب نحو: بعتُ واشتريتُ**»[5].

وتعتبر الأساليب الإنشائية غير الطلبية (الإيقاعية) ممّا ليس وراءه طلب، «**فليست أساليبه ممّا تتوارد عليها المعاني فالقَسَمُ هو القَسَم والتعجب كذلك والمدح والذم وبقية الباب، وهذا لا يعني أنّه ليس للتعجب والقَسَم مواقع يُلتفت إليها في البحث**»[6].

## الإنشاء غير الطلبي في الديوان:

لسنا نقف -هنا- على المباحث السبعة للإنشاء غير الطلبي؛ بل سنركز على المباحث الواردة في الديوان مكتفين بنماذج تحليلية لتراكيب الأساليب البلاغية ودلالة صيغها السياقية.

---

1 ينظر: بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، منشورات كلية التربية، جامعة طرابلس، ط1، 621/1977،2؛ وعبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية(علم المعاني-البيان-البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،(د-ت)، ص67؛ وعلم البيان بين النظريات والأصول، ص49.

2 ينظر: محمد محمد أبو موسى، دلالة التراكيب، دراسة بلاغية، ص 192.

3 ينظر: محمد الطاهر الحمصي، الجملة بين النحو والمعاني، (رسالة دكتوراه-مخطوط) قسم اللغة العربية، كلية الآداب ، جامعة دمشق، 1410، 1989، ص218؛ ويوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1999، ص57.

4 سعد الدين التفتازاني، مختصر على تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، منشورات عيسى بابي الحلبي، مصر (د-ت)، 236/2.

5 خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص250.

6 دلالة التراكيب، دراسة بلاغية، ص192.

**التعجب:** من الأساليب الإيقاعية التي تعبر عن «**استعظام فعل فاعل ظاهر المزية بألفاظ كثيرة...**»[1]، كما أنه يدل على« **انفعال يعرض للنفس عند الشعور بأمر يخفى سببه، ولهذا قيل: إذا ظهر السبب بطل العجب**»[2]، وهو بين هذا وذاك «**تعبير عن انفعال يحدث في النفس عند استعظام أمر أو ظاهرة**»[3].

وقد اُختلف في إنشائيته و خبريته بين علماء العربية، وذهبوا في ذلك مذاهب شتّى[4]، وتحمل الجمل التعجبية أسالِيباً إيقاعية صوتية متصلة بالتنبيه والانفعال والمبالغة في المعنى المبهم والعدد والزمان والبعد المكاني والنداء[5] .

ويستعمل التعجب بطرق عدة؛ منها ما هو قياسي، و«**بمركبات مبوبة مطردة، اتخذت في الاستعمال قوالب ثابتة لا تتجاوزها، وطريقة بنائية معينة لا تتخلى عنها**»[6]، وهي التي عبّر عنها ابن مالك في ألفيته:

**بأَفعلَ انطقْ بعدَ"ما" تعجّباً أو جئ بـ"أَفْعِلْ" قبلَ مجرور بـبا**

**وَتلْوَ أَفْعَلَ أنْصِبَنَّهُ: كـ"ما أوفى خليلَيْنا و أصدقْ بهما**[7]

والمتأمّل لبيتي ابن مالك اللذين أوردهما ابن عقيل في باب التعجب، يقف مباشرة على صيغتي التعجب القياسية؛ وهما الصيغتان اللتان اتفقا عليهما جل النحاة على أنهما: (ما أَفعلَهُ ، و أَفْعِلْ بِهِ) موضوعتان لإنشاء التعجب[8]، وهناك من اعتبرهما صيغتين جامدتين وُضعت كالأعلام على لإنشاء التعجب بما استقرّتا عليه من ألفاظ شبيهة بالحروف المبنية الموضوعة لإنشاء الاستفهام أو النهي[9] .

وقد عقّب نحاة العربية على التخريجات الكثيرة والمعبرة عن التعجب في سياقات متعددة يغلب عليها طابع التأويل والإخراج؛ لأجل وضع حدّ للتضارب الحاصل في الآراء، فالمتأمّلُ إلى صيغة

---

1 الأشموني، شرح ألفية ابن مالك، تقديم: حسن حمد، إشراف إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ، 1998، 262/2.

2 الاستراباذي، شرح الكافية في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1415هـ، 1995.

3 في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص214.

4 ينظر: هامش تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، ص571.

5 ينظر: بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، مج229/2.

6 في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص214.

7 ألفية ابن مالك، ص

8 ينظر: شرح ابن عقيل، 122/3.

9 خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص287.

(ما أحسن زيد) يلحظ الكثير من الغلط والنظرة غير الدقيقة؛ لأنّ المسألة عولجت معالجة شكلية في جزئية صغيرة، وذلك لحل مشكلة الحركات الإعرابية[1].

أمّا تمام حسان فيرى أنّه لا يمكن تصنيف التعجب ضمن ما يُعرف بالجملة الاسمية أو الفعلية القائمة على عملية الإسناد، إذ «**إنّ هذا الأسلوب لا يقبل الدخول في جدول إسنادي كما تدخل الأفعال، و لا في جدول تصريفي كما تدخل الأفعال والصفات، و لا في جدول إلصاقي؛ لأنّها صيغة في تركيب جديد أصبحت مسكوكة ثابتة تعبر عن الانفعال والدهشة**»[2].

كما يتم عقد صيغ تعجبية سماعية غير مطردة بمركبات لفظية مرسلة تخضع للاستعمال ، ولا وجود لضوابط معينة، وإنّما الأمر متروك لمقدرة المتكلم وبيان منزلته البلاغية، والقرينة الاستعمالاتية أثناء الكلام[3] .

ويذهب الدكتور خالد ميلاد إلى أنّ الصبّان في حاشيته استعمل ألفاظاً في التعجب مجازاً خلافاً لما وُضعت له، ومعنى هذا – يضيف خالد– أنّ هذه الألفاظ المسوقة للاستعمال التعجبي كانت موضوعة لغرض آخر ومعنى مختلف، ثم تغير معناها وأفادت التعجب من طريق غير طريق الوضع الذي يحيل على المعنى بصفة مباشرة[4]، ومنها بعض العبارات التالية[5] : لله دره!، سبحان الله!، كفاك به رجلا!، يا حسنه رجلا! وقد عقب خالد ميلاد على كلام السيوطي قائلا:«**إنّ معنى حصول التعجب في مثل هذه الألفاظ متأت من مستويات مقالية معجمية وتصريفية، ومن جريانها بذلك اللفظ على ذلك المعنى، ومن عدم تصرفها أيضا، ومن المقام الذي وقعت فيه بمختلف عناصره**»[6].

وبعد استقرائنا لجمل الديوان، خلصنا إلى أربع وعشرين(24)تركيبا تعجبيا أمكن توزيعه كالتالي:

1- **صيغة : ما أفعله:** استخدم الغماري هذه الصيغة القياسية دون الأخرى في الديوان، ست مرات، تمثلها الصور التالية:

---

1 ينظر: تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، ص579.

2 تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، ط3، 1985، ص14.

3 ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، 340/3؛ في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص214.

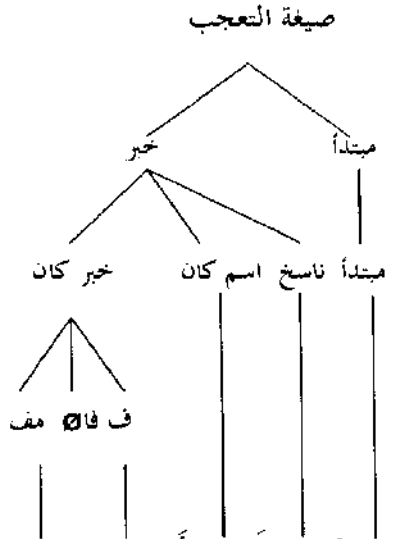
4 ينظر: خالد ميلاد، مرجع سابق، ص288.

5 لمعرفة المزيد عنها، ينظر: السيوطي،همع الهوامع ، 63/5، 64.

6 خالد ميلاد، مرجع سابق، ص288.

## الصورة الأولى: ما + ناسخ فعلي + أفعله + جملة اسمية

ويمثلها قول الشاعر (البسيط):




وَأنتِ عبَر المـــدَى قيثـــارةُ رَنـــم مَـــا كـــانَ(..) أروعَـــــهَا..والكرمُ يعتصرُ[1]

التعجب من خلال هذا الشاهد البلاغي، قائم على دلالات معينة، وعلاقات إسنادية مـــن خلال نمط الجمل محل الشواهد؛ فـــ"مـــا" عوضت "شيء"، مبتدأ، "كان" ناسخ فعلـــي مـــع منسوخه، جملة مكونة من بقية صيغ التعجب "أروع" فعل ماض وفاعل غير ظاهر، ومفعول به ضمير الهاء، "كان أروعها" مركب إسنادي خبر "م" التعجبية، لذلك «**فالتعجب جملة اسمية مركبة ذو طبيعة إنشائية غير طلبية وموسوم بـــنغم دلالي يتـــضمن الانفعـــال أو الحكـــم العاطفي**»[2]، بينما يرى آخرون أنّ «**مـــا أفعله إذن بناء لفظي مركب نُسِي استعماله القديم، وصار يُستعمل في التعجب، ومن العبث تحميله ما لا يحتمل، ومن غير المجدي تحليله إعرابيا كما تحلل المركبات الإسنادية**»[3].

ويمكن تحليل العبارة انطلاقا ممّا نادى به الدكتور تمام حسان في كتابه اللغـــة العربيـــة معناها ومبناها، عندما صنّف هذا النوع من الجمل ضمن قسم الحوالف وعدم إلـــزام صـــيغ التعجب أكثر مما تتحمله[4] .

1 الديوان، لبنان الرافض، ص 10.

2 المنصف عاشور، بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، مج230/2.

3 في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص216.

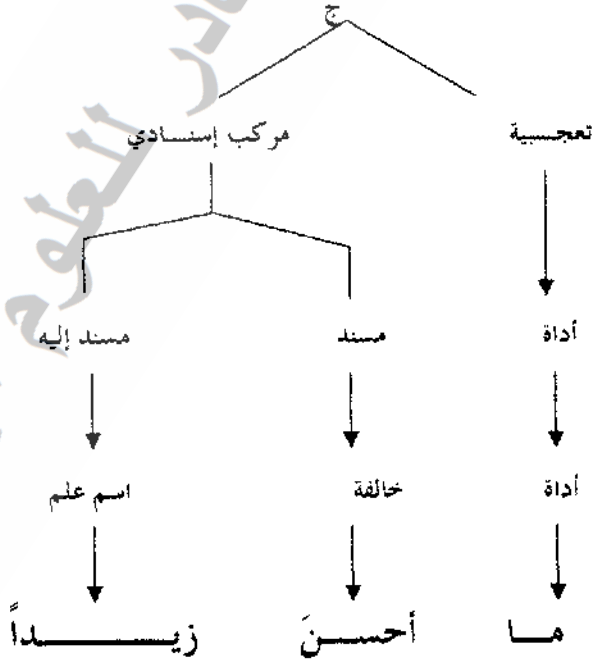
4 ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1418، 1998، ص114.

وقد ساق عبد الجبار توامة طريقة تحليل تركيب التعجب وظيفيا، وبالتالي إيجاد مخرج سليم بعيدا عن المعاني الوظيفية التي جرى عليها العرف، فلا فاعلية على اعتبار الفعل ولا مفعولية بحسب الصيغ، وللتوضيح أكثر نسوق هذا المثال[1]:

| الكلمة | إعرابها |
|---|---|
| ما | أداة تعجب |
| أحسنَ | خالفة التعجب (مسند) |
| زيداً | المتعجب منه (مسند إليه منصوب) |

وهذا الإعراب نفسه الذي أشار إليه بعض المحدثين قبل عبد الجبار توامة[2]. ويكمن الفرق في إضافة كلمتي (مسند ومسند إليه منصوب).

وعليه يكون التحليل التوزيعي حسب النظرية اللغوية الحديثة وفق المشجر التالي:




وقد عاب عاطف فضل على هؤلاء المحدثين هذا التخريج غير المبرر؛ والذي يستند في نظره على محاولة التخلص من التعددية المحتملة لوجوه الإعراب، ورأى أنّها محاولة غير مقنعة في

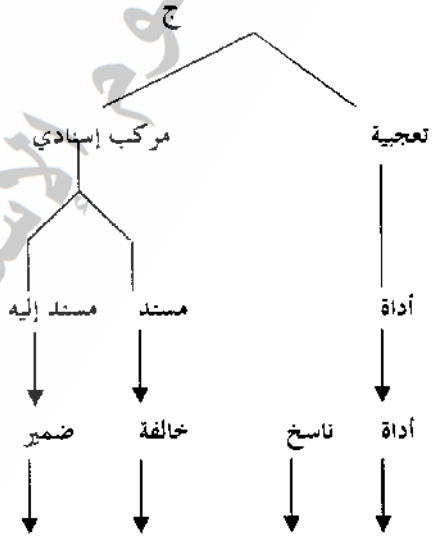
1 ينظر: توامة عبد الجبار، القرائن المعنوية في النحو العربي(رسالة دكتوراه مخطوط)، جامعة الجزائر، معهد الآداب واللغة العربية، 1994،1995، ص 86.

2 ينظر: شوقي ضيف، تجديد النحو، 1982، ص192؛ الأساليب الإنشائية، ص96؛ اللغة العربية معناها ومبناها (ط1985/3)، ص111.

تحليل تركيب التعجب وإعرابه، ولا بد أن يُنظر إلى هذا التركيب نظرة تحليلية شاملة تعتمد على التحليل الوصفي المستمد من واقع اللغة العربية[1]؛ لكنه أثناء عرضه للبديل لم يشذ عنهم إلاّ في الشق الأول من الصيغة القياسية، حيث يقول: «**والذي نراه بعد ذلك التطواف في كتب النحويين أنّ (ما أفعله)، نحو: ما أحسنَ السماءَ): أن (ما أحسنَ) كتلة لغوية واحدة، ليس فيها شيء مما ذهب إليه النحويون من الابتداء، أو الفعلية، أو التنكير أو غيره؛ لأنّ قولنا: (أحسن السماء)، ليست جملة تعطي معنى يحسن السكوت عليه، فلا بد من أداة تدخل عليها كي تعطي الجملة معنى، فكانت الأداة (ما) حيث ركبت مع (أفعل) وكونت كتلة واحدة**»[2]. فعاطف فضل في هذا القول يُقرُّ بأنّ صيغة (أحسن السماء) جملة بدليل قوله (**كي تعطي الجملة معنى**)، ويناقض القول نفسه في بدايته وعدم الاعتراف بما ذهب إليه بعض المحدثين؟.

أمّا في الشق الثاني من صيغة التعجب؛ فهو يتفق مع هؤلاء في كون (السماء) متعجب منه، ويخالفهم في كون الحركة الإعرابية لـ(السماء) ليست أثراً لعامل نحوي؛ بل يرى أنها أثر من آثار المعنى الذي حدد طبيعة الجملة، ووجّهها نحو معنى التعجب[3]

وبناء على هذا يمكننا تمثيل البيت الشعري:




**وأنت عبر المدى قيثارة رنم ما كان(..) أروعها..والكرم يعتصر**

---

1 ينظر: تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، ص581.

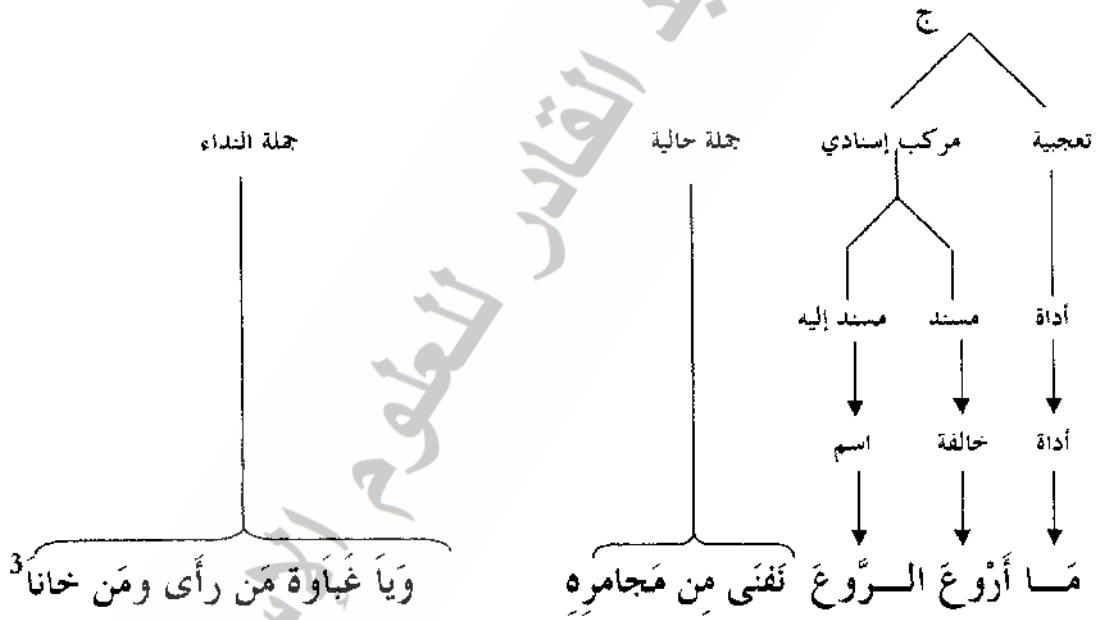
2 المرجع نفسه والصفحة نفسها.

3 ينظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

يرى النحاة أنّه يجوز الفصل بين خالفة التعجب وبين أداة التعجب (ما) بـ(كان) الزائدة؛ والسبب في ذلك هو أنّ أفعل التعجب لا أثر للزمن فيها؛ لأنّه مع التعجب إنشاء لمجرد التعجب مسلوب الدلالة على الماضي وليعلم أنّه وقع فيما مضى[1]، ودخول كان ينقل التعجب من الحاضر إلى الماضي، فيصبح إذن تعجبا غير مباشر، يُستعملُ للدلالة على حالات مضت، فهو لا يقوى على حمل العواطف والمشاعر التي يتحملها التعجب المباشر، لذلك ينسلخ من معناه الأصلي الذي يتأجج بالانفعال في النفس دون قيد لماضٍ أو استقبال، ويُروى كأيّ خبر عادي، فاقد لحيويته ونشاطه[2].

**الصورة الثانية: ما + أفْعَل(خالفة التعجب) + المتعجب منه+جملة حالية+نداء**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




يتألف هذا التركيب من أداة التعجب (ما)، والمتعجب منه (الروعَ) مفصول بينهما بخالفة التعجب (أروع)، متبوع بجملة فعلية أدت وظيفة الحال (نفنى من مجامره)، الذي بيّن المعنى وقرّب الدلالة إلى الأذهان، كما استعان الشاعر بجملة النداء التي ذيّل بها بيته الشعري حتى يحافظ على سلامته البلاغية والنحوية (يا غباوة من رأى ومن خانا). وشغل المتعجب منه وظيفة

1 ينظر:الكتاب، 73/1(هارون)؛ وأبو بكر محمد بن سهل بن السراج، ، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، 106/1؛ وعباس حسن، النحو الوافي، 361/3.

2 ينظر: جميل علوش، التعجب: صيغته وأبنيته، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1/2000، ص34.

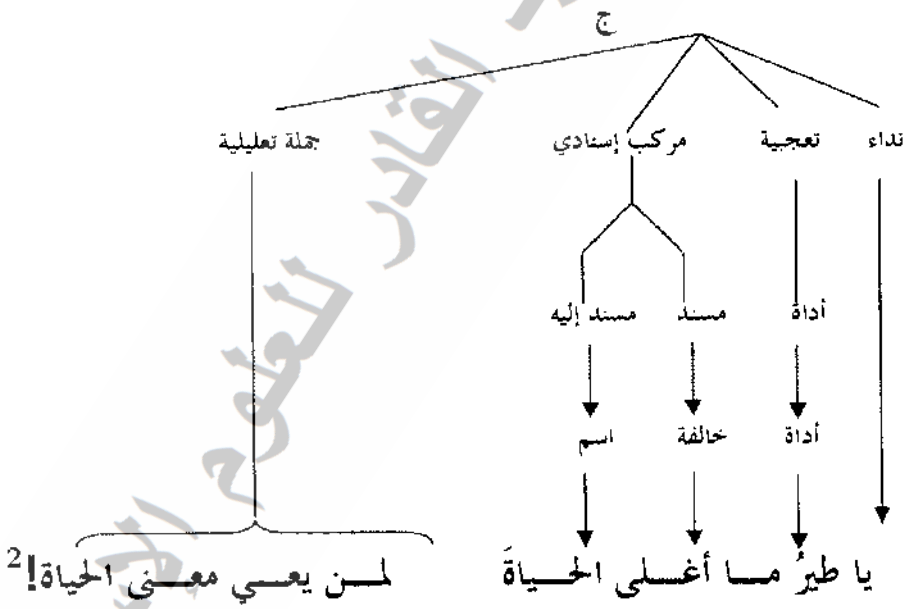
3 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص78.

المسند إليه، كان قد أشار إليه أبو حيان:«**والمتعجب منه مخبر عنه في المعنى، فلا يكون إلاّ معرفة أو نكرة مختصة**»[1].

في حين يرى القدامى أنّ هذه الصورة تتكون من (ما) التعجبية التي أدت وظيفة المبتدأ وهي عند سيبويه نكرة تامة؛ فحافظت على صيغتها مع الفعل الماضي (أروع) المسند إلى ضمير غير ظاهر عائد على ما، والروع مفعول به، ومدخول صيغ التعجب خبر ما.

## الصورة الثالثة:نداء+ ما + أفْعَل(خالفة التعجب) + المتعجب منه +جملة تعليلية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر (مجزوء الكامل):




يتألف هذا التركيب من أداة التعجب (ما)، والمتعجب منه (الحياة) مفصول بينهما بخالفة التعجب (أغلى)، متبوع بجملة فعلية تعليلية؛ حيث علل الشاعر وبرر موقفه من غلاوة الحياة وقيمتها، بدليل استخدامه لنداء في بداية الجملة وهو نداء مجازي وظف فيه الشاعر رمزاً من رموز الحرية والبقاء ولفسحة والأمل (الطير).

---

1 الأندلسي، أبو حيان، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998م، 2069/4.

2 الديوان، لجوى مسافر بعيد، ص148.

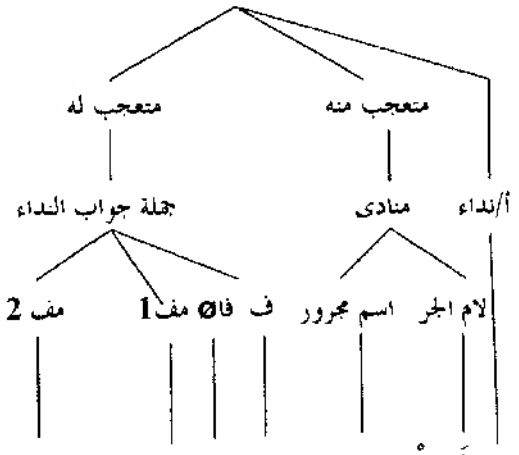
2- **النداء التعجبي**: وهي من الصيغ القياسية المطردة في نظر فاضل صالح السامرائي[1]، على اعتبار أنّ النداء كثيراً ما يخرج عن معناه الحقيقي إلى معانٍ أُخرى تُستفادُ من السياق، وعليه أكثر النداء يخرج إلى معنى التعجب لاقتضاء المقام، ولحاجة المتكلم أو الشاعر إلى استعظام شيء جلل، ألمّ به، أو خطب أصابه.

ومن خلال عملية الاستقراء، وجدنا أنّ بعض أساليب الاستغاثة التي استعان بها الشاعر؛ إنّما خرجت إلى النداء التعجبي، وهذا ما يفرضه السياق اللغوي للجمل الشعرية، وما استخلصنه من معنى عام لدلالات الجمل في الأساليب الشعرية.

وقد ترددت السياقات المستخدمة من طرف الغماري سبع مرات في الديوان، موزعة على الصور التالية:

**الصورة الأولى:أداة نداء + منادى (متعجّب منه) + جواب النداء**

الصيغة الجديدة للتعجب( الكامل):




يا لَـلْحَـياةِ.. نـرودها مـطراً، وَتأْ بَـى الرِّيحُ ..إلاّ أنْ يسُـودَ خـواءُ![2]

تتألف بنية هذا التركيب من أداة نداء (يا)، وهي الأداة الوحيدة المستخدمة للمتعجب منه، ولا يجوز حذفها، وتأتي بعدها لام مفتوحة تجُرُّ المستغاث به أو المتعجب منه[3]، و«**ذلك في الاستغاثة والتعجب، وذلك الحرفُ اللام المفتوحة**»[4]، وهذه اللام كما نرى لا تكون إلاّ مفتوحة، و«**وقالوا:"يا لَلْعَجَبِ" و"يا لَلْماءِ"، لمّا رأوا عجبا أو رأوا ماء كثيرا، كأنه يقول:**

1 ينظر: السامرائي، معاني النحو، 291/4.

2 الديوان، عن الثورة والحب، ص49.

3 ينظر: عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص144؛ وفتح الله صالح المصري، الأدوات المفيدة للتنبيه في كلام العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص27؛ وعباس حسن، النحو الوافي، 87/4.

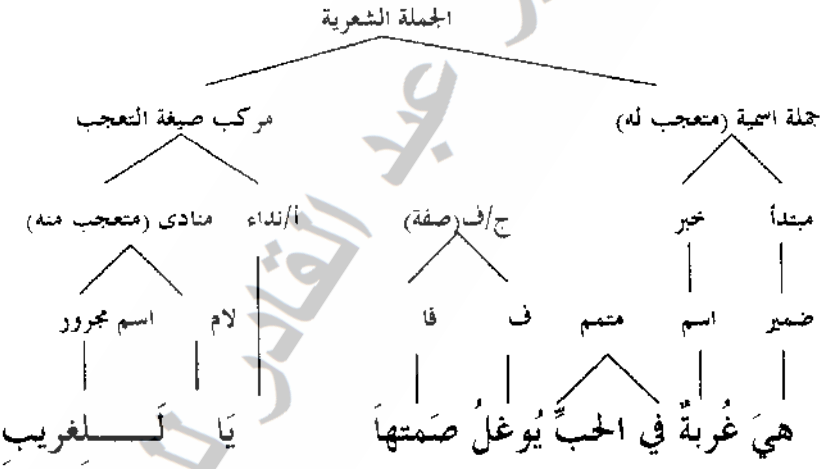
4 الكتاب، 219/2.

"تعال يا عجبُ، أو تعال يا ماءُ...وكل هذا في معنى التعجب والاستغاثة»[1]، وجاء بعد هذه الأداة اسم مجرور بلام مفتوحة جارّة ؛ لأداء وظيفة المتعجب منه "يا لَلْحياةِ" المجرور لفظا، المنصوب محلا على النداء[2]، ويرى بعضهم أنّ الجار والمجرور متعلقان بمعنى الاستغاثة في (يا) أو بالفعل المقدر المحذوف المستعمل في الاستغاثة[3].

وميلُ الشعراء إلى استخدام مثل هذه الأساليب التعجبية بأدوات النداء، إنّما الغرض منها إدخال معنى التعجب في مثل حالات المتعجب منه المنادى[4].

**الصورة الثانية:جملة جواب النداء + أداة نداء + منادى (متعجب منه) + جملة**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




تحمل هذه الجملة في طياتها معنى الاستغاثة؛ التي تعني «ما اشتمل على منادى القصد من ندائه أن يخلص من شدة أو يعين على دفع مشقة»[6]، وهذا المعنى جائز في اللغة العربية، «وكلّ ما صحّ أن يكون منادًى صحّ أن يكون مستغاثاً ومتعجباً منه، وما لا فلا، إلاّ المعرف بأَلْ فإنه يجوز نداؤه فيهما، أي في الاستغاثة والتعجب»[7].

ومن هنا فأساليب الغماري التي وظف فيها أسلوب الاستغاثة خرجت إلى النداء التعجبي وحملت معناه، «وأمّا (التعجب) فإنما يكون لاستعظام الأمر والتعجب منه، وقد أُجرِيَ

1 المصدر نفسه، 222/2.

2 ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، 79/4.

3 ينظر: محمد سعيد إسبر، بلال جنيدي، الشامل معجم في علوم العربية و مصطلحاتها، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص91.

4 ينظر: فتح الله صالح المصري، الأدوات المفيدة للتنبيه في كلام العرب، ص ص28، 29.

5 الديوان، أشواك الظلام، ص137.

6 محمد عيد، النحو المصفى، مكتبة المنيرة، القاهرة، مصر، 1989، ص 285.

7 عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص144.

**التعجب مجرى الاستغاثة في الأسلوب وسائر وجوه الاستعمال وجميع الأحكام، لأنّ سببهما أمر عظيم عند المنادى»**[1].

لذلك نجد أنّ هذه الجملة تتكون من جواب المتعجب منه والمتمثل في الجملة الاسمية التي استفتح بها الشاعر البيت الشعري (هي غربة في الحبّ يوغل صمتها) وظف الشاعر التراكيب النحوية للجملة الاسمية (ضمير، اسم نكرة، جار ومجرور، جملة فعلية أدت وظيفة نحوية)، وجاء بعده المحل الشاهد (يا لَلْغريب)، المتكون من الأداة (يا) والاسم المجرور باللام المفتوحة لأداء وظيفة المتعجب منه؛ فالشاعر هنا يستغيث متعجبا من شدة ما ألمّ به من معاناة ولوعة فراق.

والتعجب بالنداء قياس مطرد، ينبغي إلحاقه بالصيغ القياسية لا السماعية؛ لأنّه كثير الدوران في أساليب الكتاب وبخاصة الشعراء، وهي صيغة كما يبدو تساعد المستعمل لها من استخدامها في الكلام التعجبي، «**وبوسعنا أن نستعين بهذه الصيغة للتعجب من كلّ اسم في الوجود تلمح من الغرابة أو من مخالفة العادة أو من تجاوز ما هو معهود فيه أو التفوق على ما هو معروف عندما يبهر ويهول**»[2].

3- **الاستفهام التعجبي:** سبق وأن ذكرنا أنّ الاستفهام قد يخرج لأداء معانٍ ثانوية أخرى لم توضع له، وإنّما السياق وصيغة التركيب الجديد والنغمات الصوتية المصاحبة له هي السبيل إلى الكشف عن هذه المعاني، و«**ما من شك أنّ التركيب وحده لا يُسهم في تحديد هذه القيمة التعبيرية الطارئة على أصل الوضع. بل لا مندوحة عن استصحاب ملابسات العبارة، وعرفية الاستعمال، و مقصدية المتكلم**»[3].

وقد اهتم البلاغيون والنحاة بالاستفهام التعجبي اهتمامهم بالأساليب الأخرى، «**وقد نجد للتعجب والقَسَم مواقع متقنة وفاعلة في النفس فعل أقوى الأساليب وأدخلها في بحث البلاغة**»[4] ، لذا فالاستفهام الحامل في طياته معاني التعجب، إنّما منبعه السياق الكلامي، والنغم الصوتي المصاحب له أثناء الإلقاء؛ لأنّ «**التعجب بطبيعته من المواقع الشعرية الخالصة التي يتوهّج فيها الإحساس بالأشياء والمعاني**»[5].

---

1 المرجع السابق، ص ص 144، 145.

2 التعجب: صيغه وأبنيته، ص81.

3 التراكيب النحوية في ضوء التحليل الوظيفي، ص566.

4 دلالة التراكيب، دراسة بلاغية، ص192.

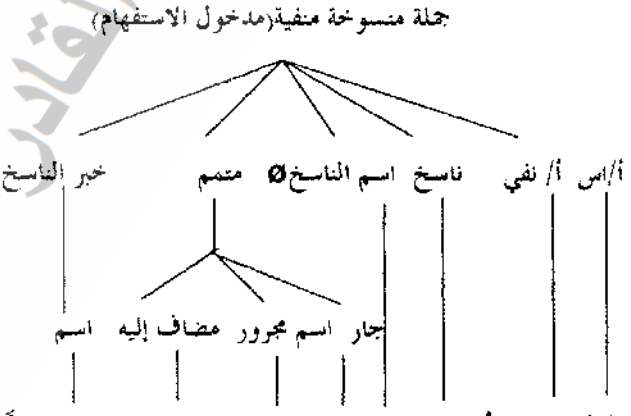
5 المرجع نفسه، ص193.

وذكر النحاة والبلاغيون أنّ الاستفهام كثيرا ما يخرج إلى أداء معانٍ دلالية أخرى متعددة، «**وهذا التعدد دليل على ما نريد أن نؤكده من أنّ المعنى الذي يفيده الاستفهام خفي وسانح ومتفلت...ولذلك تجد المتكلم يعمد أحيانا إلى الصوت فيرفعه أو يخفضه أو يوزع علوه وانخفاضه في تقطعات وتنغيمات معينة يريد بذلك وغيره أن يحمل الأنغام ما أحس أنه تفلت من الكلمات والتراكيب**»[1].

وترددت الأساليب الاستفهامية المنشئة للاستفهام التعجبي في الديوان خمس مرات، أمكن توزيعها على الصور التالية:

**الصورة الأولى: أداة استفهام + مدخول الاستفهام(جملة منسوخة) + جملة استفهامية**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (البسيط):




**أَ لَـمْ نَكُـن في شفاه الغيب معجـزةً أَ ينكـرُ الكـون أنّـا قد خلقناه؟**[2]

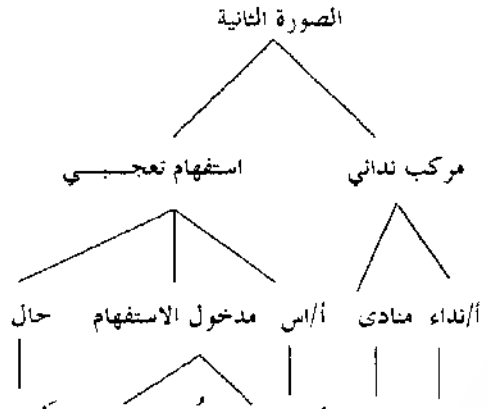
يتكون هذا التركيب من أداة استفهام (الهمزة)، متبوعة بأداة نفي وجزم (لم)، داخلة على الجملة الاسمية المنسوخة بفعل ناسخ (نكن)، المحذوفة الاسم الذي دلّ عليه سياق الجملة (نحن)، جاء بعده متمم متعلق بالخبر (في شفاه الغيب)، وهو كثيرا ما يلجأ إليه الشعراء للمحافظة على نسق البيت الشعري وزنا وموسيقى، ثم جاء بعده الخبر النكرة (معجزة). والمتأمل لهذا التركيب يستشف أنّه أُشرِب معنى التعجب من خلال السياق اللغوي الشعري الوارد فيه بدليل الشطر الثاني من البيت الذي واصل فيه الشاعر حيرته وتعجبه مما يستنكره، فيبدي أسفه وتعجبه بواسطة الاستفهام.

1 المرجع السابق، ص218.

2 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص79.

**الصورة الثانية: جملة + نداء + استفهام تعجبي (أداة + مدخول أداة الاستفهام)**

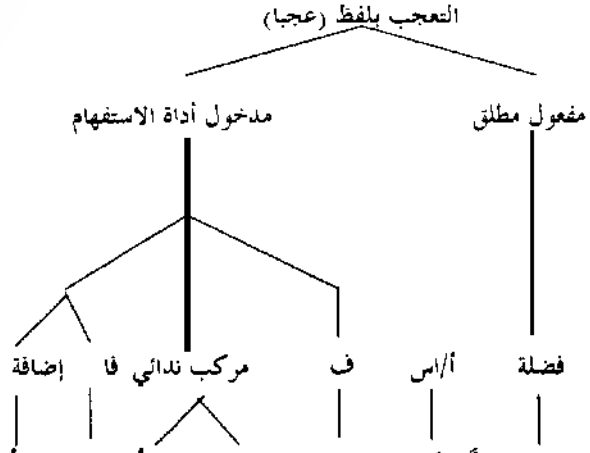
ويمثل هذه الصورة قول الشاعر (الكامل):




**الوردُ يلهجُ بالسَّماءِ مُسَبِّحاً يا دربُ.. ما بالُ الغريبِ كَئُـــودا؟**[1]

تتكون هذه الصورة من مركب ندائي (يا دربُ) متبوع بأداة استفهام، يستفهم الشاعر من خلالها عن حال الغريب مبديا تعجبه من تصرفاته، لذلك جاء مدخول أداة الاستفهام معرفا بالإضافة للمساهمة في أداء معنى التعجب بهذه الكيفية.

4- **التعجب بلفظ عجبا:** من بين الألفاظ التي وظفها الغماري وأدت معنى التعجب لفظة (عجبا)، وذلك في أربع تراكيب متشابهة، يمثلها قول الشاعر (الكامل):




**عَجَـبـاً..أَ يُصْـلـبُ يا زمـانُ نضـالُها ويدوسُـهُ ليلٌ منَ الطُّـغيانِ**[2]

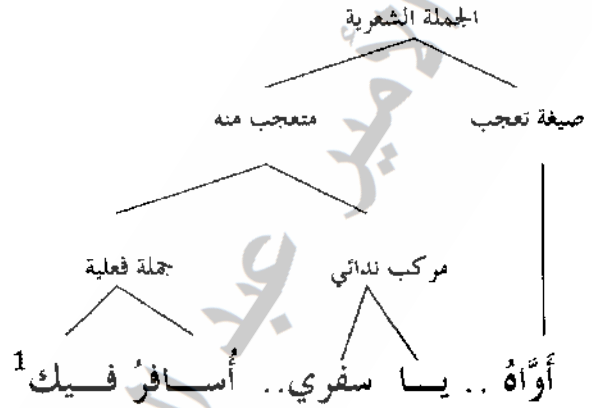
تتألف بنية هذا التركيب من لفظة (عجَباً) المؤدية لمعنى التعجب بهذه الصيغة؛ فهي مفعول مطلق لفعل محذوف قدره النحاة القدامى (أتعجب)، جاءت بعده جملة استفهامية

1 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص108.

2 الديوان، أغنية الشمس، ص27.

مصدرة بهمزة ومدخولها المتمثل في الجملة الفعلية (أيصلبُ ..نضالها) وبتوسطها نداء اعتراضي، الغرض منها هو إفادة التعجب بهذه الصيغة السماعية.

**5- التعجب بـ(أواه):** استخدم الغماري صيغة نادرة للتعبير عن التعجب وهي صيغة (أواه)، الحاملة لمعنى التأفف والحسرة والتعجب، وذلك في قوله (مجزوء الوافر):




تتكون بنية هذه الجملة من صيغة (أواه) المؤدية لمعنى التعجب السماعي، المستوحى من السياق اللغوي والقرائن المعنوية التي تُستفادُ من السياق، أتبعه الشاعر بتركب ندائي (يا سفري)، وجملة فعلية (أسافر فيك) التي بين فيها المتعجب منه من خلال توظيفه لهذه التراكيب.

## خصائص التعجب:

- بعد هذا الاستقراء والتحليل البسيطين، يمكن القول أن الشاعر لم يوظف جل الأساليب التعجبية المشهورة ، وخاصة صيغة التعجب القياسية المعروفة (أفعل به)، فإننا لم نعثر عليها على الإطلاق في الديوان، ووظف بدلا عنها صيغا سماعية، كالنداء التعجبي والاستفهام التعجبي ولفظة (عجبا) و (أواه)؛ على أنه يمكن تصنيف بعض الصيغ السماعية وترقيتها إلى صيغ قياسية وذلك لأنها مطردة في الاستعمال، وبخاصة في النداء التعجبي، وذلك لأنّ «**التعجب جملة اسمية مركبة ذو طبيعة إنشائية غير طلبية وموسوم بنغم دلالي يتضمن الانفعال أو الحكم العاطفي**»[2]، كما أنّ التعجب بهذه الأدوات

1 الديوان، أواه يا سفري، ص62.

2 بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، 230.

يساعدنا على معرفة الطبيعة المرنة للغة العربية انطلاقا من المدونات الشعرية، ولأنّ الأدوات التعجبية تدل على قيم معنوية كالحالية والظروف والنداء والاستنكار والزمان المطلق[1].

- أساليب التعجب التي يوظفها الشعراء عادة في أشعارهم، هي أساليب تنبض بالحياة والحيوية والنشاط؛ لأنّ جملها تحمل إسنادا تاما ذات دلالة متميزة بلاغيا ودلاليا، إضافة إلى ما يحمله أسلوب التعجب من إيجاز وخصب معنوي[2].
- تكمن القيمة التعبيرية في أساليب التعجب التي وظفها الغماري في عدم انفصال أجزاء الأسلوب وتماسكها؛ ممّ يمكنها من أداء وظيفتها الانفعالية والمعنوية.
- التأويلات العارضة والمختلفة التي يستعرضها بعض النحاة لصيغ التعجب القياسية لا تخدم التحليل العلمي الدقيق للجملة العربية وخاصة الجملة الشعرية، على اعتبار عملية التأثر والاقتناع لدى كل باحث؛ وبالتالي يصعب توحيد الرؤى والمناهج؛ لضبط عملية التحليل النحوي الوظيفي للجملة.
- ميل الشاعر إلى استعمال بعض الصيغ القياسية النادرة؛ وهذا لصعوبة توظيف الصيغة القياسية الثانية التي يندر استعمالها لدى الكثير من الناس.
- إعراض الشاعر عن استعمال الصيغ السماعية المتعارف عليها والمبثوثة في كتب النحاة؛ لأنّها لم تعد تُستعمل، ولا أثر لها في الحياة اليومية للناس.

أسلوب التعجب من الأساليب العربية التي يعبر عن الدهشة والانفعال والانبهار، والاستغراب، وذلك باستعمال صيغ ونغمات صوتية خاصة أثناء عملية النطق بها.

1 المرجع السابق، ص230.

2 ينظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## أسلوب الاستكثار (كم الخبرية):

ويُطلقُ عليه إنشاء الاستكثار، وهو من الأساليب الإنشائية غير الطلبية المعتمدة على (كم)، وتناولها النحاة في مدوناتهم مع (رُبَّ) التي تفيد معنى الاستقلال، و«**اعلم أنّ لـ‹كم› موضعين: فأحدهما الاستفهام، وهو الحرف المستفهَمُ به، بمنزلة‹كيف›و ‹أين›. والموضع الآخر: الخبر، ومعناها معنى رُبَّ**»[1].

من خلال ما ذهب إليه سيبويه؛ يتبيّنُ لنا أنّ ‹كم› على وجهين؛ استفهامية ويفيد معناها أيّ عدد، وخبرية ويفيد معناها التكثير[2]، وتناول ابن هشام المسائل المشتركة والخلافية بين الاستفهامية والخبرية؛ فالمشتركة تتمثل في الاسمية والإبهام، والافتقار إلى التمييز، والبناء، ولزوم التصدير[3]؛ أمّا المسائل الخلافية فهي أمر خمسة[4]:

- الكلام مع الخبرية محتمل التصديق والتكذيب، بعكس مع الاستفهامية.
- عدم استدعاء المتكلم بالخبرية من مخاطبه جوابا لأنه مخبر، بعكس الاستفهامية لأنه مستخبر.
- عدم اقتران الاسم المبدل من الخبرية بالهمزة، بخلاف المبدل من الاستفهامية.
- تمييز‹كم› الخبرية مفرد أو مجموع، أما تمييز الاستفهامية فلا يكون إلاّ مفرداً.
- تمييز الخبرية واجب الخفض، أمّا تمييز الاستفهامية منصوب.

وقد تحدث خالد ميلاد عن إنشاء الاستكثار والاستقلال مستنداً على آراء سيبويه في كتابه والمبرد في مقتضبه وابن السراج في أصوله، كما تناول آراء الرضي الذي دافع على إنشائية الاستكثار والاستقلال[5]، مركزاً على ما أورده الرضي في شرحه للكافية؛ «**فالجواب أنّ معنى الإنشاء في كم في الاستكثار، وفي رُبّ في الاستقلال، ولا يقصد المتكلم أنّ للمعنيين خارجاً، بل هو الموجد لهما بكلامه، بل يقصد أن في الخارج قلة أو كثرة، لا استكثاراً ولا استقلالاً**»[6].

---

1 الكتاب، 159/2.

2 ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ص183، وشرح ابن عقيل، 66/4، 67؛ وشرح المكودي،ص 275.

3 ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ص183.

4 ينظر: المصدر نفسه، ص184.

5 ينظر: الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص301.

6 شرح الكافية في النحو: 94/2.

واعتبر النحاة أنّ (كـــم) و (رُبّ) لا تفترقان في عملهما ويُذكـــران دائما جنباً إلى جنب، و«**اعلم أنّ (كـــم) في الخبر لا تعمل إلاّ فيما تعمل (رُبّ) لأنّ المعنى واحدٌ، إلاّ أنّ (كـــم) اسم و(رُبّ) غير اسم، بمنزلة(من)، والدليل عليه أنّ العرب، تقول: كم رجلٍ أفضل منك؟ تجعله خبر (كم)**»[1].

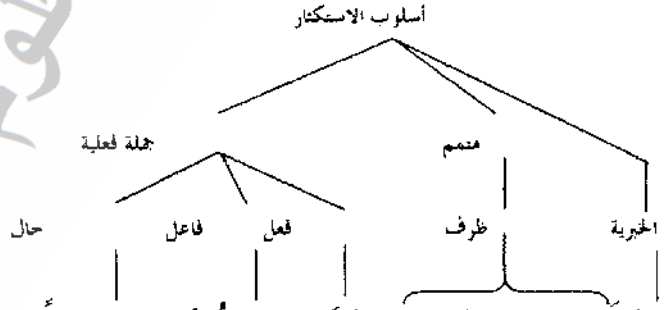
ويجوز الفصل بين كم الخبرية وبين الاسم الذي يليها بشيء، متى استغنى عليه السكوت أو لم يستغن، كم يمكن حذف التمييز حملا على أنّ كم إمّا ظرفية أو مصدرية[2].

وبعد إخضاع الديوان لعملية الإحصاء التقليدية، خلـــصنا إلى أربعـــة وثلاثـــين تركيبـــاً استكثارياً، أمكن توزيعها على الصور التالية:

## الصورة الأولى: كـم + جملة فعلية ماضويـة

ترددت تراكيب هذه الصورة إحدى وعشرين مرة، متباينة بين المتممات التي تلحقها مـــع المحافظة على ماضوية الفعل الذي يليها، والتراكيب على هذه الشاكلة، يُستفادُ من خبريتها من خلال السياق الذي وردت فيه، وليس من خلال التركيب الفعلي لهذه الأساليب الدالة علـــى الإنشاء غير الطلبي.

يقول الغماري (البسيط):




كـــمْ فَـــوقَ وَادِيْـــكِ رَفَّ الحُـــبُّ مُبْتَـــسِمـــاً
وَغَـــرَّدَ الأخضَـــرانِ الطِّـــيبُ والسِّـــحـــرُ[3]

تتألف بنية هذا التركيب من (كم) الإستكثارية، حيث اعتمد الشاعر على حذف مميزهـــا واستعاضه بجملة فعلية فعلها ماضٍ (رفّ) الذي استوفى شروطه بفضل عملية إسناده إلى الفاعل

---

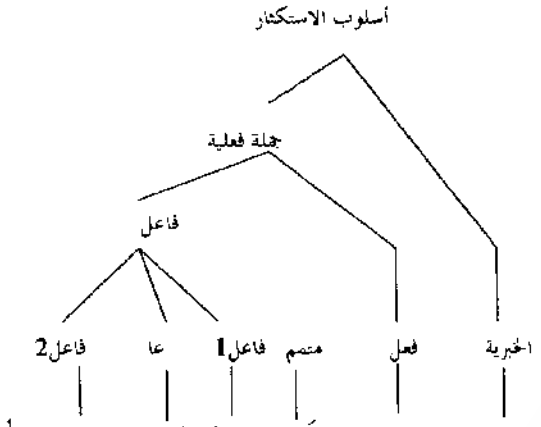
1سيبويه، الكتاب، 163/2.

2 ينظر: سيبويه، الكتاب، 167/2؛ ابن هشام، مغني اللبيب، ص184، 185.

3 الديوان، لبنان الرافض، ص10.

المجازي (الحبُّ)، خاتما شطر بيته بحال مفردة (مبتسما)، كما أنّ الغماري استكمل في الشطر الثاني بجملة معطوفة آية في الروعة وبلاغة في التصوير.

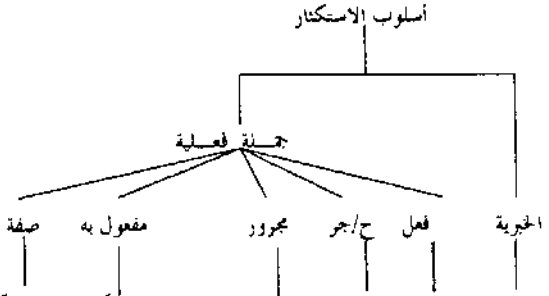
ويقول في موضع آخر (البسيط):




شَـــلُّوا ربيعَ ضياءٍ رَفَّ موسِمُه وَكَـــمْ تـــخايـــلَ فيه الأرزُ و الثـــمرُ [1]

تتألف بنية هذا الجملة الشعرية في شطرها الثاني من (كم) الخبرية المفيدة للتكثير، متبوعة بجملة فعلية فعلها ماضٍ (تخايل) المفيد للمشاركة بدلالة صيغته الفعلية على ذلك (تفاعل)، وتعدد الفاعل المجازي (الأرز) و (الثمر)، وهي صورة من الصور الرائعة روعة صورها البيانية المشكلة للاستعارة المكنية وذلك بتجسيد وتشخيص بعض الصور المعنوية التي تزخر بها الدواوين الشعرية.

ويقول في موضع آخر (الكامل):




كـــمْ شَـــعَّ في الأكوانِ .. كَـــوناً أخضراً وَكما تَشائينَ .. المسافةُ يخـــلقُ [2]

تتألف بنية هذا التركيب من (كم) المفيدة للتكثير، متبوعة بجملة فعلية فعلها ماضٍ (شـــعَّ) وجار ومجرور ( في الأكوان)، ومفعول به موصوف (كـــونا أخضراً)، وقد حذف المميز لدلالة السياق اللغوي الشعري عليه.

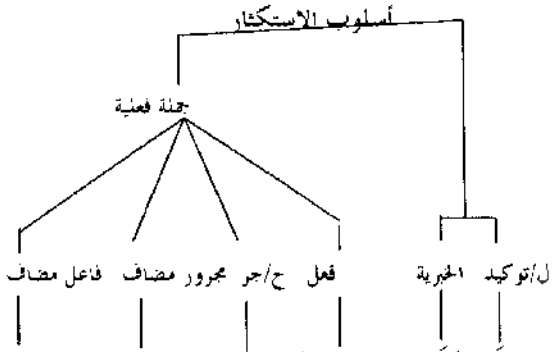
---

1 الديوان، لبنان الرافض، ص15.

2 الديوان، الوعد الحق، ص67.

## الصورة الثانية: كم + جملة فعلية مضارعية

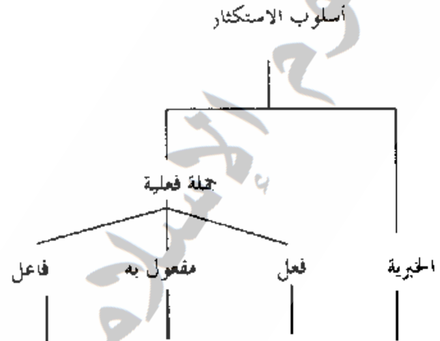
تتفق التراكيب العشر المكونة لهذه الصورة في طبيعة الفعل المضارع الذي يلي كم الخبرية، ومنها قول الشاعر (الكامل):




**عِيدِي على هَــامَاتِ شَوقِك مُورِقٌ وَلَــكَمْ يطيــبُ على لقــائكِ عــيدِي**[1]

تتألف بنية هذه الجملة الشعرية في شقها المتعلق بالشاهد النحوي من كم الخبرية المقترنــة بلام التوكيد المتبوعة بجملة فعلية فعلها مضارع (يطيب) الدال على الاستقبال المسند إلى الفاعل المجازي (عيدي) المفصول بينهما بمتمم(على لقائك)، وهي ميزة جل الشعراء المحدثين.

وهذه صورة أخرى من صور الشاعر المتباينة (الكامل):




**تتعطشُ الأبعادُ وهي جريحةٌ لرؤاهُ .. كــم تــهبُ الخــلودَ رُؤاه!**[2]

تتألف بنية هذا التركيب من (كم) الخبرية محذوفة المميز لدلالة السياق اللغــوي الــشعري عليه، وفعل مضارع (تهب) المسند إلى فاعل مؤخر تأخير وجوبيا (رؤاه) لاقتران ضميرها العائد عليه وهي من أحوال تقدم المفعول به عن الفاعل وجوبا، ودلالة التكــثير – هنــا– مــشوبة

1 الديوان، لا ترهبي الموج، ص84.

2 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص130.

بالتعجب، وهي أساليب يغلب عليها خروج بعض الأساليب عن وظائفها النحوية والبلاغية، وهذا لطواعية اللغة العربية ومرونة سياقاتها المختلفة.

## الصورة الثالثة: كم + جار ومجرور + تمييز + صفة

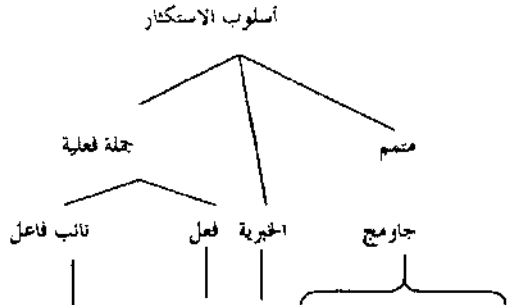
ترددت هذه الصورة مرة واحدة، وهي المرة التي ظهر فيها تمييز كم الخبرية بطريقتها النظامية المألوفة لدى النحاة، ومنها قول الشاعر (البسيط):

كـــمْ في الجنوبِ تباريـــحَ مـــزقةٍ ودمعةُ القـــهرِ من عينيهِ تنـــحدرُ[1]

تتألف بنية الشق الأول من البيت الشاهد من كم الخبرية المفيدة لمعنى التكثير الواردة في هذه الصورة وفق النمط المعهود في المصنفات النحوية القديمة منها والحديثة، فجاء بذلك التمييز مفصولا بينه وبين كم بجار ومجرور وهذا كثير في اللغة العربية، هذا التمييز الموصوف (تباريح ممزقة)، جاء على وزن (تفاعل)، الممنوعة من الصرف، فكون بذلك صورة بلاغية جميلة.

## الصورة الرابعة: جار ومجرور + كم + جملة فعلية (فعل مبني للمجهول)+متمم

أورد الشاعر مثالا واحداً لهذه الصورة النمطية بهذا الشكل، في قوله (الكامل):




بـــاسم الطريقة كم تُباع شريعـــتي باسم الحقيقة حقنا أسلابُ[2]

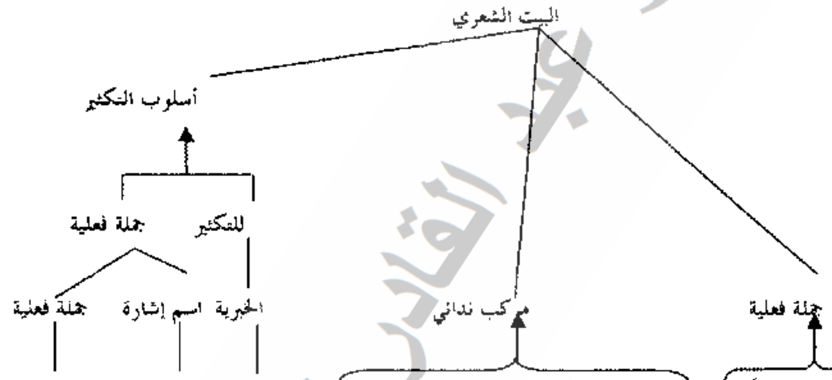
1 الديوان، لبنان الرافض، ص11.

2الديوان، إلى روح الشهيدة دلال المغربي، ص181.

تتكون بنية هذا التركيب من كم الخبرية المسبوقة بجار ومجرور (باسم الطريقة)؛ وهذا حتى يتمكن الشاعر من ربط ما قبل وما بعد كم الخبرية، حتى يُستفاد من معرفة تمييزها المحذوف لدلالة السياق اللغوي عليه؛ لكن الاختلاف الحاصل هنا مقارنة بالتراكيب السابقة، هو إسناد الفعل المبني للمجهول (تُباعُ) إلى نائب عن الفاعل (شريعتي)، حتى يتوزع البيع على كل من كان سببا في تفرقة المسلمين جميعاً.

**الصورة الخامسة: جملة فعلية +مركب ندائي+ كم+اسم إشارة+ جملة فعلية**

تركيب وحيد لهذه الصورة النمطية، جاء في قول الشاعر (مجزوء الكامل):




**غنّيْتُ ألــــفاً .. يا عيــونَ الليل .. كــم ذا تسخريـــــن!**[1]

تتألف بنية هذا التركيب من متقدم جملة فعلية (غنيت ألفا) ومركب ندائي اعتراضي (ياعيون الليل)، لدلالة السياق الحالي على نوع المنادى، ثم جاء بعدهما المحل الشاهد المتكون من (كم) الخبرية المتبوعة باسم الإشارة (ذا) الذال على العدد بدلالة معنى الفعل المستعمل وكذا صيغته (تسخرين) الدال على الاستمرارية والدوام.

**خصائص أسلوب الاستكثار:**

بعد عملية التحليل الخاصة بأسلوب الاستكثار، يمكن القول بأنه:

- يجوز الفصل بين كم الخبرية وبين الاسم الذي يليها.
- تكرار أسلوب الاستكثار وتراكيبه أربعا وثلاثين مرة، متباينة بين المتممات التي تلحقها، و يُستفادُ من خبريتها من خلال السياق الذي وردت فيه، وليس من خلال التركيب الفعلي لهذه الأساليب الدالة على الإنشاء غير الطلبي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1 الديوان، نجوى مسافر بعيد، ص144.

اعتماد الشاعر على حذف المميز واستعاضه بجملة فعلية فعلها ماضٍ استوفى شروطه بفضل عملية إسناده إلى الفاعل المجازي كما في الصورة الأولى.

اعتماد الشاعر على (كم) الخبرية المفيدة للتكثير، متبوعة بجملة فعلية فعلها ماضٍ، المفيد للمشاركة بدلالة صيغته الفعلية على ذلك (تفاعل)، وتعدد الفاعل المجازي، وهي صورة من الصور الرائعة روعة صورها البيانية المشكلة للاستعارة المكنية وذلك بتجسيد وتشخيص بعض الصور المعنوية التي تزخر بها الدواوين الشعرية كما في الصورة الأولى.

اقتران الجملة الشعرية بلام التوكيد المتبوعة بجملة فعلية فعلها مضارع، دال على الاستقبال المسند إلى الفاعل المجازي، المفصول بينهما بمتمم، وهي ميزة جل الشعراء المحدثين كما في الصورة الثانية.

اعتماد الشاعر على حذف المميز لدلالة السياق اللغوي الشعري عليه، واستعاضه بجملة فعلية فعلها مضارع مسند إلى فاعل مؤخر تأخيرا وجوبيا؛ لاقتران ضميرها العائد عليه وهي من أحوال تقدم المفعول به عن الفاعل وجوبا، ودلالة التكثير – هنا- مشوبة بالتعجب، وهي أساليب يغلب عليها خروج بعض الأساليب عن وظائفها النحوية والبلاغية، وهذا لطواعية اللغة العربية ومرونة سياقاتها المختلفة كما في الصورة الثانية.

اعتماد الشاعر على التركيب المتكون من كم الخبرية المسبوقة بجار ومجرور؛ وهذا حتى يتمكن الشاعر من ربط ما قبل وما بعد كم الخبرية، حتى يُستفاد من معرفة تمييزها المحذوف لدلالة السياق اللغوي عليه؛ لكن الاختلاف الحاصل هنا مقارنة بالتراكيب السابقة، هو إسناد الفعل المبني للمجهول إلى نائب عن الفاعل، حتى يتوزع البيع على كل من كان سببا في تفرقة المسلمين جميعاً.

ظهور التمييز مفصولا بينه وبين كم الخبرية بجار ومجرور وهذا كثير في اللغة العربية، هذا التمييز الموصوف، جاء على وزن (تفاعل)، الممنوعة من الصرف، فكون بذلك صورة بلاغية جميلة وهي الحالة الوحيدة التي ظهر فيها التمييز.

## أسلوب القَسَم:

أسلوب القَسَم من الأساليب الإنشائية غير الطلبية، وهو «**من الأعراف الاجتماعية التي تمكنت في تاريخ الإنسان، فلم يكد يخلو منه مجتمع من المجتمعات الإنسانية وقد وُضِع القَسَم أمارة على صدق المتكلم فيما يثبته أو ينفيه من أخبار**»[1].

والقَسَمُ من الأساليب النادرة الاستعمال في دواوين الشعراء، ولا يلجأون إليها إلاّ في حالات قليلة جدّاً؛ لأنّها تُقلل من حريتهم الشعرية في استخدام الصور البيانية و الأساليب البلاغية ، و«**اعلم أنّ القَسَمَ تأكيد لكلامك، فإذا حلفت على فعل غير منفي لم يقع لزمته اللام، ولزمت اللامَ النونُ الخفيفة أو الثقيلة في آخر الكلمة، وذلك قولك: ‹والله لأفعلن›**»[2]. وعقب خالد ميلاد على قول سيبويه قائلا:«**فكلامك أصل وتأسيس، إذ هو المفيد إفادة يحسن السكوت عليها، والقَسَم فرع عليه مؤكد له**»[3].

ويكون القَسَم باستعمال أدوات وأفعال تدل عليه؛ فمن الأدوات الواو، والباء، وهما أكثر الحروف دخولا على المحلوف به، ثم تأتي بعد ذلك التاء[4] ؛ ومن الأفعال مثل: أُقسِمُ، وأحلف، ومن الأسماء، نحو: يمين الله، وبعض المصادر، نحو: قسما.

وقسّم النحاة القَسَمَ إلى قسمين أو ضربين؛ قَسَم السؤال ويسمى قَسَم الطلب لتضمن جوابه طلبا كالأمر، والنهي، والاستفهام، كنشتدك الله، عمّرتك الله لتفعلن، وقَسَم الإخبار وذلك لتأكيد جواب القَسَم كوالله، وعهد الله، وربّي لأفعلنّ كذا[5] .

وبعد عملية استقراء للديوان، خلصنا إلى أنّ الشاعر استعمل ثلاثة تراكيب قسَمية خالف فيها العرف اللغوي المتعارف عليه في القَسَم وذلك باستعماله للمفعول المطلق (قسما) واقتباسه لبداية سورة من سور القرآن الكريم التي تحمل قَسَما، ومنها قول الشاعر (الكامل):

---

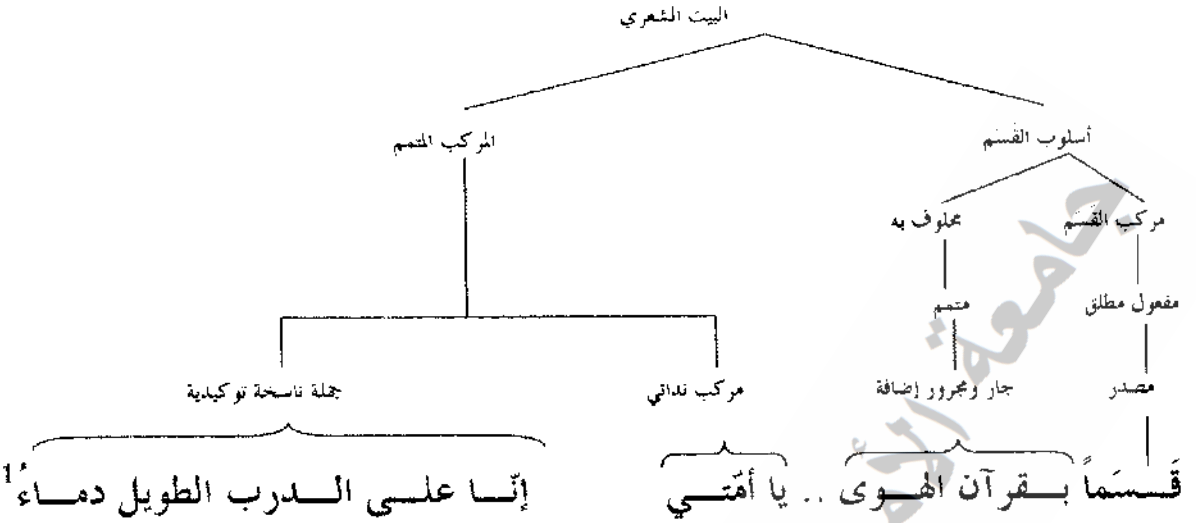
1 الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص100.

2 الكتاب، 121/3.

3 الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، ص100.

4 ينظر: الكتاب، 552/3.

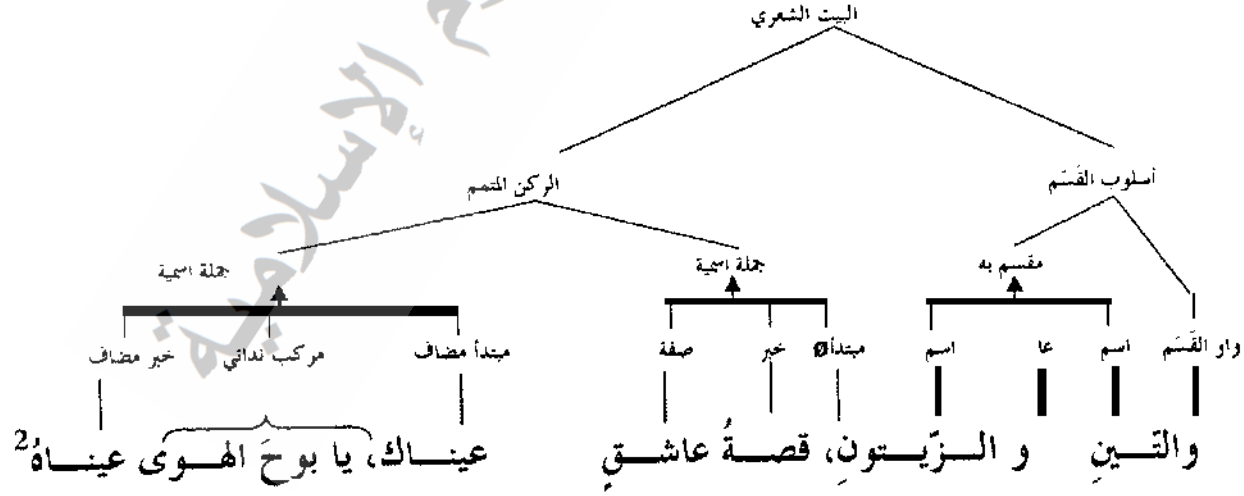
5 ينظر: شرح الكافية في النحو، 338/2؛ الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص ص 165، 166.




تتألف بنية هذا التركيب من المصدر المفعول المطلق (قَسَماً) المؤدي لوظيفة القَسَم، المتبوع بجار ومجرور وإضافة (بقرآن الهوى)، المؤدي لوظيفة المحلوف به، كما وظف الشاعر مركبا ندائيا اعتراضيا(يا أمتي) ليستدل به في قَسَمه، وليوضح به الصورة الشعرية التي يريد توضيحها وتوظيفها، خاتما بيته الشعري بجملة منسوخة توكيدية، ليقوي من أسلوبه الذي استخدمه هنا.

## الصورة الثانية : مركب القَسَم + جملة ابتدائية ×2

وترددت هذه الصورة مرة واحدة في الديوان، وذلك في قول الشاعر (الكامل):




1 الديوان،عن الثورة والحب، ص47.

2 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص134.

تتألف بنية هذا البيت الشعري من مركب القَسَم المتكون من واو القسَم والمقسم به (التين والزيتون)، ثم وظف الشاعر جملتين اسميتين مستقلتين استقلالا نحويا؛ الأولى (قصة عاشق) خبر مبتدأ محذوف يبينه السياق اللغوي للخبر (هي)، أمّا الثانية (عيناك يا بوح الهوى عيناه) المستوفية لعناصرها النحوية من مبتدأ (عيناك) وخبر (عيناه).

هذه التراكيب القَسَمية التي وظفها الشاعر لأجل أن يؤكد بعض ما كان قد تناوله قبل إيراد هذه الشواهد النحوية.

ومن ميزة الشعراء عدم استعمال الأساليب القَسَمية، التي عادة ما تُوظّف لأجل أغراض بلاغية توكيدية، ولهذا أحجم عنه الغماري في هذا الديوان، بدليل ندرة القَسَم فيه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# البـــــاب الثاني
# الدراسة الدلالية

# مـــــــدخـــــــــل:

## أهمية الدلالة في الدراسات اللسانية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعد أن أنهينا الدراسة التركيبية في شقها الأوّل من هذا البحث، نعرج الآن إلى نوع آخر من الدراسات اللغوية، والذي لا يقلُّ أهمية عن المجال التركيبي، ونعني به الدراسة الدلالية؛ هذه الدراسة التي استوقفت جهابذة اللغة؛ فسبروا أغوارها، وفتحوا مجالها، وصنفوا أبوابها؛ فغدت في مرحلة تالية من مراحل الدراسات اللغوية بمثابة الرأس من الجسد، فتصدى الدلاليون لكل شاردة وواردة بالدراسة، والفحص، والتمحيص. كما أنه «**لا يمكن فصل علم الدلالة عن غيره من فروع علم اللغة. فكما تستعين علوم اللغة الأخرى بالدلالة للقيام بتحليلاتها يحتاج علم الدلالة – لأداء وظيفته– إلى الاستعانة بهذه العلوم**»[1].

وقد تطرق العديد من الدارسين إلى أهمية الدلالة في الحقل اللساني، باعتبارها المنفذ الأخير لإدراك المعنى، وتفكيك شفرات النصوص الأدبية؛ فـ«**البحوث الدلالية العربية تمتد من القرن الثالث والرابع والخامس الهجرية إلى سائر القرون التالية لها، وهذا التأريخ إنَّما يعني نضجا أحرزته العربية وأصَّله الدارسون في جوانبها**»[2].

وكان للقرآن الكريم الدور البارز في نشأة الدراسات العربية عند العرب، «**فجميع الشواهد تؤكِّدُ أنَّ القرآن الكريم هو الذي أغرى علماء العربية ببحث معانيه للتعرف على مواطن إعجازه وأحكامه، فاهتدى العربُ لأول مرة إلى ضرورة بحث لغتهم والعناية بها ووضع قواعدها وجمع مفرداتها...والفضل كل الفضل يرجع إلى القرآن الكريم**»[3].

ويمكن أن نقول بأنَّ الدِّلالة – بفتح الدال أو كسرها– ودُلولة بالضم، والفتح أعلى، تدارسه العرب وتناقلوه بعدة معان؛ دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو« **ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى** »[4].

وتبدو – من خلال المصادر والمراجع التي تصفحناها– أهمية علم الدلالة بالنسبة للباحثين العرب؛ فهم تارة يذهبون إلى جذوره العربية القديمة، ويتحدثون عن ورود هذا المصطلح في

---

1 أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998م، ص13.

2 فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر ، دمشق، سورية، ط5، 1427هـ، 2006م، ص6.

3 محمود عكاشة، الدلالة اللفظية، ص6.

4 أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص11.

كتب القدامى، ويؤسسون لعلم عربي ضارب بتاريخه في أعماق الزمن، فقد تحدث الجاحظ عن الدلالة في باب البيان الذي قال عنه أنه «**اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل السامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع**»[1].

وقد استقر مفهوم اجتماعية الدلالة اللغوية وعرفيتها لدى العلماء العرب من أمثال ابن جني، وابن سيناء، وابن خلدون، فهؤلاء يدركون أهمية الدلالة في حياة الإنسان[2]، باعتبار أن الكلمات تؤدي وظائف متعددة في السياق الاستعمالي العام، وقد انبرى الكثير من الدارسين في العصر الحديث إلى تناول القضايا اللغوية في شقها المتعلق بالدلالة، «**ومن أجل ذلك كله خص الباحثون (المعنى) باهتمام واسع في دراساتهم، وأفردوه بعلم خاص سموه (علم الدلالة)Semantics واتضح لهم أن لهذا العلم صلة بعلوم النفس والاجتماع، والتأريخ، والجغرافية، وغيرها مما يبدو أثره في التغيرات المعنوية**»[3].

فالدلالة – إذن- علم قائم بذاته، وجزء هام ورئيس في عملية التحليل اللغوي، تعود جذوره الأولى إلى الدرس العربي القديم الذي رأى النور على أيدي ثلة من اللغويين العرب الذين كانوا بصدد دراسة جميع الظواهر اللسانية، التي من شأنها أن تخدم القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، وبالتالي تخدم اللغة العربية.

فهذا الراغب الأصفهاني يقول: «**الدلالة: ما يتوصل به معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالة الإشارات، والرموز والكتابة**»[4]، بينما يذهب السيد الشريف الجرجاني إلى أنّ « **الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو**

---

1 الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د-ت)، ج1، 76.

2 ينظر: فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص 11.

3 الرديني، فصول في علم اللغة العام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ، 2002م، ص227.

4 الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، مكتبة الأنجلو، (د-ت)، ص246-247.

الدَّال، والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص، وإشارة النص، واقتضاء النص»[1].

وهي في اصطلاح اللغويين؛ دلالة الألفاظ على المعاني الموضوعة لها، كدلالة السماء والأرض والجدار على مسمياتها، ويذهب أكثر اللغويين إلى أن الدلالة هي: غاية الدراسات الصوتية، والصرفية، والنحوية، والقاموسية، بل إنَّ الدلالة هي: قمة هذه الدراسات[2].

ويعتبر هذا العلم (Semantics) من أحدث فروع اللسانيات الحديثة يهتم بدراسة الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوروبا الغربية في المحاضرات التي كان يلقيها ريسيغ (C. Résig) في هال(Helle) حوالي 1825م في حديثه عن الفيلولوجيا اللاتينية.

أما أول من استخدم مصطلح علم الدلالة (Sémantique ) فهو اللساني الفرنسي بريال (Michal Bréal) وذلك في مقاله الصادر عام 1883م ثم ما لبث أن فصل القول في مسائل المعنى في كتابه الموسوم بـ(محاولة في علم الدلالة Essai de sémantique) وذلك سنة 1897م، وبعد ثلاث سنوات ظهر كتابه بطبعة انجليزية، وكان من بين اهتمامات هذا اللساني البحث في دلالات الألفاظ في اللغات القديمة التي تنتمي إلى الفصيلة الهندوأوربية، وقد أحدث ضجة كبيرة[3].

و لم يكن اللسانيون وحدهم الباحثين المهتمين بالدلالة؛ بل شغل العديد من الفلاسفة وعلماء النفس وطوائف من الباحثين في العلوم الإنسانية عامة قديما وحديثا، ويلاحظ الدارس أن الدرس الدلالي يتصف بالتشعب وتداخل المسائل المتصلة بالمعنى[4].

1 السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1357هـ، 1938م، ص215.

2 ينظر : محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، القاهرة، 1962، ص261.

3 ينظر، أحمد مومن ، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، ابن عكنون، الجزائر، ط2، 2005، ص 239. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص22.

4 ينظر: أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر دمشق، ط1، 1996م، ص 281.

وباعتبار علم الدلالة أهم فرع من فروع علم اللغة، فجميع هذه الفروع تشارك في تحديد الدلالة، ولا يمكن الفصل بينها وبين علم الدلالة؛ لأنّها تستعين بهم كذلك أثناء أداء وظيفتها، فكل فرع منها يُسهم بدوره في هذا التحديد[1].

وقد أشار بعض الباحثين إلى بعض الملاحظات التي يجب معرفتها حتى يحدد الباحث معنى الحدث الكلامي، والتي تشمل الجوانب الآتية[2]:

أ- ملاحظة الجانب الصوتي؛ لأنّ الصوت جزء من الكلمة، الذي قد يؤثر على المعنى، بشكل أو بآخر؛ كوضع صوت مكان صوت آخر، وكالتنغيم والنبر.

ب- دراسة التركيب الصرفي للكلمة؛ لأنّ معناها يتأثر بصيغتها الصرفية.

ت- مراعاة الجانب النحوي أو الوظيفة النحوية لكل كلمة داخل الجملة؛ وذلك لأنّ دلالة الجملة تتأثّرُ بتلك العلاقة التي تربط بين أجزائها المكونة لها.

د- مراعاة الجانب المعجمي؛ فالكلمة في التركيب اللغوي قد يتوقف وضعها على معناها المعجمي، لذا نختار الألفاظ التي تناسب دلالتها السياقَ الذي ترد فيه؛ لأنّ بعض الجمل قد لا يكون لها معنى مع أن مفرداتها ذات معان.

ذ- دراسة بعض التراكيب والعبارات التي لا يمكن الكشف عن معناها بمجرد معرفة دلالة مفرداتها؛ لأنّها تتعلق بمجال محدد من الاستعمال اللغوي الثقافي والسياسي الذي ترد فيه؛ كدلالة البيت الأبيض في الولايات المتحدة، والصحافة الصفراء.

ويعتبر المعنى أهم مشكلة تعتري علم اللغة، الذي يمثل نقطة التقابل بين ثلاثة أنواع من "علم المعنى" (Semantics)، فهذا التقابل فرصة التعاون بين الأنواع الثلاثة على خير وجه، (علم المعنى اللغوي، وعلم المعنى الفلسفي، وعلم المعنى العام).

وكثر الحديث عن الغموض المتزايد؛ الذي يعتري بعض الألفاظ كلفظ المعنى نفسه، وقد تناول هذا الموضوع عدد من النظريات والآراء الدقيقة على السواء، واستخدمت في دراسته

---

1 ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 13. ومحمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات مصر،ط1، 2005م، ص 9.

2 ينظر: أحمد مختار عمر ، علم الدلالة، ص 13-14. ومحمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 10-11.

مجموعة ضخمة جدا من المصطلحات المتضاربة والمتداخلة حتى أن المعنى كاد يفقد أهميته وصلاحيته للدراسة، كما أن عددا غير قليل من الدارسين قد تعمدوا إخراجه من بحوثهم[1].

كما يمكن الإشارة إلى أن أهم المحاور التي طرقتها الدراسات الدلالية الحديثة هي[2]:

1- محور الدلالة: ويتضمن دراسة المعنى، والحقول الدلالية والسياق وأنواع المعنى وتحليله.

2- محور العلاقات الدلالية: ويتضمن الترادف، والاشتراك، والأضداد، والفروق، وتدرج الدلالة ومساحتها، كما يتضمن بنى الألفاظ، وحركية الثروة اللفظية، والاقتراض ونحو ذلك من المسائل الدلالية.

3- محور التغير الدلالي: ويتضمن أسباب التغير الداخلية والخارجية، وسبل التغير وأشكاله، ومجالاته، إضافة إلى بحث المجاز والاستعارة، مما له اتصال وثيق بالمعنى وتبدلاته.

كما لا ننس أنَّ إرهاصات هذا العلم بدأت ملامحه في الظهور مع بدايات القرن الثاني الهجري؛ هذا القرن الذي يُعد المنطلق الزماني الأول للدراسات اللغوية، وقد تتبع العديد من الدارسين والباحثين العرب المحدثين دراسات وإسهامات القدامى، ونوهوا بالدور الذي قاموا به على أحسن وجه، ولعلَّ فايز الداية، وعبد الكريم الرديني، ومحمود عكاشة، من خلال كتبهم، علم الدلالة العربي بين النظرية والتطبيق، وفصول في علم اللغة العام، والدلالة اللفظية، قاموا بسرد الدراسات اللغوية، ولاسيما الدلالية على وجه الخصوص؛ وذلك بتتبع الظاهرة الدلالية منذ نشأتها، فقد تحدث هؤلاء عن إسهامات الخليل، وتلميذه سيبويه، كما تطرقوا إلى تفسير المعتزلة للظواهر اللغوية، ورأي عباد بن سليمان الصميري في قضية اللفظ ومدلوله؛ أما ابن دريد في كتابه الاشتقاق فقد أخذ الصلة بين اللفظ ومدلوله من منطلق طبيعي بحت[3].

ولسنا نقف -هنا- إلى سرد أهم التغيرات التاريخية لعلم الدلالة، بقدر ما نشير إلى أهمية الدلالة في حياة الإنسان بصفة عامة، وحياة الباحث بصفة خاصة، إضافة إلى إبراز بعض النقاط الأساسية في عملية البحث المتواصلة، منها أصالة البحث الدلالي عند العرب، ومدى نجاعة الدراسات الدلالية في المجال التطبيقي، وبخاصة في المدونات الشعرية.

---

1 ينظر، ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة:كمال بشر، ، دار غريب للطباعة، القاهرة، طبعة 12، ص 75.

2 أحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات، ص 284.

3 ينظر: الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 233 وما بعدها؛ فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص 18 وما بعدها .

# الفصل الأول:

# التحليل الدلالي في ضوء الدراسات اللسانية الحديثة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# المبحث الأول:
# العلاقات الدلالية:

- الترادف
- المشترك اللفظي
- التضاد
- التضمين

جامعة الأزهر الإسلامية

ترتبط الدراسات اللغوية بعلاقة وطيدة فيما بينها، فلا يمكننا أن نفصل بينها فصلا تامًّا، ولا يمكننا أن ندرس المجال التركيبي بمعزل عن المجال الصوتي، أو الصرفي، أو الدلالي، فكل مجال من هذه المجالات يحتاج إلى الآخر.

وتقتضي عمليات المقاربات اللغوية على أيِّ مدوَّنة الاستعانة بالجوانب السالفة الذكر، فلا دلالة دون نحوٍ، ولا نحو دون صرف، ولا صرف دون دلالات المعنى؛ فكل هذه الإجراءات تؤدي بنا إلى دراسة أيِّ مدونة لغوية بحسب المستويات التي تطبق عليها، لذلك كان للجانب الدلالي الأثر الكبير في هذه الدراسة بعد الجانب التركيبي الذي تناولناه في الباب الأول من هذه الدراسة.

وقد برزت في مجال الدراسات الدلالية الكثير من النظريات والمفاهيم التي تملأ أسطر الكتب والرسائل والدوريات، تنظر تارة وتطبق هذه النظريات تارة أخرى.

و يعمد الباحث في مجال الدلالة إلى مجموعة من الوسائل والإجراءات التي تساعده على الدخول إلى عالم المعنى، ودراسته دراسة موضوعية وفق قواعد ومناهج حديثة، تساعده على فك شفرات ألفاظها ومفرداتها وعباراتها.

وتكتسي البنية الدلالية في دراسة اللغات العالمية أهمية كبرى؛ إذ يتم – بواسطتها- التعرف على طبيعة العلاقات الدلالية المتواجدة داخل اللغة الواحدة، والتي تتفاعل مع بعضها البعض، وذلك لغرض تحديد المعنى، وتجلية عناصره الأساسية.

وسنحاول في هذا الباب – إن شاء الله- أن نتعرف على أهمية التحليل الدلالي لديوان (أغنيات الورد والنار) للغماري من خلال البنية الدلالية للشعر الجزائري المعاصر، ودراسة كل ما يتعلق بها انطلاقا من تناول العلاقات الدلالية التي تربط النص الشعري الجزائري، ومعرفة المجالات الدلالية التي تمَّ توظيفها، ذاكرين بعد ذلك أنواع المعنى من خلال عملية استقراء للديوان السالف الذكر.

**البنية الدلالية**:ترتكز أهمية البنية الدلالية لألفاظ القصائد على جملة من النقاط التي يمكن تناولها بالدراسة والتحليل والشرح؛ وعليه «**فإنَّ دلالات الألفاظ كما نجدها في المعجم مجرد نقطة انطلاق لسلسة بحث لا نهائي عن المعنى الذي يتعدد ويختلف باختلاف السياقات**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**والنصوص، ولا يتوقف الأمر على هذا فقط، بل إنّنا نجد أن المعنى يمكن أن يتعدد ويختلف من خلال القارئ والمحلل اللغوي الذي يقوم بتفكيك النص»**[1].

ويشير " فيرث" إلى أن الدلالة الموضوع الأهم في ما يتعلق بالدراسة الألسنية وتتكون الدلالة برأيه من مجموعة العلاقات أو الوظائف العائدة للعنصر اللغوي والمرتبطة بمضمون محيطه، فكل عنصر من العناصر اللغوية يحتوي على مجموعة العلاقات الملائمة لمحيطه[2].

**العلاقات الدلالية**:قام العديد من الباحثين والدارسين العرب برصد آثار التقابل الحاصل بين الدال والمدلول، وتتبع الظواهر اللغوية التي يُعنى بها الدرس اللساني العربي، فتناولوها في أبواب أطلقوا عليها تسميات متعددة؛ فمنهم من درسها في تعدد المعنى واللفظ، ومنهم من درسها في الظواهر المعجمية الأكثر دورانا في اللغة، ومنهم من تناولها في الظواهر الدلالية، ومنهم من تحدث عنها أثناء حديثه عن جهود وعلماء العربية في بحوث الدلالة، ومنهم من تناولها في تقسيمات الألفاظ الدالة على المعاني[3]، «**إذ أن هذه التسميات العلامية للكلمات هي التي تنقلها من دلالة لأخرى وهي التي تجيز الإيماء إلى المعنى الواحد بألفاظ مختلفة عن طريق الترادف Synonymy والمجاز metaphor ، كما يمكن أن نعبر باللفظ الواحد عن المعاني المتعددة بالاشتراك اللفظي polysemy**، وغير ذلك من الظواهر الدلالية الأخرى مثل التضمين**hyponomy** والاقتران اللفظي**collocation**»[4].

**الترادف**:من العلاقات الدلالية الأكثر شيوعا، والأكثر جدلاً في الاستعمال الدلالي؛ لكونه ظاهرة دلالية وقع فيها اختلاف كبير بين الدارسين. وسنعرض إلى أهم التعريفات الخاصة به.

---

1كريم زكي حسام الدين، التحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ج1، ص د.

2 ميشال زكريا ، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1980م، ص 283.

3 ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص215. وفايز الداية، علم الدلالة العربي، ص77. ومحمود عكاشة، الدلالة اللفظية، ص50. كريم زكي، التحليل الدلالي، ص11. والرديني، فصول في علم اللغة العام، ص276. و صائل رشدي شديد، عناصر تحقيق الدلالة في العربية، دراسة لسانية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002م، ص39.

4 كريم زكي، التحليل الدلالي، ص11.

**تعريف الترادف:**

**لغة:** جاء في لسان العرب أنّ: «**ردف: الردف: ما تبع الشيء وكل شيء تبع شيئا فهو ردفه**»[1]. وعرفه الزمخشري قائلا: «**ردف: هو رديفه وردفه: وقد ردفه وأردفه وارتدفه وتردفه ركب خلفه**»[2]. وفي معجم الوسيط يقول؛ حيث: «**حديث وائل بن حجر:" أن معاوية سأله أن يردف وقد صحبه في الطريق، فقال: لست من أرداف الملوك"** (رادفت) **الدابة: قبلت الرديف وقوية على حمله، وفلان: كان ردفه.**

**(ارتدف): فلان: ركب خلف صاحبه، وفلان: ردفه.**

**(ترادفا): تتابعا: وركب احدهما خلف الآخر وتعاونا.**

**وترادفت الكلمتان: كان بينهما الترادف.**

**(تردفه): ردفه.**

**(استردفه): سأله أن يردفه.**

**(الترادف): ترادف الكلمتين أن تكونا بمعنى واحد**»[3].

**اصطلاحا**: تتسم اللغة العربية وجميع اللغات بمتعة التعبير والغموض في عملية التبليغ والتواصل وتنوع الدلالات ويعد هذا من مبادئ النماء والحياة والخلود للعربية. والمحافظة على هذه المبادئ في اللغات الإنسانية يعد من المستحيلات نتيجة تداخل اللغات والتجاوزات التي يبيحها الإنسان لنفسه بحيث يعبر عن المعنى الواحد بأكثر من لفظ فيظهر ما يعرف بالمشترك اللفظي كما يعبر أيضا، باللفظ الواحد عن المعنى وضده فيظهر ما يسمى بالتضاد[4].

وقد تحدث سيبويه عن الترادف في (هذا باب اللفظ للمعاني)؛ أين أشار إلى اختلاف اللفظين والمعنى واحد[5] .

---

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد 9، ص 114- مادة ردف.

2 الزمخشري، أساس البلاغة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الأول، ص 348.

3 إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، 1-2، ص 339.

4 عمر صبور، بعض ظواهر علم الدلالة العربي (من خلال ديوان حسان بن ثابت)، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه الحلقة الثالثة، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، إشراف الدكتور عاطف عبد الهادي علام، 1990، ص 44.

5 ينظر: سيبويه، الكتاب، ج1/49 (يعقوب)، وج1/24 (هارون).

أو «**هو دلالة عدة ألفاظ على معنى واحد، مثل: الليث، الأسد، والهزبر**»[1]. ويذهب آخر إلى أنه « **اختلاف اللفظ وإتحاد المعنى في كلمتين فأكثر**»[2].

أمّا ابن جنّي فقد قال: «**هذا فصل من العربية حسن كثير المنفعة، قوي الدلالة على شرف هذه اللغة. وذلك أن تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة، فتبحث عن أصل كلّ اسم منها، فتجده مُفضيّ المعنى إلى معنى صاحبه**»[3]؛ حيث استعرض بالشرح المستفيض قضية اختلاف الألفاظ وتلاقي المعاني، فمثّل لبعض المعاني كالثبات والاستقرار، والعطف، والفرق ثم الالتزاق، واللين والميل، والحسن والاختيار[4].

ويراد من الترادف بأنه: «**الألفاظ الدالة على شيء واحد باعتبار واحد، واحترزنا بوحدة الاعتبار عن المتباينين كالسيف والصارم، فإنهما دلاّ على شيء واحد ولكن باعتبارين أحدهما على الذات والآخر على الصفة**»[5]. والمقصود بالترادف، اختلاف اللفظ أو الألفاظ واتحاد المعنى[6].

والترادف من أكثر العلاقات الدلالية وقوعا بين ألفاظ المجال الدلالي نظرا لتشابه وتقارب كثير من الملامح الدلالية بين ألفاظ المجال الواحد[7]. ومنه فإنّ «**المترادفات هي: ألفاظ متحدة المعنى وقابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق**»[8].

**شروط صحة الترادف:** يميل بعض الباحثين إلى تضييق دائرة الترادف؛ إذ يشترطون لضمان صحته مجموعة من الشروط منها[9]:

---

1 محمد علي عبد الكريم الرديني ، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص 243.

2 محمود عكاشة ، الدلالة اللفظية، مكتبة الأنجلو المصرية، 2002، ص 51.

3 ابن جني، الخصائص، ج474/1.

4 ينظر: ابن جني، الخصائص، ج474/1-489، وج21/3-22.

5 السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، (د-ت)، ج402/1.

6 المعجم الوسيط، ج351/1.

7 محمد محمد داود ، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص 188.

8 رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللغة العربية، المؤسسة السعودية، مصر،، ط 3 ، ص 309.

9 لمعرفة التفاصيل أكثر، ينظر: عبد التواب رمضان، فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة 3، ص 322. عمر صبور ، بعض ظواهر علم الدلالة العربي (من خلال ديوان حسان بن ثابت)، ص 45. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث= = اللغوي، المكتبة الجامعية الأزاريطة، الإسكندرية، 2001، ص244- 245. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص226-227. وأحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات، ص 313.

1- **الإتحاد في البيئة اللغوية:** أي أن يكون الترادف من لغة واحدة لا من لغات متعددة. وهذا الشرط لم يفطن إليه المغالون في الترادف حيث عدوا كل اللهجات وحدة متماسكة، وعدوا كل الجزيرة العربية بيئة واحدة، ولكن في الحقيقة نعد كل لهجة أو مجموعة منسجمة من اللهجات بيئة واحدة.

2- **الاتفاق في المعنى بين الكلمتين اتفاقا تاما:** حيث إذا كان العربي يفهم من الكلمة الأولى (جلس) شيئا لا يستفيده من الكلمة الثانية (قعد)، هنا نقول أنه ليس بينهما ترادف؛ ولهذا يتنافى الترادف بين الشيء وصفته.

3- **الإتحاد في العصر:** فبمرور الزمن قد يخلق فروقا بين الألفاظ، لذلك لابد أن يوصف خلال فترة زمنية واحدة.

4- **اختلاف الصورة اللفظية للكلمتين:** ألا يكون أحد اللفظين نتيجة تطور صوتي عن الآخر.

ومن أمثلة الترادف التي حققت الشروط نجد قول الشاعر (الكامل):

**أحبيبتي ، و الدربُ أغنيةُ الهوى**
**عقمت، و قد تنمو الجراح و تكبرُ** [1]

لقد مزج الشاعر بين لفظتين ( تنمو/ تكبرُ) على سبيل الترادف؛ حيث نلحظ التشابه الواضح الذي تؤديه اللفظتان، وكأنّهما متفقتان اتفاقا كليا في المعنى، لأنه ما يُستفادُ من (تنمو) قد يُستفادُ من (تكبر).

ويقول في موضع آخر (البسيط):

**كمْ أوعدُونا و داسوا العرضَ و اغتَصَبُوا**
**و القوم في حلقات الشطح و الخُطَبِ !** [2]

حيث يقول الدكتور إبراهيم أنيس: «**فإذا دلت نصوص اللغة على أن بين الألفاظ المختلفة الصورة فروقا في الدلالة مهما كانت تلك الفروق طفيفة لا يصح أن تعد من المترادفات، لأن شرط الترادف الحقيقي هو الإتحاد التام في المعنى**»[3].

1 الديوان، أشواك الظلام، ص139.

2 الديوان، يا وردة النار، ص170.

3- أنيس إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 213.

وقد نقل أحمد مختار عمر ما لخصه **Collinson** حول الفروق التي تقع بـين اللفظـين اللذين يدعى ترادفهما فيما يأتي[1]:

أ- أن يكون أحد اللفظين أكثر عمومية أو شمولية من اللفظ الآخر. كما في قـول الـشاعر (البسيط):

**أبـــداً تُســـــافر يـــا جـــواد على اللظى**
**تقتـــات مـــن ألـــم و مـــن أحـــزان**[2]

فقد استعمل الشاعر – هنا- لفظتين متتاليتين (ألم/أحزان)، ليدل بهما عن مدى تـأثره العميق بما حدث في لبنان في تلك الفترة الزمنية.

ويقول في موضع آخر (مجزوء الكامل):

**وا ضيـــعة النـــور المجـــر**
**ح بين نـــذل. أو يهـــود** [3]

جمع الشاعر في هذا البيت الشعري بين لفظة( يهود) وما تحمله من معـنى، وصـفات الدهاء والمكر، وبين لفظة (نذل) وما تحمله من صفات الانحطاط والابتذال والسفالة.

كما تتضح بعض النماذج في هذه الأمثلة:( سنابل/براعم، ص**29**- زيفا/مكرا، ص**39**- الواحة/الصحراء، ص**43**- لعباد أوثان/كفار، ص**77**- الليل/الظلام، ص**103**- مواويل/أشعار، ص**164**).

ب-أن يكون أحد اللفظين أكثر حدة وقوة من الآخر (ضباب، ظلمة)، ويمكن أن نمثل له بقول الشاعر (البسيط):

**يــابن الــوليد.. ضــباب وجــه حــاضــرنــا**
**وظلمـــة في مـــداهـــا ينتـــهي البصـــر**[4]

**1**عمر أحمد مختار، علم الدلالة، ص **228-229**. ولوشن نور الهدى، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص **246**.

**2** الديوان، أغنية الشمس، ص**23**.

**3** الديوان، مرثية الألم والثورة، ص**33**.

**4** الديوان، لبنان الرافض، ص**13**.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ففي هذا البيت، تتضح قوة اللفظة (ظلمة) أكثر من اللفظة الأخرى ( ضباب)، وذلك من خلال توظيف الشاعر لهما في البيت بهذه الطريقة؛ حيث يختار الشاعر في المصير المجهول الذي ينتظره من خلال حاضره؛ فهو يجهل الأبعاد والمعطيات التي تنتظره.

وتبرز قوة اللفظ وحدته في قول الشاعر (البسيط):

**بـــاسم المســـــــيح سقـــــوا بيـــروت نبـــض دمي**

**و يـــرفـــض النُّـــــــــورُ ما خـــانوا .. ومـــا غـــدروا** [1]

مزج الشاعر بين كلمتي (خانوا/ غدروا)، نظرا لقوة اللفظين معا، إلاّ أنّ قـــوة الغـــدر أقوى من الخيانة؛ لذلك تمّ توظيفهما في هذا السياق، وزادت الاستعارة المكنيـــة مـــن جمـــال الصورة التي عبر عنها الشاعر.

كما يظهر بصورة واضحة في هذه الأمثلـــة الـــشعرية: (مـــاتوا/انتحـــروا، ص**18**- الأشباح/الصور، ص**20**- يمتد/يخترق، ص**30**- مشعل/لواء، ص**45**- يشرق/تـــورق، ص**78**- ريشك/جناحا، ص**141**).

ج- أن يكون أحد اللفظين مرتبطا بالانفعال أو الإثارة أكثر من الآخر، كما في قول الـــشاعر (البسيط):

**على جـــــدائلـــها طـــــابَ الهـــــوى عنبـــــاً**

**و هـــــام في فرعهـــــا نيســـــانُ يزدهـــرُ** [2]

صورة جميلة هذه التي رسمها الشاعر في هذا البيت؛ حيث ارتبط لفظ(طاب) بـــ (هام)، مجسِّداً ثنائية بيانية، زادها توصيف الواصف لـــ(نيسان) .

كما تألق الشاعر في موضع آخر من الديوان، عندما استخدم أسلوب القصر في توضيح صورة فنية رائعة، تنبئ بمدى تحكم الشاعر في آليات الكتابة الشعرية؛ حيث يقول (البسيط):

**لا يسكـــــرُ المجـــــدُ إلاّ مـــن مـــلامحنـــا**

**و لا ينـــــاجي ســـوى أشـــواقنـــا الزهرُ** [3]

1 المصدر نفسه، ص16.

2 المصدر نفسه، ص10.

3المصدر السابق، ص17.

صورة تشاكلية من حيث التعبير، جسدت الانفعال والإثارة من خلال لفظتي: (يسكر/يناجي).

ولنا في الأمثلة التالية التي استعملها الشاعر في ديوانه إضافات مجسدة للانفعال والإثارة:(تخايلي/ائتلقي، ص**12**- يسكر/يناجي، ص**17**- أهواه/أحضن، ص**30**- يختال/ينساب، ص**65**- تتألق/تزهر، ص**104**- أدعو/أصيح، ص**179**).

د- أن يكون أحد اللفظين متميزا باستحسان أدبي أو استهجان، في حين اللفظ الآخر محايد. كما في قول الشاعر (الكامل):

**متماوجٌ في وصلها سِرُ الهوى**

**متمردٌ في شوقها كتماني** [1]

توظيف دقيق، هذا الذي لجأ إليه الشاعر – هنا – الشطر الثاني يشاكل الشطر الأول من الناحية التعبيرية والتي أضفت على البيت رونقا وجمالا، إضافة إلى صفة الاستحسان الأدبي للفظة(متمرد) التي استطاع من خلالها الشاعر أن يرسم الانزياح البياني المتمم للانزياح الموجود في الشطر الأول؛ الذي بيَّنته لفظة (متماوج).

وهذه بعض الألفاظ التي وظفها الشاعر في مثل هذا السياق:(الطيب/السحر، ص**10**- أيجبن/ ينتحر- ذُبحت/شُلت، ص**14**- أيباع/نُسام، ص**106**-اللاهثون/السفهاء، ص**111**).

ه- أن يكون أحد اللفظين أكثر تخصصية من الآخر، كما في قول الشاعر (الكامل):

**في الواحة السَّمراء يختلجُ الهوى**

**رفضا .. كما تتوثبُ الصَّحراءُ** [2]

استخدم الغماري لفظتي: (الصحراء/ الواحة) لما تحمله الكلمتان من معان متقاربة؛ توحي الأولى بالشمولية، بينما تدل الثانية على التبعية؛ فالواحة جزء من الصحراء، ولا جمَال للصحراء دون واحة.

وقد وظف الشاعر أمثلة أخرى في ديوانه: (لا يبقي/لا يذر، ص**15** – لاموا/هدروا، ص**20**- ألم/أحزان، ص**23**- أطيارا/ألحانا، ص**77**-دماؤه/جراحه، ص**128**- أفيون/الحشيش، ص**165**).

---

**1 الديوان، أغنية الشمس، ص21.**

**2 الديوان، عن الثورة والحب، ص43.**

و- أن يكون أحد اللفظين مرتبطا باللغة المكتوبة، وأدبيا أقوى من اللفظ الآخر (يشرق، تورق)، كما في قول الشاعر (البسيط):

**ويشرقُ الموعدُ النشوان من دمكم**
**وتورقُ الآيةُ الخضراء إيمانا** [1]

لقد وظف الشاعر لفظة(يشرق) المرتبطة باللغة الأدبية أكثر مما ارتبطت به لفظة (تورق)، على اعتبار أنّ (تشرق) أكثر جاذبية، وأكثر تأثيرا من الناحية الدلالية، إضافة إلى أنّ الإشراق أعم وأشمل.

ز- أن يكون أحد اللفظين أكثر عامية أو محلية أو لهجية من الآخر (تسعون ألفا/ غثاء)، كما في قول الشاعر (الكامل):

**تسعون ألفا.. إذ يعد عديدهم**
**لكنهم يوم اللقاء غثاء** [2]

يتدخَّلُ التنغيم في قراءة هذا البيت، لما تحمل كلمة (تسعون ألفا) من دلالات وإيحاءات، تُفسِّرها لفظة (غثاء)، على اعتبار أنّ اللفظتين تحملان دلالة سلبية في هذا التوظيف، ممَّا أدَّى إلى بساطة الصورة الشعرية من الجانب الشكلي دون الجانب الفني.

## أسباب حدوث الترادف:

تتلخص أسباب حدوث الترادف فيما يلي[3]:

1- تعدد اللهجات وتداخلها في اللغة الواحدة، أو تعدد مستوياتها؛ إذ تسمي القبيلة الشيء باسم معين، بينما تسميه القبيلة الأخرى باسم آخر، ونظرا لاحتكاك اللهجات بعضها ببعض، (لغة قريش باللهجات العربية الأخرى) نشأ الترادف فكثرت المسميات للمعنى الواحد، و لم تقف لغة قريش في اقتباسها عند الأمور التي كانت تعوزها، بل انتقل إليها كذلك من هذه اللهجات كثير من المفردات والصيغ التي لم تكن في حاجة إليها لوجود نظائرها في متنها الأصلي، فعززت من جراء ذلك مفرداتها وكثرت المترادفات في الأسماء والأوصاف والصيغ.

---

1 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص78.

2 الديوان، إلى الغرباء، ص120.

3 ينظر: محمود عكاشة، الدلالة اللفظية، ص 58-59، و أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، ص 312. وعلى عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار النهضة مصر، القاهرة، ط8، ص 172-174.

2- جمع اللغة: إن جامعي اللغة لم يقتصر أخذهم عن قريش وحدها، بل أخذوا كذلك عن قبائل أخرى كثيرة؛ حيث تنتقل بعض الكلمات إلى اللغة الأخرى من خلال الاتصال اليومي، إضافة إلى الصراع اللغوي بين الحضارات، الذي أدّى إلى صراع بين لغات الشعوب المستعمِرة والمستعمَرة؛ فتحولت الكلمات الدخيلة إلى كلمات مألوفة، خاضعة إلى قواعد اللغة التي دخلتها هذه الألفاظ ممّا أدّى إلى تقابل في المعنى.

3- الاستخدامات المجازية للألفاظ[1]: إن الكثير من الكلمات التي وُجدت في المعجمات على أساس الترادف، هي موضوعة في الأصل للاستخدامات المجازية؛ وذلك لتقريب صورة معنوية أو تشخيصها، أو تجسيدها.

وقد جسَّد الشاعر ذلك في قوله (البسيط):

لا يسكرُ المَجدُ إلاَّ من ملا محنا
و لا يُناجي سوى أشواقنا الزهرُ [2]

صورة شعرية راقية، وظف فيها الشاعر لفظتي: (يسكر/يناجي) المتقاربتين من حيث المعنى في هذا البيت دون سواه، وكما هو واضح وجليٌّ فإنّ الاستعمال للفظين – هنا – جاء مجازيا؛ لينقلنا الشاعر إلى عمق الدلالة، وجودة الحبك، وجمال الأسلوب.

ويضيف في موضع آخر (الكامل):

تسعون ألفا .. إذْ يَعدُّ عديدهم
لكنَّهم يوم اللقاء غُثاءُ .. [3]

استعار الشاعر في هذا البيت ذلك التصوير البديع المؤدي للدلالة القرآنية، والمتمثلة في لفظتي: (غثاء/تسعون ألفا)، فكان التوظيف المجازي بالغا مقصده، ومؤديا دلالته المجازية من خلال هذا التمازج بينهما.

4- إنّ الأسماء الكثيرة التي عجت بها المعجمات العربية على أنّها موضوعة للشيء الواحد، ليست كذلك في الواقع أسماء، بل هي صفات مستخدمة استخدام الأسماء؛ لأنّها كانت في الأصل نعوتا لأحوال المسمى الواحد، ثم تنوسيت هذه الأحوال بالتدريج وتجردت مدلولات

1 التعبير خاص بالباحث.
2 الديوان، لبنان الرافض، ص17.
3 الديوان، إلى الغرباء، ص120.

هذه النعوت مما كان بينها من فوارق وغلبت عليها الاسمية. من ذلك تسمية الحدود بالأبعاد في مثل قول الشاعر (الكامل):

فـــجـــرٌ .. حُـــدُودُ الـكـــون مـــن أبـــعـــاده
و الـــرفـــضُ فـــي ســـفر الهـــوى حـــــدَّاهُ [1]

فقد جعل الشاعر لفظة(حدود) تأخذ معنى لفظة(الأبعاد)، حتى يرسم لنا صورة شعرية، يصور من خلالها حجم المعاناة بطريقة فنية حسنة.

5- العامل الثقافي ويتمثل في الدين ومستوى الحضارة وانتقال الكلمات التي ترتبط بالـدين أو بالثقافة إلى الأمم الأخرى، وذلك في مثل استعمال الشاعر للفظـة(أخـت) المقترنـة مـرة بـ(مارون)، ومرة أخرى بـ(أحمد)؛ حيث يقول (البسيط):

يـا أُخـتَ مـارون .. تـيـهـي فالحـمـى رغـدٌ
غـضٌّ طـري .. و أسـرابُ الهـوى خـضـر

تخـايلـي فـي الـزمـان الـوغـد .. و ائـتلـقـي
فـأختُ أحـمـد مـا غـنَّـى لها سـمرُ [2]

مزج الشاعر بين لفظتين تتقاربان دلاليا؛ انطلاقا من الجانب الديني والثقافي السائد في لبنان (أخت مارون/ أخت أحمد)، نظرا للعلاقة الوطيدة التي تربط بين المسيح والمسلمين في هذا البلد العربي، الذي يجسد التلاحم الإنساني من خلال مختلف الزيجات التي تعيش فيه.

6- كما قد ينشأ الترادف لأسباب صرفية منها، الإبدال، ولم نعثر في قصائد الديوان إلى ما يوحي بهذا المعنى.

7- قد يحدث الترادف لأسباب دلالية منها: غموض المعنى فيظن المتكلم وقوع الترادف، ومثال ذلك ألفاظ (الطيب/السحر؛ تنساب/تذوب؛ زيف/هتان..) التي تدل على درجات متفاوتة من الدلالات، وليست جميعها تحمل دلالة واحدة، ولنا في قول الشاعر(البسيط):

كـــم فـــوق واديـــك رف الحـــب مبتســـماً
و غـــرد الأخضـــــــران : الطـيبُ و الســـحرُ [1]

---

1 الديوان، إلى الغرباء، ص120.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص11-12.

وقف الشاعر – هنا- أمام لفظتين؛ الطيب والسحر، وأطلق عليهما مصطلح (الأخضران)، للدلالة على معنى أوسع وأوضح؛ حتى يتسنَّى للفظتين تأدية المعنى نفسه.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

تنسابُ في شفةِ الحنين حكاية
و تذوبُ في الشفقِ الجريح أغاني [2]

المتأمِّلُ للبيت الشعري يلحظ ذلك الانسجام الحاصل بين اللفظتين (تنساب/تذوب)؛ لما لهما من وقع خاص على أذن السامع، فيستأنس به المتلقي حين يكتشف العلاقة القائمة بينهما في السياق اللغوي المحدد لمعناهما.

كما أن كثيرا من الألفاظ التي تبدو مترادفة هي في الواقع غير كذلك؛ بل يدل كل منها على حالة خاصة تختلف بعض الاختلاف عن الحالة التي يدل عليها غيرها، من هذه الألفاظ التي تبدو مترادفة الألفاظ الآتية:( ما خانوا/ما غدروا؛ ألم/أحزان؛ زيف/مكر؛ الحكام/الأمراء...)، ولنا في قول الشاعر(البسيط):

باسم المسيحِ سقوا بيروتَ نبضَ دمي
و يرفضُ الثُّور ما خانُوا .. و ما غدروا [3]

يبدو من خلال القراءة الأولية للبيت الشعري أنَّ ترادفا شكليا قد تحدد، انطلاقا من اللفظتين (ما خانوا/ما غدروا)، على اعتبار أنَّ الخيانة والغدر سمتان متفقتان من حيث المعنى والدلالة؛ إلاَّ أنَّ هناك تباينا ضمنيا يحدد معنى كل لفظة لوحدها.

ويضيف في موضع آخر (الكامل):

أ تُباعُ .. آهٍ كالرقيق شعوبنا
و يسودُ باسمك يا شعوبُ غباء
وتوزعين غنائما موروثة
يلهو بها الحكَّامُ و الأُمراءُ [4]

1 الديوان، لبنان الرافض، ص10.
2 الديوان، أغنية الشمس، ص22.
3الديوان، لبنان الرافض، ص16.
4 الديوان، عن الثورة والحب، ص50.

يوظف الشاعر مرة أخرى لفظتين، يبدو من خلال الوهلة الأولى أنهما مترادفتان من حيث المعنى العام (الحكام/الأمراء)؛ إلاّ أنّهما تختلفان من حيث الدلالة الحقيقية؛ فدلالة الحكام ليست كدلالة الأمراء، لأنّ كل أمير حاكم، وليس كل حاكم أمير.

فالكلمات السالفة الذكر تختلف من حيث الدلالة من كلمة إلى أخرى؛ أي أنها تختلف وتتفاوت درجاتها بالرغم من أنها تحمل معنى قريبا من بعضها، فالترادف لا يعني تطابق المعنى التام في الكلمتين وإلا سيصبح اللفظ هو هو، ولا تكون له فائدة، وإنما الألفاظ المترادفة تتفاضل وتتلاءم في السياقات؛ فاللفظ قد يحسن في موضع، ولا يحسن في موضع آخر، والعبرة في تلاؤم الكلمة مع جاراتها في اللفظ والمعنى.

وفي هذا الصدد وضع أبو هلال العسكري كتابا بليغا في الفروق اللغوية، تقوم فكرته على التفريق بين معاني الكلمات التي تشترك في الدلالة، وقد أشار إلى وجود فروق دلالية بين المعاني المتقاربة، فالألفاظ المترادفة لا تتطابق[1].

---

1 عكاشة محمود، الدلالة اللفظية، ص 60.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## المشترك اللفظي:

ظاهرة من الظواهر الدلالية الموجودة في جميع اللغات، وتُعنى بتعدد المعنى أو الدلالة، وبعبارة أخرى ذلك اللفظ الذي يدل على معنيين مختلفين فأكثر؛ كدلالة الخال على أخ الأم، أو الشامة في الوجه، أو السحاب، وكدلالة العين على البصر، ونبع الماء، ومعنى الجاسوسية[1].

وقد عرف سيبويه المشترك بقوله: « **اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين واختلاف اللفظين والمعنى واحد المعنى، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين كقولك: وجدت عليه من الموجدة، ووجدت إذا أردت وجدان الضالة، وأشباه هذا كثير**»[2].

وعرفه ابن فارس بقوله: «**وتسمى الأشياء الكثيرة بالاسم الواحد نحو: عين الماء، وعين المال، وعين السحاب**»[3].

أمّا السيوطي فقال عنه: «**وقد حده أهل الأصول بأنه اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين، فأكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة**»[4].

ويرى محمود فهمي حجازي أنّ الاشتراك اللفظي( homonymy) يختلف تماما عن تعدد المعنى(polysemy)؛ حيث يتفق المصطلحان في دلالة كلمة واحدة على مدلولين اثنين، وهي عكس ظاهرة الترادف، فمثلا: كلمة (bank ) في الانجليزية والألمانية تعني الشاطئ، كما تعني المصرف النقدي، وكلمة عين العربية، تعني عين الإنسان الباصرة، وعين الماء، وعين الإبرة، وعين الجاسوس، وعليه يرى حجازي أن الاشتراك اللفظي لا يعني اختلاف الدلالة في إطار الكلمة الواحدة، باعتبار أن وجود معنيين اثنين أو أكثر للصيغة اللغوية الواحدة دليل على وجود كلمتين أو أكثر؛ وأن الكلمة صيغة لغوية دالة على معنى، وإذا حدث أن تنوعت الصيغ اللغوية أو تعددت الدلالات؛ فإن الكلمات تتعدد وتتنوع، أما ما يعرف بتعدد المعنى؛ فإن ذلك يعني أن هذه الكلمة أو تلك لها معنيان؛ الأول:هو معنى حقيقي، أما الثاني: فهو معنى مجازي[5] .

وقد تحدث كريم زكي حسام الدين عن المشترك اللفظي تحت مصطلح(polysemy) الذي يعني تعدد الدلالات، أو معاني اللفظ الواحد؛ كالعين، وكلمة (operation)، وأن

---

1ينظر: السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج369/1.

2 سيبويه، الكتاب (عبد السلام هارون)، ج 1/ 24.

3 ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، ص 96.

4 السيوطي، المزهر، 369/1.

5ينظر: محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م، ص148.

السياق هو الذي يحدد كل معنى من هذه المعاني المتعددة، بينما الكلمة الأصلية(homonymy) فهو يطلق عليها تسمية: ( الجناس اللفظي )، وهي اتفاق كلمتين صوتيا مع اختلاف في المعنى أو الرسم أو الشكل؛ ككلمة دقيق؛ طحين، متقن، وكلمة: sea, see[1].

وتتبع فايز الداية مراحل ظاهرة الاشتراك اللفظي الدلالية عند الفلاسفة والمفكرين؛ حيث أورد ما انفرد به كل من الفارابي، وابن سيناء، والغزالي، ثم أعقب بعد كل ما ذكره هؤلاء بمجموعة من الشواهد؛ فقد فرق الفارابي، في كتابه (العبارة) بين المنقول والمشترك أثناء حديثه عن ظاهرة المشترك اللفظي، وتناول ابن سيناء لفظ المشترك اللفظي في كتابه (النجاة)؛ حيث أضاف لفظ المستعار إلى لفظي المشترك والمنقول، كما تحدث الغزالي في كتابه (معيار العلم)عن المنقول والمستعار والمشترك[2].

ويُجمل الكثير من الألسنيين القدامى والمحدثين أسباب وقوع المشترك اللفظي في اللغة على هذه النقاط :

- اختلاف لهجات القبائل في معاني الألفاظ، والكلمات المتداولة؛ فمثلاً كلمة (الألفت) في لهجة قيس تعني: الأحمق، وفي لهجة تميم تعني: الأعسر، وكلمة السليط عند العرب تعني: الزيت، بينما تعني عند أهل اليمن: السمسم[3]، ومن ذلك، لفظة (السرحان) في

---

1ينظر: التحليل الدلالي، ص23– 24 .

2 لمعرفة التفاصيل، ينظر: فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص78 وما بعدها. لقد حاول المهتمون بالمشترك تفسيره كظاهرة لغوية فقارنوها بمصطلحين هما (المنقول) و(المستعار)؛ حيث يقول الفارابي في كتابه (العبارة):«الفرق بين المنقول والمشترك: أن المشترك إنما وقع الاشتراك منذ أول ما وضع من غير أن يكون أحدهما أسبق في الزمان بذلك الاسم. والمنقول هو الذي سبق به أحدهما في الزمان، ثم لقب به الثاني واشترك فيه بينهما بعد ذلك.

والاسم المشترك: منه ما يقال على أشياء كثيرة بأن اتفق ذلك فيها اتفاقا مثل اسم العين الذي يقال على العضو الذي به يبصر، وعلى ينبوع الماء، ومنه ما يقال على شيئين لأجل مشابهة أحدهما الآخر لا في المعنى الذي دل عليه ذلك الاسم من أحدهما، بل في عرض ما مثل: الإنسان والفرس يقال عليهما جميعا (الحيوان) »

ويتناول ابن سينا الاصطلاحات وأبعادها في (النجاة) فيقول: «فإما أن يكون لفظا مشتركا وهو الواقع على عدة معان ليس بعضها أحق به من بعض، كالواقع على ينبوع الماء وعلى آلة البصر والدينار، وإما أن يكون لفظا منقولا وهو الواقع على عدة معان، ولكن وقوعه على أحدها أقدم على أن المتأخر مسمى به على الحقيقة، كلفظة المنافق والفاسق والكافر ولفظة الصوم والصلاة، وإما لفظا مستعارا وهو الذي أخذ لشيء من غيره من غير أن ينقل في اللغة فجعل اسما له على الحقيقة وإن كان في الحال يراد به معناه، كقول القائل: إن الأرض أم للبشر».

3 ينظر: السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج281/1

لهجة هذيل التي تعني: الأسد، وعند غيرهم من العرب تعني: الذئب، والهجرس عند تميم تعني: الثعلب، وعند غيرهم تعني: القرد[1].

- الاستعمال المجازي للكلمات وذيوعها على ألسنة المستعملين، فتصبح بعد ذلك مكان الكلمة الأصل، وذلك للدلالة عليها، كما في لفظ (الحوت)، أي: السمك الذي أخذ بدوره تسمية لأحد الأبراج السماوية[2]. إضافة إلى ألفاظ الظبية والغزالة التي أصبحت تطلق على المرأة تعبيراً عن جمالها[3].
- إضافة إلى بعض الأسباب الأخرى، ومنها تضييق معنى الاستعمال أو توسيع مجال الاستعمال؛ كالقرء، والمأتم، وانتقال معنى اللفظ من الاستعمال اللغوي إلى الاستعمال الاصطلاحي كما هو الحال في: الطهارة، والصلاة، والوضوء..، وتطور دلالة بعض الألفاظ، كما في حال: queen الانجليزية التي تحول معناها من معنى المرأة الفاجرة إلى معنى الملكة[4].

**اصطلاحا:** الاشتراك اللفظي هو أحد الظواهر اللغوية التي اهتم بها اللغويون وتناولوها بالبحث والدراسة، قديما وحديثا، وهو« **اللفظة محتملة لمعنيين أو أكثر**»[5]، ويعرف كذلك بـ: « **أن تنصرف الكلمة الواحدة إلى معنيين أو أكثر بدلالة متساوية على المعاني في لغة واحدة**»[6].

كما اتفق جل علماء العربية القدماء، واللغويون المحدثون على وقوع المشترك اللفظي في اللغة على اعتبار أنّ لفظ المشترك يدل على كل معنى من المعنيين أو المعاني المختلفة دلالة مباشرة، أي من غير رد أحد المعاني إلى الأخرى عن طريق المجاز أو غيره.

## شروط صحة المشترك اللفظي:

يشترط بعضهم لصحة المشترك اللفظي، أن يكون للكلمة الواحدة عدة معان تطلق على كل منها على طريق الحقيقة لا المجاز. وذلك كلفظ (الأرض) الذي يطلق على ما يقابل السماء وعلى الرعدة، وعلى الزكام[1].

---

1 ينظر: التحليل الدلالي، 26/1.

2 ينظر: الرديني، فصول في علم اللغة العام،، ص278.

3 ينظر: التحليل الدلالي، ج25/1.

4 ينظر: محمود عكاشة، الدلالة اللفظية، ص65-66. والتحليل الدلالي، 27/1.

5- ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، ص 229.

6 لوشن نور الهدى، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص 231.

وقد تحدث أحمد مختار عمر أثناء استقرائه لأمثلة المشترك اللفظي التي ذكرها اللغويون، فتبين له: أنه يتحقق عندما تؤدي كلمة ما أكثر من معنى بغضّ النظر عن الأمور التالية:

- ما إذا كانت هناك علاقة بين المعنيين أولا.
- ما إذا كان المعنيان متضادين أولا.
- ما إذا كان المعنيان متوزعين بين لهجتين، أو مستعملين في لهجة واحدة.
- ما إذا كانت الكلمة في أحد معانيها تنتمي إلى قسم معين من أقسام الكلام، وفي المعنى الآخر تنتمي إلى قسم آخر، أو كانت تنتمي بمعنييها إلى قسم واحد[2].

فأما الكلمة التي تنتمي إلى قسمين مختلفين فهي الكلمة التي تنتمي في أحد معنييها مثلا إلى الفعل، وفي المعنى الأخر إلى الاسم. والمقياس الذي ينبغي أن يحكم به على الكلمة من حيث كونها من باب المشترك اللفظي أو من المجاز هو ما يلي:

- إذا لم يلمح بين المعنيين الذين تحملهما الكلمة أية علاقة أو صلة دلالية فهي من المشترك اللفظي بلا خلاف.
- إذا كانت هناك صلة بين المعنيين، فإنه ينظر في الاستعمال اللغوي لكل معنى منهما عند الجماعة اللغوية، فإن كان استخدامها شائعا مألوفا حكم على الكلمة بأنها من المشترك اللفظي، وإن شاع أحدهما دون الآخر فهو من المجاز الذي يخرج عن حيز المشترك، وذلك بأن اللغة قاموس من المجازات التي فقدت مجازيتها تدريجيا، وفقدان المجاز يتضح من شيوع الاستعمال، حتى يصير المعنى المجازي كالأصلي[3]؛ حيث يقول إبراهيم أنيس في ذلك:« **على أن المجازات تخضع عادة للذوق العام، فإذا أسرف الشاعر في مجازاته أو غالى فيها، أو بعد بها عن بيئته لم يقبلها الذوق العام، ولا تلبث أن تموت،و حين تمر الأيام على تلك المجازات ويكثر استعمالها لا تلبث أن تنسى الناحية المجازية فيها وتصبح معانيها حقيقية**»[4].

1 علي عبد الواحد وافي ، فقه اللغة، ص 189.

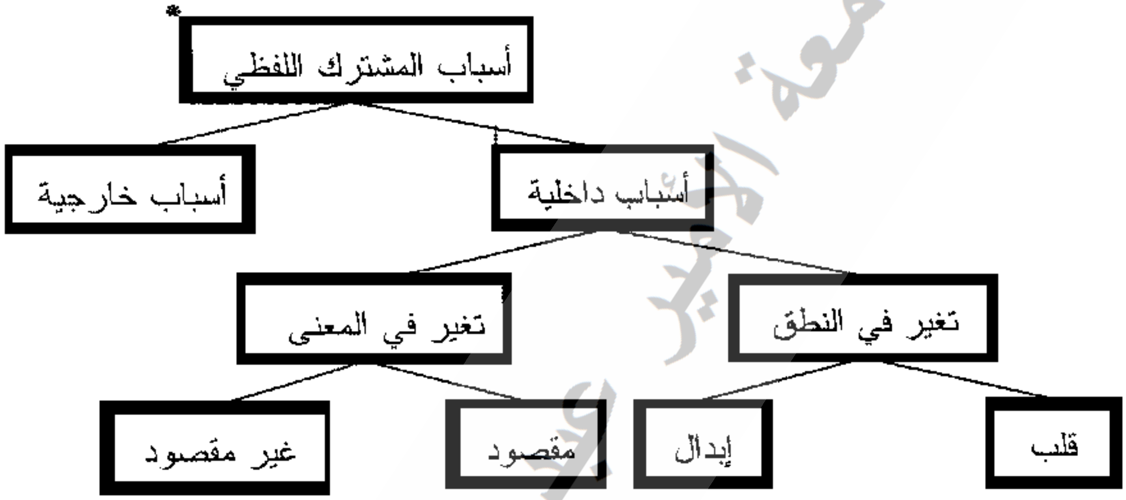
2 ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص158-159.

3 ينظر، محمد محمد سعد ، في علم الدلالة، ص 129،133،134.

4 إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص 194.

## عوامل نشأة المشترك اللفظي:

أرجع جل الدارسين العرب وقوع المشترك اللفظي إلى عدة أسباب التي يمكن إجمالها في المخطط التالي:




ويقصد بالأسباب الداخلية؛ الأسباب المتعلقة باللغة نفسها؛ كالتغيير في النطق؛ الذي يُعد عاملا صوتيا، والأصوات جزء من اللغة، و كذلك التغيير في المعنى، والمعنى هو دلالة اللفظ، والدلالة هي أيضا جزء من اللغة. أما الأسباب الخارجية؛ فهي اختلاف البيئة، وما كان خارج إطار اللغة ذاتها[2].

## أولا: الأسباب الداخلية[3]:

**1- التغير في النطق**: الكلمة في اللغة لها طبيعة ثنائية، وتتمثل في الدال وهو المكون الصوتي، والمدلول وهو المكون المعنوي، وقد يحدث أن يعتري الكلمة التطور اللغوي، فينال من أصواتها عن طريق التغير أو الحذف أو الزيادة وفقا لقوانين التطور الصوتي، وقد يتغير المكون الصوتي للكلمة فتوافق لفظا أخر فينطبق اللفظان ليصيرا لفظا واحدا حاملا المعنيين كليهما: معنى الكلمة الأولى قبل تغيرها ومعنى الثانية، فينشأ من ذلك المشترك اللفظي.

---

1* هذا المخطط من وضع سعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة الزهراء الشرق القاهرة، ط1، 2002، ص 135.

2 سعد محمد محمد، في علم الدلالة، ص 136.135. وأحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص159-160.

3 ينظر: أسعد عرار مهدي، جدل القظ والمعنى، دراسة في دلالة الكلمة العربية، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2002. ص ص105-108. وعلي عبد الواحد وافي ، فقه اللغة، ص 192. وسعد محمد محمد، في علم الدلالة، ص 139.و أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 161.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**2- التغير في المعنى:** إذا كان الدال ( المكون الصوتي) يتغير عن طريق القلب والإبدال فينشأ عن هذا التغير المشترك اللفظي، فإنه قد يتغير المكون المعنوي للكلمة بفعل التطور على ألسنة المتكلمين، مع ثبات المكون الصوتي فينشأ عن هذا تعدد المعنى للفظ الواحد وهو المشترك اللفظي، والتغير في مكون المعنى ( التغير المعنوي) له صورتان:

**أ- التغير المقصود:** تعني فكرة أو معنى جديد للجماعة اللغوية ولا تجد له لفظا يطلق عليه في لغتها، ومن هنا تصطنع هذه الجماعة لفظا مناسبا له، وقد يكون ذلك عن طريق الاقتراض من اللغة نفسها، ومن ثمة ينشأ المشترك اللفظي حيث تحمل الكلمة المختارة معنيين: معناها الأول والمعنى الجديد وهذا النوع من التغير عادة ما يكثر في البيئات العلمية وذلك لما يراد إدخال كلمة ما إلى لغة المتخصصين فتصبح حينئذ مصطلحا علميا.

**ب- التغير غير المقصود:** وهو ما يتم من خلال تطور الكلمات دون أن تتدخل الجماعة اللغوية وهو يخضع لقوانين التغير الدلالي[1] ويحدث حين توجد علاقة بين المعنيين، فإذا كانت العلاقة بين المعنيين هي المشابهة كان المعنى الجديد استعارة وإلا كان مجازا مرسلا[2].

وبناء على ما سبق فإنّ ظاهرة الاشتراك اللفظي في شقها التطبيقي على قصائد الديوان، لا تعدو أن تكون مجازا، أو استعارة؛ لأنّ جلّ الكلمات تحمل أكثر من دلالة؛ منها الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية، باعتبار السياق اللغوي الذي وردت فيه.

ففي قول الشاعر (البسيط):

**على جدائلها طابَ الهوى عنباً**
**و هامَ في فَرعها نيسانُ يزدهرُ** [3]

فالمتأمّلُ لهذا البيت الشعري يلحظ أنّ الشاعر وظف كلمة (نيسان)، التي تدل على شهر أفريل؛ لكن بدلالة مختلفة على اعتبار أنّ الكلمة تحمل معنى آخر يحدده السياق الشعري الذي وردت فيه، فمدلول الكلمة إذن تفرضه سلطة النص، بدلالة الأبيات السابقة له(البسيط):

**لبنانُ يا خصلةَ الأحلامِ مزهرةً**
**يضمُّها العاشقان الشعرُ و الوترُ**

1 ينظر ، سعد محمد محمد، في علم الدلالة، ص 140.

2 أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 161.

3 الديوان، لبنان الرافض، ص10

كـــم فـــوق واديـــك رفَّ الحـــبُّ مبـــتســـماً
و غـــــردَ الأخضـــــران : الطـــيبُ و السحـــــرُ [1]

كما زاوج الشاعر في حالات كثيرة بين معاني الألفاظ الحقيقية ومعانيهـــا الـــسياقية؛ لأنّ طبيعة القصيدة العربية الحديثة تقتضي ذلك؛

شـــلُّـــوا ربـــيع ضيـــــاء رف موســـمـــه
وكـــم تخـــايـــل فيـــــه الأرز و الثـــمـــرُ [2]

لقد وظف الشاعر لفظتي (الأرز/الثمر) وربط بينهما بفعل (تخايل)؛ لإعطائهما بعدا دلاليا، يمزج بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للفعل؛ حتى ترتسم تلك الصورة الشعرية الجميلة الموظفة في الأبيات.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

وأغيـــبُ فـــي وجـــه الظـــلام مـــلامـــحـــا
عطـــشـــى .. و رمـــزا عـــاري الأغـــصـــان [3]

استعمل الشاعر لفظة (وجه)، ليدل بها على غير ما وضعت له دلالة مجازية رسم بها وجـــه البيت الشعري؛ فلفظة (وجه) – هنا- ؛ ليست وجه الإنسان، وهو المعـــنى الحقيقـــي، وإنمـــا السياق اللغوي هو الذي حدد معناها.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

الـــحـــرف يكفـــرُ بـــالأوثـــان .. يـــا شـــفـــة
تقيـــأتهـــا الـــريـــاح الســـود والحقـــب [4]

استخدم الشاعر في هذا البيت ألفاظا، من مثل: الحرف، تقيأ، الرياح؛ لكن دلالتها السياقية توحي إلى معنى غير المعنى الحقيقي؛ وبالتالي توظيف الدلالات المجازية لإيجاد الاشتراك اللفظـــي بين معناها الحقيقي ومعناها المجازي.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

1 الديوان، لبنان الرافض، ص10

2الديوان، لبنان الرافض، ص15.

3الديوان، أغنية الشمس، ص26

4الديوان، أغنية الشمس، ص26

الـــليـــلُ دوّى في المســـــامع و الـــحـــنـــا
يـــا.. آه مـــا أقـــســـى الـــظـــلام حـــدودا![1]

كثيراً ما يلجأ الشعراء المعاصرون إلى توظيف الرموز في قصائدهم الشعرية؛ لتمكنها مـــن حمل أكبر عدد من الصور الشعرية التي تضفي على القصائد جمالا في الأســـلوب، وإيحـــاءً في التخريج الدلالي؛ فجاءت كلمة الظلام التي قد تعني الاستعمار، وقد تعني التخلف، وقد تعـــني الكفر؛ إضافة إلى معناها الحقيقي؛ لكن الذي حصل أن الشاعر ترك الأمر إلى المتلقي والقـــارئ لتحديد نوع الدلالة من وراء هذا الاستعمال المجازي.

ويقول في موضع آخر (الوافر):

أســـافـــر .. ليـــس لي زاد سوى عينيك .. يا سفري
فـــفي عينـــيك أشواقي .. تغني للـــهـــوى العطـــر
وللجمـــر الـــذي سجنـــوه في(الوادي) وللـــوتـــر
وللصـــبح الذي دفنـــوه خلـــف اللـــيل.. يا قدري[2]

ولما كانت العرب ميالة إلى التلميح في حالات معينة تقتضيها الحاجة إلى ذلك؛ لجأ الشاعر إلى استبدال المعاني الحقيقية بالمجازية انطلاقا من (الصبح/الليل/الجمر/الوتر)؛ فهذه الألفاظ تحمل أكثر من معنى والسياق هو الكفيل بالاستعمالات المختلفة.

ومنه كذلك(الوافر):

ومـــن خلـــفي عيـــون الليـــل أعيـــاد .. وأعراس!
تصفـــق لاغتيـــال النـــور .. هـــل يغتـــال أوراس؟![3]

ويظهر المشترك اللفظي واضحا في هذا البيت؛ لأنّ الشاعر استطاع أن يمزج بـــين معـــنى (عيون:البصر/عيون: الجوسسة).

وجاء منه أيضا (البسيط):

يـــمتـــد فـــي مـــقـــل التـــاريـــخ أشـــرعـــة ..
وفـــي المـــيـــادين صـــوت النـــار والغضـــب[1]

1الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص103
2الديوان، نجوى العشق والنار، ص151.
3الديوان، رفض في مسافة العشق، ص164.

الملاحظة نفسها تكررت – هنا – في هذا البيت؛ لأنَّ الشاعر استبدل (عين/ بـ: مقسل) للدلالة على المعنى الخفي للكلمة لأجل توظيفها توظيفا يتلاءم ومعنى القصيدة.

**إذن:** يمكن القول بأنَّ للمجاز دوراً واضحا في وقوع المشترك اللفظي؛ فالعرب كانوا يميلون إلى التلويح دون التصريح، والإيماء بالإشارة اللطيفة الدلالة ثقة بفهم المخاطب، ولما كثر نقل ألفاظ إلى معان مجازية أصبحت معاني هذه الألفاظ معان حقيقية يستخدمها الشعراء حرصا منهم لإيجاد منافذ لفلتاتهم.

## ثانيا: الأسباب الخارجية:

المقصود بالأسباب الخارجية استعمال الكلمة الواحدة في بيئتين لغويتين مختلفتين، فتستخدمها قبيلة بمعنى وتستخدمها قبيلة أخرى بمعنى آخر فتحمل الكلمة معنيين متباينين، وبالنظر إلى الكلمة في بيئتها فإننا لن نجد فيها مشتركا لفظيا أما إذا نظرنا إليها داخل الثروة اللغوية بعامة فسنجد فيها المشترك اللفظي[2]. ثم جاء جامعوا المعجمات فضموا هذه المعاني بعضها إلى بعض بدون أن يعنوا في كثير من الأحوال برجع كل معنى إلى القبيلة التي كانت تستخدمه، وبعض أمثلته كانت تختلف معانيه كذلك في الأصل باختلاف القبائل، ولكن معانيه المختلفة قد انتقلت فيما بعد إلى لغة قريش وأصبحت تطلق على جميع هذه المعاني[3].

وخلاصة القول أنه مهما كانت أسباب ظهور المشترك اللفظي وعوامل نشأته في اللغة العربية، سواء أكانت نتيجة اختلاف اللهجات أم نتيجة التطور الصوتي أم نتيجة الاستعارة والمجاز، فهو واقع موجود فيها، كما هو موجود في غيرها من اللغات ولا سبيل إلى إنكاره، وما على المهتمين بقضايا اللغة إلا التعامل معه مثل تعاملهم مع بقية الظواهر اللغوية[4].

---

1 الديوان، يا وردة النار، ص168.

2 سعد محمد محمد، في علم الدلالة، ص 142.

3 علي عبد الواحد وافي ، فقه اللغة، ص 192.

4 عمر صبور ، بعض ظواهر علم الدلالة العربي، ص 161.

## التضاد:

### تعريفه:

**لغة:** لم يثبت مصطلح التضاد على مفهوم واحد، بل أخذ عدة مفاهيم لغوية في عدة معاجم نذكر منها، ما أورده ابن منظور في قوله: «**ضد الشيء و ضديده وضديدته خلافه، الأخيرة عن ثعلب. وضده أيضا مثله، عنه وحده، والجمع أضداد، وقد ضاده وهما متضادان وقد يكون الضد جماعة، والقوم على ضد واحد إذا اجتمعوا عليه في الخصومة وفي التنزيل**»[1].

ويقول في موضع آخر: « **الند الضد والشبه، ويجعلون له أندادا أي أضدادا وأشباها، ويورد أن ابن الأعرابي يقول:ند الشيء مثله وضده خلافه ويقال لا ضد له ولا ضديد له أي لا نظير له و لا كفء له** »[2].

أما الفيروز أبادي فيقول: « **الضد بالكسر، والضديد: المثل، والمخالف، ضد ويكون جمعا، ومنه:﴿ويكونون عليهم ضدا﴾ وضده في الخصومة غلبه، وعنه: صرفه ومنعه برفق والقربة ملأها، وأضد: غضب، وبنو ضد بالكسر قبيلة من عاد، وضاده: خالفه وهما متضادان**»[3].

وهذا الرازي يقول عنه: «**ضدد: (الضد) و(الضديد) واحد (الأضداد) وقد يكون (الضد) جماعة قال الله تعالى:﴿وَيكونُونَ عليهمْ ضِداً﴾ [مريم:82] وقد ( ضاده مضادة) وهما (متضادان) ويقال لا (ضد) له ولا (ضديد) له، أي لا نظير له ولا كفء له**»[4]، و قد نوَّع الرازي في تعريفه للتضاد؛ فهو عنده إمّا الجماعة، وإما الشيء الذي لا نظير له.

وجاء في قول بعض المحدثين «**وضاد يضاد مضادة: خالفه أي كان له ضدا وتضاد يتضاد تضادا: الأمران: كان أحدهما ضد الآخر وتقارن بعض الأمور أو الأشياء بالتضاد كالسواد والبياض والموت والحياة والليل والنهار**»[5].

---

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، 1997، مج4/ 113. مادة ضدد.

2 المصدر نفسه، مج4 / 113.

3 الفيروز أبادي، القاموس المحيط، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1/ 429.

4 الرازي، مختار الصحاح، ، ضبط وتحرير وتعليق: مصطفى ديب البغا، دار الهدى، عين مليلة الجزائر ،ط4، 1990، ص.

5 محي الدين صابر، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم توزيع لاروس1989، ص 766.

ومن هنا نرى أن التضاد لم يقف عند تعريف لغوي واحد وقد تراوحت معانيه عند كل معجمي فتبين لنا أنه يتنوع ويختلف من تعريف لآخر، وهذا حسب السياق الذي يرد فيه.

**اصطلاحا:** هو نوع من العلاقة بين المعاني، بل وربما كانت أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخرى؛ فمجرد ذكر معنى من المعاني يدعو ضد هذا المعنى إلى الذهن، ولاسيما بين الألوان؛ فذكر البياض يستحضر في الذهن السواد فعلاقة الضدية من أوضح الأشياء في تداعي المعاني[1].

وقد عرفه أبو الطيب اللغوي بقوله: «**الأضداد جمع ضد، وضد كل شيء ما نافاه، نحو: البياض والسواد والسخاء والبخل، والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضدا له ألا ترى أن القوة و الجهل مختلفان وليسا ضدين وإنما ضد القوة الضعف وضد الجهل العلم، فالاختلاف أعم من التضاد، إذا كان كل متضادين مختلفين وليس كل مختلفين ضدين**»[2].

كما قيل عنه «**اللفظ الدال على معنيين متقابلين**»[3]. وكذلك دلالة اللفظ على المعنى وضده وقد يطلق عليه التضاد[4]. ويطلق اللغويون هذا المصطلح ويقصدون به: استعمال الكلمة الواحدة بمعنيين متضادين لا يمكن اجتماعهما على شيء في زمن واحد وعلى الرغم من وجود هذه الظاهرة في كثير من لغات العالم إلا أن اللغويين المحدثين لم يهتموا بها إلا بقدر يسير، وقد صنَّف بعض العلماء الأضداد في خانة المشترك اللفظي؛ لدلالة بعض ألفاظه على المعنى وضده مثل: الجلل الشيء العظيم، والشيء القليل الهين، ومن أمثلة الأضداد في العربية، كلمة (الجون) التي تطلق لتدل على الأسود،كما يمكن أن تدل على الأبيض، وكلمة القرء التي تدل على الحيض والطهر[5].

ويذهب أحمد مختار عمر إلى أنّ معنى الأضداد هو ذلك الذي يخص المفهوم القديم له، وهو اللفظ المستعمل في معنيين متضادين، وليس ما يعنيه المحدثون من أنّه وجود لفظين مختلفين نطقا ومتضادين معنى[6].

1 ينظر: محمد محمد داود ، العربية وعلم اللغة الحديث، ص 193.

2 أبو الطيب اللغوي، الأضداد في كلام العرب، تحقيق: عزة حسن، دمشق، سوريا، 1963م، المقدمة، ص1.

3 الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 247.

4 ينظر: عكاشة محمد، الدلالة اللفظية، ص 72. ولوشن نور الهدى، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص247.

5 ينظر: محمد محمد سعد، في علم الدلالة، ، ص 152. ومحمود عكاشة، الدلالة اللفظية، ص 72.

6 أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص191.

**أنواع التضاد:**

وهناك نوعان متمايزان من هذه الأضداد الأول: متدرج والثاني: غير متدرج[1].

1. **المتدرج**:ويمثلون له بالحسن والقبيح؛ فإنّ بين الحسن والقبيح درجات، ومثل ذلك الطويل والقصير فإن بينهما درجات، وكذلك كبير وصغير. ولنا في قول الشاعر (الكامل):

**يـــا ألـــف مـــيـــلاد عـــلـــى أبعـــــادنـــا**

**ريـــــان .. يـــرعـــــد بالعطـــــاء .. و يبـــرق** [2]

فقد تدرَّج الشاعر في استعماله للفظتي (يرعد/يبرق)، وذلك عن طريـــق الاســـتعمال السياقي، ليبيِّن تلك العلاقة القائمة بين البرق والرعد ودورهما في تفعيل العطـــاء والنمـــاء؛ لأنَّ الرعد يستلزم بالضرورة وجود البرق.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

**وبـــــاعـــــه و اشـــتـــراهُ .. أيُّ مـــهـــزلـــــــة**

**فـــيـــهـــا غـــــدونـــا عبـــــيـــد الـــذل .. ربـــاه** [3]

في هذا البيت مزج الشاعر بين ضدين (باعه/اشتراه) في صدر البيت الشعري، فكان لهذا التباين اللفظي الأثر الكبير في التباين المعنوي المفضي إلى الدلالة الشعرية.

ويظهر جليا كذلك هذا الضد في (سخطه/ رضاه،ص128)، (تقدم تؤخر، ص137)، (شمخـــة الماضي/ صحوة الحاضر، ص 152)، (الضوء/ الظلماء، ص 161)، (شاخ/شـــباب، ص176)، (السلم/الأعداء، ص172)، (جيئة/ ذهاب، ص181)، (النور/النار، ص186).

2. **غير المتدرج:** ويمثلون له بالذكر، والأنثى؛ لأنه لا درجة بينهما، وكذلك في مثل: حـــي وميت، وشمال ويمين وصعد ونزل، والليل والنهار، وظهر مثل هذا النوع في الـــديوان جليـــا، وواضحا في مثل قول الشاعر (البحر):

**سيظـــــلُّ مثلـــــك يـــا جبـــــالُ مـــــردِّداً**

**«اللهُ أكـــبـــــرُ» مبـــــــدئـــا و معيـــــــدا** [4]

---

1 ينظر: محمد محمد سعد، في علم الدلالة، ، ص 152. و أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص102-103.

2 الديوان، الوعد الحق، ص68.

3 المصدر نفسه، ص68.

4 الديوان، ص108.

استعمل الشاعر هذا التضاد بطريقة غير متدرجة، عكس الأمثلة السابقة؛ لذلك جاء المعنى وكأننا أمام لوحة تظهر وتختفي درجة تصويرها الفني؛ الذي يضفي عليها طابع الجمال الأسلوبي. ولنا في الأمثلة الأخرى خير دليل على ذلك: (المساء/الصباح، ص 37)، (اليوم/الغد، ص40)، (صباحا/عشية، ص41)، (باق/ فناء، ص47)، (الصبح/ الليل، ص151)، (التل/ الصحراء، ص159)، (الصمت/ الصخب، ص169)، (الصمت/ الضجيج، ص171)(الحضور/ الغياب، ص181)

وقد نقل ميشال زكريا عن "تروبتسكوي" أنَّ هذا الأخير يميِّز بين أنواع التضاد، ذاكرا إياها على النحو الآتي:

**التضاد السالب:** يتكون هذا التضاد عبر السمات الثنائية( traits himoines)، كمثل (+جهر) و(-جهر) أو (+أنفية) و(-أنفية)، فيلاحظ وجود هذا التضاد في علاقة طرفين يتضمن أحدهما ميزة لا توجد في الآخر[1].

**التضاد التدويجي:** هذا النوع لا يقوم على وجود سمة في أحد الطرفين، ولا يختص بها الطرف الآخر؛ إنما يكون في درجة السمة، فنلاحظ وجود الخصائص نفسها في كلا الطرفين المتضادين ولكن بدرجة مختلفة[2]، مثل ما جاء في قول الشاعر (الوافر):

**ولم تظفر بعين الشمس .. يا أبعادَنا اتحدي**
**سيبقى التلُّ و القرآنُ ، و الصحراءُ للأبد [3]**

المتأمِّلُ للبيت الشعري يلحظ ذلك التركيب الرائع الذي مزج بين منطقتين من بين أحسن المناطق الجزائرية من حيث التضاريس، (التل/الصحراء)، ممَّا يوحي بوجود تدرج في المعنى انطلاقا من التركيبة الجيولوجية التي تزخر بها بلادنا .

وقد تردد مثل هذا التضاد في مواطن أخرى من الديوان: (شاخ/ شباب، ص176)، (الصباح/الغروب، ص148)، (الأفق الأعماق، ص161).

**التضاد المتعادل:** يحدث هذا النوع عندما يتعادل التضاد في الطرفين من حيث القوة والتأثير؛ فلا يقوم هذا التضاد على وجود سمات مثبتة في طرف ومنفية في الطرف الآخر.

---

1 ينظر: ميشال زكريا ، الألسنية (علم اللغة الحديث)، المبادئ والأعلام، ص 240.

2 ينظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

3 الديوان، لجوى العشق والنار، ص159.

**التضاد الاتجاهي**[1]**:** ويتمثل في تلك العلاقة القائمة بين كلمات مثـــل: أعلـــى/ أســـفل، ويصل/ يغادر، ويأتي/ يذهب، فهذه الكلمات تجمعها حركة في أحد اتجاهين متضادين بالنسبة لمكان ما، وإن كان الأول يمثل حركة في اتجاه رأسي والآخران يمثلان حركة في اتجاه أفقـــي، ويمثل هذا النوع قول الشاعر (البسيط):

**واليـــوم .. لا بـــدر فـــي عيـــنـــي مـــــاثلـــــة**

**لا فاتحـــــون .. إذا غـــــاب الـــورى حضـــروا**[2]

الشاهد الدلالي في هذا البيت الشعري يتمثل في (غاب/حضروا)؛ حيث مزج الشاعر بـين متناقضين الغياب والحضور؛ لما لهذا النوع من الدلالة من الأثر الفعال في تبيان المعنى وإيـــراده على أحسن صورة.

وهنا نستنتج أن التضاد له أنواع مختلفة و لا يكمن في نوع محدد. وتختلف هذه الأنـــواع حسب الكلمة نفسها، والتضاد كما جاء عند عبد الواحد الشيخ هو «**أن يعبر عـــن معيـــنين ضدين ، دلالة مستوية مع قرينه تحدد أيها أراد المتكلم**»[3]، وقد قسّم إلى حـــادّ، وعكـــسي؛ حيث يتحدد التضاد الحاد في"لبنان الرافض" في الثنائية الضدية (الهتاف، الخرس) في قوله:

**فتـــهتف الشـــفة الـــخرســـاء هـــادرة**

**أســـيف خـــالد في الـــوادي أم القـــدر؟**[4]

ومن المعجزات الإلهية أن ينطق الأخرس في غالب الأحيان؛ لكن الشاعر أنطقه بل صار الأخرس يهتف متسائلا عن خالد بن الوليد، وفي هذا نرى الشاعر يأمل لو يعود الزمان ونسرق منه من وقفوا ونصروا العربية في أيامها، فيكون النصر نصرين، نصر استرجاع الحضارة العربية ونصرهما على العدو الحالي .

ونجد التضاد أيضا في قصيدة "نجوى العشق والنار" حيث يقول(الوافر):

**وللجمـــــرِ الذي سجنوهُ في الوادي وَللـــوترِ**

**وللصـــبحِ الذي دفنوهُ خلفَ الليلِ يا قدري**[1]

---

1 هذا النوع ذكره أحمد مختار عمر نقلا عن جون ليونز، علم الدلالة، ص103-104.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص18.

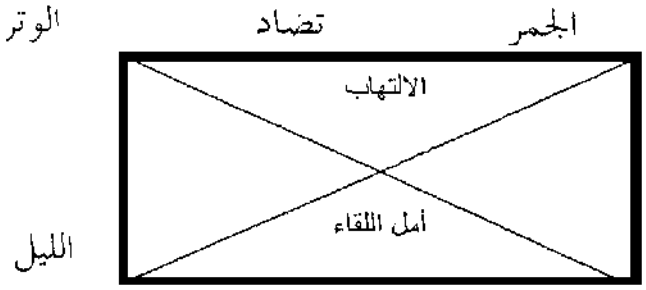
3 عبد الواحد حسن الشيخ ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، دراسة تطبيقية، شعاع ، مصر، ط 1، سنة 1999، ص 77.

4 الديوان، لبنان الرافض ، ص 16



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

نجد في هذا البيت الثنائية التضادية في (الجمر، الوتر)، (الصبح، الليل) ؛ فالشاعر يعبر عن حالة شعورية من اللوعة والالتهاب من خلال بثه لدلالة الالتهاب بلفظة الجمر ودلالة الأمل، واللقاء بلفظة الصبح وبالتالي العلاقة الثنائية:




وبين الالتهاب والأمل يناجي الغماري قدره في قوله (الكامل):

**أَتُـرالكَ تـنـعـمُ بـالضِّـياءِ وبِـالهـوَى**
**و يـدالكَ تُـورقُ بـالفـناءِ وعـيـداً**[2]

جمع الغماري في هذا البيت في ثنائية ضدية (النعيم، الفناء)، ومن هنا زاوج بين الحياة والموت من خلال الفناء(الموت)، والنعيم (الحياة) .وفي قوله(الكامل):

**شَـعْـبِـي وَإنْ سَـعَـتْ الـحُـدودُ لِـذبـحه**
**سـيظـل يـحـيـا كـالـنـخـيـل صـمـودا** [3]

نمثل علاقة التضاد بـ:

رسم الشاعر هذه الثنائية، والتي تحمل في طياتها أطياف التضاد الحاد بين (الموت و الحياة)؛ والتي تبرزها علاقة ضدية أخرى هي (الصمود و الإجرام)؛ فالشاعر يحث على الجهاد، وعدم الاستسلام. كما يحث على الصمود في وجه العدو، فهو يبث الحياة وينعش في أرواح الشعب الربيع، و يجمع بين الشيء وضده.

1الديوان، نجوى العشق و النار ، ص 151

2 الديوان، يا قارئ الضوء السخي ،ص 104

3 الديوان، يا قارئ الضوء السخي ، ص107

كما نجد التضاد الحاد في الثنائية الضدية( النور، الظلام)، وهي الثنائية الأكثر انتشارا في أغصان النصوص الشعرية المتناولة فيقول(الكامل) :

**مـــادت عـــلى ســـمـــر الـــرمـــال ظـــلالـــهـــا**

**فـــســـمـــت بـــأضـــواء الـــهـــوى تـــوحـــيـــــدا**[1]

وفي قوله(الوافر):

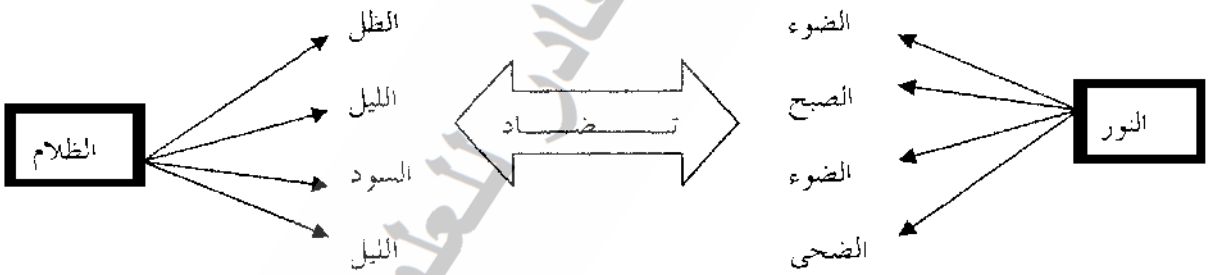
**و تـــرويـــهـــا الشـــطـــوط الســـــــــود ..أواهـــا وأواهـــا**

**وريـــح الصـــمت .. تـــركض فـــي مـــرايـــا الضـــوء حمـــاها**

**تـــئـــن عـــلى شـــفـــاه الـــريـــح .. تـــورقـــه خلـــفها الكبد**

**غـــدا .. تـــهـــوى بقـــايـــا الـــلـــيل .. يـــجـــلوها الضـــحى**[2]

نجد في هذه الأبيات التضاد الحاد بين الثنائية (النور، الظلام) والتي لبست عدة أقنعة منها:




فالليل بأبعاده السوداوية يرمي إلى الظلم، والاستبداد، وكبت الحريات، والقيد، والانحباس، والنور بإشراقاته يسعى إلى نشر أنوار الشمس، والحرية، والضوء المحيي، وانبعاث الأنفاس في الأجساد.

أمَّا التضاد العكسي؛ فهو ما يعرف بالتضاد الثنائي القائم على العلاقات التعاكسية (رجل، امرأة)[3]، ونجده في قصيدة "لبنان الرافض" في ثنائية(الغياب، الحضور) في قوله(البسيط):

**و الـيـــوم.. لا "بـــدر" فـــي عـيـــنـــي ماثـــلـــة**

**لا "فـــاتـــحـــون".. إذا غـــاب الـــورى حضروا**[4]

---

1المرجع السابق، ص 106

2 الديوان، لجوى العشق والنار، ص 157

3عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية، ص 79

4 الديوان، لبنان الرافض ، ص 18

فالشاعر هنا نجده يذكر التاريخ من خلال ذكره "بدر" و"الفاتحون"، ويقر بعدم إعادته مرة أخرى؛ فغياب التاريخ يستلزم حضور منشدي الفساد.

وفي قوله(البسيط):

**فيك النقيضان يا لبنان قد جمعا**

**فأنت للفقر مثوى .. للغنى صور**[1]

نجد هنا ثنائية ضدية أخرى بين (الفقر، الغنى)، وفيها يقدم الشاعر لنا صورة عن بلد لطالما عرف بالشعر والوتر، والطيب والسحر، وفي هذا البيت قدم صورة أخرى، فهل يمكن أن يكون هذا البلد الطيب الشاعري مثوى للفقر ؟ الشاعر ربما لا يقصد الفقر المادي وإنما يقصد الفقر الروحي؛ حيث يفتقر إلى الدعامة الروحية، والتي فقدناها بفقدان: خالد بن الوليد، عمر بن الخطاب، وعدم تمسكنا بالدين الذي يعتبر المصدر الروحي لكل الروحيات والشخصيات الناصرة الداعية الحاملة لروح الحرية.

إن الشاعر في روح الأطفال والجيل الغد روح الانتصار وذلك لا يتأتّى إلاّ من خلال حمل وصايا الذين جابوا قبلهم الليل

ونلاحظ من خلال هذا الإحصاء الذي قمنا بإجرائه للأبيات الشعرية أن الغماري قد استخدم هذه الظاهرة اللغوية، وهذا لأن شعره يشتهر بهذه الثنائية أي ثنائية التضاد؛ حيث يورد في كل شطر كلمة ويقابلها بضدها في الشطر الثاني وهذا لتقوية المعنى، ونسبة التضاد في شعره متباينة، مقارنة بنسبة الظواهر اللغوية الأخرى كالترادف والمشترك اللفظي وربما ميوله إلى الرمزية هو الذي جعله يهتم بالكلمات المتضادة متبعا أن الحياة مبنية على مجموعة من الثنائيات وأن لكل شيء ضد وبهذا احتوى شعره على مجموعة كبيرة من الألفاظ المتضادة وهذا ما أوضحناه من خلال الجدول.

1المرجع نفسه ، ص 11

**التضمين**:Hyponomy ظاهرة من الظواهر الدلالية التي تعالج علاقة الألفاظ بعضها ببعض، انطلاقا من علاقة العموم والخصوص التي تظهر بشكل جليٍّ و بائن في المجالات الدلالية؛ حيث «**إنّنا نجد في كل لغة مجموعة من الكلمات تمتلك تصنيفا بشكل ما مثل: أيام الأسبوع، وشهور السنة، والأعداد الرقمية التي تظهر في علاقات تسلسلية ... كما نجد مجموعة من الكلمات يمكن أن تكون مجالات دلالية، مثل الكلمات الدالة على عمر الإنسان**»[1].

وقد تحدث علماء الدلالة عن هذه الظاهرة بشيء من التوسع، مستعرضين أهم آراء الأصوليين حول دلالة الكلمة على المعنى من خلال علاقات المطابقة، والتضمين، والالتزام؛ فتكون دلالة المطابقة إذا دل اللفظ على تمام ما وضع له؛ كدلالة لفظ الإنسان على كل شخص عاقل ناطق، ودلالة لفظ البيت على المعنى يكون على سبيل المطابقة.

وتكون دلالة التضمين؛ إذا دل اللفظ على جزء ما وضع له، كدلالة لفظ الحيوان على معنى الحصان، ودلالة لفظ البيت على السقف عن طريق التضمين؛ لأنّ دلالة اللفظ على جزء ما تضمنه هذا المعنى. أمّا دلالة الالتزام؛ فتكون في حالة ما إذا دل اللفظ على خارج ما وضع له، كدلالة لفظ السقف على الحائط[2].

وعلى هذا وقفنا في ديوان أغنيات الورد والنار على بعض النماذج التي تحتويها دلالة التضمين، ويمكن تقسيمها على النحو الآتي:

**الكلمات التي يمكن تصنيفها في المجال المتعلق بالإنسان**:

(صبية:11، أم:11، أخت مارون:11، أخت أحمد:12، عمر:13، ابن الوليد:13، صلاح الدين:14، خالد:16، حبيبة:47، أطفالنا:48، آباؤنا:48).

(الأنياب:12، الشفة:46/22/16/، الشفاه:44، ناب:62).

(الأهداب:12، الجفون:22، العيون:63، الأحداق:65 عينيه:11، دمعة:11، مقل:11).

(يد:14، كفيك:15، ظفر:62/17، أظافر:28، راحتينا:45، بكف:58)

(حنجرة:46، لهاتنا:48، وجه:13، الجبين:64، ناصية:79)

---

1 التحليل الدلالي، ص30.

2 ينظر: الفخر الرازي، المحصول في علم الأصول، تحقيق: جابر فياض، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، ط1، 1399هـ، 299/1. وأبو حامد الغزالي، المستصفى من علم الأصول، دار الفكر،(د-ت) 30/1.

(الفؤاد:64، الكبد: 21، القلب:108).

**الكلمات التي يمكن تصنيفها في المجال المتعلق بالحيوان:**

(الليث:12، الفهد:12، النمر:12، جياد:19، جواد:23، حصان:24، فرس:26، الغراب:60، نوارس:68، العصافير:68، أطيارا:77، الأفاعي:86، الطير:87، حمائم:94، خيل:97، طائر:138، الصافنات:182، الدب:113).

**الكلمات التي يمكن تصنيفها في المجال المتعلق بالطبيعة:**

(واديك:9، ربوعنا:15، سفح:23، نهر:30، النيل:121).

(الجولان:9، البطحاء:13، جبال:27، هملايا:46، أوراس:60).

(الريح:14/9، الرمال:13، ضباب:19/13، المطر:19/17، التراب:24، السحاب:62، الندى:62، الغيم:97، إعصار:154، طوفان:156).

(يورق:13/9، مزهرة:10، يزدهر:11، تخضرُّ:51، أورقت:54).

(الطيب/السحر:11، الأغصان:26، سنابلا:29، زهور:78، الورد:82، الأزاهير:141، ريحان:153).

(عنبا:11، الكرم:11، الأرز/الثمر:15، نخلة:69، الزيتون:69، شجر:73، التين:134، العنبر:137).

(الشمس:13، الشفق:22، للضحى:22، الصباح:25، المساء:26).

(الواحة:43، الصحراء:43، السهوب:57، الهضاب:60، روضة:74، الفلوات:108، سيناء:113، الوادي(سوف):151، التل:159).

(موجة/شطآن:53، المحيط:140).

**الاقتران اللفظي/ التضام:(collocation):**

يقول عنه علماء الدلالة بأنه ذلك التكرار المشترك لبعض الألفاظ، وهو نوع من دراسة المعنى في العلاقات التركيبية؛ حيث تتم عملية الاقتران هذه أو التضام على نحو ارتباط، أو تضام أكثر من كلمة مع كلمات أخريات؛ لأجل المصاحبة بينهما فتنشأ علاقة الجزئيات بينهما؛ كما هو الحال في مثل هذه التراكيب: جلس على الكرسي، صنع كرسيا، إلخ...، كذلك كلمة طويل التي يمكن أن تتكرر مع كلمات: رجل، نبات، طريق، لكن الأمر يتعذر علينا في مثل

:كلمة: جبل[1]، ويرجع «هذا الاقتران في كل لغة إلى اتفاق( convention) أو اصطلاح المتكلمين باللغة والذين يمكنهم التنبؤ بهذا الاقتران من خلال الكلمات الاقترانية (collective words)مثل قطيع، سرب، باقة، نباح، مواء، عرين، عش التي تطلب الاقتران بكلمات الغنم، والطيور، والورد، والكلب، والقط، والأسد، والطائر على التوالي»[2].

ويُسهم الاقتران أو التضام في عرف علماء الدلالة في تحديد دلالة الكلمات ومعانيها انطلاقا من المصاحبات المختلفة للكلمات المحورية والكلمات المقترنة، على اعتبار أنهما عنصران أساسيان في هذه الظاهرة الدلالية[3].

كما تحدث أحد المحدثين عن الاقتران العادي، والاقتران غير العادي؛ حيث أن الأول هو الذي يعتمد على اتفاق واصطلاح المتكلمين باللغة، فيتبادر إلى ذهن السامع مباشرة المعنى المصاحب لكلمة (غصن)، الذي هو كلمة (شجرة)؛ أما النوع الثاني، والذي يطلق عليه كذلك غير المتوقع؛ فإنه يرتبط بخصوصية النص الأدبي ومبدعه[4].

ومن خلال تصفحنا للديوان، تبيَّن لنا أنّ الشاعر استخدم هذا النوع من المعنى، ويمكن أن نصنفه على النحو الآتي:

**الكلمات المحورية الخاصة بجسم الإنسان:**

العين، الدم، الشفة، الوجه، اليد، اللسان؛ حيث اقترنت الكلمة المحورية (العين)بكلمات مصاحبة لها في السياق اللغوي الوارد فيه، في مثل(البسيط):

**كم في الجنوب تباريح ممزقة**

**و دمعة القهر من عينيه تنحدر**[5]

حيث اقترنت كلمة (العين) بدمعة القهر التي تنحدر من مآقيها؛ لتكوِّن معها شلالا من المعاني المتدفقة، والصور الشعرية الجميلة.

ويوظفها في موضع آخر (البسيط):

---

1ينظر: محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، ص157. والتحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، 35/1.

2 التحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، 36/1..

3ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

4ينظر: المرجع نفسه، ص37/36.

5الديوان، لبنان الرافض، ص11.

ونـــحن عبـــر المـــدى المصلـــوب أغنيـــة
تلمـــلـــم اللـــيل .. من عينيه تعتصـــــر[1]

حيث تضامت الكلمة (عين) مع بعض الكلمات الأخريات، لتؤلف صـــورة تدفقيـــة مزجت بين سحر العيون، ومعاناتها المأساوية؛ لأنّ الشاعر بصدد الحديث عن قضية لبنان.

أما في هذا الموضع (الكامل):

تـــلهـــو بهـــا عيـــن .. وتهـــزأ ضحكـــة
صفـــراء مـــن زيـــف و مـــن بـــهـــتـــان[2]

فقد حدث اقتران آخر جميل بين كلمة(عين) والفعل (تلهو)؛ حيث مزج الشاعر بـــين نقيضين في الاستعمال السياقي، ليصل إلى صورة نمطية للشمس (أغنية الشمس)، واصفا إيَّاهـــا وكأنَّها وجه ضحوك.

اقترنت الكلمة المحورية (الشفة)بكلمات مصاحبة لها في السياق اللغوي الوارد فيـــه، في مثل(الكامل):

تنـــسابُ فـــي شفـــة الحنـــين حكـــايـــة
وتـــذوب فـــي الشفـــق الجـــريح أغـــاني [3]

حيث اقترنت لفظة(شفة) بفعل (تنساب)؛ فتكونت بذلك صورة شعرية أضفى عليهـــا معنى الانسياب دلالات خاصة.

كما وردت الكلمة مقترنة في مثل: تهتف الشفة الخرساء: 16، ما كنت لولا العشق في شفة الهوى: 23، ونحن في شفة الزمان:46.

اقترنت الكلمة المحورية (اليد)بكلمات مصاحبة لها في السياق اللغوي الوارد فيـــه، في مثل(البسيط):

يـــدُ التـــآمـــرِ يـــا أوطـــانُ تصـــلبُـــنَا
تَـــجُـــوبُنا .. تَتحـــدَّى الـــرَّفضَ ..تستترُ[4]

1الديوان، لبنان الرافض، ص20

2الديوان، أغنية الشمس، ص26

3الديوان، أغنية الشمس، ص22.

4الديوان، لبنان الرافض، ص19.

فقد وظف الشاعر ومزج بين (يد) و(التآمر)، بالرغم من كون هذا التركيب في الحالات الاعتيادية، لا يصلح؛ لكن المبرر الأسلوبي اقتضى ذلك؛ فكان هذا المزج.

كما وردت الكلمة مقترنة في مثل: بكل يد سوداء تأتمر:14، وغدا سترهر في يديك خمائلا: 28، مدي يدا بمرايا الغدر عاصفة: 100.

واقترنت الكلمة المحورية (**وجه**)بكلمات مصاحبة لها في السياق اللغوي الوارد فيه، في مثل:يابن الوليد..ضباب وجه حاضرنا: 13، وأغيب في وجه الظلام: 26.

## الكلمات المحورية الخاصة بالطبيعة:

الريح، الشمس، الرمال، ربيع، الليالي، الضباب، الظلام، المساء، الفجر، الضحى، الماء.

اقترنت الكلمة المحورية (**الريح**)بكلمات مصاحبة لها في السياق اللغوي الوارد فيه، في مثل(الكامل):

فَقدتْ ملامحها الوَضَّاء فقهقهتْ
ريحٌ تَغربُ في المدَى وَ تشرقُ[1]

كما وردت الكلمة مقترنة في مثل: والريح تركض في لبنان: 9، قطعت يد سوداء تمطر في المدى صدأ الرياح:37، يا للحياة نوردها مطرا، وتأبى الريح إلا أن يسودا خواء:49.

اقترنت الكلمة المحورية (**الشمس**)بكلمات مصاحبة لها في السياق اللغوي الوارد فيه، في مثل(الكامل):

إنَّا لَنكفُرُ بالحياة سخيَّةً
وَشُعوبُنَا – يَا شَمسَنَا – فُقَراءُ[2]

كما وردت الكلمة مقترنة في مثل: وترفض الشمس ما يأتون به والسور:13، لا تسكر الشمس إلا من لهيب دم:20، ركبت شموس الرفض يا فجر الهوى:26.

اقترنت الكلمة المحورية (**الرمال**)بكلمات مصاحبة لها في السياق اللغوي الوارد فيه، في مثل(الكامل):

---

1الديوان، الوعد الحق، ص71.

2الديوان، عن الثورة والحب، ص48.

غَدُهُ علَى لهبِ الصُّمُودِ وَوردُهُ
لاَ الــرَّملُ يُثنــيه ولاَ الظَّلماءُ[1]

كما وردت الكلمة مقترنة: تفجري يا رمال القهر:13، تنآى إذا يروي الضياء همومه ولها بأشلاء الرمال تعلق: 71.

اقترنت الكلمة المحورية (**الضباب**)بكلمات مصاحبة لها في السياق اللغوي الوارد فيه، في مثل(الكامل):

وَعلى اللِّسانِ قَصائدِي مَعقُودَةٌ
حَيرَى تُسافرُ فِــي ضَبابِ زَمانِي[2]

كما وردت الكلمة مقترنة: يابن الوليد ضباب وجه حاضرنا:13، وائتلقت ملاحم في الضباب المر تشتجر:19، هوالك يخترق الضباب ويشرق:64، وتململوا فعلى الــشفاه تــساؤل مر يبعثره الضباب الأزرق:70

## الكلمات المحورية الخاصة بالحيوانات:

الليث، الفهد، النمر، خيل، فرس؛ حيث اقترنت الكلمــات المحوريــة (**الليــث، والنمــر، والفهد**)بكلمات مصاحبة لها في السياق اللغوي الوارد فيه، وقد ورد هذا مرة واحدة في مثــل قول الشاعر(البسيط):

فاللَّيثُ يَرعَاهُ .. يَهوَى خَطوهُ أثَراً
والفهدُ – يا لعنةَ الأقدارِ– والنَّمرُ![3]

كما اقترنت بعض الكلمات المحورية الخاصة ببعض الحيوانات (خيل) بكلمات مصاحبة لها في السياق الشعري في مثل قول الشاعر(البسيط):

لبنانُ .. تفديكَ قُدسُ ما خَبتْ شُعَلاً
كلاَّ .. ولا خَيلُهاَ السَّمراءُ تحتضِرُ[4]

1الديوان، عن الثورة والحب، ص48.
2الديوان، أغنية الشمس، ص21.
3الديوان، لبنان الرافض، ص12.
4الديوان، لبنان الرافض، ص15.

وهذه كلمة محورية أخرى (جياد/جواد)، اقترنت بكلمة مصاحبة لها في هذا البيت الشعري (البسيط):

هُنَّا وَهَانتْ جِيَادُ الكبرِ وائتلقَتْ
ملاحم في الضَّبابِ الُمرِّ تَشتَجِرُ [1]

ويقول في موضع آخر(الكامل):

أبداً تُسافِرُ يَا جَوادُ على اللَّظَى
تقتاتُ منْ ألـــمٍ ومنْ أحزانِ[2]

ومجمل القول حول هذه الظاهرة أنَّها من الظواهر الدلالية المنتشرة بكثرة في السياقات اللغوية؛ لأن لجوء الشعراء إليها كان من باب التصوير البياني، والانزياح الأسلوبي لكثير من ألفاظ اللغة العربية، كما أنَّ الظواهر الدلالية التي تزخر بها الدواوين الشعرية الحديثة والمعاصرة، هي ميزة جديدة من ميزات التجدد، والتحرر من القيود النمطية التي كانت تفرض على المبدعين.

1 الديوان، لبنان الرافض، ص19.

2الديوان، أغنية الشمس، ص23.

# المبحث الثاني:
# الوظائف الدلالية للصيغ اللغوية:

الوظائف الصوتية

الوظائف الصرفية

الوظائف النحوية

الوظائف المعجمية

تسعى الدراسة الخاصة بالوظائف الدلالية للصيغ اللغوية إلى إظهار أهمية الوظيفة الدلالية لكل مستوى من مستويات التحليل اللساني؛ الصوتي، فالصرفي، فالنحوي (التركيبي)، فالمعجمي؛ ولهذا انبرى علماء اللغة بالدراسة والبحث فيه، فدرسُوا كل مستوياته اللغوية، فقسم العلماء اللغة إلى عدة مستويات تحليلية ليتمكنُوا من كشف محتوياتها، وإظهار أسرارها، ومعرفة مضمونها. وعليه رأى الكثير منهم بأن اللغة ظاهرة شديدة التعقيد ويجب أن تتعاضد الجهود والمناهج في تحليلها، فَافترضُوا أنها تتجزأ إلى أجزاء، أو تُقسم إلى مستويات، يتمتع كل مستوى منها بخصائص عامة، يمكن عن طريقها الوقوف على أسرار مضمون هذا المستوى في الدلالة، وهم يعلمون يقينا أن اللغة كيان واحد لا يمكن الفصل بين محتوياته، فجَميع العناصر اللغوية تتفاعل معًا، وتتآزر في تحقيق مقاصد لغوية، ولا يمكن استبعاد جانب دون جانب؛ لأن اللغة بناء شديد التماسك يشدّ بعضه بعضًا[1].

إذن؛ فاللغة ليست في الحقيقة إلاّ أصواتاً، أو مقاطع صوتية، إذا أردنا أن نكون أكثر دقة، أو إذا أردنا باللغة – اللغة البشرية- المرتقية عن وسائل التعبير البدائية الأولى، ويمكن القول بأن الأصوات هي المادة الأساسية في اللغة، كالحجارة واللَبِن في البناء. وإذا كان الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي له لغة بالمعنى الحقيقي، فإن ذلك راجع لتمتعه بالمعمل الخاص للأصوات؛ أي بذلك الجهاز الصوتي المتميز الذي مكّنَه من توليد وإخراج كل الأصوات الطبيعية، بالإضافة إلى قدرته على تقطيع الأصوات المندمجة، وقدرته العقلية التي مكنته من ربط اللغة بالمحسوسات والمعاني المختلفة، التي جعلته قادرًا على التمييز بين الأشياء بالرموز الصوتية أي اللغوية[2].

ومن الطبيعي أن نعرف أن الأصوات أو الوحدات الصوتية **(Phonèmes)**، التي تستخدمها كل لغة – مهما كان عددها- تتمثل في صور منتظمة يتعارف عليها أصحاب اللغة المعينة، ويستخدم هؤلاء النظام بعفوية، ودون إدراك لطبيعته أو قواعده، ولذلك يندهش الكثيرون حين يسمعون متكلما بلغة أجنبية لا يعرفونها، ويتخيلون أنه ينطق أصواتًا مختلطة لا نظام لها، ولكن هذا تصور خاطئ مرجعُه إلى أنّهم لا يعرفون وحدات هذه اللغة وقواعد

---

1ينظر عكاشة محمد، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية)، دار النشر للجامعات، مصر، ط1: 2005، ص 12- 13.

2 ينظر: شامية أحمد، خصائص العربية والإعجاز القرآني في نظرية عبد القاهر الجرجاني اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية، (د-ت)، ص 47.

تأليفها؛ أما الذين يعرفون لغة أجنبية أو أكثر، فيدركون أن لهذه اللغات وحدات تختلف قليلاً أو كثيرًا عن الوحدات التي تتألف منها لغتهم، وأنّ لها قواعدَ في تأليف هذه الوحدات تختلف عن قواعد لغتهم[1].

لذلك نستخلص من هذا بأن لكل لغة إنسانية نظامها الخاص، ووحداتها الخاصة؛ بمعنى هذا أنّ لكل لغة عددًا محدودًا من الوحدات، يمكن أن تجتمع في أشكال خاصة بعدد محدود من الطرق؛ ولغتنا العربية تستخدم أربعة وثلاثين وحدة صوتية[2].

وبناء على ما ذكر؛ فالصوت اللغوي إذن هو البنية الأساسية لكل لغة، والواقع اللغوي يُجيبُنَا على بعض تساؤلاتنا؛ حيث تفرعت اللغات البشرية وتفرقت نظرًا لتأثيرات مختلفة، طبيعية وفكرية، حتى أصبح لكل لغة من اللغات نظام مختلف عن نظام غيرها في كافة المستويات[3]؛ «**فالنظام الصوتي إذن يقوم على أساس التبويب أو التصنيف، أي وضع الأصوات في أبواب وفقا لاعتبارات محددة بحيث تتقابل الأصوات فيما بينها وتتخالف، فالأصوات التي يتألف منها النظام الصوتي في العربية يفترق كلُّ واحدٍ منها عن بقية الأصوات وفقا لأحد الاعتبارات هي: الجهر أو الهمس، مجرى الصوت، مخرج الصوت**»[4].

ولدراسة الصوت أهمية كبيرة، تنبأ لها العلماء؛ فأولَوْها عناية كبيرة، واستخدموها لأغراض متعددة؛ لأن طبيعة التحليل اللغوي تقتضي التسلسل في عملية الدراسة، بدءًا بأصغر وحدة صوتية في النظام اللغوي إلى أعلى مراتب التركيب، وبالتالي فإنّ تتبع معاني ودلالات الألفاظ ينبغي الانطلاق من الصوت اللغوي، الذي «**يعد أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني**»[5]، ويقول عنه أحد الباحثين كذلك أن: « **الصوت بطبيعة الحال يعد أصغر وحدة تشكل بناء اللغة والمادة الخام للكلمة والتي عن طريقها يمكن التعريف وتمييز أشكالها**»[6]، إضافة إلى كونه أساس اللغة وعمود بنائها، ولا تُعرفُ اللغة إلاّ من خلاله على حدّ

---

1 ينظر: عبد العزيز محمد حسين، مدخل إلى اللغة، دار الفكر العربي، (د-ت)، ص80.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 80.

3 ينظر شامية أحمد، خصائص العربية والإعجاز القرآني في نظرية عبد القاهر الجرجاني اللغوية، ص 47.

4 عبد العزيز محمد حسين، مدخل اللغة، ص 81.

5 محمد بوعمامة، علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة الحديث، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، جامعة قسنطينة، 1995، ص 82.

6 مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د-ت)، ص 33.

تعبير ابن جنّي الذي يقول: «**أمّا حدّها فأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم**»[1]، فهذا التعريف اطمأن إليه القدماء والمحدثون، وبنوْ تعاريفهم للغة من خلاله. ويتطابق هذا المفهوم الذي قدّمه *ابن جني* نفسه مع المفهوم الذي قدمه أرسطو قبله بمئات السنين؛ حيث يرى أن الكلام نتاج صوتي مصحوب بعمل الخيال من أجل أن يكون التعبير صوتًا له معنى[2].

ومن خلال تعريف ابن جنّي للغة؛ فأن البنية الصوتية للغة العربية، ما هي إلاّ أصوات، أو مقاطع صوتية، لأنّ الأصوات تعتبر المادة الأساسية في اللغة، وأنّ الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي له القدرة على إدراك المعنى الحقيقي للأصوات الطبيعية، والقدرة على تقطيعها؛ ممّا يمكّنه من التوليد، وكذا قدرته العقلية التي تمكنه من ربط اللغة بالمحسوسات والمعاني المختلفة[3].

كما نجد الكثير من الذين يؤكدون ما ذهب إليه ابن جني في تعريفه للغة، من أمثال الجاحظ، الذي يقول عن الصوت بأنه: «**آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا، منثورًا، إلاّ بظهور الصوت، ولن تكون الحروف كلامًا إلاّ بالتقطيع والتأليف**»[4]، ويُفهم من هذا بأن الصوت الإنساني هو جوهر الكلام، وأنّ قيمة الأصوات تكمن في أنها المستوى الأول من مستويات التحليل إذ «**يعد الخطوة الأولى في الدرس اللساني**»[5]، لما للصوت من قيمة تعبيرية تنطلق منه، ولهذا كان تحليل الصوت اللغوي محور التفكير الصوتي عند علماء اللغة قديمًا وحديثًا، حتى أنّهم كادُوا يجمعون على أن اللغة أصوات وأن الحدث الكلامي لا يدرك أو لا يتجلى إلاّ في الصوت[6].

كما أنّ للصوت أيضًا قيمة سمعية؛ إذ إن للصوت اللغوي أثراً سمعياً يصدر من أعضاء النطق، فينتقل في الهواء ثم تتلقاه أذن السامع[7]، وذلك لأنّ الأصوات، أو الحروف تُعدُّ اللبنة الأولى في تكوين الكلمات؛ فيُبحثُ عن مخارجها، وصفاتها؛ كالجهر والهمس، والتغيم والترقيق، كما يجب الاهتمام بالدراسات التي تعالج أصوات اللغة وطريقة نطقها وطبيعتها الفيزيائية[8].

---

1 ابن جنّي، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، (د-ت)، 33/1.

2 ينظر: محمد حماسه عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى اللغوي الدلالي، دار غريب، القاهرة، مصر، 2006، ص 47.

3 ينظر شامية أحمد، خصائص العربية والإعجاز القرآني، في نظرية عبد القاهر الجرجاني اللغوية، ص 18.

4 الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1984، 1/ 79.

5 خان محمد، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في بحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1: 2002، ص 56.

6 ينظر خليل حلمي، دراسات في اللغة والمعاجم، ص 23.

7 ينظر: كمال، علم اللغة العام، الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م، ص 119.

8 ينظر: المرجع نفسه، ص37.

فالصوت إذن هو أساس ومحور الدراسات الصوتية بخاصة والدراسات اللغوية بعامة، وذلك للقيم التي تميزه وتجعله جديرًا بالدراسة.

ومن هنا يتضح لنا مدى عناية علماء اللغة، والأدب، والنحو، بالدلالة الصوتية وما تُحدثه من أثر في نفس المتلقي، ولعلّ عناية كل من الخليل، وسيبويه، وابن جنّي، والزمخشري والسكاكي، وفخر الدين الرازي وغيرهم كثير بالدلالة الصوتية لأكبر دليل على أهمية الدلالة الصوتية في النص الأدبي عامة واللغة الشعرية على وجه الخصوص.

إذن لقد بلغ الفكر العربي في مجال الدراسة الصوتية الدلالية مكانة مرموقة، انطلاقا من القرن الثاني للهجرة، مما أدّى ببعض الباحثين الغربيين إلى الاعتقاد بتأثر العرب بمفاهيم لغوية متطورة من حضارات سابقة كالحضارة اليونانية والحضارة الهندية إلاّ أن **بروكلمان** نفى هذا الرأي ورأى بأنّ وجود علم الأصوات عند العرب يعتبر بمثابة ظاهرة قائمة بذاتها[1].

ولا ننسى أن نُنَوِّهَ بأن الدراسات الصوتية، وعلاقتها بالدلالة، لم تكن مقتصرة على العرب القدامى، وإنما استفاد اللغويون العرب المحدثون بما توصل إليه القدامى، وأضافوا إليه الكثير من الآراء، ومن رواد البحث الصوتي الحديث نذكر **إبراهيم أنيس**، الذي وضع كتابا فريدًا من نوعه، تناول فيه آراء القدماء، وعرج فيه على الدراسات الغربية كثيرًا، وعالج القضايا الصوتية معالجة علمية واعية لا يألوها تقصير، فأصبح كتاب الأصوات اللغوية **لإبراهيم أنيس** معين لكل من أراد التعمق في مجال الأصوات، وبعد مجيء إبراهيم أنيس لحقه نفر كبير من المتخصصين أسهمُوا في الدراسات الصوتية إسهامات لا تنسى، وأضافوا إلى ما سبقهم إليه سابقوهم[2].

وأهم الدارسين الذين اهتموا بالعلاقة بين الصوت والدلالة هم، **محمود السعران** في كتابه **"علم اللغة للقارئ العربي" وعبد الرحمان أيوب** في دراستيه "**أصوات اللغة**" و"**الكلام إنتاجه وتحليله**" **وكمال بشر** في دراسته "**علم الأصوات**" **وعبد الصبور شاهين، وتمام حسان، أحمد مختار عمر، محمود فهمي حجازي...الخ**، ومن هؤلاء الكثير[3].

---

1 لوشن نور الهدى، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص108.

2 ينظر عكاشة محمد، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 24.

3 ينظر: مبروك مراد عبد الرحمان، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر الإسكندرية، ط 1/ 2002م، ص 40.

ومما يمكن ملاحظته على هذه الدراسات عند هؤلاء اللغويين « **أنها انطلقت من منظور لغوي ومن ثم تقترب دراساتهم من المنظور اللغوي العام دون تخصيص هذه الدراسة على اللغة الأدبية دون غيرها**»[1].

بيد أن الدرس اللغوي الأوروبي الحديث عنى عناية كبيرة بالدلالات الصوتية أيضًا؛ فاهتماماتهم بالصوت اللغوي، وأبعاده الدلالية والتركيبية، لا تقل عناية عن جهود اللغويين العرب القدامى؛ حيث إنّ وسائلهم الحديثة ساعدتهم، وأتاحت لهم الوصول إلى نتائج علمية يقينية، وهذه النتائج جعلت دراسة الصوت دراسة علمية خالصة[2].

وقد تحدث بعض المحدثين عن أهمية الحرف من خلال تواجده في الكلمة، وعن التبدلات التي تصحبه أثناء تموقعه، وأطلقوا على هذه الدراسة مصطلح **Phonology** التي تعني: «علم الأصوات التنظيمي، أو علم وظائف الأصوات على أساس أنه يعنى بتنظيم المادة الصوتية وإخضاعها للتقعيد والتقنين، أو أنه يبحث في الأصوات من حيث وظائفُها في اللغة»[3].

ويذهب آخرون إلى أنّ علماء اللغة لم يتمكنوا من استنباط القوانين الخاصة بالمعنى الدقيق لأيِّ كلمة إلا في الشعبة الخاصة بدراسة الأصوات، ويرجع السبب إلى كون الظواهر الصوتية في مختلف أشكالها إلى عوامل أعضاء النطق وطريقة أدائها لوظائفها، وتأثُّرها بالظواهر الجغرافية، وكذلك أساليب انتقالها عن طريق الوراثة[4].

بينما يذهب باحث آخر إلى أنّ نظرة المحدثين للدرس الصوتي يمكن تقسيمها إلى قسمين؛ الدرس الصوتي المقابل للفونيتيك(**Phonétique**) ، والدرس الصوتي المقابل للفنولوجيا (**Phonologie**)؛ حيث يهتمُّ الفونتيك بالأصوات من منطلقات نطقية، وسمعية، وفيزيائية، وتجريبية؛ أما من حيث الفونولوجيا فهو يهتم بالتشكيل الصوتي في مقاطع وأبنية، ويتطرق إلى ما يعرضُ للأصوات من تشابهات واختلافات[5] .

ولكن عبد الحميد هنداوي تحث طويلا عن أهمية الدراسات الصوتية في الدرس اللغوي الحديث؛ حيث أشار إلى أنّ دلالات الأصوات لا ترجع إلى قيمة الصوت في حدِّ ذاته، وإنّما يعود الأمر إلى السياق؛ الذي يُحمِّلُ الصوت هذا المعنى، لأنّه يستخدم هذا الحرف أو هذه

---

1المرجع السابق، ص 40-41.

2ينظر المرجع نفسه، ص 27.

3 كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات، ص 29.

4 ينظر: علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط:8 2002، ص 23.

5 ينظر: أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1422هـ، 2001م، ص 63.

الكلمة صوتاً ليكسبها دلالة سياقية حينية مؤقتة، وليست دلالة دائمة، على اعتبار أن لكل سياق دلالته الخاصة به يُخضعها على أصواته، وللقارئ أو المستمع أن يستخلص هذه الدلالات بقراءاته المتعددة[1].

ويعتبر البحث في طبيعة العلاقة القائمة بين جرس الكلمة الذي يمثله الصوت وبين معناها من أهم اهتمامات المفسرين واللغويين، وعلماء الأصول على السواء، الذين يرون ويدركون أهمية الصوت وما يفرزه من قيم دلالية تساعد على فهم طبيعة النص، إضافة إلى تحديد القيم التعبيرية للأصوات داخل السياق، وقد برزت اتجاهات كثيرة في هذا الإطار؛ الوقوف على قوانين الانسجام أو التنافر بين الأصوات للوصول إلى العلاقات بين المكونات الصوتية للكلمة، أو العبارة، واتجاه آخر يتمثل في دراسة القيمة التعبيرية للأصوات، ومدى اتفاق المعنى مع جرس الحرف المختار[2].

## مفهوم التشكيل الصوتي:

عند دراسة أي لغة معينة لا يمكن تقسيم هذه الدراسة بصفة صريحة إلى صوتيات وصوتيات وظيفية، لأنه بمجرد أن نحصر عملنا في هذه اللغة نكون ميالين إلى إدخال العنصر اللساني بشتى وظائفه، ومن جهة أخرى فإنه لا يمكن القيام بدراسة معمقة لها طابع تفسيري بمعزل عن الصفات الفيزيولوجية أو الفيزيائية، التي هي موضوع بحث الصوتيات.

لا شك في أن الدراسات الألسنية تعتمد على بعضها بعضا، وأول هذه الدراسات التي تعني باللسان العربي الدراسة الصوتية، فالأصوات تعتبر الركيزة الأولى التي تعتمد عليها اللغة؛ ولهذا كانت من أُولَى اهتمامات الدرس اللساني بنوعيه العربي القديم والحديث، والسبب في ذلك يعود إلى أنّ أكثر الظواهر الألسنية العربية القديمة، والحديثة لا يسهل فهمها إلا بالولوج إلى الصوت، ودراسته والوقوف عند ميزاته الخاصة والعامة، وهذا الدخول – إلى الصوت- لا يكون إلا من بابين هما[3]

**1. باب الفونتيك:** *(Phonétique)*: وقد عرفته **خولة طالب الإبراهيمي** بأنه العلم **«الذي يهتم بالمرحلة الأولى لإحداث الأصوات»**[4] ، بينما يعرفه تمام حسان بقوله:**«دراسة**

---

1 ابن جني، الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2/1424هـ، 2002م، مج165/1.

2 هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م، ص 33.

3 طحان ريمون، الألسنية العربية، المكتبة الجامعية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2: 1981م، ص 21.

4 ينظر الإبراهيمي خولة طالب، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ط2، (د-ت)، ص 50.

علمية لموضوع مدرك بالحواس لأنّ حاسة النَّظَر تُرى من حركات الجهاز النُّطقي، حركة الشفتين والفك الأسفل وبعض حركات اللسان، ثم تُرى كذلك بعض الحركات المصاحبة التي تقوم بها عضلات الوجه»[1].

**2. باب الفونولوجيا** (**Phonologie**): أو ما يعرف بالصوتيات الوظيفية؛ حيث: «**إنّ وصف الأصوات اللغوية يعمل على تحديد مخارجها وصفاتها بدقة ذلك جيد وممتاز ولكنّه غير كاف لأنّ اللُغوي يريد أن يكتشف العلاقات التي تربطها ببعضها بعضا داخل النظام اللغوي وأن يحدد منزلتها من هذا النظام والوظيفة التي يؤديها عند التبليغ**»[2]، والذي نفهمه من هذا التعريف، هو أن علم الفونتيك الذي يعني بتحديد ووصف مخارج الحروف، وصفاتها ولا ينظر إلى وظيفتها عند التبليغ، لا يكفي لدراسة اللغة، ولا يستطيع إفادة المتخصصين في اللغة إلا بتضامه مع علم الفونولوجيا، أو الصوتيات الوظيفية، الذي يعني بالتفسير، والغوص في العلاقات التي تربط الصوت، وصفته ببعضهما البعض وذلك داخل نظام لغوي ومعرفة الوظيفة من وراء ذلك، لأن هذا الأخير يعتمد على ملاحظات الأول في استخلاص نتائجه.

وقد تحدث عنه **تمام حسان** في كتابه اللغة العربية معناها ومبناها قائلا: « **أنّ صاحب الصوتيات يعمل على الاهتمام بالحركات والآثار النطقية لما لكل منهما من وظائف، ولما بين واحدة منها وبين الأخرى من علاقات، ويضعها جميعا في إطار فهم معين، فَعَالِم الأصوات مسجل وعالم الصوتيات مفسر ومنظم، وأولهما يلاحظ والثاني يُقَعِد**»[3].

ومن خلال ما سبق ذكره نجد أن علم الفونولوجيا هو العلم الذي ينظر في تأليف الأصوات التي تحدد بواسطة شكلها، كما تحدد أيضا بالاعتماد على وظيفتها؛ أي أنّها تحمل مدلولا معينا ووظيفة خاصة بها[4].

إذن يمكننا أن نقول أنّ علم الأصوات أصبح تمهيدًا بالملاحظة الحسية الوصفية لإنشاء علم الصوتيات الذي هو تخطيط عقلي لقواعد الأصوات بناء على هذه الملاحظة الحسية[5].

---

1 حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط4: 2004، ص 48.

2 خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، ص 72.

3 اللغة العربية، معناها ومبناها، ص 48.

4 الألسنية العربية، ص 22.

5 اللغة العربية معناها ومبناها، ص 47.

**الوظائف الدلالية للصيغ الصوتية**: هي أولى الدلالات التي يبتدئ بها الباحثون دراساتهم أثناء قيامهم بتحليل النصوص الأدبية تحليلا ألسنياً، و«**يراد بها مقابلة أصوات الألفاظ، أو بعض حروفها، أو صورتها اللفظية مما يشاكل معناها، ففي العربية تتمثل مقابلة أصوات اللفظ المشاكل للمعنى في الكلمات الموضوعة، كحكاية الأصوات، مثل قهقهة (حكاية صوت الضحك)، وغاق(حكاية صوت الغراب)**»[1]؛ حيث أشار القدماء «**إلى أن بعض الأصوات تحمل سمات صوتية خاصة تكسب الدلالة المصاحبة القوة والضعف**»[2]

وهذا يعني أن العرب لاحظوا وجود ارتباط وثيق بين المعنى والصوت، فكلما تغير الصوت تغيرت الدلالة، ومن ذلك «**( القضم )و( الخضم ) فكلاهما الأكل ولكنهما اختلفا في حرف واحد ، واختيرت القاف القوية الشديدة للقضم لأن من معانيه أكل الصلب اليابس فناسبه القاف، اختيرت الخاء الرخوة للخضم لأن من معانيه أكل الشيء الرطب فناسبه الخاء**»[3].

ويبقى جانب آخر من دراسة التشكيل الصوتي، وهو الأوزان الشعرية، أو موسيقى الكلام؛ لذلك ستكون الدراسة الصوتية مقترنة بهذا الجانب.

**الوزن والقافية**: ممّا لاشك فيه أنّ كل شاعر يحاول - أثناء نظمه للقصائد – أن يتخيّر الألفاظ الجميلة التي تتناسب أصواتها تناسبا يليق بجمال الشعر، وليست القافية إلاّ نهاية لوزن من أوزان بحر عروضي، وهذا البحر-كما يقول محمد مفتاح- يتحكم فيه مبدأ التشاكل المقنّن، والتباين سواء عن طريق التفعيلة أو النّبر أم الإيقاع التي هي عناصر متداخلة لا يمكن الفصل بينها.[4] كما أنّ الوزن لصيق بالخطاب الشعري ولا يفارقه، وهو جزء لا يتجزّأ من القصيدة ولا ينفصل عنها،لأنّه ينشأ بداخلها، مراوحا بين الحركات والسكنات ولا ينفصل عن سياق المعنى.[5] وما يمكن ملاحظته في بداية كل القصائد ؛التصريع الذي يلجأ إليه معظم الشعراء، الشيء الذي يضفي على القصيدة جرسا موسيقيا أخّاذًا ويزيّنه حسن اختيار الشاعر للقافية، وحرفها الرئيسي المتمثل في الروي؛ وانطلاقا من هذا يستشعر المبدع الثاني (القارئ)

1محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 2002، ص 253.

2 عبد القادر عبد الجليل ، علم اللسانيات الحديثة ، ص 524.

3 عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولي، علي النجار ، محمود أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر ، 1/ 51.

4 ينظر، تحليل الخطاب الشعري، ص44.

5 ينظر محمد خان، بنية الخطاب الشعري:الإيقاع والوزن، (محاضرات الملتقى الثالث؛ السيمياء والنص الأدبي،2004) ص172.

التنغيم الذي تولد من الإيقاع، هذا التنغيم يختلف باختلاف المعاني، يقول محمد حسان: «..**فيكون الإثبات والنفي والاستفهام والتعجب والإنكار وغيرها مؤشرات على أنواع الدلالات التي ترتبط بتغيرات الصوت في ارتفاعه وهبوطه وشدته وخفوته وسرعته وانكساره**»[1].

كما حظيت وتحظى القافية باهتمام الدارسين والنقاد على مر العصور والأزمنة فهذا ابن رشيق يؤكد على أهميتها في الخطاب الشعري حيث يقول: «**القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر،ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية**»[2]. ويقصد بالوزن (البحر) ذلك البناء الموسيقي الذي تقوم عليه كل قصيدة، ويقوم أيضا على نغم موحد يتكرر في جميع أبياتها، ويدرس علم العروض هذا الوزن الشعري وما يطرأ عليه من تغيرات، ولا يمكن معرفة الوزن إلاّ إذا قمنا بتقطيعه؛ هذا التقطيع الذي هو تجزئة البيت وتحليله إلى التفاعيل العروضية وذلك تمهيدا لتحديد وزنه، ثم عرضه بعد ذلك على البحور الخليلية المعروفة.

وتعتمد القصيدة العربية من جهة نظمها على أصلين هامين هما: وحدة الوزن، ووحدة القافية، يقول عبد العزيز عتيق: «**فأبيات القصيدة، أيًّا كان عددها، يجب أن تكون كلها واحدة في وزنها أي من جهة عدد المقاطع والتفاعيل...وكذلك وحدة القافية، فإذا كان آخر البيت الأول من القصيدة دالا مثلا التزمت هذه الدال في آخر كل بيت من القصيدة**»[3]. ويضيف أيضا: «**وليست وحدة الوزن ووحدة القافية عيبا في شعرنا العربي أو تقييدا له، فالتمسك بهاتين الوحدتين والتزامهما من شأنه أن يقوي بناء القصيدة ويرتفع بموسيقاها**»[4].

ويجمع كل اللغويين والنقاد على أنّ القافية هي ذلك المقطع الصوتي من العجز المحصور بين آخر ساكنين في البيت مع ما بينها من الحروف المتحركة... ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول، ومع تكرار هذا المقطع في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، يقوي الأثر الموسيقي لها ويحلو تناغم أبياتها، ممّا يولد صلة تجمع بين علم العروض وبين الموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة هي الجانب الصوتي، حيث يقول عبد العزيز عتيق: «**فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولا وقصرا، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق**

---

1 المرجع السابق، ص173.

2 ابن رشيق،العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده،تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،1972،ج1،ص151.

3 عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د-ت) ص22.

4 المرجع نفسه، ص22.

معين،...وكذلك شأن العروض، فالبيت من الشعر يقسم إلى وحدات صوتية معينة، أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل»[1].

وممَّا سبق يمكننا تحديد وزن القصائد الشعرية الواردة في الديوان، وهذا بعد إخضاعها إلى عملية التقطيع،و لا نقف هنا عند الطرق أو الكيفيات طرق التي يلجأ إليها الدارس إلى تقطيع البيت الشعري وإنَّما سألجأ إلى الطريقة الكلاسيكية مباشرة[2] ؛(الكامل):

فـي الـوَاحَـة السَّمـراء .. حيثُ ربيـعنـا

0/ / 0/ / / 0/ / 0 / 0 / 0 / / 0/ 0 /

مُتْفـاعـلن مُتْفـاعـلن متَفَـاعِلُن

غـزلٌ .. وحيـثُ دروبـنـا أنـداء[3]

0/0/0/ 0/ / 0 // / 0 / / 0 / / /

مُتَفَـاعِلُن مُتَفَـاعِلُن متْفاعـلْ

وبعد هذا التحليل يتبين لنا أنّ تفعيلات هذه القصيدة، هي إيقاع بحر الكامل؛ الذي وضع له صفي الدين الحلي مفتاحا مع بقية البحور الأخرى تسهيلا لحفظه ولمعرفة تفعيلاته، وما يلحقها من زحافات أو علل:

كَمُل الجمَالُ من البحور الكاملُ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وبحر الكامل من البحور الصافية، التي تحافظ على تفعيلة واحدة متكررة في البيت ككل، وهي تفعيلات فرعية وليست أصلية؛ لأنَّ التفعيلات الأصلية هي التي تبتدئ بوتد (و)؛ وتد مجموع (متحركان يتلوهما ساكن) (و=//0)، ووتد مفروق (وَ=/0/)، أمّا التفعيلات الفرعية فهي التي تبتدئ بأسباب؛ سبب خفيف (س=/0) وسبب ثقيل (سَ=//) ، ويطرأ على تفعيلات قصائد هذا البحر تغييرات يسميها علماء العروض الزحافات والعلل، وبعد عملية التقطيع التي أخضعنا إليها القصيدة تبين لنا ما يلي:

1 المرجع السابق، ص12.

2 هناك طرق متعددة للتقطيع؛ منها الكتابة العروضية واستعمال الرموز، وهناك طريقة التغني والإنشاد وهناك طريقة الأوتاد والأسباب.

3 الديوان، عن الثورة والحب، ص43.

| التفعيلة الأصلية | التغييير الذي طرأ عليها | نوعه | التفعيلة الجديدة | ملاحظة |
|---|---|---|---|---|
| مُتَفَاعِلُنْ<br>// /0 //0<br>سَ س و | تسكين الثاني المتحرك | زحاف (الإضمار) | مُتْفَاعِلُنْ<br>0//0/0/<br>س س و | متفاعلن التي ترد في الحشو يطرأ عليها زحاف الإضمار وهو زحاف خاص بالكامل لوحده دون البحور الأخرى، أما التغيرات التي تطرأ على الضرب أو العروض؛ فالجدول التالي يبين ذلك[1]. |
| مُتَفَاعِلُنْ<br>// /0 //0<br>سَ س و | حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله | عروض مقطوع | مُتْفَاعِلْ<br>0/0/0/<br>س س س | |

| العـــــروض | الضـــــرب |
|---|---|
| • مُتَفَاعِلُنْ (صحيحة) | 1. مُتَفَاعِلُنْ (صحيح)<br>2. مُتْفَاعِلْ (مقطوع): حذف الوتد المجموع، وإسكان ما قبله.<br>3. مُتْفَا (أُحذّ مضمر): حذف الوتد المجمـــوع وتسكين الثاني. |
| • متَـــفا (حذّاء)[2] | 1. متَـــفا (أحذّ) : تحريك التاء<br>2. متْفـــا ( أحذّ مضمر). |

وقد تكرر هذا البحر في الديوان، تسع مرات في القصائد التالية: أغنية الشمس (21)، الوعـــد الحق (63)، لا ترهبي الموج (83)، يا قارئ الضوء السخي (103)، إلى الغرباء (117)، أغنية العاشق المجهول (125)، أشواك الظلام( 137)، إلى روح الشهيدة دلال المغربي (175).

1 ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص60.

2حذّاء مأخوذ من الحذذ، الذي يعني حذف الوتد المجموع، فتصير التفعيلة (الضرب) بدخول الإضمار عليها متفا بتسكين التاء (ينظـــر: المرجع نفسه، ص 178.

## القافية:

بعد دراسة التحليل الصوتي لأبيات القصيدة تبين أنّ قافيتها هي المقطع الصوتي(ـدَاءُ)(/0/0)، وتحمل القافية في القصيدة الشعرية وظيفة مزدوجة؛ وظيفة إيقاعية وذلك بما توفره من تكرار حرف الروي في كل أبيات القصيدة، ووظيفة دلالية وذلك بما تسلكه مفردات القافية في نظام الجملة وبما تستقطبه من تركيز دلالي[1]، كما أنها «**تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها. وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها، ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها. ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية النحوية أو ترفعهم عليها، فإنّ جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى**»[2].

أما البحر الثاني من حيث التردد في الديوان؛ فهو بحر البسيط، ولنا في قول الشاعر (البسيط):

**تعانقَ الرَّفضُ في واديكِ و القدَرُ ماَ ذا جَرى اليوم يا لبنانُ مَا الخبرُ؟**[3]

**/ / 0 / / 0/ 0/ / 0/ 0/// / 0/ 0/ 0/ 0/// 0/ /0/0/ 0/ /0/0// 0/ 0/**

**مُستَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ**

وبعد هذا التحليل يتبين لنا أنّ تفعيلات هذه القصيدة، هي إيقاع بحر البسيط:

**إنّ البسيطَ لديه يُبْسَطُ الأملُ مُستفعِلن فاعلن مستفعلن فعلُ**

وكما هو معروف فإنّ تفعيلات البسيط هي تفعيلات فرعية وليست أصلية، لأنها ابتدأت بأسباب؛ سببين خفيفين (س س و=/0/0 //0)، ويطرأ على تفعيلات قصائد هذا البحر تغييرات يسميها علماء العروض الزحافات والعلل، وبعد عملية التقطيع التي أخضعنا إليها القصيدة تبين لنا ما يلي:

---

[1] ينظر: محمد خان ،محاضرات الملتقى الثالث،السيمياء والنص الأدبي، ص174.

2 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د-ت)، 390-391.

3 الديوان، لبنان الرافض، ص 9.

| التفعيلة الأصلية | التغييير الذي طرأ عليها | نوعه | التفعيلة الجديدة | ملاحظة |
|---|---|---|---|---|
| مُسْتَفْعِلُنْ<br>0//0/0/<br>س س و | حذف السين | زحاف (خبن) | مُتَفْعِلُنْ<br>0//0//<br>و و | فعلن تكررت مع جميع عروض القصيدة وضربها؛ أي أنّ العروض مخبونة دائما (حذف الثاني الساكن)، أما الضرب؛ فقد يكون مخبونا مثل العروض، وقد يكون مقطوعا (حذف آخر الوتد المجموع، وتسكين ما قبله(فاعل))، أما فاعلن في الحشو فهي متباينة بين بقاء صورتها وحدوث تغيرات عليها. |
| فَاعِلُنْ<br>/0 //0<br>س و | حذف الثاني الساكن | زحاف (خبن) | فَعِلُنْ<br>0///<br>فاصلة صغرى | |
| مُسْتَفْعِلُنْ<br>0//0/0/<br>س س و | حذف الرابع الساكن(الفاء) | الطي | مستعلن<br>0///0/<br>س فاصلة صغرى | |
| مُسْتَفْعِلُنْ<br>0//0/0/<br>س س و | حذف الثاني والرابع الساكنين | الخبل | مُتَعِلُنْ<br>0////<br>فاصلة كبرى | |

وقد تكرر هذا البحر في الديوان، ست مرات في القصائد التالية: إلى ناعيك يا سمراء (75)، إلى شاعر القصر (97)، يا وردة النار (167)، إلى رائد الفكر (183)، رسم على ذاكرة نوفمبر (191).

بعد دراسة التحليل الصوتي لأبيات القصيدة تبين أنّ قافيتها هي المقطع الصوتي(ما الخبر)(/0///0)، أما الروي، فهو حرف الراء المحرك بضمة لازمته في كل القصيدة.

أما البحر الثالث من حيث التردد؛ فهو بحر مجزوء الوافر، يقول الشاعر:

**أسافرُ .. ليسَ لي زادٌ سِوى عينيكِ .. يا سفري**

**//0// / 0 / /0/ 0/0/ 0// 0/0/ / /0/ 0/// 0**

**مُفَاعلتن مُفَاعلْتن مُفاعلْتن مفاعلتن**

فـــفي عينيكِ أشْواقـــي .. تُغَني للهـــوى العَطِرِ[1]

/ /0/ 0/ / 0/0/ / 0/0/0/ / 0/0/0/ /0// 0///

مُـــفَاعلَتن مفاعلْـــــتن مفاعلْتن مفـــــــاعلَتن

وقد تكرر هذا البحر في الديوان، مرتين في القصيدتين التاليتين: رفض في مسافة العشق (161)، نجوى العشق والنار، (151).

| العـــــروض | الضـــــرب |
|---|---|
| مُفَاعَلَتُن (صحيحة) / مُفَاعَلْتُن (معصوبة: تسكين الخامس) | تلتزم تفعيلة الضرب حالة واحد في جميع القصيدة؛ إمّا صحيحة، أو معصوبة. |

وبعد هذا التحليل لقصائد، تبقى تحمل مثل هذا النوع من النغم الصوتي الذي ميّز القصائد وأعطى لها تحليلات (صوتية) غاية في الدقة وحلاوة في القراءة، وذلك أن الصوت حينما يتردد في نص أدبي يكون مرتبطا في الغالب بعاطفة الأديب من حيث قوتها و ضعفها.

أبرزت الدراسة على ظاهرة تكرار بعض البحور على حساب بحور أخرى، لأن الشاعر أراد توظيف نوع من الدلالة لينبع من طبعة السياق و البحر المكرر، بوجه عام مصدره الثورة وهدفه الآثار حبا أو بغضا في أي غرض من أغراض الكلام، لأن المتكلم حينما يكرر شيئا إنما يريد تمييزه عن غيره، فالتكرار إذن أسلوب يصور الانفعالات النفسية ويسلط الأضواء عليها، وذلك لارتباطه الوثيق بالوجدان لأن المتكلم لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه ولا يكرر إلا ما يهدف نقله إلى نفس مخاطبه على القرب كان أم على البعد .

وعليه فتكرار بحر بعينه على حساب بحر آخر هو إحدى الفعاليات المؤثرة في الأداء الشعري على المستوى الصوتي والدلالي تكثيفا وتعميقا، هو أحد مصادر الثورة والإثارة المتحلية في صراع الناظم النفسي الذي انفجر وفاض على السطح.

## الوظائف الدلالة للصيغ الصرفية :

1الديوان، نجوى العشق والنار، ص151.

تتميز اللغة العربية بأنها لغة اشتقاقية، وهذا يعني أن هناك مادة لغوية معينة، يمكن تشكيلها على هيئات عديدة، وكل هيئة لها وزن خاص، كأن نقول مثلا: (كاتب) أو(مكتب). وهذه العملية تجري داخل المادة اللغوية وتسمى بالاشتقاق[1].

إن الاشتقاق وسيلة هامة في تنمية اللغة العربية، و هو بمثابة جسد يربط بين اللغة و الحياة الفكرية و الاجتماعية. و يعد من أهم المباحث التي تندرج تحت علم الصرف. والاشتقاق «**عملية استخراج لفظ من لفظ أو صيغة من أخرى بحيث تظل الفروع المولّدة متصلة بالأصل، ومعنى هذا أن أخذ لفظا من آخر، مع تناسب بينهما في المعنى، و تغيير في اللفظ يقدم لنا زيادة على المعنى الأصلي، وهذه الزيادة هي سبب الاشتقاق**»[2].

ويعتبر علم الصرف من أدق أبواب علوم اللغة وأهمها, لأنه علم هيئات الكلمات قبل دخولها في التراكيب, وهو كذلك« **أصول تُعرف بها أحوال أبنية الأفعال والأسماء، مما لا يكون في الإعراب. وعندما يصوغ المتكلم أو الكاتب هذه المفردات، يستعينُ بتلك الأصول ليبني الأفعال والمشتقات من المصادر، على صورة المباني الصرفية المحددة، بغية التعبير عن المعاني المقصودة**»[3]، وإذا كانت التعقيدات التي عرفها هذا العلم من أكبر التعقيدات التي تعترض للباحث، نظرا لتشعبها و افتراض الدراية للأصول, ونظرا لِوُسعِ اللغة العربية وصعوبتها؛ فالتحليل الصرفي يكون «**بتحديد بُنى هذه الكلمات، وأنواعها وصفاتها، وما طرأ عليها من تغيرات ذاتية و موقعية، وما يتوارد عليها من معان صرفية، في سياق العبارة. وعلى هذا، فإنّ المراد بالتحليل الصرفي هو: تمييز العناصر اللفظية في العبارة لدراستها في إطار النظم، وتحديد صيغها وخصائصها**»[4].

**الصيغة في اللغة العربية**: إن اللغة العربية لغة تمتاز باتساع الأبنية و كثرة الصيغ التي تستوعب المعاني وللصيغ دور كبير في التعبير عنها توضيح المعنى فلو حدث الخطأ فيها لتحول المعنى من الضدّ إلى الضدّ[5]، كما أن الصيغة الواحدة تشترك بين عدة معان وظيفية, فيصبح للكلمة الواحدة وجوها متعددة من الدلالة, مما يؤدي إلى إثراء المعاني الفنية التي يريدها

1 ينظر: الراجحي عبده: التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الأزربطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص 75.

2 أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد:الاشتقاق: تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص 10.

3 فخر الدين قبارة، التحليل النحوي، أصوله وأدلته، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2002، ص120.

4 المرجع نفسه، ص120.

5 ينظر: هنداوي عبد الحميد أحمد يوسف, الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم, المكتبة العصرية صيدا بيروت 1423هـ , 2002 م, ص7.

المبدع، وهذا ما يسمّى بالاشتراك الصيغي، أو تعدد المعنى الوظيفي للصيغة الواحدة، وكما أنها تعمل على تمييز الكلم في السياق، ولهذا نجد أن اللغة العربية محظوظة جدا؛ لأن هذه الصيغ تصلح لأن تستخدم أداة من أدوات الكشف عن الحدود بين الكلمات في السياق, و عليه كان اهتمام الصرفي بالوقوف عندما يجوز وما لا يجوز استخدامه من الصيغ للدلالة على معان بعينها, بمعنى أن وظيفة الصرفي بيان معنى كل صيغة وفق ما تواضع عليه العرب[1].

**الصيغة ودلالتها:** لقد وقف النحاة القدامى من أمثال: (الخليل، وسيبويه، و ابن جنّي) عند صيغة الكلمة وطبيعة الدلالة؛ حيث تطرقوا إلى طبيعة العلاقة بين اللفظ وهيئته الصرفية, وصيغته والمعنى الذي تدل عليه هذه الصيغة, ومابين الصيغة ومدلولها من حيث المناسبة في الوضع والصياغة[2].

ويعتبر التحليل المورفولوجي همزة وصل بين دراسة الأصوات المكونة للكلمات، أو الصيغ الصرفية، ودراسة التركيب الذي تنتظم فيه الكلمات، أو الصيغ الصرفية؛ لذلك كان موضوع علم الصرف دراسة بنية الكلمات، أو بنية صيغ الكلمات[3]، وتنشأ الدلالة الصرفية عن طريق أبنية الصيغ ، فلكل بنية دلالة خاصة، و«**إن أي تحول في الصيغة، يؤدي حتما إلى تغير في محتوى الدلالة، من خلال الإضافة الصوتية، أو الحذف، الذي يحلّ على تركيب الصيغة الصوتي، وهذا أمر ملموس بوضوح في أبنية الألفاظ**»[4].

فصيغ الكلمات وبناؤها يُسهم مساهمة فعالة في معرفة الدلالة المرادة، فكلما تغيرت الصيغة الصرفية تغيرت الدلالة بالضرورة، وعليه؛ فعملية التحليل الصرفي للكلمات في اللغة العربية، تخضع إلى نوعين من الأبنية؛ أبنية بسيطة، لا تخضع للتحليل الصرفي، كالأدوات، والحروف، والضمائر، وأبنية تخضع للتحليل الصرفي، كالأسماء و الأفعال[5] .

## أهمية الصيغ في المشتقات العربية:

لا ريب في مدى احتياج اللغة العربية إلى المشتقات بمعناها الصغير، و لما لها من آثار بلاغية في الكلام الجيد كاسمي الفاعل والمفعول، والصفة المشبهة، واسم التفضيل، وصيغ المبالغة،

---

1 ينظر: المرجع نفسه, ص8 .

2 ينظر: المرجع نفسه , الصفحة 31 .

3كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، المكتبة اللغوية، ط3، 1421هـ، 2001م، ص183.

4 عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2002، ص526.

5 ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، ص184.

واسم الآلة، وهذا الاشتقاق يسميه اللغويون بالاشتقاق الأصغر، وهو أكثر استعمالا عندهم.

وللاشتقاق مدلولات و معان يختلف بعضها عن الآخر، تبعا لاختلاف المبحث في أربعة أصناف: اسما الفاعل والمفعول، والصفة المشبهة، واسم التفضيل، وصيغ المبالغة. و قد خص النحويون ما يعمل عمل الفعل بهذه الأربعة، و لإبهام الذات فيها لابد أن يجري المشتق على موصوف يعين هذه الذات، و من ثم يتحمل ضميرًا أو يرفع اسمًا ظاهرًا[1]

ويلاحظ أن في اللغة صيغًا صرفية، تمكن من التعبير عن مختلف المعاني تعبيرًا دقيقا وموجزًا؛ حيث ينبغي للمتكلم أن ينتبه إلى تنوع هذه الصيغ، و يتعرَّف على المستعمل منها، ويدرك ما تفيده من حقائق مختلفة، وذلك باختلاف السياق أو المقام، و الصيغة الواحدة قد يتغير معناها أيضا لتغير السياق أو المقام. كما أنَّ صيغة الكلمة، أو وزنها عنصر من العناصر الأساسية التي تحدد معناها، فلولا ذلك لالتبست معاني الألفاظ المشتقة من مادة واحدة، واعتبارا بهذا يمكن تحديد معنى الفاعلية في اسم الفاعل، ومعنى المفعولية في اسم المفعول، ... و غير ذلك من المشتقات[2].

ولا عجب بعد الذي رأيناه أن يميل بعض الباحثين إلى تطبيق الدراسة الصرفية على مدونات شتى، بغية استنطاق هذه الصيغ؛ لذا سنعتمد في التحليل المورفولوجي في جانبه التطبيقي في ديوان أغنيات الورد والنار على الجزء المتعلق ببنية الأسماء؛ لأنَّها من أكثر الصيغ دورانا، ومن أهما من حيث الدلالة والاستعمال.

**بنية الأسماء**: يضم الاشتقاق صيغا مختلفة، أبرزها اسم الفاعل، و اسم المفعول، والصفة المشبهة، وصيغ المبالغة، واسم التفضيل، واسم الآلة، التي بها يمكن الوقوف على الأوضاع الكثيرة للأبنية في الديوان، وذلك بتحديدها و إبراز دلالاتها.

**اسم الفاعل**: من المشتقات في اللغة العربية ويعني «**الوصف الدال على الفاعل، الجاري على حركات المضارع وسكناته**»[3]، ويشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل؛ نحو

---

1 ينظر: بن عزوز زبدة: دراسة المشتقات العربية الأسماء و الأفعال الواردة في القصائد العشرة الطوال، و آثارها البلاغية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 32.

2 ينظر: الثعالبي عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور: فقه اللغة و أسرار العربية، منشورات مكتبة الحياة، بيروت،لبنان، (د ، ت)، ص 115؛ و بن عزوز زبدة، دراسة المشتقات العربية، ص 35.

3 ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص254.

ضارب ومنطلق، وتحمل صيغة اسم الفاعل – صرفيا – صفة التغير، بمعنى أنها ليست سجينة ثابتة في الموصوف بها؛ فهي لا تلازمه ملازمة دائمة وإنما تلازمه على وجه الحدوث، لا على وجه الثبوت[1]؛ أي أنّ هذه الصيغة على الدوام و الثبات[2]؛ وهو الذي « **يجري على الفعل (يفعل) من فعله، كضارب و مكرم، و منطلق، و مستخرج، و مدحرج، و يعمل عمل الفعل في التقدم و التأخر و الإظهار و الإضمار كقولنا: زيد ضارب غلامه عمرًا** »[3].

و يقصد بالحدوث كون المعنى القائم بالموصوف متجددًا بتجدد الأزمنة، على عكس الصفة المشبهة؛ لأنها تكون قائمة بالموصوف على سبيل الثبوت و الدوام، فمعناها ثابت و دائم لا يتغير، مثل الطبائع التي تلازم الإنسان.

**صوغ اسم الفاعل:**

يُصاغ اسم الفاعل من الفعل الثلاثي، وغير الثلاثي، على النحو التالي[4]:

**الثلاثي**: لاسم الفاعل عدة طرق يصاغ بها و هي:

- من الثلاثي الصحيح المجرد على وزن(فاعل)، و يتفاوت هذا كثرة و قلة، بحسب صيغة الفعل أو بابه في الماضي؛ فمتى كان وزن ماضيه ( فَعَلَ ) متعديا أو لازما أو على وزن( فَعِلَ)متعديا كثُر اشتقاق اسم الفاعل منه؛ أما إذا كان على وزن(فعُلَ) أو (فَعِلَ) اللازم، فمجيءُ اسم الفاعل منه قليل، و السبب في قلته أن المشتق فيهما متهيئ للصفة المشبهة .
- من الماضي الثلاثي المضاعف الآخر على وزن (فاعل) نحو: (شدّ، شادّ)، ومن الأجوف الثلاثي على وزن (فاعل)، إذا كانت عينه ألفا قلبت الألف همزة، نحو(باع/ بائع، قام/ قائم)، وإذا كانت عينه واواً أو ياءً صحيحتين بقيتا على حالهما نحو:(عَوجَ/عَاوجُ ).

---

1 ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص75. ومصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مراجعة محمد أسعد النادري، للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، ج1،ط37، سنة2000، ص 187.

2 ينظر: ياقوت سليمان محمود، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن، دار المعرفة الجامعية، للطبع والنشر و التوزيع ،1996،ص133.

3 الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو: المفصل في علم العربية، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ت، ص 226.

4 ينظر: السيد عبد الحميد مصطفى، المغني في علم الصرف، دار الصفاء للنشر والتوزيع،الإسكندرية ، عمان الأردن،ط1 ، 1998/1418، ص201. وسيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية، دراسة صرفية دلالية إحصائية، عالم الكتب الحديث، إربد، عمّان، ط1، 1425هـ، 2004م، ص ص 18-19.

- من الناقص المنتهي بالألف أو الياء على وزن(فاعل)، تحذف ياؤه في حالتي الرفع، والجر، نحو:( جنى/جان )، وفسروا الحذف نحو:( غزا /غاز)، وأصلها (غازوٌ) فتطرفت الواو، و كُسر ما فيها فقلبت الياء لالتقاء الساكنين ( غَازْ ).

وبعد عملية إحصائية تقليدية تبيّن لنا أنّ صيغ اسم الفاعل كانت أكثر الصيغ وروداً وترددا في قصائد الديوان؛ حيث بلغ عدد الصيغ المشتقة من الثلاثي، ستاً وعشرين ومائة مرة(126)؛ المأخوذة من الفعل الثلاثي، فكان نصيب الطريقة الأولى وافرا، أي الذي جاء على وزن الماضي ( فَعَلَ ) متعديا أو لازما أو على وزن( فَعلَ)متعديا؛ لذلك يكثر اشتقاق اسم الفاعل منه، نحو قول الشاعر (البسيط):

**لبنانُ فيكَ الليَّالي البيضُ حَالمةٌ ... مَا كنتَ تعلمُ أنَّ الغدرَ يَختمرُ**

**تغوصُ في دمهاَ الأنيابُ غادرةً ... ويَنتَشي من رُؤَى أَهدابِها ظُفرُ**[1]

استعمل الشاعر لفظتي:( حالمة: حَلِم/ حالم/ حالمة؛ غادرة: غَدرَ / غادر/ غادرة)، وهي من أكثر أنواع اسم الفاعل ترددا في القصائد، وقد وردت في حالات كثيرة على صيغة الجمع، ومنها:( العاشقان: **10**/ رافضة: **13**/ عاشقة: **17**/ فاتحون: **18**/ الرافضين: **46**/ الخالدون: **50**/ الحاقدون: **56**/ ضالع: **66**/ العاذلين: **80**/ الناعين: **173**/ فاتنا: **125**/ واهبا: **126**/ زارعات: **137**/ الصاحي: **158**/ الصاعقات: **182**...).

كما وظف الشاعر صيغ اسم الفاعل من الأجوف الثلاثي، إذا كانت عينه ألفا قلبت الألف همزة، نحو قول الشاعر (الكامل):

**فَلأنتَ ، والتّاريخُ دربٌ ضَائعٌ**

**سيفٌ يثُورُ على الضيَاع .. فيُصعَقُ**[2]

ومن أمثلة الناقص المنتهي بالألف أو الياء؛ حيث تُحذف ياؤه في حالتي الرفع، والجر، وتبقى في حالة النصب، ومنه قول الشاعر (البسيط):

**يا جبْهَةَ الضَّوءِ و النَّاعُون مقبرةٌ**

**خَرْساء والمطرُ المجنون يستعرُ**[3]

ويقول في موضع آخر (البسيط):

1 الديوان، لبنان الرافض، ص ص 11-12.

2 الديوان، الوعد الحق، ص74.

3 الديوان، لبنان الرافض، ص 19.

خُضْـــر مـــبـــادئـــنـــا  خُضـــر روابـــيـــنـــا
إن أمطـــرت حـــقـــداً  أشـــلاء نـــاعـــيـــنـا [1]

لقد ظهرت الياء في هذه الصيغة الواردة بهذه الكيفية؛ لأنها مضافة، وهي من أندر الصيغ استعمالا عند الشاعر.

**من غير الثلاثي:**

تختلف صيغة اسم الفاعل عن الثلاثي المجرد؛ فهو يصاغ من غير الثلاثي المجرد على وزن مضارعه المبني للمعلوم، بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، و كسر ما قبل آخرها، نحـــو: انطلق، ينطلق، مُنْطَلِقٌ، أما إذا كان الألف حرفا رابعا أو خامسا بقيت كما هي.

وبالطريقة التقليدية نفسها، تبيَّن لنا أنَّ عدد الصيغ الموظفة من طرف الـــشاعر، والـــتي استخلصها من غير الثلاثي، هي ست وثلاثون (36) مرة، أمكننا الاستدلال ببعض ما جادت به قريحة الشاعر في هذا، ومنه قوله (البسيط):

**لُبـــنانُ يـــا خصـــلةَ الأحْـــلامِ مُزهِـــرةٌ**
**يضمُّـــهاَ العَاشِـــقانِ الشِّعـــرُ و الوتـــرُ** [2]

حافظ الشاعر على النسق العام في الصياغة الصرفية في توظيفه لاسم الفاعل مـــن غـــير الثلاثي؛ فجاءت لفظة (مُزهِرة من أزهر/ يُزهِـــرُ)، وهي من أكثر الكلمات تـــرددا؛ حيـــث كررها الشاعر ثمان مرات؛ ليستأنس بها وبدلالتها السياقية، لأنها تحمل الأمـــل المزهـــر الـــذي يتشبث به الشاعر، ولنا في بقية الألفاظ الأخرى التأمل: ( مُبتسِما: **10**/ مُمطِرة: **15**/ مُورِق: **63**/ مُسبِّح: **108**/ مُمطرات: **137**/ مُلتهِب: **168**/ **183**/**186**...).

ويقول في موضع آخر (الكامل):

**يَـــا قَـــارئي الضَّـــوءِ السَّخي .. مُسَـــافِـــراً**
**فـــي الـــمَجـــدِ .. فَانظر هلْ تراكَ سعيـــداً ؟** [3]

وعند إسقاطنا لهذه الصيغة على قصائد الغماري، وجدنا شبه اجتماع بينها على دلالـــة واحدة، وهي دلالة الثورة، والتغيير، والأمل المزهر، وإذا انطلقنا من القـــصيدة الأولى (لبنـــان

1 الديوان، رسم على ذاكرو نوفمبر الأخضر، ص198.
2 الديوان، لبنان الرافض، ص 10.
3 الديوان، يَـــا قَـــارئي الضَّـــوءِ السَّخي، ص107.

الرافض)، عنوان لقصيدة ثائرة ساعية إلى الحرية والتغيير، كما نجد دلالة الثورة والتغيير في صيغة اسم الفاعل منتشرة بين ثنايا الديوان ككل.

ويمكن تفسير هذا من خلال هذه الأمثلة عليه؛ أنّ اسم الفاعل برز بشكل لافت عن باقي الصفات الأخرى؛ وذلك بالنزعة الثورية، التي يتصف بها الشاعر؛ فالغماري دائم الرفض، دائم الثورة، دائم السعي إلى التغيير، لم يركن يوما إلى سياسات الحكام، كما لم يسترح لحظة لوهدة الشعوب وذلها.

فالثائر هو الرافض للوضع القائم الساعي إلى تغييره، وعلى هذا جاءت القصائد دعوة إلى الثورة ضد الأنظمة الحكم وكذلك تحريضا للشعوب العربية على الثورة ضد الاستعمار وأذناب الاحتلال.

## اسم المفعول:

تعد صيغة اسم المفعول أداة تحقق غرض المبالغة، واسم المفعول كما ورد في المفهوم النحوي هو «**اسم مشتق يدل على معنى مجرد غير دائم، على الذي وقع عليه هذا المعنى**»[1]. وقد يراد به صفة تؤخذ من الفعل المبني للمجهول للدلالة على حدث وقع للموصوف بها على وجه الحدوث و التجدد، لا الثبوت و الدوام، و« **هو الاسم الجاري على (يفعل) من فعله، نحو: (مَضْرُوبٌ) لأن أصله (مَفْعِلٌ)، مكرم، منطلق به، و مستخرج، و مدحرج، و يعمل عمل الفعل و أمره على نحو من أمر اسم الفاعل في أعمال مثناه و مجموعه**»[2]، كما أنه مشتق من فعل، لمن وقع عليه[3]، و المراد من اسم المفعول اسم الذات الواقع عليها الحدث، لا اسم الحدث، و إن كان هو المفعول حقيقة[4].

و يكاد اسم المفعول أن يكون متطابقا مع اسم الفاعل؛ من حيث دلالته على ثبوت الصفة أو عدم الثبوت، ولكي يفيد معنى الدوام لابد له من قرينة لفظية؛ وذلك بإضافته إلى مرفوعه؛ أو قرينة معنوية، و يصير بعد ذلك صفة مشبهة باسم المفعول، بالرغم من بقائها على صيغتها، وحتى يتحقق له هذا التحول ينبغي أن يكون من فعل متعد إلى مفعول واحد[5]. و«**إذا أريد**

---

1 عباس حسن، النحو الوافي، ص 271.

2 الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمرو: المفصل في صنعة الإعراب: قدم له و بوبه: علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط 1، 1993، ص 206.

3 الاستربادي رضي الدين، شرح الشافية لابن الحاجب، ص 497.

4 السيد عبد الحميد مصطفى، المغني في علم الصرف، ص 216.

5 ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، ص 278.

باسم المفعول معنى الثبوت جرى مجرى الصفة المشبهة أي يرفع السببي على الفاعلية على ما يقتضيه حال الصفة المشبهة لا على النيابة عن الفاعل كما يقتضيه اسم المفعول، وينصب السببي على التشبيه بالمفعول به إن كان معرفة، وعلى التمييز إن كان نكرة، ويُجر بالإضافة»[1].

**صياغته**: يُصاغ اسم المفعول من الثلاثي، وغير الثلاثي، وفق الطريقة الآتية:

**من الثلاثي**: لاسم المفعول عدة طرق لصياغته:

- الفعل الثلاثي المجرد، على وزن (مفعول)، كـ(منصور)، وموعود[2]، (إذا كان الفعل الثلاثي معتل الوسط بألف أصلها ياء، مثل(باع، و عاد)، فإن اسم المفعول منها يكون: مَبيعٌ، مُعيدٌ .
- إذا كان الفعل الثلاثي معتل الوسط بألف أصلها واو، مثل: (قال، لام)، فإن اسم المفعول منها يكون (مقولا)، أو (مَلُومًا)، أي: أنّ اشتقاق اسم المفعول من الأجوف بوزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميمًا مفتوحة[3].
- إذا كان الفعل الثلاثي من الناقص اليائي؛ فاشتقاق اسم المفعول منه يكون بوزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميما مفتوحة، ثم تضعيف الحرف الأخير نحو: ( **دَعَا / مَدْعُوٌ** )، ( **رَمَى/ مَرْمِيٌّ**)[4]
- قد يأتي اسم المفعول من بعض الأفعال الثلاثية على وزن (فعيل)، بدلا من (مفعول)، نحو:(**جَريح، بنت جريح**).ولا يقاس ذلك في كل شيء؛ بل يقتصر على السماع[5].

- **من غير الثلاثي:**

يُبنى اسم المفعول من غير الثلاثي على لفظ مضارعه المجهول بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، و فتح ما قبل الآخر نحو: مُعظَّم، مُستغفَر، مُدحرَج، مُنطلَق[6].

---

1 محمد حسين صبرة، تعَدُّد التّوجيه النّحوي، مواضعه، أسبابه، نتائجه، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1427هـ، 2006م، ص149.

2 الغلاييني مصطفى، جامع الدروس العربية، ص144.

3 نعمة فؤاد، ملخص قواعد اللغة العربية، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط17، (د ت)، ص45.

4 السيد عبد الحميد محمد، المغني في علم الصرف، ص218.

5 أبو بكر محمد بن حسين بن دريد، الاشتقاق، ص65.

6 الغلاييني مصطفى، جامع الدروس العربية، ص145.

وبعدنا إحضاعنا قصائد الديوان للإحصاء التقليدي، أمكننا التعرف على تردد صيغ اسم المفعول الذي وقف عند حدود الاثنين والأربعين (42) مرة، أي ما يعادل ربع استعمال صيغ اسم الفاعل، ومنها قول الشاعر (البسيط):

عَارُ الجَزِيرة مَحْسُوبٌ على قِيَمي
وتَرفُضُ الشَّمْسُ ما يأتون به والسُّوَرُ[1]

وقد صاغ الشاعر من الفعل الثلاثي المجرد، على وزن اسم المفعول؛ لفظة (مَحسُوب)، المأخوذة من الفعل (حسِب)، لذلك جاءت الصياغة وفق القاعدة الصرفية المتعارف عليها، وهي من أكثر الصيغ دورانا في الديوان.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

عَذراءُ من كِبر الصَّحارى كبرها
بُعدا بقرآن الهَوى مَعقُودا[2]

ويقول في موضع آخر (البسيط):

ماذَا جَرَى ؟ فَحُمى الجُولان مُغْتَصَبٌ
والرِّيحُ تركُضُ في لُبنَان .. تَنْفجرُ[3]

صاغ الشاعر اسم المفعول من غير الثلاثي على لفظ مضارعه المبني للمجهول، وذلك بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، و فتح ما قبل آخرها، نحو: (اغتصب / يغتصِبُ /مُغتصَبٌ)، وهي من الصيغ القليلة الاستعمال عند الشاعر.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

سَيَظَلُّ مثلك يَا جِبَالُ مُردِّدا
«اللهُ أكبر» مُبدِئًا وَ مُعِيدًا[4]

كما صاغ الشاعر من الفعل الثلاثي المعتل الوسط بألف أصلها ياء؛ فجاءت لفظة (مُعيد)، لتدل على سلامة التوجيه الصرفي للقاعدة، في مثل هذه الحالة؛ (عاد / يُعيدُ / مُعيد).

1 الديوان، لبنان الرافض، ص13.
2 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 107.
3 الديوان، لبنان الرافض، ص9.
4 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 108.

ويبدو من خلال قصائد الغماري أن صيغة اسم المفعول ضئيلة إذا ما قورنت باسم الفاعل، ورغم قلة استعمال هذه الصيغة؛ إلا أنها جاءت محملة بدلالة خاصة هي دلالة التجدد.

**الصفة المشبهة**: إن الصفة المشبهة من المشتقات في اللغة العربية، و التي عرفها ابن الحاجب: «**الصفة المشبهة ما اشتق من فعل لازم لمن قام به على معنى الثبوت**»[1]، وهي «**الصفة المصوغة لغير تفضيل لإفادة نسبة الحدث إلى موصوفها دون إفادة الحدوث**»[2]، وهي صفة مشتقة من الفعل اللازم، توضع للدلالة على معنى قائم بالموصوف على وجه الثبوت، نحو: حسن، وصعب و أسود، وأكحل، وليس على وجه الحدوث[3]، وسميت بالمشبهة؛ لأنها شبيهة باسم الفاعل في المعنى[4]، أي أنّها تشبهه في الدلالة على الحدث وعلى من قام به، كما أنها مثله تُؤَنَّثُ وتُثَنَّ وتُجمَع؛ غير أنها تختلف عن اسم الفاعل في كونها لا تقترن بزمان؛ وذلك لأنّها تدلُّ على صفات ثابتة، على عكس اسمي الفاعل والمفعول اللذين يتطلبان الزمان، نظرا لصفاتهما العارضة[5]. كما أنها تدل على ثبوت الصفة لصاحبها ثبوتًا عامًا يشتمل الماضي و الحاضر و المستقبل، وتُصاغُ من الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل، و من ثم سموها الصفة المشبهة باسم الفاعل، أي التي تشبه اسم الفاعل في المعنى[6].

وكون الصفة المشبهة تدل على ذات، أو وصف قائم بهذه الذات التي صدر منها الفعل، أو توجه منها؛ بشرط أن يكون الوصف دالاً على الثبوت و اللزوم لا حال متغير ولا أمر حادث متجدد، تعد هذه النقطة الفارقة بالمعنى الصرفي بين اسم الفاعل و الصفة المشبهة في حال مجيء الصياغة في وزن مشترك، و هو (فاعل)[7].

**صوغها**: تُصاغُ الصفة المشبهة من الفعل اللازم وحده؛ وفق طريقتين:

---

1 الاستربادي رضي الدين: شرح كافية ابن الحاجب، ص 500.

2 عبد الستار عبد اللطيف أحمد سعيد:أساسيات علم الصرف، المكتب الجامعي الحديث، الأزريطة، الإسكندرية، ط2، 1992م. ج 2، ص 64.

3 مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 185.

4 عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 7. وقد أورد سيف الدين طه الفقراء أهم آراء النحاة القدامى، من أمثال ابن السراج، والزمخشري، والصبّان، الذين يرون أنّ سبب التسمية يعود إلى أن كلا من اسم الفاعل والصفة المشبهة، يتشابهان في: النعت، التذكير والتأنيث، الجمع، دخول الألف واللام، والعمل، وأضاف الزمخشري أن الشبه جار كذلك مع اسم المفعول أيضا، أما المحدثون؛ فيرون أن أوجه الشبه، يمكن تلخيصها فيما يلي: الاشتقاق، الدلالة على الحدث وفاعله، أو من وصف به قبول التأنيث، والتثنية والجمع، دخول (ال)، العمل النحوي (ينظر: المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية، دراسة صرفية دلالية إحصائية، ص41-42).

5 مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية ، ص 185.

6 حماسة محمد و آخرون، النحو الأساسي، ص412.

7 صبري المتولي، علم الصرف العربي أصول و بناء و قوانين التحليل، دار غريب، القاهرة، مصر، 2002، ص 82.

**من الثلاثي**: و لها عدة طرق و هي:

- من الفعل الثلاثي اللازم على وزن( أفعل)؛ إذا دلّت على لون، نحو: (أسود، أحمر)، أو على عيب، نحو: (أعرج، أعور)، أو حلسية أي: صفة جميلة، نحو: (أدعج)، و المؤنث من هذا الوزن (فعلاء)، نحو: (سوداء، و عرجاء)[1].
- على وزن (فَعِلَ) الذي مؤنثه (فعِلة)، نحو: (فَرِحٌ، فَرِحَةٌ)، و(تَعِبٌ، تَعِبَةٌ)، كما نجدها تدل على معنى من المعاني النفسية التي تزول و تتجدد.
- على وزن (فعلان) الذي مؤنثه (فعلى)؛ إذا كان الفعل يدل على الخلو أو الامتلاء نحو: (غضبان، عضي، عطشان، عطشى[2].

هذه الأوزان القياسية الثلاثة، و ما جاء من (فعِل) على غيرها فمسموع، و هو كثير جدًا، و من ذلك: بخيل، سقيم، كهل، غيور.

أما إذا كان الفعل على وزن (فَعُلَ)؛ فإن الصفة المشبهة تشتق على الأوزان التالية[3]:

- على وزن (فعيل)، نحو: (جميل، شريف، كريم، عتيد).
- على وزن (فَعْل)، نحو: ( ضخم، شهم ).
- على وزن (فَعَلْ)، و(فُعلٌ)، و(فعِل)، نحو: حَسَن، صُلْب،مِلح.
- على وزن (فَعَال)، و(فُعَال)، و(فُعّال)، نحو: جَبَان، شُجَاع، كبَّار.
- على وزن (فَعُول)، نحو: وَقُور، رَؤُوف.

**من غير الثلاثي**:

تصاغ الصفة المشبهة من غير الثلاثي على وزن اسم الفاعل؛ إذا قُصد به الثبوت، نحو: هذا رجل مستقيمُ الرأي، أي مستقيمٌ رأياً، أو مستقيما الرأي، أو إذا قُصد بالصفة المشبهة النفي على الحدوث، و عدم الثبات حولت إلى وزن (فاعِل)، إن كانت من فعل ثلاثي، نحو: هذا رجل جازع من فعل (جزع)[4]. وهناك من الصفة المشبهة ما جاء من غير الثلاثي، ولكنه وافق صيغة من صيغ الصفة، نحو: (فقير من افتقر)، و(شديد من اشتد)[5].

---

1 خير الدين هنية، المفيد في النحو و الصرف و الإعراب، دار الحضارة، 1995، ص 232.

2 ينظر: عبد الحميد مصطفى السيد، المغني في علم الصرف ص 208-209.

3 المرجع نفسه، ص 210.

4عبد الستار عبد اللطيف: أساسيات علم الصرف، ص 210.

5عبد الحميد مصطفى السيد: المغني في علم الصرف، ص211.

ويضيف بعض العلماء صيغة أخرى للصفة المشبهة؛ وهي على وزن اسم الفاعل، أو المفعول المضاف إلى فاعله؛ ثلاثيا كان، أم رباعيا، لازما، أو متعديا، نحو: طاهر القلب، محمد المقاصد، مشكور الفعل[1].

أما عن ورودها في قصائد الديوان؛ فقد احتلت المرتبة الثانية بعد صيغ اسم الفاعل، بتواتر ست وثلاثين ومائة (**136**) مرة، وكان للفعل الثلاثي اللازم الذي جاء على وزن( أفعل) النصيب الأكبر؛ وبخاصة تلك التي دلّت على الألوان، نحو: (أسود، أحمر، أسود، أزرق،...)، أو على عيب، نحو: (أعمى، أخرس، لأحرق).

ولنا في قول الشاعر (البسيط):

تَـدُوسُ هـامتـهُ السَّـمراء . . تَصلُـبها
ويَـقـدحُ الـعَـارُ " قَـدَّاح " وَ مُـسـتتر ![2]

استعمل الشاعر لفظة (السمراء)، استعاضة عن أسمر، ليستقيم المعنى، وتؤدي اللفظة الدلالة التي من أجلها، وضعها الشاعر في هذا المقام؛ وهي دلالة عن الإنسان العربي، الذي يميل لونه إلى السمرة، وهي الصفة التي أكثر الغماري من ترديدها في ثنايا قصائده؛ (السمراء:**15/** سمراء: **175/135/119/36**/ السمراء: **50/47/44/43**/ السمر: **51**/ سمر: **199/196/193/135/120/112/106**).

كما وظف الغماري لونا آخر من ألوان التردد الحسن في قصائد الديوان، لما يحمله هذا اللون من دلالات كبيرة، وعميقة؛ لأنّه يحمل دلالة التفاؤل، ودلالة الفوز، ومنه قول الشاعر (البسيط):

كَـمْ فَـوقَ واديـك رفَّ الحُبُّ مُبْـتسماً
وَغَـرَّدَ الأخضـران : الطِّـيبُ و السَّحرُ [3]

فلفظة (الأخضران) توحي إلى دلالة الجمال والطيبة والنماء؛ وذلك لتغني الشاعر بلبنان الجميلة في هذا الموقع، والمواقع الأخرى من الديوان (خضراء:**114/47/44/43/21/10/** 162/143 /**203/187/184**/ خضر: **192/ 189/ 161/ 129/ 110/ 60/ 16/11** /**193**/ أخضر: **197/134/122/51**).

---

1ينظر: المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية، دراسة صرفية دلالية إحصائية، 56.

2 الديوان، لبنان الرافض، ص 9.

3 المصدر نفسه، ص 10.

ويقول الشاعر في موضع آخر (البسيط):

فَتهتفُ الشَّفَةُ الخَرساءُ هادرة
أسيفُ خَالدٍ في الوادي أم القدرُ؟[1]

فلفظة (الخرساء)، تدل على عيب من العيوب، الذي مذكره (أخرس)؛ لذا جاءت هذه اللفظة بهذه الصيغة (خرساء) على وزن (فعلاء)؛ لتؤدي الوظيفة الدلالية المسندة إليها في هذا السياق وبهذه الصيغة كذلك؛ كما استعملت صفات أخرى من مثل : ( خرساء: **19/ 55/ 121/** شمطاء:**49/** شوهاء:**121**).

وقال في موضع آخر(الكامل):

صُوَرٌ .. تَسكَّعت الظُّنون بسفحها
فَرُؤى اليقينِ مسافةٌ عَمْيَاءُ[2]

ويضيف صفة أخرى، نحو: (الكامل):

جَثَمت على عَيْنَيْهِ سُودٌ صُخورُهُ
شَوْهاءُ تَمعنُ في السَّرابِ وتَغرقُ
عَجَباً .. ينابِيعُ الضِّياءِ بِمُقلَتي
عَطشى .. ويَسكر من دمائي الزِّنبقُ[3]

لقد وظف الشاعر- إضافة إلى لفظة (شوهاء) الدالة على عيب، أو صفة غير محببة- لفظة (عطشى) وزن (فعلى)؛ لأنَّ الفعل يدل على الخلو، وهذه الصيغة ترددت بألفاظ أخرى، نحو:(غضبى:60/ 140/84/75).

أما الصيغة التي على وزن اسم الفاعل، أو المفعول المضاف إلى فاعله؛ ثلاثيا كان، أم رباعيا، لازما، أو متعديا، نحو: طاهر القلب، محمد المقاصد، مشكور الفعل، فقد تم إحصاء إحدى عشر حالة، ومنها قول الشاعر (الكامل):

وانْقَضَّ في جَفْنَيْك وَهمٌ سادرٌ
مُتَسكِّعٌ عارِيَ الضَّميرِ أناني[4]

1 المصدر السابق، ص 16.
2 الديوان، عن الثورة والحب، ص50.
3 الديوان، الوعد الحق، ص66-67.
4 الديوان، أغنية الشمس، ص28.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

يَـا لاَئِـمَ الـعُـشَّـاق في أسْـفَـارهِـم
وَعْـدُ الـهَـوى الـقُـدسـي غـيـر بعيدِ[1]

ففي قصيدة (أغنية الشمس)، وفي هذا البيت الشعري محل الشاهد الصرفي؛ مزج الشاعر بين اسم الفاعل (سادر)، المأخوذ من الفعل الثلاثي، وذلك بتطبيق القاعدة العامة؛ وبين اسم الفاعل المأخوذ من الفعل غير الثلاثي (متسكّع)، إضافة إلى اسم الفاعل الذي أضيف إلى فاعله؛ فتحولت صفته ووظيفته من اسم الفاعل إلى الصفة المشبهة؛ فكان بحق بيتا شعرياً نادراً من حيث التركيب، وغنيًّا من حيث الدلالة.

اشتغل الشاعر على حيّز مفرداتي، ارتأى من خلاله تصميم خطين متوازيين في قصائد الديوان؛ فوردت بذلك صيغ اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة على أنها مجموعة متكاملة من حيث التركيب، ومتنوعة من حيث الدلالة. مما أكسب القصائد نوعاً من الجمال لم يقصد إليه الشاعر؛ وإنّما جاء عن قريحة تمتلك من الشعور و المعاناة، و الحنكة و التجربة ما يؤهلها إلى أن تصنع الأحداث؛ لذلك لم تستطع العبارات إيقاف الشاعر عن قرض الشعر، فأبى أن يتحمل عبء الصياغة المنطقية القياسية، و آثار الخروج عليها إلى توليد معان عميقة، و قد ساعده في هذه الصياغة حسه الرفيع، وضلوعه بعلم اللغة والكلام، فتحملت عبارات المسؤولية، و عبرت عن معان أرادها الشاعر بعينها حتى تكون نبراس الوعي، و سراج الحق.

**صيغ المبالغة:**

يُجمع اللغويون على أنَّ صيغ المبالغة مشتقة من الفعل؛ لتدل على الحدث وفاعله دلالة تفيد التكثير والمبالغة، لذلك حمَّلها النحاة على اسم الفاعل؛ لأنهما يدلان على الحدث وفاعله، مع إضفاء معنى المبالغة والتكثير على صيغ المبالغة[2].

---

1 الديوان، لا ترهبي الموج، ص87.

2 ينظر: المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية، دراسة صرفية دلالية إحصائية، ص27.(يتفق النحاة القدامى والمحدثون على أنّ حمل صيغ المبالغة على اسم الفاعل في المعنى، مع اختلاف في الدلالة على التكثير والمبالغة، وهذا ما ذهب إليه كل من ابن السراج، الزمخشري،

وأبنية صيغ المبالغة كثيرة وعديدة، نذكر منها ما تم توظيفه من طرف الشاعر؛ لقلة استعمال صيغه في الديوان؛ حيث تردد ثلاثة عشر (13)، ومنه قول الشاعر (الكامل):

تَعْنُو لِخَيلِ المُسلمين مسافة
هي إن تطول .. فَوَثْبة لحَشود
تَعنُو وإن مضَغ السُّكونُ سُعارهُ
تَعنُو وإن جَنَت عُيُون حَقُود [1]

استعان الشاعر بصيغة (فَعُول)، لما تحمله من دلالات التكثير والمبالغة في إبراز بعض المعاني التي يحتاج إليها عادة الشعراء والكتاب؛ لذلك كانت لفظة( حقود) أكثر تعبيراً، وأدق معنى في الاستعانة بها؛ كما استخدم الشاعر لفظة أخرى، في مثل قول الشاعر (الكامل):

طالَ استلابُ يا «أوغادن» فانفضي
صدأَ السِّنينِ الممطرات جَحُودا[2]

وكأننا بالشاعر يتخير الكلمات الدالة على السلبية في المعنى ليعطي لها صبغة القوة والمتانة المفضية إلى الغل والحقد، والشحناء والبغضاء؛ لذلك كانت صيغ المبالغة أفضل ما يلجأ إليه للتنفيس، والاستدلال.

أما في قوله (البسيط):

شَاخُوا على اللعنةِ الكُبرى . وما علِموا
أنَّ الدُّروبَ إذا ثُرنا . دمٌ سَرِبُ[3]

وظف الشاعر لفظة (سَرِبُ) على وزن (فَعِل)؛ إحدى صيغ المبالغة النادرة الاستعمال في هذا الديوان، ودلالتها على الكثرة؛ لأنَّ معنى سرب مأخوذ من تسرَّب، الذي يعني التغلغل في الأعماق؛ لذلك تم استعمال هذه اللفظة بهذه الصيغة؛ فحملت بذلك دلالة السيلان الجارف.

## الوظائف الدلالية للصيغ النحوية syntactic semanticity:

ابن مالك، ابن يعيش، وفخر الدين قباوة، وعباس حسن، وللمزيد، ينظر: المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية، دراسة صرفية دلالية إحصائية، ص27-38).

1 الديوان، لا ترهبي الموج، ص85.

2 الديوان، يا قارئي الضوء السخي، ص113.

3 الديوان، يا شاعر القصر، ص99.

يبدأ المحلل اللغوي في تحليل العبارة تحليلا نحويا؛ انطلاقا من تفريق العناصر اللفظية والدلالية المكونة للتركيب، ومن ثَمَّ يعتمد على أدلة المقام والمقال، وظواهر الصوت والصورة، ليراقب بعد ذلك العناصر، في إطار السياق؛ فيلجأ إلى تعيين الأنماط، والأنساق والخصائص والوظائف؛ ليصل إلى اكتشاف صورة النظم، والوظائف التي تقوم بها، والدلالات النحوية التي تؤديها.[1]

ويقصد بالدلالة النحوية؛ تلك التي تكتسبها الجملة عن طريق القواعد النحوية، الموضوعة وفق ترتيب المعنى المراد؛ فنلجأ إلى قواعد معينة نُخضع إليها من خلالها ترتيب الكلمات، والعبارات، وهذه القواعد تختلف من لغة إلى أخرى؛ فحيث تغير ترتيب الألفاظ، و لم توجد هناك قرينة تغير المعنى[2].

و قد وضع علماء اللغة نظاما للجملة العربية، وقواعد، و قوانينا تحكم العبارات؛ وذلك لأجل ضبط المعنى «**وتتعلق الدلالة النحوية بالمهام، والوظائف، والأدوار التي تقوم بها الوحدات اللغوية داخل بنية النص، من حيث تصنيفها، وإيضاح طرائق بنائها، وبيان نوع العلاقات التي تربط عناصر بنائها، وتحديد الدرجات الوظيفية التي تشغلها مكونات عناصرها، وطبيعة النموذج التركيبي لكل نوع من أنواع الجملة** »[3]

ويمكن القول إن القواعد الإعرابية تُسهم في تغير المعنى؛ فكلما تغيرت الحركات الإعرابية، كلما تغيرت الدلالة؛ فدلالة العلامات(الضمة، والفتحة، والكسرة، والسكون) على المعنى من خصائص العربية؛ حيث إنّ«**الأصل في العربية أن تكون العلامات ذوات دلالة على المعاني، وإن اختلاف العلامات يؤدي إلى اختلاف المعاني**»[4].

فالقاعدة النحوية إذن تؤدي دورا بارزا في توجيه المعنى وإدراكه، ومخالفتها تؤدي إلى فساد المعنى وغموضه؛ لأن«**الدلالة النحوية هي مهمة الأداء الوظيفي التام للوحدات اللغوية داخل نصوص التركيب**»[5]. كما يقوم النحو ببحث علاقة الكلمات فيما بينها في الجملة الواحدة وبيان وظائفها، إذ يعتبر وسيلة نحو التفسير النهائي لتعقيدات التركيب اللغوي؛ فتأتي

---

1 ينظر: فخر الدين قباوة، التحليل النحوي، أصوله وأدلته، ص15.

2 ينظر: محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 254.

3 عبد القادر عبد الجليل ، علم اللسانيات الحديثة، ص 528.

4 فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سنة1،2000/ 56.

5 عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ص 530.

بعدها الدلالة لتبرز الاختلاف بين التراكيب المختلفة؛ فالنحو والدلالة يتعاونان لأجل توضيح النص وتفسيره[1].

والجملة تتعدد أقسامها كما هو الحال بالنسبة لمفاهيمها فهي اسمية، وفعلية عند طائفة ترى أن النوع الأول ما كان يتصدره اسم ( جملة المبتدأ والخبر )، أما النوع الثاني فعموما يتصدره الفعل الذي يعد عمدة المركب الفعلي[2].

## الوظائف الدلالية للصيغ المعجمية: Lexical semanticity :

تبرز أهمية الوظيفة المعجمية في الدلالة التي يحددها سياق الموقف، أو السياق الاجتماعي[3]، «**فالعرف ملك للمجتمع، وليس للفرد فيه أية قوة تستطيع تحويل اتجاهه، بهذا فإن استخدام الكلمات يجب أن يأتي متطابقا، معنىً ومبنىً، حتى تتطابق أصول الدلالة في ذهن المجتمع لفظا وسمعا**»[4].

وتعرف الدلالة المعجمية، انطلاقا من الألفاظ التي تكتسبها عن طريق الوضع اللغوي، (الدلالة الاجتماعية)؛ لأنّ الكلمة داخل المعجم، أو القاموس لها معنى مفرد معادل لبيان الدلالة ويسمى بالمعنى المعجمي؛ حيث تتكفل هذه المعجمات ببيان هذه الدلالة؛ كبيان معاني الألفاظ العربية، والمولدة، والمصنوعة، والدخيلة، وقد يكون للعرف مدخل في بيان مدلول بعض الكلمات، لكن هذا المعنى يتعدد، أو يتغير بمجرد أن تدخل الكلمة السياق التركيبي في الاستعمال[5].

فيمكننا أن نحول الوحدات اللغوية من داخل المعجم إلى ألفاظ ذات قيمة دلالية محددة، يمكن معرفتها عن طريق السياق، حيث يعد المسؤول المباشر عن توظيف الدلالة المحددة حتى تكون مفهومة لدى القارئ، و«**إن الكلمة داخل المعجم في حال تعدد معانيها فإن ذلك دليل راسخ على صلاحيتها للدخول في سياقات متعددة مثلا: أطلق يده، أطلق عليه اسما، أطلق عليه الرصاص، أطلقت المدفعية واحد وعشرون طلقة، أطلق صراحه**»[6].

---

1 حمد عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 123.

2 سبق وأن تناولنا الدلالة النحوية بجميع أبعادها في الباب الأول من هذه الدراسة، وعليه، فلا حاجة لنا إلى تكرار الدراسة.

3 محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، ص142.

4 عبد القادر عبد الجليل ، علم اللسانيات الحديثة ، ص 532 .

5 ينظر: المرجع نفسه ، ص531. و الرديني، فصول في علم اللغة العام ، ص 255.

6 عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ص ،ص 231 ، 532 .

وقد تحدث علماؤنا عن أهمية الدلالة المعجمية في العرف النحوي، وأفردوا لهـــا أبوابـــا كثيرة في مصنفاتهم القيمة؛ حيث تحدث عنها المفسرون، والنحاة على السواء، وعرجوا علـــى أبوابها جميعا؛ حتى أدرك الأوائل أثر المعنى المعجمي في توجيه المعنى النحوي، ومنه توجيه المعـــنى الدلالي للتركيب[1].

إذن يبقى المجال مفتوحا أمام الباحثين، والدارسين، كل بحسب معرفته، وقدرته العلمية، في مواجهة مستويات التحليل اللساني[2]، بشيء من الدقة، والموضوعية؛ لأنَّ مثل هذه الدراسات تستوجب الدراية العلمية، والمعلومات القيمة، لأجل سبر أغوارها، ودراستها؛ حيث يتطلـــب الأمر مضاعفة الجهود المبذولة، ومواصلة المسيرة العلمية، وكشف طرق أخرى تساعدنا علـــى تناول النصوص الشعرية تحليلا صوتيا، وصرفيا، ونحويا، ودلاليا.

1 ينظر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص181.

2 حتى لا نقع في التكرار، أجلنا الحديث عن الدلالة المعجمية إلى الفصل الثاني من هذا الباب.

# الفصل الثاني:
# لغة الخطاب الشعري عند الغماري

# مدخـــــــل:
## ماهية التشاكل والتباين

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تسعى الدراسات السيميائية الحديثة إلى إبراز جملة من العناصر الأساسية المشكّلة للقراءة النقدية، والتي تُسهمُ في فهم النص الأدبي؛ وبخاصة النص الشعري؛ الذي ينبني على بعض الأسس الجمالية التي تزيد القصائد أسلوبا متميِّزاً، يُستنطقُ حيناً، ويباينُ حيناً آخر، ويُشاكلُ أحايين كثيرة، على اعتبار أنَّ القصيدة العربية متأثِّرة من حيث الجانب الشكلي والجانب الدلالي باللغة الإنسانية التي تُجيزُ تطبيق المناهج النقدية الغربية الحديثة على النص العربي، فيلتئم النص العربي بالمصطلحات الغربية؛ ليتبيَّن أنَّ النص العربي — وبخاصة الشعر- يخضع كما تخضع النصوص الأدبية الأخرى إلى الممارسة النقدية في جانبها المرتبط بالسيمياء.

وقد تحدَّث عبد الملك مرتاض عن أهمية نوع النص الأدبي المراد دراسته وتحليله؛ وفق منهج معين، فهو يرى أنَّه في حالة ما إذا كان النص الأدبي من جنس الشعر فإنه في هذه الحالة يمكن اصطناع؛ إمَّا البنوية اللسانياتية،؛ لأجل الكشف عن البنى الفنية للنص؛ حيث يستثمرُ القارئُ كل معطيات التأويلية، والرمز، والقرينة، والإشارة، والمماثل( الأيقونة)، والانزياح، في حين تستخدم اللسانيات للكشف عن جمالية النص وخصائص نسجه، أمَّا استخدام السمياء كإجراء في تحليل نص شعري — يضيف مرتاض—؛ فمرده الكشف عن نظام من السمات على أساس أنَّها قائمة بذاتها، لا مجرد وسيط عبثي، وذلك من خلال تعرية بنية النص الفنية بصهرها في التشاكل، والتباين، والتناص، و التقاين(التماثل)، والانزياح[1] .

## ماهية التشاكل و التباين:

يشتمل الخطاب الأدبي على مجموعة من العناصر الأدبية التي تجعل من سماته اللفظية أكثر ترابطا؛ إما على سبيل التشاكل وهو العنصر الغالب، و إما على سبيل التباين أو الاختلاف الذي يسهم في تأسيس الدلالة، وبالتالي؛ فإنّ أي نص أدبي يقوم نسجه على التشاكل أكثر من التباين، و هو شأن يمثل في سيرة الحياة نفسها، إذ كل ما يميز الناس من تباين، و يباعد بينهم من تنافر، فإن التشاكل يبقى أكثر وروداً في علاقاتهم، بعضهم ببعض[2].

**إذن مـــا هـــي طبيـــعة هذا التشاكل والتبـــاين؟ وما حقيقة توظيفه في الحقل الشعري الجزائري؟ وما مدى تجاوب الشعراء المحدثين لهذه الحقيقة؟**

1 ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص122-123.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص126.

- **التشاكل:** مصطلح سيميائي دخل حقل الدراسات الأدبية الغربية قبل أن يستقبله الدارسون العرب، و يضمنونه مواضيعهم المختلفة، وقبل ذلك يجدر بنا أن نقف عند حدوده اللغوية والاصطلاحية.

**لغة :** عرفه ابن منظور في باب مادة شكل بقوله: «**الشكل بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أشكال و شكول ...و قد تشاكل الشيئان و شاكل كل واحد منهما صاحبه...والشكل: المثل، نقول:هدا على شكل هذا أي على مثاله، و فلان شكل فلان أي مثله في حالاته، ويقال: هذا من شكل هذا أي من ضربه و نحوه، و هذا أشكل بهذا أي أشبه، و المشاكلة الموافقة، والتشاكل مثله**»[1].

و قال عنها الفيروز أبادي: «**المشاكلة: الموافقة كالتشاكل وفيه أشكله من أبيه، وشكلة، بالضم. وشاكل، أي شبه، و هذا أشكل به، أي أشبه**»[2].

أما القزويني فقد عرف المشاكلة بأنّها: «**ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقا أو تقديرا**»[3].

**اصطلاحا**: بدأت ملامح مصطلح (المشاكلة) بالظهور على أيدي بعض البلاغين العرب، وذلك بمصطلحات عديدة منها؛ (المزاوجة)، و (التصدير)، و(رد الإعجاز على الصدور)، و(الترديد)، و(المماثلة). كما قصد بها بعض العلماء التناسب في النظم و التلاؤم في الألفاظ مع السياق[4].

و قد جعلها ابن طباطبا عنصرا من عناصر الخلق الفني، الذي يعتمد على المراجعة والتدبير، ووافقه في ذلك ابن الأثير و ابن سنان الخفاجي[5].

و يطلق ابن رشيق (ت **406** هـ) على المشاكلة مصطلح (التصدير)، و يذهب في تعريفه: « **بأنه رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ...، و يكسب البيت الذي فيه أُبَّهَةً، ويكسوه رونقا و ديباجة، ويزيده مائية و طلاوة**»[6].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1994 المجلد 11/ [356 – 357]

2 الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د–ت) ،ج3/ 550.

3 القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000م . ص: 296.

[4] منير سلطان ، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1 /2000، ص: 352.

[5] ينظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[6] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، ص: 05.

وقد تناول ابن الأثير (ت: 737هـ) المصطلحات السابقة الذكر في باب واحد وهو المشاكلة فقال:« ... **وهذه الأبواب مادتها واحدة، لكن فَرَّقَ أهل البديع بينها بفروق، وقالوا : الترديد: ما تردد لفظه في البيت سواء كان أولاً أو آخراً، و التصدير: ما كان أحد اللفظين في صدر البيت و الآخر في عجزه، و هو أيضا المسمى "رد الإعجاز إلى الصدور"، أما التعطف: فهو أن تكون إحدى الكلمتين في المصراع الأول، والأخرى في المصراع الثاني، وكذلك المشاكلة، وحاصل الأمر، أن هذه الأنواع كأنها مادة واحدة، وشواهدها متقاربة، وهي باب واحد**»[1].

وقد أسهب منير سلطان في تعقيبه على جهود القدماء؛ فخلُصَ إلى أنه يمكن تقسيم المشاكلة إلى نوعين اثنين؛ مشاكلة عامة: وهي تلك التي تعنى بتحقيق الانسجام والتوافق بين عناصر العمل الفنّي؛ حتى يحصل التناغم بين الشكل والمضمون؛ لذلك سماها سلطان بالمشاكلة الفنية، أمَّا النوع الثاني فهو مشاكلة خاصة، والتي يتكرر فيها اللفظ في العبارة مرتين، مع إمكانية استبدالها في المرات اللاحقة بمرادفاتها، مع الإبقاء على الإيقاع الناتج عن التردد؛ وقد سماها سلطان بالمشاكلة الإيقاعية[2].

و لعل نظرة عمر بن مسعود بن ساعد المنذري الذي أضفى على هذه المسألة أبعادا شتى تتجاوز من خلالها المعطيات اللغوية في حدود تقابلاتها المعنوية والمفرداتية والصوتية إلى تخوم المعرفة الفورية بالوعي الإنساني المحلق[3]، حيث يقول: «**و اعلم أن الأشياء المتشاكلة على ثلاث مرات، إحداها أن تكون متشاكلة في الكفتين أعني الفاعلة والمنفعلة معا كالحار واليابس مع الحار اليابس وهذا أقوى أنواع المشاكلة. والثانية أن تكون متشاكلة في الفاعلتين فقط مثل:(اليابس الحار واليابس) الحار الرطب و الحار اليابس. والثالثة أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط مثل: اليابس الحار واليابس البارد وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية لأن المنفعل يكون أضعف في الفاعل**»[4].

---

1 القزويني، الإيضاح، ص 493.

2 منير سلطان ، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص359.

3 محاضرات الملتقى الوطني الثاني ، السيماء و النص الأدبي ، دار الهدى للطباعة و النشر ، الجزائر. سنة 2002، ص 95.

4 المرجع نفسه ، ص 95.

أما عند المحدثين، فنجد كلا من **محمد مفتاح و عبد الملك مرتاض** اللذين استلهما هذا المصطلح من بيئتهما الغربية ووضفاه في البيئة العربية؛ حيث تحدث محمد مفتاح عن مفهوم التشاكلIsotopie بشكل ملفت للانتباه، منوها بمجهودات قريماس **(Greimas)** الذي نقل مفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات مركزاً على تشاكل المضمون من خلاله كتابه (الدلالة البنوية)، أمَّا فرنسوا راستي **(F.Rastier)**، فقد عمَّم المصطلح ليشمل التغيير، والمضمون، حيث يصبح هناك تشاكلا صوتياً، وتشاكلا نبريا، وتشاكلا إيقاعيا...

كما ناقش محمد مفتاح قريماس و راستي وجماعةM من خلال كتابه (تحليل الخطاب الشعري)؛ حيث وقف عند أبرز نقاط الخلاف، سواء أتعلّق الأمر بالتعريفات والمفاهيم التي كانت ضيقة عند هؤلاء – في نظر مفتاح- أو ما تعلق بطريقة التحليل، إلى أن يخلص إلى التعريف الآتي: «**التشاكل تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا، بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية و تركيبية و معنوية و تداولية ضمانا لانسجام الرسالة**»[1].

وقد علق عبد القادر فيدوح على هذا التعريف المقترح، ورأى فيه أبعاداً، ولعل أهمها: «**التشاكل يتولد عنه تراكم تعبيري و مضموني تحتمه طبيعة اللغة، ذلك أن هناك تشاكلات زمنية، ومكانية، و وابستمولوجية، و استيطيقية تعمل على تحقيق أبعاد جمالية وانفعالية تؤثر فيه ضمن مناخات حرة تساعد المتقبل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياوية التأويلية**»[2] والتي تمنح العمل الفني نوعا من الحرية في وظيفة الخطاب الشعري الذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين، و في ذلك الجمع غرابة هي سر قبول الشعر و التلذذ به[3].

ويذهب عبد الملك مرتاض في تحليله السميائي- أثناء قراءته الأدبية – أنَّ نظرية القراءة تنهض على جملة من الأسيقة؛

- ارتباط النص الأدبي بمجموعة من العناصر الأدبية (السمات) التي تجعل من تلك السمات اللفظية ترتبط ببعضها البعض عن طريق التشاكل أو التباين.
- قيام النص الأدبي في أحوال تشاكله وتباينه، وتماثله، على تراكم الانتشار والامتداد أكثر مما يقوم على تراكم الانحصار والانجزاز.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص )، المركز الثقافي العربي، المغرب ط4 ، 2005 ، ص25.

2 عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط1، 1993، ص 97-98.

3 ينظر: الملتقى الوطني الثاني، الأدب الجزائري في ميزان النقد، ماي 1993 م ،ط 1 ، 1994 ، عنابة ،ص 169.

- الاجتهاد في قراءة النص الأدبي داخل التشاكل اللفظي والمعنوي معا.
- إعطاء العناية اللازمة لإجراء التباين أثناء تحليل نص أدبي؛ لأجل الكشف عن مقدار الاختلاف الواقع بين السمات اللفظية لتحديد الدلالة[1].

ومنه يعرج إلى تعريف التشاكل انطلاقا من نظرته إلى الدراسات الغربية؛ حيث يقول عنه بأنّه: «**تشابه العلاقات الدلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار أو التماثل أو بالتعارض سطحا وعمقا و سلبا و إيجابا**»[2].

والتشاكل يقوم على تكرار سمات عبر التركيب، ويؤدي هذا التكرار إلى انسجام الجملة وعدم الالتباس. ويقوم التركيب بعملية إضمار سمات وتنشيط أخرى قصد تحقيق هذا الانسجام[3].

ويرى مرتاض أنّ الأصل في مصطلح (التشاكل) مأخوذ من اللغتين الفرنسية والإنجليزية معا، ومن جذرين إغريقيين وهما (**Isos**) ومعناه يساوي أو التساوي؛ و(**Topos**) ومعناه المكان، ثم جمع بينهما في لفظ واحد مركب من جذرين أتتين فقيل: (**Isotopie ,Isotopy**)، وهذه التركيبة المكان المتساوي أو تساوي المكان[4].

و قد أورد مرتاض تعريفا لكل من راستي (**F.Rastier**) و ميشال أريفي(**m.arrive** ) اللذين يعرفان التشاكل على أنه : «**نواة تركيبية[Itérativvité] لوحدات لسانياتية، ظاهرة أو غير ظاهرة، منتمية إما إلى التعبير، و إما إلى المضمون، أو هو بوجه عام تكرار لوحدات لسانياتية** »[5]، ومن خلال هذا التعريف؛ فإن راستي -من هذا المفهوم- يوسع ويفتح له أكثر من مجال؛ فيعممه ليضم التعبير والمضمون معا، أي: التشاكل في نظره يصبح متنوعا تنوع مكونات الخطاب؛ كالتشاكل الصوتي، والنبري، والإيقاعي...، ليشمل كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت سواء معجمية أو صوتية، أو تركيبية، أو معنوية[6].

---

1 ينظر: نظرية القراءة، ص126-127.

2 عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة،، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994، ص43.

3 عبد الإله سليم ، بنيات المشابهة في اللغة العربية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، سنة 2001 ، ص90 .

4 ينظر: نظرية القراءة، ص 246. وعبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي – دراسة – منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص44.

5 نظرية القراءة، ص 133.

6 الملتقى الوطني الثاني، ص 169.

كما عرض محمد مفتاح لتعريف راستي للتشاكل الذي يرى بأنه: «**كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت**»[1]، وقد سارت على خطاه جماعةM التي اقترحت بدورها تعريفا للتشاكل الذي هو في نظرها: «**تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أوكتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على امتداد قول**»[2].

إن هذا التحديد يسير في نفس الاتجاه التوسيعي لـ (**F.Rastier**)الذي أضاف عناصر أخرى لما جاء عند(**Greimas**)؛ فإذا كانت بينهما عناصر مشتركة؛ فالتشاكل لا يحصل إلاّ من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، أي: أنه ناتج عن التباين؛ لأنَّ التشاكل و التباين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، و التشاكل يحصل به الفهم الموحد للنص المقروء و ذلك بتضامن و انسجام أجزائه و ارتباط أقواله، التي تتولد عنه تراكم تعبيري و مضموني تحتمه طبيعة اللغة و الكلام، و يرى راستي كذلك أن التشاكل يبعد الغموض و الإبهام اللذين يكونان في بعض النصوص التي تحمل قراءات متعددة، و بالتالي نلاحظ أن راستي يولي أهمية ثنائية للتشاكل من حيث التعبير و المضمون[3].

كما تكلم رشيد بن مالك عن التشاكل تحت مصطلح: إيزوتوبيا(**Isotopy**، **Isotopie**)؛ حيث قال : « **تضمن الإيزوتوبيا التحام الرسالة أو الخطاب، وهي بمثابة المستوى المشترك الذي يرد ممكنا اتساق المضامين، ينبغي أن يفهم من المستوى المشترك ثبات بعض الأدلة على مستوى الجملة، يمكن أن يتحدد ثبات دلالة واحدة أكثر من مرة على امتداد السلسلة الجملية ليعطي إيزوتوبيا تؤدي إلى التحام مجموعة من السميمات التي تشكل الجملة**»[4].

## التبايـن:

**لغـة**: جاء في مادة (ب ي ن) من باب الباء: « **بان يبين بينـا وبينونـة وبائنـا: الشخص منه وعنه: بعد وانفصل "بانت المرأة عن زوجها". بان: يبين بيانا و تبيانا بائن وبيّن مبيّن: الشيء: ظهر واتضح. باين يباين مباينة: فارقه، الشيء: خالفه:"إن الإسلام يباين كل المذاهب والأفكار الوضعية اعتقادا وتصورا ومنهجا". تباين يتباين تباينا: الصديقان: افترقا**

1 تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص 21.

2 المرجع نفسه، ص21.

3 ينظر : تحليل الخطاب الشعري ، ص 21.

4 رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000 ص 94 .

تباين ما بينهما ، تفارقا تباينت الأسباب: اختلفت"المسلمون أمة واحدة مهما اختلفت أجناسهم تباينت لغاتهم و تباعدت أوطانهم". وتباين: مصدر تباين:جمع الأفكار أو الصور الشعرية المتباينة بعضها بجانب بعض ليبرز كل منها دلالة الأخريات»[1].

**أما اصطلاحا**: لقد أفرز علم البديع مصطلحات كثيرة لهذه الوحدة (التباين)، كما هو ظاهر في كتب البلاغيين العرب على غرار ما سموه بـ: الطباق، المقابلة، التضاد، وغيرها من المصطلحات[2].

وأفرد القيرواني بابا للمقابلة قائلا: « **المقابلة بين التقسيم و الطباق، وهي تتصرف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخره، و يأتي في الموافقة بما يوافقه و في المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد فإن جاوز الطباق ضدين كان مقابلة، مثال ذلك: ما أنشده قدامة لبعض الشعراء وهو:**

**فيا عَجباً كيفَ اتفقنا فناصحٌ وفي و مطوي على الغل غادرُ؟**

**فقابل بين النصح و الوفاء، بالغل و الغدر، وهكذا يجب أن تكون المقابلة صحيحة»**[3].

و يذهب عبد الملك مرتاض إلى أنّ التباين لا يكون إلا على أساس من التشابه الذي يعتبر بمثابة دعامة يرتكز عليها، وهذا لا يكون إلاّ بالانزياح بين وحدتين اثنتين، أو جملة من الوحدات؛ فيكون ذلك أول الشروط لظهور المعنى[4]. وعليه فالتباين هو: «**مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ كقولنا مثلا: "الصباح هو المساء"، فهناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني الصباح، و أحدهما الآخر يعني المساء، بيد أن لفظ العلاقة " هو" هنا، هو الذي أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلها شيئا واحدا**»[5]. وبالتالي فالتباين «**يرصد العلاقات المتنافرة، أو المتناقضة المتعرضة التي تفضي فيما تفضي إليه، في حقيقة الأمر إلى تحديد الدلالة**

---

1 المعجم العربي الأساسي، تأليف و إعداد جماعة من كبار اللغويين العرب، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، توزيع لاروس، سنة 1989، (189-190).

2 الملتقى الوطني الثاني، ص 337.

3 العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ص 23.

4 ينظر: نظرية القراءة، ص 135.

5 المرجع نفسه ، ص 137.

السميائية للمعنى عبر انصهارها أو أثناء انصهاره في مساحة النص المطروح للتحليل المجهري أو الشبيه به»[1].

والتباين عند محمد مفتاح هو « **أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، ومنها اللغوية، وقد يكون مختفيا لا يرى إلا وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع و توتر بين طرفين أو أطراف متعددة، ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني**»[2]، وهكذا فإن التباين يقوم على عنصر الصراع المتجلي تركيبيا في:

الخبر / الإنشاء

الجملة الاسمية / الجملة الفعلية

الخطاب / الغيبة

الإثبات / النفي

النهي / الأمر

الشيء / مقابلة(...و إن...لكن)[3].

والتباين في الأصل مصطلح منحوت من لفظتين إغريقيتين هما (Hétéros) ومعناه (غير) أو (آخر) و(topos) و معناه (مكان)؛ لذلك فـ(الإيزوطوبي) إنما هي (المكان الآخر) في مقابل تساوي المكان[4].

ويشترط قريماس في تركيب التباين وجود طرف ثالث، يقوم بتحدد العلاقة بين الموضوع والمحمول، أو المسند و المسند إليه، و يعتمد على حد أدنى من الكلام متمثلا في بنية ما؛ فيكون أدنى ما تحتمل هذه البنية هو وجود لفظين وعلاقة بينهما، على أن يكون بين هذين اللفظين معا شيء يربط بينهما، و شيء آخر يباين ما بينهما[5].

ولا ينبغي أن يفهم من الطرح السابق أن التباين و التشاكل بوصفها مصطلحين ينميان فعلا تناقضيا، وجود الأول يستدعي إبعاد الثاني، و إنما حضورهما الدائم جنبا إلى جنب هو عين الصواب، على اعتبار أن الحياة لا معنى لها مثلا إلا " بوجود الحياة والموت".[6]

---

1 عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، ص 43.

2 تحليل الخطاب الشعري ، ص 71.

3ينظر: المرجع نفسه ، ص 71

4 ينظر: نظرية القراءة ، ص 135-136.

5ينظر: المرجع نفسه ، ص 135.

6 الملتقى الوطني الثاني، ص 337، الأدب الجزائري في ميزان النقد ص .

جامعة الأزهر

# المبحث الأول:
# عناصر الخطاب الشعري:

- التشاكل والتباين على مستوى التركيب
- التشاكل والتباين على مستوى المعجم
- خصائص لغة الخطاب الشعري

## التشاكل والتباين على مستوى التركيب:

تسعى هذه المقاربة الجمالية إلى إبراز أهم القيم التشاكلية على مستوى التركيب، وذلك باستعمال التماثل، الذي تحدث عنه الباحثون؛ انطلاقا من أنه سمة من سمات الشعراء؛ لأنهم يجدون في هذا التكرار متنفسا ومعبرا أسلوبيا يضفي نوعا من الجمال اللغوي، وقد ساق محمد مفتاح مثالا لبيت شعري للألوسي:

**فإن غاب لم يفقد، وإن علّ لم يعد وإن مات لم يشهد، وإن ضاف لم يقر**[1]

- فهذا البيت يحمل تشاكلات تركيبية نحوية، وظفها الشاعر لتبليغ رسالة هادفة بواسطة تعادل التراكيب النحوية: **فإن غاب لم يفقد/ وإن علّ لم يعد /وإن مات لم يشهد/ وإن ضاف لم يقر**، «**فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية**»[2]؛ إذن فتعدد التشاكلات ينبغي أن يؤخذ من باب التنوع النحوي والدلالي في السياقات الاستعمالاتية في النصوص الشعرية والنثرية على السواء؛ لأنّ الشاعر عندما يبدأ في نظم قصيدته يتخير عبارات تتبعها عبارات أخرى، متصلة ببعضها البعض، أو مترتبة عنها، سواء أكان هذا الاتصال، أو هذا الترتب مضادا لها في المعنى أو مشابها لها في الشكل النحوي[3].

ولنا في أبيات الشاعر الآتية براعة التشاكل التركيبي والتوازي البلاغي(البسيط):

**تفجَّـــري يـــا ذُرى البطحـــاء ملـــحمـــة**
**على الزنـــاة.. وإن حـــجُّـــوا أو اعتمـــروا**
**تفجَّـــري يـــا رمـــــال القهـــر.. رافـــضة**
**فلـــيس يـــورقُ إلاّ بـــالـــدم الظفـــــرُ**
**تفجَّـــــري –مقـــل التـــاريخ شـــاهـــدة**
**وفي حنـــايـــاك يفـــنى حســـرة "عـــمـــر"** [4]

الملاحظ في هذه الأبيات يقف عند تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات، ويتمثل هذا التطابق في: تفجَّري يا ذُرى البطحاء ملحمة/ تفجَّري يا رمال القهر..رافضة/ تفجَّـــري–

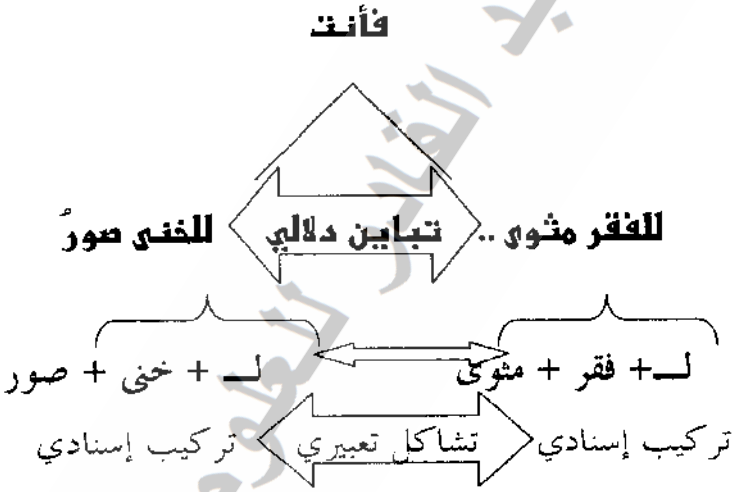
1 بيت للألوسي استشهد به محمد مفتاح، ص26، (تحليل الخطاب الشعري.)
2 تحليل الخطاب الشعري، ص 26-27.
3 ينظر:عبد الواحد حسن الشيخ،البديع والتوازي،مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية،مصر،ط1، 1419هـ، 1999م، ص8
4 الديوان، لبنان الرافض، ص13.

مقل التـــاريخ شـــاهـــدة؛ فـــ: تفجَّري/ تفجري، و يا ذُرى/ يا رمال/مقـــل، والبطحـــاء /القهر/ التـــاريخ.

هذا التتابع بهذه الطريقة أدى بالشاعر إلى اعتماد عبارات قائمة على الازدواج الفـــني ومترابطة ترابطا فنيا منطقيا، أسهم في إيصال المعنى ووسَّع من دلالات الاستعمال؛ لأنَّ التماثل يكاد يكون متطابقا إلى أبعد حدٍّ. وهنا تشاكل آخر لكنه بعدد أقل من الألفاظ، وذلك في قول الشاعر ( البسيط):

فيـــــك النَّقيضـــان يـــا لبنـــــانُ قـــد جُمعـــا
فـــــأنت للفقـــــر مثـــــوى .. للخنـــى صورُ [1]

ويمكن تمثل هذا البيت الشعري بالطريقة التالية:

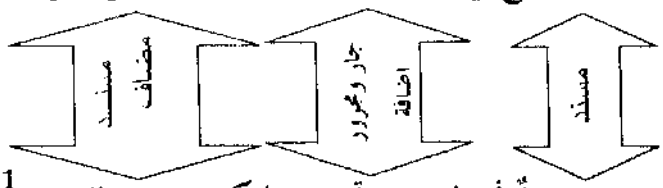



الشاعر – هنا- استعان بنمط الجملة الاسمية التي تقدم فيها المسند إليه (للفقر/للخنى)، وتأخر المسند (مثوى/ صور)، لما لهذا التقديم من أثر بلاغي تستأنس به النفس البشرية، ويرتاح إليه القارئ؛ لأنه جاء بطريقة عفوية غير متكلفة، وبخاصة عندما ظهر التباين بين طرفي التركيبين الإسناديين.

كما وظف الشاعر نوعا آخر من أنواع التشاكل في القصيدة الثانية؛ حيث يقول (الكامل):

1 الديوان، لبنان الرافض، ص 11.

متماوجٌ في وصلها سمرُ الهوى




متمردٌ في شوقها كتماني [1]

شاكل الغماري في هذا البيت بين تركيبين تشاكلا تعبيريا، أضفى على الصورة جمالا أسلوبيا، وذلك باستعمال التشاكل بين: (متماوج/متمرد)، و(في وصلها/ في شوقها)، و(سمر الهوى/ كتماني)؛ فتوالي التشاكلات بهذا النمط التركيبي المتعاقب الألفاظ، سمح لنا أثناء قراءتنا له بأن نميِّز بين التقابلات التي تحملها هذه اللوحة الشعرية الجزائرية.

كما يبرز التشاكل التعبيري في موطن آخر من مواطن الشعر في هذا الديوان، وقد يتوسَّعُ مفهوم التشاكل إلى أنواع أخرى من المتشاكلات، كالزمن، والنفسي، والمكان، والضمائر[2]، ولنا دليل في قول الشاعر( الكامل):

تنسابُ في شفة الحنين حكايةٌ

وتذوبُ في الشفق الجريح أغاني [3]

ففي هذا البيت تساوى طرفا البيت الشعري في جميع مكوناته؛ فكان هذا الإجراء الفعلي:

| | | |
|---|---|---|
| تنسابُ | :وتذوبُ | ( مقولة الفعل) |
| في | : في | (مطابقة في كل شيء) |
| شفة الحنين | :الشفق الجريح | ( الوظيفة النحوية) |
| حكايةٌ | :أغاني | ( الوظيفة النحوية) |

تركيب متشاكل على جميع المكونات اللفظية، ويمكن النظر إليها أفقيا، وعموديا؛ والهدف من استعمال مثل هذا النوع من التشاكلات التركيبية هو الدلالة على التكرار، والدوران من حيث الفعل النحوي، والإجراء الدلالي الذي يميز هذا التركيب.

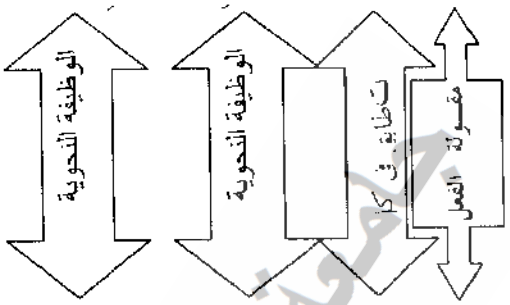
وقد يتوسَّع مفهوم التشاكل التعبيري على مستوى بيت شعري وآخر، كما في قول الشاعر (الكامل):

1 الديوان، أغنية الشمس، ص 21.

2 ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص 72.

3 الديوان، أغنية الشمس، ص 22.

وأذوبُ في رهـــقِ المســاءِ حكـايةً تهتـزُّ أوتـاري .. لهـا و دَنـانـي




وأغيبُ في وجـهِ الظَّـلامِ ملامـحاً عَطْشَـى .. ورمـزاً عـاريَ الأغصانِ[1]

لقد شاكل الشاعر بين صدري البيتين الشعريين المتعاقبين إلى درجة كبيرة من التقابلات السليمة من الناحية التركيبية، ممَّا أدَّى إلى تماسك معناها انطلاقا من تماسك مبناهـا، ووجـه الاختلاف يكمن في التركيب النحوي المكمل للبيت الشعري في الشاهدين (العجـز)؛ ففـي العجز الأول، كان التركيب فعليا، وأما في الجزء الثاني فكان التركيب اسميا.

وفي قصيدة (عن الثورة والحب) يتغنى الشاعر بوطنه فيناجيه مناجاة الحبيـب لحبيبـه، فيستعمل التشاكل التعبيري فيه (الكامل):

و لأنـتِ في جـرحِ الـرُّجـولـة كبـرنـا
و لأنـتِ في ظمـأ الشفـاه نـداءُ[2]

| | | |
|---|---|---|
| و | :و | (مطابقة في كل شيء) |
| أنت | :أنت | (الوظيفة النحوية) |
| في | :في | (مطابقة في كل شيء) |
| جرح الرجولة | :ظمأ الشفاه | (الوظيفة النحوية) |
| كبرنا | :نداء | (الوظيفة النحوية) |

كما وظف الشاعر تركيبات أخرى مشابهة لهذا التشاكل التعبيري المعتمد على التشابه في كـل شيء، فالزيادة في المبنى تؤدي إلى الزيادة في المعنى، وأنَّ هذه الزيادة تؤدي بالضرورة إلى نـوع من التكرار، والتعدية في المضمون، ففي قول الشاعر (البسيط):

1 الديوان، أغنية الشمس، ص 26.
2 الديوان، عن الثورة والحب، ص 44.

يـنـعـاكِ يَـنـعـاكِ مـنْ بالأمسِ يـنـعـانـاَ
نـحـنُ الـغـريـبانِ يـا سـمـراءُ وُجـداناَ
إنْ لـم نُـعـانـقْ هـوانـاَ عـبـرَ تـذكـرةٍ
غَـضْـبـى المـلامـحِ .. لا كُـنَّـا ولا كَـانَـا
يـنـعـاكِ يَـنـعـاكِ مـن زمـت عـواطفـهُ
«شـرقا» وهـامتْ بلحـن«السِّـينِ» إذْعـانـاَ![1]

ويمكن تحليل هذه الأبيات وفق الطريقة الآتية:

**يـنـعـاكِ:** /فعل مضارع + فاعل مؤخر (من) + مفعول به /

**يـنـعـاكِ:** توكيد لفظي / تشاكل تعبيري/ تشاكل دلالي.

**مـن:** فاعل مؤخر عن رتبته /

**بالأمس:** جار ومجرور متعلق بالاسم الموصول /

**يـنـعـانـا:** فعل + فاعل : مستتر + مفعول به: صلة الموصول/.

أمَّا جملة عجز البيت فهي مستقلة نحويا، ومكملة للمعنى دلاليا، عَدَل بعدها الشاعر في البيت الموالي للبيت الثاني إلى تقنية التوازي، وذلك بتكرار صدر الصدر (ينعاك/ ينعاك)، مع الإبقاء على الطريقة التحليلية نفسها:

**يـنـعـاكِ:** /فعل مضارع + فاعل مؤخر (من) + مفعول به /

**يـنـعـاكِ:** /توكيد لفظي / تشاكل تعبيري/ تشاكل دلالي.

**مـن:** /فاعل مؤخر عن رتبته /

**زمـت:** /فعل + فاعل : عواطفه + إضافة: صلة الموصول/.

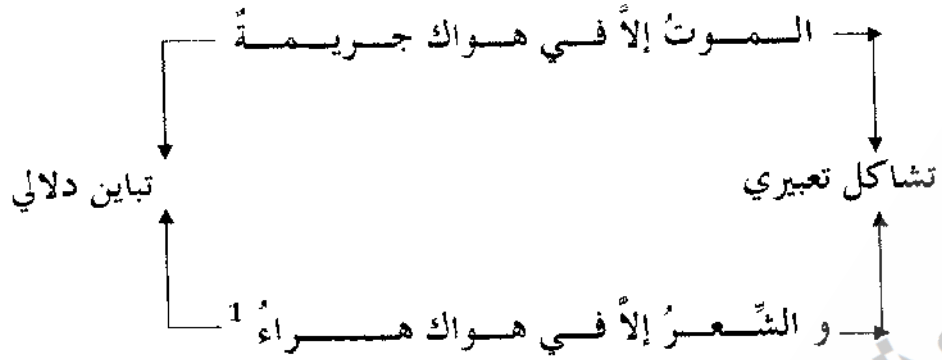
والملاحظ في هذه الأبيات أنّ الشاعر اعتمد على الازدواج الفني، الذي تمثّل في تعادل وتماثل المباني والمعاني، لذلك كان عاملا مهما في كشف البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية، والصوتية والدلالية[2].

كما اعتمد الشاعر في موضع شعري على نوع من التوازي، الذي ينبني على أساس من التماثل في الشكل، والتباين في المعنى، فكان هذا البيت(البحر):

---

1 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص 75.

2 ينظر: البديع والتوازي، ص 26-27.




[1]

| | | |
|---|---|---|
| الـمـوتُ | :و الشِّـعـرُ | (تطابق في الوظيفة النحوية؛ تباين في المعنى) |
| إلاَّ | :إلاَّ | (مطابقة في كل شيء) |
| فـي | : فـي | (مطابقة في كل شيء) |
| هـواك | : هـواك | (الوظيفة النحوية) |
| جـريـمـةٌ | : هـراء | (الوظيفة النحوية) . |

فالبيت الشعري، كما يظهر للقارئ تتجلَّى فيه مظاهر الصورة الفنية وحيويتها المبنية على هذا التكرار، الذي يجسد تماثلا في مبنى البيت، وتعادلا على مستوى الدلالة فيه؛ لذلك يلعب التوازي دورا رئيسيا فيما يطلق عليه التوازي الإعرابي المفضي في العديد من الأمثلة إلى التوازي الدلالي.

ومجمل القول أنَّ ظاهرة التشاكل على مستوى التركيب تتداخل مع ظاهرة التوازي؛ لأنَّ جل التراكيب النحوية الموظفة من قبل الشاعر يسيطر عليها طابع الازدواج أو التقابل، «**فقد كانت البنية التكوينية للجملة الشعرية تقوم على أساس التساوي فيما بينها، أو التوازي بين عناصر كل جملة تامة، وربما تتعدى ذلك أحيانا إلى وجوده في سطرين متتاليين يربط بينهما المعنى فتتوازى أو تتشابه وتتعادل المعاني غالبا مع المعاني**»[2].

وتبقى هذه الظاهرة من أهم الظواهر التي تستوقف الباحثين والدارسين في مجالات كثيرة من الدراسات التطبيقية المطبقة على النصوص الشعرية.

وتتجلَّى مظاهر التباين في بعض قصائد الديوان، بين التفاوت الحاصل بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية كما في قول الشاعر (الكامل):

---

1 الديوان، إلى الغرباء، ص 122.

2 البديع والتوازي، ص 10.

جمل فعلية عدا الموجودة في الشكل البيضوي

وتـــذوبُ أبـــعـــادُ الـــجَـــلـــيدِ فنلتـــقي
و عـــلى لـــقـــائـــك تـــشـــرئـــب معـــان

في الشـــاطئ "العمـــري" ثـــمَّ لـــقـــاؤنـــا
و صـــلاتـــنـــا في مقـــلـــة الإيـــمـــان

ينـــمـــو مـــع الأطـــفـــال لـــحنا أخضـــرا
يـــمـــتـــدُّ .. يـــخـــترقُ المـــدى كـــأذان

ومع الضـــيَّـــاء يلـــوح نـــهـــر بشـــائـــري
تـــهـــواه في مـــجـــرى الهـــوى أوطـــاني[1]

باين الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية بين جمل فعلية تخللتها جملة اسمية؛ حتى يرسم لنا أبعاد تلك الدلالات التي تستخرج من الجملة الفعلية لاحتوائها على أحداث وأزمنـــة، علـــى عكس الاسمية.

كما باين الشاعر في قصيدة أخرى بين النمط نفسه من الجمل بين الاسميـــة والفعليـــة، وذلك في قول الشاعر (الكامل):

في الـــواحـــة السَّـــمـــراءِ .. حيـــثُ ربـــيعـــنـــا
غـــزلٌ .. و حـــيثُ دروبـــنـــا أنـــــــداءُ

في الـــواحـــة السَّـــمـــراءِ يـــختـــلجُ الهـــوى
رفـــضـــاً .. كـــمـــا تتـــوثـــبُ الصَّـــحـــــراءُ

ونـــذوبُ في الشَّـــدو الـــخـــضـــيـــل قصيـــدة
في عمـــقـــهـــا .. تتـــمـــدَّدُ السَّـــمـــحـــــاءُ

[1] الديوان، أغنية الشمس، ص 30.

وتعانقَ السَّفرُ الطَّويل حروفها
فحروفها جمرٌ يثورُ و ماءُ[1]

بادر الشاعر في هذه المقطوعة بتراكيب إسنادية اسمية؛ فتمثَّلت له الجملة الاسمية في أبعادها الدلالية، وتباينها المعنوية المفضية إلى التقابلات، كما تمثَّلت له الجمل الفعلية التي تغلبت على الجمل الاسمية؛ وذلك على اعتبار أنَّ دلالات الفعلية أكثر تعمقا في المعنى، وبالتالي كان حضورها جليا؛

في هذين التركيبين، كان الفعل هو الأساس؛ ممَّا أعطى حدثا مقترنا بزمن في الحالتين، بعكس ما سنراه في المثال التالي؛

وتعانقَ السَّفرُ الطَّويل حروفها

هذا هو صدر البيت، الذي يحمل إسنادا فعليا، باين في عجزه تركيبا اسميا، تابع من حيث الدلالة لصدر البيت، و مباين في ألفاظه (جمر/ماء)؛

فحروفها جمرٌ يثورُ و ماءُ

وباين في موضع آخر من الديوان بين صدر البيت وعجزه؛ حيث يقول (الكامل):

و لأنت يا صور المواجد دينه
و لأنت في مقل الهوى دنياهُ[2]

---

1 الديوان، عن الثورة والحب، 43.

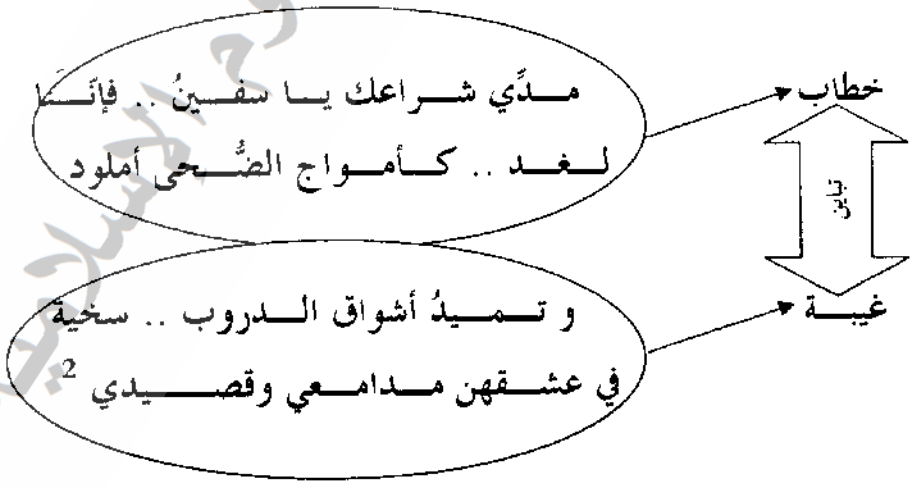
2 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص: 125.

كما يباين الشاعر بين الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية في كثير من المواضيع، ولقد سبقت الإشارة إليه في الباب الأول (الدراسة التركيبية)، ولنقف عند قول الشاعر (الكامل):

وتفـــجَّـــري .. فعـــلى ملامح غـــربـــتي
شربت خـــنـــاجر مـــن دمـــي ســـوداء
تفـــجـــري يـــا أمَّـــتي .. فـــعـــروشهم
وهـــم يشـــيـــخُ .. ولعـــنة شـــمـــطاء
يـــا لـــلحيـــاة .. تغـــصُّ جـــرحا أسوداً
فتغـــوصُ فـــي أعمـــاقـــهـــا ظـــلـــماء
يـــا لـــلحيـــاة .. نـــرودهـــا مطراً، وتأ
بـــى الـــريح .. إلا أن يســـود خـــواء [1]

استعان الشاعر بالأساليب الإنشائية في هذه المقطوعة بعدما ذكر الكثير من الأســـاليب الخبرية قبلها؛ فجاء الأمر: (تفجري)، وجاء النداء التعجبي: (يا للحياة)، وجاء النداء: (يا أمتي)، كما تخللت هذه المقطوعة أساليب خبرية من مثل: (فتغوص.../ تغص/ يسود)، وهذا من باب التباين بين الأساليب.

وباين الشاعر كذلك بين أساليب الخطاب والغيبة في مواضع عدة من هذا الديوان، ولنا في قول الشاعر بعض هذه التباينات؛ حيث قال (الكامل):




شاكل الغماري في هذه الأبيات بين الجمل الفعلية في قوله (البسيط):

[1] الديوان، عن الثورة والحب، ص: 49.
[2] الديوان، لا ترهبي الموج، ص: 83.

تعانـــق الرّفض في واديك والقدر
ماذا جرى اليوم يا لبنان ما الخبر؟.
تدوس هامـــته السمراء..تصلبها
ويقـــدح العار"قداح" ومستترا!.
تـــحتله أثـــرا ..تدمـــى ملامحه
وكان يورق فـــي أبعـــاده الأثر[1]

كما شاكل الشاعر بجمل منفية في نفس البيت مثل قوله (البسيط):

جرح الكرامة في كفيـــك ملتهب
سيفا على العار لا يبقي ولا يذر.[2]
لا تسكر الشمس إلا من لهيب دم
ولا يفوز بها الأشبـــاح و الصور[3]

هذه عينات من الدراسة التشاكلية والتباينية التي وقفنا عن بعضها؛ لأنّ الظاهرتين تبرزان بشكل جلي وواضح في الشعر الحديث والمعاصر، وعليه يمكن العثور على نوع من التشاكل المادي والمعنوي، إضافة إلى النوع نفسه من التباين، وأنّ العملية لا تعدو أن تكون استقراء للنص الشعري عن طريق النظريات الحديثة وبخاصة في مجال القراءة النقدية لا اللغوية، ولعل نظرية التلقي هي أهم هذه النظريات التي تستوقف النص الأدبي، وتستقريه، انطلاقا من محتواه ومضمونه.

[1] الديوان، لبنان الرافض، ص 9.
[2] المصدر نفسه، ص 15.
[3] المصدر نفسه، ص 20.

**التشاكل والتباين على المستوى المعجم:**

إنّ المتتبع للدراسات الدلالية في شقها المعجمي، نظرت «**إلى المعجم -- مدة طويلة-- على أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية**»[1]، وعادة ما يلجأ الدارسون إلى عملية استقراء المعجم لأجل تفكيك الرموز اللغوية لأي نص شعري كان، فهو – أي: المعجم- «**وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور**»[2]، لذلك نستطيع التمييز بين الشعر القديم والحديث انطلاقا من المعجم الشعري لكل نمط.

ويذهب محمد مفتاح إلى أنّ الطريقة الإحصائية هي التي يجب أن نتمسك بها ونضع يدنا على بعض الترددات التي هي ذات مغزى؛ حيث تضمن هذه الترددات انسجام النص مع نفسه، ومع النصوص الأخرى التي ينتمي إلى جنسها، كما يمكن لهذه الترددات أن تُسهم في رصد المحاور الكبرى التي يدور عليها الديوان[3].

**جماليات التشاكل والتباين على المستوى المعجم:** يرى الباحث محمد مفتاح أنه من باب الآليات التي تحكم توليف المعجم ما أورده براون(G Brown)ويول (G Yule )من أساسيات تتحكم في المعجم الشعري لكل شاعر[4] :

- **العموم والخصوص**: فالزمان لفظ عام جامع تدخل ضمنه ألفاظ متعددة مثل: الدهر، الليالي، الأيام .. والأبيات الشعرية خير شاهد على ذلك؛ فهي تبدأ بلفظ الزمان الذي ورد بصيغته في مثل قول الشاعر (البسيط):

تخـــايـــلي في الـــزمـــان الـــوغد .. و ائتلـــقي
فـــأختُ أحـــمـــد مـــا غـــنَّـــى لـــها سمر[5]

وتارة أخرى عن طريق ألفاظ خاصة به مثل:

1 تحليل الخطاب الشعري،ص 58 .
2 المرجع نفسه، والصفحة.
3 ينظر المرجع نفسه، ص 60.
4 ينظر المرجع نفسه، ص 60.
5 الديوان، لبنان الرافض، ص 12.

و اليــوم .. لا "بــدر" فــي عيــني مــاثلــة
لا "فــاتــحــون" .. إذا غاب الورى حضروا[1]

وكذلك في لفظة (لبنان) التي تحتوي على ألفاظ من مثل: الوادي، بيروت، الجنوب، كما كان للتباين الأثر الجلي الواضح، وذلك من خلال (غاب/ حضروا) المفضي في معناه إلى دور مثل هذه التقابلات في تجلية المعنى واستكشاف الأثر المعنوي الذي يغذي من طبيعة المدلولات.

ومن ورودها لفظا ومعنى مثل(البسيط):

تعــانــقَ الــرَّفــضُ فــي واديــك و القــدرُ
مــاذاَ جــرى اليــوم يــا لُبــنانُ مــَا الخــبرُ[2]

صرَّح الشاعر في هذا البيت بـــ(لبنان)، كبلد وكموطن تعرض إلى مؤامرات عبر تاريخه الطويل ونضاله المرير؛ فكان لهذا التوظيف الأثر في استعمال لفظ عام جامع تدخل ضمنه ألفاظ متعددة، كما سيأتي في الأبيات الموالية مباشرة.

كــمْ فَــوقَ واديــكِ رفَّ الحُــبُّ مُبــتســماً
و غــرَّدَ الأخضــرانِ : الطِّيــبُ و السَّحــرُ[3]

واستعمل الشاعر لفظة (الوادي) ليستدل بها في سياق شعره على البلد والوطن؛ ولكن توظيف هذه اللفظة –هنا– جاء تبيانا لمثل هذه الأماكن الطبيعية من منظر جمالي وحس تعبيري ومعنى دلالي يضفي على السياق الشعري الذي ترد فيه متانة في السبك وارتباطا في الحبك.

وكذلك في:

بــاسم الــمسيــح سقــوا بيــروت نبض دمي
ويــرفــض النــور مــا خانوا..ومــا غــدروا[4]

هذه الألفاظ الواردة في بعض القصائد بهذه الطريقة، إنما تدل على نوع معين من التشاكلات اللفظية التي يعتمدها الشعراء في قاموسهم الشعري؛ فيوظفونها تارة للتنوع الدلالي، وتارة أخرى للاختلاف والتباين، حتى يستقيم المعنى، وتُؤدى الدلالة.

1 الديوان، لبنان الرافض، ص 18.
2 الديوان، لبنان الرافض، ص9.
3 المصدر نفسه، ص 10.
4 المصدر نفسه، ص 16.

**التشاكل عن طريق الترابط المقيد أو الحر**: أي: أنّ اللفظة حين نطقها تنتظر نظيرتها مباشرة، سواء أكان هذا من باب التقابل في المعنى أو التشاكل في المبنى والمعنى معا، وقد استعان الشاعر بهذا النوع في مثل قوله (الكامل):

الـخـلـدُ .. مـا سـكـرت بـه أهـدابـه
و الضـوءُ مـا عـبـقـت بـه شـفـتـاه [1]

فقد قابل الشاعر بين: (الخلد/ الضوء؛ ما سكرت/ ما عبقت؛ أهدابه/ شفتاه) من الترابط المقيد؛ لكن دلالته التشاكلية كانت أكثر تأثيرا لانعدام التكلف فيها.

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

الـعـاشـقُ المـجـهـولُ بـعـضُ حـكـايـة
جـرحـى .. يـداري سـخـطـه و رضـاه [2]

لقد كان لأثر التباين اللفظي على مستوى هذا البيت الشعري الأثر البارز في تمثل التشاكل عن طريق الترابط المقيد؛ فكان: (السخط) متشاكلا لفظيا و ومتباينا دلاليا مع (الرضى)؛ ممّا أعطى للبيت الشعري بعدا جماليا تستأنس به النفس التواقة.

**التعبير بالجزء عن الكل أو السبب عن المسبب** إلى غير ذلك مما يسميه التراث العربي بالمجاز المرسل وهذا نجده في قول الشاعر (البسيط):

مـاذا جـرى ؟ فـحـمـى الجـولان مغتـصب
والـريـح تـركـض في لبـنـان .. تـنـفـجر [3]

لعلّ الشاعر استعان بلفظة (الريح) ووظفها – هنا- بهذا التركيب الانزياحي، الذي أفضى إلى الاستعارة المكنية، والتي عادة ما تقوم بتجسيد للصور المعنوية، أو تشخيص للصفات البشرية كما في هذا المثال؛ فقد استعان الغماري بفعل (تركض) ليطلقه على جزء، لكنه أراد الكل، لما ألمّ بالوطن(لبنان) من تعدٍّ على حرماته وقدسيته.

كما اعتمد على ألفاظ بذاتها؛ فوظفها توظيفا تشاكليا، أدى المعنى وجبر الأسلوب؛ حيث قال (البسيط):

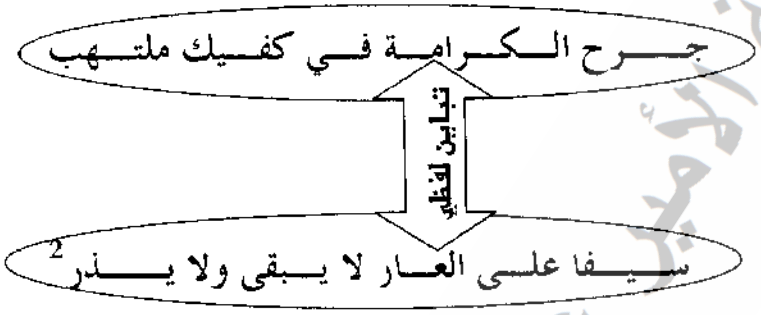
كـم فـي الجنـوب تـبـاريخ مـمـزقـة

1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص 126.
2 المصدر نفسه، ص 126.
3 الديوان، لبنان الرافض، ص: 9.

ودمعة القهر من عينيه تنحدر[1]

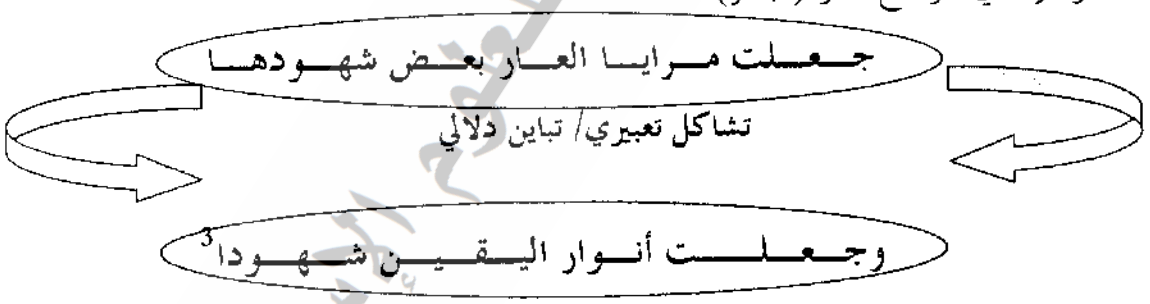
استعمل الشاعر لفظة(الجنوب) الدالة على رمز المقاومة والصمود في وجه الصهاينة الأنذال؛ لكنه أراد بها كامل التراب اللبناني؛ لأنّ التعدي على الجنوب هو التعدي على كل الوطن.

كما استعان بألفاظ تراثية في مثل قوله (البسيط):




هذه الكلمة التراثية التي وظفها أطلقت على الجزء لتؤدي معنى السلاح ككل، لكن توظيفها – هنا- جاء من باب الدلالة المعنوية لهذا السلاح الذي يعد رمز الفخر والكرامة؛ وكان للتباين الدلالي بين لفظتي: (الكرامة/ العار) دور في تقابل المعنى المفضي إلى الضدية في الدلالات الحسية والمعنوية.

ويقول في موضع آخر (البحر):




لقد وظف الشاعر في هذا البيت لفظة(مرايا) وأسبغها بسبغة سلبية دالة على فعل إجرائي منبوذ لتضمينها لفظة (العار)؛ فحملت الكلمتان دلالة سلبية، باين الشاعر بها (أنوار اليقين)، ممّا أعطى للفعل (جعل) كذلك دلالة إيجابية متباينة مع الدلالة السلبية، والسياق هو الكفيل لإبراز مثل هذه المعاني.

[1] المصدر السابق، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[3] الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص113.

**نظرة تراثية في معجم الغماري:** يرى محمد مفتاح أنّ المعجم الشعري لأيّ شاعر يخضع إلى تغيرات تبعها لمقدرات الشاعر نفسه على الخلق والإبداع، وأنّ بلاغيينا ونقادنا العرب تطرقوا إلى المعجم الشعري واشترطوا فيه شروطا تعكس أذواقهم، لأنّ المعجم الشعري محكوم بشروط ذاتية وموضوعية، يتحكم فيها المقام والمقال[1]، والحديث عن المعجم يقودنا إلى الحديث عن دور الكلمة فيه؛ لأنّ الكلمة ثلاثة أنواع:

- **الألفاظ العتيقة**: ويقصد لجوء الشاعر إلى استعمال ألفاظ تراثية قديمة تعود إلى العصور التي تسبق عصر الشاعر بكثير؛ كأن يستخدم ألفاظ الشعراء الجاهليين، أو أن يقتبس من القرآن الكريم، أو أن تكون بعض قصائده حاملة لألفاظ من مختارات الشعر العربي، كما في مثل قول الشاعر (البسيط):

كـمْ فَـوقَ واديـكِ رفَّ الحُـبُّ مُبـتسـماً
و غـرَّدَ الأخضـرانِ : الطِّـيبُ و السَّحـرُ[2]

استعان الشاعر بلفظتي: الطيب والسحر؛ وهي ألفاظ تراثية عتيقة تعود إلى اللغة العربية فيما قبل الإسلام، وقد جاء توظيفهما ضمن أسلوب حداثي، يجنح إلى هذا النوع من التراكيب التي تستعمل هذه الألفاظ لتعبِّر عن مكنوناته الداخلية في أحسن صورة.

كما عرج الشاعر في هذا البيت الموالي إلى لفظة (الجزيرة) (البسيط):

عـارُ الـجـزيـرة محسـوبٌ علـى قيمـي
و تـرفـضُ الشَّمـسُ مَـا يـأتـون والسُّورُ[3]

وهي لفظة تعود إلى أصل الوطن الأم موطن النبي- صلى الله عليه وسلم-، وكان لتوظيفه في هذا البيت رغبة من الشاعر في استظهار بعض مآثر السلف، والمحافظة على الإرث الديني المربوط مكانيا و زمانيا بهذا المكان المقدس.

أمّا في هذا الموطن من الديوان، فقد وظف الشاعر ألفاظاً قرآنية مقدسة قداسة معناهما؛ حيث يقول (البسيط):

تفجَّـري يـا ذُرى البطحـاء ملحمـةً
على الـزُّنـاة .. و إن حجُّـوا أو اعـتمـروا[1]

---

[1] يراجع في هذه النقطة، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 62.

2 المرجع نفسه، ص 10.

[3] الديوان، لبنان الرافض، ص 13.

توظيف(الحج/ والعمرة) في هذا الموقع من هذه القصيدة، جاء بناء على ما يقتضيه المقام؛ لأنّ الشاعر في موقف فرض عليه استخدامهما؛ ليبيِّن للقارئ ما مدى قداسة حرمات المسلمين، وأنّ أيَّ اعتداء على هذه المقدسات لا يجبر صاحبه؛ حتى وإن أدى منسكي الحج والعمرة المفضية إلى ولادة جديدة لكل من قام بهما.

واستعان الشاعر بألفاظ لها دلالات معنوية رفيعة؛ لأنها رفعت من الشأن الإسلامي في فترة ما من التاريخ الإسلامي، فقال (البسيط):

**أم شُعلة اللّه في حطّين قد ذُبحت**
**وشُلّ أمسك .. لا عينٌ ولا أثرُ**[2]

فلفظة (حطين) تلفت القارئ إلى مكان وزمان المعركة التاريخية بين الحق والباطل، وبين العدل والتعدي؛ معركة أراد الشاعر من خلال توظيفها في البيت الشعري أن يستنهض الهمم، ويقوي من العزيمة، وينوه بالأمجاد؛ لأجل الانتفاضة والحرية.

كما كان للاقتباسات القرآنية الأثر البالغ في بعض الأبيات الشعرية، ففي قول الشاعر (البسيط):

**جُرحُ الكرامة في كفيك ملتهبٌ**
**سيفا على العارِ لا يُبقي ولا يذرُ**[3]

توظيف الشاعر للفظتي: (لا يبقي/ لا يذر)، له أكثر من دلالة على مستوى اللفظة في حد ذاتها، وعلى مستوى التركيب، فعندما يتعلق الأمر بكرامة المسلم ومعتقداته؛ فعلى الجميع النصرة والغوث والمدد.

وقد لجأ الشاعر كذلك في مواطن عديدة إلى الألفاظ العتيقة، وأقحمها في قصائده، كما في قوله (الكامل):

**أيباعُ بالكمِّ الرَّخيصِ حُضُورُنَا**
**و نُسام في سوقِ الزُّناةِ عَبِيداً؟**[4]

[1] الديوان، لبنان الرافض، ص 13.
[2] الديوان، لبنان الرافض، ص 14.
[3] الديوان، لبنان الرافض، ص 15.
[4] الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 106.

المِلَّـةُ السَّمحـاءُ . تلـك حـــدوده
أبـدا .. و لـو خنـق الدجـى تنهـيدا[1]

(سوق/الزناة/ عبيد/ الملة/ السمحاء/ الدجى).

(الوافر)

وجـلـت ثـورة خضـراء .. كالقـرآن في خـلـد
ومـن بـدر .. صهيـل خيـولنا العطشان .. من أحد[2]

(القرآن/ بدر/ خيول/أحد).

(الوافر)

أنـا الصَّـاحي أنا السَّـكران من همِّي .. أنـا الألـمُ
يغيـمُ الجـرح في عيـنـي مصلـوبا .. فـأبـتـسم[3]

(الصاحي/السكران/مصلوبا).

- **الألفاظ المستحدثة**: وهي الألفاظ الحديثة أو المستحدثة من قبل الشعراء في مجالات متعددة، انطلاقا مما تفرضه مناسبات القصائد، ولكل شاعر نوع معين من هذه الألفاظ والتي ترتبط عادة بالوطن الذي يعيش فيه، أو الأمة التي ينتمي إليها، والغماري أحد هؤلاء الشعراء الذين وظفوا مثل هذه الألفاظ.

ففي مثل قوله (البسيط):

وأنـت عـبـر الـمـدى قيـثارة رنـم
مـا كـان أروعـها .. والكرم يعتصـرُ[4]

لفظة (قيثارة) مستحدثة؛ وهي عبارة عن آلة ذات أوتار يلهو بها المغنون، استخدمها الشاعر ليعبر عن عذوبة لبنان، وعن جماله الساحر، فتغنى بها، وأحسن استخدام هذه اللفظة.

كما لجأ الشاعر إلى ألفاظ أخرى، استحدثها في قصائده؛ ليؤدي دلالات معينة، لم يكن ليصل إلى هذه المدلولات إلا باستعمالها في السياق العام لقصائده(البسيط)؛

[1] المصدر السابق، ص 110.
[2] الديوان، نجوى العشق والنار، ص153.
3 المصدر نفسه، ص 158.
4 الديوان، لبنان الرافض، ص 10

دمشـــقُ .. مـــا كنتِ مـــاخـــورا .. تُضـــاجعـــه
ريـــحٌ بـــكـــلِّ يـــدٍ ســـــوداء تـــأتـــمـــرُ ..[1]

(ماخور/ ⟸ دلالة سلبية نفاها الشاعر بـــ: ما كنت).

(الكامل):

وتـــوزعـــيـــنَ غـــنـــائـــما مـــوروثـــة
يـــلـــهـــو بـــهـــا الـــحـــكّامُ و الأمـــــراءُ[2]

(الحكام/ ⟸ دلالة على السيطرة وحب الامتلاك).

(مجزوء الكامل):

لا الـــزّادُ زادي حـــيـــــنَ أوغـــــل
فـــي الـــمـــســـار .. ولا الـــمـــســـارْ!
أنـــا مـــثـــــلُ ريـــشـــةِ طـــائـــرٍ
تـــعـــبـــتْ وأَنْـــهَـــكَـــهَـــا الـــمـــدارْ[3]

(المسار/المدار: ⟸ لفظتان مستحدثتان وظفهما الشاعر لما تحمله دلالاتهما من دوران، وتعب، وإرهاق).

(الوافر):

وكـــنـــا شـــمـــخـــة الماضي .. وكـــنـــا صحـــوة الحـــاضر
وكـــنـــا "جبـــهة التحـــرير" فـــي جـــرح الـــمـــدى الثـــائـــر
وكـــنـــا وشـــمـــها العـــربـــي .. كـــنـــا حلـــمها الشـــاعر[4]

(شمخة/صحوة/جبهة التحرير: ⟸ دلالة على الرفعة والسمو والتحرر من ربقة الاستعمار الغاشم).

---

1 الديوان، لبنان الرافض، ص 14.
2 الديوان، عن الثورة والحب، ص 50.
3 الديوان، نجوى مسافر بعيد، ص 145.
4 الديوان، نجوى العشق والنار، ص 152.

(الوافر):

و قـالـوهـا بـهـذا الـدرب .. أنـا رمـزُ مـاضـينا
و أنـا "جبـهـة التـحريـر " لا استسـلام يـغـريـنا[1]

(الوافر):

وتـمـلأُ دربـنـا المسحـور «أفـلامـا» وأذكـارا!
مـواويـلا .. ببـوح النيـل أو بـردى .. وأشعـارا[2]

(أفلاما/مواويلا: ⟸ دلالة على الانفتاح، و التحضُّر الغربي).

(البسيط):

الـرَّفـضُ .. لا رفـض إلاَّ النـار .. يـا وطـنـي
لـيـورق الـجـمـر فـي أعـيـادك الـقشـب
كـمْ أوعـدونـا وداسـوا العـرض و اغتـصـبوا
والقـوم في حلقـات الـشـطـح والخـطـب ![3]

(وطني/داس/الشطح: ⟸ دلالة على: التعلق/ التعدي/ التفسخ).

- **استعمال أسماء الأعلام** والبلدان: وهي لجوء الشعراء إلى استعمال أسماء لشخصيات تاريخية معروفة، خلّدت اسمها وحفظها التاريخ؛ سواء أكان التخليد سلبيا أم إيجابيا، أو استعمال بعض ألفاظ البلدان، وتجسدت هذه الألفاظ في قول الشاعر (البحر):

تيـهـي .. فبـاريـس فـي عينـيك عـارية
"أم الحضـارات" فـي لـبـنـان تنـتصـر[4]

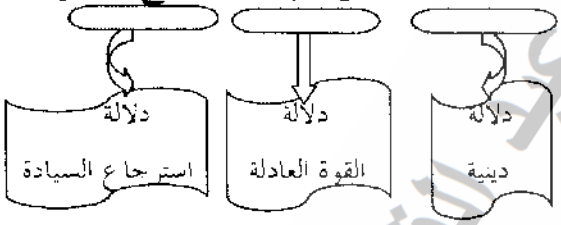
لقد استعان الشاعر بلفظة(باريس)؛ ليجسِّد ذلك التلاحم بين مدينتين عريقتين عراقة الحضارات المتعاقبة في هذه الأماكن، لذلك يصنف العارفون بشؤون التمدن لبنانَ بباريس الثانية.

1 المصدر السابق، ص 155.
2 الديوان، رفض في مسافة العشق، ص 164.
3 الديوان، يا وردة النار، ص169-170.
4 الديوان، لبنان الرافض، ص 12.

كما استعان الشاعر بألفاظ تراثية دينية تحمل دلالات الرفعة والسمو؛ فجاءت هادفة في دلالاتها، محبوكة في أساليبها، متينة في تراكيبها، حيث يقول (البسيط):

يـــا أختَ مـــارونَ .. تيـــهي فالحمـــى رغـــدٌ
غـــض طـــري .. و أســـرابُ الـــهـــوى خضـــر[1]
يـــا بـــنَ الـــوليـــدِ .. ضـــبـــابُ وجـــه حاضرنا
و ظـــلـــمة فـــي مـــداهـــا ينـــتـــهي البـــصـــر[2]
ربـــوعـــنـــا يـــا صـــلاح الـــدين مـــهـــزلـــة
مـــكشـــوفـــة .. و مـــرايـــا الـــزيف تنـــكـــسر[3]

(أخت مارون /ابن الوليد /صلاح الدين)




فتـــهتـــفُ الشَّفـــةُ الخـــرســـاءُ هـــادرةً
أسيـــفُ خـــالدٍ في الـــوادي أم القـــدرُ؟[4]
تفـــجَّـــري يـــا دروبَ النَّـــار .. ثـــائرةً
أليْـــسَ فـــي دمـــنا قحـــطان أو مـــضر[5]

(خالد/قحطان/مضر: دلالـــــــة على العـــــراقة)

(الوافر):

ولـــم تظـــفر بعـــين الشمس .. يـــا أبعادنـــا اتَّحـــدي..
سيبـــقى "التَّـــلُّ" والقـــرآنُ، و الصـــحراءُ للأبـــــد[6]

---

[1] المصدر السابق، ص 11.
[2] المصدر نفسه، ص 13.
[3] المصدر نفسه ، ص 14.
[4] المصدر نفسه، ص 16.
[5] المصدر نفسه، ص 19.
[6] الديوان، نجوى العشق والنار، ص 159.

(الكامل):

و هـنـا، و لـو كـرةَ الغـريـبُ، سَـينجَـلِي
أوراسُ يُـزهـرُ بـالـعـطـاءِ مَـديـداً
وهُـنـاك فـي "لاهـور" يُـمـطـرُ دربُـنَـا
فَـجْـراً .. بـقـافـيـةِ الصَّـبَـاح غَـريـداً[1]

(التلُّ/ الصحراء/ أوراس)

**رموز عزة الوطن وأصالته**

(البسيط)

تفـجَّـري ، مُـقـلَ التَّـاريـخِ شَـاهـدةً
و فـي حـنـايـاك يـفـنـي حسـرةً " عُمرُ"[2]

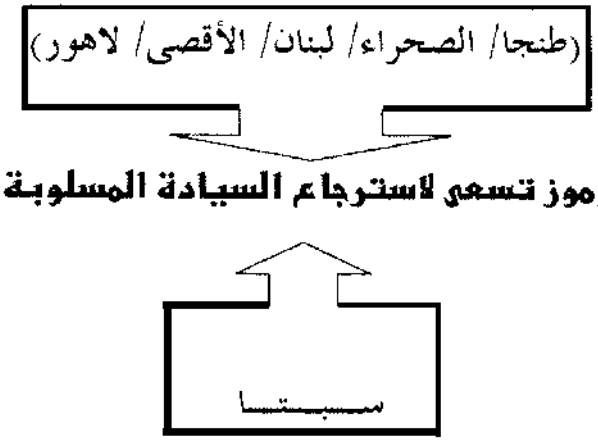
(عمـر الفاروق: رضي الله عنه وأرضاه)

**رمز العدل والتواضع والافتخار**

(الوافر):

و أبقـى صـوتـك المـمـتـدَّ مـن "طـنـجـا" إلى"مورو"
على الصحـراء مـجـروحٌ، و فـي لـبـنـان مـقبور!
وفي "الأقصـى" يثـورُ دمـاً .. تـحـاصـره الـدَّيـاجيرُ
وتـوغـل فـي السَّـراب الـمُـرِّ يـا حسناءَ "لاهـور"[3]

[1] الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 112.
[2] الديوان، لبنان الرافض، ص 13.
[3] الديوان، نجوى العشق والنار، ص 159.




(الوافر):

"فَسَبْتَا " اليوم أُغنية تلملم مُرَّ شكواها

و تعلك صبرها .. يمتدُّ وجه اللَّيلِ .. ينعاها [1]

نجد الشاعر يرتكز بصورة كبيرة جدا على التشاكل بجميع أنواعه وأشكاله وسنفصل ذلك أكثر من خلال ذكر خصائص لغة الخطاب الشعري لدى هذا الشاعر التشاكلي.

## 3- خصائص لغة الخطاب الشعري عند الغماري:

اللغة تجربة شعرية وهي مفتاح الإبداع، ونبض الشاعر وإحساسه بعالم الأشياء والأفكار التي تمثل النهر الكبير لكل ظاهرة لغوية بحيث نجد الشاعر – الغماري- يستعير عالمه من عوالم مختلفة تتشاكل فيما بينها حول العقيدة الإسلامية[3]؛ وبالتالي فإنَّ أول ظاهرة لغوية تشد القارئ لهذه القصائد هي ظاهرة التشاكل والتباين، التي تغزو وتتفجر في بلازما القصيدة، حيث نجد الشاعر يشاكل بين: [الإنسان والطبيعة]، و[الحياة والموت]، و[النار والماء]، و[الغربة واللقاء]، و[النور والظلام] ...

ونلاحظ أن الغماري يشاكل بين متناقضات، ولعل هذا التناقض- الذي يعتمده الشاعر- يعكس البون بين الواقع الذي يحياه وبين الواقع الحلم الذي يحس به ويتقراه، بعدا حاضرا، وكائنا ملموسا، فمثلا في هذه الأبيات(الوافر):

[1] الديوان، نجوى العشق والنار، ص157.

[3] شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، 2003، ص45.

أنـــا الصَّـــاحي أنا السَّـــكرانُ من هـــمِّي .. أنـــا الألـــمُ
يغيـــمُ الجـــرحُ في عيـــنـــي مصلـــوباً .. فـــأبـــتـــسمُ
وتلـــهـــثُ دونـــي الأشبـــاحُ .. ينـــفى مـــنِّي الحلـــمُ..
ويـــلمـــسُ دفـــؤهـــا ظميء .. فيـــزهـــرُ باللقـــاء فمُ[1]

نجد الشاعر هنا يشاكل بين:[الألم /والحلم]، وبين: [العقل/ وغيابه]، وبين: الظمأ/ والازدهار باللقاء].

واللافت للانتباه كذلك، هو أن الشاعر – من خلال اللوحات الشعرية- يقوم على تشاكل نحوي؛ حيث يرتكز الكلام كله في سياقه ويتجسد هذا التشاكل في اصطناع (الضمير: أنا) مثلا في قصيدة (نجوى العشق والنار)، فيقول: ( أسافر، أزرع، أنا جبهة التحرير...)، وكذلك على ضمير المتكلمين: (نحن) في مثل قوله (الوافر):

وكُـــنـــنَّا شـــمـــخـــةَ الماضي .. وكُـــنَّا صحـــوةَ الحـــاضر
وكـــنـــنَّا "جبـــهةَ التحـــريرِ" فـــي جُـــرحِ المـــدَى الثَّـــائـــر
وكُـــنَّـــا وَشْـــمَـــها العَـــربـــي .. كُـــنَّا حُلـــمَها الشَّـــاعر [2]

ويعرج في أحايين أخرى إلى استعمال ضميري: (هي/أنت) من خلال قصيدة (لبنان الرافض)؛ متجسدة في الأفعال:( تغوص، تيهي، تفجري...)(البسيط).

تفـــجَّـــري ، مُـــقـــلَ التَّـــاريـــخ شـــاهـــدة
و فـــي حـــنـــاياك يـــفـــني حســـرةً " عُمرُ"[3]

كما استعان بضميري الغائب (هم/هو) في (يا قارئ الضوء السخي) في اصطناع الأفعال: (العاشقون، حاملين، شعبي...)(الكامل):

العـــاشـــقـــون ســـروا .. وأدلـــج فـــجـــرهـــم
يتـــســـابـــقـــون إلـــى الـــوصـــال حـــشـــودا[4]

1الديوان، نجوى العشق والنار، ص 158.
2 الديوان، نجوى العشق والنار، ص152.
3 الديوان، لبنان الرافض، ص 13.
4الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 104.

ومن هنا نلاحظ تناثر الضمائر على أوراق الشاعر، تارة مخاطبا وتارة مذكرا، وتارة أخرى متوحدا...

ونلاحظ أيضا أن قصائد الديوان تميل في كثير من الوحدات إلى اصطناع الأزمنة الحاضرة باستعمال الأفعال المضارعة أكثر من استعمال الأفعال الماضية، وقد يعود سبب ذلك إلى شدة استحضار الماضي واستجلابه من موقعه البعيد إلى الحاضر المعيش، وهذا لا يكون إلا لحظة التذكر والتمثل، و قد يحدث أن يتغلب الحاضر على الماضي، وذلك من باب الحرص على استمرارية الحدث، أو مدى قدرته على الانتشار نحو الماضي خلفا، ونحو المستقبل أماما[1] .

وفي تجليات المقابلة بين استعمال الزمن الماضي والحاضر يظهر التباين السميائي، وتكون الغاية منه منح حيوية زمنية وحديثة وحركية الكلام؛ بإخضاعه للمراوحة بين زمنين مختلفين متباينين دلالة وزمنا[2] .

ونمثل ذلك من خلال قصيدة: " يا قارئ الضوء السخي"(الكامل):

**تمتدُّ .. ملء دمي ، وملء خواطري**
**كانت .. و كانت كالصَّباح ورودا[2]**

والمقابلة هنا تكمن بين الفعل المضارع (تمتد) والفعل الماضي الناقص(كانت) وامتدادا لهذه الظاهرة التشاكلية، ومنها نجد ظاهرة التوازي الرابطة بين أعضاء جسم القصيدة الغمارية.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

**هلْ تسمعين صدى لحونك في دمي**
**كم أورقت في مقلتي أشجاني[3]**

فقد قابل بين زمنين مختلفين دلالة وعملا؛ فـ(**تسمعين**) دال على زمن مضارع في تركيبته؛ بينما(**أورقت**) دال على زمن ماض منقض حدوثه، وقد زادت الصورة البلاغية التي استحدثها الشاعر جمالا في الأسلوب، ودقة في السبك.

---

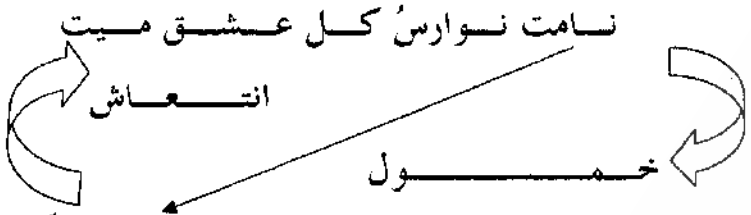
[1] ينظر:عبد الملك مرتاض، التحليل السميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، سنة 2001 ، ص 58/57.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 58.

[2] يا قارئ الضوء السخي، ص 103.

[3] الديوان، أغنية الشمس، ص22.

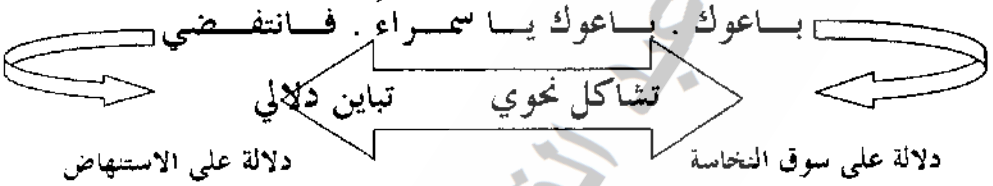
وهذا مثال آخر من الأمثلة الكثيرة التي تعج بها قصائد الديوان (الوعد الحق):




إلا نـــوارس مـــن عيـــونـــك تـــــورق [1]

مقابلة بين زمنين مختلفين؛ أحدهما في الماضي(**نامت**)، وثانيهما(**تـــورق**) في المـــضارع، ودلالتهما الزمانية المتقابلة أعقبها تباين دلالي واضح؛ جسد من خلاله الشاعر لوحة شعرية، مزجت بين نقيضين (الخمول/ الانتعاش).

(البسيط):




أم الفـــتـــوح .. ظـــلام الـــزيف يـــغـــشانـــا [2]

توظيف لثلاثة أفعال؛ (باعوك) الدال على الزمن المنقضي، المفضي بدلالته المعجمية إلى فعل النخاسة، وكأن الشاعر يسترجع الماضي التليد، الذي أسَّس لعهد همجي كان سـائدا في فترة زمنية ماضية، أما الفعل الثاني(انتفضي) الدال على حدث يجب حدوثه من منطلق صياغته النحوية؛ لكي يكون ردة فعل على الفعل الأول، أما الثالث (يغشانا) الدال على المضارع؛ فقد استعمله الشاعر لاستجلاء الحكم النحوي، وتمكين القارئ من الصورة الشعرية المجسدة في هذا البيت.

ولعل اللغة الشعرية التي وظفها الغماري في هذا الديوان، أنتجت له ما يسمى بالتوازي الذي يعرفه أحد الباحثين بأنّه: «**عبارة عن تماثل أو تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر...ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بيت شعري وآخر**»[3].

---

1 الديوان، الوعد الحق، ص 68.

2 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص 76.

3 عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص7-8.

ويقول عنه "محمد مفتاح": «**التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية**»[1]، وبناء على هذا ينشأ التوازي؛ الذي يتخذ لنفسه مظهرين[2]؛

- مظهر ملازم دائما للغة الشعرية، وامتداد لازدواجية المستويات المميزة لنطق الكلمة، وامتداد كذلك للناحية الإعرابية، والدلالية؛ ومن ثمة فإنّ اللغة الشعرية من أكثر الأنماط والأشكال وضوحا للتقابل والتوازي.
- مظهر يشير إلى نوع من أنواع التقابل كإجراء دقيق للتعبير في اللغة الشعرية؛ فيصبح التوازي من هذا المنطلق مبدءا من المبادئ الفنية، وبخاصة عندما تكون هذه المقابلات المتوازية سلسلة كلامية متتابعة.

ويقسم "محمد مفتاح" التوازي إلى أنواع: التوازي العمودي، والتوازي الأحادي، والتوازي الشطري، وتوازي التناظر.

1- **التوازي العمودي**: وهو عبارة عن أبيات تبدأ بنفس الصيغة، أي أنّ هناك تكرارا بنويا بين بيت وأخر يليه، كما هو ممثل في قول الشاعر(البسيط):

تفجَّري يا ذُرى البطحاء ملحمةً
على الزُّناة .. و إن حجُّوا أو اعتمروا
تفجَّري يا رمالَ القهر .. رافضة
فليس يورقُ إلاّ بالدم الظفر.
تفجَّري، مُقلَ التَّاريخ شاهدة
و في حناياك يفني حسرةً " عُمرُ"[3]

توازي عمودي

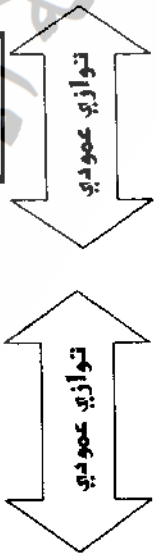
[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، سنة 1996، ط1، ص 97.

2 ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص8.

3 الديوان، لبنان الرافض، ص 13.

فتكرار صيغة (تفجري يا) بهذه الطريقة، يعتبر من باب التوازي العمودي الحاصل بين ثلاثة أبيات متتالية، أدّى إلى انبعاث دلالي قائم على التكرار المتشابه الذي يعطي أبعادا دلالية ذات صلة بالمضمون الذي نظم من خلاله الشاعر قصيدته.

وكذلك من خلال قصيدة "يا قارئ الضوء السخي"(الكامل):




سيظلُّ مثلك يا جبالُ مُردِّداً
" اللّه أكبرُ" مُبدئاً ومعيدا
سيظل ، رغم حثالة غربية
حنقت و ساءت مخبرا و شهودا
آه ، آه كمْ تَضَلُّ جوانح
تسودُ .. تمعنُ في السراب شرودا
آه ، وآه يغيمُ بمُقلَتي
نظر .. ويُوغل في الحياة بديدا[1]

توازٍ آخر وجدناه في هذا التركيب الشعري بين أطراف القصيدة، متنوعا في الشكل والدلالة، وذلك بتعدد التكرار بين(سيظل/ آه، آه)، فقد أدّى هذا التنوع إلى التداخل في دلالات التركيب.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

في الواحةِ السَّمراء .. حيثُ ربيعنا
غزلٌ .. و حيثُ دروبنا أنداء
في الواحةِ السَّمراء يختلجُ الهوى
رفضاً .. كما تتوثبُ الصحراء[2]

ويقول في موضع آخر (الكامل):

مُدِّي شراعك يا سفينُ وَجُودي
لا ترهبي موج الرياح السودِ

[1] الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 108، 109.

[2] الديوان، عن الثورة والحب، ص 43.

مُـدّي شـراعـك يـا سفـينُ .. فـإنَّـنا
لـغـد ..كـأمـواج الـضُّـحى أمـلـودِ[1]

ويقول في موضع آخر (البسيط):

يـا شَـاعرَ القصـرِ هـانَ الشّعـرُ والأدبُ
مـاضيـك لـمـحٌ وراءَ الغيـمِ يَحتـجبُ
فـيـمَ المـديـحُ علـى الأعتـاب تفرشـهُ
للفـاتـحـينَ ! ولا خـيـل ولا قـضـب
فـيـمَ الـقـصـائدُ .. ترويـهـا ملفقـة
نشـوى ..تسـكّـع في أعمـاقها الكـذبُ
يـا شَـاعرَ القصـرِ .. كـم أغراك درهمـه
فَرُحتِ في المـوجـة الـزرقـاء تصـطخبُ[2]

ويتبَّنُ من خلال تتبع ظاهرة التوازي أنّ هذا النوع هو أكثر الأنواع دورانا في هذا الديوان؛ وهذا يعود إلى طبيعة المواضيع المتناولة في مضمون الأشعار الجزائرية.

2- **التوازي الأحادي** : ويكون في البيت الشعري الواحد أي بين الصدر والعجز ، ونمثل له بما جاء في قول الشاعر (الوافر):

وفـي شَـفَـتي .. إذا غـنَّيـتُ إلـهـامـاً بـقيـثاري
وفـي شـفـتي إذا حـدثت عـن أسـفـار أسـفـاري
وفـي عيـني إذا انسـابـت بـلـيل الـوعـدِ أسـراري
وفـي كـبـدي إذا احـتـرقت بـنـار القـرب أنـهاري[3]

توازٍ من نوع آخر على صعيد البيت الواحد، وبطريقة التقابل الحاصل بين دفتي البيت(الصدر/العجز)، ويعتبر هذا النوع من التوازي بمثابة الصورة المتقابلة، أو التماثل الجيد في التطابق الحاصل بين وحدات البيت الواحد، والذي أعطى لها دلالة خاصة، تفرضها طبيعة

[1] الديوان، لا ترهبي الموج، ص83.
[2] الديوان، يا شاعر القصر، ص 97.
[3] الديوان، نجوى العشق والنار، ص 158.

الكلمات الموظفة من قبل الشاعر؛ لذا فصورة الألفاظ المستعملة توحي بلوعة الاشتياق والحب، وهذا ما تجسد في العلاقة القائمة بين هذه الأبيات وبين العنوان الرئيس للقصيدة(نجوى العشق والنار).

ويقول في موضع آخر (الكامل):

وبكلّ ما حملَ النَّهارُ من الضحى
وبكلّ ما كتم الفؤاد المرهقُ[1]

ويقول في موضع آخر (الكامل):

لولاك ما عرف الوجودُ حدُودَه
لولاك ما طابت له نعماهُ .. [2]

أما هذا النوع فيأتي في المرتبة الثانية من حيث الدوران وتردده في الاستعمال، فالشاعر يوظفه لأجل تقوية بعض صوره الشعرية المترامية المعاني والدلالات.

3- **التوازي الشطري**: ويكون في الشطر الواحد من البيت الشعري؛ وذلك عن طريق تكرار ألفاظ بعينها، وهو نادر الوقوع في هذا الديوان(البسيط):

لنا المسيحُ .. لنا أمُّ المسيح..لنا
دربُ الرّسالاتِ نشوان الرّؤى خضرُ [3]

4- **توازي التناظر**: وهو الشعر الذي يكتب بكيفية معينة في فضاء الصفحة، أي الشعر الفضائي[4]، وهذا النوع يشبه النوع الأول؛ لكنه يرد بين فقرات متعددة وليست متوالية، ويستعمله الشعراء عادة في مواطن الاضطراب والقلق والتنوعات الدلالية التي تُسهمُ في إبراز المعاني التي يريد الشاعر توظيفها.

ويجسد ذلك في قول الشاعر (البسيط):

لُبنانُ يا خصلةَ الأحلامِ مُزهرةٌ
يضمُّها العاشقان الشّعرُ و الوترُ[5]

---

[1] الديوان، الوعد الحق، ص: 64.
[2] الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص: 127.
[3] لبنان الرافض، ص 16.
[4] التشابه والاختلاف، ص 109.
[5] الديوان، لبنان الرافض، ص: 10.

(البسيط):

لُـبنـانُ فيـك اللّـيـالـي البيـض حـالـمة
مـا كـنـت تـعـلم أنّ الـغـدرَ يـختـمرُ[1]
لُـبنـانُ . . تفـديك قـدس مـا خبت شعـلا
كـلا . . ولا خيـلـها السَّمـراء تـحـتـضر[2]
لُـبنـانُ . . مـن دمـك المطلـول أغـنـيـتي
ومـن ضحـايـاك شبـت في دمـي الـغـير[3]

وفي قصيدة "نجوى العشق والنار" نجده متجسدا في قول الشاعر (الوافر):

و أهـتفُ يـا مُـعذّبـتي .. فتهتـفُ يـا أسـيرَ يـدي
أنـا الـظـمـآنُ و الـمنـفي مـن بلـد إلـى بلـد..
و أهـتفُ يـا مُـعـذّبـتي .. و تـهتف يـا سجين يدي
بـغيـر الـوحـدة الخضـراء .. لـم تصدر ولـم ترد [4]

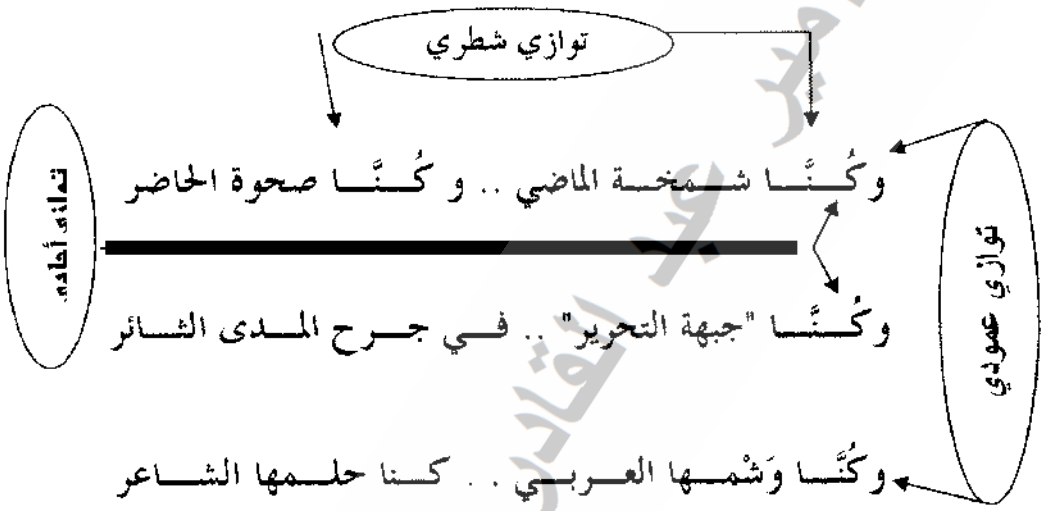
كما تجسَّد هذا النوع من التوازي في قصيدة (نجوى مسافر بعيد) بشكل ملفت للانتباه؛ حيث لجأ الشاعر إلى تكرار (أنا ليت لي يا طير ) مرات متعددة، ثم عرج إلى صـيغة أخـرى مشابهة لهذه الصيغة (يا ليت لي يا طير)، ثم عدل بعدها في صفحات أخرى من القصيدة نفسها إلى صيغة ( يا طير) لوحدها؛ ممّا يدلُّ على أنّ الشاعر في موقف البوح والتأمل والتمني الـذي يرمي من خلاله إلى تحقيق أهدافه ومآربه، انطلاقا من هذه الفـسحة مـن الأمـل المـشروع والمشروط بجملة من التمنيات المراد تحقيقها(مجزوء الكامل):

أنـا لَيـتَ لـي يـا طـيـرُ ريـ
ـشـاً مـثـلَ ريـشـك أو جـنـاحـا[5]
أنـا لَيـتَ لـي يـا طـيـرُ لـحـ
ـنـاً مـثـلَ رُؤْيـاكَ الـخـصـيبـه

[1] المرجع نفسه، ص: 11.
[2] المرجع نفسه، ص: 15.
[3] المرجع السابق، ص: 16.
[4] نجوى العشق والنار، ص 159.
[5] الديوان، نجوى مسافر بعيد، ص: 141.

أنـــا لَيـــتَـــني يـــا طـــيـــرُ مـــثـــلـــك
فـــــي الـــفـــضـــــــاءِ كـــمـــا أشـــــاءُ[1]
يـــا لَيـــتَ لـــي يـــا طـــيـــرُ بـــعـــضَ
إبـــــاءِ جُـــرحـــــكَ . . يـــا ســـمـــائـــي[2]

أما التوازي في هذه الأبيات القادمة(الوافر):




ومـــنـــا..مـــن ربيـــع الضـــوء يشـــرق زحفـــها الظافر [3]

فإنه شامل لأنواع التوازي المذكورة سابقا؛ العمودي في (وكنا، وكنا)، والأحادي في (وكنا، وكنا)، و الشطري في (وكنا، وكنا)؛ حيث تركزت هذه التوازيات على تركيبة واحدة وهي لفظة (وكنا).

ولعل هذه القصائد أحسن ما يمثل توظيف الشاعر للفضاء ليجعل منه مكونا من مكونات الخطاب الشعري، إلى جانب الأحداث وعناصرها والمعجم والتركيب والدلالة. وهو يوضح الخفي ويجسم المعنويات وهو ذو أبعاد جمالية[4].

[1] المصدر السابق، ص: 142.
[2] المصدر نفسه، ص: 146.
[3] المصدر نفسه، ص 152.
[4] ينظر: الشابه والاختلاف، ص 110.

ويقول في موضع آخر (البسيط):

لــو يستطــيعُ السُّــكــونُ المــرُّ سفــح دمــي
لـــو يستطــيعُ استـــلاب ســلــب نجــوانــا
لــو تستطــيعُ الليــالي أن تــمد يـــــــدا
لـــذبــح الــدرب أطيــارا وألــحــانــــا [1]

بالإضافة إلى هذه الظواهر؛ فإنّ الذي يشدُّ انتباهنا هو ذلك التعبير المحكم الذي جاء من التحام النسيج الشعري وبراعة التنسيق الجيد. ومن هنا نقول أن التركيبة الغمارية ذات خصائص متعددة، تغلب عليها جميعا خاصية التوتر و الانفعال الحاد. أن كانت تتلون بألوان التجربة النفسية، مما يؤكد معايشة الشاعر لتجاربه النفسية من جهة، ويقظته الشعورية أثناء العملية الشعرية.

وما يمكن قوله عن اللغة الشعرية عند الغماري، أنها تأخذ منحنيات و أبعادا ذات دلالات فنية مشرقة، فهي ليست مرتبطة ارتباطا حرفيا قاموسيا، وليست قائمة على علاقات ذهنية مجردة، وإنما هي ممتدة من تجربة الشاعر و أصالته التي تقوم أساسا على ذوقه الرفيع، وإحساسه العميق ووعيه بالكلمات و أبعادها و أبعاد أبعادها، وتلك ميزة ذات أهمية بالغة، لأنها روح الأصالة وانعكاس مباشر لها .

كما شاكل الشاعر بين حقل الوطن، وحقل الإنسان؛ حيث شاكل بين لبنان وبين شخصيات تاريخية، كان لها أثر بالغ في توجيه بصمته ببصمة ذاكرته التي تعود بنا إلى حضارة العرب وأبطالها حيث يقول (الوافر):

سنمطر في مداه الأحمرين الورد والنارا
و توقظ نخوة الآباء ملحمة و ثـــوارا[2]

حيث نجد تارة الشاعر يشاكل بينها وتارة أخرى مسترسل و تارات أخرى مناجيا لهذه الجبال الشامخة. وبين ثنايا النص نجد الشاعر مشاكلا بين مفردات مثل: الشعر والوتر / الطيب والسحر / الأرز والثمر؛ حيث يقول (البسيط):

1 الديوان، إلى ناعيك يا صحراء، ص: 77.
2 الديوان، نجوى العشق والنار، ص: 154.

لُبـــنـــانُ يـــا خصـــلـــةَ الأحـــلام مـــزهـــرة
يضـــمـــها الـــعـــاشـــقـــان الشـــعـــر والوترُ

كـــم فـــوق واديـــك رفَّ الـــحـــبُّ مبتســـما
وغـــرَّد الأخضـــــران: الطـــيـــبُ والسَّحـــــرُ [1]

وطبعا لهذه التشاكلات المبثوثة سحر تجذب وتنبه القارئ إلى تلك الموجودات التي اجتمعت وترابطت بها مظاهر العيش في بلد مثل لبنان، على غرار هذه التشاكلات، نجد ما يقابلها من تباينات لفظية ومعنوية حيث قابل بين الليل والبيض في قوله (البسيط):

لبنـــانُ فيـــك الليالي البيض حالمة
ما كنـــت تعلـــم أن الغدر يختمر [2]

وبين الفقر والغنى في:

فيـــك النقيـــضان يا لبنان قد جمعا
فأنـــت للفـــقر مثوى..للغنى صور [3]

وباين بين شجاعة الليث وشراسته وغدر الفهد في قوله (البسيط):

فالليـــثُ يـــرعاه .. يهـــوى خطوه أثـــراً
والفـــهدُ – يـــا لعنةَ الأقـــدار– والنمر [4]

وبين الخرس والكلام والهتاف في:

فتهتف الشـــــفة الخرساء هادرة
أسيف خالد في الوادي أم القدر؟ [5]

1 الديوان، لبنان الرافض، ص: 10
2 المصدر نفسه، ص 11.
3 المصدر نفسه، ص 11.
4 المصدر نفسه، ص 12.
5 المصدر نفسه، ص 16.

والمثير للانتباه في أشعار الغماري أنه يشاكل ويباين في الوقت نفسه؛ حيث نجده يشاكل بين قحطان ومضر، وفي الوقت نفسه يباين بينهما من حيث أنهما قبيلتان تنتميان إلى بيئة عربية واحدة وتتفرعان في العداوة القائمة بينهما منذ القدم، فيقول (البسيط):

**تفجـــري يـــا دروبَ النَّـــار .. ثـــائرة**

**أليـــسَ فـــي دمـــنا قحـــطان أو مضر**[1]

وفي لبيت التالي يشاكل ويباين الغماري بين الشمس والوطن، والأشباح والمستعمر.

**لا تسكر الشمس إلا من لهيب دم**

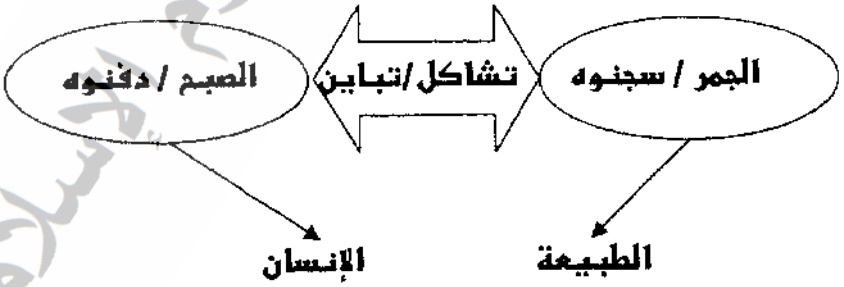
**و لا تفوز بها الأشباح و الصور**[2]

حيث باين بين ثنائيات الشمس والوطن / الأشباح والمستعمر؛ فربط كل ثنائية بفعل متباين عن الفعل الآخر (يسكر، تفوز)، ليبرز مكانتهما من حيث السياق اللغوي المستعمل، ويبرر التباين الحاصل بينهما؛ وزاد التوازي بين ألفاظ البيت حسا بلاغيا رفيعا؛ فـ (لا تسكر/ لا تفوز الشمس/ الأشباح)

أما في مواقع أخرى؛ فتشاكلت الطبيعة مع الإنسان، وهذا ما نجده في مثل قول الشاعر (الوافر):

**و للجمـــرِ الـــذي سجنـــوهُ في الـــوادي و للـــوتـــرِ**

**وللصبـــحِ الـــذي دفنـــوهُ خلـــفَ الليـــل.. يا قدري** [3]




لقد شاكل الغماري بين عناصر الطبيعة، وبعض صفات وأفعال الإنسان، وهذه الصنعة التشاكلية تحمل ارتباط الإنسان بالطبيعة، وامتزاج روح الإنسان بعناصر الطبيعة؛ فتجسَّد

1 المصدر السابق، ص 19.

2 المصدر نفسه، ص: 17.

3 الديوان، نجوى العشق والنار، ص 151.

التلاحم بين ملاذي الشعراء الرمزيين، الذين يميلون إلى استنطاق مظاهر الطبيعة، فتتكلم الطبيعة، و يلبس الإنسان حللا زاهية بألوان قوس قزح.

والتشاكل الأكثر وضوحا في الديوان، هو تشاكل الوطن/ الإنسان؛ إذ يقول الشاعر في بعض المقطوعات الشعرية (الوافر):

**أسافـرُ فيـك .. فـي عينـيك أشواقي و ميعادي**
**مـواويلي .. غـدي المخضـل يـمطر فيه ميلادي** [1]
**ومـن عينـيك فاصلـة الهـوى .. تـمتد قـرآنا**
**على دربـي .. فتنـسابُ الـرمـال السود بستانا**[2]

وشاكل الشاعر بين ذاته وبين الغريب المجنون وبين جياد الجهاد تارة أخرى، مستسقيا في كل مرة خصلة تثبت انتماءه للتراب الجزائري خاصة، والعربي عامة كما في هذه الأبيات التالية (الوافر):

**وقالـوها بهذا الـدرب .. أنا رمز ماضينا**
**وأنـا "جبهة التحرير" لا استسـلام يغرينا**
**وأنا لم نزل وعدا .. ومن عينـيك ميـلادا**
**عصَرنا منك خمرتنا .. فرف الصحو أعيـادا**[3]

في مقابل هذه التشاكلات قابل الشاعر بين الماضي والحاضر في قوله(الوافر):

**وكنا شمـخة الماضي .. وكنا صحوة الحاضر**
**وكنا "جبهة التحرير" في جرح المـدى الثائر**
**وكنا وشمـها العربي .. كنا حلمها الشاعـر**
**ومنا..من ربيع الضوء يشرق زخـمها الظافر**[4]

وبين الحزن والحنين وضياء اللقاء قال الشاعر(الوافر):

---

[1] نجوى العشق والنار، ص 151.
[2] المرجع نفسه، ص 153.
[3] المرجع نفسه، ص 155.
[4] المرجع نفسه، ص 152.

أحبـــائي .. علـــى أبعـــادكم .. تنـــثال أحزان
ومـــن بـــوح الحنين بـــمقلتي .. تـــمتد نيـــران
ونـــجوى قربكـــم ورد على جـــرحي و ريحان
يـــموت الـــحزن حين يضيء وجه الدرب إيمان [1]

وشاكل في موضع آخر من الديوان، وذلك في قوله (الكامل):

تـــمتد ملء دمي ، وملء خواطري
كانت .. وكانت كالصباح ورودا[2]

هذا البيت يحتل قمة التشاكل اللفظي بين (ملء، ملء) ، (كانت، كانت) و تشاكل معنوي في زوايا الشاعر من عناصر وأحاسيس.

وباين بين الورد والنار في(الوافر):

سنمطـــرُ في مـــداه الأحمـــريـــن الـــورد والنَّـــارا
وتـــوقظ نـــخـــوة الآبـــاء ملـــحـــمة و ثـــوارا[3]

كما باين بين الصاحي والسكران، وبين الألم وأبتسم في قوله(الوافر):

أنـــا الصَّاحـــي أنا السكران من همي .. أنـــا الألـــمُ
يغيمُ الـــجرح في عيـــني مصلـــوباً .. فـــأبتـــسمُ[4]

وبين شبح المستعمر ودفء اللقاء في قوله(الوافر) :

وتلهـــثُ دونـــيَ الأشبـــاحُ .. ينـــفى مـــني الـــحلمُ ..
ويلمسُ دفـــؤهـــا ظمـــيء .. فيـــزهرُ باللـــقـــاء فـــمُ[5]

كما باين الغماري بين تربة واحدة مشاكلة وطبيعة البيئة، تباينا بين التل و الصحراء في قوله (الوافر):

1 نجوى العشق والنار، ص 153.
2 يا قارئ الضوء السخي، ص 103.
3 المصدر نفسه، ص 153.
4 المصدر نفسه، ص: 158.
5 المصدر نفسه، ص 158.

ولـــم تظـــفر بعين الشمس .. يـــا أبعـــادنا اتـــحدي..
سيبـــقى "التـــلُّ" و القـــرآنُ، والصحـــراءُ للأبـــــد[1]

كما كان الفعل التعجبي تارة والاستفهامي تارة أخرى تشاكلا في مثل قوله (الكامل):

يـــا ســـارقَ الأنـــفـــاسِ فـــي ترديـــدهاَ
أتـــراك تســـعدُ إذْ تشـــلُّ وُجـــــوداَ ؟[2]
يـــا قـــارئَ الضَّـــوءِ السَّخي .. مسافراً
في الـــمجـــدِ .. فانظر هل تراك سعيداَ؟[3]
أتـــراك تنعـــمُ بالضِّيـــاء وبـــالـــهـــوى
و يـــداك تُـــورقُ بالغـــنـــاء وعيـــــداَ! [4]

و مشاكلا كلمة"تلك" لفظا ومعنى تأكيدا على انتمائه، وتشبثه بوطنيته، من خلال هذا البيت(الكامل):

فـــي كـــلّ شـــبر .. تلـــك تلـــك مـــواطـــني
بـــالـــوحـــدةِ الـــخضـــراء تصـــنعُ عِـــيـــدا[5]

ولتأكيد العشق الوطني أدرج:

العـــاشقـــون ســـروا .. و أدلـــج فـــجـــرهم
يـــتـــسابقـــون إلـــى الـــوصـــال حـــشـــودا[6]

العـــاشقـــون و هُـــم بـــقـــلـــبي وردةٌ
تنـــســـابُ كالـــحـــلمِ الـــمقدسِ عيدا[7]

وهكذا تبقى اللغة الشعرية من أرقى الأساليب الأدبية التي يتهافت إليها الدارسون، بحثا وتنقيبا، ودراسة، وتأويلا، وتبقى الخصائص اللغوية الشعرية متباينة، تتقاذفها الآراء ويـــتحكم

1 المصدر السابق، ص 159.
2 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 104.
3 المصدر نفسه، ص 107.
4 المصدر نفسه، ص 104.
5 المصدر نفسه، ص 114
6 المصدر نفسه، ص 104.
7 المصدر نفسه، ص 105.

فيها القراء والدارسون على السواء؛ فتجد هذا ينظر إليها على اعتبار أنها نسقا لغويا راقيا، بحسب مكانة الشاعر، وآخر ينظر إليها انطلاقا من الأيديولوجيات الفكرية، والمرجعيات الدينية، وطرف ثالث، يترقب التأويل، والقراءة، علّه يستأثر بدراسة من هذه الدراسات ؛ حتى يتمكن من استعراض عضلاته الفكرية، وآرائه الشاذة، دونما اعتبار للمرجعية العلمية والأمانة الفكرية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# المبحث الثاني:
# المعجم الشعري
# والحقول الدلالية:

- المعجم الشعري وأنواع الدلالات
- الحقول الدلالية ومجالاتها
- الحقول الدلالية وعلاقتها بالتحليل التكويني للمعنى

إنّ الحديث عن المعجم الشعري لأيّ شاعر، يقودنا إلى الإشارة إلى تلك المراحل التي اجتازتها الدراسات العربية في مجال تطور ألفاظها وصولا إلى عصر استعمال الشاعر لألفاظ عربية، كانت في عهد سابق غير موجودة في المعجم العربي، وبخاصة في المعجم الشعري.

ودراسة عدد من الدواوين الشعرية المعاصرة وتحليلها تحليلا دلاليا؛ يساعدُ على معرفة قسمات التطور الدلالي للوصول إلى التحولات التاريخية، التي تؤصِّلُ لمثل هذه الدراسات، وكذلك معرفة التحولات الدلالية والإضافات الجديدة التي أُضيفت إلى الرصيد القديم[1].

ويبدو للقارئ العربي، أنّ ثمّة عوائقا وقفت في وجه التطور الدلالي لألفاظ العربية؛ كمزاحمة اللغات الأجنبية، واللهجات المحلية؛ حيث كثرت الأبواق المنادية بضرورة الإسراع والتعجيل لإعطائها مكانة مرموقة في حقل الدراسات، خاصة وأنه في مجال الاستعمال أضحت أكثر تسلطا ودورانا في أوساط العامة والخاصة على السواء، « **ولا بدَّ من الإقرار بقلة الدراسات الدلالية التي تعنى بالتطور عبر مراحل العربية وفنونها العامة. فالنقص في هذا الصدد ملحوظ وربما كانت حالة العربية الفريدة التي تجلّت في اتصال حلقاتها نحو ستة عشر قرنا، هي السبب وراء عدم الاحتياج إلى مثل تلك الدراسات احتياجا كبيراً**»[2] .

وتحدَّث فايز الداية عن المنهج الذي يمكن أن يتبعه الباحثون في مجال دراسة المعجم لأيّ شاعر، حتى يتمكن الدارس من الإلمام الجيد بمثل هذه الدراسات؛ لذا اقترح أن يقوم المنهج بتقسيم الدراسة وفق العناصر التالية[3]:

- رصد الدلالة الحديثة في لغة الشاعر، وخاصة الدلالات المتعلقة بالحياة في جوانبها الفكرية، والفنية والمحسوسة.
- تتبع الدلالة في الصور الفنية الحديثة ( تشبيه/ استعارة/ مجاز مرسل/ كناية).
- رصد الرموز العامة المتعلقة بالأساطير، ومدى تأثيرها على لغة الشاعر.
- متابعة الرموز الخاصة، والمتعلقة بالاستعمالات اللغوية المفردة والتركيبية، سواء أكان التركيب إضافيا أو وصفيا (صور الكون/ رؤى تلون الأشياء)، حيث يلجأ الدارس إلى التفسير و تبيان مدى تكرارها في الديوان.

1 ينظر: علم الدلالة العربي، ص442.

2 اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، ص 159.

3 ينظر: فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص 443.

ويرى باحث آخر بأنَّ هناك دراسات أُنجزت في هذا المجال المتعلق بالتحليل الخاص بالجوانب الدلالية، والمجازية والثقافية، وبخاصة في الممارسات الشعرية الحديثة التي اهتمت وعنيت بالمعجم الشعري لكل شاعر؛ وأنَّ الطريقة المثلى – في نظر هذا الباحث- هي لإنشاء معجم بأنواع الدلالات الحقيقية والمجازية والثقافية [1]، «**ولمَّا كانت فكرة المعجم الشعري وسيلة للدراسة النقدية والأسلوبية وجب تحديد العناصر التي ستكون مجالا للبحث، وهي عناصر أساسها الاختيار والعدل والتوظيف الخاص**»[2].

**المعجم الشعري**:

**تعريف**:يرى أحد الباحثين بأنَّ المقصود من المعجم الشعري: «**هو جملة العناصر اللغوية والفنية والثقافية التي حصلها الباحث عن طريق الإحصاء مرتبة ترتيبا معجميا أو موضوعيا، وغاية هذا المعجم هي الوقوف على مادة قابلة للدرس ضمن معطيات التحليل الدلالي**»[3].

وسنقف – هنا – عند أهم أنواع الدلالات من حيث الاستعمالات اللغوية:

1. **الدلالة الحقيقية** : لقد كان لطبيعة الكلمات التي يوظفها الشعراء المحدثون الأثر البارز في حقل الممارسات التطبيقية التي تفك شفرات التراكيب اللغوية التي يستخدمها هؤلاء الشعراء، ولعل انبهار العرب بالغرب في جميع مناحي الحياة، أثَّر بشكل كبير على المردود الشعري للشعراء المحدثين؛ فكان لزاما أن نرى التوظيف الجديد للمصطلحات التي رُسمت بالحرف العربي؛ لكن معناها يحمل أبعادا دلالية أقل ما يقال عنها أنها ببصمة غربية، وتجلّى ذلك «**في استحداث كلمات جديدة بالاشتقاق أو بالتعريب، واستحداث دلالات بإشراب الكلمة العربية معنى محدثاً دون تغيير في صيغتها حينا ومع تغيير في أحياناً أخرى**»[4]. وظهرت في شعر الغماري أشياء مبعثها اتجاهه العصري وممارسته الأكاديمية بالشعر الحديث و الثقافة الجديدة، لذلك سنقف في شعره على مجموعة من الدلالات الحقيقية المحدثة والتي تنتمي إلى المجال السياسي وهي الكلمات الأكثر ورودا في الديوان، ثم الكلمات الحضارية؛ فالدخيلة، فالعلمية.

---

1ينظر: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، ص 160-161.

2المرجع نفسه، ص 161.

3 المرجع نفسه، ، ص 160 .

4المرجع نفسه، ص 162.

**الدلالات الحقيقية الخاصة بالمجال السياسي:** ترددت في هذا الديوان الكثير من الكلمات التي يمكن إدراجها ضمن المجال السياسي؛ لأن طبيعة الديوان تغلب عليه النزعة التحررية؛ فكان لمثل هذه الكلمات (تفديك/ الكرامة/ الحكومات/ أوطان/ الثورة/ الواحة السمراء/ مشعل ولواء/ شاعر القصر/ اللاهثون/ الشاذليون/ تتأمرك/...) الحظوة الكبرى في المجال الاستعمالي؛ حيث يقول الشاعر (البسيط):

لبنانُ .. تفديك قُدسُ ما خَبتْ شُعلاً
كَلاَّ .. و لاَ خَيلُهَا السَّمراءُ تحتضرُ
جُرحُ الكرامةِ في كفيكِ ملتهبٌ
سيفاً على العارِ لا يُبقي و لا يَذرُ [1]

وظف الشاعر في هذا الشاهد لفظتي (تفديك/ العار)، لما يحملانه من دلالات خاصة، فـ(تفديك) تغيَّر مدلوله من المناصرة بالسيف والسلاح إلى المناصرة بالتنديد، وعقد المؤتمرات، كما أنَّ (الكرامة) المضافة إلى (جرح)، أدت وظيفة إبلاغية متمثلة في التصوير الدقيق لمآل الأمة العربية، التي قصم ظهرها الوهن والجبن والتخاذل، فأصبحت كل دولة عربية وكأنَّها دويلة تتكالب عليها بقية الأمم الأخرى، وتبقى تصارع لوحدها غطرسة الاحتلال والاستبداد، أو قد تمزقها الحروب الداخلية، والتي ما تكاد تضع أوزارها حتى تظهر بؤر الفساد والتوتر مرة أخرى.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

رَكبتَ شُموسَ الرَّفضِ .. يا فجرَ الهوى
سجل .. و يا دربي ويا أوطاني
عجباً .. أيصلبُ يا زمانُ نضالُها
و يَدُوسُه ليلٌ من الطغيانِ [2]

استعمل الشاعر لفظتي (أوطاني/ الطغيان) لما تحملانه من دلالات سياسية؛ فالأولى وظفها بصيغة الجمع؛ اعتقادا منه ومنا أنه لا وجود لوطن عربي واحد، وإنَّما هم أوطان كثر، نتغنى بهم وقت الحاجة إلى التباهي والتفاخر أثناء زيارتنا لبقعة من البقاع العربية، فدلالة هذه الكلمة لا تعدو أن تكون دلالة على حتمية تاريخية سياسية مفروطة قهرا أو عنوة؛ وبالتالي يجب التعامل

1 الديوان، لبنان الرافض، ص 15.
2 الديوان، أغنية الشمس، ص 26-27.

معها بهذا الوضع الجديد، أما الكلمة الثانية، فقد وُظفت للدلالة على القهر السياسي الذي أضحى أحد مسببات التخلف والتهكم والسخرية، كما أنها تحمل دلالات الاستعمار والاستبداد والاستعباد.

كما صرح الشاعر في قوله (الكامل):

أتباعُ .. آهٍ كالرقيقِ شُعُوبُنَا
وَ يَسُودُ باسمك يا شعوبُ غَبَاءُ
وَ تُوزِّعينَ غَنَائماً مَوْرُوثةً
يلهُو بها الحُكَّامُ والأمراءُ[1]

بألفاظ (شعوبنا/ الحكام/ الأمراء)، وهي تحمل دلالات حقيقية؛ لأنَّ الشاعر في موقف يحتاج فيه إلى رصد بعض الظواهر من الحياة السياسية للمجتمعات العربية، فلفظة (الشعوب) تحمل معنى الخنوع الذل لأن توظيفها يدل على ذلك كما يدل الواقع كذلك، ولأنَّ طبيعة الإنسان الحاكم العربي تقتضي منه إيجاد شعوب تنفذ دون أن تستشار؛ فإنَّ الشاعر جسَّد ذلك من خلال الكثير من الدلالات السياسية.

كما أرخ الغماري لفترة زمنية ما في تاريخ الجزائر، وذلك في قوله (البسيط):

الشَّاذليُّون – باسم الدين كم شطحوا
و أوغلوا في مرايا العشق بالهدُبِ[2]

فقد استعان الشاعر بلفظة (الشاذليون)؛ – وهي نسبة إلى الرئيس الجزائري الأسبق الشاذلي بن جديد– والتي تدل على ما كان يقوم به المنتسبون إلى الحكم الشاذلي، وهو مصطلح حديث دخل معترك السياسة الجزائرية؛ لذلك فإنَّ الشاعر استعمله في معجمه الشعري ليؤدي دلالة ما؛ اقتضت الظروف أن تكون مرتبطة بهذه الكلمة.

كما استطاع الشاعر أن يوظف مصطلحا سياسيا متغطرسا غطرسة الدولة التي تحمل معنى هذه الدلالة، فقال (الكامل):

«تتأمرك» الأطماعُ في أبعاده
ويظلُّ يركض في مداه يبابُ[3]

1 الديوان، عن الثورة والحب، ص 50.
2 الديوان، يا وردة النار، ص171.
3 الديوان، إلى روح الشهيدة دلال المغربي، ص 178.

فلفظة (تتأمرك) نسبة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، التي تسيطر على العالم، بفضل سياساتها العدوانية؛ وذلك بإخضاعها لجميع الدول تحت سيطرتها؛ لأجل أن تبقى لها التبعية المطلقة؛ لذلك أخذ مصطلح (تتأمرك) طابعا مميزاً دالاً على كل عمل يقوم به شخص لإخضاع أشخاص آخرين.

كما وردت في شعره ألفاظ دالة على الثورة والثائر وما يحيط بهذه المفردة، فالثورة لها دلالة الانتفاضة والحركة المسلحة، وذلك في مثل قوله (البسيط):

**تفجري يا دروب النار..ثائرة**

**أليس في دمنا قحطان أو مضر** [1]

ويقول في موضع آخر (الوافر):

**وفي الأقصى يثور دما..تحاصره الدياجير**

**وتوغل في السراب المر يا حسناء لاهور** [2]

والثورة ترتبط دائما بمبدأ نبيل يسعى إليه كل مستعمر إلى تحقيقه، وهو الحرية والتي تتصل بالأحرار وتشير إلى الثوار الذين ينشدون الاستقلال والأمة الرافضة للاستعمار والنابذة له، وقد رمز الغماري للحرية بلفظة الحياة لما لها من تشاكل صوتي ومعنوي في قوله (الكامل) :

**الظامئات إلى الحياة .. وإنّها**

**غرقت بشلال الوعود عهودا** [3]

كما يستعمل الشاعر الحكومة دلالة على أن السلطة صارت تعني هيئة وزارية حاكمة، والتي كانت تعني الفصل في خصومة أو اختلاف، ويتمثل ذلك في قوله (البسيط):

**تلك الحكوماتُ أصنامٌ محنطة**

**لا ترهبيها.. فأقصى أمرها حجرا** [4]

1 الديوان، لبنان الرافض ، ص 19 .

2 الديوان، نجوى العشق والنار ، ص 154 .

3 الديوان، يا قارئ الضوء السخي ، ص 109 .

4 الديوان، لبنان الرافض ، ص 18 .

وقد وردت ألفاظ (وطن/ الأمة/ الشعب) بدلالات متطورة مرتبطة بالموضوعات السياسية الحديثة، ومن ذلك قوله (الكامل):

**شعبي و إنْ سعت الحدود لذبحه**
**سيظلُّ يحيا كالنَّخيل صمودا**[1]

**يا قارئَ الضَّوء السَّخي .. و إنَّهُ**
**وعدٌ سيورقُ في المواطن عيدا**[2]

لقد أثرى الشاعر معجمه الشعري بهذا الزخم من الألفاظ الدالة على السياسة والحكم والتغير؛ لأنه عايش تلك الأطوار؛ خاصة وأنَّ الشعراءَ هم المترجمون الحقيقيون لمعاناة البشرية في هذه الأحوال، وهم لسان حال هذه الأمة، وذلك بالوقوف خلف ستار الكلمة.

**الدلالات الحقيقية الخاصة بالمجال الحضاري:** وهي المصطلحات التي وظفها الشاعر؛ لتدل على بعض المظاهر الاجتماعية المحدثة؛ وبعض التسميات الجديدة التي دخلت المعجم العربي الحديث، سواء في الجزائر، أو في الدول العربية الأخرى، إلاَّ أنَّ ورودها كان قليلا، ومنه قول الشاعر (الوافر):

**وكنَّا شمخة الماضي .. وكُنَّا صحوة الحاضر**
**وكنَّا «جبهة التحرير» في جرح المدى الثائر**[3]

فلفظة (جبهة التحرير)، لفظة دالة على العزة والكرامة التي تجمع جل الجزائريين عندما تمت لهم الوحدة؛ فكانت الرمز وكانت القصة والعبرة، وكانت المثل الأعلى لكل جزائري؛ إلاَّ أنَّ هذا المدلول أُسبغَ بسبغة أخرى مع التعددية، فأضحى – بالتالي- كل من ينتسب إلى هذا التيار منبع التسلط والتحكم، وأنَّ كل من ينسب لهذا التيار يصنف في خانة السلطوية الحاكمة.

كما استعان بكلمة (الحضارة)، التي تطورت دلالتها حتى صارت تدل على مرحلة سامية من مراحل التطور الإنساني، وتجسَّد ذلك في قول الشاعر (البسيط):

---

1 الديوان، يا قارئ الضوء السخي ، ص 109 .
2 المصدر نفسه، ص 107.
3 الديوان، نجوى العشق والنار، ص152.

تيـــهـــي .. فبـــاريـــسُ فـــي عينـــيك عاريةٌ
"أمُّ الـــحضـــارات" فـــي لبـــنانَ تنـــتـــصرُ [1]

أمَّا النوعان الآخران؛ المتعلقان بالدلالات العلمية، والدلالات الخاصة بالكلمات الدخيلـــة، فيكاد الديوان أن يخلو منهما، ونمثل له بقول الشاعر (الوافر):

وفـــي شفـــتـــي .. إذا غنَّـــيْـــتُ إلـــهـــامـــا بقيـــثـــاري
وفـــــي شفـــتـــي إذا حـــدثـــت عـــــن أســـفـــاري [2]

لقد لجأ الشاعر إلى استعمال لفظة (قيثاري) الدخيلة على اللغة العربية، وأشار إلى ذلـــك أحمد محمد قدور ما نقله الخوارزمي في مفتاح العلوم من أن هذه اللفظة هي يونانية تـــشبه الطنبور[3]، وتم توظيفها للدلالة على الحالة النفسية التي ينعم بها العاشق تجاه محبوبته.

كما استعمل الغماري كلمة ذات أصل دخيل استعمالا محدثا، مثل كلمة (البركان)، التي عُرِّبت في كتب الممالك قديما؛ لكنها شاعت حديثا وصارت مصطلحا علميا، وقـــد أوردهـــا الشاعر في قوله (البسيط) :

لنـــا الطَّـــلائـــعُ مـــن " بـــدر" ومـــن أحُـــد
يـــثـــورُ بُـــركـــانُها يَمـــتدُّ .. يـــنـــتـــشـــرُ [4]

هذه بعض الألفاظ التي وظفها الغماري في ديوانه، والتي وظفت لأجل أداء معان معينة وفـــق سياقات استعمالاتية، يقتضيها المقام والموقف.

2. **الدلالة المجازية**: يُجمع الدلاليون على أنَّ المجاز من أكثر وســـائل التطـــور الدلاليـــة لمفردات اللغة، ووسيلة من وسائل النمو اللغوي، والتوالد الدلالي؛ حيث يقوم بنقل الكلمة من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي[5]، وذلك عن طريق استخداماتها المتعددة والمتكررة في ثنايـــا القصائد الشعرية، وسعى الغماري هنا إلى تبين الجوانب اللغوية، ومـــا يمـــت إلى خـــصائص الاستعمال المجازي من الوجهة الدلالية.

ويمكن تقسيم الدلالة المجازية من حيث دلالة استعمالها عند الغماري إلى:

---

1 الديوان، لبنان الرافض، ص12 .

2 الديوان، نجوى العشق والنار، ص158.

3 أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، ص 166 .

4 الديوان، لبنان الرافض، ص 16.

5 ينظر: هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1/1429هـ، 2008م، ص 182.

1/ المجاز الشعري أو الرمزي الذي وظفه الغماري، ويتمثل في جملة من الألفاظ الحقيقية الحاملة لمعانٍ مجازية، سياق الحال هو الذي أعطى لها هذه الصفة؛ (الليث/ النمر/ الفهد) وقد مثّل بها الشاعر لما يحدث في لبنان، وذلك قوله (البسيط):

تيـــهـــي .. فبـــاريـــسُ فـــي عينـــيك عاريةٌ
"أمُّ الـــحضـــارات" فـــي لبـــنانَ تنـــتـــصرُ

و ســـافـــري في المُنـــى ، و اجـــنـــي دواليها
فـــــداك "ســـركـــيسُ" معـــقـــود به الظفَرُ

فـــاللّيـــثُ يـــرعـــاهُ .. يهـــوى خطوه أثـــراً
و الفـــهـــدُ – يـــا لعنـــةَ الأقـــدارِ – والنمرُ [1]

والفهد – هنا- دلالة على المستعمر الذي صار سياسة الوطن، و بالتالي فالمجاز صار رمزاً عامًّا يرتبط بمعاني القوة، و الشجاعة، و البأس، والمكر، ومن النادر جداً أن تجتمع مثل هذه الألفاظ في تركيب شعري واحد؛ لكن بلاغة التعبير المجازي – هنا – فرض هيمنته وسلطته الأسلوبية؛ فجاء التركيب السالف الذكر.

و غدت لفظة الشمس مجازا شائعا في الدلالة على الإنسان الرفيع، رجلا كان أم امـــرأة، وقد تطلق على مصادر الإضاءة الكبيرة؛ حيث يقول (البسيط):

لا تسكر الشمس إلا من لهيب دم
و لا تفوز بـــها الأشباح و الصور [2]

ويقول في موضع آخر (الوافر):

دمُ الثُّـــوار قربـــان إذا ما عـــزَّ قـــربـــانُ
و مـــن واديك يـــا دربُ الشموس طوفانُ [3]

1 الديوان، لبنان الرافض، ص 12 .
2 المصدر نفسه، ص 20.
3 الديوان، نجوى العشق والنار، ص 156.

فالشمس تحمل ظل الوطن، و ترتفع بدلالتها عالية شامخة، شموخ جبال لبنان، وا لأوراس، ولاهور.

2 / ومن أنواع المجاز أيضا نجد الاستعارة المتبادلة بين توظيفات الكلمات المستعملة في السياقات اللغوية؛ فالشعر وحده كفيل – وعن طريق هذه الاستعارة المتبادلة بين الكلمات- بقلب الوظائف؛ حيث صار يُعبَّرُ عن الكتابة في الشعر بالرسم، والرسم بالكلمات. وليس غريبا أن يلجأ الشاعر إلى هذه الطريقة ليضفي على الاستعمال الحقيقي استعمالا مجازيا خاصا، فاستعمال "الوتر"و "الشعر" و "النغمة"، التي استعملت حديثا للدلالة على الشعر أو القصيدة، وكلمة "الغناء " إشارة إلى إبداع الشاعر، و في هذا الموضع يقول الغماري (البسيط):

**لبنانُ يا خصلةَ الأحلامِ مزهرة**

**يضمها العاشقان الشعرُ و الوترُ**[1]

ويقول في موضع آخر (الوافر):

**هُنا ازدهرت على شفةِ المدى .. رقصت أغانينا**

**بعمق جراحنا .. بالحُبِّ يزرعنا شراينا** [2]

و في هذا يتجلى التعبير عن المدركات الخاصة بالحواس بكلمات متبادلة دون التقيد بحدود الدلالة اللغوية؛ فباستعمال المجاز ترقص الأغاني، وتتحرك وتتمايل، وبالحب يتمكن الشاعر من بعث روح جديدة في نفوس المتحابين؛ فكانت الكلمات مفتاح العبور إلى أغوار النفس البشرية التواقة إلى الترفيه، والانشراح.

3 / استعمال الدلالات التي تغيرت مدلولاتها عن طريق المجاز المرسل نحو: الهلال، والمسيح، والمآذن، وأخت مارون، وأخت أحمد؛ للدلالة على الديانتين الإسلامية و المسيحية و على أتباعهما؛ حيث يقول (الوافر):

**"هلاليُّون " صوتُ الله دوَّى في صحارينا**

**ومن أجياده الفهري منطلقا بوادينا** [3]

1 الديوان، لبنان الرافض ، ص 10.

2 الديوان، لجوى العشق والنار ، ص 152.

3 المصدر نفسه ، ص 155.

فقد استعمل لفظ (هلاليون) للدلالة على أولئك القوم الذين أسهموا في الفتوحات الإسلامية في الشمال الإفريقي، وهو كذلك رمز من رموز الإسلام (الهلال)؛ لكن الشاعر قام بتوظيف هـذه اللفظة؛ حتى يعطي لصورته الشعرية أبعادها الحضارية، ويكون كل فاتح هلاليا.

ووظف لفظة "الضاد" للدلالة على اللغة العربية في قوله (الكامل):

الضَّـادُ فـي دَمـنـا خَضـيـل مُـزهـرٌ
رفـضـاً .. و لـو علـمَ الـدَّخيـلُ عنيدا[1]

4 / استعمال الدلالة المجازية العامة؛ والمقصود تلك الألفاظ العربية الحديثة التي تطلق على معـان معينة؛ لكن يبقى معناها في توسع دائم لدلالاته الاستعمالاتية، ومنه قول الشاعر (البسيط):

جـرحُ الكـرامة فـي كفيـك مُلتـهـب
سيـفـاً علـى العـار لا يبـقى ولا يـذر[2]

لقد جعل الشاعر من الكرامة إنسانا مصابا بجرح لا يندمل ولا يبرأ إلاَّ بحدِّ السيف؛ لكي يستدل على معنى الحرية التي لا تُعطى بل تُسترجعُ بالقوة.

ويقول في موضع آخر (البسيط):

تفجَّـري يـا رمَـالَ القَـهـر .. رافـضـةً
فليـسَ يُـورقُ إلاَّ بـالـدَّم الظُّـفـرُ

تفجَّـري مُـقـلَ الـتـاريـخِ شـاهـدةً
وفـي حنـايـاك يـفـنـى حـسرةً "عُمَرُ"

يـابنَ الـولـيـد .. ضبـابُ وجه حاضرنا
و ظُـلمة في مـداهـا يـنـتهي البـصـرُ[3]

من خلال هذه الأبيات، يتجلى لنا مدى تحكم الشاعر في ناصية الكتابة الشعرية بفـضل هـذا التناسق والانسجام الذي يربط بين فقرات الأبيات؛ فكأنَّ (رمال القهر/ مقل التـاريخ/ وجـه حاضرنا) صور مجسمة مجسدة، يقتفي المعنى أثرها الواحدة تلو الأخرى لأنها وردت في الـديوان

1 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 107.
2 الديوان، لبنان الرافض، ص20
3 المصدر نفسه، ص 13.

بهذه الطريقة المتسلسلة، فكونت بالتالي نموذجا من الدلالات المجازية العامة والدالة الحركية الدءوبة والمتواصلة.

3. **الدلالة الثقافية**: يُجمع الدلاليون على أنَّ الدلالة الثقافية من بين أهم العناصر الأكثر دورانا عند الشعراء؛ لأنّ «**التراث ليس إرثاً لماضٍ داثر، أو ذكرى تتجاوب لمجد غابر، بل هو أساس كل بناء جديد، وإن اختلفت الآراء حول تحديد هذا الأساس ومدى الاعتماد عليه**»[1]؛ وعليه فإنَّ غنى تراثنا، و تعدد مناحيه، و ما له من أثر في ربط الحاضر بالماضي، يسعى إلى توجيه مسيرة الأمة، لذلك أعطى له من الأهمية في تكوين شخصيتنا الحضارية في هذا العصر.

و تشتمل الدلالة الثقافية على كل إشارة إلى عناصر الثقافة، و لا سيما التراثية؛ حيث أورد الشاعر المفردات الدالة على عناصر تاريخية، ولها أبعاد حضارية و قومية و دينية، وجاء معظمها في سياق ما جد في الحياة من معطيات الكفاح الوطني، و القومي، تذكيرا بالماضي وإشادته به و تحفيزا للهمم.

وقد تباينت الكلمات المستعملة في هذا المجال بين الدلالة التاريخية والدلالة الدينية، والتي يصعب التفريق بينهما في هذا الديوان؛ لأن الدلالتين تكادان تتفقان كليا أو جزئيا في المعنى العام الذي من أجله لجأ الشاعر إلى استعمالهما، ومنه قول الشاعر (البسيط):

**تفجَّري مُقلَ التاريخ شاهدة**
**وفي حناياك يفنى حسرةً "عُمَرُ**

**يابنَ الوليد .. ضبابُ وجه حاضرنا**
**و ظُلمة في مداها ينتهي البصرُ**[2]

ومن ذلك أسماء الأعلام المشهورين في التاريخ الإسلامي من أمثال خالد بن الوليد، وعمر بن الخطاب؛ اللذين يزلزلان الأقدام من تحت الأعداء، فشهد لهم التاريخ بالتفوق السياسي قبل العسكري، والتواضع مع الإقدام دون إحجام أو تخاذل، لذلك يتم توظيف هذه الرموز من باب الاستئناس، والتدبر لأجل العبرة والنهوض.

[1] أحمد محمد قدور ، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، ص 177.
[2] الديوان، لبنان الرافض، ص 13.

كما استعمل الشاعر كلمات أخرى تحمل المعاني ذاتها، من مثل (هلاليون/الفهري/ بدر/ أحـــد/ قحطان/ مضر):

(الوافر):

"هِلاليُّـــون " صوتُ الله دوَّى فـــي صحـــاريـــناَ
و من أجيـــادِه الفهري مُنطـلـقاً بـــواديـــنـــا [1]

(البسيط):

لنـــا الطَّـــلائـــعُ مـــن " بـــدر" ومـــن أُحُـــد
يـــثـــورُ بُـــركـــانُها يَمـــتدُّ .. يـــنـــتـــشـــرُ [2]

(البسيط):

تـــفـــجـــري يـــا دروبَ الـــنـــارِ .. ثـــائـــرةً
أليـــسَ فـــي دمـــنـــا قـــحـــطـــانُ أو مـــضرُ [3]

فتوظيف الشاعر لمثل هذه الألفاظ التي تحمل دلالات معينة يستقيها الشاعر مـــن تراثـــنـــا العربي الزاخر؛ إنما يلجأ إليه تأسيًّا بهم، وعرفانا منه بفضلهم، فالهلاليون كما سبق الذكر، كانوا من بين الذين أدخلوا الإسلام إلى الجزائر، شأنهم في ذلك شأن عقبة بن نافع الفهري الفاتح الخالد الذي دوَّن سيرته وبطولته.

ويستعرض الشاعر في الأبيات الموالية التضحيات الجسام التي قدمها المسلمون من أجـــل إعلاء كلمة الحق، والعدل والأخوة والمساواة، ومن أجل نشر الدين الحنيف؛ فكانت غزوة بـــدر بمثابة المنعرج الحاسم في تاريخ الأمة المحمدية التي كتب لها البقاء والخلود.

ثم يعرج بنا الشاعر إلى منعطف آخر في نوع الدلالة التاريخية التي وظفها؛ فكان للقبيلتين العربيتين العريقتين (قحطان، ومضر) النصيب من المعنى الذي يسعى الشاعر لتحقيقه، وترســـيخ المفاهيم التقليدية في أذهان المحدثين.

كما ترددت في الشعر الغماري مفردات كثيرة مستمدة من التراث الجزائري في حقبـــة زمنية ما من تاريخنا المجيد؛ فكان للفظة(أوراس) النصيب الأكبر؛ حيث يعثر عليها القارئ في كل

[1] الديوان، نجوى العشق والنار، ص 155.
[2] الديوان، لبنان الرافض، ص 16.
3 المصدر نفسه، ص 19 .

موضع يتغنى فيه الشاعر بقدسية الثورة المجيدة؛ منوها تارة، ومفتخراً تارة أخرى، ومستعظما في أحايين عديدة؛ حيث يقول (البسيط/الكامل/البسيط):

إضافة إلى جملة من الألفاظ التي تحمل دلالات ثقافية وتاريخية، كان لنصيب البعض منها التدوين في هذا الديوان (سبتا المغربية، ص: 99/ لاهور الباكستانية، ص:105-112-133-188/ دمشق ص:14/ طنجة ص: 111/ الصومال ص: 112/ القدس والجولان ص: 121/ النيل ص: 121/ طارق ص: 165/ أبو ذر وعمار ص: 189/ صلاح الدين ص: 14-163/ العيون الصحراوية ص: 181/ خالد بن الوليد ص: 121-169-177/ عقبة ص: 171-182/ أوراس ص: 105-112-133-157-164-167-173-188-198-201).

1 الديوان، إلى ناعيك يا صحراء، ص 79.

2 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 105.

3 المصدر نفسه، ص 112.

4 الديوان، يا وردة النار، ص 173.

ومن هذا النهر الشعري نقول أن الشاعر الجزائري – مصطفى محمد الغماري – تجاوز الطريقة المحاكية للشعر القديم و عناصره التقليدية أو الإحيائية؛ حيث صنع لنفسه سياقات متجددة، يمتدُّ أثرها إلى أحداث تراثية قديمة، وذلك بصبغة عصرية تتماشى وطبيعة الشعر الحديث من حيث الشكل والمضمون والدلالة؛ فكان التجدد في المواضيع والتنوع في الأغراض، والتباين في الإطار العام للنص الشعري الجزائري المعاصر.

كما تسعى الدراسات الدلالية في الحقل اللساني الحديث إلى إبراز جملة من العلامات القائمة على أساس التقابلات القائمة بين الكلمات، التي يمكن إدراجها ضمن سياق لغوي واحد، وهو ما أدّى بالدلاليين إلى البحث في تحديد دلالات الألفاظ ووضعها في معاجم خاصة، هذه المعاجم تختلف من حيث المحتوى والمضمون؛ فهناك معاجم مؤلفة خصيصاً لألفاظ، أو وضعت للتأليف في المشترك اللفظي، أو الأضداد، أو تنظيم ألفاظ في حقول دلالية؛ كأن تكون هناك ألفاظ متصلة بالمحسوسات مثل الألوان، أو ألفاظ دالة على المحسوسات المنفصلة مثل الألفاظ الأسرية، أو الألفاظ التجريدية دالة على الأفكار والرؤى[1].

ولعل أفضل طريقة يعتمدها القارئ في فهم معنى اللفظة أو الكلمة، هو ورودها في السياق الكلامي، أو اللغوي (التركيب)؛ لأنَّ هذا الأخير هو الذي يُسهمُ في الكشف عن دلالة الألفاظ؛ حيث يقوم بتنظيم معانيها وفق ما تقتضيه الحاجة اللسانية أثناء عملية التحليل.

ويُجمعُ كل الألسنيين المحدثين على أنَّ للحقول الدلالية نظرية خاصة بها[2]، ولا يمكن نكرانها بسبب أو لآخر، وتسعى هذه النظرية إلى إبراز القيم الجمالية، ودورها في إثراء الدرس اللساني العربي في التحليل الدلالي للألفاظ الواردة في اللغة العربية أو اللغات الأخرى، وتصنيفها بحسب تقسيماتها إلى حقول أو مجالات معينة.

## الحقول الدلالية:

من النظريات التي أرست قواعد المنهج اللغوي في مسار الدراسة الدلالية، والتي كان هدفها تصنيف المداخل المعجمية في أنساق بنيوية وفق علائق دلالية مشتركة (نظرية الحقول الدلالية)، فهذه النظرية التي نحن بصدد دراستها الآن قد تبلور بفضل "دي سوسير" الذي وضع

1 ينظر: هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص 465.

2 ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 79؛ عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1/1422هـ، 2002م، ص559؛ هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص 465؛ أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات إتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص 7 وما بعدها.

اللبنة التأسيسية الأولى لهذه النظرية،وذلك عندما أشار إلى وجود علائق دلالية بين المداخل المعجمية والتي بإمكانها أن تصنف النظام اللساني إلى مجموعة من الأنساق يختلف بعضها عن بعض.

**مفهوم نظرية الحقول الدلالية**: تتّفق أغلب الآراء على أنّ الحقل الدلالي ظلّ لسنوات طوال حبيس أدراج التباين الحاصل في المفهوم؛ حيث عُرِّف على أنّه «**العمود الذي تندرج تحته وحدات لغوية تجمعها خصائص مشتركة، كالألوان، والأمراض، والصفات، وغيرها. إذن هو كمية معينة، كجزئية لغوية، في حقل واحد**»[1]. بينما يذهب آخر إلى أنّ الحقل الدلالي (**Semantic field**) أو الحقل المعجمي **(Lexical field)** عبارة عن مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتجمع تحت لفظ عام؛ ككلمات الألوان في اللغة العربية؛ حيث تندرج تحت لفظ المصطلح العام (لون)، وتضم ألفاظا مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أخضر[2].

وقد تحدث بعض الباحثين عن الحقائق التاريخية للحقل الدلالي، متطرقا إلى أهم الآراء التي تناولته، وكيف كانت تنظر إلى المجال الدلالي على اعتبار أنّ الحقل، ومن بين الذين تناولوه بالدراسة (ترير: **Trier**) الذي كان يستعمل الحقل المعجمي، والحقل اللساني للعلامات، والحقل، والدائرة المفهومية، ويضيف ذات الباحث بأنّ (أ/ سطور: **A/Stor** ) كان من الأوائل الذين أوردوا هذا المصطلح في كتابه الصادر سنة **1910**، ولكن تبقى ملاحظة (سوزان أوهمان: **Susanne Ohmann**) والتي أشارت بأنّ أول ظهور للمصطلح كان سنة **1874** على يد السويدي: (تيجنر: E.Tegner)؛ إلاّ أنّ الباحثين لا يفتئون يعودون إلى أهم الآراء والأعمال التي كان يقوم بها (ترير: **Trier**) وذلك قبل صدور كتابه[3].

وقد اصطلح (ستيفن أولمان: **S.Ullmann**) على الحقل الدلالي بأنّه «**قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة**»[4]؛ أي: أنّ الحقول الدلالية تحتوي على قطاعات

1 عبد القادر عبد الجليل، مرجع سابق، ص 559.

2 ينظر:أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 79؛ نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، 2001، ص 367.

3 ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 82؛ وأصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، ص 10.

4 أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص79.

دلالية مترابطة فيما بينها، مكونة – بالتالي- من ألفاظ اللغة التي تحمل أفكاراً معينة[1]، بينما يذهب (جون ليونز: **J.Lyons** ) إلى أنه يتكون من «**مجموعة لمفردات اللغة**»[2].

ويرى أحد المحدثين بأنَّ الحقل الدلالي عبارة عن مجموعة من المعاني أو الدلالات المتقاربة؛ التي تمتاز بوجود عناصر أو ملامح دلالية، والتي تجعل من الكلمة تأخذ معناها انطلاقا من علاقتها بالكلمات الأخرى؛ على اعتبار أنَّ معنى الكلمة يتحدَّدُ مع الكلمات الواردة معها في السياق[3] .

ويبدو أن كل لغة تُنَظَّم في حقول دلالية( Semantic field)، وكل حقل دلالي له جانبان؛ حقل تصوري( **Champ field**)، وحقل معجمي **(Lexical field)**، ومدلول الكلمة مرتبط بالكيفية التي تكون مشتركة بها مع كلمات أخرى في نفس الحقل المعجمي؛ وذلك لتغطية، أو تمثيل الحقل الدلالي، وتكوُّن كلمتان في نفس الحقل الدلالي في حالة ما إذا أدى تحليلها إلى عناصر تصورية مشتركة؛ حيث يؤدي كثرة عدد العناصر المشتركة إلى صغر الحقل الدلالي[4].

إن نظرية الحقول الدلالية لا تعني مجرد تصنيف الكلمات التي تشير إلى الحيوانات والنباتات ومظاهر الطبيعة، وإنما تهدف هذه النظرية أيضا « **لاكتشاف ما تقوله، وما تصنفه الجماعة اللغوية من مفاهيم، وأشياء في زمان ومكان معينين،كما لا تهدف هذه النظرية إلى مجرد التصنيف الآلي لعدد من الكلمات التي تشير إلى الحيوان والنبات، ومظاهر الطبيعة المختلفة ولكن نحاول إظهار الملامح الدلالية والسمات التي تحملها هذه الكلمات من خلال فهم الجماعة اللغوية وتصورها الخاص لها**»[5].

وتباينت الدراسات المتعلقة بالحقول الدلالية بين ألفاظ القرابة، والألوان، والنباتات، والأمراض، والأدوية، والطبخ، وألفاظ الأصوات، وألفاظ الحركة، إضافة إلى الحقول الخاصة بالخواص الفكرية، والأيديولوجيات، والجماليات، والمثل، والدين، والأساطير، والخرافات، والتجارة، والعداوة، والهجوم، والاستقرار، والإقامة، والحيوانات الأليفة، وصفات العمر، وأعضاء البدن[6].

---

1 ينظر: أحمد عزوز ، مرجع سابق، ص 11.

2 أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 79.

3 ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1985، ص 294.

4 ينظر: عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 370.

5 شحدة فارع وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر ، ط1، 2000، ص142 .

6 ينظر: أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 82.

كما يهتم أصحاب نظرية الحقول الدلالية بتبيان أنواع العلاقات الدلالية داخل كل حقل من حقول الدراسة؛ حيث يقومون بحصر تلك العلاقة في الأنواع الآتية: الترادف، والتضاد، والتنافر، والاشتمال، وعلاقة الجزء بالكل؛ غير أنّه ليس من الضروري أن يشتمل كل حقل على هذه الأنواع جميعا، بل يكفي أن تتوزع هذه الأنواع بدرجات متفاوتة في نوع من الأنواع[1].

ويُجمل أصحاب هذه النظرية على أنّ هناك جملة من المبادئ يجب التقيد بها أثناء تطبيقنا لهذه النظرية، نذكر من بينها[2]:

- لا وحدة معجمية lexeme عضو في أكثر من حقل( **الوحدة المعجمية تنتمي إلى حقل واحد معين**).
- لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين( **كل الوحدات تنتمي إلى حقول تخصها**).
- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي (**مراعاة التركيب النحوي في دراسة مفردات الحقل، كما لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الوحدة اللغوية**).

وتسعى نظرية الحقول الدلالية الحديثة إلى إيجاد أفضل السبل؛ لأجل خلق معجم كامل موحد يضم كافة الحقول الموجودة في اللغة؛ حيث يجب وضع المفردات داخل كل حقل على أساس تفريعي تسلسلي، يؤدّي إلى بذل مجهودات كبيرة لتصنيف معاجم للغات وللهجات الأوربية؛ فكان معجم روجيه(**ROGET**)أول معجم مصنف على أساس الموضوعات أو المفاهيم، خاص باللغة الإنجليزية يحمل عنوان: **Roget's Thesaurus of English Words and phrases**، وقد أشار صاحبه في مقدمته إلى أنه مرتب بحسب المعاني، لا بحسب النطق، أو الكتابة، كما قام بتوزيع مفرداته على ستة مجالات دلالية رئيسة، يحمل كل واحد منها مفهوما عاما؛ العلاقات المجردة، والمكان، والمادة، والفكر، والإرادة، والعواطف[3].

وقد أبرز أحمد مختار عمر طريقة عمل معجم مصنف حسب المفاهيم على أساسين هما:

- وضع قائمة بمفردات اللغة.
- تصنيف هذه المفردات بحسب المجالات أو المفاهيم التي تتناولها.

---

1 ينظر: أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1986، ص 305.

2 ينظر: أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص 80؛ ونور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، ص373. والبيداة الجزائر لفدي زكرياء، دراسة دلالية، دكتوراه الدولة، إشراف ميشال ماربو، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، 199 .(مخطوط).

3 ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 83-84؛ و: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، ص 296-297.

ولا يضر بأيّهما نبدأ؛ قائمة المفردات أولا، ثم التصنيف إلى مفاهيم ثانيا، أو العكس(**البدء بتصور المفاهيم داخل اللغة ثم وضع قائمة بمفردات كل مفهوم أو مجال**)، و تتمثل المشكلة التي تواجه واضعي هذه المعاجم في ثلاثة أشياء:

1. حصر الحقول أو المفاهيم الموجودة في اللغة وتصنيفها
2. التمييز بين الكلمات الأساسية والكلمات الهامشية داخل الحقل .
3. تحديد العلاقات بين الكلمات داخل كل حقل[1].

**أنواع الحقول الدلالية**:

يقسم أولمان (S. Ullmann) الحقول الدلالية إلى أنواع ثلاثة هي:

- الحقول المحسوسة المتصلة: نظام الألوان في اللغات.
- الحقول المحسوسة ذات العناصر المنفصلة: نظام العلاقات الأسرية.
- الحقول التجريبية: ألفاظ الخصائص الفكرية، وهذا النوع من الحقول يعد أهم الحقلين المحسوسين نظرا للأهمية الأساسية للغة في تشكيل التصورات التجريبية[2].

ويرى( Trier) أن الحقول اللغوية ليست منفصلة، ولكن منضمة لتقوم بتشكيل حقول أكبر بدورها، حتى تتمكن من حصر مفرداتها كلها، وبالتالي يمكن تخصيص حقل للحرف والمهن، وحقل للرياضة، وحقل للتعلم، ثم نقوم بجمع كل هذه الحقول تحت تسمية واحدة تشملهم جميعا؛ وهي حقل النشاطات الإنسانية[3].

**الحقول الدلالية وعلاقتها بالتحليل التكويني للمعنى:**

تعتبر طريقة التحليل التكويني للمعنى (تحليل المعنى إلى عناصر تكوينية) من أبرز التقنيات الدلالية التي يبدأ بها العمل مباشرة بعد عملية الانتهاء من تحديد الحقول الدلالية، ووضع الألفاظ داخل كل حقل خاص بها؛ حيث يقوم الباحث بعملية تنظيمية تسمح له باستخلاص أهم الملامح التي تجمع كلمات الحقل من ناحية، وتميّز بين أفراده من ناحية أخرى[4] .

وكان من رواد هذه الطريقة في العصر الحديث اللساني الدانمركي المشهير لويس هلمسلف: (**Louis Hjelmslev**)، ورومان ياكوبسون:( **Roman Jakobson**)؛ حيث

---

1 ينظر: أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ص ص 85، 86 .

2 المرجع نفسه ، ص 107 .

3 ينظر: المرجع نفسه ، ص 107 .

4 ينظر: المرجع نفسه، ص 121.

قاما بنقل التحليل الفونولوجي إلى التحليل الدلالي؛ فهلمسلف كان أول من وضع اتجاها تحليلياً لمعاني الكلمات انطلاقا من الملامح والمميزات، الذي ضمَّنَهُ كتابه( مقدمات في نظرية اللغة) الصادر سنة **1943**، أمَّا ياكوبسون فقد تعرض إلى التحليل التكويني للمعنى من خلال كتابه (مقالات في اللسانيات العامة).

وكان كل من هلمسلف و ياكوبسون قد صرَّحا بإمكانية تطبيق القواعد الفونولوجية التي قدمها ترتبسكوي(**Trubetzkoy**) على النحو (التركيب) والدلالة[1].

ويذهب كريم زكي حسام الدين إلى أنَّ التحليل التكويني للمعنى مرتبط بالتصور التركيبي أو البنائي للفونيم؛ الذي يجب أن يشتمل على عدد معين من الملامح أو الصفات، مما يجعله متميزا عن بقية الفونيمات الأخرى[2].

ويربط بعض الباحثين هذا التحليل بتسميات مختلفة كالتحليل التكويني، أو التحليل المؤلفاتي، أو التحليل السيمي، أو التحليل التجزيئي[3].

وتلجأ المدارس التي انتهجت طريق النظريات البنيوية الحديثة على تفسير التراكيب اللغوية، انطلاقا من العلاقات القائمة بين الإشارات التي تتكون منها هذه التراكيب، وفق محورين أساسيين؛ المحور الاستبدالي والمحور النظمي، وهذه الطريقة من التفسير ترتكز علة مبدأ الثنائية، الذي كان دي سوسير قد دعا إليه[4].

لقد حدد دي سوسير --كما أسلفت القول- محورين أساسيين في عملية الوصف والتحليل؛ حيث تنتظم الكلمات وترتبط بعضها البعض بعلاقات أفقية (نظمية)(**Syntagmatiques**)، مبنية على أساس وجود علاقات بين الوحدات التي تنتمي إلى مستوى واحد؛ حيث تكون متقاربة على مستوى عبارة ما، أو مفردة ما، كعلاقات جملة الشرط وأجزائها؛ إن اجتهدتَ حققتَ أمنياتك[5].

---

1ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 122؛ وأحمد عزوز، مرجع سابق، ص 62-63.

2 ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، الرشاد للطباعة والنشر، القاهرة، ط2000/3، ص 255. والتحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، 1 /104.

3 ينظر: أحمد عزوز، مرجع سابق، ص 63.

4 ينظر: فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1413/1هـ، 1993م، ص 36.

5 ينظر: محمود فهمي حجازي، البحث اللغوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د-ت)، ص 34؛ و فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، دراسة ونصوص، ص 36.

أما العلاقات الاستبدالية **(Paradigmatiques)**، فتتمثلُ في تلك العلاقات التي لهـا نفس الموقع، أي أنها تنتمي إلى مجموعات فرعية، تتكون من وحدات تؤدي وظيفة نظمية واحدة في موقع معين؛ حيث يقوم المتحدث باختيار المناسب من تلك الألفاظ أو العبارات، كاختيار مثلا ضمائر الرفع أو النصب، وذلك لتوظيفها في الأداء الكلامي المناسب[1].

هذا المحور الاستبدالي، عرفه أحد الباحثين على أنه: «**المحور الذي يعكـس العلاقـات الموجودة بين الأدلة (العناصر) القادرة على أن تقوم بنفس الوظيفة**»[2]؛ حيث تقـوم نظريـة إسقاط المحور الاستبدالي على المحور التركيبي في السيميائية الأدبية التي تميز نمط وجود عدد كـبير من الخطابات الأدبية، وتكون مقومات الاختيار تحت سلطة مقتضيات العلاقات التركيبية[3].

ويضع علماء الدلالة – أثناء عملية الوصف والتحليل- ملامحا دلالية، انطلاقا من المحـور الاستبدالي للكلمات الخاضعة للتحليل؛ حيث تحتوي كلمة (رجل) في العربية علـى المؤلفـات (السمات المعنوية) التالية:

+ ذكر

+بالغ

+بشري.

وكلمة (امرأة)، لا تختلف عن كلمة (رجل) إلاّ في: + أنثى، وبعبارة أخرى يمكن تحليل الكلمتين بهذه الطريقة:

رجل: اسم/ محسوس/ معدود/ حي/ بشري/ ذكر/ بالغ.

امرأة: اسم/ محسوس/ معدود/ حي/ بشري/ أنثى/ بالغ.

وبناءً على هذا التحليل السابق، يخلص المحلل إلى أنّ الكلمتين تشتركان في جميع العناصـر عدا عنصر الجنس (+ذكر)، ( +أنثى)، وأنّ هذه المؤلفات هي التي تكوّن المعنى الأساس للكلمـة القابلة للاستبدال[4].

---

1 ينظر: محمود فهمي حجازي، البحث اللغوي، ص 34.؛ و فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عنـد رومـان جاكوبـسون، دراسـة ونصوص، ص 37.

2 رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 125.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص 127.

4 ينظر: موريس أبو ناضر، مدخل إلى علم الدلالة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القـومي، عـدد 19/18، مـارس 1982، ص 36؛ ونايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط2، 1979، ص 322.

ومن هنا ينبغي أن نشير إلى أنّ «**عملية التحليل المكوناتي لمعنى الكلمة تتم من خلال تعيين مجموعة من الكلمات ذات الخصائص المشتركة أو المتباينة، ...، ويتم بعد ذلك تحديد الملامح الدلالية لمعنى كل كلمة من هذه الكلمات من خلال استقراء مجموعة من السياقات التي ترد فيها الكلمة والتي نستطيع من خلالها تحديد العناصر التي تحملها الكلمة وبهذا يمكن أن نفرق بين مجموعة من الكلمات المترادفة أو ذات الملامح المشتركة**»[1].

وقد استعرض كريم زكي حسام الدين أهم الخطوات التي يجب أن يتتبعها المحلل اللغوي في عملية التحليل المكوناتي لمعاني الكلمات، وفق الطريقة التالية[2]:

1. جمع كلمات المجموعة الدلالية الواحدة التي تشترك في عدد من المكونات أو الملامح الدلالية.
2. اختيار الكلمة المحدِّدة (الكلمة الأكثر شمولا)، التي تسمح بتشخيص الكلمات الأخرى المنتمية إلى المجموعة.
3. تحديد معاني ودلالات كلمات المجموعة الدلالية، انطلاقا من النصوص الموجودة التي توظف هذه الكلمات في السياقات المختلفة.
4. تحديد المكونات (العناصر) أو الملامح الدلالية لمعنى كل كلمة مفردة، وذلك أثناء استقراء السياقات التي تحوي الكلمات.
5. وضع هذه العناصر (المكونات) أو الملامح الدلالية التي تميز وتفرق بين معاني الكلمات في شكل جدول أو رسم بياني توضيحي.

ويُعد التحليل المكوناتي من أهم وأحدث الاتجاهات الرئيسة في مجال دراسة المعنى، وقد تجسَّد ذلك خلال القرن الماضي على يدي كل من كاتس(**Katz**) وفودر(**Fodor**)؛ تلميذي تشومسكي(**Chomsky**)؛ حيث تمكن هذان اللغويان من تحليل معنى الكلمة وفق طريقة تشومسكي في تحليل الجملة إلى عناصرها اللغوية عن طريق القواعد التحويلية التوليدية، وذلك بإدماج نظريتي السياق والمجال الدلالي كقوتين متفاعلتين؛ حيث قاما بتحليل مكوناتي لعدد معتبر من الكلمات المتشابهة؛ ككلمات القرابة، أو كلمات الألوان، من خلال ورودها في السياق[3].

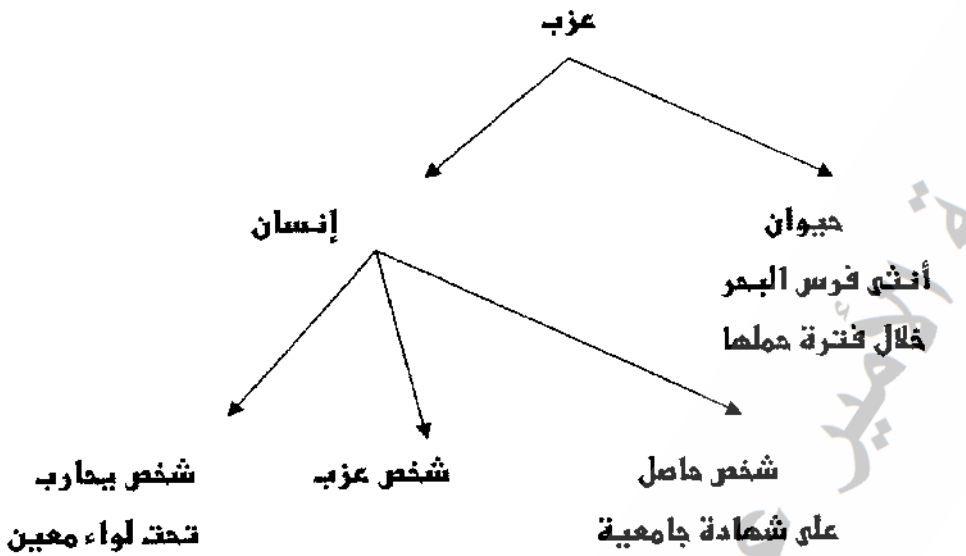
---

**1 كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، ص 259.**

**2 ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، ص 259، والتحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، 1 /109.**

**3 ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، ص 256، والتحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، 1 /104-105.**

ويمكن أن نحلل معنى كلمة **Bachelor** الانجليزية، ومعناها (عزب)، كما بيَّنه كاتس وفودر، وفق الطريقة التالية[1]:




وانطلاقا من هذا الرسم التشجيري، يمكن تحديد العناصر الأساسية المكونة له:

1. المؤشرات النحوية **Grammatical markers**: اسم، فعل، صفة، جمع، مفرد.
2. المؤشرات الدلالية**Semantic markers**: إنسان، حيوان، نبات، ذكر، أنثى.
3. المميزات **Distinguishers**: وهي المعاني النهائية المستقاة من خلال السياق.

وبناء على ما سبق؛ فإنه يمكننا أن نضع هذا التحليل في صورة جدول بياني، يمثله هذا التصور:

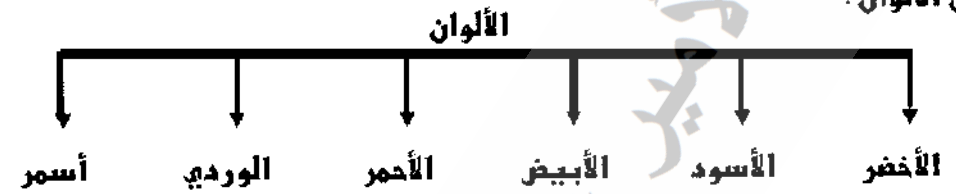
| الكلمة / الملامح الدلالية | عزب | محارب | جامعي | فرس |
|---|---|---|---|---|
| إنسان | + | + | + | – |
| حيوان | – | – | – | + |
| ذكر | + | + | + | + |
| بالغ | + | + | + | – |
| لم يتزوج | – | – | + | – |
| حاصل على شهادة | – | – | + | – |
| يحارب تحت لواء | – | + | – | – |
| يعيش تحت الماء | – | – | – | + |

[1] ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، ص 257، والتحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، 1 /105–106.

ويرى أصحاب نظرية التحليل المكوناتي أنه بإمكاننا تحديد معنى كل كلمة بعـــدد معين من المكونات، أو الملامح الدلالية التي تميزها عن غيرها، كما أن الملامـــح الدلاليـــة الـــتي يرصدها اللغوي، قد لا تكون بالضرورة هي نفسها الملامح الدلالية التي يرصدها المتكلم العادي للغة، على اعتبار أن الملمح الدلالي لكليهما يختلف، نظرا لطبيعة كل شخص[1].

ومن خلال ما سبق ذكره، يمكننا أن نسقط نظرية التحليل المكوناتي علـــى ديـــوان (أغنيات الورد والنار)، ودراسته بطريقة الحقول الدلالية، للحصول على هذه الجداول:

**حقل الألوان:**




| الكلمة / الملامح الدلالية | أخضر | أسود | أصفر | أبيض | وردي | أحمر | أسمر | أزرق |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| تفاؤل | + | − | − | + | + | − | + | + |
| تشاؤم | − | + | + | − | − | + | − | − |
| أمل | + | − | − | + | + | − | − | + |
| رمز الصحراء | − | + | − | − | − | − | + | − |
| أصالة وعراقة | + | + | − | + | − | − | − | + |
| الحب | + | − | − | + | + | + | − | − |
| السلام | + | − | − | + | + | − | − | + |

الشاعر متباين في ألوانه بين التفاؤل والتشاؤم، وبين الأمل، وبين الحب والسلام؛ لـــذلك استعمل ألوانا ذات دلالة مباشرة دلالة ولفظا، وألوانا ذات دلالات غير مباشرة؛ فكان الأسمـــر، والأخضر، والأحمر، والأبيض، والأزرق.

1ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، ص258، والتحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، 1 /107.

وتدرجت الألوان من حيث الدوران في القصيدة، ومن حيث البروز؛ فكان (الأسمر) بمشتقاته؛ سمر، سمراء، من أكثرها ظهورا في الحقول الدلالية الخاصة بالألوان؛ لما يعنيه هذا اللون بالنسبة للإنسان العربي بصفة عامة، والإنسان الجزائري بصفة خاصة؛ حيث يقول الشاعر (الكامل):

في الــواحـة السَّـمـراء .. حيـثُ ربيـعنـا
غـزلٌ .. وحـيـثُ دروبـنـا أنـــداء [1]

كما استعان الشاعر بألوان أخرى، لكي يبين أهمية حضور الألوان في حقوله الدلالية، انطلاقا من توظيف دلالاتها، فقد أسند صفة التغريد إلى اللون الأخضر؛ لأنّ الأخضر عند عامة المسلمين مربوط بالتفاؤل والاستحسان، على اعتبار أنّه لون الجنة، ولون فراديسها.

واللون الأخضر هو اللون الثاني الأكثر دورانا في الديوان محل الدراسة؛ نظرا لما يحمله من دلالات حقيقية ومجازية، فهو رمز الأمل، والتفاؤل، ورمز الانشراح، ورمز الأصالة والعراقة، ورمز النبل؛ لذا كان اللون حاضرا في العلم الوطني الجزائري. وذلك من خلال قوله (البسيط):

كَـمْ فـوقَ واديـك رفَّ الحـبُّ مبتسـماً
وغـرَّدَ الأخضـران: الطِّـيـبُ و السَّحـرُ

مـن كلِّ ليلـكـة تنـسـابُ أغنيـةٌ
خضـراء.. مـن كرمـها العشَّاقُ كم سكروا [2]

أما عن توظيف اللون الأحمر، فكان من باب دلالته على هول الأمر؛ حيث يقول (البحر):

تـخـمَّر الـحـقـدُ يـا سمـراءُ .. فالتهبـي
عـلى عـروشِ الـدُّجـى . وليسقـط اللقـبُ

دكـّي بـراكيـنـةُ الحمـراءَ . وانسكـبي
كالضـوءِ ملءَ الـدروب السـمـر ينسـكـبِ [3]

---

1 الديوان، عن الثورة والحب، ص 43.

2الديوان، لبنان الرافض ، ص 10

3الديوان، إلى شاعر القصر، ص 100.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الشاعر – هنا – يؤكّدُ من خلال توظيفه للون الأحمر على مدى الخطب الكبير، لذلك كان لزاما عليه أن يلجأ إلى هذا اللون، حتى يصوِّر المشهد تصويرا ذا مغزى وفائدة؛ فاتصاف البراكين بالاحمرار يعطي للفعل (دكي) إيحاءات دلالية عميقة عمق ما يعانيه جرَّاءَ الأحقاد.

أما اللون الأسود الذي كان توظيفه من حيث العدد الثالث، بعد الأخضر والأسمر؛ ففيه هروب للشاعر نحو الظلام، والتشاؤم المشوب بالحذر؛ حيث يقول (مجزوء الكامل):

وأُحيلُ نارك في الدرو
ب السُّودِ فجراً من ورود[1]

فالشاعر يتحدث عن الثورة، وكيف بإمكانه أن يحول نار الثورة في أزقتها الوعرة والضيقة إلى نور ساطع، سطع باسترداد الحرية المسلوبة، وعنوان القصيدة يحمل بصمات اللون الأسود.

وكان لحضور اللون الأزرق أثر جلي وواضح، من خلال ما يحمله من معان دالة عليه؛ يقول الشاعر (الكامل):

الرَّفضُ .. إنَّا يا دروبُ حدوده
إصرارهُ .. أبعادُهُ السَّمراءُ

في الواحةِ السَّمراء أنتِ كتابُنا
خضلا .. و أنتِ ضفافُنا الخضراءُ

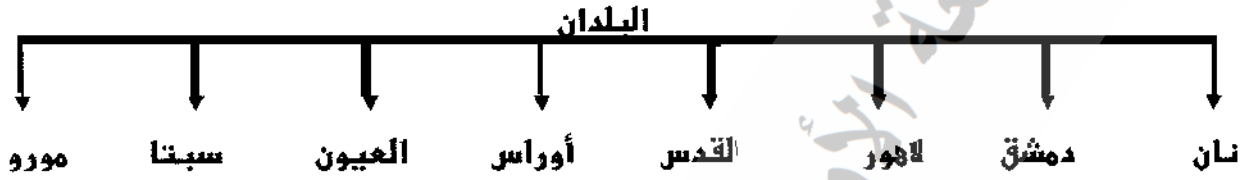
الحبُّ ..لولا أنتِ محض خرافة
تُروى .. فتجهضُ آهة زرقاءُ[2]

في هذه المقطوعة الشعرية باين الشاعر بين ألوان ثلاثة؛ أسمر، وأخضر، وأزرق، لتقارب دلالات هذه الألوان من ناحية الاستعمال المجازي؛ فصور الشاعر مزيج خليط، وكأننا أمام رسام

1 الديوان، مرثية الألم والثورة، ص 33.
2 الديوان، عن الثورة والحب، ص 44.

تشكيلي يبدع بأنامله الذهبية صورة من صور الاختلاف والتباين؛ تباين العنوان (عن الثورة والحب).

- حقل البلدان:




| الكلمة / الملامح الدلالية | أوراس | دمشق | لاهور | القدس | لبنان | سبتا | العيون | طنجة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| مدينة | + | + | + | + | + | + | + | + |
| عراقة | + | + | + | + | + | + | + | + |
| تاريخ | + | + | + | + | + | + | + | + |
| مجد | + | + | + | + | + | + | + | + |
| رمز الصمود | + | + | + | + | + | − | + | − |
| محتلة | − | − | − | + | − | + | + | + |
| مستقلة | + | + | + | − | + | − | − | − |
| رمز ديني | − | − | − | + | − | − | − | − |

لا يقصد الشاعر الغماري بلدا معينا واحدا بعينه، ولكن وطنه كل شبر عربي لا يفرق بين لبنان، ولا الصومال، ولا الأوراس؛ لأنَّ كل شبر منها تنبت فيه شجرة عربية جذورها الإسلام وأوراقها الجنسية العربية؛ لكن يرمز بهذه الأسماء ويعرج بين الحين والآخر إلى ذكر بعض النماذج التي كانت وما تزال رمزاً للفخر، والثبات، ورمزا للتضحيات؛ كما هو الحال مع كلمة (أوراس) التي تعتبر من أكثر الكلمات استعمالا في هذا الحقل الدلالي، مقارنة ببقية الكلمات الأخرى؛ يقول الشاعر (البسيط):

وما تزالُ كما أوراسُ .. شامخة
رغم الضَّباب الذي أهوى فغطاه![1]

ويقول في موضع آخر (البسيط):

عروبة الرفض في عينيك مزهرة
بألف صبح على نجواك مقترب
وألف سيف هلالي . . يجرِّدُهُ
أوراسُ .. يزرعُ فينا صحوة العرب[2]

في كل موضع يذكر الشاعر كلمة (أوراس)؛ إلا وكان من ورائها أكثر من دلالة؛ ففي المثالين السابقين تتجلّى عظمة الأوراس رمز الشموخ والتحدي، ورمز الكبرياء لكل من ينتمي إلى هذا الوطن الحبيب، الوطن المفدى، كما أنه رمز التفاخر، والصحوة، رمز كل من يصبو إلى الحرية والانعتاق.

كما لجأ الشاعر إلى توظيف ألفاظ أخرى تدل على اغتصاب الأرض؛ ولكن بطريقتين متباينتين، مدينة (العيون)، ومدينة (سبتا)؛ فالأولى محتلة من طرف الجيش المغربي، والصراع ما زال قائما، أما الثانية، فهي محتلة من طرف الإسبان؛ فهي مقاطعة إسبانية تتمتع بكافة الحقوق، عكس مدينة (العيون)، التي تمارس فيها جميع أنواع التعذيب والتنكيل، والتشريد، يقول الشاعر (الكامل):

مبكي العروبة . آه يا قدسُ الهوى
تبكي «العيون» حبيبتي ، «والزابُ»[3]

ويقول في موضع آخر (البسيط):

جُرحُ الكرامة في «سبتا» مولولة
أعماقهُ، والشُّطوط الخُضرُ تنتحبُ[4]

1 الديوان، إلى ناعيك يا سمراء، ص 79.
2 الديوان، يا وردة النار، ص 167.
3 الديوان، إلى روح الشهيدة دلال المغربي، ص181.
4 الديوان، إلى شاعر القصر، ص 99.

الشاعر هنا ينظر إلى المدينتين نظرة واحدة، وبدلالات متباينة بين نظرته إلى (العيون)، كرمز من رموز المقاومة الصحراوية من أجل نصرة هذه القضية؛ لكن ورودها في هذا البيت بهذه الطريقة، هو توظيف لدلالة المؤازرة، والوقوف جنبا إلى جنب مع القدس، فالقدس مدينة المسلمين، أما طريقة ورود (سبتا)، فجاء لأجل إبراز وجه المعاناة العربية، وخاصة أن هذه المدينة متواجدة بالتراب المغربي، لكنها تابعة للمملكة الإسبانية من حيث الحكم.

- **حقل الحيوانات:**

| الكلمة / الملامح الدلالية | الليث | الفهد | النمر | الجياد | الأفاعي | الدب |
|---|---|---|---|---|---|---|
| حيوان | + | + | + | + | + | + |
| أليف | - | - | - | + | - | - |
| متوحش | + | + | + | - | + | + |
| رمز القوة | + | + | + | - | + | + |
| رمز الظلم | + | + | + | - | + | + |

نلاحظ أن الشاعر سمّى حيوانات خاصة، وهي حيوانات مفترسة، وقوية، وتحمل بذرة الخداع؛ مثل: الفهد، والليث، والنمر، والأفعى، وكان توظيفها مجازيا، دالا على صفات معينة، وظفها الشاعر هنا دلالة على المحتل الغادر؛ حيث يقول(البسيط):

**وسافري في المنى ، واجني دواليها**
**فداك سركيسُ معقودا به الظفرُ**
**فالليثُ يرعاهُ . . يهوى خطوه أثرا**

والفـــهـــدُ – يـــا لعنـــةَ الأقـــدار – والنَّمـــــرُ[1]

فتوظيف الشاعر لأسماء الحيوانات له أكثر من دلالة؛ فدلالة الجياد على الجيش العرمـرم، ودلالة الليث والفهد والنمر على التسلط والتجبر، والقوة؛ لكنها دلالات مجازية؛ لأنّ توظيـف المجاز له أكثر من دلالة ومعنى.

ويقول في موضع آخر(البسيط):

تعـــبـــتْ جيـــادي يـــا دروبُ . أردة ؟

أم فتنـــة . نرمـــى بـــهـــا و نُصـــابُ ؟[2]

ودلالة الجياد ذات ملمح دلالي، يرمي الشاعر من ورائه إبراز قيمة الجيش انطلاقـا مـن التعداد المكون له؛ فإذا تعبت الجياد وهي المعروفة بالتحمل والصبر؛ فإنّ هذا يعني أنّ الجنود هـم أسوأ حالا، وبالتالي فالمعركة محسومة سلفاً.

ويقول في موضع آخر مستعملا نوعا آخر من الحيوانات (البسيط):

أفـــراسُ تـــشـــرينَ مـــازالت مجـــاهـــدةً

فأيقـــظي الـــدربَ ، يـــا أفـــراسَ تشرين![3]

الشاعر هنا يمجد عظمة الجيش السوري المنتصر في حرب تشرين (نوفمبر) التي اسـتعاد فيها السوريون مجدهم الضائع؛ فكانت أفراس تشرين الرمز الذي يُستشهدُ به، والملمح الـدلالي لهذه اللفظة يعني القوة والعزة.

ويبدو أن الشاعر يستعيض ببعض الزواحف، للتعبير عن بعض الملامح الدلالية الـتي أراد توظيفها؛ حيث يقول (الكامل):

تـــتـــخـــمَّـــر الأحقـــادُ في أعمـــاقـــه

زرقـــاً .. وتمـــرقُ كـــالأفـــاعـــي السُّودِ[4]

1 الديوان، لبنان الرافض، ص 12.

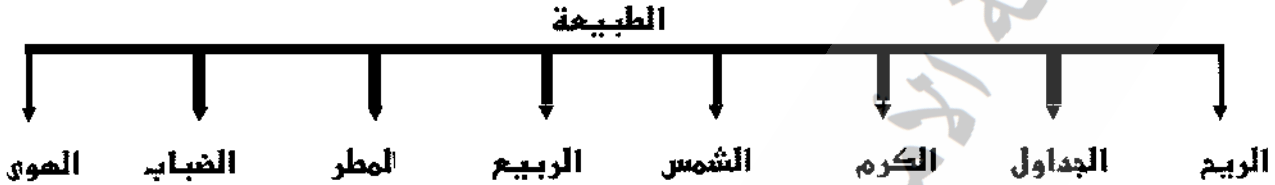
2 الديوان، إلى روح الشهيدة دلال المغربي، ص 179.

3 الديوان، رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر، ص 201.

4 الديوان، لا ترهبي الموج، ص 86.

الملمح الدلالي للفظة (الأفاعي) ينمُّ عن الحقد والغل، المفضي إلى الكره؛ لأنَّ من طبيعة هذا الحيوان القاتل الترصد، والترقب قبل الانقضاض على الفريسة، خاصة وأنه أضيف إلى السود.

-حقل الطبيعة:




| الكلمة / الملامح الدلالية | الربيع | الشمس | الربيع | المطر | الجداول | الضباب | بركان | أزهار |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| مظهر طبيعي | + | + | + | + | + | + | + | + |
| قوة | + | − | + | − | − | − | + | − |
| صفاء | − | + | + | + | + | − | − | + |
| نور | − | + | + | − | + | − | − | + |
| اكتئاب | − | + | + | + | + | − | − | + |
| ثورة | + | − | − | − | − | + | + | − |
| مجاز/احتلال | + | − | − | − | − | + | + | − |
| مجاز / وطنية | − | + | + | + | + | − | − | + |

في هذا الحقل زاوج الشاعر بين شحنتين: الشحنة السالبة يمثلها المحتل الذي مثله الريح والإعصار والشحنة الموجبة شحنة الوطنية الخالدة ويمثلها بالشمس الباعثة لشعاع الحياة وبالربيع الذي يزهر الشباب وبالمطر دالا على الخير والنماء والهوى الذي تتجدد من خلاله الحياة.

وفي قوله (البحر):

وَعـدٌ .. تـهدهـدهُ السـماءُ فـلا نَـرَى
إلاَّهُ فـي شـفـةِ الـرَّبِـيـعِ غَـرِيـدا[1]

1الديوان، قارئ الضوء السخي، ص 110

ويقول في موضع آخر (البسيط):

يـــابن الـــوليـــدِ .. ضبـــابُ وجـــه حاضـــرنا
و ظـــلـــمةُ فـــي مـــداها ينتـــهـــي البـــصـــرُ[1]

ويقول في موضع آخر (الكامل):

ينـــثـــالُ بـــركـــانُ الأســـى بـــحـــدوده
ينثـــالُ .. يـــهـــمي بـــالخـــراب حـــدودا[2]

استعان الشاعر في هذه الأبيات بألفاظ؛ ليؤدي معان معينة، فكانت الـــسماء، والربيـــع، والضباب، والبركان؛ وكانت دلالاتها تنم عن الانشراح، والتفـاؤل، والاكتئـــاب، والثـــورة والغضب، فالملمح الدلالي لكل لفظة، إنما هو ملمح مجازي يعود إلى طبيعة الدلالة التي من أجلها وظف الشاعر هذه الألفاظ.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

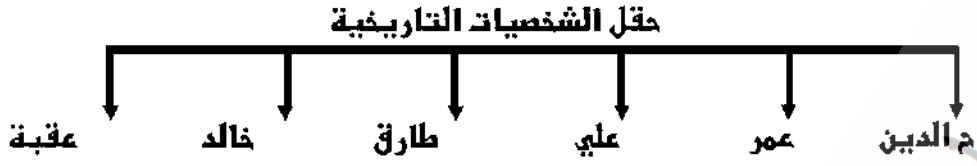
مـــُـــدِّي شـــراعـــك يـــا سفـــينُ وَ جُـــودي
لا تـــرهـــبـــي مـــوجَ الـــريـاح السُّـــــــودِ

مُـــدِّي شـــراعـــك يـــا سفـــينُ .. فإنَّـــنـــا
لـــغـــدٍ .. كـــأمـــواج الـــضُّـــحى أمـــلـــودِ[3]

وظف الشاعر في هذه الأبيات كلمات (موج/ الرياح/ أمواج/ الـــضحى) ذات الملمـــح المتعدد، بحسب القراءة العميقة لها؛ حيث يمكن أن تُفسَّر على أساس القوة لالتقاء قوة الموج وقوة الرياح مع قوة حرارة الضحى؛ فهي قراءات ملمحها الدلالي يتغير بتغير المتلقي.

1 الديوان، لبنان الرافض، ص 13.
2 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 109.
3 الديوان، لا ترهبي الموج، ص 83.

حقل الشخصيات التاريخية:




| الكلمة / الملامح الدلالية | صلاح الدين | عمر | علي | طارق | خالد | أبو ذر | عمار | عقبة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| صحابي | − | + | + | − | + | + | + | − |
| تابعي | − | − | − | − | − | − | − | − |
| خليفة | − | + | + | − | − | − | − | − |
| قائد جيش | + | − | + | + | + | − | − | + |
| إمام | − | + | + | − | − | + | − | − |
| فاتح | + | + | − | + | − | − | − | + |
| راو حديث | − | + | + | − | − | + | − | − |
| رمز العدل | + | + | + | + | + | + | + | + |
| حاكم عادل | − | + | + | − | − | − | − | − |

تراءى للشاعر أن يغوص في أعماق التراث العربي، ويستأثر خاصة بالشخصيات العربية الخالدة؛ فنراه يسترسل خالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي، وطارق بن زياد، وعقبة الفهري، ويستحضر شخصيات تاريخية، تركت بصماتها عبر الأزمنة الغابرة، لا يمكن للتاريخ أن يمحوها؛ شخصيات مثلت وخلدت اسمها على مدى التاريخ وهو في شوق وأمل دائم في أن يرى مثل هذه الشخصيات في الوطن العربي الحاضر؛ يقول الشاعر (الوافر):

«صلاحَ الدِّين» يا سيفَ الكرامة ملء ماضينا
ويا رفضا تواثب في شفاه الدهر«حطينا» [1]

1 الديوان، رفض في مسافة العشق، ص 163.

توظيف الرمز البطل الملحمي المسلم الخالد خلود فتحه لبيت المقدس وإخراج الصليبيين منها، صلاح الدين الأيوبي، أصبح مضرب مثل نَحِنُّ إليه، كلما استشعرنا برغبة جامحة في التغني بأمجاد الماضي، فالملمح الدلالي لهذا الرمز لا يقف عند حدود اسمه؛ بل يتعدَّى ذلك إلى رمز للعزة، والوفاء، ورمز للحق، ورمز للقائد المثالي المحنك، الذي لا تثنيه الصعاب.

ويقول في موضع آخر (البحر):

**تعبتْ جيادي يا دروبُ . أردةٌ ؟**

**أمْ فتنةٌ. نرمي بها و نُصابُ**

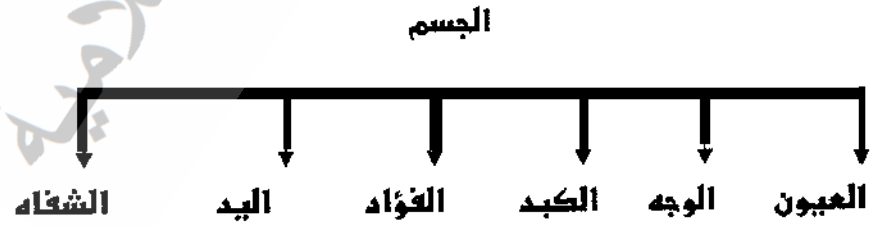
**أدعُو «عليًّا» لا يُجيب سوى الصَّدَى**

**وأصيحُ «واعمرآ» ولاتَ جوابُ**[1]

رمز آخر من الرموز التاريخية، بل معلم من المعالم الخالدة، يعتبر المضرب في التواضع والقوة، والحاكم العادل، المعترف بأخطائه، عندما يرتكبها؛ (أصابت المرأة وأخطأ عمر)، الملمح الدلالي من توظيف اسمه، يكمن في أنه رمز العدل الضائع، ورمز الحاكم المقيم لحدود الله.

كما وظف الشاعر في البيت نفسه؛ مفتخراً به الخليفة الراشد (علي بن أبي طالب)، الجندي الشجاع، والإمام المتمكن، و الخليفة الشهيد، كان للملمح الدلالي الموظف في هذا الحقل، معنى الفاجعة التي ألَّمت بفقدانه، والأزمات المتكررة والمتعاقبة بعد استشهاده.

**حقل الجسم:**




1 الديوان، إلى روح الشهيدة دلال المغربي، ص 179.

| الكلمة / الملامح الدلالية | العيون | الفؤاد | وجه | يد | أظافر | الشفاه | الكبد |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| مجاز | + | + | + | + | + | + | + |
| حقيقة | + | + | + | + | + | + | + |
| حب | + | + | − | − | − | + | − |
| تسلط | + | + | − | + | + | − | − |
| جوسسة | + | − | − | − | − | − | + |
| تستر | − | − | − | + | + | + | − |
| الحقد | − | −/+ | + | − | − | + | + |
| الاضطراب | − | + | + | − | − | + | + |

يستعمل الغماري هذا الحقل باعتبار الجسم كتلة واحدة؛ إذا انفصل منه جزء أصبح كتلة غير طبيعية، وغير مكتملة الوظائف، كذلك الوطن العربي بالنسبة للشاعر فتكامل الدول العربية وترابطها يبني ويقوي الجسم العربي؛ لكن كان استعمالها لغير ذلك، وهذا ما يبينه الملمح الدلالي لكل كلمة، فعلى سبيل المثال، ما جاء في قول الشاعر (الخفيف):

**العيونُ التي تماوجَ فيها الطـ**

**ـهرُ .. باتت من طُهرها مَسْلُوبَه**[1]

فالملمح الدلالي لكلمة (العيون)، يدل على معنى العفة والطهر والنبل؛ لذلك جاء السياق بهذه الطريقة؛ حيث إنّ الشاعر تحدث عن لغة عيون شهداء مصر، والجهاد الإسلامي في الوطن العربي، لما تعنيه العيون من دلالات كبيرة وعميقة.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

**أتراكَ تنعمُ بالضِّياءِ و بالهَوَى**

1 الديوان، براءة، ص 89.

و يـــداكَ تُـــورقُ بـــالـــفَـــنَـــاءِ وَعِـــيـــداً ![1]

أتـــمـــجـــنا أيـــدي الـــغـــريب .. فنرتـــمـــي
حـــرفـــاً عـــلى شفـــةِ الحُضُـــورِ شَـــرِيـــدا [2]

استعان الشاعر بلفظتي (يداك/ شفة) في بيتين من القصيدة نفسها؛ حيث كـــان الملمـــح الدلالي للكلمة الأولى دالا على أثر الاعتداء، وأن اليد رمز لأخذ زمام الأمور؛ فتساءل الـــشاعر، يا ترى هل يعيش هذا الشخص في النعيم، ويداه متورقتان بالفناء ؟

وأما الملمح الدلالي للكلمة الثانية (شفة)، فيكمن في الحيرى البادية على المحـــيى؛ حيـــث أسهمت الكلمات المكونة للدلالة مع هذه الكلمة في تبيان معنى الملمح الدلالي.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

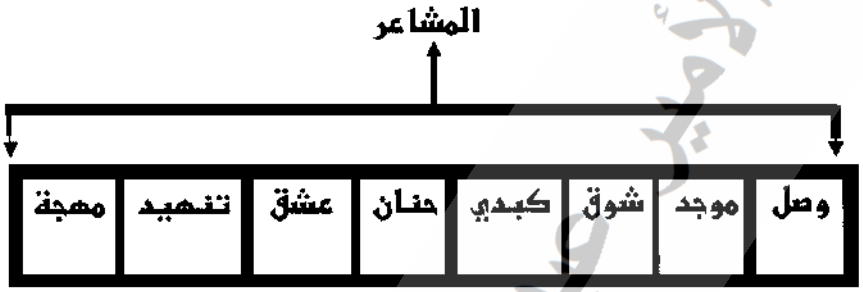
يـــا دربُ طـــالت فـــي دُجـــاك أظـــافـــر
حـــمـــرٌ . . تعـــربـــد في دمـــي وكيانـــي
وانقـــضَّ فـــي جـــفنيـــك وهـــمٌ ســـادر
مُتـــســـكّع عـــاري الضَّميـــر أنـــانـــي
يـــا دربُ إنّـــي والحبيبـــةُ غـــربـــة
خضـــراء كـــالأمـــواج .. كـــالشُّـــطـــآن
وغـــدا ســـنُـــزهـــرُ فـــي يـــديك خمائـــلا
رغـــم الجـــفـــاف.. كـــريـــمة الأحضان[3]

في هذه المقطوعة الشعرية، وظف الشاعر العديد من الكلمات ذات الملمحـــات الدلاليـــة المتباينة؛ وهذا راجع للسياق اللغوي الوارد فيه (أظـــافـــر/ جـــفنيـــك/ يـــديك)، فجاء الملمح الأول دالا على الانقضاض على استعمال الأظافر، وهذا دليل على ما في وظيفة الأظـــافر مـــن

1 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 104.
2 الديوان، يا قارئ الضوء السخي، ص 107.
3 الديوان، أغنية الشمس، ص: 28.

خدوش، وتشوهات، أما الملمح الثاني، فيكمن في السيطرة على الأجفان يؤدي إلى السيطرة على الكيان، أما الملمح الثالث؛ فهو عكس ما سبق في ملمح اليد السالفة الذكر؛ لأنّ الملمح السدلالي لأي كلمة، يستنبط من السياق اللغوي الذي ترد فيه.

**حقل المشاعر:**




| الكلمة / الملامح الدلالية | وصل | موجد | شوق | كبدي | حنان | عشق | تنهيد | مهجة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| حب | + | + | + | + | + | + | + | + |
| وطنية | − | − | − | − | − | − | − | − |
| شعور | + | + | + | + | + | + | − | + |
| إظهار | + | − | + | − | + | + | + | −+ |
| إخفاء | − | − | + | + | + | − | − | − |
| ألم | + | − | + | + | + | −/+ | +/− | +/− |
| فرح | +/− | + | + | − | + | −/+ | −/+ | − |

يقال إن الشعر من المشاعر، فلا يخلو بيت من الشعر من شاعرية الشاعر، فهو ينير زاوية من زواياه المكبوتة، وهنا نرى الشاعر الغماري أثار أكثر من زاوية فكان أكثرها زاويـة الألم و الحزن والتي سببها الجرح الذي يسبب الضياع خاصة النفسي والروحي، أما زاوية الفرح فقلمـا

نجد الشاعر هذه الفرحة إلا تأملا بمستقبل الشباب العربي الذي يرجوا فيه أن يحمل بذرة العقيدة ونصرة البلاد العربية؛ حيث يقول الشاعر (الكامل):

وحبيبتي خلفَ الظلامِ سحابةٌ
خَضراءٌ في كبدي و في أحضاني
متماوجٌ في وُصلها سَمرُ الهوى
متمرِّدٌ في شَوقها كتماني [1]

حبيبة الشاعر في هذه المقطوعات الشعرية، هي الوطن؛ حيث يتغنَّى بها ويحنُّ إليها كلما شعر بالبعد والفراق، فهو يصفها حينا بالحبيبة التي تختفي وراء الظلام؛ حتَّى لا يراها أحد، فيتأثرُ مبديا معاناته، وأشواقه، المتأرجحة المتماوجة بين الوصال ولوعة الفرقة، لذلك يصفها أحيانا أخرى بالمتمردة التي يبطنها الشاعر حتى لا يثير الانتباه والاهتمام؛ فتكون أمرا خاصا به وبمحبوبته.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

يا ليلُ .. إنِّي في جُفُونك همسةٌ
تروي على السَّحر الخضيل حناني
تنسابُ في شفةِ الحنين حكايةٌ
وتذوبُ في الشَّفقِ الجريح أغاني [2]

يهمسُ الشاعر لليله بما يختلجه الصدرُ ويثني عليه بما يجود؛ فيمزج همساته بالجفون على اعتبار العلاقة القائمة بينهما، والمتمثلة في الود والتودد في السحر، الوقت المخصص لإبراز المشاعر النبيلة تجاه الطرف الآخر، لذلك نجد انسياب الحكايا المقترنة بشهريار قبل النوم على شفاه القاص، المنبعثة من الأعماق، الذائبة على سفوح الشفق الجريح الذي يئنُّ من شدة الاشتياق والحنين، زاده جمال التوازي بين شطري البيت الأخير (تنسابُ/تذوبُ- في شفة/ في الشفق- الحنين/ الجريح- حكاية/أغاني) ليضيف إليه حسا جماليا وبعدا دلاليا مميزاً.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

[1] الديوان، أغنية الشمس، ص 21.
2 الديوان، أغنية الشمس، ص 21.

حُلمي على هضبات وعدك مورقٌ
والوجدُ في ظمأ العيون تألق[1]

يلجأ عادة الشعراء إلى الأحلام لتحقيق مآربهم، وطموحاتهم، فيغدقون على أنفسهم ومواجدهم بالتغنّي والتمنّي؛ ولعلّ اشتياق العين وتعلقها أكبر من اشتياق القلب، على اعتبار أنّ الشاعر لجأ إلى استعمال بعض الصور البيانية ليدعم ما ذهب إليه في لوعته وشوقه، فاستعان بعطش العيون وهُمها ليبرز تألق الوجد ويقرنه بتعلق العين لا الفؤاد، وزاد الترصيعُ البيتَ جمالاً صوتيا ونغما موسيقيا.

ويقول في موضع آخر (الكامل):

شفتي لها نايٌ .. وهمي مرفأٌ
وهوايَ في الذكرى أسير مطلقٌ
يا ألفَ وعدٍ .. ما كتمت حُدودهُ
إلاّ و تفضحني العيونُ .. فأشهقُ
نَامَتْ نوارسُ كلّ عشقٍ ميت
إلاّ نوارس من عيونك تورقُ[2]

تفنّن الشاعر في هذه الأبيات الشعرية إلى درجة مثالثته بين الألفاظ (شفتي/ همي/ هواي) وبين مدلولاتها (ناي/مرفأ/ أسير)، وبين حرصه على الكتمان وبين بوحه لاقتضاء الحال والمكان، فالعيون تستعمل إمّا للتستُّر وإمّا للفضح، لذلك يلجأ الشاعر إلى التفكر والتدبر في حالها وبواعثها الباطنية التي هدّته وأرّقت مضجعه؛ بسبب الوجد والعشق، فنامت كل النوارس إلاّ نوارسه.

ويقول في موضع (الكامل):

و لأنتِ يا صُورَ المواجدِ دِينُهُ
ولأنتِ في مُقلِ الهَوى دُنياهُ
طالتْ مسافةُ بُعدنا .. يَا فاتناً
مَا شَمته حتى عشقت خُطاهُ
تتماوجُ الأيامُ في خطواته

1 الديوان، الوعد الحق، ص 63.
2 الديوان، الوعد الحق، ص 68.

وتـــجـــوبُ . . تـــخـــتـــصرُ المـــدى عيناهُ [1]

المتأمل في هذا البيت الشعري، يلحظ جليًّا مدى المعاناة التي يقاسيها الـــشاعر والأســـى الذي يلحق به جرَّاء هذا التعلق، وما ترديد الشاعر لبعض الألفاظ في مقطوعته الشعرية لـــدليل على ذلك؛ (المواجد/ مقل الهوى/ فاتنا/ عشقت/ تتماوج/ تجوب/ عيناه) ألفاظ استقاها الشاعر من قاموس الأحاسيس الفياضة المنبعثة من الأعماق والوجـــدان لتـــؤدي الوظيفـــة الإبلاغيـــة والإفهامية.

نستنتج مما سبق أنَّ المعنى الدلالي لكل كلمة من كلمات الديوان الشعري الموظفة من قبل الشاعر، لا يمكن إخراجه من دائرة السياق الذي ترد في اللفظة أو الكلمة، على اعتبار أنَّ الملمح الدلالي هو أحد العناصر الأساسية الذي يحدد المعنى، ويكشف عن عناصره الأخرى.

كما أنَّ الملامح الدلالية التي رصدناها انطلاقا من قراءتنا لقصائد الديوان قد لا تكـــون نفسها الملامح الدلالية التي قد يرصدها قارئ آخر؛ لأنَّ لكل قارئ ملمحا خاصا بـــه، يوظفـــه بحسب إدراكه للمعنى، وبحسب امتلاكه لطريقة التحليل السليمة للعملية التحليلية .

لكن يبقى هناك عائق يقف حائلا بين القارئ والنص الشعري محـــل الدراســـة في النقطة المتعلقة بحقل المشاعر الإنسانية؛ حيث «**أنه مازالت هناك صعوبات تتصل بتحديد معاني بعض الكلمات مثل الألوان والروائح والمشاعر، التي تفتقر إلى ما يعيننا على تحديد الملامح أو المكونات الدلالية المميزة، هذا بالإضافة إلى أن كثيراً ما تتداخل وتتشابك معاني الكلمات التي تؤلف مجموعة متجاورة**»[2].

برز الملمح الدلالي للحقول الدلالية المتناولة في الدراسة بشكل أو بآخر متباينا بين البروز بقوة وبين الاستعمال النادر، ويتمثل ذلك في الحقول الخاصة بالطبيعة، والشخصيات التاريخيـــة، والبلدان، والمشاعر، والألوان، وأعضاء الجسم؛ فكانت ألفاظ المشاعر أكثر ورودا ودورانا مـــن بقية الألفاظ الأخرى، ومردُّ هذا إلى طبيعة الشعر الحديث الذي يجنح إلى مخاطبة النفس البـــشرية التواقة إلى العلى وإلى البروز، والتمكن.

أما الكلمات الدالة على الطبيعة؛ فتوظيفها كان لأجل الإبحار في عالم يجوز فيه للشاعر أن يسبح في كل اتجاه؛ لأنَّ الطبيعة هي المنفذ والملاذ الآمن لهؤلاء الشعراء، على الرغم من أن الملمح الدلالي لهذه الكلمات قد لا يكون مقصودا به الطبيعة، وإنَّما قد يكون المقصود بـــه خلجـــات

1 الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص 125.

2 كريم زكي حسام الدين، التحليل الدلالي، 1/ 108.

النفس المحبة. في حين أن الألفاظ الدالة على الشخصيات التاريخية، كان ملمحها الدلالي استلهاما واستنهاضا للهمم، وتذكراً لأجل تدبرٍ، وتعلقا لأجل استخلاص عبر، واستنطاق تاريخ؛ لأجل العبر والخبر؟!

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# خاتمـــــــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد اكتملت فصول هذه الدراسة، وبدأت ترتسم ملامحها من باب إلى آخر، ومن فصل إلى آخر؛ فغدت الطرق عديدة لتشريح كلمات اللغة وعباراتها، فرسمت لنفسها منهجا واضحا تَمَثَّل في أساليب معالجة الظواهر اللغوية التي طفحت على سطح اللغة؛ لتمهد للعمليات التحليلية السبل في تبوء المكانة اللائقة بها، بعيدا عن التعصب للرأي، والتفاخر بالإنجاز.

وكما رأى الباحث أنّ الدراسة التطبيقية تناولت النص الشعري، الذي يعد ممثلا شرعيا للغة، والذي سمح بتحليله على أساس أنه نص متكامل، متسق ومترابط، يُحتَكَمُ فيه إلى علاقات معينة بين عناصر الجملة الشعرية، وإلى آليات تصنع ترابطه الذي يستوقف القارئ، ويدعوه إلى تبني منهجا معينا من الدراسة قصد الاستثمار في مثل هذه النصوص؛ فالنص غدا عالما سحريا ومجالا خصبا حيويا؛ لذلك كان الاهتمام منصبا على الجملة؛ بوصفها الوحدة اللغوية الكبرى، فتجاوزتها لتصل إلى وحدة أكبر متمثلة في النص الشعري.

وبعد كل هذا يمكن إجمال ما حوته هذه الدراسة المتواضعة لنص شعري جزائري، على جملة من النتائج، أمكن تصنيفها وفق تسلسلها المنهجي، على نحو يُسهِّل على المطلع تصفحها بكل سهولة؛ حيث تكفلت الدراسة بتتبع الجوانب التركيبية في بابها الأول، والجوانب الدلالية في بابها الثاني، لتخرجها في حلة قشيبة، وزاد ثرور:

وممّا يمكن وضعه ضمن النتائج المتوصل إليها، انطلاقا من الدراسة التحليلية للجمل الفعلية ما يلي:

- اشتراك بعض صيغ الجمل في أداء بعض الوظائف النحوية اعتباراً من موقعها، كالجملة الفعلية العادية التي أدّت وظيفة المفعول به، الحال، المضاف إليه، صلة الموصول.
- تخصيص ما المصدرية مع مدخولها، لأداء الوظيفة النحوية للمفعول به دون غيرها من الجمل.
- أداء البنية النحوية(أنّ +الجملة الاسمية) لوظيفة المفعولية.
- الجمل الفعلية الفرعية المؤداة للوظيفة النحوية للحال أكثر عدداً من الجمل الاسمية.
- الجمل الفرعية المؤداة للوظيفة النحوية للصفة (النعت) أكثر عدداً من الجمل الاسمية.
- الجمل الفرعية المؤداة للوظيفة النحوية للمضاف إليه كلها فعلية.
- **ميّز النحاة بين ما الحرفية واستعمالاتها؛ لأنّها متنوعة في استخدامها، فإن كانت مصدرية كما هو الحال في المفعولية، فإنّها وقتية مقدرة بمصدر نائب عن ظرف الزمان، وتسمّى كذلك ظرفية غير وقتية، والفرق بين المصدرية و الموصولية؛ هو أنّ المصدرية**

حرف و الموصولية اسم، وأنّ المصدرية لا تحتاج إلى عائد بعكس الموصولية التي تحتاج إلى عائد يعود عليها من صلة الموصول.

- أكثر الوظائف النحوية تواتراً ودوراناً في الديوان؛ وظيفة الحال ثم الصفة، فالمفعول به؛ لأنّ ميزة الشعراء المعاصرين ميلهم إلى استخدام الجمل الحالية في أشعارهم أكثر ممّا يميلون إلى استخدام الوظائف النحوية الأخرى.
- اعتبار بنية الجملة الفرعية التي أدّت وظيفة الفاعل انطلاقا من الاسم الموصول وصلته باعتبار أنّ الاسم الموصول يأخذ وظيفته النحوية مستقلاً، كما يمكن أن يؤدي وظيفته مع صلته.

كما حاولت الدراسة إعطاء إحصاءات تقريبية للوظائف النحوية للجمل الفرعية؛ لأنّ الوظيفة قد تعددت في بعض الجمل كما هو الأمر في الخبر المتعدد، ويمكن إيضاحها فيما يأتي:

- استحواذ الجمل الفعلية على الوظائف النحوية دون الاسمية ممّا يدلّ على أنّ الرتبة أسهمت في العملية كثيراً، لورود الخبر جملة فعلية في هذا العدد الكبير.
- أدّت الجمل المصدرية وظيفة الخبر.
- أدّت الجمل الاسمية وظيفة الخبر بنسب قليلة .
- أدت الجملة الفعلية وظيفة النعت أكثر من أدائها وظيفة الحال في الجمل الواردة بعد الخبر، ممّا يدلّ على أنّ هذه الجمل لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأنّها تُسهِمُ في إبراز العلاقات الإسنادية والعلاقات الدلالية بين المركبات المكونة للجمل الكبرى.
- ارتباط الجمل الفرعية بالجمل الكبرى بواسطة بعض الحروف كالواو بالنسبة للجمل الاسمية المؤداة لبعض الوظائف النحوية، كما يكون الفعل الذي يلي مباشرة الشاهد النحوي بمثابة الرابط بين الجمل الفرعية والجمل النواة.
- وجود عائد (ضمير) في بعض الأفعال المؤداة للوظائف النحوية يعود على ما قبل هذا الفعل وتمكنه من إقامة علاقة متينة في الجمل النواة.
- خروج الجمل الفرعية المؤداة للوظائف النحوية عن الخبر، ودلالتها على غير الخبر؛ لذا فالدلالات الجديدة تُفهم من خلال السياق اللغوي الذي وردت فيه؛ لأنّ جل الجمل الفعلية عبارة عن صور مجازية (استعارات مكنية)، تحمل معانٍ متعددة استقاها الشاعر من خلال تعدد أغراضه البلاغية ومواضعه الشعرية.
- احتواء الجمل المؤداة للوظائف النحوية على دلالات باطنة وظاهرة.

- ميل الشاعر إلى مثل هذه الجمل المؤداة للوظائف النحوية، هو أحد السبل لتوليد المعاني الجديدة، ومخرجا سليما يلجأ إليه الشعراء للمحافظة على سلامة البيت النحوية والشعرية.

وأما عن الاستفهام، فهو كذلك من التراكيب الطلبية التي يكثر دورانها في الاستعمال، والمستقرئ لجمل الاستفهام الديوانية يخلص إلى جملة من الخصائص والمميزات، أهمها:

- تقسيم الاستفهام إلى أنماط؛ كل نمط مسبوق بأداة، فهي بالتالي مجموع الأدوات التي وظفها الشاعر.
- استعمال ست صور بالنسبة للهمزة .
- تنوع مدخول أداة الاستفهام وتباينه بين الجمل الفعلية، وبين الجمل المنسوخة، وبين المفرد، مع استعمال نادر لبعض صيغ الأفعال المسندة إلى نائب الفاعل.
- استخدام الشاعر للنفي بغرض الاستفهام، وبغرض التساؤل أو التحسر، أو التهكم.
- تنوع استخدام أساليب التخاطب في توجيه الأسئلة والاستفهامات بحسب السياق الذي يحتاجه الشاعر، ولذلك لم يتقيد بتوجيه خطاب إلى مفرد بعينه؛ لأنّ الشاعر في كل مرة يخاطب وينوع من خطاباته بتنوع مخاطبيه، بحسب ما يقتضيه المقام.

ويمكن أن نتبيّن على ضوء دراسة أسلوب الأمر ما يلي:

- اعتماد جملة الأمر في تأدية وظيفتها على صيغة واحدة (افعل)، دون الصيغ الأخرى.
- إسناد الفعل في صيغة الأمر المستعملة إلى المخاطب المفرد المؤنث أكثر من المخاطب المفرد المذكر، وهذا باعتبار أن الشاعر يخاطب قضية مصيرية وتاريخية أرقت الأمة الإسلامية وما زالت تؤرقها.
- تنوع مكونات الجملة التي أتت بعد جملة الأمر وتباينها بين القصر والطول من جهة، وبين تعدد محتوياتها؛ حيث وردت الحال والجار والمجرور، والصفة، والجملة المنسوخة والمفاعيل، وتكرار الشاهد مرتين في بيت شعري واحد( الصورة الخامسة).
- تنوع الدلالات بتنوع الصور البيانية التي تحملها الشواهد الشعرية؛ بين الحيرة والتحسر، والتحدي والتصدي.
- تنوع جمل النهي من حيث المنهي عنه.
- جاءت جمل النهي كلها تابعة لجمل أخرى (جواب النداء).

- قلة دورانها في الديوان.
- تميزها بالقِصَر، وهذا يعود إلى طبيعة القصيدة التي وظف الشاعر فيها النهي (المجزوء).

أما فيما يخص الإنشاء غير الطلبي، أمكن رصد بعض الجوانب التطبيقية اعتبارا مما يلي:

- عدم توظيف جل الأساليب التعجبية المشهورة، وخاصة صيغة التعجب القياسية المعروفة (أفعل به)، فإنه لم يُعثر عليها على الإطلاق في الديوان، ووظف بدلا عنها صيغا سماعية، كالنداء التعجبي والاستفهام التعجبي ولفظة (عجبا) و (أواه).
- إمكانية تصنيف بعض الصيغ السماعية، وترقيتها إلى صيغ قياسية وذلك؛ لأنها مطردة في الاستعمال، وبخاصة في النداء التعجبي.
- أساليب التعجب الموظفة من طرف الشاعر، هي أساليب تنبض بالحياة والحيوية والنشاط؛ لأنّ جملها تحمل إسنادا تاما ذات دلالة متميزة بلاغيا ودلاليا.
- القيمة التعبيرية في أساليب التعجب التي وظفها الغماري، تكمن في عدم انفصال أجزاء الأسلوب وتماسكها؛ ممّا يمكنها من أداء وظيفتها الانفعالية والمعنوية.
- التأويلات العارضة والمختلفة التي يستعرضها بعض النحاة لصيغ التعجب القياسية لا تخدم التحليل العلمي الدقيق للجملة العربية وخاصة الجملة الشعرية، على اعتبار عملية التأثر والإقناع لدى كل باحث؛ وبالتالي يصعب توحيد الرؤى والمناهج؛ لضبط عملية التحليل النحوي الوظيفي للجملة.
- ميل الشاعر إلى استعمال بعض الصيغ القياسية النادرة؛ وهذا لصعوبة توظيف الصيغة القياسية الثانية التي يندر استعمالها لدى الكثير من الناس.
- إعراض الشاعر عن استعمال الصيغ السماعية المتعارف عليها والمبثوثة في كتب النحاة؛ لأنّها لم تعد تُستعمل، ولا أثر لها في الحياة اليومية للناس.
- أسلوب التعجب من الأساليب العربية التي يعبر عن الدهشة والانفعال والانبهار، والاستغراب، وذلك باستعمال صيغ ونغمات صوتية خاصة أثناء عملية النطق بها.

أما أسلوب الاستكثار، فمنوط بهذه الجزئيات:

- يجوز الفصل بين كم الخبرية وبين الاسم الذي يليها.

- تكرار أسلوب الاستكثار وتراكيبه، متباين بين المتممات التي تلحقها، و يُستفادُ من خبريتها من خلال السياق الذي وردت فيه، وليس من خلال التركيب الفعلي لهذه الأساليب الدالة على الإنشاء غير الطلبي.
- اعتماد الشاعر على حذف المميز واستعاضه بجملة فعلية فعلها ماضٍ استوفى شروطه بفضل عملية إسناده إلى الفاعل المجازي.
- اعتماد الشاعر على (كم) الخبرية المفيدة للتكثير، متبوعة بجملة فعلية فعلها ماضٍ، المفيد للمشاركة بدلالة صيغته الفعلية على ذلك (تفاعل)، وتعدد الفاعل المجازي، وهي صورة من الصور الرائعة روعة صورها البيانية المشكلة للاستعارة المكنية وذلك بتجسيد وتشخيص بعض الصور المعنوية التي تزخر بها الدواوين الشعرية كما في الصورة الأولى.
- اقتران الجملة الشعرية بلام التوكيد المتبوعة بجملة فعلية فعلها مضارع، دال على الاستقبال المسند إلى الفاعل المجازي، المفصول بينهما بمتمم، وهي ميزة جل الشعراء المحدثين كما في الصورة الثانية.
- اعتماد الشاعر على حذف المميز لدلالة السياق اللغوي الشعري عليه، واستعاضه بجملة فعلية فعلها مضارع مسند إلى فاعل مؤخر تأخيرا وجوبيا؛ لاقتران ضميرها العائد عليه وهي من أحوال تقدم المفعول به عن الفاعل وجوبا، ودلالة التكثير – هنا- مشوبة بالتعجب، وهي أساليب يغلب عليها خروج بعض الأساليب عن وظائفها النحوية والبلاغية، وهذا لطواعية اللغة العربية ومرونة سياقاتها المختلفة كما في الصورة الثانية.
- اعتماد الشاعر على التركيب المتكون من كم الخبرية المسبوقة بجار ومجرور؛ وهذا حتى يتمكن الشاعر من ربط ما قبل وما بعد كم الخبرية، حتى يُستفاد من معرفة تمييزها المحذوف لدلالة السياق اللغوي عليه؛ لكن الاختلاف الحاصل هنا مقارنة بالتراكيب السابقة، هو إسناد الفعل المبني للمجهول إلى نائب عن الفاعل.

أما النتائج المتوصل إليها في الشق الثاني؛ فالمتأمل في هذه الدراسة، سيلحظ أنّ دلالة الألفاظ ليست مطلقة، ولا ذاتية، بل إن تحديد دلالاتها يتم غالبا ضمن السياق الذي ترد فيه، ذلك أن المحيط اللغوي هو الذي يعطي اللفظة المعنى الذي يزيل اللبس والغموض على المتلقي.

كما أنَّ بعض الدلالات لا تتحدد إلا إذا كان اللفظ مصاحبا للفظ آخر، واللفظ في هذه الحالة يكون له معنى جزئيا، أما معناه الكامل فلا يتحقق إلا بعد أن يضاف إليه المعنى الجزئي للفظ المصاحب له.

وتعدد المعنى واللفظ، من الظواهر المعجمية الأكثر دورانا في اللغة؛ فقد تناولها البعض في الظواهر الدلالية، و تحدث عنها البعض الآخر أثناء حديثه عن جهود وعلماء العربية في بحوث الدلالة، وفيهم من تناولها في تقسيمات الألفاظ الدالة على المعاني(**الترادف Synonymy** والمجاز **metaphor**، **الاشتراك اللفظي polysemy**، التضمين**hyponomy** والاقتران اللفظي**collocatio** .

ومجمل القول حول هذه الظاهرة أنّها من الظواهر الدلالية المنتشرة بكثرة في السياقات اللغوية؛ لأن لجوء الشعراء إليها كان من باب التصوير البياني، والانزياح الأسلوبي لكثير من ألفاظ اللغة العربية، كما أنّ الظواهر الدلالية التي تزخر بها الدواوين الشعرية الحديثة والمعاصرة، هي ميزة جديدة من ميزات التجدد، والتحرر من القيود النمطية التي كانت تفرض على المبدعين.إضافة إلى أنه من خلال جميع الألفاظ المترادفة، لوحظ أن الألفاظ المترادفة اتسمت بالكثرة؛ لأن الشاعر اعتمد على إعطاء كل لفظة أكثر من مرادف لكي يتسنى للقارئ أو الباحث فهم الأبيات الشعرية فهما دقيقا، ومن ثم جاء أسلوبه سهلا.

أما الوظائف الدلالية للصيغ اللغوية الموظفة من قبل الشاعر في الديوان؛ فتتمثل في وجود ارتباط وثيق بين المعنى والصوت، فكلما تغير الصوت تغيرت الدلالة، ويبقى جانب آخر من دراسة التشكيل الصوتي، وهو الأوزان الشعرية، أو موسيقى الكلام؛ لذلك اقتصرت الدراسة الصوتية بهذا الجانب؛ حيث حملت الدراسة مثل هذا النوع من النغم الصوتي الذي ميّز القصائد وأعطى لها تحليلات (صوتية) غاية في الدقة وحلاوة في القراءة، وذلك أن الصوت حينما يتردد في نص أدبي يكون مرتبطا في الغالب بعاطفة الأديب من حيث قوتها و ضعفها.

وأبرزت الدراسة أهمية ظاهرة تكرار بعض البحور على حساب بحور أخرى، لحاجة الشاعر إلى توظيف نوع من الدلالة، لأن المتكلم حينما يكرر شيئا إنما يريد تمييزه عن غيره، فالتكرار إذن أسلوب يصور الانفعالات النفسية ويسلط الأضواء عليها، وذلك لارتباطه الوثيق بالوجدان لأن المتكلم لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه ولا يكرر إلا ما يهدف نقله إلى نفس مخاطبه على القرب كان أم على البعد .

وعليه فتكرار بحر بعينه على حساب بحر آخر هو إحدى الفعاليات المؤثرة في الأداء الشعري على المستوى الصوتي والدلالي تكثيفا وتعميقا، هو أحد مصادر الثورة والإثارة المتجلية في صراع الناظم النفسي الذي انفجر وفاض على السطح.

ويلاحظ - أيضا- أن في اللغة صيغًا صرفية، تمكن من التعبير عن مختلف المعاني تعبيرًا دقيقا وموجزًا؛ لذلك لجأ الشاعر إلى استخدام هذا النوع من الصيغ؛ فنوع منها، وأدرك القارئ ما تفيده من حقائق مختلفة، وذلك باختلاف السياق أو المقام، و الصيغة الواحدة قد يتغير معناها أيضا لتغير السياق أو المقام. كما أنَّ صيغة الكلمة، أو وزنها عنصر من العناصر الأساسية التي تحدد معناها، فلولا ذلك لالتبست معاني الألفاظ المشتقة من مادة واحدة، واعتبارا بهذا؛ فقد تم تحديد معنى الفاعلية في اسم الفاعل وصيغه الموظفة في الديوان، ومعنى المفعولية في اسم المفعول، والصفة المشبهة وصيغ المبالغة؛ إلاَّ أنَّ صيغ اسم الفاعل أكثر دورانا واستعمالا من قبل الشاعر لما تحمله من دلالات في الاستعمال العادي، فكيف بالاستخدام الخاص بالشعر.

كما وضع علماء اللغة نظاما للجملة العربية، وقواعد، و قوانينا تحكم العبارات؛ وذلك لأجل ضبط المعنى، ويمكن القول إنَّ القواعد الإعرابية تُسهم في تغير المعنى؛ فكلما تغيرت الحركات الإعرابية، كلما تغيرت الدلالة؛ فدلالة العلامات(الضمة، والفتحة، والكسرة، والسكون) على المعنى من خصائص العربية.

إذن؛ فالقاعدة النحوية تؤدي دورا بارزا في توجيه المعنى وإدراكه، ومخالفتها تؤدي إلى فساد المعنى وغموضه، كما يقوم النحو ببحث علاقة الكلمات فيما بينها في الجملة الواحدة وبيان وظائفها، إذ يعتبر وسيلة نحو التفسير النهائي لتعقيدات التركيب اللغوي؛ فتأتي بعدها الدلالة لتبرز الاختلاف بين التراكيب المختلفة؛ فالنحو والدلالة مقترنان ببعضهما البعض.

والجملة تتعدد أقسامها كما هو الحال بالنسبة لمفاهيمها فهي اسمية، وفعلية عند طائفة ترى أن النوع الأول ما كان يتصدره اسم ( جملة المبتدأ والخبر )، أما النوع الثاني فعموما يتصدره الفعل الذي يعد عمدة المركب الفعلي.

كما يمكن تحويل الوحدات اللغوية من داخل المعجم إلى ألفاظ ذات قيمة دلالية محددة، يمكن معرفتها عن طريق السياق، حيث يعد المسؤول المباشر عن توظيف الدلالة المحددة حتى تكون مفهومة لدى القارئ.

وقد تحدث علماؤنا عن أهمية الدلالة المعجمية في العرف النحوي، وأفردوا لها أبوابا كثيرة في مصنفاتهم القيمة؛ حيث تحدث عنها المفسرون، والنحاة على السواء، وعرجوا على

أبوابها جميعا؛ حتى أدرك الأوائل أثر المعنى المعجمي في توجيه المعنى النحوي، ومنه توجيه المعنى الدلالي للتركيب.

إذن يبقى المجال مفتوحا أمام الباحثين، والدارسين، كل بحسب معرفته، وقدرته العلمية، في مواجهة مستويات التحليل اللساني، بشيء من الدقة، والموضوعية؛ لأنَّ مثل هذه الدراسات تستوجب الدراية العلمية، والمعلومات القيمة، لأجل سبر أغوارها، ودراستها؛ حيث يتطلب الأمر مضاعفة الجهود المبذولة، ومواصلة المسيرة العلمية، وكشف طرق أخرى تساعدنا على تناول النصوص الشعرية تحليلا صوتيا، وصرفيا، ونحويا، ودلاليا.

كما تتجلى مظاهر الصور الفنية، وحيويتها المبنية على التكرار؛ الذي يجسد تماثلا في مبنى بعض الأبيات، وتعادلا على مستوى الدلالة فيها؛ لذلك يلعب التوازي دورا رئيسيا فيما يطلق عليه التوازي الإعرابي المفضي في العديد من الأمثلة إلى التوازي الدلالي.

كما أنَّ ظاهرة التشاكل على مستوى التركيب تتداخل مع ظاهرة التوازي؛ لأنَّ جل التراكيب النحوية الموظفة من قبل الشاعر يسيطر عليها طابع الازدواج أو التقابل.

ولعل أهم ظاهرة استوقفت الباحث في هذه هي ظاهرة التشاكل والتباين؛ لأنَّ الظاهرتين تبرزان بشكل جلي وواضح في الشعر الحديث والمعاصر، وعليه يمكن العثور على نوع من التشاكل المادي والمعنوي، إضافة إلى النوع نفسه من التباين، وأنَّ العملية لا تعدو أن تكون استقراء للنص الشعري عن طريق النظريات الحديثة وبخاصة في مجال القراءة النقدية لا اللغوية، ولعل نظرية التلقي هي أهم هذه النظريات التي تستوقف النص الأدبي، وتستقريه، انطلاقا من محتواه ومضمونه.

وعليه؛ فإنَّ اللغة الشعرية تبقى من أرقى الأساليب الأدبية التي يتهافت عليها الدارسون، بحثا وتنقيبا، ودراسة، وتأويلا، وتبقى الخصائص اللغوية الشعرية متباينة، تتقاذفها الآراء ويتحكم فيها القراء والدارسون على السواء؛ فتجد هذا ينظر إليها على اعتبار أنها نسقا لغويا راقيا، بحسب مكانة الشاعر، وآخر ينظر إليها انطلاقا من الأيديولوجيات الفكرية، والمرجعيات الدينية، وطرف ثالث، يترقب التأويل، والقراءة، علّه يستأثر بدراسة من هذه الدراسات ؛ حتى يتمكن من استعراض عضلاته الفكرية، وآرائه الشاذة، دونما اعتبار للمرجعية العلمية والأمانة الفكرية.

**ويبقى في الأخير، أن نقول أنَّ الشاعر الجزائري – مصطفى محمد الغماري – تجاوز الطريقة المحاكية للشعر القديم و عناصره التقليدية أو الإحيائية؛ حيث صنع لنفسه سياقات**

متجددة، يمتدُّ أثرها إلى أحداث تراثية قديمة، وذلك بصبغة عصرية تتماشى وطبيعة الشعر الحديث من حيث الشكل والمضمون والدلالة؛ فكان التجدد في المواضيع والتنوع في الأغراض، والتباين في الإطار العام للنص الشعري الجزائري المعاصر.

كما تمكنت الدراسات الدلالية في الحقل اللساني الحديث من إبراز جملة من العلامات القائمة على أساس التقابلات القائمة بين الكلمات، التي يمكن إدراجها ضمن سياق لغوي واحد، وهو ما أدَّى بالدلاليين إلى البحث في تحديد دلالات الألفاظ ووضعها في معاجم خاصة، كالمشترك اللفظي، أو الأضداد، أو تنظيم ألفاظ في حقول دلالية؛ كأن تكون هناك ألفاظ متصلة بالمحسوسات مثل الألوان، أو ألفاظ دالة على المحسوسات المنفصلة مثل الألفاظ الأسرية، أو ألفاظ تجريدية دالة على الأفكار .

ولعل أفضل طريقة يعتمدها القارئ في فهم معنى اللفظة أو الكلمة، هو ورودها في السياق الكلامي، أو اللغوي (التركيب)؛ لأنَّ هذا الأخير هو الذي يُسهمُ في الكشف عن دلالة الألفاظ؛ حيث يقوم بتنظيم معانيها وفق ما تقتضيه الحاجة اللسانية أثناء عملية التحليل.

ويُجمعُ كل الألسنيين المحدثين على أنَّ للحقول الدلالية نظرية خاصة بها، ولا يمكن نكرانها بسبب أو لآخر، وتسعى هذه النظرية إلى إبراز القيم الجمالية، ودورها في إثراء الدرس اللساني العربي في التحليل الدلالي للألفاظ الواردة في اللغة العربية أو اللغات الأخرى، وتصنيفها بحسب تقسيماتها إلى حقول أو مجالات معينة.

وتعتبر طريقة التحليل التكويني للمعنى (تحليل المعنى إلى عناصر تكوينية) من أبرز التقنيات الدلالية التي يبدأ بها العمل مباشرة بعد عملية الانتهاء من تحديد الحقول الدلالية، ووضع الألفاظ داخل كل حقل خاص بها؛ حيث يقوم الباحث بعملية تنظيمية تسمح له باستخلاص أهم الملامح التي تجمع كلمات الحقل من ناحية، وتميِّز بين أفراده من ناحية أخرى

ويرى أصحاب نظرية التحليل المكوناتي أنه بإمكان أيِّ باحث تحديد معنى كل كلمة بعدد معين من المكونات، أو الملامح الدلالية التي تميزها عن غيرها، كما أن الملامح الدلالية التي يرصدها اللغوي، قد لا تكون بالضرورة هي نفسها الملامح الدلالية التي يرصدها المتكلم العادي للغة، على اعتبار أن الملمح الدلالي لكليهما يختلف، نظرا لطبيعة كل شخص.

ونستنتج مما سبق أنّ المعنى الدلالي لكل كلمة من كلمات الديوان الشعري الموظفة من قبل الشاعر، لا يمكن إخراجه من دائرة السياق الذي ترد في اللفظة أو الكلمة، على اعتبار أنّ الملمح الدلالي هو أحد العناصر الأساسية الذي يحدد المعنى، ويكشف عن عناصره الأخرى.

كما أنّ الملامح الدلالية التي رصدناها انطلاقا من قراءتنا لقصائد الديوان قد لا تكون نفسها الملامح الدلالية التي قد يرصدها قارئ آخر؛ لأنّ لكل قارئ ملمحا خاصا به، يوظفه بحسب إدراكه للمعنى، وبحسب امتلاكه لطريقة التحليل السليمة للعملية التحليلية .

لكن يبقى هناك عائق يقف حائلا بين القارئ والنص الشعري محل الدراسة في النقطة المتعلقة بحقل المشاعر الإنسانية؛ حيث برز الملمح الدلالي للحقول الدلالية متباينا بين البروز بقوة وبين الاستعمال النادر، ويتمثل ذلك في الحقول الخاصة بالطبيعة، والشخصيات التاريخية، والبلدان، والمشاعر، والألوان، وأعضاء الجسم؛ فكانت ألفاظ المشاعر أكثر ورودا ودورانا من بقية الألفاظ الأخرى، ومردُّ هذا إلى طبيعة الشعر الحديث الذي يجنح إلى مخاطبة النفس البشرية التواقة إلى الحلى وإلى البروز، والتمكن.

أما الكلمات الدالة على الطبيعة؛ فتوظيفها كان لأجل الإبحار في عالم يجوز فيه للشاعر أن يسبح في كل اتجاه؛ لأنّ الطبيعة هي المنفذ والملاذ الآمن لهؤلاء الشعراء، على الرغم من أن الملمح الدلالي لهذه الكلمات قد لا يكون مقصودا به الطبيعة، وإنّما قد يكون المقصود به خلجات النفس المحبة.

في حين أن الألفاظ الدالة على الشخصيات التاريخية، كان ملمحها الدلالي استلهاما واستنهاضا للهمم، وتذكرا لأجل تدبرٍ، وتعلقا لأجل استخلاص عبر، واستنطاق تاريخ؛ لأجل العبر والخبر؟!

هذه هي وجهة نظر، يراد من خلالها تطبيق بعض المناهج اللغوية الحديثة على غرار تعدد المناهج النقدية، لعلها تجد نفسها مساحة علمية بين رواد العلم، ومنهلي المعرفة، ولتبين أن النص الشعري مهما كان، يمكن إخضاعه إلى هذه المناهج العلمية المتداخلة في بعض الدراسات؛ التي تُعدُّ أكثر من ضرورة تمليها المستجدات، وطرق التحليل كفيلة بكشف ما يمكن رؤيته الآن صحيحا، وقد لا يكون هذا كذلك بعد فترة زمنية ما.

**والله أسأل التوفيق والسداد؛ فهو نعم المولى ونعم النصير.**

# مكتبة البحث

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

## قائمة المصادر والمراجع


**الإبراهيمي، خولة طالب:**

- مبادئ في اللسانيات. دار القصبة للنشر، ط2(د-ت).

**أحمد سعيد عبد الستار عبد اللطيف:**

- أساسيات علم الصرف، المكتب الجامعي الحديث، الآزريطة، الإسكندرية، ط2، 1992م.

**إسبر محمد سعيد، وبلال جنيدي**

- الشامل معجم في علوم العربية و مصطلحاتها، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1985.

**الأستراباذي رضي الدين:**

- شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
- شرح الرضي على الكافية، تحقيق: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة بنغازي، مطابع الشروق، لبنان، 1393هـ، 1973م.
- شرح الكافية في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1415هـ، 1995.

**الأشبيلي ابن عصفور، الأندلسي**

- شرح المقرب، تأليف الدكتور: علي محمود فاخر، دار الكتب ،ط 1، 1414هـ، 994 م.

**الأشموني(أبو الحسن نور الدين علي بن محمد بن عيسى):**

- شرح ألفية ابن مالك، تقديم: حسن حمد، إشراف إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ، 1998.

**الأصفهاني الراغب:**

- المفردات في غريب القرآن، مكتبة الأنجلو، (د-ت).

**ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمان بن محمد):**

- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تصحيح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، (د-ت).

**الأندلسي أبو حيان (محمد بن يوسف):**

- ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998م.

**أنيس ،إبراهيم::**

- من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1966،
- دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية (د-ت).

**أولمان ،ستيفن :**

- دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب للطباعة، القاهرة، طبعة 12.

**بحيري، سعيد حسن :**

- علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 ،1997 .

**بشر، كمال:**

- علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م.
- علم اللغة العام، الأصوات، القاهرة.

**بلعيد صالح :**

- اللغة العربية العلمية،د ر هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر سنة 2002 .
- نظرية النظم، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2002 .
- نظرية النظم، دار هومة، للطباعة والنشر، الجزائر، 2001.
- التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

**بوعمامة محمد:**

- علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة الحديث، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، جامعة قسنطينة، 1995.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**البياتي، سناء حميد:**

- قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار الفكر وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2003م.

**التفتازاني، سعد الدين:**

- مختصر على تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، منشورات عيسى بابي الحلبي، مصر (د-ت).

**نوامة عبد الجبار:**

- القرائن المعنوية في النحو العربي(رسالة دكتوراه مخطوط)، جامعة الجزائر، معهد الآداب واللغة العربية. 1995،1994.

**الثعالبي، (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل):**

- فقه اللغة و أسرار العربية، منشورات مكتبة الحياة، بيروت،لبنان، (د ، ت)

**الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر):**

- البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1984.

**الجرجاني (محمد بن علي بن علي):**

- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تعليق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ، 2002م.

**الجرجاني، السيد الشريف:**

- التعريفات، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1357هـ، 1938م.
- التعريفات، اعتنى به: مصطفى أبو يعقوب، مؤسسة الحسنى، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1427، 2006.

**الجرجاني، عبد القاهر:**

- دلائل الإعجاز ، تقديم على أبو زقية، موفر للنشر الجزائر، (د.ت).
- دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1989م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- دلائل الإعجاز، اعتنى به: علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ، 2005م.

**أبو جناح، صاحب :**

- دراسات في نظرية النحو العربي وتطبيقاتها، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1419هـ، 1998م.

**ابن جني(أبو الفتح عثمان):**

- الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2 (د،ت ).
- الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1424/2هـ، 2002م.
- اللمع في العربية، تحقيق: فايز فارس، درا الكتب الثقافية، الكويت 1972.

**جوتلف برجستراسر:**

- التطور النحوي في اللغة العربية، ترجمة: رمضان عبد التواب، دار الرفاعي للنشر، الرياض، السعودية، 1982.

**الجوهري(أبو نصر):**

- الصحاح، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان ،ط3، 1984.

**حجازي محمود فهمي:**

- البحث اللغوي، دار غريب للطباعة وللنشر والتوزيع، القاهرة، (د-ت).
- مدخل إلى علم اللغة،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م.

**الحربي، فرحان بدري:**

- الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، دراسة في تحليل الخطاب ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، لبنان، ط1 سنة 2003.

**الحريري:**

- شرح ملحة الإعراب

**حسام الدين، كريم زكي :**

- التحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج1، 2000.
- أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، المكتبة اللغوية، الرشاد للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1421هـ، 2001م.
- أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1985.

**حسان، تمام:**

- إعادة وصف اللغة العربية ألسنيا(أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية13-19 ديسمبر 1978)، الجامعة التونسية، المطبعة الثقافية، تونس، 1981..
- اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1979 .
- اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، ط3، 1985.
- اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1418، 1998.
- اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط4: 2004.
- الخلاصة النحوية، عالم الكتب، مصر ط1، 1420، 2000.

**حسن، عباس :**

- النحو الوافي، دار المعارف القاهرة، ط6، (د-ت)، ج 1.

**حسين عبد العزيز محمد:**

- مدخل إلى اللغة، دار الفكر العربي، (د-ت).

**حماسة ،محمد عبد اللطيف :**

- الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2006،
- بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003.

- العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار الفكر العربي، الكويت، 1983.
- النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى اللغوي الدلالي، دار غريب، القاهرة، مصر، 2006.

**الحمصي( محمد الطاهر):**

- الجملة بين النحو والمعاني (رسالة دكتوراه-مخطوط) قسم اللغة العربية، كلية الآداب ، جامعة دمشق، 1410، 1989.

**خان، محمد:**

- لغة القرآن الكريم، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر، ط1، 2004.
- اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في بحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1: 2002.
- بنية الخطاب الشعري:الإيقاع والوزن، (محاضرات الملتقى الثالث؛ السيمياء والنص الأدبي،2004).

**خرما، نايف:**

- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط2، 1979.

**خليل، أحمد:**

- المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1968.

**خليل، حلمي:**

- دراسات في اللغة والمعاجم،

**داود، محمد محمد :**

- العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر، 2001.

**الداية، فايز:**

- علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط5، 1427هـ، 2006م.


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن).**

- الاشتقاق: تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

**دفة بلقاسم:**

- بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2008/1.
- الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد محمد علي خليفة، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة باتنة، 1995.
- في النحو العربي، رؤية علمية في المنهج، الفهم، التعليم، التحليل، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2002.

**الراجحي، عبده :**

- التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1428 هـ، 2008م.
- التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الأزربطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

**الرازي( زين الدين محمد بن أبو بكر بن عبد القادر ):**

- مختار الصحاح، ضبط وتحرير وتعليق: مصطفى ديب البغا، دار الهدى، عين مليلة الجزائر ،ط4، 1990.
- مختار الصحاح، تحقيق: أحمد إبراهيم زهوة،دار الكتاب العربي بيروت 2004.

**الرازي (فخر الدين):**

- المحصول في علم الأصول، تحقيق: جابر فياض، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، ط1، 1399هـ، 1997م.

**الرديني، محمد علي عبد الكريم:**

- فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.
- فصول في علم اللغة العام، عالم الكتب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ، 2002م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الرماني(أبو الحسن علي بن عيسى):**

- كتاب معاني الحروف، تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، جدة، ط 3 ، 1404هـ، 1984م.

**ريمون طحان:**

- الألسنية العربية، المكتبة الجامعية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2: 1981م.

**الزجاج(أبو إسحاق إبراهيم بن السري بن سهل النحوي):**

- إعراب القرآن المنسوب له، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

**الزجاجي ( أبو القاسم عبد الرحمان بن إسحاق ):**

- الجمل، تحقيق: علي توفيق الحمد،مؤسسة الرسالة،بيروت،ط5، 1996.

**الزركشي(بدر الدين محمد بن عبد الله):**

- البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1391، 1972.

**زكريا ميشال:**

- الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1980م.

**الزمخشري(أبو القاسم جار الله محمود بن عمر):**

- أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988/1.
- المفصل في علم العربية، على نفقة محمد أمين الخانجي الكتبي، مطبعة التقدم، مصر، ط1، 1323هـ.
- المفصل في صنعة الإعراب: قدم له و بوبه: علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط 1، 1993
- تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407، 1987.

- أساس البلاغة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الأول.
- البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1391، 1972.

**الزنّاد الأزهر:**

- نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، (د ت).

**السامرائي، إبراهيم:**

- فقه اللغة المقارن، دار الملايين، بيروت، ط2، 1978.

**السامرائي، فاضل صالح:**

- الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2002
- معاني النحو، دار الفكر العربي،بيروت، لبنان، ط1، 2000.
- الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ، 2000م.

**السبكي(بهاء الدين أبو حامد أحمد بن علي):**

- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ، 2001م.

**ابن السراج( أبو بكر محمد بن سهل):**

- الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4/1999.

**سعد، محمد محمد:**

- في علم الدلالة، مكتبة الزهراء الشرق، القاهرة، مصر،ط1، 2002.

**السعدني، مصطفى:**

- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي،منشأة المعارف، الإسكندرية،مصر،(د-ت).

**السعران، محمود:**

- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، القاهرة، 1962.

**سقال دزيرة:**

- علم البيان بين النظريات و الأصول، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

**السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي):**

- مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت (د،ت).
- مفتاح العلوم، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر،ط1421،2هـ، 1990.

**سلطان منير:**

- الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1 /2000.

**سليم، عبد الإله:**

- بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة 2001 .

**سيبويه(أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر):**

- كتاب سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1(د.ت).
- الكتاب، علّق عليه: د.إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ، 1999م.

**السيوطي( جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر):**

- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1/1975.
- الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1408، 1988.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، (د-ت).
- الأشباه والنظائر، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

**شامية أحمد:**

- خصائص العربية والإعجاز القرآني في نظرية عبد القاهر الجرجاني اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د-ت).

**شديد، صائل رشدي:**

- عناصر تحقيق الدلالة في العربية، دراسة لسانية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002م.

**شراد شلتاغ عبود:**

- الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، 2003.

**الشيخ، عبد الواحد حسن:**

- العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، دراسة تطبيقية، شعاع ، مصر، ط 1، سنة 1999.
- البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1419هـ، 1999م.

**صابر ، محي الدين وآخرون:**

- المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تأليف جماعة من كبار اللغويين العرب، توزيع لاروس، 1989.

**صبرة محمد حسنين:**

- تعَدُّد التَّوجيه النَّحوي، مواضعه، أسبابه، نتائجه، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1427هـ، 2006م.


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**صبور عمر:**

- بعض ظواهر علم الدلالة العربي (من خلال ديوان حسان بن ثابت)، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه الحلقة الثالثة، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، إشراف الدكتور عاطف عبد الهادي علام، 1990.

**الصليبي، مصطفى سعيد:**

- الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري(دراسة نحوية )،دار هومة،الجزائر،(د-ت).

**الصنهاجي :آجروم محمد بن محمد**

- شرح الأجرومية، شرح: محمد بن صالح العثيمين، مكتبة الأنصار، منشية السد العالي، جسر السويس، ط1، 1422هـ، 2002م.

**ضيف، شوقي:**

- تجديد النحو، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982م.

**طبال فاطمة بركة:**

- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1/1413هـ، 1993م.

**طبانة بدوي:**

- معجم البلاغة العربية، منشورات كلية التربية، جامعة طرابلس، ط1، 2،1977.

**الطرابلسي محمد الهادي:**

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981.

**عبد التواب، رمضان :**

- فصول في فقه اللغة العربية، المؤسسة السعودية، مصر ط 3(د-ت).
- فصول في فقه اللغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3(د-ت).

**عبد الجليل عبد القادر:**

- علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، ط1/1422هـ، 2002م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**عتيق عبد العزيز:**

- في البلاغة العربية(علم المعاني-البيان-البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان(د-ت).
- علم العروض والقافية. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان(د-ت).

**أبو العدوس يوسف:**

- البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1999.

**عزوز أحمد:**

- أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات إتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

**بن عزوز زبدة:**

- دراسة المشتقات العربية الأسماء و الأفعال الواردة في القصائد العشرة الطوال، وآثارها البلاغية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989.

**عصام، نور الدين :**

- أبنية الأفعال في شافية ابن الحاجب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1418هـ، 1997م.

**ابن عقيل(بهاء الدين عبد الله العقيلي المصري الهمذاني):**

- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، مصر، 2004.

**عكاشة محمود:**

- الدلالة اللفظية، مكتبة الأنجلو المصرية، 2002.
- التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية)، دار النشر للجامعات، مصر، ط1: 2005.

**علوش جميل:**

- التعجب: صيغته وأبنيته، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1/2000.

**عمايرة، خليل أحمد :**

- في نحو اللغة و تراكيبها، عالم المعرفة، جدة، السعودية، ط1 1998.

**عمر أحمد مختار:**

- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998م.

**عيد محمد:**

- النحو المصفى، مكتبة المنيرة، مصر، 1989.
- النحو المصفى، مكتبة الشباب، القاهرة، سنة1994.

**الغزالي(أبو حامد بن محمد):**

- المستصفى من علم الأصول، تحقيق وتعليق: محمد سليمان الأشقر، دار الفكر، بيروت، لبنان، 417 هـ، 1997م.

**الغلاييني، مصطفى:**

- جامع الدروس العربية، مراجعة محمد أسعد النادري، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج1،ط37، سنة2000.

**فؤاد نعمة:**

- ملخص قواعد اللغة العربية، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط17، (د ت).

**ابن فارس(أبو الحسين أحمد بن فارس):**

- مقاييس اللغة، تحقيق:عبد السلام محمد هارون،دار الجيل، بيروت، لبنان،المجلد الأول.

**فارع شحدة وآخرون:**

- مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر ، ط1، 2000.

**الفرجاني، جمعة العربي:**

- التراكيب النحوية ودلالاتها الأسلوبية في شعر مصطفى بن زكري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف أ.د محمد كراكبي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر(د ت).

**فضل عباس:**

- تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، دراسة وصفية تحليلية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1425هـ، 2004م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**فضل، صلاح:**

- بلاغة الخطاب وعلم ا ص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- نظرية البنائية في النقد لأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د-ت).

**الفقراء سيف الدين طه:**

- المشتقات الدالة على ـاعلية والمفعولية، دراسة صرفية دلالية إحـصائية، عـالم الكتب الحديث، إربد عمَّان، ط1، 1425هـ، 2004م.

**الفهري، عبد القادر الفاسي:**

- اللسانيات واللغة العر ، نماذج تركيبية دلالية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الكتاب الأول ط4، 2000.
- اللسانيات واللغة العربـ، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

**فيدوح عبد القادر:**

- دلائلية النص الأدبي، ـ اسة سيميائية للـشعر الجزائـري، ديـوان المطبوعـات الجزائرية، الجزائر، ط ـ 1993.

**الفيروز آبادي(مجد الدين محمد بـ يعقوب):**

- القاموس المحيط، تحقيـ محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1996
- القاموس المحيط، منشو ات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

**قباوة فخر الدين:**

- التحليل النحوي، أصـ ه وأدلته، الشركة المصرية العالمية للنـشر، مـصر، ط1، 2002.

**قدور، أحمد محمد:**

- مبادئ اللسانيات، دار لفكر، دمشق، سورية، ط1، 1996م.
- اللسانيات وآفاق الدرـ اللغوي، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1422هـ، 2001م.

**القرطبي، ابن مضاء:**

- الرد على النحاة، تحقيـ: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط2، 1982.

**القزويني الخطيب:**

- الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت) .
- الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، (مختصر تلخيص المفتاح)، تحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
- الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000م .

**القيرواني، ابن رشيق:**

- العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،1972.

**كراكبي، محمد:**

- خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر ، 2003.

**اللغوي، أبو الطيب:**

- الأضداد في كلام العرب، تحقيق: عزة حسن، دمشق، سوريا، 1963م.

**لوشن، نور الهدى:**

- مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية الأزاريطة، الإسكندرية، 2001.
- إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، دراسة دلالية، دكتوراه الدولة، إشراف ميشال باربو، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 199 (مخطوط).

**بن مالك رشيد:**

- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000 .

**المبرد(أبو العباس محمد بن يزيد):**

- المقتضب، تحقيق: حسن حمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- المقتضب، تحقيق: عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب بيروت، (د.ت).

- المقتضب،تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،لجنة إحياء التراث الإسلامي،القاهرة،1388هـ.

**متولي صبري:**

- علم الصرف العربي أصول و بناء و قوانين التحليل، دار غريب، القاهرة، مصر، 2002.

**محاضرات الملتقى الوطني الثاني . السيمياء و النص الأدبي ، دار الهدى للطباعة و النشر ، الجزائر. سنة 2002.**

**المخزومي، مهدي :**

- في النحو العربي، قواعد وتطبيق،دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1406هـ،1986م.
- في النحو العربي، نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1406هـ، 1986م.

**الملتقى الوطني الثاني، الأدب الجزائري في ميزان النقد، ماي 1993 م، ط 1، 1994، عنابة**

**مداس، أحمد:**

- لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، عمّان، ط1/2007.

**مراد، مبروك مراد عبد الرحمان:**

- من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1: 2002.

**المرادي الحسن بن القاسم:**

- الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد فاضل، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

**مرتاض، عبد الملك:**

- بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية "، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر ، 1991.
- التحليل السميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، سنة 2001 .


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- مقامات السيوطي – دراسة – منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
- شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994.
- نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003.

**المسدي، عبد السلام، و محمد الهادي الطرابلسي،**

- الشرط في القرآن الكريم على نهج اللسانيات الوصفية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1980.

**المصري، فتح الله سالم:**

- الأدوات المفيدة للتنبيه في كلام العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

**مصطفى إبراهيم:**

- إحياء النحو، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1992،
- إحياء النحو، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1973.

**مصطفى إبراهيم و حامد عبد القادر ، وأحمد حسن الزيات ، ومحمد علي النجار:**

- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع.

**مصطفى، السيد عبد الحميد:**

- المغني في علم الصرف، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، عمان، الأردن، ط1، 1998/1418.

**مفتاح محمد:**

- التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، سنة 1996.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص )، المركز الثقافي العربي، المغرب ط4، 2005 .


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**المكودي(أبو زيد عبد الرحمان بن صالح):**

- شرح المكودي على الألفية في علم الصرف والنحو، ضبط إخراج إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1422 هـ ، 2002م.

**المنصف عاشور:**

- بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، منشورات كلية الآداب منوبة، جامعة تونس، 1991، مج:2.
- التركيب عند ابن المقنع ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982.

**ابن منظور:**

- لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997
- لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد 9.

**مهدي أسعد عرار:**

- جدل اللفظ والمعنى دراسة في دلالة الكلمة العربية، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2002.

**أبو موسى محمد محمد:**

- دلالة التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط2، 1408هـ، 1987م.

**مومن أحمد:**

- اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية ابن عكنون الجزائر، ط2، 2005.

**ميلاد خالد:**

- الإنشاء النحوي في العربية بين التراكيب والدلالة، سلسلة اللسانيات، جامعة منّوبة، كلية الآداب والمؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 1421هـ، 2001م، مج15.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ميلز سارة:**

- الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004.

**أبو ناضر موريس:**

- مدخل إلى علم الدلالة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، عدد 19/18، مارس 1982.

**نحلة، محمود أحمد**

- مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1986.

**نهر هادي:**

- علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عام الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م.

**هارون محمد عبد السلام:**

- الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1979

**ابن هشام(أبو محمد عبد الله جمال الدين بن أحمد بن عبد الله الأنصاري):**

- مغني اللبيب، تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 1425هـ،2005م.
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ومعه كتاب "عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك" لمحمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، (د-ت).
- مغني اللبيب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر ومطبعة المدني. القاهرة، (د-ت).
- شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق وشرح: محمد خير طعمة حلبي، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط3، 1419 هـ ،1998م.
- شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

**هنداوي عبد الحميد أحمد يوسف:**

- الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم, المكتبة العصرية صيدا بيروت 1423هـ , 2002 م .

**هنية خير الدين:**

- المفيد في النحو و الصرف و الإعراب، دار الحضارة، 1995.

**وافي علي عبد الواحد:**

- علم اللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط:8 2002.
- فقه اللغة، دار النهضة مصر، القاهرة، ط8 (د-ت).

**ياقوت محمود سليمان:**

- الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن، دار المعرفة الجامعية، للطبع والنشر والتوزيع، 1996.

**ابن يعيش(موفّق الدين أبو البقاء يعيش بن علي):**

- شرح المفصل، تحقيق: أحمد، مراجعة إسماعيل عبد الجواد عبد الغني، المكتبة التوفيقية، القاهرة،(د،ت) .

**مصطفى محمد الغماري:**

**أغنيات الورد والنّار**

**الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر.**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| مقدمة | أ-ح |
| تمهيد: مفهوم الخطاب الشعري | 9 |
| **الباب الأول: الدراسة التركيبية** | 15-234 |
| مدخل: أهمية التراكيب النحوية في الدراسات اللغوية | 16 |
| **الفصل الأول:الجملة الخبرية في ضوء الدراسات اللغوية** | 20 |
| مدخل | 21 |
| المبحث الأول: الجملة الفعلية : | 24 |
| • الجملة الفعلية المثبتة: | 30 |
| • الجملة الفعلية المنفية: | 57 |
| • الجملة الفعلية المؤكدة: | 64 |
| • الجملة الفعلية المركبة: | 79 |
| المبحث الثاني:الجملة الاسمية: | 91 |
| • الجملة البسيطة: | 92 |
| • الحذف في الجملة الاسمية: | 112 |
| • الجملة المنسوخة: | 122 |
| • الجملة الاسمية المركبة: | 136 |
| **الفصل الثاني: الجملة الإنشائية** | 150 |
| مدخل | 151 |
| المبحث الأول: الجملة الطلبية | 153 |
| • جملة النداء | 154 |
| • جملة الاستفهام | 174 |
| • جملة الأمر | 193 |
| • جملة النهي | 203 |
| • جملة التمني | 208 |


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

| | |
|---|---|
| المبحث الثاني: الجملة غير الطلبية<br>• التعجب: | 211<br>213 |
| • أسلوب الاستكثار: | 227 |
| • أسلوب القَسَم: | 234 |
| **الباب الثاني: الدراسة الدلالية** | 237-405 |
| مدخل: أهمية الدراسات الدلالية في الدراسات اللسانية | 238 |
| **الفصل الأول:التحليل الدلالي في ضوء الدراسات اللسانية الحديثة** | 244 |
| المبحث الأول: العلاقات الدلالية: | 245 |
| • الترادف: | 247 |
| • المشترك اللفظي: | 259 |
| • التضاد: | 268 |
| • التضمين: | 276 |
| المبحث الثاني: الوظائف الدلالية للصيغ اللغوية: | 283 |
| • مفهوم التشكيل الصوتي: | 289 |
| • الوظائف الدلالية للصيغ الصوتية: | 291 |
| • الوظائف الدلالية للصيغ الصرفية: | 298 |
| • الوظائف الدلالية للصيغ النحوية: | 313 |
| • الوظائف الدلالية للصيغ المعجمية: | 314 |
| **الفصل الثاني:لغة الخطاب الشعري عند الغماري** | 316 |
| مدخل: ماهية التشاكل والتباين | 317 |
| المبحث الأول: عناصر الخطاب الشعري: | 326 |
| • التشاكل والتباين على مستوى التركيب: | 327 |
| • التشاكل والتباين على مستوى المعجم: | 337 |
| • خصائص لغة الخطاب الشعري: | 348 |
| المبحث الثاني: المعجم اشعري والحقول الدلالية: | 365 |

| | |
|---|---|
| • المعجم الشعري وأنواع الدلالات:<br>• الدلالة الحقيقية<br>• الدلالة المجازية.<br>• الدلالة الثقافية | 367<br>367<br>372<br>376 |
| • الحقول الدلالية | 379 |
| • الحقول الدلالية وعلاقتها بالتحليل التكويني للمعنى | 383 |
| خاتمة | 406 |
| مكتبة البحث | 417 |
| فهرس الموضوعات | 439 |


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

D'un autre côté le phénomène d'isotopie forme lui aussi paradoxalement de la binarité forme / sens.

On note que le champ des sentiments humains est plus redondant que ceux de la nature , les personnages historiques, les pays, les couleurs et les organes du corps, ce qui implique la nature du discours poétique qui se contente à la domination.

Cette thèse se présente comme suit :

1ere partie: ETUDE SYNTAXIQUE.

Chapitre1:phrase
Chapitre2: phrase

2eme partie: ETUDE SEMANTIQUE.

Chapitre1: Les relations sémantiques.
Chapitre2: Le langage du discours poétique.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Le texte poétique est devenu la base de toute étude linguistique, à cause de ses caractéristiques , il est à la fois complémentaire, cohérent et bien bâtit. Il est construit par une continuité de propositions formant l'harmonie et l'homogénéité d'un espace vital et magique.

Cette étude vient de mettre en évidence l'esprit émotionnel de Moustafa Al-Ghomari à travers son œuvre ( OGHNIYATE AL- WARD WA AN-NAR) du côté syntaxique grammatical et l''édification sémantique.

On s'y penché sur toute forme stylistique pour déterminer la relation entre le réel et l'émotion munit d'une méthode descriptive d'une part agissant sur la syntaxe ( genres et formes) , d'une autre sur les caractéristiques lexicales et sémantiques.

On suppose que la meilleur manière pour traiter la poésie ( lexique - syntaxe ) est de prendre en considération le contexte, afin d'aboutir à la relation magique reliant les mots et les formes au ses voulu.

De ce fait , les images vives de toute redondance , forment la ressemblance et l'égalité des verres du côté parallélisme grammatical et sémantique .

ملخص الأطروحـــــــة باللغة الأجنبية

# RESUME DE THESE

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية