زارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي –تبسة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البنياتُ الأسلوبيّةُ في ديوان "في السَّاعةِ العاشِقةِ مَسَاءً" للشّاعر علاّل الحجّام

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي: تخصص " علوم اللّسان "

إعداد الطالبتين:
سميرة عطية
يمينة محمدي

إشراف الأستاذ:
كمال الدين دويشين

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
د.الطيب جبايلي	أستاذ محاضر –أ–	رئيسا
كمال الدين دويشين	أستاذ مساعد –أ–	مشرفا ومقررا
د.رشيد عمران	أستاذ مساعد –أ–	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

« إنّي رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلاّ قال في غده لو غيّر هذا لكان أحسن ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا كان أجمل.. وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

العماد الأصفهاني

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنعم علينا بنعمة الإسلام

نتقدّم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف

كمال الدين دويشين

الذي ساعدنا في إتمام هذا العمل المتواضع والذي رافقنا فيه منذ البداية حتى النهاية بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي كانت لنا الزاد المعين في إنجاز هذه المذكرة

كما نتقدّم بجزيل الشكر والعرفان لصاحب المدونة الشاعر:

"علّال الحجّام"

ونتقدّم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقّرين على تشرّفهم بقراءة وتقييم هذا البحث المتواصل

جزيل الشكر والعرفان لكل من علمنا حرفا: أساتذتنا الأفاضل

إهداء

إلى كل من نحب

نهدي هذا العمل

مقدّمـــــــة

مقدّمـــــــــــة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبيهِ الهادي الأمين به أستعين وبه أستبين وعليه أتوكل. أمّا بعد:

حفل النقد الأدبيّ الحديث و المعاصر بمناهج نقديّة تأثّرت بطائفة من التيّارات الفكريّة والفنيّة، انطلاقا من التيّار البنيويّ مع البنيويّة التكوينيّة، وتيّار البنيويّة اللسانيّة، والتيّار التفكيكيّ، والتيّار الهرمينوطيقيّ...وصولا إلى مرحلة الأسلوب مع الأسلوبيّة.

وهذه المناهج النقديّة تهتمّ بالنصّ الأدبيّ من النّاحية الدلاليّة والموضوعاتيّة، ومن النّاحية الفنيّة والجماليّة، والشكليّة والبنيويّة. وتعدّ الأسلوبيّة من أبرز هذه المناهج التي تروم دراسة النصّ الأدبيّ انطلاقا من مستوياته التعبيريّة المختلفة، لذا وقع اختيارنا على هذا المنهج قصد استثمار آلياته التطبيقيّة والإجرائيّة على نصّ أدبيّ من الشعر العربيّ المعاصر، بغرض الوقوف على تجلياته الصوتيّة، والإيقاعيّة، والصرفيّة، والدّلاليّة، مع التركيز على استجلاء خصائصه الفنيّة والجماليّة، ورصد مواطن العدول عن أصل الوضع في ثناياه، باعتبار ذلك يشكّل الملمح الأسلوبيّ لكلّ أديب مبدع.

وفي سياق هذه الممارسة النقديّة – باستثمار آليات التحليل الأسلوبيّ– وقع اختيارنا على مدوّنة من الشعر المغربيّ المعاصر، تتمثّل في ديوان " في السّاعة العاشقة مساءً " للشّاعر المبدع " علاّل الحجّام"، لما يتميّز به هذا العمل الأدبيّ من خصائص فنيّة، وتفرّد لصاحبه، الذي استطاع أن يوظّف ملكاته الفنيّة واللغويّة والأدبيّة للتعبير عن آرائه وأفكاره، عن أحاسيسه ومشاعره، بأسلوب فنيّ ينمّ عن اقتدار وتمكّن.

ومن هنا، انطلق عملنا هذا محاولا الإجابة عن انشغالات عديدة، نلخّصها في العناصر الآتية :

ما الأسلوبيّة؟ وما هي اتجاهاتها؟ وما هي آليتها الإجرائيّة والتطبيقيّة؟ وما هي الإمكانات التي تتيحها لاستكناه النصّ الأدبيّ والكشف عن سماته الفنيّة والأدبيّة؟ ما الذي يميّز أسلوب علال الحجّام، إنْ على المستوى الصوتي، أو على المستوى الصرفيّ، أو على المستوى التركيبيّ، أو على المستوى الدّلاليّ؟

ومحاولة منّا الكشف عن الخصائص الفنيّة لهذا العمل الأدبيّ بطريق التحليل الموضوعيّ لمكوّناته اللّغويّة باعتباره نصّا لغويّا واحدا بدواله ومدلولاته، ارتأينا أن يكون عملنا موسوما بـ " ديوان " في السّاعة العاشقة مساءً " لعلاّل الحجّام – دراسة أسلوبيّة ".

وقد اجتمعت أسباب جوهريّة رجّحت اختيارنا لهذا المنهج النّقديّ، ولهذه المدوّنة الأدبيّة. أمّا ما يتعلّق بالمنهج الأسلوبيّ فلكون هذا المنهج –وبإجماع الدارسين الغربيين، وباختلاف اتجاهاتهم – صار أكثر المناهج النقديّة المعاصرة قدرة على تحليل النصّ الأدبيّ بطريقة تستثمر ما جاد به الدرس اللساني الحديث من علوم لغويّة.

وأمّا ما يتعلّق بالمدوّنة " في السّاعة العاشقة مساءً " فكان الاختيار عليها لما تتميّز به، سواء على مستوى الرؤى والأفكار التي يطرحها الشاعر "علال الحجّام"، أو على مستوى جمال صوره الفنيّة وتطويعه للغة العربيّة بأسلوب يكشف عن تمكّن واقتدار. وعليه، نحن لا ندّعي قصب السبق في تقديم هذا العمل الإبداعيّ، باستثمار منهج من مناهج النقد العربيّ المعاصر.

وقد اقتضى منّا هذا البحث توزيع مادته على خطّة تشمل مدخلا وأربعة فصول، مسبوقة بمقدّمة ومتلوّة بخاتمة.

المدخل : تمّ تخصيص المدخل للتعرّف على مفهوم كل من : البنية، الأسلوب، الأسلوبيّة، وللتعريف باتجاهات الأسلوبيّة وأبرز أعلامها، وعلاقة الأسلوبيّة بغيرها من العلوم اللّسانيّة، كما أفردنا حيّزا في المدخل للتعريف بالمدوّنة وبصاحبها.

الفصل الأوّل : تناولنا في إطاره :

المستوى الصوتيّ، بالتعرض إلى الوزن الشعريّ من حيث وحداته الإيقاعيّة، أضربه، و كيف لوّنها الشاعر بألوان الإيقاعات الموسيقيّة التي تتيحها الأوزان العروضيّة التي نسج الشاعر على إيقاعاتها قصائده الشعريّة، بالإضافة إلى الظواهر الموسيقيّة الأخرى، كإيقاعات القوافي، والنسوج الإيقاعيّة لظاهرة التدوير، والتجنيس، والتكرار الصوتي وغيرها.

الفصل الثّاني : تناولنا بالدّراسة في إطاره :

1- الوحدات المورفولوجيّة الحرّة، بتناول العناصر الآتية :

أ- الوحدات المورفولوجيّة الحرّة، بدراسة الفعل وأقسامه باعتبار زمنه، ماض، ومضارع، وأمر.

ب- المشتقّات : اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبّهة، وذلك من حيث صيغها، وتواترها ودلالاتها داخل السياق الذي وردت فيه.

ح- الضمير : وتمّ التركيز على ضمير الشخص، من حيث حضوره الكمّي و النوعيّ، ودلالات هذا الحضور أو الغياب داخل سياقات القصيد المتعدّدة.

2- الوحدات المورفولوجيّة المقيّدة، بدراسة الوحدات الصرفيّة الآتية :

أ- الوحدات المتّصلة بالمركّب الاسميّ : "أل" الاستغراقيّة، و "أل" العهديّة.

ب- الوحدات المتّصلة بالمركّب الفعليّ : أحرف المضارعة، السّوابق، اختيار الصّيغ المتميّزة.

الفصل الثّالث : وخصّصناه للمستوى التركيبيّ، وتناولنا فيه بالدراسة :

أ- أنماط الجملة من حيث الإخبار والإنشاء: الجملة الخبريّة المثبتة والمؤكّدة والمنفيّة، والجملة الإنشائيّة الطلبيّة، جملة الأمر، جملة الاستفهام، جملة النّداء...

ب- أنماط الجملة من حيث ركنا الإسناد، الجملة الاسميّة، والجملة الفعليّة.

الفصل الرّابع : وخصّصناه للمستوى الدّلاليّ باستثمار نظريّة الحقول الدّلاليّة بغية الوقوف على تفريعات المعجم الشعريّ للشّاعر علاّل الحجّام إلى الحقول الدلاليّة، ومحاولة الكشف عن علاقة مضامين القصيد مع لغة الشّاعر، ومدى قدرتها –أي هذه اللغة – على التعبير عن آرائه وأفكاره ورؤاه.

وقد اقتضت – منّا – هذه الدّراسة اصطناع المنهج الوصفيّ التحليليّ، كما استثمرنا المنهج الوصفيّ الوظيفيّ، مستعينين بالمنهج الإحصائيّ، والتأويليّ للكشف عن الدّلالات الخفيّة في القصيد.

وقد استعانت هذه الدّراسة بطائفة من المصادر والمراجع، بحسب متطلّبات المادة العلميّة في كلّ فصل من فصول البحث، نورد منها على سبيل الذكر لا الحصر :

- الأسلوبيّة لبيير جيرو
- الأسلوب والأسلوبيّة لعبد السّلام المسدّي.
- الأسلوبيّة : مدخل نظريّ ودراسة أدبيّة.
- العروض وإيقاع الشعر العربيّ للسيّد بحراويّ
- الأصوات اللغويّة لإبراهيم أنيس
- علم الأصوات لكمال بشر
- أبنية الصرف في كتاب سيبويه لخديجة الحديثيّ
- الكتاب لسيبويه.
- مغني اللبيب لابن هشام
- علم الدّلالة لأحمد مختار عمر.

وقد اعترضت هذا المجهود بعض الصعوبات حاولت تذليلها قدر المستطاع، كتشعّب الدّراسة وصعوبة الإلمام بمادتها العلميّة، وجدّة المدوّنة التي اخترناها لتطبيق المنهج النقديّ الّذي اعتمدناه كآليّة تطبيقيّة على النصّ الأدبيّ، لهذا نقول : إنْ وفقنا في هذا المجهود فهذا بتسديد من الله عزّ وجلّ، وإنْ كثرت سقطاته – وهذا أمر مؤكّد – فتقصير منّا ...

وفي الختام، لا يسعنا إلاّ أن نتقدّم بالشكر الجزيل إلى السيّد المشرف الّذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته التي ذلّلت لنا الكثير من العقبات، وأسهمت في إخراج هذا البحث على الصّورة التي هو عليها.

مدخل نظري:

- ✓ مفهوم البنية.
- ✓ مفهوم الأسلوب.
- ✓ مفهوم الأسلوبيّة .
- ✓ اتّجاهات الأسلوبيّة.
- ✓ علاقة الأسلوبيّة بالعلوم الأخرى.

مدخل نظري:

مفهوم البنية لغة واصطلاحا:

مفهوم البنية لغة:

قال صاحب "اللّسان": «بِنْيَة، وهي مثل رِشْوَة ورِشَا، كَأنَّ البِنْيَةَ الهَيْئةُ التِي يُبْنَى عَلْيهَا»[1]. و ذكر ابن فارس في "مقاييس اللّغة" " في باب (الباء والنون والياء): « البَاءُ والنُونُ واليَاءُ أَصْلٌ وَاحِدٌ، وهو بِنَاءُ الشَّيْءِ بِضَمِ بَعْضِهِ إلَى بعض ويُقَالُ بُنْيَة وبنىً وبِنْيَة وبِنًى بكسر الباء»[2]، وقال صاحب "المحيط" في مادة (ب، ن، ي): «بَنَى البِنَاءُ ،بِنَاءٌ، وبِنًى وبِنْيَةٌ بُنْيَةٌ»[3]، وأشار "أحمد مختار عمر" في "معجم اللغة العربية المعاصرة" إلى مفهوم جمع فيه بين تفكير صنّاع المعاجم القدامى والتفكير اللغوي المعاصر ليكون بذلك مواكب للتطور الحاصل في اللغة وغيرها من مختلف الجوانب الاقتصادية والعلمية والثقافية والاجتماعية، فقال في ذلك: بَنَىَ، وبَنَى بِـ، وبَنَى عَلَى، يَبْنِي، ابْنِ بِنَاء وبُنْيَانَا وبِنَايَة، بُنْيَةٌ، (مفرد)، "ج" بُنًى، أمّا بِنَى الصّنَاعَةُ ووَسَائِلُ الإنْتَاجِ هي بُنَى فَوْقِيَة وتَحْتِيَة أمّا القَوَانِينُ والأَدَبِيَاتُ فَهِيَ بُنَى فَوْقِيَة[4]، بِنْيَة (مفرد): ج، بِنًى، بِنْيَةُ الكَلِمَة صِيغَتُهَا الصَّرْفِيَة بِنَاؤُهَا".

فمفهوم – إذن – البنية في المعاجم اللغويّة تعني البناء والتركيب والهيئة التي يكون على منوالها الشيء.

أمّا في المعاجم الغربية، فكلمة "بِنْيَة" "Structure" اشتقّت من الأصل اللاتيني "Stuere" وتعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتدّت الكلمة لتشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية والمعمارية، ثم اتّسعت لتشمل الطريقة التي تتكيّفُ بها الأجزاء لتكون كلا، سواء كان جسما حيّا أو معدنيا أو قولاً لغويا[5] .

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، م 14، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص 94.

[2]– أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللّغة، ، ج1، تح: عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر، ص 303.

[3] – إسماعيل بن عبّاد: المحيط في اللّغة، ج 10، عالم الكتب، ط1، 1994، ص 404.

[4] – أحمد مختار عمر: معجم اللّغة العربية المعاصرة، م1، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص، ص 250-252.

[5] – ينظر : صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1998م، ص، ص 120-121.

نستشف من التعريفات السابقة للبنية أنّ دلالة كلمة "البنية" في الدرس اللغوي الغربي لا تختلف عن دلالتها في المعاجم العربية، فهي تعني طريقة البناء أو التراكيب أو هي القالب الذي تبنى عليه الأجزاء سواء كان جسما ماديا أو قولا لغويا.

البنية اصطلاحا:

قدّم "جابر عصفور" في مقال له بعنوان "عن البنيوية التوليدية" مفهوما للبنية يرى فيه بأنّها: «اكتشاف العلاقات المنظّمة للعناصر والواصلة بين الأجزاء والمفسّرة للعناصر والأجزاء في نفس الوقت»[1]، فالبنية هي التي تربط بين العناصر اللّغوية، ثمّ تفسّر كيف يكون هذا الربط وطبيعة العلاقات بين هذه العناصر، أمّا "عبد السّلام المسّدي" فيقول بأنّ: « البنية هي عبارة عن كلٌّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهية كل عنصر وقفٌ على بقية العناصر فلا يتعيّن أحدهما إلاّ بعلاقته بالعناصر الأخرى»[2].

فالبنية هي عبارة عن تركيب للعناصر اللّغوية محكومٌ بقواعد وقوانين، بحيث أنّ انفصال هذه العناصر عن بعض يؤدّي إلى خلل في طبيعة البنية وفي تركيبها.

ويقدّم جان بياجيه (Jean Biaget) مفهوما آخر للبنية حيث يرى بأنّها: « مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدّى حدودها أو تستعينَ بعناصر خارجية»[3].

ويتضّح لنا من خلال هذا التعريف أن البنية تتسم بسمة مميزة وهي التحويل، والبنية بخصائصها وقوانينها هي التّي تتحكّم في العناصر اللغوية.

ونستشّف من خلال جملة التعريفات السابقة أنَّ البنية في مفهومها العام تتسّم بدلالة الرّبط والتركيب بين العناصر اللغوية فهي المجموعة أو الهيكل الذي تنتظم فيه هذه العناصر بناء على قوانين وعلاقات خاصة بها وتتحكّم فيها.

---

[1]- جابر عصفور: مقال (عن البنيوية التوليدية)، مجلة فصول، م1، ع2، 1981، ص 87.

[2]- عبد السلام المسدّي: مباحث تأسيسية في اللّسانيات، دار الكتب الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 111.

[3]- جان بياجيه: البنيوية، تر: عارفة منيمنة، بشير أو بري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985، ص 8.

الأسلوب والأسلوبية المفهوم والعلاقة

مفهوم الأسلوب عند العرب:

الأسلوب لغة:

أورده صاحب "العين" فقال في مادة "سَلَبَ": كلُّ لبَاسٍ عَلَى الإنسَانِ سَلْبٌ، وسَلَبَ يَسْلِبُ: أَخَذَ سَلَبَهُ، (والسَّلْبُ: مَا يُسْلَبُ بِهِ، والجَمِيعُ الأَسْلَابُ) والسَّلُوبُ مِنَ النُّوقِ: التّي يُؤْخَذُ وَلَدَهَا وجَمْعُهُ سَلَائِبٌ، ويُقَالُ السُّلُبُ: الطِوَالُ[1].

أمّا صاحب "اللّسان" فقال: "سَلَبَ، سَلَبَهُ الشَّيءَ يَسْلُبُه وسَلْبًا وسَلَبَا واسْتَلَبَهُ إيَّاهُ، ويُقَالُ للسَّطْرِ مِنَ النَّخِيلِ: أُسْلُوبٌ ،يُقَالُ: الأُسْلُوبُ الطَّرِيقُ والوَجْهُ والمَذْهَبُ، يُقَالُ أَنْتُمْ فِي أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجْمَعُ أَسَالِيبٌ والأُسْلُوبُ الطَّرِيقُ تَأْخُذُ فِيهِ، والأُسْلُوبُ بالضم، الفَنُّ، يُقالُ أَخَذَ فُلَانٌ فِي أَسَالِيبَ منَ القَولِ أيّ أَفَانِينَ مِنْهُ".[2]

فالأسلوب عند "ابن منظور" هو الطريق والفن، وهو ما ذهب إليه "بُطرس البُستَاني" في قاموسه "مُحيطُ المحيط" بقوله : « الأُسْلُوبُ الطَّرِيقُ والفَنُّ والجَمْعُ أَسَالِيبٌ»[3].

وفي "أساس البلاغة" للزَّمخشَري" وردت لفظة "سلب" فقال: «سَلَبَ: سَلَبَهُ ثَوبَهُ، وهو سَلِيبٌ وأَخَذَ سَلَبَ القَتِيلِ وأَسْلَابُ القَتلَى ومِنَ المجَازِ: سَلَبَهُ فُؤَادَهُ وعَقْلَهُ واسْتَلَبَهُ، وَهُوَ مُسْتَلَبُ العَقْلِ».[4]

فالأسلوب عند "الزمخشري" تضمن المعنى المجازي "الأَخْذُ" و"السَّلْبُ"، فالأسلوب بهذا الطرح اللغوي لفظ استعمل مجازا للتعبير عن السطر من النخيل أو الطريق الممتد أو الأخذ لينتقل مفهومه من الدلالة المادية المجازية إلى الدلالة المعنوية والتي تعني بأساليب القول وفنونه.

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج2، تح : عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002، 1424، ص 262.

[2] - ابن منظور: لسان العرب، م1، ص 314.

[3] - بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص 419.

[4]- الزمخشري: أساس البلاغة، ج1 ، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، 1419، ص 468.

مفهوم الأسلوب اصطلاحا:

يعدّ مفهوم الأسلوب من القضايا التي تناولتها الدراسات العربية القديمة، هذه الدراسات التي نشأت علاجا لظاهرة اللّحن وخوفا على اللغة العربية وعلى القرآن الكريم من الضياع[1].

و يعدّ ابن طباطبة العلوي (322هـ) من البلاغيين الأوائل الذين توصلوا إلى مفهوم الأسلوب حيث يرى بأنّه: « المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرٌ، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلّق كل بيت يتّفق له نظْمه،على تفاوت ما بينه وبين ما قبله»[2]. ف"ابن طباطبة" يرى أن انسجام الألفاظ والتراكيب واتفاقها في الوزن تؤدي إلى المعنى، أي أن أسلوب الشاعر هو الأساس الذي يبنى عليه شعره، حيث يجمع بين المهارات والإبداعات في التراكيب اللّغوية والرؤية الجمالية للإيقاع.

و"ابن خلدون" يرى بأنّ الأسلوب هو المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، وأنّه الطريقة أو الأداء الذي تتجسّد فيه التراكيب اللغوية وما يقصد به من تطابق الكلام مع القول[3].

كما استعمل العرب عدّة مسميّاتٍ للدلالة على أحد معاني الأسلوب كلفظ النظم عند "عبد القاهر الجرجاني" حيث يقول : «والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه»[4]، حيث ربط الجرجاني في مفهومه للأسلوب بين اللّفظتين (الأسلوب= االنظم)، فالأسلوب أو النظم عند الجرجاني محتوم بترتيب مفردات اللغة، ويحكم هذا الترتيب العلاقات النحوية[5].

---

[1] – تمام حسّان: اللّغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، طبعة 1994، ص 11.

[2] – ابن طباطبة العلوي: عيّار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 2005، 1426، ص 11.

[3] – ينظر : عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط 9، 2006، ص 489.

[4] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تع: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 2، 1998، 1429هـ، ص 298.

[5]– ينظر : شفيع سيّد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 03.

وتوالت الدراسات بعد الجرجاني حول مفاهيم الأسلوب، وهذا ما نلمسه عند "القرطاجنّي" في (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، والذي جعل من الأسلوب :

« هيأةٌ تحصل عن التأليفات المعنوية والنظم هيأةٌ تحصل عن التأليفات اللفظية»[1]، فقد جعل "القرطاجنّي" الأسلوب منظورا إليه بناء على المعاني والدلالات في حين ينظر إلى النظم بناء على الألفاظ والتعالقات التركيبية فيما بينها.

ويقدّم "محمد عبد المطلب" مفهوما للأسلوب منظورا إليه على أساس التعالقات النحوية بين الألفاظ والتراكيب متجاوزا مسألة ضمِّ مجموعة من الألفاظ بعضها إلى بعض كيفما جاء فقال: «وليس الأسلوب مجرد ضمِّ مجموعات من الألفاظ كيفما جاء واتفق، وإنّما المسألة تتجاوز عملية الضَّم إلى عملية التعليق»[2]. ف"عبد المطلب" يرى أنَّ تعالق الألفاظ وترابطها لا يتأتَّى عشوائيا بل تحكمه العلاقات النحوية.

أما "أحمد الشَّايب فيعرف الأسلوب بأنَّه: « معانٍ مرتَّبة قبل أن يكون ألفاظ منسَّقة وهو يتكوَّن في العقل قبل أنْ ينطق به اللسان أو يجرى به القلم »[3]، أي أنّ للأسلوب معنيين الأول يرتبط بالأفكار الموجودة في ذهن المبدع والثاني مرتبط بترتيب واختيار الألفاظ والتراكيب التي تجسد تلك الأفكار ليتشكل بها العمل الأدبي.

من خلال التعريفات السابقة للأسلوب نستشف أنَّ الأسلوب هو المنوال الّذي ينسج فيه المبدع تراكيبه، و القالب الذي يسكب فيه أحاسيسه و مشاعره، أفكاره و معانيه، و رؤيته الجمالية للفنّ، لذا قالوا: إنّ الأسلوب هو طريقة التعبير و التفكير و التصوير.

---

[1]- أبو الحسن جازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، ط 3، د.ت، ص 364.

[2]- محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب (في النقد العربي القديم)، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، مصر، ط 1، 1995، ص 87.

[3]- أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1991-1411، ص 40.

مفهوم الأسلوب عند الغرب:

قبل الحديث عن مفهوم الأسلوب في الدرس اللغوي الغربي لابدّ من العودة إلى أصل اللّفظة في القاموس الغربي ، حيث تعود لفظة le style إلى الكلمة اللاّتينية stilus التي تعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة، ثم انتقلت من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعمار وفن التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسات الأدبية[1].

وأورد الباحثون والنقاد الغربيون مفاهيم عدة للأسلوب حيث يرى "جورج بوفون" (1707-1788) (G.Buffon) في مقال له بعنوان "مقال في الأسلوب" : <<الأسلوب هو الرجل، إذ أن الأفكار وحدها هي أساس الأسلوب، والأسلوب ليس سوى الحركة التي تجعلها الأفكار>>[2]. و ما نلاحظه في مفهوم الأسلوب عند "بوفون" أنَّ الأفكار هي التي تحدِّد الأسلوب، وهي بدورها تصوغ الأعمال الأدبية وتحدِّدُ سمات الجمالية فيها.

وقدّم "ميشال ريفاتير" (M.Rifaterre) مفهوما للأسلوب بناءً على ما يحدثه من أثر لدى المتلقي حيث يرى بأنَّه قوة ضاغطة تسلَّط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية وحمل القارئ على الانتباه إليه[3].

فالدراسة الأسلوبية عند "ريفاتير" (Riffaterre) تتركّز على ملاحظة ما يتولد عن النص من تأثير لدى المتلقي.

ومن منظور "بيار جيرو" "P.Guiraud" فالأسلوب هو طريقة خاصة في الكتابة أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية مميزة من أجل تحقيق غايات أدبية أو أهداف معينة[4].

فالاستخدام الأمثل للُّغة واختيار الكاتب لقوالب لغوية خاصة يهدف به إلى تحقيق التأثير في الملتقى .

---

[1]- ينظر : فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة أدبية، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د.ط، 2004، ص 39.

[2] - رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1993، ص 18.

[3] - ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان، ط 2، 2010م، 1430هـ، ص 37.

[4] - ينظر: أماني سلمان داوود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحلاّج، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2002، ص 148-149.

وعموما فيمكن النظر إلى الأسلوب بأنَّه اختيار من طرف كاتب لخصائص أسلوبية معينة أو النظر إليه على اعتبار تأثيره في الملتقى ومدى فاعليته.

ويعرّف "برونو" "Ch.Bruneau" الأسلوب بقوله: «الأسلوب هو إجماليُّ المزايا والخصائص التي يصفها الفرد في الأثر المكتوب والمنطوق معتمدا على المادة التي تضعها اللغة (المجتمع) بين يَديْهِ»[1].

تبنّى برونو (Bruneau) طرحا خاصا لمفهوم الأسلوب تمثل في أنَّه جملة من الخصائص والميزات التي يضعها الفرد معتمدا على قواعد اللّغة إلى هدف خاص، فالأسلوب عند "برونو" هو استعمال خاص لبعض السمات اللغوية.

وبناءً على المفاهيم التي تناولتها الدراسات الغربية للأسلوب، فالأسلوب ينظر إليه بأنَّه:

أولا: أنه شخصية الكاتب أو الأديب

ثانيا: أنه اختيار من الكاتب لأدوات تعبيرية وخصائص أسلوبية معينة

ثالثا: ينظر إليه على اعتبار فاعليته وتأثيره على المتلقي .

[1]– فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، توزيع دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2003، 1424، ص 32.

مفهوم الأسلوبية:

تعدّ الأسلوبية من بين المناهج التي انبثقت عن علم اللغة، فالأسلوبية اتخذت تسمية خاصة بها في اللغات الأوربية، ففي الفرنسية Stilistique، والإنجليزية Stylistics، وفي الألمانية diestylistik وترجمها بعض الباحثين إلى علم الأسلوب وترجمها آخرون إلى علم الأسلوبية[1].

يقول "إبرامز" "M.hibrams" في معجم المصطلحات الأدبية "A glossary of literary terms" : «إنَّ أفكار علم اللّغة الحديث تستخدم للكشف عن السمات الأسلوبية أو الخصائص الشكلية التي يقال إنّها تميّز عملا معينا أو كاتبا معينا أو موروثا أدبيا أو عصرا معينا»[2].

فالأسلوبية تستمد من أفكار علم اللغة الحديث طرقا للكشف عن السمات والخصائص المميزة للأعمال الأدبية.

ويقدّم "ميشال آريفاي" "M.Arrivé" مفهوما للأسلوبية يرى فيه أنّ الأسلوبيّة: «وصف للنص الأدبي بحسب طرائق مستقاة من اللسانيات»[3].

فالأسلوبية منهج أدبي يقوم على دراسة النص الأدبي ووصفه دراسة لغوية لاستخلاص أهم العناصر والسمات الأسلوبية والتي تكون هذا الفصل الأدبي.

أمّا "رومان جاكسبون" "Roman Jakobsan" فقدّم طرحا خاصا لمفهوم الأسلوبية إذ يرى « بأنّها البحث عما يتميز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون ثانيا»[4]، والملاحظ أنَّ "جاكسبون" أخرج من دائرة التحليل الأسلوبي كلّ عمل لا يتميز بخصائص فنية أو أدبية واقتصر فقط على الأعمال الأدبية ذات الطابع الفنّي والجمالي.

فالأسلوبية أحد فروع اللسانيات المخصصة لتحليل الأساليب الأدبية أو اختيارات المتحدثين ضمن السّياقات الأدبية وغير الأدبية[5]، أي أنَّها إحدى شعب اللّسانيات الحديثة، وهي قائمة على تحليل الأساليب للكشف عن خبايا النص، و هي مجموعة من الإجراءات الأداتية تمارس بها مجموعة

---

[1]- ينظر: محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو دراسة تطيقية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 1988، 1409، ص 09.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992، 1412، ص 11.

[3]- عبد السلام المسدّي: الأسلوب والأسلوبية دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص 48.

[4]- موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 12.

[5]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 35.

من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البُنى اللّسانية في النص الأدبيّ وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميز للُغة النص الأدبيّ نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى[1].

من خلال التعريفات السابقة يتَّضح أنَّ الأسلوبية في مفهومها العام منهج لغوي يهتم بدراسة الأساليب الأدبية وخصائصها والبحث عن أوجه الاختلاف والتقارب بين أساليب الكتّاب والأدباء.

[1]– ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في 'أنشودة المطر' للسيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 30.

اتّجاهات الأسلوبيّة:

قسّم الدّارسون اتّجاهات الأسلوبيّة حسب موضوع دراستها واهتماماتها إلى أربع اتجاهات حسب تقسيم "بييرجيرو" "P.guiraud" وهي: الأسلوبية التعبيرية، أسلوبية الكاتب، الأسلوبية الوظيفية.

1- الأسلوبيّة التعبيريّة:

يعدّ "شارل بالي" (1865-1947) C.Bally مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية، وقد نشر سنة 1902 كتابه "البحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم أتبعه بدراسات أخرى أسسّ بها علم أسلوب التعبير[1] والذي عرّفه على أنّه «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللُّغوي من ناحية مضامينه الوجدانيّة، أي أنّها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبِّرة عنها لغويا، كما تدرس فعل هذه الوقائع اللُّغوية على الحساسيّة»[2]؛ ذلك أنّ شارل بالي نظر إلى علم أسلوب التعبير على أنّه يهتّم بالكشف عن القيم العاطفية والجمالية والتعبيرات اللّغوية التي تحدث على مستوى اللّغة والتي تكشف عن أسلوبية معينة.

وتمتاز أسلوبية التعبير بجملة من الخصائص نجملها فيما يلي:

- «إنّ أسلوبية التعبير "عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير"،.
- إنّ أسلوبية التعبير "لا تخرج عن إطار اللّغة أو عن الحدث اللساني"،
- وتنظم أسلوبية التعبير "إلى البناء ووظائفها داخل النظام اللّغوي وبهذا تعتبر وصفية"،
- إن أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني»[3].

فأسلوبية التعبير تدرس المعنى والقيم الوجدانية المتناسبة مع اللُّغة ولا تخرج عن إطارها، حيث تنظر إلى البنى التركيبية ووظائفها ووضعها داخل النظام اللغوي، فهي تسعى إلى رصد المعاني والدلالة المتعلّقة باللّغة.

---

[1]- ينظر: بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994، ص 54.

[2]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءات، دار الشرق ، القاهرة ،ط1 ، 1998 ، 1419 ،ص 18 .

[3]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 42.

1. أسلوبيّة الكاتب:

يعدُّ النمساوي "ليوسبتيزر" "Léo spitzer" (1887-1960) رائدا لهذا الاتجاه حيث ركّز هذا الاتجاه بشكل كبير على الربط بين دراسة اللغة ودراسة الأدب إذ إنّ "ليوسبتيزر" "Léo spitzer" رفض التفرقة القائمة بيندراسة اللغة، و دراسة الأدب...و اصطنع (الحدس)، ليضع نفسه في قلب العمل الأدبي، ويدرس أصالة (الشكل اللغوي) الذي له، وهو في نظره: الأسلوب.. ودعم آراءه بتصانيفه المختلفة: (دراسات في الأسلوب عام 1928 ثم علم اللّغة وتاريخ الأدب عام 1948 ثم في الأسلوبية عام 1955 وغيرها[1].

فأسلوبية الكاتب تبحث في علاقات التعبير بالمحيط المرتبطة به، كما أنّها تهتّم بدراسة وكشف خباياه وملابساته وذلك للوصول إلى الروابط التي تجمع اللغة بالأدب، «فمجال دراستها هو علاقة التعبير بالفرد والجماعة، كما تدرس حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدِّثين به، وتحدِّد أيضا بواعث اللّغة وأسبابها /...../ كما اهتمّ بدراسة اللّغة ودراسة جسم العادات اللّغوية الحديثة لفرد من الأفراد بهدف الوصول إلى توضيح علاقة اللّغة بالأدب»[2].

من خلال ما سبق نستخلص أنّ أسلوبية الكاتب عند "ليوسبتزر" ما هي إلا التعلُّق الواضح بنفسية الذات المنتجة للعمل الأدبي، وكذا الأشخاص المتحدِّثين بلغة هذا الإنتاج.

وقد لخص "ليوسبتيزر" منهجه في الخطوات الآتية:

- المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة وكلّ عمل أدبي مستقل بذاته .
- البحث عن التلاحم الداخلي للإنتاج الأدبي .
- من خلال التفاصيل نستطيع الوصول إلى محور العمل الأدبي .
- اختراق العمل الأدبي الوصول إلى محوره من خلال ولحدس ولابدّ لهذا الحدس أن تمحصه الملاحظة في حركة ذهاب وعودة من محور العمل إلى حدوده والعكس .
- عندما تتم إعادة تصور عمل ما فإنّه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة أكبر منه وهي دائرة الجنس التي ينتمي إليه، والعصر والأمة وكلّ مؤلف يعكس أمته .

---

[1]- ينظر : عدنان بن ذريل: اللّغة والأسلوب دراسة، تقديم: حسن حميد، ط1، 1427-2006، ص 138.

[2]- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 166.

- الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية.
- الملامح الخاصة للعمل الفني هي "مجاورة أسلوبية" فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص وابتعاد عن العام.
- النقد الأسلوبي ينبغي أن يكون نقدا تعاطفيا لأن العمل كلّ متكامل[1].

بناء على ما قدمه سبيتزر في خطوات منهجه فإنه يعمد في التحليل الأسلوبي إلى أن ينطلق من العمل الأدبي في حد ذاته ضمن حدود ومعايير هذا الإنتاج.

[1]- ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 37-38.

الأسلوبيّة الوظيفيّة:

انطلقت الأسلوبية الوظيفية أساسا من وظيفة اللُّغة «فاللّغة نظام أي مجموعة من الإشارات، تأتي قيمتها من العلاقات المتبادلة فيما بينهما، فضمن البنى تحدّد وظيفتها»[1]، و قد ركزّ "رومان جاكسون" Roman Jakson في تحليله للثنائي (رمز- رسالة) على الجزء الثاني منها – دون أن يهمل الجزء الأول – لاعتقاده أنّ الرسالة هي التجسيد الفعلي للمزج ين أطراف هذا الثنائي[2]، و ذلك بناءً على المخطط الاتّصالي الآتي[3] :

السياق

المرسل..... الرسالة.....المرسل إليه

قناة الاتّصال

الشفرة

و تتّصل بكلّ عنصر من عناصر الاتّصال وظيفة لسانيّة توضّحها الخطاطة الآتية[4] :

مرجعيّة

انفعاليّة..... شعريّة.....إفهاميّة

انتباهيّة

ميتالسانيّة

هكذا «يرتبط السياق بالوظيفة المرجعية والمرسل بالوظيفة الانفعالية والمرسل إليه بالوظيفة الإفهامية، وقناة الاتصال بالوظيفة الانتباهية والشفرة بالوظيفة الميتالسانية والرسالة بالوظيفة الشعرية»[5]؛ و معنى ذلك أنّ "رومان جاكسون" اهتّم في الأسلوبية الوظيفية بوظائف الاتصال المتولّدة عن عناصر العملية التواصلية.

---

[1]- بيير جيرو: الأسلوبية، ص 97.

[2]- ينظر : أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 34.

[3]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص 69.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المرجع السابق، ص 70.

ومع ميشال ريفاتير M.riffaterre بدأت تتّضح معالم الأسلوبية البنيوية في مؤلّفه الموسوم بـ "محاولات في الأسلوبية البنيوية" الصادر سنة 1971م و الذي وضّح فيه أفكاره حيث يرى أنّ الأسلوبيّة تقوم على تحليل الخطاب الأدبيّ؛ لأنّ الأسلوب يكمن في اللغة و وظائفها...[1].

وقد عرّف "ريفاتير" الأسلوب الأدبي بقوله: « أعني بالأسلوب الأدبي كل شكل ثابت Permanent فردي ذي مقصدية أدبية»؛ أي أنّه ربط الأسلوب الأدبي بعنصرين مهمين هما: شكله الثابت والمقصدية، كما ربط مفهوم الأسلوب بإحضاره لمفهوم القارئ، فرأى أنّ الأسلوب: «هو ذلك الإبراز Mis en rellef الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيريّة»[2].

من خلال هذا الطرح لمفهوم الأسلوب عند ريفاتير يتبين أنه ركز على عنصرين من عناصر العملية التواصلية وهما المخاطِب والمخَاطب .

[1]– ينظر : موسى ربابعة: الأسلوبية مفهومها وتجلياتها، ص 15.

[2] – ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1993، ص 05.

الأسلوبيّة واللّسانيات:

تعرّف اللّسانيات "Linguistique" بأنّها « الدراسة العلميّة للُّغة »[1]، كما تعرّف أيضا بأنّها: « العلم الذي يتّخذُ من اللُّغة الإنسانية موضوعا لدراسته، دراسة علمية تقوم على الوصف الموضوعي ومعاينة الظواهر اللّغوية»[2].

واللّسانيات المعاصرة تقوم على ركيزتين: تتمثّل الرّكيزة الأولى في النّظر إلى اللُّغة بوصفها ظاهرة بشرية عامة، أمّا الرّكيزة الثانية فتتمثّل في الوصول إلى الموضوعيّة العلميّة في البحث في الظواهر اللّغوية[3].

ونستشّف من التعريفات السابقة للّسانيات أنّها الدّراسة العلميّة والموضوعيّة للُّغة باعتبارها ظاهرة إنسانيّة متميّزة، حيث تتأتّى هذه الدراسة بوصف الظواهر اللُّغوية وصفًا دقيقا غايته الوصول بدراسة اللُّغة إلى العمليّة والموضوعيّة.

ظهرت المفاهيم الأساسيّة للّسانيات النّظرية في أوائل القرن العشرين على يدِ العالم السويسري فيرديناد دوسوسير Fde saussur (1857-1913)[4]، حيث فرّق "دي سوسير" بين اصطلاحات ثلاثة أساسيّة هي:

اللّسان le langage: مجموعة من التّقاليد التي تبنّاها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة ملكة اللُّغة.

اللُّغة la langue: جزء محدّد من اللّسان، وهي جزء جوهري، وكيان قائم بذاته ولا وجود للُّغة إلاّ بنوع من الاتّفاق يتوصّل إليه أعضاء مجتمع معين .

الكلام la parole: هو فعل فردي[5]، أي إظهار الفرد للُّغة، وتحقيقه إيّاها عن طريق الأصوات الملفوظة[6].

---

[1] – محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللّسانيات، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، 2004، ص 13.

[2] – هيام كريدية: أضواء على الألسنية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 11.

[3] – ينظر: عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، ص 15.

[4]– هيام كريدية: أضواء على الألسنية، ، ص 12.

[5]– ينظر: فيرديناند دي سوسير: علم اللّغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، ط3، 1985، ص 27-33.

[6]– هيام كريدية: المرجع نفسه، ص 13.

يعدُّ تفريق "دي سوسير" بين هذه المفاهيم الأساسيّة أحد أهمّ المبادئ التي قامت عليها المدارس اللِّسانية من بعده، حيث تعدُّ اللِّسانيات العامّة محطّ اهتمام العديد من اللُّغويين والباحثين، إذ قدّمت الأسس والمبادئ النَّظرية للمناهج اللُّغوية التي انبثقت عنها لاحقًا، فلسانيات "دي سوسير" أنجبت أسلوبيات شارل بالي Charles Bally (1865-1947) وأسلوبيات ريفاتير Michael Riffaterre، وهي تيّارات ومدارس استمدّت رصيدها المعرفيّ من اللِّسانيات، لذا يذهب "ميشال ريفاتير" في كتابه "محاولات في الأسلوبيّات البنيوية" إلى أنّ الأسلوبيات منهج لسانيّ[1]، حيث تعمل اللّسانيات والأسلوبيّة ضمن محور واحد وهو اللُّغة. فإذا كانت الدِّراسات اللُّغوية اللِّسانية تركِّز على اللُّغة فإنَّ علم الأسلوب يركِّز على طريقة استخدامها وأدائها؛ إذ إنّ المتكلِّم أو الكاتب يستخدم اللُّغة استخداما يقوم على الانتقاء والاختيّار ليركب جمله ويؤلِّف نصه بطريقة مناسبة[2]، فمن الضروريِّ تجميع كل العناصر الممثلة لسمات أسلوبيّة خاصة ثمّ اخضاعها بعد ذلك وحدها للتحليل اللّساني[3].

يرتكز التحليل اللّسانيّ والأسلوبيّ على جملة من العناصر أهمّها: «أنّ الدراسات اللّسانية تعني أساسا بالجملة، والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكليّ للكلام، وأنّ اللّسانيات تعنى بالتنظير إلى اللّغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأنّ الأسلوبية تتّجه إلى المحدث فعلا، و أنّ اللّسانيات تعنى باللّغة من حيث هي مدركٌ مجرد تمثله قوانينها»[4].

هذا التحديد اللساني لموضوع الأسلوبية من قبل اللّسانيين جعل الأسلوبية مستوى من مستويات التحليل اللّساني.

---

[1]- رابح بوحوش: اللّسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 53.

[2]- ينظر: موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 09.

[3] - ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ص 17.

[4] - موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها، ص 09.

الأسلوبيّة والنقد الأدبي:

بناءً على ما تقدم، فإنّ الأسلوب منهج ليسانيّ يقوم على استكشاف خبايا النص، وهذا الاستكشاف ينبني على جملة من المعايير والتحديدات الأسلوبية لعمل أدبي ما.

والنقد الأدبي ينطلق من النص وينتهي إليه[1]، فموضوعه الأساس هو الأعمال الأدبية والحكم عليها من حيث الجودة و الرداءة، وهذا الحكم يرتكز على تقويمات ذات طابع أسلوبي[2].

فإذا كان هدف المحلّل اللّغوي كشْف السمات اللّغوية وتوضيح دلالتها المتعلّقة بنص ما، فإنّ مهمّة الناقد تكمن في تزويد القارئ بكمٍ من المعلومات المفسّرة لطبيعة الأعمال الأدبيّة[3]؛ إذ لابدّ عليه أن يلقي الضوء على كافة جوانب النص اللّغوية وغير اللّغوية.

فتطرح مسألة العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي موضوعا للدّارسين والباحثين الذين اهتموا بالدّراسات اللّغوية، هذه العلاقة القائمة على الاتفاق أحيانا والاختلاف أحيانا أخرى، فالأسلوبية تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللّغوية للنص الأدبي، أمّا النقد فيصدر الأحكام بالجودة أو الرداءة انطلاقا من معايير سابقة، وهو يتسّم بالذّاتية في تقييم الأعمال الأدبيّة، بينما تلجأ الأسلوبيّة إلى الحكم على الأثر الأدبيّ من خلال تشابك مستويات الصياغة فيه، وأنّ النّص هو الذي يحدّد قواعده ومعاييره الخاصّة ومن خلال هذه القواعد يكون عملا أدبيا متميزا[4].

ومن أجل إبعاد الطابع الذاتيّ والاقتراب من الموضوعيّة فإنّ البحث في مجال الأسلوب يعتمد على رصد عدد مرّات تكرار الوحدات اللّغوية وتمثيل هذه النّتائج بطرق الإحصاء أو الأرقام والأعداد[5].

---

[1] – مجموعة من الكتّاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، د.ط، 1978، ص 05.

[2] – صابر محمود الحباشة: الأسلوبية والتداولية، مداخل لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، 1432، ص 11.

[3] – علي عزّت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 08.

[4]– ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص 357-356.

[5] – ينظر: محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية، ص 11.

وفيما يتّصل بعلاقة الأسلوبية بالنقد هناك رأيان:

– **الرأي الأوّل** يرى أنّ الأسلوبية أضحت مغايرة للنقد الأدبي، ذلك أنّ اهتمامها لا يتجاوز لغة النص في حين أنّ اللغة في النقد هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي .

– **الرأي الثاني** يرى أنّ النقد هو أحد فروع علم الأسلوب، ومهمته تكمن في إمداد علم الأسلوب بالتعاريف الجديدة ومعايير جديدة[1].

إنّ اختلاف الآراء وتباينها لا يجعل من النقد والأسلوبية علمين منفصلين، فكلاهما يستمد من الآخر من أجل تحقيق غاية واحدة ألا وهي الوصول بالعمل الأدبي بصورته الكاملة إلى المتلقي وموضوعهما واحد هو لغة النص سواء فيما تعلّق بسياقاتها الدّاخلية أو الخارجية.

[1]– ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 37 ، 38.

الأسلوبيّة والبلاغة:

من القضايا التي اهتّم بها النقاد المحدثون هي العلاقة القائمة بين الأسلوبية والبلاغة وذلك لكشف صلات القرابة بينهما وجوهر الفروق بينهما وكنه هذه العلاقة.

« فالأسلوبيّة والبلاغة تقيمان منذ زمن علاقات وطيدة، تتقلّص الأسلوبيّة أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج و تتّسع حتّى لتكاد تمثّل البلاغة كلّها »[1].

وحسب تقديم "هنريش بليث" في كتابة " البلاغة والأسلوبية "، فمحور العمل في كلا العلمين هو العمل الأدبيّ تنطلقان منه للوصول إلى كشف سماته، فالبلاغة كانت قد نظرت في كثير من القضايا الأسلوبيّة على نحو جزئي ودون قصد لدراسة الأسلوب[2].

ففي التحليل الأسلوبي يتعامل الباحث مع النص بعد وجوده، ولا يستند في حكمه على قوانين مسبقة أو جاهزة، بينما في التحليل البلاغي فإنّه يستند إلى معايير ومقاييس خاصة ليصل بالنص الأدبي في الأخير إلى مدى مطابقته للقواعد والقوانين البلاغيّة[3]. فالباحث في التحليل الأسلوبي أو البلاغي ينطلق من الإنتاج الأدبي بغية الكشف عن سماته الفنية وخصائصه البلاغية والجمالية والأسلوبية.

و قد أجمع الدارسون على أنّ هناك نقاط التقاء بين الأسلوبيّة والبلاغة تمثّلت في أنّ لكلا العلمين هدفا مشتركا يسعيان فيه إلى تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختصّ به كل منهما من الدلالات ،كما اهتّما بقاعدة مراعاة مقتضى الحال، ويفترضان أنّ هناك طرقا متعدّدة للتعبير عن المعنى[4].

ورغم هذه القرابة فهذا لا يعني كونهما لا يشتركان في العديد من الأمور والنّقاط، وهذا ما قدّمه "محمد عزّام"، إذ عمل على إبراز أهم الفروق الجوهرية في المنظور البلاغي والمنظور الأسلوبي والتي تبلورت في أنّ البلاغة علم معياري يرصد الأحكام المعيارية التقييميّة، ويرمي إلى تعلّم مادّته

---

[1]- هنريش بليث: البلاغة والاسلوبية نحو نموذج سينمائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 1994، ص 19.

[2]- ينظر: أماني سلمان داوود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحلاج ، ص 27.

[3]- ينظر: فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة أدبية، ص 31.

[4]- ينظر: شكري محمد عيّاد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار مكتبة الجزيرة العامة، مصر، ط2، 1992، ص 43.

وموضوعه هو بلاغة البيان، أمّا الأسلوبية فتنفي عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييميّة بالمدح أو الذم/...../[1].

ومن هذا نستنتج أنّ البلاغة والأسلوبيّة يبحثان في العمل الأدبي انطلاقا من منهج خاص لكل منهما، فالبلاغة تنطلق في حكمها على النص من أحكام و معايير سابقة، في حين أنّ الأسلوبيّة تلتزم مستويات التحليل الأسلوبيّ (الصوت ،الصرف ،التركيب ،الدلالة) والهدف المشترك بينهما هو الوصول إلى أهمّ سمات وخصائص هذا العمل الجماليّة والأسلوبيّة.

والبلاغة والأسلوبيّة متداخلتان من حيث العلاقة، فالبلاغة ترصد أساليب القول من الناحية الجمالية والفنية، أمّا الأسلوبيّة فترصد أساليب القول من الناحية اللّغوية وخصائص التراكيب غاية تحقيق هدف واحد هو الكشف عن السمات المميّزة في العمل الأدبي سواء كانت بلاغية أو أسلوبية والكشف عن تأثير العمل الأدبيّ في المتلقي.

[1]– ينظر: بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 150.

وذكر الشاعر "علاّل الحجّام" و ديوانه "في الساعة العاشقة مساءً" في مقدّمة البحث يقتضي تقديما يعرّف بهما.

➢ **"علال الحجام":**

ولد الشاعر "علال الحجام" في 22 ديجمبر 1949 بمدينة **مكناس** وحصل على الإجازة من شعبة اللّغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله ب**فاس،** ودبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس ب**الرباط،** ودكتوراه الدولة من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة مولاي إسماعيل ب**مكناس.**

ويعمل حاليا أستاذا بقسم دراسات الشرق الأوسط بجامعة "**إيموري بأتلانتا**"، وقد سبق له أن درّس في مراكز تكوين المعلمين **بالرشيدية والرباط ومكناس،** ثم كلية الآداب والعلوم الإنسانية **بمكناس،** ف**جامعة الأخوين بإفران،** كما عمل أستاذا زائرا في **الولايات المتحدّة الأمريكية** في كل من جامعة **ميدلبوري** بولاية **فيرمونت،** وجامعة **جورج واشنطن** في **دي سي.**

الأعمال الشعرية المنشورة للشاعر:

أصدر الشاعر علال الحجام تسع مجاميع شعرية هي:

- مسودّات حلم لا يقبلُ المهادنة (شعر)
- ما لم ينْقشه الوشمُ على الشّفق (شعر)
- اليوم الثامن في الأسبوع (شعر)
- صباح إيموري (شعر)
- من يعيدُ لعينيكِ كحل النّدى؟ (شعر)
- في الساعة العاشقة مساءا (شعر)
- احتمالات (شعر)
- من توقعات العاشق (شعر)
- الحلم في نهاية الحداد (شعر)[1].

[1] المعلومات مقدّمة من طرف الشاعر علاّل الحجّام.

➢ ديوان "في الساعة العاشقة مساء":

يتألّف ديوان "في السّاعة العاشقة مساءً" "لعلاّل الحجّام" من اثنين وعشرين قصيدة من الشعر الحرّ كلّها ،كَتَبَ الشّاعر هذه المجموعة ما بين 1993 و 1999 ما عدا "قصيدة مرايا السين" [1]التي كتبت في النصف الأول من الثمانينات ويذكر فيها اسم أحمد وهو صديق الطفولة الذي هاجر إلى فرنسا، و لم يسلم من حرقة أسئلة المثّقف المهاجر الذي يقسو عليه وطنه ووطن المهجر في نفس الوقت[2] .

أمّا عن الحيز الفضائي الذي تشغله مقطوعات الديوان، فيوضّحه الجدول الآتي:

المقطوعة	ترقيم الصفحات	المقطوعة	ترقيم الصفحات
مساء خليل	من ص5 إلى ص7	أكاسيا الحنين	من ص51 إلى ص55
صباح غيلان	من ص8 إلى ص10	ظهيرة يوم الأخذ	من ص56 إلى ص58
في الساعة العاشقة مساءً	من ص11 إلى ص13	عزف منفرد	من ص59 إلى ص 61
ختم الولاية	من ص14 إلى ص15	نزهة حالمة	من ص62 إلى ص63
الدور الأخير	من ص16 إلى ص 18	استراحةالمحارب	من ص 64 إلى ص66
رغبة	من ص19 إلى ص20	أرخبيل الملكة	من ص67 إلى ص70
نارُ منتصفِ اللّيل	من ص21 إلى ص23	القلعة الثامنة	من ص 71 إلى ص79
البحيرة	من ص24 إلى ص 30	مرايا السين	من ص80 إلى ص88
نهر العسل	من ص31 إلى ص38	في دارة السهوة	من ص89 إلى ص97
تجليّات الوجه المقنّع	من ص39 إلى ص47	فاتحة النّور	من ص 98 إلى ص100
مقامات	من ص48 إلى ص50	أيادي الرّمال	من ص101 إلى ص104

[1] علال الحجام : في الساعة العاشقة مساء ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2001 .

[2] حوار مع الشاعر علال الحجام عبر موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك ، يوم 12 أفريل 2017 ، على الساعة التاسعة و النصف بتوقيت الجزائر .

الفصل الأوّل:

البنيـــــــــة الصوتيّـــــــــــة

- ✓ البنية العروضية و الإيقاع الخارجي :

البحور الشعريّة أضربها و تفعيلاتها.

التـــــدويـــــر.

القافيـــــــــة.

التضميـــــــن.

- ✓ الإيقـــــــاع الدّاخـــــلي :

تكرار الصوت المفرد.

التكرار النّســـقي.

التجنيـــــــس.

البنية الصوتية في قصيد " في الساعة العاشقة مساء"

تمهيد:

الموسيقى والإيقاع سمة بارزة في الشعر، ترتبط بالمادّة الأولى للّغة وخصائصها وهي الصوت ..

والشّعر في الأدب العربي متميّز الطبيعة عن النثر بحكم ظهور الإيقاع الموسيقي المقسّم وبحكم القافية[1]، فإيقاع الشعر يبنى على المادة الصوتيّة[2]، والمادّة الصوتيّة هي جوهر اللّغة. وتعرّف الوحدة الصوتية بأنّها «الحروف والكلمات التي ينطقها الإنسان وتخرج من حنجرته مكونة من حركات وسكنات تتركّب منها تفعيلات الشعر»[3]، ويرتبط الصوت في بنية اللّغة الشعرية بعلاقات ذات أبعاد شتّى ممّا يفرض على الوزن نظامامتميّزا يبعده عن طبيعة الإيقاع الموسيقيّ، و يجعله نظاما إشاريّا معقّدا محمّلا بما يشير إليه من دلالات[4].

وتهدف الدراسة الصوتية في ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" إلى الكشف عن أهم تجلّيات هذه المادة ودلالتها وللوصول إلى كيفية استخدام الشاعر"علّال الحجّام" لها، وذلك من خلال رصد أهم الخصائص الصوتيّة في البِنيَة العروضيّة والإيقاعيّة والعلاقات الدلاليّة بين مختلف التغييرات الصوتيّة ثم الانتقال إلى الإيقاع الداخلي وبيان أهم سمات وخصائص الأصوات التي استعملها الشاعر والكشف عن دلالتها.

[1]- ينظر: السيّد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشرق للنشر والطباعة، ط 8، 2003، 1424، ص 62.

[2]- ينظر:عزت محمد جاد: الإيقاعية نظرية نقدية عربية، دار الفكر العربي للنشر، د.ط.د.ت، ص 28.

[3]- عبد الحكيم عبدون: الموسيقى الشافية للبحور الصافية، دار العربي للنشر والتوزيع، ط 1، 2001، ص 15.

[4]- ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط 1، 1997، ص 26

I. البنية العروضية والإيقاع الخارجي:

الإيقاع الموسيقيّ جملة من النغمات تزيد الشّعر رونقا وجمالا، ويرتبط هذا الإيقاع بالأوزان الشعريّة التي وضعها "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، وكثيرا ما يتعلّق الإيقاع بمضمون المقطوعات الشعرية التي ينظمها الشعراء.

يقول صاحب العين في مادة "وَقَعَ": «الوَقْعُ: وَقَعَةُ الضَّرْبِ بِالشَّيْء ،يَعْنِي مَا يُسْمَعُ مِنْ وَقْعِهِ»[1]، أي الأثر الذي يحدثه الصوت في الأذن، والإيقاع أثر لتفعيلات البحور الشعريّة، فنشأة الإيقاع مرتبطة بالموسيقى والغناء ثمّ امتدّت لتصل إلى عروض الشّعر[2].

والإيقاع عند "ابن طباطبة العلوي" يرتبط بصحّة الأوزان الخليليّة يقول: «والشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم من صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثمّ قبوله له وإن نَقُصَ جزء من أجزائه التي يعمل بها /..../ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه»[3]. فصحّة الأوزان وسلامتها وحسن اختيّارها وملاءمتها للألفاظ والتراكيب يؤدّي إلى تقبّل الشّعر وسماعه، كمايتعلّق الإيقاع بطبيعة التجربة الشّعريّة ذاتها، وهو يشكل خاصيّة جوهريّة في الشّعر وليس مفروضًا عليه من الخارج[4].

وفي ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" اختار الشاعر إيقاع المتقارب والمتدارك لينسج عليهما قصائده، وسنفصّل الحديث عنهما والبحث عن دلالة اختيّار الشاعر لهذين الإيقاعين.

---

[1]- ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج 2، ص 176.

[2]- ينظر : منير سلطان: فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2007، ص 167.

[3]- محمد أحمد بن طباطبة العلوي: عيار الشعر، ص 21.

[4]- ينظر: السيّد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، الإسكندرية،دط، 1993، ص 109.

1. البحور الشعرية أضربها وتفعيلاتها:

يأتي البحر في الشعر الحرّ على صورة واحدة بحيث تجتمع الأعاريض والأضرب كلّها أو بعضها في قصيدة واحدة[1].

ويتألّف ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" "لعلال الحجّام" من اثنتين وعشرين قصيدة من الشعر الحر كلّها، نظمها الشّاعر بين 1993 و 1999 ما عدا "قصيدة مرايا السين".

نظم الشاعر قصائده على وزني المتقارب والمتدارك حسب ما يوضحه الجدول الآتي:

البحـــــور	المتدارك	المتقارب + المتدارك
عدد القصائد	06	16
النسب المئوية	%27.72	%72.72

نظمت ست قصائد (06) من الديوان على وزن المتدارك، وسيأتي تفصيل الحديث فيها، بينما مزج الشاعر بين وزن المتقارب والمتدارك في أربع عشر قصيدة (14) وذلك لضرورة صوتيّة وعروضيّة.

1- وزن المتدارك:

المتدارك اسم فاعل أو مفعول، وعلى الأوّل فالتسمية به لتدارك المتقارب أي التحاقه به، بمعنى أنّه خُرِّج منه بتقديم السبب على الوتد، وعلى الثاني لأنّ متأخريّ الفنّ تداركوه على الخليل ومنهم الأخفش[2].

يتألّف وزن المتدارك من ثماني تفعيلات متشابهة وهو من البحور الصافية كونه يتألّف من تفعيلة واحدة تتكرر (فاعلن x 4).

يأتي تاما : الضرب والعروض صحيحة (فاعلن).

يأتي مجزوءا: له عروض صحيحة (فاعلن) وثلاثة أضرب:

- مُرَفَّلْ: (فاعلاتن)

---

[1]- ينظر: محمود علي السمان: العروض الجديد (أوزان الشعر الحرّ وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1983، ص 37.

[2]- ينظر: معروف النويهي: الدرّة العروضية، شرح: نوري الشيخ بابا علي القرداغي، مطبعة هاوسهر، ط 1، 2004، 1425، ص 105.

- مُذَال: (فاعلان)
- صحيحة : (فاعلن)

ويدخله "التّشعيث" (فاعلن) فتصير (فعْلن) "والخبن" (فاعلن) فتصير (فعِلن)[1].

والقصائد التي نُظمَت على هذا الوزن استوفى فيها الشاعر جميع الإمكانات والمساحات الشعريّة المتاحة في هذا الوزن وذلك بسبب انسيابية تفعيلاته وخفّة حركاته وإيقاعه، كما نلاحظ أنّ الجملة الشعريّة تطول في بعض الأسطر وتقصر في أسطر أخرى.

ومن القصائد التي جاءت على هذا الوزن قصيدة "في السّاعة العاشقة مساءً" و"ظهيرة يوم الأَخْذ" و"نزهة حالمة" و"استراحة المحارب" و"أرخبيل الملكة" و"فاتحة النور".

يقول الشاعر في "فاتحة النور":

للّتي كلَّفتني لهاثًا وراء دمي	فاعلن. فاعلن. فاعلن. فعلن
أنحني راكعا لتمرّدِها	فاعلن. فاعلن. فعلن. فعلن
وأغنّي لأفراحنا الآتياتِ	فعلن. فاعلن. فاعلن. فاعلن. فعلن. فاعلن. فعلن
على صهْوةِ الألم	
ولنا الماءُ في آخر البيد منبجسٌ[2]	فعلن. فاعلن. فاعلن. فاعلن. فعلن

ويسترسل الشاعر فيقول:

حفرتْ دمَعاتُ نَدامِتِهَا نهراً	فعلن. فعلن. فعلن. فعلن
ولنا الجذرُ في آخر الأرْضِ منغرسٌ	فعلن. فاعلن. فعلن. فاعلن. فعلن
أحفر الغد نسغاً لزوبعة السنديانْ	فاعلن. فعلن. فاعلن. فعلن. فاعلان
لي مصيري يؤرّخه العنفوانْ	فاعلن. فاعلن. فعلن. فاعلان

- مرفّل: زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة (فاعلن ـ فاعلاتن)
- مذال: زيادة نون ساكنة على (فاعلن) فتصير (فاعلان)
- التشعيث: حذف بداية الوتد (فاعلن) فتصير (فالن) وتنتقل إلى (فعلن)
- الخبن: حذف الساكن الثاني (فاعلن) فتصير (فعلن)

[1]- ينظر: عبد الحكيم عبدون: الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، ط 1، 2001، ص 50 وما بعدها/ عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، د.ط، 1987، ص 129 وما بعدها

[2]- علال الحجام: "في الساعة العاشقة مساء"، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 98.

في تناسخ نيرانها فاعلن. فعلن. فاعلن

لحظة تبتدي كلّما نحر العقربانْ فاعلن. فاعلن. فاعلن. فعلن. فاعلان

ويعود لشدو سريرهما العاشقانْ[1] فعلن. فعلن. فعلن. فاعلان

تنتهي أسطر القصيدة جميعها بسكون – عدا ستة أسطر- حيث يساعد السكون القارئ على التوقف لمدة زمنية ملحوظة يتبعها استرجاع للنفس ثم مواصلة الإيقاع من جديد

2- التداخل بين الأوزان الشعريّة:

باستقرائنا لقصائد ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" وبعد التقطيع العروضي ألفينا أنَّ نسبة 72.72% أي ما عدده 16 قصيدة قد جمع فيها الشاعر بين تفعيلتي المتدارك والمتقارب ونلاحظ أنّ هذه المواشجة الوزنية* قد سيطرت على مساحة واسعة من قصائد الدّيوان .

وقد تحدّثت "نازك الملائكة" عن تجربة الشّعراء المعاصرين في التنويع بين التفعيلات ولم تستسغها حيث رفضت مثل هذا الجمع وعدته خلطا كبيرا وعدته صنفا من أصناف الأخطاء العروضية التّي يقع فيها الشّعراء كما تحدّثت عن أسباب وقوع الشّعراء في مثل هذا الخلط[2].

كما يعدّ "محمود علي السّمان" من بين الرافضين لهذه الظاهرة بحجّة أنّ الانتقال من وزن إلى آخر في القصيدة الواحدة أمرٌ يبعث على الاضطراب الموسيقيّ ويخلّ باتّحاد موسيقى القصيدة حيث يعمد بعض الشّعراء إلى تقسيم قصائدهم إلى مقاطع ويجعلون كلّ مقطع بوزن وكل مقطع برقم[3].

ومن بين الذين استساغوا فكرة التّداخل بين الأوزان الشّعرية "عز الدّين إسماعيل" حيث يقول: « إنّ تجربة التنويع بين التفعيلات من سطر لسطر ممكنة خاصة التنويع بين التفعيلات التّي بينها علاقة تداخل ولكن لابدّ لإنجاز هذا بصورة مقبولة من مراعاة هذا التّداخل وتحقيقه»[4] . و بغية جعل تجربة التنويع بين تفعيلات القصيدة ناجحة وممكنة، فإنّ "عز الدين إسماعيل" يستوجب في

---

[1] _ الديوان :ص98_100 .

*حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 91 وما بعدها .

[2] – ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 14، 2008، ص 177 وما بعدها .

[3]– محمود علي السمان: العروض الجديد، ص 156.

[4]– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي للطبع والنشر، ط3، د.ت. ص 93.

ذلك مراعاة التفعيلات التي يكون بينها علاقة تداخل حتى تستسيغ الأذن القارئة الإيقاع الشعري ويكون سلسا ومرنا.

- **وزن المتقارب:**

سميّ المتقارب متقاربا لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده أو تقارب أجزائه[1]. يدخل هذا البحر "القَبْض" و"الحَذْف" من غير لزوم ويدخله "البَتْر" و"القَصْر" و"الحذف" في عروضه الأولى، ويتميّز هذا البحر بالتدّفق والانسيابية وبساطة النغم واطّراد تفعيلاته[2]. واستخدم شعراء التفعيلة هذا البحر وتفعيلته (فعولن x 4) في الكثير من المؤلفات الشعرية[3].

تفعيلة المتقارب	زحافاتها وعللها
فعولن	**القبض:** هو حذف الخامس الساكن فتصبح فعول **القصر:** هو حذف الساكن من السبب الخفيف وإسكان متحرّكه فتصبح (فعول) **الحذف:** هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصبح (فعو) **البتر:** وهو حذف السبب الخفيف وآخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله فتصبح التفعيلة (فع)

وبعد التقطيع العروضي لقصائد ديوان "في الساعة العاشقة مساءً"نلاحظ أنّ الشاعر قد استنفذ كلّ الزحافات والعلل رغم أنّه لم ينظم ولا قصيدة واحدة صافية على هذا الوزن.

[1]- ينظر: غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 2، 1992، ص 197. الجدول: ينظر: عدنان حنفي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط1، 1998/ جار الله الزمخشري: القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 124، عبد الحكيم عبدون: الموسيقى الشافية للبحور الصافية، ص 50، وما بعدها

[2]- ينظر: محمد حماسة عبد اللّطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشرق، القاهرة، ط 1، 1999، 1420، ص 86.

[3]-ينظر: عبد الحكيم عبدون: الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2001، ص 133.

ومن القصائد التي جاءت على وزني المتقارب والمتدارك قول الشاعر في "صباح غيلان":

على غصن زيتونة فعولن. فعولن. فعو

يستوي ملكا في الخمائل لن. فعول. فعولن. فعول. ف

هامت به وردةٌ عولن. فعلن. فعو

نديت في كتاب القراءه ل. فعولن. فعولن. فعول

يُوقظُ الشّمس من نومها فاعلن. فاعلن. فاعلن

تَتثاءَبُ مخمورةً عبقه فعلن. فعلن. فاعلن. فعلن

فتقوم وتكبو وتنهض فعلن. فعلن. فاعلن. فع

جَذْلَى تداعب محفظتَه لن. فاعلن. فعلن. فعلن

وهاهو يُوقظُ مقلَمتَه فعول. فعول. فعول. فعو[1]

تسير هذه الأسطر الشعرية في بداية هذه القصيدة "صباح غيلان" على إيقاع (المتقارب) الذي وصف به الشاعر جمال غيلان الطفل الصغير وفاكهته، ثم ينتقل الإيقاع إلى (المتدارك) والذي ترجم بِهِ حالة شعورية من التوتر والاضطراب الذي يعيشه الطفل استعدادا للذهاب إلى المدرسة، فجاءت تفعيلة المتدارك (فعلن) بين إيقاع المتقارب (فعولن فعلن فعول) مع مراعاة التدوير في هذه الأسطر، يعود الشاعر بعدها إلى إيقاع المتقارب ليكمل سلسلة من الأحداث القصصية التي كان يرويها.

وفي "نهر العسل" ينتقل الإيقاع من المتدارك إلى إيقاع المتقارب في مقطع يقسّم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء كانت أوزانها على النحو الآتي: متدارك +متقارب +متدارك.

[1] الديوان: ص 10.

يقول الشاعر:

فأنَا الآن أُمْطرُ أذنيْ ملاكِي فعلن. فاعلن. فعلن. فعلن. فا

بمسحوق ورد وزعترْ علن. فاعلن. فاعلن. فا

وأُوثِقُ قيْدي بزنَّارِ زيْتُونَةٍ علن. فعلن. فاعلن. فاعلن. فاعلن

كيْ تكونَ السَّلامةُ أَوفرْ فاعلن. فاعلن. فعلن. فعـ

سَكْرَةَ الرُّوحِ لن. فعولن. فـ

لا تَبْخَلِي بالرَّحيلِ إِلَيّ عولن. فعولن. فعول. فعول

ولا تَبْخَلِي بالرَّحيلِ إلَيكِ فعولن. فعولن. فعول. فعول

بل استنفري فرسًا تَستحثُّ اللّظَى فعولن. فعول. فعولن. فعولن. فعو

واذْخُلِي زَمنًا لا يَشيخْ[1] لن. فعول. فعولن. فعولْ

الملاحظ أنّ الشاعر استعمل إيقاع المتدارك لوصف حالة شعورية تتميّز بالنشوة والفرح على إيقاع المتدارك، ثم استرسل في وصف هذه الحالة إلى أنْ ينتقل إلى (سكرة الروح) ومعها ينتقل الإيقاع إلى المتقارب ليصف به الثورة المتأججّة في داخله. فكثيرا ما يجتمع المتقارب مع المتدارك لأّن تفعيلة المتدارك (فاعلن) هي مقلوب تفعيلة المتقارب (فعولن)، فإذا قدمنا السبب الخفيف في (فعولن) تصبح (لن فعو) فتتحول إلى تفعيلة المتدارك (فاعلن)[2] .

أمّا قصيدة "القلعة الثامنة" وهي من القصائد الطوال في الدّيوان، فقد قسّمها الشاعر إلى أربع مقاطع ممثلة بأرقام:

(**1**)– نظمه على وزن المتقارب.

(**2**)– نظمه الشاعر على وزن المتدارك.

(**3**)– نظمه الشاعر على وزن المتدارك.

(**4**)– نظم على وزن المتدارك والمتقارب.

[1] الديوان :ص 32 .

[2] – ينظر : محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 95.

ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر في المقطع الأوّل :

سلامُ على سيّدٍ لا يردُّ السّلامْ فعولن. فعولن. فعولن. فعولن. فعولن. فعول

سلامٌ على صاحِبِي فعولن. فعولن. فعو

سلامٌ على صاحبٍ فعولن. فعولن. فعو

لم يعدْ صاحِبِي لن. فعولن. فعو

وعلى منْ محَا منْ مذكرةٍ الجِيبِ ل. فعولن. فعولن. فعول. فعولن. فـ

اسمي وعنوان بيتي عولن. فعولن. فعول

اتّقاءَ الرّقيبْ ن. فعولن. فعول

على جاحدٍ وحبيبْ فعولن. فعول. فعول

و يقول في المقطع الثّاني :

الأغاريدُ تنسابُ فاعلن. فاعلن. فاعـ

قدْ خانَها في مقامِ البيّاتِي مطلعُها لن. فاعلن. فاعلن. فاعلن. فاعلن. فعلن

لم أصدْ فاعلن

عطشتْ في توهّج موّالُها فعلن. فاعلن. فاعلن. فاعلن

فسَقاها لهيباً تمرّدَ منبعُها فعلن. فاعلن. فاعلن. فعلن. فعلن [1]

الانتقال من إيقاع المتقارب إلى إيقاع المتدارك صاحبه انتقال دلالي من لوم وعتاب على إيقاع المتقارب، إلى فرح وابتهاج على إيقاع المتدارك.

[1] الديوان: ص 73-74.

II. التدويـــــــر:

انتشرت ظاهرة التدوير في الشعر العربي الجديد حيث نجده متوفرا في الجملة الشعرية لعلّال الحجّام .

يشير مصطلح التدوير في الدراسات التي تتصّل بعلم العروض وموسيقى الشعر إلى معنيين : أولهما خاص بالقصيدة البيتية، والآخر خاص بالشّعر الحرّ[1].

والبيت المدوّرُ في تعريف العروضيين هو ذلك الذي « اشترك شطراه في كلمة واحدة بأنْ يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني ومعنى ذلك أنّ تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة»[2].

وقد يستخدم شعراء الجديد التدوير بطريقة لم تكن معروفة في الشعر العمودي وذلك بامتداده حتى يشمل القصيدة كلّها أو يشمل أجزاء كثيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدوّر ،فيها بيتا واحدا[3] .

والمتأمّلُ في قصائد "ديوان في الساعة العاشقة مساءً" يلاحظ أنّ الشاعر لجأ إلى التدوير من أجل تحقيق الوحدة العضويّة والموضوعيّة حتى تكون الجمل الشعريّة مترابطة ومتسلسلة، كما نلاحظ أنّ هذه الظاهرة – التدوير- قد شملت تقريبا كل مقطوعات الديوان .

[1]- ينظر: رابح بن خوية: في البنية الصوتية والإيقاعية، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2012، ص 129.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر – دار العلم للملايين- بيروت، لبنان، ط 14، 2007، ص 112.

[3]- ينظر: عبد الهادي عبد الله عطية: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للطبع والنشر وتوزيع الكتب، الإسكندرية، د.، 2002، ص 90.

نمـــاذج من التدويـــــر:

من نماذج التدوير في الديوان ما نلاحظه في مقطوعة "من العنكبوت"،حيث يقول الشاعر:

لِيَكُنْ أَيْيُهَا لْعَنْكَبُوت فعلن. فاعلن. فاعلن. فـ
أُحْبَبَ لْحَيَاةَ علن. فاعلن. فـ
وَأَجْنِي مِنَ ثْمَراتِ دْدَنِيْيَةِ علن. فاعلن. فعلن. فاعلن. فعـ
فِي فَجْرِ أَفْرَاحِهَا مُشْتَهَاهَا لن. فاعلن. فاعلن. فاعلن. فا
وَأَبْلُغُ فِي قَطْفِ لَذْذَاتِ أَدْغَالِهَا مُنْتَهَاهَا علن. فعلن. فاعلن. فاعلن. فاعلن. فاعلن. فا
نَعَمْ أَيْيُهَا لْعَنْكَبُوت علن. فاعلن. فـ
هَلْ لْمَاءُ مَاءَنْ وَقَدْ خَاصَمَ نْنَبْعَ علن. فاعلن. فاعلن. فاعلن. فاع
مُجْحَ سِعَار تْتُرابِ يُرَدْدِدُ نَوْحَ طْطَحَالِبِ لن. فعلن. فاعلن. فعلن. فعلن. فاعلن. فع
فِي لْجَدْوَلِ لْعَاثر لن. فاعلن. فاعلن[1]

ففي الجملة الشعرية السّابقة، يبدو التدوير واضحا بتداخل الأسطر الشعرية عن طريق استخراج جزء من التفعيلة (فاع) أو (فا) أو (ف) من الزّمن الشعريّ للسّطر، و إدخال الجزء الباقي (لن) أو (علن) على زمن السّطر الذي يليه، و هكذا دواليك حتّى تنتهي الدفقة الشعوريّة بالشّاعر فيضع نهاية للجملة الشعريّة.

مقطوعة القلعة الثامنة:

يقول الشاعر:

سَلَامُنْ عَلَى صَاحِبِنْ فعولن. فعولن. فعو
لَمْ يَعُدْ صَاحِبِيْ لن. فعولن. فعو
وعَلَى منْ مُحَامِن مُذَكْكِرِهِ لْجَيْبِ ل. فعولن. فعولن. فعول. فعولن. فـ
اسْمِي وَعِنْوَانَ بَيْتِي عولن. فعولن. فعول
تْتِقاءْ رْرَقِيبْ ن. فعولن. فعولْ[2]

[1]- الديوان: ص 28.

[2]- الديوان: ص 71.

فالملاحظ أنّ التّدوير في هذه الجملة الشّعريّة الطّويلة مبنيّ على تتابع التفعيلات في جميع الأسطر الشّعريّة بلا قواف فاصلة بينها حتّى انتهى الشّاعر من ترجمة دفقته الشّعوريّة الممتدّة، بآخر سطر في الجملة الشعريّة.

و هذه الظاهرة التي نلمسها في شعر "علاّل حجّام" – و في شعر غيره من شعراء الموجة الجديدة– توحي بالقلق و التوتّر و الرّغبة في الاستمرار تحت تأثير الدّفقة الشعوريّة الممتدّة التي تفرض عليه وصل الأجزاء ليكتمل التعبير عن هذه الحالة الشعورية بانتهاء الجملة الشعريّة؛ ذلك أنّ التوقّف " يصبح قطعا للحالة الوجدانيّة الّتي تداهم الشّاعر قبل اكتمالها، و كأنّ الفجاءة لا تمهله لالتقاط أنفاسه في نهاية كلّ سطر، فيواصل الكلام و لا يقف إلاّ عند آخر سطر[1].

[1]– أماني سليمان داود:الأسلوبية و الصّوفية، ص45.

III. القـــافيـــــــة:

القافية من الظواهر الصوتيّة والعروضيّة في "ديوان في الساعة العاشقة مساءً" التي شكّلت ملمحا أسلوبيّا في ديوان " علاّل الحجّام".

قال "الزّمخْشَري" : وقفَّى الشّعْرَ أَيْ جَعَلَ لَهُ قَوَافِي واقْتَفَيْتُه اخْتَرْتُهُ[1]. ويشير السكّاكي إلى تعريف الخليل للقافية فيقول : « القافية من آخر ساكن في البيت إلى أوّل ساكن يليه ،مع المتحرّك الذي قبل الساكن»[2]. فالقافية هي جملة الأصوات المتشابهة والتّي يكرّرها الشّاعر للوصول إلى نغم تطرب الأذن بسماعه .

والمحدثون عرّفوا القافية بقولهم:« هي المقاطع الصوتيّة التي تُكَرَّرُ لزوما في أواخر أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها»[3].

فيلتزم الشاعر بقافية موحدّة في بناء القصيدة، ويسير عليها تبعا لمواقفه وموضوعاته . «فالقافية جزءٌ من الوزن الشعري للبيت وهي مع ذلك تحدّد نهايةُ البيت إيقاعيّا ولهذا فهي عامل أساسي في تقسيم القصيدة إلى أبيات»[4].

والقافية في الشّعر الحرّ هي الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة أو بعض أبياتها[5]، ذلك أنّها تقوم على صوتٍ واحدٍ هو صوت الروي، ويتكرر هذا الرويّ بنسب متفاوتة في القصيدة الحرّة ليضفي نغما موسيقيّا في القصيدة. وشعراء التفعيلة التزموا الوزن ولم يلتزموا القافية[6]، وذلك بسبب الثورة على القافية ومحاولات التجديد فيها لأنها في نظرهم تقيّد الأحاسيس وتكبح طموح الشعراء،

---

[1] – ينظر: الزمخشري: أساس البلاغة ، ج2، ص 94.

[2] – يوسف بن محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، 1420، ص 688.

[3]– عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط 5، 1998، ص 100.

[4]– حسن عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط 1، 2009، ص 141.

[5]– ينظر: محمود علي السمّان: العروض الجديد أوزان الشعر الحرّ وقوافيه، ص 106.

[6] – ينظر: محمد حماسة عبد اللّطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشرق، القاهرة، ط 1، 1999، 1424، ص 34.

فشعر التفعيلة لم يلتزم القافية الموحدّة، وبعبارة أحد النّقاد : « إنّ الشعرَ الحرّ قد حرّر الوزن من القافية وحرّر القافية من الوزن»[1].

و هذه الدّراسة تروم دراسة القافية في ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" باختلاف تمظهرها؛ من حيث الإطلاق و التقييد، و الرّدف و التاسيس، و من حيث الخصائص الصوتيّة لحرف الرويّ، بالإضافة إلى بنيتها الصرفيّة و المقطعيّة.

1- القافية والمقاطع الصوتية:

القافية وحدة من المقاطع الصوتيّة، والمقطع وحدة بارزة تتشكّل منها الكلمة سواءً تألّف من وحدتين صوتيتين أو أكثر[2]. والمقاطع الصوتية قسمان : مفتوحة و مغلقة، فأمّا المفتوحة فهو ما انتهى بصوت لين قصير أو طويل، أمّا المغلق فهو الذي ينتهي بصوت ساكن. والمقاطع الصوتية في العربية خمسة أنواع حسب "إبراهيم أنيس" [3]، هي:

1- صوت ساكن + صوت لين قصير، ورمزه (ص ح) .

2- صوت ساكن + صوت لين طويل، ورمزه (ص ح ح) .

3- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن، ورمزه (ص ح ص) .

4- صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن، ورمزه (ص ح ح ص) .

5- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن + صوت ساكن، ورمزه (ص ح ص ص) .

[1] - محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة، ص 247.

[2]- ينظر: رابح بن خوية: في البنية الصوتية والإيقاعية،ص 75.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، د ط، د ت، ص 87، ص 95.

والملاحظ أنّ القافية في ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" توزّعت على المقاطع الصوتيّة الأربعة في تشكيلات مختلفة، وكانت على النحو الآتي:

- **القافية ذات المقطع الواحد:**

وكان هذا النوع من المقاطع الأكثر شيوعا في الدّيوان وتمثّل في مقطع واحد من النوع الرابع (ص ح ح ص) وهو مقطع طويل مغلق، جسّد أحاسيس الشاعر ومشاعره المكبوتة والخفية. وورد هذا المقطع فيما يقارب 16 قصيدة من قصائد الدّيوان، وجاء بداية في قصيدة "مساء خليل" بعد التقريب من الأسطر الشعرية:

يا صديقي الصغيرْ
حينما أتأمّلُ الثلْجَ يخضرُّ
يخضرُّ بين البنايةِ والسنديانِ الخفيرْ
وداهمْ نشيدَ الحنانِ الوفيرْ
هنالِك في عَرَصَاتِ الخيالِ الأميرْ[1]

فالقافية في هذه الأسطر الشعرية تمثلت في (غِيْرْ- فِيْرْ- فيْرْ- مِيْرْ)، و هي مؤسّسة على مقطع مغرق في الطول مغلق (ص ح ح ص).

و من أمثلة القوافي المؤلّفة من مقطع صوتيّ واحد ما ورد في قصيدة "نار منتصف الليل" :

هذه زهرة الجلنارْ
رُبّما حملتك إلى
جبلٍ باسقٍ في الظنونِ
عمامته سلسبيلُ نورٍ ونَارْ[2]

فالقافية في هذا المقطع الشعريّ تتمثّل في المقطع الصوتي(نارْ/نارْ).

[1] الديوان: ص 5-6-7 .

[2] الديوان: ص 21 .

و مثال ذلك أيضا ما نجده في قصيدة "البحيرة" :

بين غصنٍ من الخيزرانْ
وغصن تهالك في لوعة الوِرْسِ فانكسرَ العنفوانْ
يَلْعَنُ في صمته المتوعدّ حُمْقَ الزمانْ[1]

فالقافية في هذه الأسطر الشعرية تمثلت في (رَانْ/ وَانْ/ مَانْ)

الملاحظ أنّ هذا المقطع المغرق في الطول المغلق يتلاءم مع الدفقات الشّعوريّة الدفينة في أعماق الشّاعر، حيث تتمدّد هذه المشاعر صعودا إلى مداها، ثمّ تجنح إلى الهدوء و السكينة، فكأنّها تنفيس عن خلجات الذّات المثقلة.

- **القافية ذات المقطعين:**

وردت القافية المشكّلة من مقطعين صوتيين في صورتين :

الصّورة الأولى: تألّفت القافية من مقطعين من النوع الثالث، و هو مقطع مؤلّف من: صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت (ص ح ص)، و ذلك في عدد من القصائد

و مثال ذلك ما نجده في قول الشاعر في قصيدة "نهر العسل" بعد التقريب بين الأسطر الشعرية :

يا غناء ارتفعْ في المدى
كتلة من ضبابٍ شفيفٍ
أو اعلُ على الموج
أعلامَ نورٍ تفجَّرْ
فأنا الآن أمطر أذنيْ ملاكيْ
بمسحوق وردٍ وزعْتَرْ
وأوثقُ قيدي بزنّار زيتونةٍ
كي تكون السلامة أوفرْ[2]

فالقافية في هذه الأسطر الشعرية تمثلت في (فَجْ- جَرْ، زَعْ- تَرْ، أَوْ- فَرْ)، و يقابلها المقطعان (ص ح ص + ص ح ص).

[1] الديوان: ص 28.

[2] الديوان: ص 37.

الصّورة الثّانية: و تألّفت فيه من مقطع من النوع الثاني (ص ح ح)، و من مقطع من النوع الثالث (ص ح ص). و مثال ذلك ما ورد في قول الشّاعر :

من ثقبٍ ينخَرُ الكِلْمة في الجريده
يُشعِلُ الشَّمسَ والترابَ برذاذِ القَصيدهْ
وفي قصيدة "أيادي الرمال"
هذا الفراغ عماءٌ
هذا البياض عراءٌ[1]

فالقافية في هذه الأسطر الشعريّة تمثلت في المقطع الطويل المفتوح والمقطع الطويل المغلق (ري – د هـ/ صي – د هـ / ماءنْ – راءُنْ). ساعد هذا النوع من المقاطع على تجسيد انفعالات الشاعر الداخلية لأنّه تشكّل من مقطعين طويلين أحدهما مفتوح والآخر مغلق بساكن لتكون هناك دائما مسحة بين الخفاء والتجليّ في انفعالات الشاعر، كما عمل على تغذية البنية الإيقاعية والصوتية.

- **القافية ذات المقاطع الثلاثة :**

الصّورة الأولى:وتألّفت من مقطع طويل مغلق (ص ح ص)، و مقطع قصير مفتوح (ص ح)، و مقطع طويل (ص ح ح).

نلمس هذا الضرب من القوافي في قول الشّاعر :

لمنْ تكتبين الوصيّةَ بالدّم
إنّ الوصايا ممزّقةً في جبال المحالِ
كؤوس مكسرة ، ليلُهَا
تكبو على حَزَنِ القَهْقَرَى خَيْلُها[2]

فالقافية في هذه الأسطر الشعرية تمثلت في المقطعين : (لَيْ ــ لُــهَا / خَيْــ لُــهَا).

الصّورة الثانية:ورد في مقطع طويل مغلق (ص ح ص)، ومقطع قصير مفتوح (ص ح)، و مقطع طويل مغلق (ص ح ص). و صورتها : (ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص).

[1]– الديوان: ص 104.

[2]– الديوان: ص 49.

ورد هذا الضرب من القوافي في قول الشاعر في قصيدة "مساء خليل" :

آن للحلزون المدُلَلِ أن يُطفَئَ الثَّرْثَرَه
تحت دِفْءِ ملَاءتهِ المزْهِرهْ
آن للمرأة الطَيّبهْ
أن ترتّبَ أزهار أفراحها زهرةً زهرةً
تحت جنح الظلام
وتريحَ المصابيحَ من طعناتِ العيونِ
النّواعسُ في الرحلة المتعبهْ[1]

فالقافية في هذه الأسطر الشعرية تمثلت في المقاطع الصوتيّة : (ثَرْ- ث- رَ هْ/ مُزْ- هِـ- رَهْ/ طَيْ-يَـ ـبِهْ/ مُتْ- عِ- بَهْ).

الصّورة الثالثة: تجسّد هذا الشّكل من القافية في صورة مقطع طويل مفتوح (ص ح ح) و الثّاني مقطع قصير مفتوح (ص ح)، و الثّالث مقطع قصير مغلق (ص ح ص). و بنيته المقطعيّة هي كالآتي : (ص ح ح + ص ح + ص ح ص).

نلمس هذا النّوع من القوافي في قصيدة-أكاسيا الحنين- بعد التقريب من الأسطر الشعرية:

وغرّب في المدن الزائفهْ
ولداً
طاردته خيولُ الظّلام مجنَّحَة
يُلجمُ الرّيحَ
إن جَمحَتْ في المدى خائفه
يركبُ العاصفهْ
و ماذا تقول المغارةُ
للأرْزَةِ الخائفهْ
أمام دهاليز كعبته الراجفهْ[2]

[1]- الديوان: ص07 .

[2]- الديوان: ص 11-12.

فالقافية في هذه الأسطر الشعرية تمثلت في (رَا- جِ- فهْ/ وَا- رِ- فَهْ/ خَلِيءِ- فَهْ- عَا-صِ- فَهْ- رَا- جِ- فَهْ)، و يقابلها مقطعيّا الرمز : (ص ح ح + ص ح + ص ح ص).

وصفوة القول: إنّ القافية في ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" اتسمت بالتّنوع والحركية بسبب استخدام الشاعر للمقاطع الصوتية، فالمقاطع المفتوحة -بنوعيها القصيرة والطويلة- ساعدت على إبراز انفعالات الشاعر و تدفّق مشاعره و أحاسيسه، أمّا المقاطع الساكنة فتناسبت مع آهات الشاعر التي تجنح إلى الهدوء و السّكينة.

2- حـروف القافيـــــــة:

حروف القافية ستة هي:

أ- **الرويّ** : هو الحرف الذي يقع عليه الإعراب وتُبنى عليه القصيدة[1]. وهناك حروف لا تصلح أن تكون رويّا حسب ابن جنّي، وهي حروف المدّ الثلاثة، والهاء، و التنوين تنوين الترنّم، وهو الذي يلحق القوافي المطلقة[2].

وعند تتبعنا للأصوات الواقعة رويّا في ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" وجدنا أنّها تتوزّع على النحو الآتي كما يوضحه الجدول الآتي:

الرقم	الحرف الواقع رويا	عدد القصائد	عدد الأسطر الشعرية
01	النون	08	35 سطرا
02	الراء	10	33 سطرا
03	الباء	09	31 سطرا
04	الميم	07	24 سطرا
05	اللام	09	22 سطرا
06	الهمزة	06	14 سطرا
07	الفاء	05	12 سطرا
08	الدال	05	12 سطرا
09	الفاء	04	12 سطرا
10	الياء	03	11 سطرا
11	العين	04	08 سطرا

[1]- أبو علي الحسن بن رشيد القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح، النبوي عبد الواحد شعلان، الشركة الدولية للطباعة، ط1، 2000، 1420، ص 247.

[2]- أبو الفتح بن جنّي: كتاب العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989، 1409، ص 137-138.

يوضح الجدول الذي أحصينا فيه حروف الرّوي أنّ قوافي الدّيوان تأسّست على عدد من الحروف بنسب متفاوتة، حيث وظّف صوت النون رويّا في ثماني قصائد شعرية من الدّيوان بما يقارب (35) سطرا، وكان السكون لازمة له في أغلب القصائد

صوت النـــــون:

صوت النون من الأصوات الذولقية وتنتمي لعائلة الأصوات الأسنانية الشديدة وصفاته هي أنّه أسنانيّ شديد مجهور منفتح خيشومي[1].

ويكون صوت النون رويّا في الأسطر الشعرية الآتية: البحيرة- صنوان:

يَسْحبُ الثّلجَ فستانَ صوفٍ
على سَطْوةِ السنديانةِ ليلاً،
بين غصنٍ منَ الخيزرانْ
وغصنٍ تهالكَ في لوعة الورسِ فانكسرَ العنفوانْ
يلعنُ في صمْته المتوعدّ حمْق الزّمانْ[2]

يسهم صوت النون في خاصية التنغيم الشجيّ وتحقيق التنافس الصوتي[3]، مع صوت المد الألف الذي يعطي لحنا خاصا ونغما موسيقيا متميزا في هذه الأبيات الشعرية، كما يمنح السكون رنينا ونغمة خاصة للقوافي التي يكون فيها صوت النون رويّا، إذ يبرز بوضوح للقارئ بسبب اللّحن الذي يجده أثناء القراءة.

و من ذلك أيضا قول الشاعر في "مقام الوصايا" :

تحامي لهيبي على بردٍ في الوَسَنْ
عقباتُ الهواجِر مخنوقة بدخانِ المِحَنْ
واشهري بسمة في فلول الشجنْ[4]

---

[1]- ينظر: مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998، 1418، ص 112.

[2]- الديوان: ص 26.

[3]- محمد داود: العربية وعلم اللّغة الحديث، دار غريب للنشر، القاهرة، د ط، 2001، ص 27.

[4]- الديوان: ص 49.

يقول "كمال بشر" : إنَّ "النّون" من أكثر الأصوات العربية قابلية للتغيير في الأداء النطقيّ ،ولها وظيفة مستقلّة في البناء الصوتي للكلمة[1]. وارتبط صوت النّون الساكنة – في المقطع الشّعريّ – بكلمات القافية المتمثلة في (الوسَنْ،المحنْ،الشَجَنْ)، و حملت هذه الألفاظ انفعالات وحزنا سيطر على كيان المقطع الشعري، وأضفى نغمة موسيقية ترجمت حالة الشجن و الحزن الذي خيّم على جوّ المقطع الشعريّ.

صوت الـــــــرّاء:

يحتّل صوت الرّاء المرتبة الثانية روّيا في مجموع عشر قصائد، بما يقارب ثلاث وثلاثين (33) سطرا شعريا، توزّع على قصائد الديوان.

والرّاء كما يقول "رومان جاكسون" الصامت الأكثرُ قابلية على التكرار[2]، ومن أمثلة القصائد التي يأتي فيها صوت الراء رويّا، قصيدة "مساء خليل"، إذ يكون رويّا بعد التقريب بين الأسطر الشعرية.

يقول الشاعر في قصيدة "نهر العسل":

يا غناء ارتفعْ في المدَى
كتلةً من ضبابٍ شفيفْ
أو اعلُ على الموجِ
أعلامَ نورِ تفجَّرْ
فأنا الآن أمْطِرْ أذْنَيْ ملاكِي
بمسحوق وردٍ وزعتَرْ
وأوثق قيْدي بزُنَّارِ زيتونةٍ
كي تكون السلامة أوفرْ[3]

[1]– ينظر : كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 2000، ص 349.

[2]– رومان جاكبسون: محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم ،علي حاكم صالح، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994، ص 29.

[3]– الديوان: ص 31.

يقول "كمال بشر": صوت الرّاء صوت لثوي مكرّر مجهور، والنطق به يكون فيه اضطراب[1]، حيث يسمح هذا الاضطراب في صوت الرّاء في هذا المقطع الشعري بترجمة الحالة شعورية المتذبذبة والتوتر المخيّم على الذّات الشّاعرة.

صوت البـــــاء :

يحتّل الباء المرتبة الثالثة رويّا، وذلك في تسع قصائد من الديوان، بما يقارب واحدا وثلاثين سطرا شعريا، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في "القلعة الثامنة":

سلامٌ على سيدٍ لا يَرُد السلامْ
سلامٌ على صاحبي
سلامٌ على صاحبٍ
لم يعدْ صاحبي
وعلى من محا من مذكرة الجيبِ
اسمي وعنوان بيتي
اتّقاءَ الرقيبْ
على جاحد وحبيبْ[2]

الباء صوت شديد مجهور[3]، ويهمس بصوت الباء، إذا كان ساكنا، الأمر الذي يحرمه من أن يكون مجهورا[4]. والملاحظ في السطرين اللّذين ورد فيهما صوت الباء رويّا تسرّب الهمس إلى أذن القارئ وهذا بسبب وقوف الشاعر على صوت ساكن بعد المدّ دلالة على وصول الحسرة والألم إلى منتهاها.

[1]- ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص 346.
[2]- الديوان: ص 71.
[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص 47.
[4]- كمال بشر: علم الأصوات، ص 248.

ب- **الوصل**: هو الهاء مطلقا بعد الرويّ، سواء كانت الهاء هاء السّكت أو المنقلبة عن التّاء، أو هاء الضّمير، و حرف اللين السّاكن النّاشئ عن إشباع حرف الرويّ[1]. وقد أجرى العروضيون هاء الضمير المتحركة مجرى الساكنة في أن جعلوها وصلا[2].

وعند تتبّعنا قوافي الدّيوان تبين لنا أنّ أغلب القوافي اشتملت على وصل، وأنّ هذا الوصل هو عبارة عن تاء التأنيث الساكنة، ويحمل هذا الوصل أبعادا دلالية يكشفها السياق الشعريّ. ومثال ذلك ما ورد في قصيدة "مساء خليل" :

آن للحلزون المدلّلِ أنْ يُطفئَ الثرثرْ
تحت دفء ملاءتِه المزهرْ
آن للمرأة الطيبّهْ
أن ترتّبَ أزهار أفراحها زهرةً زهرةً
وتريحَ المصابيحَ من طعنات العيون
النّواعسِ في الرحلة المتعبهْ.....

الملاحظ في هذه الأسطر الشعرية أن الوصل اتّصل بالألفاظ (الثرثره ،المزهرة ،الطيّبه، المتعبة). والوصل في هذه الألفاظ هو عبارة عن هاء منقلبة عن تاء التأنيث الساكنة. ويساعد الوقوف على هاء الوصل – في هذا المقطع الشعريّ – على الميل بالحالة الشّعوريّة للشّاعر إلى منطقة الهدوء و السّكينة.

كما نجد الوصل يتّصل باسم الفاعل في القوافي المؤسّسة و تمثّل في تاء التأنيث الساكنة، ومثال ذلك قول الشاعر في " أكاسيا الحنين " :

وغرّبّ في المدن الزائفهْ
ولدًا
طَاردتْه خيولُ الظلام مجنّحَةً

[1]- ينظر : د. صبري إبراهيم السيّد، أصول النّغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، 1995، ص 330.

[2]- أبو الحسن حازم القرطاجي (ت 684هـ): الباقي من كتاب القوافي، تح: علي لعزيون، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1997، 1417، ص 50.

[3]- الديوان،

يُلجمُ الرّيحَ
إنْ جمحَتْ في المدى خائفهْ
يركبُ العاصفهْ؟
وماذا تقولُ المغارةُ
للأرْزَةِ الخائفة
أمام دهاليز كعبتهِ الرّاجفهْ[1]

اتّصل الوصل بأسماء الفاعلين (الزائفهْ، خائفهْ، العاصفهْ، الخائفهْ، الراجفهْ) حيث انسجمت هذه الوصلات مع ألفاظ القافية الدّالة على هذه الذّات المتّصفة بصفات تعكس معاناتها النّفسيّة، فهي خائفة، راجفة، تمتطي جواد العواصف الهوجاء مخترقة المجهول بكلّ عناد و تحدّ.

ج- القوافي من حيث الإطلاق و التقييد :

يقول "ابن رشيق" إنّ الشعر كلّه مطلق ومقيّد[2]، و معنى هذا أنّ القافية على ضربين :

1- **القافية المطلقة:** هي القافية متحركة الرّوي، وهي على ثلاثة أنواع:

قافية مطلقة خالية من الردف والتأسيس، وقافية مطلقة مردوفة، وقافية مطلقة مؤسسّة.

2- **القافية المقيّدة:** وهي القافية ساكنة الرّوي، وهي على ثلاثة أنواع : قافية مقيدة خالية من الردف والتأسيس، قافية مقيّدة مردوفة، وقافية مقيّدة مؤسسّة[3].

- **الرّدف:** هو حرف المدّ أو اللّين السّاكن قبل الروي مباشرة؛ أي من غير فاصل سواء أكان الروي مطلقا أم مقيدا.
- **التأسيس:** هو ألف يفصل بينها وبين الرّوي مباشرة حرف متحرّك لا يلتزم ولكن حركته تلتزم في كل القصيدة[4].

[1]- الديوان: ص، 53-54.

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 247.

[3]- ينظر: محمد حسن إبراهيم عمري، الورد الصافي من العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، د. ط، 1988، 1409، ص 381.

[4] - ينظر: علي الرضاعي، موسيقى الشعر قديمة وحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 174-176.

وفي ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" وظّف الشاعر القوافي المطلقة والمقيّدة بأنواعها، وهذا التنوع جاء ترجمة لتنوّع الأحاسيس و المشّاعر التي تختلج صدر الشّاعر.

- **القافية المطلقة الخالية من الردف والتأسيس:**

استعمل الشاعر هذا النوع من القوافي على اختلاف حركة الروي، فتارةً يكون متحركا بالفتح، وتارة بالضم وتارة أخرى بالكسرة. ومثال القوافي المجردة من الردف والتأسيس قول الشاعر:

أجلّ وداعِ دبيبِ الدّمِ يا ملكِي
فالغيم يسرحُ مسرورًا على فلكِي
يَقُودهُ أرقُ
موّاله يختفي في نايه لهبٌ يوقده شبقُ
فجرًا يخامر النعناع والزهرات الحمرُ و الحبقُ

يعمل التغير الصوتي في حركة حرف الروي " القاف : على لفت انتباه القارئ إلى ما يحدث بين البعيد والقريب، بين الحضور والغياب.

- **القوافي المطلقة المردوفة :**

راوح الشاعر في توظيفه للقافية المطلقة المردوفة بين الألف والواو، والملاحظ في هذه القوافي المطلقة أنَّ حركة حرف الرويّ التزم فيها الشاعر حركة الكسرة .

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

ماذا وراء احتفاء الطريق بأحجارِها
تغازل أجملَ أوكارِها
يفجّرُ ديوان أنهارِها
فيفتتحُ السّفر العذب مجذاف أوتارِها[1]

فالراء في الكلمات (أحجارها، أوكارها، أنهارها، أوتارها) هي حرف الروي لازمتها الحركة القصيرة الكسرة، والألف ردف، و الهاء وصل و الألف خروج.

[1]- الديوان: ص 48.

- **القافية المطلقة المؤسسة:**

تعدّ هذه القافية من أكثر أنواع القوافي شيوعا في الديوان، والقوافي المؤسسة جاءت مفرداتها على صيغة **اسم الفاعل** المتّصل بالهاء المنقلبة عن تاء التأنيث.

ومثال القوافي المؤسسة قول الشاعر:

وغرّبَ في المدن الزائفهْ
ولدًا
طاردتْه خيولُ الظّلامِ مجنّحَةً
يُلجمَ الرّيحَ
إن جمحتْ في المدى خائفه....
يركبُ العاصفهْ
وماذا تقول المغارة
للأرزةِ الخائفهْ
أمام دهاليزِ كعبته الرّاجفهْ[1]

فالفاء في ألفاظ القافية (الزائفهْ، خائفه، العاصفهْ، الخائفهْ، الرّاجفهْ) هي حرف الروّي، والألف ألف التأسيس، وما بينهما حرف دخيل لازمته حركة الجرّ، أما الهاء فهي هاء الوصل المنقلبة عن تاء التأنيث والمتصلة باسم الفاعل.

- **القوافي المقيّدة:**

وظف الشاعر "علال الحجام" في ديوانه "في الساعة العاشقة مساءً" القوافي المقيّدة المجردة من الردف والتأسيس، والقوافي المردوفة، في حين خلا الديوان من القوافي المقيّدة المؤسسة.

- **القوافي المقيدة الخالية من الردف والتأسيس:**

ومثال ذلك ما ورد في قول الشاعر:

ربّما طلبتْ أن تقيمَ بقلبك
قصرًا أشدَّ عمادا

[1]- الديوان: ص 53-54.

غير أنّك لم تكترثْ فردَدْتَ الطلبْ
ربّما التمستْ بلدًا
في نواصي العجبْ
ليلُها كربٌ والنهار التعبْ
ربّما أدركتْ أنّ جذوةَ نارِ المحبْ
أقلّ اتّقادًا
فأشعلتِ النارَ في طيلسان الطربْ.....[1]

صوت الباء في كلمات القافية (الطلبْ، العَجبْ ،التَّعبْ ،الطربْ) هو حرف الرويّ المقيّد بسكون. والباء صوت شفويّ وقفيّ انفجاري مجهور[2]، تسمح له خصائصه الصوتيّة هذه بتفجير الأحاسيس و المشاعر الدّفينة.

- **القوافي المقيّدة المردوفة:**

راوح الشّاعر في حروف الردف في القوافي المقيّدة بين الواو والألف والياء. ومثال القوافي المردوفة بياء المدّ قول الشاعر:

يا صديقي الصغيرْ
حينما أتامّل في غفوتي الثلجَ يخضرُّ
يخضرُّ بين البناية والسنديان الخفيرْ
وداهم نشيد الحنان الوفيرْ
هنالك في عرصات الخيال الأميرْ[3]

الملاحظ في هذه الأسطر الشعرية أنّ الشاعر اتّخذ من ياء المدّ ردفا، والروي هو صوت الراء الساكن، والسكون مع المد له وظيفة موسيقية حيث يضفي جرسا متميزا تطرب له الأذن وتستريح به النفس، خاصّة و أنّ الشّاعر أسّس ألفاظ القافية على صيغة "فعيل' المتجانسة دلاليّا و إيقاعيّا.

[1]- الديوان: ص 22.
[2]- ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص 248.
[3]- الديوان: ص5

ومن القوافي المردوفة قول الشاعر:

بين غصنٍ منَ الخيزرانْ

وغصن تهالكَ في لوعة الورس فانكسرَ العنفوانْ

يلعن في صمْته المتّوعدِ حُمقَ الزّمانْ[1]

ما يلاحظ في هذه الأسطر أنّ الشاعر اتخذ من الألف ردفا يتبعه صوت النون الساكن رويا، وهو ما يبعث في نفس القارئ نغمة شجية بسبب ارتفاع ضغط الهواء ثم انخفاضه، كما أنّ وقوف الشاعر على السكون في هذه القوافي ترجمة لخلود الذّات الشّاعرة إلى السّكينة.

[1]- الديوان:ص26

IV. التضميـــــــن:

التضمين ظاهرة عروضية منتشرة في مقطوعات الديوان، وهو أنْ تتعلّق القافية أو لفظة ممّا قبلها بما بعدها[1] والتضمين هو أن تتعلق الكلمة الأخيرة في البيت وهي التي تشتمل على القافية بأول ما في البيت التالي، وذلك أنّ القافية محل الوقف والاستراحة فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقف عليها، فخرجت عما ينبغي لها ،وقد كان القدماء يستحبون أن يكون البيت كاملا في معناه ،بل إنّهم يفضلون أن يكون كل شطر مستقلاً بمعناه ولذلك عدوا اتصال بيت ببيت آخر عيبا ،ولكن بعض الشعراء كان يجعل الأبيات كلها متصلة بحيث لا يستقل بيتا بمعناه[2].

و معنى ذلك أنّ التضمين هو تعلق لفظة من البيت الأول بالبيت الثاني بحيث يفتقر البيت في المعنى إلى البيت الذي يليه.

والتضمين نوعان: قبيح وجائز، فالتضمين الأوّل هو ما لم يتم الكلام إلا به كجواب الشرط والقسم، والخبر وصلة الموصول.... والتضمين الثاني ما يتم الكلام بدونه كالجار والمجرور والنعت والاستثناء وغيرها[3].

وباستقراء ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" وجدناه يتوفر على نوع واحد من التضمين تمثل في الفصل بين عناصر التركيب من أجل الوقف على القافية وكذا من أجل الافتقار والاقتضاء للمعنى.

1- يفصل الوقف على القافية الفعل عن المفعول به كما في قول الشّاعر:

أتخيّل كف النعاس تشاكس

عيينيكَ طيفا يخاصرُ مشتعلاً

لقد فصل الشاعر بين الفعل (تشاكس) والمفعول به (عيينيكَ).

و من أمثلة ذلك أيضا قول الشّاعر :

حلمَ خليل يطاردُ

وعدَ الفراشات شطراً من الفجر

لقد فصل الشاعر بين الفعل (يطارد) والمفعول به (وعدَ).

---

[1] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 237.

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 239-240

[3]- عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 112.

2- يفصل الوقف على القافية الفعل عن الفاعل كما في قول الشاعر:

إنّ الرؤَى حين تخضرُّ

أوراقُها لا تموتْ

لقد فصل الشاعر بين الفعل (يخضرّ) والفاعل (أوراقُها).

و مثال ذلك قول الشّاعر :

حين أسمعُ صوتَك تعلُو

صروحُ هياكل أيّامنا المثقلاتِ بأعبائها

لقد فصل الشاعر بين الفعل (تغلو) والفاعل (صروح).

3- يفصل الوقف على القافية الفاعل عن المفعول به، و مثاله قول الشّاعر[1]:

توزّع ريحُه

أوصافَ نايكَ

لقد فصل الشاعر الفاعل (ريحُه) عن المفعول به (أوْصافه) .

4- يفصل الوقف على القافية الخبر المقدّم عن المبتدأ، و مثال ذلك قول الشّاعر:

ولنا الآن في سنةِ القدرِ

مرتعٌ تتفجّر فيه أعاصيرنا

لقد فصل الشاعر بين المبتدأ المؤخر (مرتفع) وخبره شبه الجملة (لنا).

لك في مشتلِ الرّوحِ

فاكهةٌ تهتدي لمتيّمها

لقد فصل الشاعر بين المبتدأ المؤخر (فاكهة) وخبره شبه الجملة (لك).

5- يفصل الوقف على القافية بين المبتدأ و الخبر، و مثال ذلك قول الشّاعر :

أعزلُ في الدروب أنا

حساميَ الحقُ

لقد فصل الشاعر بين المبتدأ (أنا)والخبر (حسامي)

6- يفصل الوقف على القافية الشرط عن جوابه، نحو قول الشّاعر:

[1] الديوان: ص 5-68.

لو تعودُ المياه إلى منبعِ النهر
لاعترفت بجحود البيابْ

لقد فصل الشاعر بين جملة الشرط (لو تعود المياه) عن جوابها (لاعترفت).

7- يفصل الوقف على القافية بين المتضايفين، كما في قول الشّاعر:

كيف ينعس نحلُ
العواصفِ في خلدي

لقد فصل الشاعر بين المضاف (نحل) والمضاف إليه (العواصفِ).

8- يفصل الوقف على القافية الجار عن المجرور، كما في قول الشّاعر:

وباب لقلب الحبيبة تهفو إلى
نغمٍ ضائع ظلّ يبحث في كبوات
انتظاره عن شفتيْهَا

لقد فصل الشاعر بين الحرف الجار(إلى) و الاسم المجرور (نغمٍ).

9- يفصل الوقف على القافية الصفة عن الموصوف، و من ذلك قول الشّاعر:

من يرتّب في الغرفة
الرّطبة الحطِبَا

لقد فصل الشاعر بين الصفة (الرّطبة) والموصوف (الغرفة).

8- يفصل الوقف على القافية بين اسم الموصول وصلة الموصول، و من ذلك قول الشاعر:

وأفشت للرّياحِ التي
بذرتْ وعدَها
تهابُ العيونَ التي
سقطتْ في العماد

لقد فصل الشاعر بين الاسم الموصول (التي) وصلة الموصول (بذرت وعدها)، وفصل أيضا بين الاسم الموصول (التي) وصلة الموصول (سقطت في العماد).

10- يفصل الوقف على القافية بين اسم "إنّ" وخبرها، و مثاله قول الشّاعر:

إنّ هذا المدى

دورقٌ تتكسّرُ أفراحه

لقد فصل الشاعر بين اسم إن وهو اسم الإشارة (هذا) وخبرها (دورقٌ).

11- يفصل الوقف على القافية اسم "كان " عن خبرها، و مثال ذلك قول الشّاعر:

كأنّ جبينَه الشّمسيَّ

قنبلةٌ على وشكِ انفجارْ

لقد فصل الشاعر بين اسم كان (جبينه) وخبرها (قنبلة).

من خلال ما سبق نستشف أنّ ديوان "في الساعة العاشقة مساء" حافل بظاهرة التضمين، حيث يتيح الوقف على القافية إمكانات لتوزيع الدفقة الشعوريّة على مساحات ممتدّة من القصيدة، كما يساعد إطلاق العنان للذّات الشّاعرة الاسترسال في التعبير عن أفكارها و أحاسيسها و مشاعرها، دون أن تتقيّد بقيد الجملة الشعريّة الّتي يفرضها نظام البيت العموديّ، و إيقاع الوزن الشعريّ الواحد.

V. الإيقاع الداخلي:

تعدّ الأصوات المادة الأولى في تشكيل الخطاب الأدبي ،سواء كان شعرا أو نثرا أو غيرهما من الأعمال ،حيث تنتظم هذه الأصوات داخل الكلمات والتراكيب لتشكل الإيقاع الداخلي ،حيث تتسّم العلمية الإبداعيّة بالعفوية والتلقائية ،فموسيقى الكلام الداخلية تتسّم بإيقاع هامس يصدر عن الأصوات وتكراراتها للوصول إلى الدلالة[1].

وهي تجسّد عملية الإبداع الفني وتبعث في القارئ نغما يستشفه من خلال عملية التكرار لصوت واحد أو أكثر على مستوى الكلمات المتتالية وهو ما يعرف بالتجانس الصوتي الذي يعدّ مظهرا من مظاهر موسيقى الكلام[2].

فالتكرار في القصيدة الحديثة ليس مجرد أسلوب من شأنه أنْ يعيبَ النص الشعري ،بل هو نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه فالكثير من الدلالات والأفكار ترتبط بالتكرار عبر أنسجة وخيوط معرفية مختلفة[3]،من شأنها أن تحقّق انسجام وتوافق* العمل الأدبي أو النص الشعري ،فأسلوب التكرار يمكن أن يحتوي على ما يتضمّنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية وبه يُغنِي الشاعر المعنى ،وذلك إن سيطر الشاعر عليه واستطاع أن يوظّفه في موضعه[4].

فالتكرار أسلوب جمالي يسمح للمبدع بالسيطرة على الأجواء العامة للقصيدة ،بما له من إمكانات تعبيرية وفضاءات واسعة تشكّل البعد الجمالي في القصائد.

ومن أبرز اساليب التكرار في شعر "علال الحجّام" نلمح:

- تكرار الأصوات المفردة
- التكرار الاستهلاكي
- تكرار التراكيب

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص 74.

[2] - ينظر: مجدي وهبة، كمال المهندس: معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 88.

[3]- ينظر: فهد عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 36.

[4] - نازك الملاكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 230-240.

* ينظر: مجدي وهبة: كامل المهندس: مرجع نفسه، ص 88-125.

وتهدف الدراسة الصوتية إلى البحث عن جماليات التشكيلات الصوتية وأثرها في النص الشعري عند "علال الحجّام" وأثرها في القارئ من جهة أخرى.

1. تكرار الأصوات المفردة:

يعرّف الصوت اللّغوي بأنّه : «أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسمّاة تجاوزًا أعضاء النطق ويظهر هذا الأثر في صورة ذبذبات معدّلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلقة»[1]. ويؤدّي الصوت المفرد في الدّيوان دورا فعالا في تشكيل البنية الصوتية والإيقاعية، وتتكرّر الأصوات في المقاطع الشعرية إمّا مفردة ومجتمعة لتحقيق جرسٍ موسيقي خاص يطغى الإيقاع العام للمقطع الشعري.

ومن الأصوات ما هو مجهور، وما هو مهموس، و قد أسهم هذا النوّع في الأصوات في التشكيل الدّلالي لمضامين القصيدة، و هذا ما يسعى هذا المبحث في الكشف عنه.

أ- الصوت المجهور:

يعرّف ابن جنّي الصوت المجهور بأنّه «حرف أُشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت»[2].

وتتحدّد عملية الجهر بالصوت بناءً على وضع الوترين الصوتين أثناء مرور الهواء، حيث يقول"إبراهيم أنيس": « فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في الوضع يهتزان اهتزازا منتظما، ويحدثان صوتا موسيقيا حسب عدد الهزات الذبذبات في الثانية»[3].

والأصوات المجهورة ثلاثة عشر صوتا وهي: ب، ج، د، ذ، ز،ض،ظ، ع،غ، ل، م، ن، بالإضافة إلى أصوات اللين الواو والياء[4].

ونرصد من الأصوات المجهورة في الديوان: أصوات الرّاء، اللام، الميم والنون.

---

[1]- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000، ص 119.

[2]- أبو الفتح بن جني: سر صناعة الإعراب، ج1، تح، محمد، حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، 1421، ص 5-7.

[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، د.ط، د.ت، ص 21.

[4]- المرجع نفسه، ص 22.

- **صوت الـــــــرّاء:**

من المقطوعات التي ورد فيها صوت الرّاء بشكل لافت الشاعر في قصيدة "في الساعة العاشقة مساءً":

عندما نلتقي والمدى يرتدي
مئزرَ الغسقِ الحارِّ
في ردهة الساعة العاشقهْ
يترقرقُ حول أباريقُنا فرحٌ
تتفتَّحُ في العرصات براعمه خافقهْ
يعثرُ البيلسانُ
على جذره في كتابِ الأغاني
ويفتحُ في سكرةِ الصلواتِ
طريقا إلى أصله في كهوف الأساطير
تغفو على القمم الشاهقهْ[1].....

يتكرّر صوت " الرّاء" في هذا المقطع خمسة عشرة مرّة (15 مرّة)، والرّاء من الأصوات الصامتة وظيفيا بحيث تتحدّد دلالته من خلال موقعه ودوره في الكلمة، وهو صوت لثويّ مكرّر[2] يرسل صوت الراء جرسا موسيقيا في المقطع الشعري يجسّد الشّاعر من خلاله فرحة اللّقاء بين العاشقين، حيث تغرورقُ العيون من شدّة الفرح والسرور.

- **صوت النون:**

من المقاطع التي تكرّر فيها صوت " النّون " بشكل لافت قول الشاعر في قصيدة "صنوان":

يسحبُ الثلجُ فستانَ صوفٍ
على سطوةِ السنديانةِ ليلاً
يُغنّي مزاميرَه راقصًا
بين غصنٍ من الخيزرانْ

[1] – الديوان: ص 11.

[2] – ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص 345.

وغصنٍ تهالكَ في لوعةِ الوِرْسِ فانكسرَ العنفوانْ
يلعنُ في صمتهِ المتوعدِّ حُمْقَ الزّمانْ[1]

يتكرّر صوت "النون" في هذا المقطع ثلاثة عشرة مرّة (13 مرّة) ، و عن خصائصه يقول كمال بشر: «النّون صوت أسناني لثوي مجهور، وهي وحدة صوتية لها وظيفة مستقلة في البناء الصوتي للكلمة وهي من أكثر الصوامت قابلية للتغيير في الأداء النطقي الفعلي»[2].

وصوت "النون" في هذا المقطع الشعري يضفي إيقاعا حزينا يلمسه القارئ من خلال السكون في آخر القافية (الخيزرانْ، العنفوانْ، الزّمانْ) و يجسد هذا الإيقاع الشعري التأمّلات الكونية لهذا الصوت الذي يتميّز بالغنّة، فهو يتلاءم مع هذه الأجواء والتأمّلات السابحة في الفضاء.

- **صوت الــلاّم:**

حفل المقطع الشعريّ الآتي بحضور لافت لصوت اللاّم، يقول الشاعر:

لكِ المجدُ أيّتُها الكِلْمَةُ المستهامةُ
يرتقِي في الظّلام جبالاً مضمّخَةً بالصهيلْ
لا يحنّ إلى لحظة عاتيهْ
تتلفّعُ بالوهمِ مغلولةً بالذبولْ
لا يرى لمنْ ارتهنتْهم نواصي الطّلولْ
سوى نصبٍ وهياكلَ مكسّوةٍ بالعراءْ
وممحوّةٍ بالكساءْ
ومسبوكةٍ بالنّعاسِ الطويلْ

يتكرر صوت اللام في السياق الشعري (19مرة)، وعن خصائصه يقول "إبراهيم أنيس": «اللاّم صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ومجهور أيضًا»[3].

و يجسّد صوت اللام في هذا الإيقاع حكاية خوف وفزع تتصاعد معه الأنفاس كلّما اقتربت النهاية، في انتظار المحتوم الذي ترسمه هذه الصور الإيقاعية الدرامية.

---

[1]- الديوان: ص26

[2]- كمال بشر: علم الأصوات، ص 349.

[3]- إبراهيم انيس: الأصوات اللغوية، ص 55.

- **صوت الميـــــــم:**

نلمس كثافة حضور صوت الميم في قول الشاعر"علال حجّام" :

للّتِي كلّفتْني لهاثاً وراءَ دمِي
أنحنِي راكعاً لتمرِّدِها
وأغنّي لأفراحنا الآتياتِ
على صهوةِ الألمِ
ولنا الماء في آخر البيدِ منبجسٌ
في مهاوٍ تيتّمُ تهليلَ ألوانِنَا
كلّما أزهرتْ صولةُ الكلِمِ
حفرتْ دَمَعَاتُ ندامتِها نهرا
ولنا الجذرُ في رحمِ الأرْضِ منغرسٌ [1]

يتكرّر صوت الميم في هذا السياق الشعريّ ثلاثة عشرة مرّة (13 مرة). « والميم صوت شفوي أنفي مجهور»[2]، والنغمة في صوت الميم في أواخر كلمات القافية(الألم ،الكلم،) لا تخلو من الدلالة على التوكيد والتشديد والقطع الذي يدّل على المعاني الحسية[3]. ولهذا الصوت جرس خاص يتميّز به لأنّه يصدر من الأنف، وهذا الجرس الحزين يتلاءم مع توزّع صوت "الميم" على مدى القصيدة ليستشعر القارئ قمة الحزن والألم في نفس الشاعر.

ب- الأصوات المهموسة:

يعرّف "ابن جنّي" في كتابه "سرّ صناعة الإعراب "الصوت المهموس" فيقول: «هو حرف أضعف الاعتماد من موضعه حتى جرى معه النَّفَسُ»[4]. والمهموس من الأصوات التي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به .

---

[1]- الديوان، ص 98.

[2]- كمال بشر: علم الأصوات، ص 348.

[3]- ينظر: عباس محمود العقاد: أشات مجتمعات في اللغة والأدب ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر د.ط، 2013، ص 35.

[4]- إبن جني: سر صناعة الإعراب، ج1، ص 57.

والأصوات المهموسة هي اثنا عشر، هي : ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، القاف، ك، ه[1]، وقد جمعت في قولهم : «حثه شخص فسكت والقاف».

وسنركّز الحديث – في هذا المبحث – في ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" على الأصوات المهموسة الآتية: السين، التاء، الصاد بحثا عن جمالية هذه الأصوات في المقاطع الشعرية التي وردت فيها بشكل لافت.

- **صوت السيـــــــن:**

من المقاطع التي تكرّر فيها هذا الصوت قول الشاعر:

في دارةِ السّهوة كلّ صباحٍ
تتدافعُ بالمناكب في باقة واحدة
زهورُ أبي نوّاس
شقائق أسخليوس
كاميلْيَا بيكاسو
والسّوسنُ والرّيحان
أكاسيا الحكمة و الكياسةْ
عواسجُ الكرة والرهان والسياسةْ[2]

السين حرف مهموس يكون أصلا وزائدا[3]، ويأتي للدلالة على المعاني اللّطيفة كالهمس والوسوسة والنبس والتنفيس ولكنّه يتغيّر إذا تغيّر موقعه[4].

يتكرّر صوت "السين" في هذا المقطع الشعريّ إحدى عشرة مرة(11)، ودلّ صوت "السين" بطبيعته المهموسة على حالة لا إرادية تنساب إلى الإنسان في غفلة من أمره، وهي حالة "السهو والنسيان" الذي يجعل الإنسان هائما وسابحا بمخيلته، كما أحدث هذا الهمس- من خلال تتابع صوت السين- في الأسطر الشعرية السابقة جرسًا موسيقيّا ينسجم مع الحالة النفسيّة للشّاعر.

---

[1]- ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 22.

[2] – الديوان: ص 96.

[3] إبن جنى: سر صناعة الغعراب، ج1، 2001.

[4] عباس محمود العقاد: أشتاب مجتمعات في اللغة والأدب، ص 35.

- **صوت التـــــــاء:**

ويرد صوت "التاء" بشكل ملموس في قول الشاعر:

تشعلُ إشراقةَ العندليبِ
على غصن زيتونةٍ
يستوي ملكا في الخمائلِ
هامتْ به وردةٌ
نديتْ في كتاب القراءةْ
يوقظ الشّمس من نومها
تتثاءب مخمورةً عبقهْ
فتقوم وتكبو وتنهض
جَذْلَى تداعب محفظته
وها هو يوقظ مقلمتَهْ
تتنابزُ أقلامُها بحكايات ألونها النّزِقهْ[1]

يسيطر التاء على أجواء القصيدة حيث تتكرّر ستة عشرة مرّة (16 مرّة)، فالتاء صوت شديد مهموس[2]، ولتكرارها في الموفيمات التي ورد فيها دور كبير في تشكيل موسيقى الإيقاع الداخليّ الموسوم بالهمس، حيث لا تصل الجملة الشعرية إلى القارئ إلا مع تدّفق هذه التكرارات وتتابعها مشكلة إيقاعا خاصا وجرسا تطرب له الأذن.

[1] الديوان : ص 09_10 .

[2] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 53.

2. التكرار النّسقيّ :

يعدّ التكرار النّسقيّ سمة أسلوبيّة بارزة في بنية الشّعر المعاصر وظّفه الشّعراء المعاصرون بكثافة استعاضة عن التّحرّر من القافية[1]، و حرصا منهم على الإبقاء على عناصر الموسيقى في القصيدة الشّعريّة الحديثة.

والتّكرار في بنية القصيدة المعاصرة أنماط عديدة. و قد رصدت البّاحثتان في مقطوعات ديوان "في السّاعة العاشقة مساءً" لعلال حجّام أنماطا من التكرار،منها:

- **التكرار الاستهلاليّ:**

ونعني به تجانس أوائل كلمات الأسطر الشعريّة المتتابعة في القصيدة الواحدة، كما في قول الشاعر "علال الحجام":

سلامٌ على سيدٍ لا يردّ السلامْ
سلامٌ على صاحبي
سلامٌ على صاحبٍ
لم يعدْ صاحبي
سلامٌ على من نسوني وقد زرتهم في المنام[2]

افتتح الشاعر هذه الجملة الشعرية بلفظة "سلام" التي تكررت على مستوى أربعة سطور شعرية، ويحدث تكرار هذه الكلمة –على مستوى الإيقاع– جرسا موسيقيا، ولفظة سلامٌ هي بمثابة "وداع" لذا جاء هذا التكرار تأكيدا على هذا الوداع .

ومن أمثلة التكرار الاستهلالي تكرار الأداة "ربّما" في قول الشاعر:

هذه زهرة الجلنار
ربّما حملتْك إلى
جبلٍ باسقٍ في الطنونْ
ربّما طالتْ الآن أفنانُها

[1] – ينظر : مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص41.
[2]– الديوان: ص 71.

ربّما وخزتْك قليلا
ربّما طلبتْ أن تقيمَ بقلبك
غير أنّكَ لم تكترثْ فردَدْتَ الطلبْ
ربّما التمستْ بلدًا
في نواصي العجبْ[1]

تتكرر لفظة "رُبّما" على مستوى هذه الجملة الشعرية خمس مرات، ويتعلق هذا التكرار بطبيعة القصيدة وغرضها حيث يسودها جوّ من الشك والارتياب. والإيقاع الشعري يضطرب بسبب التوتر والشك الذي تبثّه هذه الكلمة في أذن القارئ وممّا لاشك فيه أنّ هذا التكرار يسهم بما يوفره من دفق غنائيّ في تقوية النبرة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الإفراج بعد لحظات التوتر[2].

- **تكـــــرار التراكـــــــيب:**

تكرار العبارات في الديوان يسُوغه إلحاح على جهة هامة في العبارة التي يكررها الشّاعر و يعنى بها أكثر من سواها. وفي شعر علال الحجام" تتكرّر عبارة "ساقي اليسرى" في مواضع عدّة، وفي هذا التكرار إلحاح وتأكيد على أهمية العبارة وفكرتها .

وترد هذه العبارة في قول الشاعر:

قالت مرّةً أنوالُ:
عرجاءُ أنا يا أهلُ من منكم
يسوّي ساقيَ اليسرى؟
تبسَّم تحت وقْدِ النارِ والبارودِ
قال :أنا
إليك الساقَ يا قلباه والنَّفْسا
فكانت ساق أنوال الحبيبة ساقه اليسرى[3]

---

[1]- الديوان: ص 21-22.

[2]- ينظر: عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 09.

[3]- الديوان:ص83

في هذه المقطوعة الشعرية تبرز قيمة الحب والفداء ،حيث يضحي الإنسان من أجل الآخر،تبرز قيمة العطاء دون مقابل،يمنح الغالي إنّها الساق، وهي القيمة البارزة في هذا الإيقاع الشعري ،حيث يتلمسُه القارئ ويستشف معانيه من خلال هذا التكرار في لفظة (ساقي، الساقُ، ساقُ، ساقَهُ) بجميع حالاتها .

VI. التـــجنيـــــــــس:

الجناس لون من ألوان البديع الذي يعدّ مصدرا من مصادر موسيقى الشعر، وعن هذه الأهمية يقول إبراهيم أنيس: «ومهما اختلفت أصنافه وتعدّدت طرقه يجمعها جميعا أمر واحد، وهو العناية بحس الجرس ووقع ألفاظه في الأسماع. ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأنّ الأصوات تتكرّر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرّر في القافية أشبه بفاصلة موسيقية متعدّدة النغم ،مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والقدرة الفنية»[1].

والجناس عند البلاغيين :«هو تشابه اللّفظتين في النطق واختلافهما في المعنى»، أمّا أنواعه فهو على نوعين:

- جناس تام
- جناس غير تام

فالجناس التّام: ما اتّفق فيه اللّفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها...وهذا النوع من الجناس ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام: المماثل والمستوفى وجناس التركيب .

والجناس غير التّام: وهو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة المذكورة وهي: نوع الأحرف وعددها وهيأتها وترتيبها، ويأتي هذا الجناس على أنواع، وهي:

* **الجناس المضارع أو اللاحق:** وهو ما اختلفت فيه الكلمتان في نوع الأحرف، ويشترط ألّا يقع الاختلاف بأكثر من حرف، فإذا كان الحرفان اللّذان وقعا فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج سمي الجناس مضارعا .

***الجناس الناقص:** وهو ما اختلف فيه اللّفظان في عدد الأحرف، وسمّي ناقصا لأنّ أحد اللّفظين ينقصُ عن الآخر حرفا أو حرفين ولا يكون النقصان بأكثر من ذلك[2].

وباستقراء ديوان "في الساعة العاشقة مساء" وجدنا أنّ مقطوعاته تخلو من الجناس التّام، في حين حفلت المقطوعات بضرب من الجناس اللاّحق أو المضارع .

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص 43.

[2] - بسيوني عبد الفتاح قيود: علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، دار المعلم الثقافية الأحساء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1418، 1998، ص 278-279

- **الجناس اللاحق والمضارع :**

وهو ما كانت فيه الثنائيات متباينة في الدلالة ومتقاربة في الوحدات الصوتية، وقد استخدم في الديوان بصور مختلفة.

أ- الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الأوّل ، وأمثلة ذلك قول الشّاعر:

أجلَّ وداعِ دبيبِ الدّم يا ملكِي

فالغيمُ يسرحُ مسروراً على فلكِي

فالثنائية (ملكي- فلكي) تتباين في الوحدات الصوتية وفي الدلالة، فالميم والفاء في الكلمتين متقاربتين في المخرج والصفات حيث "الميم" شفوية المخرج مجهورة متوسطة بين الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة، و"الفاء" أسنانية شفوية المخرج رخوة[1] ،هذا التباين أدّى إلى اختلاف في المعنى؛ فالكلمة الأولى تعني صاحب السلطة أو الرجل الحاكم، أمّا الكلمة الثانية فتعني الفضاء الخارجي .

ب- الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الوسط: ومن أمثلة هذا الضرب قول الشاعر:

تهْفُو لطيرٍ أليفْ

وتبحثُ عن نغمٍ ضائعٍ في شوارعَ تغْفُو

الثنائية (تهفو-تغفو) تتباين في الوحدات الصوتية وفي الدلالة، فالهاء والغين في الكلمتين مختلفتان في المخرج والصفات، حيث "الهاء" حنجرية المخرج، مهموسة رخوة، "والعين" أقصى حنكية المخرج، مجهورة رخوة[2]، هذا التباين أدّى إلى اختلاف في المعنى فالكلمة الأولى تعني تحن وتشتاق، والكلمة الثانية تعني أخذ قسط من النّوم.

ومن هذا النّموذج قول الشاعر:

طيلةَ الحوْلِ تختالُ مكسوّةً

بالعواصف راعفةٍ

والعواطف شادقةٍ

الثنائية (العواصف- العواطف) تتباين في الوحدات الصوتية وفي الدلالة. فالصاد والطاء في الكلمتين مختلفتان في المخرج والصفات، حيث "الصاد" أسنانية لثوية المخرج مهموسة رخوة،

[1] _ إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ،ص22 .

[2] _ كمال بشر: علم الأصوات ، ص 184 _185 .

و"الطاء" أسنانية لثوية المخرج، مهموسة شديدة[1]. هذا الاختلاف أدّى إلى الاختلاف في المعنى، فالكلمة الأولى تعني الرّياح القوية، أمّا الكلمة الثانية تعني الأحاسيس والمشاعر الجيّاشة.

و من ذلك أيضا قول الشاعر:

هذا الفراغُ عماءٌ

هذا البياض عراءٌ

الثنائية (عماءٌ- عراءٌ) تتباين في الوحدات الصوتية وفي الدلالة، فالميم والراء في الكلمتين مختلفتان في المخرج والصفات، حيث "الميم" شفوية المخرج، مجهورة متوسطة بين الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة[2]، أي أنّها ليست بالشديدة و بالأصوات الرخوة. هذا التباين أدّى إلى اختلاف في المعنى،فالكلمة الأولى تعني فقدان البصرِ، أمّا الكلمة الثانية تعني المكان الخالي والمكشوف.

ومن خلال ما تقدّم في التجنيس نستخلص أنّ مقطوعات الدّيوان حفلتْ بضربين من الجناس (اللاحق- المضارع) في حين خلت من الأنواع الأخرى.

[1] _ ينظر :كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 184 .

[2] _ مرجع نفسه : ص183 .

أفضت مكاشفتنا للبنية الصوتية والعروضية في مقطوعات الدّيوان النتائج الآتية:

- يسهم التدوير في تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية في الأبيات الشعرية
- لم يكن التدوير ظاهرة عرفية في مقطوعات الديوان وغنما امتدت ليشمل جميع مقطوعات الديوان
- التداخل بين البحور يبعث عن القلق والتوتر في الذات الشاعرة، كما لا تستسيغه أذن المتلقي بسبب التدّفق السريع للموجة الشعورية والانتقال بين تفعيلات الأوزان الشعرية
- تكون الموجة الشعورية سريعة بسبب الإيقاع الموسيقي الذي ينفلت من الذات الشاعرة إلى المتلقي
- تميزت المقاطع الصوتية في القافية بالحركية بالتنوع وكان المقطع الأبرز فيها هو المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)وتجسد المقاطع المغلقة حالات الألم والحسرة
- تتميز الأصوات التي استخدمها الشاعر بحروف معينة دونا على بقية الحروف وهي (الراء، الباء، النون، والميم)
- القوافي المطلقة التزم فيها الشاعر (اللام ،الفاء ،الراء ،القاف)
- تخلو القوافي المقيدة خلوا تاما من التأسيس ،بينما يوازي الشاعر بين القوافي المقيدة المردوفة والقوافي المقيدة الخالية من الردف والتأسيس .
- القوافي المطلقة المؤسسة التزم فيها الشاعر بكسر حرف الدخيل في جميع قوافي الديوان، أمّا صوت الروي فكان مفتوح الحركة .
- القوافي المطلقة المردوفة فإنّ صوت الروي فيها جاء مكسورا في جميع المقطوعات عددا قافيتين كان الروي فيها مرفوعا .
- تتناسب القوافي المؤسسة مع الدلالة الشعورية كما أضفت بعدا نغميا على الإيقاع العام لمقطوعات الديوان وذلك بسبب الطاقة النفسية التي يملكها صوت مد الألف الذي يبرز بوضوح في المقاطع الصوتية لهذه القافية .

الفصل الثاني:

البنيـــــة الصرفيـــــــــّة

- ✓ الوحدات الصرفيـــة الحـــــــــرّة :
  - بنية الأفعـال .
  - المشتقـــات .
  - الضـــميـــر.
- ✓ الوحدات الصرفيـــة المقيّـــــــــدة :
  - الوحدات المتّصلة بالمركب الإسمي,
  - الوحدات المتّصلة بالمركب الفعلي .
  - الاختيـــــــار في الصيـــغ.

البنيـــــة الصرفيـــــة:

تمهيـــــد:

يروم هذا المبحث الكشف عن خصائص البنية الصرفية للكلمة بمختلف أشكالها، «والكلمة قول مفرد اسم، وفعل، وحرف»[1]. فعلم الصرف معرفة أصول كلام العرب من الزوائد الداخلة عليها[2]، فعلم الصرف (Morphologie) يهتّم بمعالجة مختلف طوائف بنية الكلمة من أفعال وصفات وضمائر.... إلخ[3]، والكلمة حسب "جون ليونز" هي أصغر الصيغ الحرّة أي التي تتكون كلية من صيغ حرّة، والصيغ الحرّة في مقابل الصيغ المقيّدة والتي يمكن أن تكون مع منحنى تطريزي مناسب في بعض السياقات[4].

وسنتناول البحث في صيغ الكلمات الحرّة والمقيّدة في ديوان "في السّاعة العاشقة مساء"، لأنّ أي تحول في البنية الصرفية المستعملة يؤدّي إلى تغيّر في الدلالة الصرفية[5]، لأنّ المعنى يستمد من صيغ الكلمات وأبنيتها في سياقاتها المختلفة ،«فلكل بنية دلالة معينة والبنية من ضمن ما يحدد نوع الكلمة ودلالتها»[6].

ونستشف الدلالة الصرفية في ديوان "في الساعة العاشقة مساء" من خلال الأبنية الصرفية للأسماء والأفعال في سياقاتها المختلفة .

---

[1]- ابن هشام الأنصاري: متن شذور الذهب، شركة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، الطبعة الأخيرة، ص 02.

[2]- ابن جني : المنصف ج1، تح، إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، ط1، 1954، 1373، ص 33.

[3]- ينظر: عبد الصابور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، د-ط، 1980، ص 24.

[4]- ينظر: جون ليونز: اللغة وعلم اللغة، تر، مصطفى التوني، ج1، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1987، ص 167.

[5]- ينظر: عبد القادر عبد الجليل: علم الصوت الصرفي، دط، 1980، ص 152.

[6]- فريد بن عبد العزيز السليم: الخلاف التصريفي وأثره الدلالي في القرآن الكريمن دار بن الجوزي، الدمام، السعودية، ط1، 1427، ص 62.

البنيات الصرفية الحــرّة:

البنيات الصرفية الحرّة هي البنيات التي تدّل بذاتها دون إلصاقها بغيرها وقد نُعتت بالحرّة لأنّها كالعلامة السيمائية السابحة في الفضاء الشعري تغري بالمدلولات[1]، أي هي الوحدات التي تكون مستقلة بذاتها.

ومن الوحدات المستقلّة في ديوان "في السّاعة العاشقة مساء" نجد الفعل بأزمنته الثلاثة، اسم الفاعل واسم المفعول والصفات المشبّهة والضمائر ....إلخ.

1- بنية الأفعــال:

يؤشّر الحضور الكثيف للأفعال بمختلف أزمنتها في ديوان "في الساعة العاشقة مساء" على حركية الخطاب الشعري، فالفعل وبأزمنته الثلاثة يبعث على تجدّد النص الشعري تبعا للمواقف الخطابية المعبّر عنها.

يقول سيبويه: « وأما الفعل فأمثله أُخذت من لفظ أحداث، وبُنيت لها معنى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم يقع»[2].

وباستقراء مقطوعات الديوان يتضّح لنا أنّ الفعل توزع حسب الصيغ الآتية:

الصيغة	عدد تواترها	النسبة
الصيغ الدالة على الماضي	105	%17.61
الصيغ الدالة على المضارع	460	%79.72
صيغ الأمر	31	%5.37

يتبيّن لنا من المعطيات الواردة في الجدول أنّ الفعل المضارع تواتر بنسبة 79.72%، يليه الفعل الماضي الذي اطّرد بنسبة 17.61%، في مقابل نسبة تواتر ضعيفة لفعل الأمر تقدّر بـ 5.37%.

---

[1]- ينظر: رابح بوحوش اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، د-ط، 2006-1427، ص 105.

[2]- سيبويه: الكتاب، ج1، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1988، ص 12.

توضّح نتائج الجدول أنّ الفعل المضارع سيطر على بنية الخطاب الشعري "لعلال الحجام"، وقد استعمل الشاعر الصيغتين البسيطة والمركبة من الماضي والمضارع، وصيغة الأمر وردت بصيغة فعل الأمر الصريح، والمصدر النائب عن فعل الأمر.

أ- بنية الفعل المضارع:

تعدّ البنية المورفولوجية للفعل المضارع البنية التأسيسيّة الرئيسيّة التي تُنشئ تلك العلائق التي ينتظم وفقها الخطاب[1]. ويفيد الفعل المضارع -حسب النحاة- الاستمرار التجدّدي، وذلك في مقامات خاصة تستلزمه كالفخر والهجاء والمدح وغيرها[2]، ومعنى ذلك أنّ الفعل المضارع يفيد الديمومة والتجدّد، وذلك في سياقات خاصة ومواضع محدّدة للتعبير عن أغراض الذات الشاعرة، وقد يستعمل لفظ المضارع ويراد به التعبير عن الماضي وذلك في إشارة إلى تجدّده شيئا فشيئًا[3].

1- الصيغة البسيطة:

ونعني الصيغة البسيطة لبناء المضارع بناء "يفعل" الذي يكون خاليا من السوابق واللّواحق، ويدّل هذا البناء على التجدّد، وزمنه مترجّح للحال والاستقبال[4].

ومن أمثلة استعمال الشاعر للصيغ البسيطة للفعل المضارع قوله في قصيدة "مساء خليل":

يا صديقي الصغيرْ
حينما أتأمّل في غفوتي الثلج يخضرُّ
يخضرُّ بين البنايةِ والسنديانِ الخفيرْ[5]

تكرّرت الوحدة الصرفية (يخضرّ) في السياق الشعريّ مرتين، من الفعل الثلاثيّ المزيد بحرفين (افعلَّ - يفعلّ). و تأتي هذه الزيادة للدلالة على المبالغة في الفعل و الاستعاضة به عن (فعل)، كما

---

[1]- ينظر: منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص 203.

[2]- ينظر: عبد المتعال: البلاغة العالية (علم المعاني)، مكتبة الآداب، مطبعة الجماهير، ط2، 1991-1411، ص 57.

[3]- ينظر: عبد العزيز المعطي عرفة: من بلاغة النظم العربي (علم المعاني)، ج1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1984-1405، ص 212.

[4]- ينظر: محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط ، د.ت، ص 89.

[5]- الديوان: ص: 05.

يأتي في الألوان و العيوب[1]. ودلّت الوحدة المورفولوجيّة (يخضرّ) على معنى التحوّل، فاخضرار الثّلج فيه إيماءة إلى ذاك الأمل الذي يحدو الذّات الشّاعرة بغد جديد، يحمل في جنباته بشائر الفرحة و السرور بلقاء جديد.

ووردت صيغ المضارع في قول الشاعر:

عندما نلتقي والمدى يرتدي

مئزر الغسقِ الحارِّ

في ردهة السّاعة العاشقه

يترقرق حول أباريقِنا فرحٌ

تتفتّح في العرصات براعمه خافقه[2]

وردت صيغة المضارع (يترقرق) من الرباعي المزيد بحرف (ترقرق) على صيغة (تفعلَلَ)**، ودلّت في هذا السياق الشعريّ على نزول الدموع، دمعة دمعة حول أباريق عيون العاشقين فرحة باللّقاء. ووردت صيغة المضارع (تتفتّح) على صيغة (تتفعّل)***، ودلّت في السياق الشعري على حدوث الفعل (تتفتّح) عبر مراحل متتابعة، حتّى تشتدّ الذّات الشّاعرة اضطراباً و يزداد قلبها خفقانا، بقرب اللقاء.

ووردت صيغ المضارع في قول الشاعر:

يتُها الملكهْ

حين يزهرُ همْسُك في مسمعي

تورق الرّيبُ

والجدار يرق، ترق المصابيح مجدًا ... على غير هديٍ[3]

وظّف الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية الفعلين المضارعين (يزهر– تورق) من الفعلين الثلاثيين المتعديين بحرف بزنة (أفْعَلَ) (أزهر– أورق). و هذه الصيغة تأتي للدلالة على معان كثيرة

[1]_ ينظر: خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965، ص 399.

[2]– الديوان: ص 11.

**ينظر أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، دار الكيان للطباعة والنشر، الرياض، د.ط، د.ت، ص 75.

[3]– الديوان: ص 67.

منها: التعدية أو الصيرورة إلى الشيء[1]. و أفادت الصيغة في هذا السياق الدلالة على معنى الصيرورة، فالهمس في أذن الحبيب يثمر تجاوبا فيتحول الجفاء إلى استجابة، فتزهر القلوب و ترقّ الجدران.. و المصابيح و تستجيب الحياة كلّها.

2- الصيغة المركّبة:

ونعني بالصيغة المركبة للفعل المضارع السوابق التي تسبق بناء المضارع (يفعل). ومن السوابق التي تسبق الفعل المضارع في "ديوان في الساعة العاشقة مساء" نجد: أنْ، لا الناهية، لا النافية، كان أو إحدى أخواتها .

* أنْ + يَفْعَل:

تضام "أنْ" المصدريّة صيغة (يفعل) فتؤثّر فيه عملا و معنى؛ إذ هي من عوامل نصب " يفعل" و تتحوّل صيغته معها إلى مصدر مؤوّل يحمل في طيّاته الزّمان؛ فتخلّصه "أنْ" من احتمالية الأزمنة، إلى زمن المستقبل المطلق[2].

ووردت هذه الصيغة في عشرة مواضع من مقطوعات الديوان، نذكر منها قول الشاعر:

حرامٌ على كلْمةٍ زاهدَه
أنْ تخونَ ينابيعُها وردةَ الشّفتيْنِ
وحرامٌ على ملَكيْنِ
يتّمَا العشْقَ **أنْ يحفِرَا**
بنجيعِ فؤاديهِمَا أحرفَ الشاهدهْ[3]

ارتبطت "أنْ" بصيغتي المضارع (أن تخونَ، أنْ يحفرا)، حيث أدّت وظيفتها في نصب الفعل المضارع، و خلّصت الفعلين من احتمالية الأزمنة، إلى زمان المستقبل المطلق.

ووردت "أنْ" مع صيغة "يفعلُ" في قول الشاعر:

موجعٌ **أنْ يزقزقَ** في قفص نورسٌ

---

[3]- ينظر خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 391.

1- ينظر : عبد الرحمان الريحاني : اتّجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغويّة، ص ،ص 97-98

[3]- الديوان: ص 63.

ولك الآن **أنْ ترتخِيَ**

هانئاً عند أقدام أمواجه

وتضمّد آثار جرحِكَ بالقهقهةْ[1]

في هذه المقطوعة الشعرية ارتبطت "أنْ" بصيغتي المضارع (يزقزقَ) و(ترتخِي)، فخصّصت زمن الفعل (يزقزق) للمستقبل المطلق، أمّا الفعل (ترتخي) فقد اقترن بالقرينة الزمنيّة " الآنَ" فحدّدت زمن الحدث في الحال.

*** لا + يفعلُ :**

يذكر ابن يعيش أنّ :« لا حرف موضوع لنفي المستقبل»[2]، ويقول الإمام الزركشي أنّ : « لا تنفي المستقبل، والنفي بلا أطول من النفي بِـ " لَنْ"؛ لأنّ آخرها ألف، وهو حرف يطول معه النّفس»[3]. فـ"لا" حرف مخصّص لنفي المستقبل، حيث تسبق "لا" النافية بناء المضارع "يفعلُ" وتخلصه للاستقبال[4].

وقد ورد هذا البناء (لا+يفعلُ) ثلاث عشرة مرة في مقطوعات الديوان، نورد منها قول الشاعر:

ليس في الوقتِ متسّعٌ

للبكاء على الوقتِ يا سيدي...

.... وكما هي عادتُها فالحساسين

يجمعها الفجرُ لكنّها **لا تطيلُ** المقامْ

وسرعانَ ما يهجمُ البينُ

مستنفراً رعْدَهُ وعواصفهُ

في مهاوي الضياعْ

---

[1]- الديوان: ص 64.

[2]- ابن يعيش: شرح المفصل، ج5،تح: إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ،ط1 ،2001 ، 1422 ، ص 31.

[3]- الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط3 1984-1404، ص 420.

[4]- ينظر: محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص 92.

فتطيّرها للأقاصي رياح الوداعْ[1]

ارتبطت الوحدة الصرفية "لا" النافية بصيغة المضارع (تطيلُ)، فأفادت نفي الفعل في المستقبل المتجدّد. فالحساسين لا تطيل المقام بعد وقت الفجر، فستشرق شمس إعلانا عن يوم جديد حافل بعوادي الزّمن، فتطيّر الحساسينَ رياحُ الوداع. فكذلك حياة المحبين : لقاء يتبعه فراق.

*** لا + تفعـلْ:**

« هو بناء يختّص به النهي وزمانه المستقبل»[2]، و تدخل "لا" سابقة لـ "يفعل" و تكون للطلب أو الدّعاء أو النّفي حسب محدّد السياق و علامة الإعراب[3].

ووردت هذه الصيغة تسع مرات في مقطوعات الديوان نذكر منها قول الشاعر:

انتظر... أيّها العنكبوتُ

الذي يغزلُ الوقتَ قبّعة لخميلِ السكوتْ

لا تعرجْ على بسمةٍ

في الدّواخل مخضّلةِ النبضِ

تختال في طيلسان المحبةِ أنهارهاَ

لا تسيّجْ بصيرة قلبي بأسلاك ليلكَ[4]

اقترنت السابقة "لا" في السياق الشعري بالبنيات المورفولوجيّة (تعرجْ) و(تسيجْ)، ودلّت هذه البنيات الصرفية على الطّلب، حيث دلّت الوحدتان(لا تعرجْ) (لا تسيّج) على معنى الرّجاء.

فالشخصيّة الشعريّة في هذا السياق ترجو من هذا العنكبوت – زمن الغدر و الجحود – الذي راح يطمس كلّ جميل في حياته، أن لا يغتال البسمة التي علت شفتاه، و أن لا يطوّق قلبه بأسلاك ليله الحلك، رغبة في فجر جديد يحمل معه تباشير الحياة السعيدة.

ومن الأمثلة التي سبقت فيها "لا" الناهية صيغة المضارع قول الشاعر:

سيّدي الشعرُ

---

[1]- الديوان:ص13.

[2]- ابن يعيش: شرح الملوكي في التصريف، ص 93.

[3]- ينظر : محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص 92.

[4] - الديوان: ص 30.

سرْ في مسالك الخضرِ
لا تلتفتْ للوراء
وكنْ في الغواية أحلى عشيقٍ
يراودُ نهراً على نفسه [1]

اقترنت السابقة "لا" الناهية بصيغة المضارع (تلتفتْ) المسند إلى غير العاقل (الشعر)، فالشاعر راح يشخّص الشّعر في صورة إنسان يتمنّى منه أن يمضي قدما – غير ملتفت إلى الوراء – في أداء رسالته، غير آبه بما يحاك ضدّه، و بما يكيده العذّال لتثبيطه عن أداء رسالته النبيلة في المجتمع.

*** لَمْ + يفعلْ:**

يقول ابن يعيش: «" لَمْ " حرف يدخل على لفظ المضارع ومعناه الماضي»[2]، ويقول أيضا: «لم يفعلْ هو نفي فَعَلَ»[3]، بمعنى أنّها تنفي صيغة "يفعلُ" وتخلصه إلى الماضي المنقطع البعيد[4].

ووردت هذه الصيغة (لم يفعلْ) ثلاث عشرة مرة، نورد منها قول الشاعر:

هي هي على حالها القلعة المشرئبة
تومئ بين الخمائل
إيماءةً للمعزّة تخبو خيول براكينها
وإيماءةً للمعزّة تحبو على بطنها
تتثاءب في أدب
بيد أنّ الغزالة مرتابة في المدى
من هديل النّدى
لم تعدْ ترتدي عطرها في المساءْ
لمْ يعدْ يشتهي غمزً
زينتها لغَطُ المشربِ[5]

---

[1]– الديوان: ص 43.

[2]– ابن يعيش: شرح المفصل: ج5، ص 35.

[3]– ابن يعيش، المرجع نفسه، ص 34.

[4]– ينظر: محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص 92.

[5]– الديوان: ص 72.

اقترنت الوحدة الصرفية "لم" بصيغة المضارعة (تعدْ، يعدْ) ودلّت على نفي الحدث في الماضي. فالشخصية الشعريّة – في هذا السياق – تنفي على غزالته –نفيا مطلقا – رغبتها في الإقبال على الحياة، و التنعّم بزينتها، فالزّمن يبحث على الريبة و اليأس من هذه الحياة.

ووردت هذه الصيغة في قول الشاعر:

تهابُ العيونَ التي

سقطت في العماءْ

لم تصدقْ أحابيلَها

فضحتها القناديلُ في ليلها

لم تصدقْ.....

وهبّت سريعًا لمعولِهَا

تقتفي خطواتِ الضياءْ[1].....

اقترنت السابقة الصرفية "لمْ" بالوحدة المورفولوجيّة (تصدّق) في سياقين يدلاّن على نفي الحدث في الماضي المنقطع البعيد. فالشخصيّة الشعريّة تؤكّد جازمة عدم تصديقها لشراك الآخر، فقد فضحته قناديل الحقيقة لذا هبّت سريعا تقتفي خطوات الحقيقة و تلتمس شعلة الضياء.

*** كان + يَفْعَلُ:**

تفيد "كان" اتّصاف الاسم بالخبر في الماضي، إمّا مع الانقطاع أو مع الاستمرار[2]، وتضام (كان) صيغة "يفعل" فيفيد المركب "كان يفعلُ"، الماضي المستمر المنقطع[3].

ووردت "كان" مع صيغة الفعل المضارع (يفعلُ) في الديوان مرتين، يقول الشاعر:

يرتوي في السّهى الزمنُ الأول

يتداعى لصوتِ عميقِ

ويقترب القلب من عشّه يرفل

---

[1]- الديوان: ص 73.

[2]- ينظر: محمد محي الدين عبد الحميد: التحفة السنيّة بشرح المقدمة الآجرومية، مكتبة دار الفيحاء، دمشق، ط1، 1994-1414، ص 94.

[3]- ينظر: محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص 107.

في غلالته،

كيف كان يعجّ بسربِ الوجوه الجميلة

شطحاتها تتأجّجُ في صخب[1]

في هذا المقطع الشعري اقترنت (كان) بالوحدة المورفولوجيّة (يعجّ) ودلّت في هذا السياق الشعري على الحدث في الزّمن الماضي المستمر المنقطع. فالزّمن الأوّل الجميل ولّى و انتهى، و انتهت معه عودة الطيور إلى أوكارها، و الوجوه الجميلة لم تعد تملأ المكان صخبا و شطحات.. اتنتهت تلكم الأيّام السّعيدة إلى غير رجعة.

ووردت "كان" مع صيغة "يفعل" في قول الشاعر:

عرفتهُ

نعمَ الصديقُ

ومن ورعٍ كان يجتثّ جذره

يزرع آخَرَ

في الفلواتِ البعيدهْ

ويخذله.....

مثلما خَذَلك[2]!

يدلّ المركب (كان يجثّ) في السياق الشعري على الحدث في الزّمن الماضي المنقطع. فهذا الصديق ما فتئ يهوي بمعول على أسّ الصّداقة، لم يتورّع بل راح يزرع في كلّ مكان بذور القطيعة و الخذلان

[1]- الديوان: ص: 16.

[2]- الديوان: ص: 47.

*** لا يزال + "يفعل":**

تضام صيغة (لا يزال) إلى صيغة (يفعل) فتفيد استمرار الحدث المتصل بالماضي[1].

ووردت هذه الصيغة المركبة مرتين، نذكر منها قول الشاعر:

على بسطِ الذكريات الدفينةِ
بين الوجوه الحسانْ
بعضها ضاعَ
في ليل منعرجاتِ الزّمَانْ
بعضها **لا يزالُ**
يغالبُ في المسلكِ الجبليّ
حجارة أيّامه الظالمهْ....[2]

اقترنت (لايزال) بصيغة المضارع (يغالب) ودلّت في هذا السياق استمرار الذّات الشّاعرة على اجترار الذكريات الجميلة و مغالبة معول النسيان، مقرّا أنّ بعض هذه الذكريات قد حواها دفتر النسيان، و بعضها الآخر لا يزال يغالب ويلات الحياة و ظلمات الأيّام القاهرة.

ووردت الصيغة المركبة (لايزال + يتلصّصُ) في قول الشاعر:

وكليلة مظلمةٍ من لياليا المخيفهْ
واحدُكمْ رمى الكتابَ جمْرًا
والنسمة زوبعةً.....
كمْ هدّدَ الزهرةَ بالعصا والجميلة بالقفارْ
.... ولم تعدْ تخيفنا ألفتُهُ السخيفهْ
غير أنّه منذ سنينْ
لا يزال يتلصّصُ
من ثقبِ ينخرُ الكلمةَ في الجريده
على نبضِ فؤادٍ مسكونٍ بالحلمْ والحنينْ

[1]- ينظر:محمد عبد الرحمان الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص118.

[2]- الديوان :ص18 .

مخافةَ عشقٍ موقوتٍ في قيظِ الظلموتْ

يشعلُ الترابَ برذاذِ القصيدةْ[1]

في السياق الشعري أفادت الضميمة(لا يزال) مع الوحدة المورفولوجيّة (يتلصّصُ) الدّلالة على استمرارية الحدث و عدم انقطاعه، فالعَذول لا يزال يتلصّص من ثقب الخديعة، علّه يفلح في الوقيعة، فهكذا كان دأبه و هكذا لا يزال يفعل الرذيلة.

ب- بنية الفعل الماضي ودلالته:

يشكل الفعل الماضي نسبة 17.61% من مجمل الأفعال التي استخدمها الشاعر. وتوزعت بين الصيغ البسيطة والصيغ المركبة. والفعل الماضي ما دلّ على حدوث شيء قبل زمن التكلّم، وعلامته أن يقبل تاء الفاعل[2].

1- الصيغة البسيطة:

ونعني بالصيغة البسيطة للفعل الماضي تلك الأشكال التصريفية للأفعال، فإذا اعتمد الماضي على أنّه الأصل، فإنّ ذلك يصرف إلى تناول معاني الصيغ من حيث التجرد و الزيادة وعلاقتها بزمان الحدث[3].

ووردت صيغة الفعل الماضي البسيط في ستة وثمانين موضعا، نورد منها قول الشاعر:

هي هي على حالها القلعة الثامنةْ

والحساسينُ مزهوةً

هاجرتْ في الصباحِ

أخرجتْ من ركامِ الجليدِ مزاميرها النّاعمه

غيرَ أنّ الظّباءَ التي افتتنت بالقناعْ

رابطتْ أرقًا

في الظلام الصراحْ[4]

---

[1]- الديوان: ص 95.

[2]- ينظر: محمد بن أحمد الحملاوي: شذ العرف في فن الصرّف، تقديم: محمد بن عبد المعطي، دار الكيان للطباعة والنشر، الرياّض، د.ت.د.ط، ص 56.

[3]- محمد عبد الرحمان الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص20 .

[4]- الديوان: ص 76.

الملاحظ في هذا المقطع الشعري استخدام الشاعر لجملة من الأفعال الماضية، هي (هاجرت، أخرجتْ، افتتنتْ، رابطتْ) متصلة بتاء التأنيث، و كانت هذه الصيغ المتتابعة منسجمة مع أسلوب السّرد الّذي اعتمده الشّاعر لسرد الأحداث المتتابعة.

ووردت صيغة الفعل الماضي البسيط في قول الشاعر:

قالت مرّة أنوال:

عرجاءُ أنا يا أهل من منكم

سوى ساقي اليسرى؟

تبسّم تحْت وقد النار والبارود

قال: أنا

إليك الساق يا قلباه والنفْسا

فكانت ساق أنوال الحبيبةِ ساقه اليسرى[1]

في حوار بديع بين الأنا و الآخر وظّف الشّاعر صيغة الماضي البسيط (تبسّم، فكانت)، و أفادت هذه الصيغة – في هذا السّياق – الدّلالة على تحقيق الحدث في الزّمن الماضي المنقطع. فتحت الرّماد و الخراب استجابت الذّات الشّاعرة للنّداء، و قدّمت درسا في الفداء و التضحية فكانت ساق أنوال ساقه و كفى.

2– الصيغة المركّبة:

ونعني بالصيغ المركبة مع (فعل) السّوابق التي يمكن أن تضام إلى صيغة (فعل)[2]. ومن هذه السوابق نجد في ديوان "في الساعة العاشقة مساء": قدْ، ربَّما، مَا.

[1]– الديوان: ص 83.

[2]– ينظر: محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص 38.

*** قدْ + فعل:**

ذكر ابن الحاجب أنّ "قَدْ" حرف توقّع، وهي في الماضي للتقريب و في المضارع للتقليل، و هذا الحرف إذا دخل على الماضي أو المضارع فلا بدّ فيه من معنى التحقيق[1].

وهذه الصيغة المركّبة وردت في أربعة مواضع من الديوان، نذكر منها قول الشاعر:

هو منتصف الليل إلاّ قليلا.....

فهلا سمعت كلامي؟ ..... قد عسْعَسَ الليل،

وانطبق العقربان، ولم يبق وقت

لغزل خيوط السهرْ[2]

وردت هذه الصيغة المركبة مرتين : في قول الشاعر(قد عسْعس)، و قوله (انطبق). و حرف التحقيق مقدّر قبل الفعل (انطبق). و أفادت هذه الصيغة الضميميّة الدّلالة على تحقق الفعل في زمن مضى قريب من زمن التكلّم.

ووردت الصيغة الثانية (قد + فعل) في قول الشاعر:

الأغاريدُ تنسابُ

قد خانَها في مقام البياتي في مطلعها

لم أصدْ.....

عطشتْ في توهّج موّالها

فسقَاهَا لهيباً تمرّد منبعها[3]

وردت في هذا المقطع الشعري الصيغة المركبة من (قدْ+خانَ)، فأفادت تحقق حدوث الفعل في الزّمن الماضي المنتهي، حيث يصوّر الشاعر الوحي والإلهام الشعري الذي ينزل عليه فجأة، لكنّ المقام الموسيقي قد تصدّى لها وخان مطلع القصيدة، لكنّ الشاعر أبى أن يتراجع فتحدّى النفس وتمرّد على المقام فانسابت الكلمات عذبة سلسة .

---

[1]- ينظر: رضي الدين الاستراباذي، شرح الرضي على الكافية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط2، 1996، ص444.

[2]- الديوان: ص 06.

[3]- الديوان: ص 74.

*** ربّما + فعل:**

"ربّما" هي مركب من "ربّ" و"ما" ويقول "ابن هشام الأنصاري" «إذا زيدت "ما" بعد "ربّ" فالغالب أن تكفّها عن العمل، وأن تهيئها للدخول على الجملة الفعلية، وأن يكون الفعل ماضيا لفظا ومعنى»[1].

ووردت "ربّما" مع صيغة الفعل الماضي ستة مرّات في الديوان، من ذلك قول الشاعر:

هذه زهرة الجلنارْ
ربّما حملتك إلى
جبل باسق في الظنون
ربّما طالت الآن أفنانها
ربّما وخزتْك قليلاً
ربّما طلبت أن تقيم بقلبك
ربّما أدركت أنّ جذوة نار المحبّ
أقلّ اتّقادا
فأشعلتِ النّار في طيلسان الطرب[2]

في هذه المقطوعة الشعرية اقترنت الوحدة الصرفية "ربّما" مع صيغ الفعل الماضي (حملتك، طالت، طلبت، وخزتك، أدركت)، فأفادت " ربّما " تعداد ما يمكن أن يكون قد حدث في الزّمن الماضي المنقطع، فالشخصيّة الشعريّة تعدّد ما يمكن أن يكون قد تعرّض له من إغراءات الآخر لكنّه لم يكترث، و ربّما ظنّ أنّ جذوة الحبّ في داخله قد خمدت جذوتها.

[1]- ابن هشام الأنصاري: مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، ج1، دار التراث العربي ،الكويت، ط1، 2000 ، ص 333.

[2]- الديوان: ص: 21-22.

*** ما + فعل:**

توصل "ما" بـ "فعل" فتنفي الماضي المقرّب من الحال[1]. و ذكر الزمخشري :«فما لنفي الحال... و لنفي الماضي المقرب من الحال في قولك : "ما فعل" »[2].

ووردت "ما" مع صيغة الفعل الماضي في مقطوعات الديوان، نذكر منها قول الشاعر في مقطوعة "تجلي العطش":

صبرنا على عطش سنةٍ كاملة
ولما احترقنا
ودارتْ حُميا الغبوق بشهد الغدير
تغضّنتِ الروضة الذابلهْ
وما غنّت الكأس قبل هذا الفناءْ
وما داعبتْ شمسها وترًا يتلمّسُ سحْرَ البهاءْ[3]

اتصلت السابقة "ما" بالأفعال الماضية (غنت، داعبت)، وأفادت في السياق الشعري النفي، فمصدر إلهامه الشعري قد غاب عليه فترة طويلة إذ ينفي أن يكون قد غنّى أو أنشد طيلة فترة من الزّمن .

ووردت هذه الصيغة المركّبة كذلك في قول الشاعر:

ذاك (سبو) الذي في القلب يعرفُ
أنّ أباه ما صلّى سوى للأرض
حيث الأرض ما خانت ولا انسحبت
وأنّ أباه ما خان التراب هنيهةً
وهو العروق تطولُ في نعمى روابيه
رَوَى ما خطّه المحراثُ من عرق الهجيرْ[4]

---

[1]- ينظر : رضي الدين الأستراباذي: شرح نافية بن الحاجب ،ص1382.

3- ينظر : محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص 45.

[3]- الديوان: ص 41.

[4]- الديوان: ص 84.

اقترنت "ما" بالأفعال الماضية (صلَّى، خانَتْ، خَانَ) فأفادت الدّلالة على نفي الحدث المعبّر عنه بهذه الأفعال في الماضي القريب من الحال. فهذا النّفي يفيد التأكيد على الاعتزاز بالأرض و التشبّث بها و عدم التفريط فيها قيد أنملة. فالأرض ما فرّطت في أبنائها، و لا الأبناء خانوا أرضهم.

بنية فعل الأمر:

الأمر هو طلب حصول الأمر على سبيل التكليف والإلزام[1]، وللأمر أربع صيغ هي:

1. فعل الأمر .
2. المصدر النائب عن فعل الأمر
3. المضارع المقترن بلام الأمر
4. اسم فعل الأمر[2]

ووردت صيغة فعل الأمر في واحد و ثلاثين (31) موضعا في الديوان.

و من المواضع التي وظّف فيها الشّاعر صيغة فعل الأمر قوله :

التحفْ في سريرك حلما سعيدا

وداهمْ نشيد الحنان الوفيرْ

خذْ كتابك واقرأ قصيدة شعرٍ

ودعْ همسة الروح تسرحْ

هنالك في عرصات الخيال الأمير[3]

ورد " فعل الأمر" في هذه المقطوعة الشعرية خمس مرات : (التحفْ، داهمْ، خذْ، واقرأْ، ودعْ).و الأمر يكون حقيقيّا إذا كان على وجه الإلزام و الاستعلاء. لكنّ الأمر في هذا السّياق غير حقيقي إذ يفيد النّصح و الإرشاد؛ إذ يدعو الشّاعر مخاطبه إلى ترك لحظات السّهر، و إلى الخلود إلى الرّاحة يداعب الأحلام و تداعبه، و ترك الروح تسرح في عالمها الأبديّ الحالم.

ووردت صيغة فعل الأمر في قول الشاعر:

مهرتي...

اكتبي في المدى

قبلةً بنفور النخيلْ

على صهوة الفجر تنحت ليل الهديل

---

[1]- ينظر: عبد العزيز عبد المعطي عرفه، من بلاغة النظم العربي، ج2، ص 71.

[2]- ينظر: فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للطباعة والمشر، إربد، ط4، 1997-1417، ص 149.

[3]- الديوان :ص 6-7 .

اكتبي باصطياد البعيدِ
البعيد قصائدي الواجدهْ
هدهدي بصدى وشوشات الأماسي الحسانْ[1]

وردت صيغة فعل الأمر في هذا السياق ثلاثة مرات، فعلين مكررين بنفس الصيغة "اكتبي" من الفعل " كتب"، والفعل "هدهدي" من الفعل "هدهد"، و هو أمر غير حقيقيّ؛ فالشخصية الشعرية تلتمس من الحبيبة أنْ تكون مصدر إلهام له، تستدعي بهمساتها و وشوشاتها لغة الإبداع و الغناء.

ووظّف الشّاعر المصدر النائب عن الفعل الأمر، و ذلك في قول الشاعر:

أيّها الولدان الأميران
مَهْلا.....
هبا أنّنا قد نسينا بعيدًا
بعيدًا هنالك في البيت
أو في الممرّ صعودا إلى هيكلٍ
أحمرٍ
يستضيء بإيقاع خطواتِ مريمَ
مفتاحَ ختمِ الولايةِ[2]

ورد في هذا السياق الشعري المصدر النائب عن فعل الأمر "مهلاً" بمعنى "تمهّلا" إذ الخطاب موجّه إلى الولدين، وغرضه في هذا السياق الشعريّ ليس الطلب على وجه الإلزام و الاستعلاء، بل كان غرضه الالتماس، حيث تلتمس الذّات الشّاعرة من الولدين تجنّب التسرّع لاستدراك ما خلّفه النسيان...

وورد المصدر النائب فعل الأمر أيضا في قول الشاعر:

قالت مرّة أنوال:
عرجاءُ أنا يا أهلُ مَنْ منكم
يسوي ساقيَ اليسرى؟

[1]- الديوان: ص: 34.
[2]- الديوان: ص 14.

تبسّم تحت وقْدِ النار والبارود

قال: أنا

إلَيْكِ السَّاقَ يا قلباه والنَفْسا

فكانت ساقُ أنوال الحبيبة ساقَهُ اليسرى[1]

ورد في هذه المقطوعة الشعرية صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر "إليك" بمعنى "خُذِي"، و هو أمر غير حقيقيّ، غرضه الحثّ في مشهد روحانيّ يترجم آيات الوفاء و الإخلاص، و يجسّد معاني الحبّ و التضحيّة في سبيل الآخر بالنّفس و النّفيس.

وممّا تقدّم يتبيّن لنا أنّ الشاعر "علال الحجام" نوّع – في سبيل رسم صوره الفنيّة و إيصال خطابه الشعريّ – في صيغ الفعل: البسيطة و المركّبة، كما استغلّ ما تتيحه اللغة العربية من صيغ و تراكيب و أساليب تعبيريّة لتحقيق المتعة الفنيّة.

[1]– الديوان: ص 83.

الضمائـــــــر:

تشكّل الضمائر ملمحا أسلوبيا بارزا في مقطوعات ديوان "في الساعة العاشقة مساء" سنحاول الكشف عن سياقتها ودلالاتها.

الضمير: المعنى الصرفي العام الذي يعبّر عنه الضمير هو عموم الحاضر أو الغائب دون دلالة على خصوص الغائب أو الحاضر. وتنقسم الضمائر في اللّغة العربية الفصحى إلى ثلاثة أقسام: ضمائر الشخص، ضمائر الإشارة، ضمائر الموصول[1].

وستركّز هذه الدّراسة على النوع الأول وهو ضمائر الشخص الذي ينقسم بدوره إلى ثلاثة:

أ- ضمائر تدل على المتكلم مثل: أنا ونحن

ب-ضمائر تدل على المخاطب مثل: أنتَ-أنتِ...

ت-ضمائر تدل على الغائب مثل: هو-هي...

تواترت ضمائر الشخص في مقطوعات الديوان كما يلي : (أنا، نحن، أنتَ، أنتِ، هو، هي)، وكان الغالب منها في الحضور ضميرا الغائب (هو وهي) وذلك لدلالات تدرك من خلال السياق الشعريّ.

1- ضمائر المتكلّم:

أ- ضمير المتكلم المفرد "أنا":

تواتر ضمير المتكلم في مقطوعات الديوان في عدّة مواضع، ومن أمثلة ذلك قول "علال الحجام" :

زمن ضالع في الخيانة أعرفه
وأنا لا أبالي
يا حبيبي
لي رغبة تتدلّى عناقيدُها
من كروم الأعالي
وأنا أنحني لأغاني غوايتها

[1]- تمام حسان: اللغة العربية : معناها ومبناها، ص108.

حاضنا طيرَها

ناسخا غورَها[1]

في هذا المقطع يتجلّى ضمير المتكلم المفرد الذي حقق ذاتية الشاعر في قوله (أنا لا أبالي) و(أنا أنحني)، ودلّت على ثقته بنفسه، و عدم إيلائه الاهتمام بما يقال و يحاك وراء ظهره، في هذا الزّمن الأغبر، زمن الغدر و الخيانة، فهو لا يأبه و لا ينحني إلاّ لإغواء مَن يعشق.

ب- ضمير المتكلم الجمع "نحن":

ورد ضمير المتكلم الجمع "نحن" بشكل لافت في مقطوعات الديوان، ومن أمثلة ذلك قول علال الحجام:

أيّها الولدان الأميران

مهلاً

هبا أنّنا قدْ نسينَا بعيداً

بعيداً هنالك في البيت

أو في الممرّ صعوداً إلى هيكلٍ

أحمرٍ

يستضيء بإيقاع خطوات مريمَ

مفتاحُ ختم الولاية

كيف نفضّ ضرواتها إن تمنّعتِ

الظبية النافره[2]

يتجسّد ضمير المتكلم (نحن) في هذا المقطع الشعري من خلال الوحدات المورفولوجية (أنّنا، نسينا، نفضّ)، فالسياق الشعري لا يعين على تحديد ماهية الضمير "نحن"، فقد سلّط عليه الغموض والإبهام بحيث لا يستطيع القارئ تحديد مقصديته فيكون بذلك مطلقا غير مقيّد بمجموعة أشخاص معنيين بذاتهم .

[1]- الديوان 19،20.

[2]- الديوان: ص 14.

2- ضمائر المخاطب:

أ- ضمير المخاطب "أنتَ":

كان لهذا الضمير حضور لافت في مقطوعات الديوان، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

سيّدي الشعر
سرْ في مسالكك الخضرِ
لا تلتفتْ للوارءْ
وكنْ في الغواية أحلى عشيقٍ
يراودُ نهرا على نفسه[1]

في هذا السياق الشعري ارتبط ضمير المخاطب(أنت) بصيغتي الأمر والمضارع المقرون بلام الأمر، في كل من (سرْ) و(لا تلتفتْ) و(كنْ)، و دلّ على تفاعل الشخصيّة الشعريّة مع ما تجود به قريحتها من شعر، فهو يشخّص الشعر و يتودّد إليه سائلا إياه أن يلتفت إلى الوراء وأن يسايره في ما يعيش من لحظات العشق و الهيام، و أن يكون معولا في يده يحطّم به أصنام العواذل.

ب- ضمير المخاطب "أنتِ":

كان لضمير المخاطب المؤنث "أنتِ" حضور لافت في مقطوعات الدّيوان، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

سكرةَ الرّوح
لا تبخلي بالرّحيل إليّ
ولا تبخلي بالرّحيل إليكِ
بل استنفري فرسا تستحثّ اللّظى
وادخلي زمناً لا يشيخْ
اهجمي في اليبابِ بصمْتك[2]

في هذا السياق الشعري يتجلي ضمير المخاطب "أنتِ" مرتبطا بصيغتي الأمر والمضارع المقرون بلام الأمر في كل من (لا تبخلي، استنفري، ادخلي، اهجمي)، في مشهد تصويري يشخّص فيه

[1]- الديوان: ص 43.

2- الديوان:ص31

الشّاعر سكرة الرّوح – الحبيبة – و يدعوها إلى أن تتكرّم عليه بالإقبال عليه والقدوم إليه دون إحجام و تمنّع، و أن تغالب هذا اليباب بصمتها الرهيب.

3– ضمائر الغائب:

طغت ضمائر الغائب في "ديوان في الساعة العاشقة مساء" على ضمائر المتكلم والمخاطب، وكان للضميرين (هو وهي) حضور بارز في مختلف مقطوعات الديوان .

أ– ضمير الغائب "هو" :

برز ضمير الغائب "هو" بشكل واضح في مقطوعات الديوان، ومن أمثلة ذلك قول علال الحجام:

يسحبُ الثلجُ فستانَ صوفٍ
على سطوة السنديانة ليلاً
يخافُ عليها
وينقشُ أرجوزةً
في صخورِ الأعالي
يغنّي مزاميره راقصا
بين غصنٍ من الخيزرانْ
وغصن تهالك في لوعة الورسِ فانكسرَ العنفوانْ
يتأمّل أيامه
ويجسّ أسارير أسراره الصفْر
يلعن في صمته المتوعد حمْق الزمانْ[1]

في هذا السياق الشعري ارتبط ضمير الغائب "هو" بصيغة المضارع في كل من (يسحب، يخاف، ينقش، يغنّي، يتأمّل، يجسّ، يلعن) التي دلت في مجملها على حالة شعورية عاشها الشاعر، وهي حالة العشق والمحبّة ممّا جعله يغوص في أعماق الذات الإنسانية ليصل إلى منطقة الحلم حيث يعيش حالة إشراقية يتحد فيها مع العالم الخارجي عبّر فيها بضمير الغائب "هو" .

[1]– الديوان: ص 28،27.

ب– ضمير الغائب "هي" :

كان لضمير الغائب المؤنث "هي" أيضا ظهور لافت في مختلف مقطوعات الديوان، ومن أمثلة ذلك قول علال الحجام:

هي هي على حالها القلعة المشرئبة
تؤمئ بين الخمائل
تتثاءب في أدب
بيد أن الغزالة مرتابة في المدى
من هديل الندى
لم تعدْ ترتدي عطرها في المساءْ
لم يعدْ يشتهي غمز
زينتها لغط المشرب[1]

ورد ضمير الغائب (هي) في بداية السياق الشعري ضميرا منفصلا مؤكدّا حيث تكرر مرتين متتاليتين، ثم دلّت عليه صيغة المضارع في كل من الوحدات المورفولوجية (تؤمئ، تحبو، تخبو، تتثاءب، لم تعد)، فضمير الغائب في هذه الأسطر الشعرية يجسّد المرأة المختالة بين الحدائق والزهور، تطفئ ظمأها، ويساورها الشكّ والريب فأصبحت لا مبالية، لا ترتدي عطرها و لا تهتمّ لزينتها.

[1]– الديوان: ص 72.

المشتقّـــات:

تشكل المشتقات ملمحا أسلوبيا بارزا في "ديوان في الساعة العاشقة مساء" حيث توزعت بين اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة.

و المشتّق: «ما أخذ من غيره ودلّ على ذات مع ملاحظة صفة، كعالم وظريف. ومن الأسماء الأجناس المعنوية المصدرية يكون الاشتقاق كفهم من الفهم، ونصر من النصر»[1]. و معنى ذلك أنّ الاشتقاق هو أخْذ لفظ من لفظ آخر للدلالة على ذات أو صفة معنية، وأصل المشتقات عند البصريين المصدر لكونه بسيطا أي يدل على الحدث فقط، بخلاف الفعل فإنّه يدلّ على الحدث والزمن[2].

وباستقراء المشتقات في مقطوعات ديوان علال الحجام، تبيّن لنا أنّ صيغة اسم الفاعل من أكثر الصيغ شيوعا، وورد موزّعا على صيغ الفعل المختلفة مجردا و مزيدا، يليه اسم المفعول والصفة المشبهة.

1- اسم الفاعـل:

اسم الفاعل وصف يشتق من الفعل المبني للمعلوم لمن وقع منه الفعل أو قام به، وذلك نحو قولك: زيد قاتل، فقاتل اسم فاعل دلّ على وصف من قام بالقتل[3]، وهيئته الأصلية في الثلاثي المجرد على فاعل كناصر وضارب[4]، أمّا من غير الثلاثي فيصاغ على وزن المضارع بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، ثم إذا كان ما قبل الآخر مكسورا بقي بالياء وإن كان مفتوحا كُسر[5].

---

[1]- أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف ،ص 111.

[2]- المرجع السابق، ص 112.

[3]- كرم محمد زرندح: أسس الدرس الصرفي في العربية، ط4، 1428- 2007، ص 85.

[4]- علاء الدّين بن محمد القوشجي: عنقود الزواهر في الصرف، تح : أحمد عفيفي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1421- 2001، ص 370.

[5]- جلال الدين السيوطي: شرح القصيدة الكافية في التصريف، ص 50.

وباستقراء تواتر اسم الفاعل في مقطوعات "ديوان في الساعة العاشقة مساء" أحصينا النسب الآتية:

اسم الفاعل	التكرار	النسبة
من الثلاثي	102	%81.6
من غير الثلاثي	23	%18.4

تواتر اسم الفاعل من الثلاثي مرّتين و مائة مرة (102) ، بنسبة 81.6% في حين تواتر من غير الثلاثي ثلاثا و عشرين مرّة(23) بنسبة 18.4%. فالملاحظ أنّ اسم الفاعل من الثلاثي أكثر حضورا من اسم الفاعل المصوغ من غير الثلاثيّ. و من أمثلة ذلك :

***اسم الفاعل من الثلاثي "فعـل"**:

وورد ذلك في قول علال الحجام:

عندما نلتقي والمدى يرتدي
مزر الغسق الحارّ
في ردهة الساعة العاشقه
يترقرق حول أباريقنا فرح
تتفتّح في العرصات براعم خافقة
تغفو على القمم الشاهقة[1]

أسماء الفاعلين في هذه المقطوعة هي: (العاشقة، خافقة، الشّاهقة) من الأفعال الثلاثيّة (عشق، خفق، شهق). و دلّت هذه الأسماء على ذات قامت بالفعل و اتّصفت بمعناه على وجه الحدوث. فالشّاعر يشخّص السّاعة، هذه الوحدة الزمنيّة، في صورة فتاة تعشق فاتّصفت بصفة العشق، و شخّص البراعم في صورة طير يخفق بجناحيه تعبيرا على البهجة و السّرور، و نسب إلى القمم صفة الشهق على سبيل الحدوث.

[1]- الديوان: ص 11.

***اسم الفاعل من غير الثلاثي:**

ورد اسم الفاعل من الثلاثي المزيد بحرف في مقطوعات الديوان، ومن ذلك قول الشاعر:

للتي كلّفتني لهاثا وراء دمي
أنحني راكعا لتمرّدها
وأغنّي لأفراحنا الآتيات
على صهوة الألم
ولنا الماء في آخر البيد منبجسٌ
في مهاو تيتّم تهليل أوالننا...
كلما أزهرتّ صولة الكلم
حفرت دمعات ندامتها نهرا
ولنا الجذر في رحم الأرض منغرسٌ
كلما انداح في العرصات
السلام وأخفَق في لهب الظلمات
الحمام نداؤه يشعل
فاتحة النور في الزمن المعتمِ[1]

الوحدتان الصرفيتان: (منبجس، منغرس) اسما فاعلين مصوغان من الفعلين الخماسيين (انْبَجَسَ، انْغَرَسَ). ودلّ اسم الفاعل (منبجس) – بضرب من المجاز– على ذات قامت بالفعل، واتّصفت بمعناه على وجه التجدّد، في مشهد يترجم تطلّع الشخصيّة الشعريّة إلى غد حافل بالمسرّات، فالماء – رمز الحياة – يراه منبجسا متدفّقا في الصحراء الخالية. و المشتقّ (منغرس) اسم مفعول جاء على صورة اسم الفاعل، و التقدير : (و لنا الجذر مغروس) و في ذلك إيحاء بثبات الرابطة التي تربطه بالآخر. فجذور هذه الرابطة ضاربة بجذورها في العماق لا تزعزعها ريح العذول.

[1]– الديوان: ص 98.

2- اسم المفعول:

اسم المفعول اسم مشتّق يدلّ على معنى مجرد غير دائم، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى[1]. قال ابن الحاجب : «اسم المفعول ما اشتق من فعل، لمن وقع عليه وصيغته من الثلاثي على مفعول كمضروب، ومن غيره على صيغة المضارع بميم مضمومة وفتح ما قبل الآخر كمخرجٍ ومستخرَج»[2].

وباستقراء مقطوعات "ديوان في الساع العاشقة مساء" تبيّن لنا أنّ اسم المفعول تواتر حسب النّسب الآتية :

اسم المفعول	التكرار	النسبة
من الثلاثي	24	51.06%
من غير الثلاثي	23	49.04%

تواتر اسم المفعول من الثلاثي 24 مرة، بنسبته 51.06% في حين تواتر من غير الثلاثي 23 مرة بنسبة49.04%. نلاحظ أنّ صياغة اسم المفعول من الثلاثي كان له حضور لافت في مقطوعات الديوان، وتوزّع في مقطوعات الدّيوان على الثلاثي المزيد بحرف و بحرفين.

أ- اسم المفعول من الثلاثي:

ورد اسم المفعول مصوغا من الثلاثي في قول الشاعر:

لك المجد أيّتُها الكلْمة المستهامة

هذا دمي.....

يرتقي في الظلام جبالا مُضمَّخَةً بالصهيل

لا يحنّ إلى لحظة عاتية

تتلفّع بالوهم مغلولة بالذبول

تزوّر صفحات أيّامه الآتية

لا يرى لمن ارتهنتم نواصي الطلول

سوى نصب وهياكل مكسوَّة بالعراء

وممحوّة بالكساءْ

[1]- ينظر: عباس حسن: النحو الوافي، ج3، ص 271.

[2]- رضي الدين الاستراباذي: شرح كافية بن الحاجب،ج3، ص 427.

ومسبوكَة بالنعاس الطويل

يشحذون الخناجر منقوعَة بالزعاف[1]

أسماء المفعول في هذه المقطوعة هي: (مغلولة) من الفعل الثلاثي "غلّ"، و(مكسُوَّة) من الفعل الثلاثي "كسا"، و(ممحُوَّة) من الفعل الثلاثي "محَا"، و(مسبُوكة) من الفعل الثلاثي "سبَك"، و(منقوعة) من الفعل الثلاثي "نقَعَ". و دلّ أسماء المفعول في هذا السياق على ذات وقع عليها الفعل و اتّصفت بمعناه، فاللحظة مغلولة، و هياكل مكسوّة بالعراء، ممحوّة بالكساء، و مسبوكة، في مشهد خيالي غلب عليه أساوب الانزياح التعبيريّ.

ب- اسم المفعول من غير الثلاثي:

تواتر اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرف واحد عشر مرّات، ومن الثلاثي المزيد بحرفين مرة واحدة، ومن أمثلة ذلك:

***اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرف واحد (أفْعَـلَ) :**

ورد اسم المفعول مصوغا من الثلاثي المزيد بحرف أيضا في قول علال الحجام:

حين أسمع صوتك تعلو

صروحُ هياكل أيّامنا المثقلاتِ بأعبائها

متلألئة في عنان السما

أملاً يصفع السّأما

أتحسّس وجه طفولتي الحالمة

بلبلا راقصا بين فرح وفرح[2]

اسم المفعول في هذا السياق الشعريّ هو جمع المؤنث السالم "المثقلات"، من الفعل الثلاثي المزيد بحرف "أثْقَلَ". ودلّت هذه الصيغة على ذات وقع عليها الفعل و اتّصفت بمعناه. فالذّات الشّاعرة تعيش تحت وطأة أيّام حبلى بالهموم و الآلام، حتّى صارت تستشعر ثقلها و كأنّها حمل تنأى بحمله، و هي التي تحلم بغد حالم سعيد يقضي على سآمة هذا الحاضر البائس.

[1]- الديوان: ص 39.

[2]- الديوان: ص 68.

***اسم المفعول من الثلاثي المزيد (فَعَّـلَ) :**

وردت هذه الصيغة عشر مرات، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

لكَ في مشتل الروح

فاكهةٌ تهتدي لمتيّمها

وهوىً خارق وقوافٍ ألذ

أغنيات شدتْها زهور البراري

محجّلة العرْف تصطادها

بين جزْر الضياء ومدّ الظلال[1]

في هذا السياق الشعري ورد اسم المفعول "مُحجّلة" من الثلاثي المزيد بتضعيف العين "حَجَّل"، و دلّت هذه الصيغة على ذات وقع عليها الفعل و اتّصفت بمعناه. ففي مشهد يفوح برائحة عطرالزهور و ضياء السّماء، و امتداد الظّلال، و أغنيات محجّلة برائحة العرف شذيّة عطرة.

3- الصفة المشبهة:

الصفة المشبهة هي ما اشتق من فعل لازم لمن قام به على معنى الثبوت[2]، أي أنّ الصفة المشبّهة تدلّ على أنّ الصفة تثبت في صاحبها على وجه الدوام[3].

وتصاغ غالبا من باب "فَرِحَ" وباب"شَرُفَ"، وأوزانها الغالبة فيها اثنا عشر وزنا: اثنان مختصان بباب "فَرِحَ" وهما "أَفْعَلَ" الذي مؤنثه "فَعْلاَءَ" و "فَعَلاَنْ" الذي مؤنثه "فَعْلى"، وأربعة مختصة بباب شَرُفَ وهي: فَعَلَ وفَعُل، وفُعَال، وبنيته مشتركة بين البابين: فعل وفِعْل وفُعْلَ وفَعِل وفاعِل وفعيِل[4].

---

[1]- الديوان: ص 56.

[2]- رضى الدين الإستراباذي: شرح كافية بن الحاجب، المجلد، ص 745.

[3]- فاصل صلاح السامرائي: معاني الأبنية في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2007-1428، ص 65.

[4]- ينظر أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص 124-125.

وباستقراء صيغة الصفة المشبهة في ديوان علال الحجام وجدنا النسب المسجلة في الجدول الآتي موزّعة على ثلاث صيغ فعيل، أفعل، فعلاء .

الصفة المشبهة / الصيغة	التكرار	النسبة
أفعل	29	46.77%
فعيل	18	29.03%
فعلاء	15	24.19%

تواترت الصفة المشبهة من صيغة "أفعل" تسعا و عشرين (29) مرة بنسبة 46.77%، في حين تواترت من صيغة "فعيل" ثماني عشرة (18) مرة بنسبة 29.03%، وتواترت من صيغة "فعلاء" خمس عشرة(15) مرّة بنسبة 24.19%. فالملاحظ أنّ نسبة ورود الصفة المشبهة بصيغة "أفعل" أكبر من صيغتي "فعيل" و"فعلاء"، ومن أمثلة ذلك في مقطوعات الديوان:

***الصفة المشبهة بصيغة "أفْعَل":**

وردت هذه الصيغة باختلاف دلالاتها بشكل لافت في مقطوعات الديوان، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

هل الماءُ ماءٌ وقد خاصم النبعَ
مجّ سعارَ الترابِ يردّد نوح الطحالب
في الجدول العاثر
فإذا البطّ في حنبات البحيرة
جلمودُ صخر
يداخلهُ الخوفَ أسودَ أسودَ
يقدح رعد الخرابِ[1]

[1]- الديوان: ص 22.

وردت الصفة المشبهة في هذا السياق الشعري "أسودَ، أسودَ" على صيغة "أفْعَل" من الفعل الثّلاثيّ بزنة (فَعِلَ). و دلّت هذه الصيغة على ذات قامت بالفعل و اتّصفت بمعناه على وجه الثّبات. و تكرار هذه الصّفة في هذه الجملة الشعريّة يشير إلى حالة الهلع والخوف التي تملّكت الشخصيّة الشعريّة، فالسّواد علامة سيميائية دالّة على الرهبة و الخوف.

***الصفة المشبهة من صيغة (فَعِيل)** :

من أمثلة الصفة المشبّهة بزنة (فَعِيل) في مقطوعات الديوان قول علال الحجام:

يرتوي في السّهى الزمنُ الأولُ
يتداعى لصوت عميقٍ
ويقتربُ القلبُ من عشّه يرفلُ
في غلالته
كيف كان يعجّ بسرب الوجوه الجميلة
شطحاتها تتأجّج في صخبٍ
كاحتفال الربيع
بالصبابة تشرقُ آياته
مؤئلا لمسراتنا[1]

اشتمل هذا المقطع الشعريّ على صفتين مشبّهتين بزنة (فَعيل) (عميق ، الجميلة)، من الفعلين الماضيين (عَمُقَ، جَمُلَ) من باب (فَعُلَ). ودلّت هاتان الصيغتان على ثبات صيفتين في الموصوف. فالصّفة الأولى (عميق) توحي باستجابة القلب لهذا الصوت العميق البعيد الذي يدعوه من الأعماق إلى الوصال، فهو صوت ثابت في دعواه لم يتلون بألوان أعباء الحياة و تقلّب الأفئدة. ودلّت الصيغة (الجميلة) على صفة الجمال الراسخة في هذه الوجوه التي تملأ الحياة حبورا و مسرّات.

[1]- الديوان: ص 16.

***الصفة المشبهة بصيغة "فَعْـلاء":**

وردت الصفة المشبهة بصيغة "فعلاء" خمس عشرة مرّة (15)، موزّعة على مقطوعات الديوان. ومن أمثلة ذلك قول علال الحجام:

إذا جفّت حياض الأرض
كي لا يستحمَ الذئبُ في النهر
وما أقسى الهوى الغجريّ
قالت مرةً أنوال:
عرجاءُ أنا يا أهل منْ منكم
يسوي ساقي اليسري[1]

وردت الصفة المشبهة بصيغة "فَعْلاء" الذي وصفُ المذكّر منها على وزن (أفْعل) (أعرج). وتوحي هذه الصّفة – في هذا السياق الشعري – بمعاني الضّعف و العجز و الأسى الذي تشعر به الشخصيّة الشعريّة "أنوال". فالذئب استغلّ جفاف حياض الأرض، فنزل بالحمى و أخذ من "أنوال " ساقها اليسرى بما بثّه في الأرض من غدر ودمار و خراب.

هذه الأمثلة المتعلّقة بالمشتقّات و غيرها كثير، تكشف لنا أنّ الشّاعر" علاّل الحجّام" لم يشذّ عن القاعدة التي سلكها غيره من الشعراء القدامى و المعاصرين في استغلالهم لكلّ الإمكانات اللغويّة الّتي تتيحها اللغة العربيّة، من صيغ و تراكيب، وراح يلوّنها بألوان أساليبه التعبيريّة، وينوّع بينها بتنوّع سياقاته الشعريّة ممّا ساعده على تحقيق رسالته الخطابيّة و الفنيّة على حدّ سواء.

[1]– الديوان: ص 83.

الوحدات المرفولوجية المقيدة:

الوحدات المورفولوجيّة المقيّدة نسبة إلى المورفيم المقيّد، وهو« الذي لا يمكن استخدامه منفردا، بل يجب أن يتّصل بمورفيم آخر، سواء من المورفيمات الحرّة أم المقيّدة».[1]

وما نلاحظه في هذا التعريف أنّ المورفيمات غير مستقلة بنفسها وبمعناها، وإنّما تتحدّد سماتها الدلالية من خلال اتصالها بصيغ أخرى من أجل تحديد وظيفتها الدلالية، حيث أنّ اتصالها هذا يمكن أن يجعله في أول الكلمة فيكون سابقة Préfixe مثال " أل" التعريف، أو يكون في آخره فيكون لاحقة Suffixe مثل علامات التأنيث والمثنى والجمع السالم بنوعيه[2].

وسنتناول في هذا المبحث الوحدات الصرفية المتّصلة بالمركب الاسميّ، كالسابقة " أل" التعريف، وتلك المتّصلة بالمركب الفعلي كأحرف المضارعة.

[1]– حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1998، ص 53.

[2]– ينظر: زين كامل الخويسكي: لسانيات من اللسانيات، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، د.ط، 1997، ص 140.

أ- الوحدات المتصلة بالمركب الاسميّ:

ونعني بها اللّواصق التي تتّصل بالأسماء كأداة التعريف "أل"[1].

1- السابقة "أل":

تفيد السابقة " أل" التعريف، وهي نوعان: عهدية وجنسية، وكلّ منها على ثلاثة أقسام :

***"أل" العهديـــة:**

يقول الرّضي: لام العهد هي التي عهِد المخاطَبُ مدلول مصحوبها قبل ذكره، أي لقيه وأدركه[2]. و" **أل**" العهدية ثلاثة أقسام : إمّا أن يكون مصحوبها معهودا ذكريا، أو معهودا ذهنيا، أو معهودا حضوريا، ولا تقع إلاّ بعد أسماء الإشارة، أو أي في النداء[3].

وتدخل" **أل**" العهدية على النكرة فتفيدها درجة من التعريف تجعل مدلولها فردا معينا بعد أن كان مبهما شائعا[4]، ثم إنّ الأسماء المعرفة بـ " أل" العهدية تتسّم بالانغلاق والغموض وعدم وضوح الدلالة[5].

وحفلت مقطوعات ديوان "في السّاعة العاشقة مساءً " بوحدات مورفولوجيّة متّصلة بـ " أل" التعريف، من ذلك قول الشّاعر:

ولدًا
كاللّظى
يمتطي غدهُ
ويغافلُنِي
والذئابُ
بمقربة من سياج الهوى
خذلٌ في المدينةِ[6]

---

[1]- ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت، ص 94.

[2]- رضي الدين الأستراباذي: شرح كافية بن الحاجب، ج3، ص 242.

[3]- ينظر: جمال الدين بن هشام الأنصاري، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، ج2، ص 315-317.

[4]- ينظر: حسن عباس: النحو الوافي، ج1، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت، ص 423.

[5]- ينظر: فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 71.

[6]- الديوان: ص 44.

الوحدة المورفولوجيّة "الذئاب" معرفة بـ " **أل** "، ودلّت السّابقة " **أل** " في هذا السياق الشعري على "العهدية"، فالذئاب معهودون لدى الذات الشاعرة، فهم أولئك المتآمرون المخادعون الخذل في المدينة.

وتتصل السّابقة " أل " بالوحدة الصرفية "البرج" في قول الشاعر:

فهو الآن في سوق الكساد المرّ،
أعرجُ في دروب "البرج" يحكي جحيم الحرب،
في جلبابه الأيّام معتمة مسالكها على أوداجه سكينْ
وفي عينيه ألف غزالةٍ تأتى مع النسماتِ
تدفع دهره المرصوصَ في العربهْ[1]!

"البرج" وحدة صرفية معرفة "أل"، وأفادت هذه السّابقة في هذا السياق الدّلالة على "العهدية"، فالبرج معهود ذكري وهو "برج إيفل"، حيث سبق هذا المقام مقام آخر يقول فيه الشاعر: "إيفل" شوكة في القلب سامقةٌ[2] .

والبرج هنا شاهدٌ على أوزار الحرب وعلى معاناة الشخصية الشعرية، وعلى أحزانها .

*** " أل" الجنسية:**

"**أل**" الجنسية وتسمّى لام الحقيقة[3]، والجنس يشتمل على أفراد كثيرين[4]، و"**أل**" الجنسية ثلاثة أقسام: إمّا لاستغراق الأفراد وهي التي تخلفها (كلّ) حقيقة، أو لاستغراق خصائص الأفراد، أو لتعريف الماهية وهي التي لا تخلفها (كلّ) حقيقة ولا مجازا[5].

وتفيد الأسماء المعرفة "بأل" الاستغراقية الكمال في الصفة، وهذا ما يسمى باستغراق خصائص الأفراد، وهو شمول كيفيّ ينقلنا من إبهام الذات إلى تعيين الصفات، ويأتي الاستغراق مفيدا الشمول الكمّي فيكون استغراقا للمفرد ذاته لا لصفاته[6].

---

[1]- الديوان: ص 84.

[2]- الديوان: ص 80.

[3]- ينظر: السيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص116.

[4]- ينظر: فضل حسن عبّاس: البلاغة فنونها وأفنانها، ص313.

[5]- ينظر: جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب، ج1، ص 319-320.

[6]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، 1981 ، ص 378.

وفي ديوان "في السّاعة العاشقة مساءً" تتصل"**أل**" التعريف بالوحدة الصرفية "الصّمت"، فتؤدي دلالة خاصة في قول الشاعر:

المدينة تلبس فروًا يداعبُ نهدينِ
لا يسجدان لغير الهوى المتوهّج
توقظ أطفالها باكرًا
شهقةُ الألم،
يقنصون أشعة شمسٍ
تنكّر موالُها لغوايتهم
يكنسون الشوارع خاليةً كالمقابرِ
إلّا منَ الصمت يصرخُ والذكرياتْ[1]

"الصمت" وحدة صرفية معرفة بـ "**أل**"، ودلّت " **أل**" على الاتصاف بالشمول الكمّي لصفة "الصمت"، الصمت الذي يسود المقابر، فتصبح وكأنّها مدينة خاوية هجرها سكانها، لم يبق فيها سوى الألم يصرخ، والذكريات على الجدران تتذكر أهلها وزائريها فيبلغ ألمها ذروته .

وتتصل السابقة "أل" بالوحدة الصرفية "العرجاء" وتحقق دلالة الاستغراق (استغراق خصائص الأفراد) في قول الشاعر:

أأحمدُ هل رأيتَ أباك موّالا على جمرٍ
يطاردُ رجْلَهُ العَرْجاءَ
والحمّالة الخشيبة العَسَسُ؟[2]

"العرجاء" وحدة صرفية معرفة بـ "أل"، حيث دلّت هذه السّابقة على استغراق خصائص الأفراد، " فالعرجاء" خاصية تدلّ على من به عطب، فالحرب تركت آثارها على أجساد الناس، فمنهم من بترت يداه، ومنهم من بترت ساقه، وهو ما خلّف آثارا نفسية على الشخصية الشعرية التي أصبحت تختبئ بسبب ألم هذا الجرح .

[1]- الديوان: ص 24.

[2]- الديوان: ص 87.

ب- الوحدات الصرفية المتصلة بالمركب الفعلي:

الوحدات الصرفية التي نهتم بها في هذه الدراسة هي إمّا صوت، وإمّا مقطع، وإمّا بعض المقاطع الصوتية، لا تدلّ بمفردها، بل تدل عند اتصالها بالمركب الفعلي[1].

فالفعل المضارع يعمل على حركية واستمرارية الخطاب الشعري، فهو يستخدم للتعبير عن الصددية أي لتصوير الأحداث وهي بصدد الوقوع، أو كما لو كانت بصدد الوقوع[2]، فالأفعال المضارعة تصّور الأحداث كما لو كانت حقيقة وواقعة أمام القارئ.

ويتصّل بالفعل المضارع محددات خاصة به هي أحرف المضارعة "أنيت"، والسابقة "السين"[3].

*** أحرف المضارعة "أنيت":**

وترد أحرف المضارعة متّصلة بالوحدات المورفولوجية في قول الشاعر:

يوقظ الشّمس من نومها
تتثاءب مخمورة عبقه
فتقوم وتكبو وتنهضُ
وهاهو يوقظ مقلمته
تتنابز أقلامها بحكايات ألوانها النزقه[4]

تتصل السّابقة "التاء" بالأفعال المضارعة (تتثاءب، تقوم، تكبو، تنهض، تتنابز) فتحقّق طبيعة المضارع اللغويّة و تقضي باستمرار دينامية الفعل و حركيته، فالمشهد الشعريّ تتتابع فيه الأحداث بتّجاه غير محدود و في حركية غير متوقعة، فالشخصية الشعرية الموصوفة بالشمس تأتي حركات مرصودة، فهي تستيقظ، فتتثاءب، ثمّ تقوم، وفي قيامها كبوة، و نهوض. فكأنّ هذه الحركات الآنية رسمت مراحلها على هذا النحو في زمن محدّد، هو زمن الحال و اللحظة.

---

[1] - ينظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 137.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 478.

[3]- ابن يعيش :شرح الملوكي في التصريف، ص 62.

[4]- الديوان: ص 09-10.

وتتصّل "الياء" ياء المضارعة بالأفعال المضارعة في قول الشاعر:

يسحبُ الثلجُ فستانَ صوفٍ
على سطوة السنديانة ليلًا
يخاف عليها
وينقش أرجوزةً
في صخورِ الأعالي
يغني مزاميرهُ راقِصا
بين غصن من الخيزرانْ
وغصنٍ تهالك في لوعة الورسِ فانكسر العنفوانْ[1]

تتضافر مجموعة من الأفعال المضارعة (يسحب، يخاف، ينقش، يغنّي) متصلة بالسابقة "الياء" لتشحن الوحدات الصرفية بدلالة التثبّت الذّاتي و إثبات الإنيّة بإسناد الفعل إلى الآخر. فتغييب الأنا بإسناد الفعل إلى الآخر إيماءة لطيفة إلى بسط سلطان الإحاطة و العناية رغم التخفّي و الغياب.

*** السابقة "السين":**

"السين" من اللّواصق المختصّة بالفعل المضارع، يخلّصه للاستقبال، كما يسمّونه بحرف تنفيس. و معنى قولهم " حرف تنفيس " حرف توسذه، وذلك أنذها تنقل المضارع من الزّمن الضيّق – و هو الحال – إلى الزّمن الواسع و هو الاستقبال[2].

وتتصل السابقة "السين" بصيغة "يفعل" في مقطوعات الديوان مرة واحدة، وذلك في قول الشّاعر :

أعزلُ في الدروب أنا
حساميَ الحقُ
من منكم سيشرع في الجبال البابْ
لكتلةٍ أعظمٍ وجوى

[1]– الديوان: ص 98.

[2]– ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب، ج1، ص 138. و محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص490.

يقيني أنّها في الحرْب لم تهزمْ

ومن منكم يداوي الجرح والأوصابْ[1]

اقترنت السابقة "السين" بالمورفيم (يشرع) لتنقل الفعل إلى زمن المستقبل القريب، فالموقف موقف مناجاة من متلهف إلى العون و الغوث. فالموقف لا يقوى على الانتظار، بل يرنو إلى غد قريب يحمل في جنباته أسباب علاج الجراح و الأوصاب، و يشرع أبواب الأمل في مستقبل حافل بالخير و المحبّة و الألفة.

[1]- الديوان: ص 87.

الاختيــار في الصيغ:

الملاحظ في ديوان "في الساعة العاشقة مساءً" أنّ الشاعر "علال الحجام" لجأ إلى توظيف صيغ صرفية توظيفا فنيّا على أساس الاختيار، و ذلك بغرض تحقيق دلالات فنيّة في سياقات مختلفة.

*** اختيار صيغة " أفْعَلَ " :**

وتأتي هذه الصيغة للتعدية[1]، وتأتي للصيرورة ووجود الشيء على صفة، وللسلب[2]، كما تأتي لتدّل على أغراض أخرى من بينها التعريض، والإخبار بوقوع الشيء عن تعمّد والقيام بالفعل[3].

ووردت هذه الصيغة في قول الشاعر:

نكتةٌ في باحة اللغط تنتظرُ
رعدّها وعواصفها
يراقصُ مرارة عينيها القيظُ والحور
مرتعشةً تتدفّأ
بعمامة البخار منبعثا
من الفنجان
تغرق في ظلامه
فتزهر الموائدُ
وتعشبُ الكراسي الندية[4]

استحدثت همزة القطع بدخولها على الأفعال (غرق، زهر، عشُب) اللازمة الدلالة على القيام بالفعل إراديّ في الفعل (تغرق في ظلامه)، و على التحوّل من حال إلى حال في الفعلين (تزهر الموائد، و تعشب الكراسي).

---

[1]- ابن عصفور الإشبيلي: الممتع في التصريف، تح، فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 125.

[2]- جلال الدين السيوطي: شرح القصيدة الكافية في التصريف، تح، ناصر حسين علي، المطبعة التعاونية، دمشق، د.ط، 1989، ص 28.

[3]- خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 392.

[4]- الديوان: ص 92.

*** اختيار صيغة " فَعَّـلَ " :**

وتأتي صيغة "فعّل" للتعدية، والتكثير، والسلب، والتوجه، واختصار الحكاية، وبمعنى فَعَلَ[1].
ووردت صيغة "فعّل"، "يفعِّل" في واحد و ثلاثين موضعا، منها قول الشّاعر:

على دوحة الزمن الراجف
أتقرّى أناشيدها القزحيّة في التلّة الغائمه
فيفاجئني عطرك الغضّ
سربا يفتّش بعض حمَامه
عن إلفه الرّاكن[2]

فدلالة الصيغة في هذا السياق الشعريّ تحدّدت بارتباطها بالفعلين (أتقرّى – يفتّش) اللّذان يحملان في ذاتهما الدّلالة على الاستمرار و التكثير فيه. فهذا المقطع الشعريّ يترجم على لسان الشخصيّة الشعريّة الحرص على تتبّع أخبار الآخر، و التحرّي عن كلّ متعلقاته، فالبين فرّق بين الحبيبين، فلم يبق إلاّ انتظار من يحمل جديده.

***اختيار صيغة تَفَعَّـل :**

تأتي هذه الصيغة بمعنى المطاوعة والاتّخاذ والطلب والتكثير[3]، وتأتي بمعنى التكلّف والتكوين بمهلة والتجنّب والصيرورة وبمعنى استفعل[4] .

ووردت صيغة "تفعّل" في مقطوعات الديوان، نورد منها قول الشاعر:

كيف كان يعجّ بسرب الوجوه الجميلة
شطحاتُها تتأجّج في صخبٍ
كاحتفال الربيعْ
قدحاً تتبخّر فيه مدامة أيّامنا

---

[1] ينظر: جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج3، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998-1418، ص 266.

[2]- الديوان: ص 69.

[3]- السيوطي: شرح القصيدة الكافية في التصريف، ص 28.

[4]- السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع،ج3 ، ص 267-268.

جرعةً

جرعةً

ولنا الآن في سنة القدرِ...

مرتَعٌ تتفجّر فيه أعاصيرنا[1]

حفل هذا المقطع الشعريّ بصيغة " تفعَّلَ" (تتأجّج، تتبخّر، تتفجّر) دالّة على الحدث في الحال. ففي مشهد احتفالي يصوّر الشّاعر الجوّ الحافل بالصخب كأنّه احتفال بقدوم فصل الرّبيع. فصيغة " تفعّل" دلّت على معنى التكثير في الحدث، و تدافعه موجة موجة. فالشطحات تتكاثر بانسجام الحضور مع جوّ الاحتفال، و المدامة تتبخّر متتابعة في أقداحها، و العاصير تتفجّر في موجات متتالية.

*** اختيار صيغة فَاعَـلَ :**

يغلب استخدام هذا البناء في معاني : المشاركة، و المغالبة، والموالاة أو المتابعة، و التكثير، و اتّصاف المفعول[2].

ووردت صيغة "فاعل" – "يفاعل" في مقطوعات الديوان، ثلاثين مرة .

ووردت صيغة "فَاعَلَ" في قول الشاعر:

تغالبُ صولة العطشِ الخائفهْ

وتمتّص نفسَ الماء.....

ومثلما تتّسع حديقة الصباح

سعة السماءْ

تطاول أسرار القلعة الشاهقهْ

وتغازلُ أجنحتها الذابلهْ نفسَ الهواء[3]

فالوحدات الصرفية (تغالب، تطاول، تغازل) وردت في السياق الشعري من البناء (فاعل) و دلّت على معنى المشاركة في الفعل، فالمغالبة و المغازلة تقتضي أن يكون الفاعل مفعولا و المفعول

[1]– الديوان: ص 17.

[2] – ينظر: عبد الرحمان الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني، ص 26.

[3]– الديوان: ص 97.

فاعلا. فالشخصيّة الشعريّة تصف لحظة مغالبتها لصولة العطش، تنتصر مرّة و تخيب أخرى. كما وصفت لحظة مغالبتها لعاتيات الزّمن، لحظة فائزة و أخرى منكسرة...

وممّا سبق يتّضح لنا أنّ الشاعر "علال الحجام" في ديوانه "في الساعة العاشقة مساء" وظّف صيغا صرفيا على أساس الاختيار والانتقاء، وجاء توظيف هذه الصيغ في سياقات متعدّدة كشفت عن حركية الخطاب واستمراريته و نبضه بالحياة و الحيويّة، وذلك من خلال توظيفه لكمٍّ معتبر من صيغ الفعل المضارع الذي يضمن الاستمرارية لحظة سماع الخطاب. وتأتي غالبية الصيغ من الأوزان المزيدة والزيادة تأتي لمعان ودلالات يبينها السياق الشعري، وقد أضفت هذه الصيغ الصرفية شحنات دلاليّة ثرّة بالمعاني، و عزّزت انسيابيّة الإيقاع الموسيقي الذي اعتمده الشاعر.

الفصل الثالث:

البنيـــــــات التركيبيّـــــــــة

- ✓ الجملة الخبريّـة.
- ✓ الجملة الانشائية.
- ✓ عوارض التركيب :

التقديم والتأخير.

الاعتـــــراض.

الحـــــذف.

البنيـــــــات التركيبيـــــــة:

تمهيد:

تقتضي دراسة الخطاب الشعري تحليل الجمل التي يتكون منها والبحث في بنائها وتركيب عناصرها ووظائفها، فمن مبادئ الدراسات اللّغوية الحديثة أنّ فهم اللّغة ينبني على الشكل والوظيفة، ويقصد بالشكل التراكيب اللّغوية التي يُبنى عليها الخطاب، أمّا الوظيفة فتحدد بناءً على وصف هذه التراكيب[1]. ولنظام الجملة في اللّغة العربية هندسة وتركيب خاص[2]، يعتمد هذا الترتيب على أسس دلالية ووظيفية[3].

وفي هذا الفصل –البنيات التركيبية– سنتاول بنيات الجمل، وعوارض التركيب فيها بوصفها – الجملة– الوحدة المحورية لبنية النصّ، وبذلك فإنّها يمكن أن تقدم أساسا مناسبا لتحليل النص[4]، « وإذا ما كان التحليل اللساني يعتمد الوصف اللّساني بدءًا، فإنّه لا يقف عند حدود الوصف بل إنّه يستكمل المقترب الأسلوبي الوصفي بالبحث عن جماليات التركيب عن طريق ربط البنى الأسلوبية وطرائق تشكلّها بالدلالة والإيقاع»[5].

فهذه الدّراسة الأسلوبيّة تهدف إلى الكشف عن جماليات التركيب في شعر علال الحجام .

---

[1]– ينظر: محمد عيد: أصول النحو العربي، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 1989–1410، ص 224.

[2]– إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1984، ص 48.

[3]– ينظر: روجرفاولر: النقد اللساني، تر: عفاف البطانية، مر: هيثم غالب الناهي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 161.

[4]– كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر، سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010–1431، ص 40.

[5]– حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 145.

تعريـــف الجملـــة:

أورد النحاة القدامى مفهوم الجملة في مؤلفاتهم حيث يقول الزمخشري: «الكلام مؤلف من اسمين أسند أحدهما إلى الآخر نحو: زيد قائم، وإمّا من فعل واسم "ضرب زيد" ويسمى كلاما وجملة»[1]، فالجملة عند الزمخشري تركيب إسنادي يتألّف من اسمين أسند أحدهما إلى الآخر أومن فعل واسم.

وفي شرح المفصل يقول ابن يعيش: «اعلم أنّ الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه ويسمى الجملة»[2].

فالجملة عند الزمخشري وابن يعيش تركيب إسنادي ترادف مفهوم الكلام عندهم.

ومن القائلين بعدم ترادف المصطلحين (الكلام – الجملة) نجد ابن هشام الأنصاري حيث يفصل بين المفهومين –الكلام والجملة– فيقول: «الكلام هو القول المفيد بالقصد والمراد بالمفيد ما دلّ على معنى يحسن السكوت عليه، أمّا الجملة فهي عبارة عن الفعل وفاعله ك "قام زيدٌ" أو المبتدأ و خبره، كزيدٌ قائمٌ وما كان بمنزلة أحدهما»[3].

ويشترط "ابن هشام" في مفهوم الكلام حسن الفائدة أو الدلالة على معنى واضح وبيّن، وهو ما يذهب إليه "ابن الدّهان" في قوله عن الكلام :«الكلام هو ما يقع على المفيد من الألفاظ وينقسم إلى ثلاثة أقسام اسم وفعل وحرف»[4]، وهو بدوره يقسّم الكلام إلى ثلاثة أقسام هي الاسم والفعل والحرف وهي العناصر التي يتألّف منها الكلام.

---

[1]– محمود بن عمر الزمخشري: الأنموذج في النحو: تح سامي بن حمد المنصور، ط1، 1999–1420، ص 15.

[2]– ابن يعيش الموصلي: شرح المفصل للزمخشري، ج1، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001–1422، ص: 72.

[3]– ابن هشام الانصاري: مغني البيب، ج5، تح، عبد اللطيف محمد الخطيب، ص: 07.

[4]– محمد سعيد بن المبارك بن الدهان النحوي: شرح الدروس في النحو، تح، إبراهيم محمد أحمد الإدكاوي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط1، 1991– 1411 ،ص80.

وفي وصف المحدثين لمفهوم الجملة يقول مهدي المخزومي: «هي أقلّ قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه وليس لازما أن تحتوي العناصر المطلوبة كلّها، فقد تخلو الجملة من المسند إليه لفظا أو من المسند لوضوحه وسهولة تقديره»[1]. فالجملة في هذا التعريف تركيب ذا فائدة وهي ما قلّ من الكلام، وليس من الضروري أن تشتمل على جميع العناصر.

ويقول "إبراهيم أنيس" : « إنّ الجملة في أقصر صورها أقلّ قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركّب هذا الكلام من كلمة واحدة أو أكثر»[2].

ما نستشفه في هذا الطرح أنّ الجملة تركيب إسنادي سواء قلّ أو كثر، يتألّف من وحدة لغوية واحدة أو أكثر، له دلالة ووظيفة في السياق، تفيد السامع.

وستحاول هذه الدراسة الكشف عن بنية الجملة في ديوان "في الساعة العاشقة مساء"، انطلاقا من تصنيف النّحاة، و علماء المعاني، مع رصد عوارض التركيب الغالبة في هذا الديوان.

أولا– الجملة الخبرية:

الكلام عند البلاغيين على ضربين، خبري وإنشائي، و« الكلام الخبري هو الكلام الذي يحتمل الصدق أوالكذب لذاته،أو ما يتحقق مدلوله في الخارج دون النطق به»[3].

فالتركيب الخبري هنا هو تركيب له معنى، وهو تركيب يحتمل الصدق أو الكذب.

وينقسم الخبر بحسب استقبال السامع (المخاطَب) له إلى ثلاثة أقسام هي:

* **الخبر الابتدائيّ**: وهو أن يكون المخاطب خالي الذهن من الخبر غير متردّد فيه ولا منكر له.
* **الخبر الطلبيّ**: وهو أن يكون المخاطب مترددا في الخبر، طالبا الوصول لمعرفته.
* **الخبر الإنكاريّ**: وهو أن يكون المخاطب منكرا للخبر الذي يراد إلقاءه إليه معتقدا خلافه[4].

فالخبر في هذه الحالات يستقبله السامع بحسب الظروف والملابسات التي تحيط به، وهو بذلك يكون إمّا خالي الذهب من الخبر أو مترددا فيه أو منكرا له.

---

[1]– ينظر: مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1976-1406، ص 33.

[2]– إبراهيم أنيس :من أسرار العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1978، ص 277.

[3]– السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 63.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 68.

والخبر ينقسم إلى إثبات ونفي، والإثبات يقتضي مثبتا ومثبتا له، والنفي يقتضي منفيا ومنفيا عنه[1]، وإثبات الخبر بمعنى تأكيده، والتأكيد هو تأكيد مضمون الخبر، وهو الحكم بانتفاء النسبة أو ثبوتها لا تأكيد المسند وحده ولا المسند إليه[2]، بمعنى تأكيد نسبة المسند إلى المسند إليه . أمّا "النفي فهو أسلوب لغوي تحدّده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردّد في ذهن المخاطب"[3] .

فالنّفي أسلوب إنكار ودحض للكلام يتحدّد بناءً على مناسبة القول، والإثبات والنفي من مقتضيات الكلام الخبري .

والأسلوب الخبري في شعر "علال الحجّام" احتلّ مساحة كبيرة من أساليب الديوان، لذا ارتأينا أن نصنّفه إلى خبر مثبت، وخبر منفي، دون إغفال دراسة الجملة من حيث أقسامها المألوفة : اسميّة و فعليّة، بسيطة و مركّبة.

I- الجملة الاسميّة:

1. الجملة الاسميّة المثبتة:

الجملة الاسمية هي جملة يتصدّرها الاسم مع وقوعه ركنا إسناديا فيها، حيث تتكون الجلمة الاسمية من مبتدأ وخبر، أو مبتدأ ومرفوع سدّ مسد الخبر، أو ما كان أصله المبتدأ أو الخبر[4].

ووردت الجملة الإسمية في ديوان "علال الحجّام" بسيطة ومركّبة.

أ- الجملة البسيطة:

هي جملة المسند والمسند إليه منفردين، أو مقيّدين بقيود دلالية، تمثّلها وظائف نحوية مخصوصة، فهي تتضمن نواة إسنادية واحدة[5] .

---

[1]- بنظر:عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 527.

[2]- عبد العزيز عبد المعطي عرفة: من بلاغة النظم العربي، ج1، ص 89.

[3]- مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 246.

[4]- ينظر: علي أبو المكارم، الجملة الإسمية، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط1، 2007، ص 17.

[5]- عبد الحميد مصطفى السيد: دراسات في اللّسانيات العربية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 28.

وترد الجملة البسيطة بصور عديدة منها:

❖ **مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر مفرد + متعلقات:**

وترد في قول الشاعر:

هو منتصف اللّيلِ إلاّ قليلاَ

فهلاّ سمعْتَ كلامِي[1]؟ ..... قدْ عسْعَسَ اللّيلُ

فجملة (هو منتصف اللّيل) جملة اسمية جاء المبتدأ فيها ضميرا منفصلا (هو)، أمّا الخبر جاء مفردا (منتصفُ) وهو مضاف (اللّيلِ) مضاف إليه، والجملة تفيد مجرّد الإخبار عن بلوغ الليل منتصفه، وهي دعوة الراحة والخلود إلى النوم و الرّاحة.

❖ **المبتدأ (مفرد نكرة) + خبر مفرد:**

وترد هذه الصورة في قول الشاعر:

ألقٌ زائرٌ ..... ثمّ ينْفَتحُ العنفوانْ

على كوّةِ الشّهوة الرائعه

وحفيفُ الغمامْ[2]

فالجملة (ألقٌ زائرٌ) جملة اسمية خبرية بسيطة مكونة من مبتدأ مفرد نكرة (ألقٌ)، أمّا الخبر فهو (زائرٌ) وكان وصفا للمبتدأ، وهو إخبار عن قلق ورهبة قادمة أو زائرة، وخوف يستوطن الذات الشاعرة .

❖ **المبتدأ (إسم إشارة) + خبر (مضاف):**

وترد هذه الصورة في قول الشاعر:

لك المجدُ أيّتُها الكلْمةُ المستهامةُ

هذا دمِي...

يَرتقِي في الظّلامِ جبالاً مضمَّخَةً بالصهيلْ[3]

[1]- الديوان: ص 06.

[2]- الديوان: ص 12.

[3]- الديوان: ص 39.

فالمبتدأ في هذا السياق الشعري اسم الإشارة (هذا)، والخبر (دمي) وجاء مضافا إلى ياء المتكلّم، والإخبار في هذه الجملة إخبار عن التحدي والقوة، فالدم يرمز إلى التحدي وحرارة روحية و الصمود.

ومن السياقات التي ورد فيها المبتدأ محذوفا قول الشاعر:

سلامٌ عل سيّدٍ لا يردُّ السلامْ

سلامٌ على صاحبِي

سلامُ على صاحبٍ

لم يعدْ صاحبي[1]

و عنصر التركيب المحذوف في هذه الأسطر الشعريّة هو المسند إليه (المبتدأ)، و تقديره (هو)، و قد حذف للعلم به، فلفظ الخبر هو القرينة الدّالة على العنصر المحذوف.

ب– الجملة المركّبة:

الجملة المركبة هي الجملة المكوّنة من مركبين إسناديين أحدهما مرتبط بالآخر ومتوقف عليه، الأول يكون فكرة مستقلة والثاني يؤدّي فكرة غير كاملة ولا مستقلة ولا معنى له إلاّ بالمركب الآخر[2]، أو هي الجملة التي تتضمن نواتين إسناديتين أو أكثر[3].

❖ **المبتدأ مفرد + الخبر (جملة فعلية):**

وترد هذه الصورة في العديد من المواضع من الديوان، منها قول الشاعر:

كيفَ كانَ يعجُّ بسرْبِ الوجوهِ الجميلةِ

شطْحَاتُها تتأجّجُ في صخبٍ

كاحتفَالِ الرّبيعْ[4]

فجملة (شطحاتُها تتأجّجُ) جملة اسمية، جاء المبتدأ فيها مفردا وهو مضاف إلى الضمير (ها)، أمّا الخبر فجاء جملة فعلية هي (تتأجّجُ)، وشبه الجملة (في صخب) تابعة لها، والإخبار في هذا

[1]– الديوان: ص 71.

[2]– محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية (مكوناتها، أنواعها، تحليلها)، مكتبة الاداب، القاهرة، ط2، د.ت.، ص 139.

[3]– عبد الحميد مصطفى السيد: دراسات في اللسانيات العربية، ص 28.

[4]– الديوان: ص 16.

السياق يصور حالة فوضى وصخب عن حالة الوجوه الجميلة التي تحيط بالشخصية الشعرية كيف تتراقص فرِحةً كتراقص العصافير فرحةً بقدوم الربيع.

2- الجملة الاسمية المؤكدة:

من مؤكّدات الجملة الإسمية نذكر: "إنّ" المكسورة "أنّ" المفتوحة، "كأنّ"، "لكنّ"، لام الإبتداء[1]. وورد التأكيد في مقطوعات الديوان بأدوات التأكيد : إنّ، وأنّ، وكأنّ، ولكنّ.

❖ التأكيد بـ "إنّ":

يقول صاحب "المقتضب": «إنّ معناها الإبتداء، وهي تكون صلة للقسم»[2].

ويقول أيضا اعلم أنّ (إنّ) مكسورة مشبّهة بالفعل في لفظها، فعملها عمل الفعل المتعدّي إلى مفعول[3].

وورد التأكيد في الجملة الإسمية بـ "إنّ" في ست سياقات شعرية مختلفة، منها قول الشاعر:

إنَّ الرؤَى حينَ تخْضرُّ
أوراقُهَا لا تَموتْ[4]

وظّف الشّاعر في هذا السياق أداة التوكيد "إنّ" لتأكيد نسبة المسند إلى المسند إليه، فالشاعر هنا يؤكّد على أنّ الأحلام البسيطة، التي تبحث عن السلام لا تندثر ولاتموت.

وورد التأكيد بـ "إنّ" في قول الشاعر:

نعم... أيُّهَا العَنكَبوتُ
فإنّي أحبُّ الحياةَ
وأجْنِي مِنَ الظُّلماتِ
الكثيفةِ فجرًا[5].....

---

[1]- ينظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، ص 405-408.

[2]- ينظر: أبو العباس يزيد المبرد: المقتضب، ج4،تح:محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة ،ط2، 1994 ، 1415، ص 107.

[3]- المبرد، المقتضب، ج2، ص 229.

[4]- الديوان: ص 30.

[5]- الديوان: ص 30.

وظّف الشاعر في هذا السياق أداة التأكيد "إنّ" حيث يؤكّد على حبّه للحياة واستثماره لكلّ ما هو جميل، و على وجوب تحدّي الصّعاب و مواجهة عاتيات الزّمان.

❖ **التأكيد بـ"أنَّ"**:

يقول "المبرد": «إذا قلت (أنّ) مفتوحة، فهي وصلتُها في موضع المصدر، ولا تكون إلّا في موضع الأسماء دون الأفعال، لأنّها مصدر والمصدر إنّما هو اسم»[1] .

وورد التأكيد "بأنّ" في مقطوعات الديوان في ست مواضع، نذكر منها قول الشاعر:

ثِقِي بالهوى المتَغطرِسِ في مُهجتِي

أنَّني أرْتوِي من حياضِ البلادِ التِي دمّرتْ

جنَّتِي أمدَا، ثمّ تغْمُرِني غيمةٌ تسْتَظلُّ بريْحَانةٍ[2]

وظّف الشاعر في هذا السياق الشعري أداة التأكيد "أنّ"، والمسند إليه هو ضمير المتكلم (ي)، والمسند هو الجملة الفعلية (أرتوي)، والتأكيد في هذا السياق تأكيد على حب الأرض والاعتزاز بالانتماء إلى هذا الوطن الجريح المثخن بالجراح، ورغم ذلك لا زالت هناك غيمة تستظلّ بها الذّات الشّاعرة.

❖ **التأكيد بـ "لكنّ"**:

" لكنّ" هي أحد مؤكّدات الجمل، وقيل إنّها للتأكيد مع الاستدراك، وقيل للاستدراك المجرد، وهي أن يثبتَ لما بعدها حكم[3] .

وورد التأكيد ب "لكنّ" في الديوان في أربع سياقات شعرية، منها قول الشاعر:

صبرْنا على عَطَشٍ سَنَةً كَامِلَهْ

و لما احْتَرَقْنَا ودارتْ حُمَيَّا الغَبُوقِ بشَهْدِ الغديرِ

تَغَضَّنَتِ الرَوْضَةُ الذَابِلَهْ

وما غَنَّتِ الكَاسُ في سفرٍ قبْلَ هذا الفناءْ

[1]- المبرد: المقتضب، ج2، ص 329.

[2]- الديوان: ص: 38.

[3]- ينظر : الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، ص 408.

وما دَاعبتْ شَمْسُها وتراً يتَلَمّسُ سِحْرَ البهاءْ
ولكنَّ سرْبَ الجرادِ المبَاغِثِ
دَاهَمَ في الحقلِ أغرودةَ القَمْحِ
فاقتلعَ اللّحظةَ الراجفَهْ[1]

وورد في هذا السياق الشعري الخبر مؤكدًا بالأداة التوكيد (لكنّ)، والتي أكدت مضمون الخبر الوارد جملة فعلية (داهم في الحقل أغرودة القمح)، والتأكيد هنا حمل معه دلالة الاستدراك الحامل لرائحة الأسى و الأسف على هذا العارض المفاجئ الذي أفسد اللحظة الرّاجفة التي كانت تعيشها الذّات الشّاعرة.

التأكيد بـ "كأنّ":

جاء في "المقتضب" أنّ "كأنّ" معناها التشبيه[2]، و المعنى الشّائع لها هو الدّلالة على التشبيه المؤكّد، و مقتضاه كون الخبر أرفع درجة في وجه الشبه من الاسم؛ لأنّه المشبّه به. [3]

وورد التأكيد بـ "كأنّ " في مقطوعات الديوان مرة واحدة في قول الشاعر:

أحمدُ في مخافرِهم جِرابٌ مثقلٌ بالشوقِ
يقضِي ليلةً أُخرَى
على الإسفلْتِ مكلومَا
كأنَّ جبينَهُ الشّمْسيَّ
قُنبلةٌ على وشكِ انفجارٍ[4]

وظف الشاعر أداة التشبيه "كأنّ"، فأدّت دلالة متميزة في السياق الشعري، حيث يصوّر الشخصية الشعرية مثقلة بالشوق إلى الأهل و الخلاّن، يقضي ليلة تعيسة حزينة، و رغم هذا الواقع الأليم تظلّ جبهته متوهّجة كالشمس لا تعرف أفولا و استسلاما، متحدّية هذا الحاضر الأليم.

---

[1]- الديوان: ص 41.
[2]- الميرد: المقتضب، ج4، ص 108 .
[3]- ينظر : علي أبي المكارم : الجملة الاسميّة، ص 134.
[4]- الديوان: ص 81.

❖ **التأكيد بهاء التنبيه:**

يقول الرضيّ: «تدخل هاء التنبيه على جميع المفردات وعلى أسماء الإشارة كثيرا، و يفصل بين أسماء الإشارة و بينها إمّا بالقسم، وإمّا بضمير الرفع المنفصل»[1].

وورد التأكيد بهاء التنبيه خمس مرّات في مقطوعات الديوان، منها قول الشاعر:

كي أكفّر عن عبث الرّيح بالنارِ

ها هو ذا السرّ أُوكلُ مفتاحَه

لندائكِ يلهثُ غيثاً يُعيد الفيافي إلى ظلِّ غابِهِ

يزرعُ مستبشراً كوكباً في اللّيالي العِجافِ[2]

وردت الجملة الاسمية مؤكدة في السياق الشعري بهاء التنبيه حيث اشتملت هذه الجملة على مسند إليه هو الضمير المنفصل(هو) ومسند هو ضمير الإشارة (ذا) ، والتنبيه في هذا السياق على أنّ السرّ محفوظ بين العاشقين، سيزرع عالمهم فرحا و بشرا في هذه الليلي العجاف.

وورد التأكيد بهاء التنبيه في قول الشاعر :

ها لحيةٌ حالكٌ ليلُها انتعلتْ

خُفّ أشواقِهَا

للذّهابِ إلى نهرٍ يحتسِي عسلاً بكؤوسِ المسا[3]

اشتمل السياق الشعريّ على جملة اسمية بسيطة، المسند إليه (لحية) و المسند ورد جملة فعليّة (انتعلت)، و" ها " التنبيه أفادت التأكيد- في هذا السياق – على عدم استسلام الذات الشّاعرة لليلها الحالك، فهي مستبشرة بغد كلّه سعادة و مسرّة لذا قصدت نهرا عسليّا لترتوي بعد ظمئ طويل.

---

[1]- رضي الدين الأستراباذي : شرح كافية بن الحاجب ص1357_1358

1- الديوان : ص 37

2- الديوان: ص59.

3- الجملة الاسمية المنفية:

النفي أسلوب لغوي تحدّده مقامات القول، والنفي يكون لنفي نسبية المسند إلى المسند إليه، أو نفي الفعل عن الفاعل. وهناك أدوات تختص بنفي الجملة الإسمية مثل "ليس"، ويحدّد "مهدي المخزومي" معناها بأنّها لنفي الوجود[1]. و من الخصائص الدّلالية لليس طواعيتها في التعبير عن النفي في الزمن المستفاد من الموقف أو السّياق[2].

وقد ورد النفي "بليس" في الجمل الاسمية في شعر "علال الحجام" أربع مرات، نورد منها قول الشاعر:

ليس في الوقت متسّعٌ

للبكاءِ على الوقتِ يا سيّدِي[3]...

ورد النفي في هذا السّياق الشعري بالناسخ (ليس)، فالخبر المنفي في الجملة هو شبه الجملة "في الوقت"، والمسند إليه جاء مؤخرا (متسعٌ). و يبدو في هذا السّياق أنّ الذّات الشّاعر المثقلة استسلمت لواقعها فراحت تؤكّد على أسفها تتأسّف على لضياع فرصة التّلاقي و التّواصل، و تنفي إمكانية عودة المياه إلى مجاريها.

وورد النّفي بالنّاسخ "ليس" في قول الشاعر:

فليسَ الهواءُ هواءًا

إذا صارَ طعمُهُ مرًّا[4]

ورد في هذا السياق الشعري النفي "بليس" دو نأن يقترن النّفي بزمن معيّن فأفاد النّفي في الحال، فعكست " ليس" في هذا السّياق الشعريّ المرارة الّتي تشعربها الذات الشاعرة، حيث راحت تصف فقدانها للذّة الحياة، إذ فقدتها بفقدانها لأسبابها.

---

[1]- مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 257.

4- ينظر : علي أبي المكارم، الجملة الاسميّة، ص107.

[3]- الديوان: ص 13.

[4]- الديوان: ص 29.

II- الجملة الفعلية:

هي الجملة المكوّنة من فعل وفاعل، أو ممّا كان أصله الفعل والفاعل[1]، بمعنى أنّها تركيب إسنادي يتكون من مسند هو الفعل ومسند إليه هو الفاعل.

وترد الجملة الفعلية الخبرية -في شعر علال الحجام- بسيطة ومركبة ومنفية، و ذلك كالآتي:

أ- الجملة الفعليّة البسيطة : و من صورها :

❖ **فعل + مفعول به + مضاف إليه + حال + فاعل (مؤخر مضاف) + مضاف إليه:**

ووردت هذه الصورة في قول الشاعر:

توقظُ أطفالَهَا باكرًا

شهقةُ الألمِ[2]

تتكون البنية التركيبية لهذه الجملة من فعل مضارع (توقظُ)، ومفعول به مقدم(أطفالَها)، بالإضافة إلى حال (باكراً)، وفاعل مؤخر(شهقةُ) مضاف ومضاف إليه، والملاحظ أنّ البنية التركيبية لهذا الإسناد هي تركيبة مجازية أسند فيها الفعل (توقظ) إلى فاعل (شهقة الألم) حيث تصور الجملة حالة من الصمت تعمّ المقبرة والألم والحزن على الأموات.

❖ **فعل + فاعل ضمير متصل + مفعول به + متعلقات:**

ووردت هذه الصورة في قول الشاعر:

يقنصونَ أشعّةَ شمسٍ

يكنسونَ الشوارعَ خاليةً كالمقابرِ[3]

تألّفت هذه الجملة من الفعل المضارع (يقنصون) و فاعله الضمير المتّصل (واو الجماعة) والمفعول به (أشعّة) و المضاف إليه (شمسٍ). والملاحظ في هذه البنية التركيبية أنّها علاقة إسناد مجازية حيث تصّور الجملة الخبرية حال المقابر وهي خالية، يسودها الصمت.

---

[1]- ينظر : ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، 144/2، 145.

[2]- الديوان: ص 24.

[3]- الديوان: ص 24.

❖ **فعل + فاعل + (م إ) + مفعول به + متعلقات:**

وترد هذه الصورة في قول الشاعر:

توزّعُ ريحُهُ

أوصافَ نايِكَ

بيْنَ الصِّحابِ

وتلْذَغُ بسْمَ النّشِيدِ وتَسْرحْ[1]

تتكون البنية التركيبية لهذه الجملة من الفعل المضارع (توزّعُ) وفاعله (ريحُ) و المضاف إليه (هاءالضمير) و المفعول به (أوصاف).

❖ **فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور + مضاف إليه + ظرف:**

ووردت هذه الصورة في قول الشاعر:

يسحبُ الثلجُ فستانَ صوفٍ

على سطوةِ السنديانةِ ليلاً [2]

تتكون البنية التركيبية لهذه الجملة من فعل مضارع (يسحب) وفاعل(الثلجُ) ومفعول به(فستانَ) وهو مضاف ومضاف إليه (صوف). و هذا التركيب الإسنادي في هذه الجملة تركيب مجازي حيث أسند فيه الفعل (يسحب إلى الفاعل الثلج) بضرب من المجاز.

❖ **ظرف + فعل + جار ومجرور + مفعول به + فعل + فاعل مضمر:**

وتمثل هذه الصورة قول الشاعر:

يا صديقي الصغيرْ

حينما أتأمّلُ في غفوتِي الثلْجَ يخْضرُّ[3]

تتكون هذه الجملة من الفعل(أتأمّلُ) وفاعل مضمر، ومفعول به مؤخّر(الثلجَ)، وقد خصصّت هذه البنية التركيبية بظرف والذي تمثل في (حينما).

1- الديوان :ص 42

2- الديوان: ص 26.

3- الديوان: ص 06

***الجملة الفعلية المؤكدة:**

من مؤكّدات الجملة الفعلية حرف التحقيق "قدْ" وهي لمعنى التأكيد، والسين التي للتنفيس، النون الشديدة، و" لنْ"[1].

- **التأكيد بقد:**

وورد التأكيد في الجملة الفعلية في مقطوعات الديوان بحرف التحقيق "قدْ"، في أربعة مواضع من مقطوعات الديوان، نذكر منها قول الشاعر:

هو منتصفُ اللّيلِ إلاّ قليلاَ ...
فهلاَ سَمعتَ كلامِي؟ ..... قدْ عَسْعسَ اللَّيلُ،
وانطبقَ العقربانِ ولمْ يبقَ وقتٌ[2]

فجملة "قد عسْعَسَ اللّيلُ" جملة خبرية مؤكّدة، حيث يؤكّد الشاعر على أنّ موعد النّوم قد حان، ولابدّ للطفل الصغير أن يلتزم سريره من أجل النوم، والخلود إلى الراحة والتحضير لبداية يوم جميل.

ووردت الجملة مؤكّدة بـ"قد" في قول الشاعر:

الأغاريدُ تنسابُ
قد خانَها في مقامِ البيَّاتِي مطلَعُهَا
لم أصدْ ...
عطشتْ في توهّجٍ موّالَهَا
فسقاهَا لهيبًا تمرُّدَ منْبعُهَا[3]

فالبنية التركيبية "قدْ خانها" جملة خبرية مؤكّدة بحرف التحقيق "قدْ"، حيث يصوّر الشاعر صعوبة المقام الموسيقي "البيّاتِي" على مطلع القصيدة، لكنّه لم يتراجع وتمردّ فانسابت الحروف سلسة عذبة.

---

[1]- ينظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، ص 417.
[2] - الديوان: ص 06.
[3] - الديوان: ص 74.

***الجملة الفعلية المنفيّة:**

من أدوات النّفي في اللّغة العربية، "لم" و"لن" و "لا" و"ما" و"لما"، وتتميّز أدوات النفي بكونها لا تشكّل أدوات متقطعة، حيث أنّ هذه الأدوات لا تأتي وحدها بل تضام مع صيغ الفعل الماضي أو المضارع وتحوّل الحدث فيه [1].

وورد النفي في شعر "علال الحجام"، بلا ولم وما.

❖ **النفي ب"ما"** :

"ما" أداة نفي تدخل على الأسماء والأفعال، وتدخل على "فَعلَ" وعلى "يَفعلُ"، لتدلّ على النفي المحضِ، أمّا الدلالة على الزمان فمستفادة من صيغة (فَعلَ) الدّالة على الماضي، و(يَفعلُ) الدالة على الحاضر[2].

وورد النفي "بما" في قول الشاعر:

وما غنَّتِ الكأْسُ في سفرٍ قبْلَ هذا الفناءْ

ومَا داعبتْ شَمْسُهاَ وترًا يلتمّسُ سحرَ البهاءْ[3]

في هذه البنى التركيبية للجملة الفعلية وظّف الشاعر أداة النفي "ما" مع صيغتي الماضي (غنَّتِ)،(دَاعبتْ) و أفادت نفي حدوث الفعل مطلقا في الزّمن الماضي.

---

[1]- عبد المجيد جحفة : دراسة الزمن في اللغة العربية (دراسة النسق الزمني للأفعال)، دار توبقال ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 ،2006 ،ص 144.

[2] - ينظر: مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 249.

[3]- الديوان: ص 49.

❖ **النفي بـ "لمْ"** :

لم: هي أداة تختّص بـ (يفعل) و تدلّ على نفي وقوع الحدث في الماضي المنقطع[1] .

وورد النفي بـ "لم" في قول الشاعر:

لم تعدْ ترتدِي عطرَهَا في المِساءْ

لم يعدْ يشتَهِي غَمْزَ

زِينَتِهَا لَغَطُ المشربِ[2]

في البنية التركيبية السابقة أفادت الوحدة المورفولوجية " لم" عند دخولها على صيغ المضارع (لم تعدْ ترتدي) و(لم يعدْ يشتهي) نفي الحدث في الزمن الماضي المنقطع.

النفي بـ "لا":

"**لا**" تنفي ما بعدها نفيا شاملا مستغرقا، ويقول الإمام "الزركشي" لا تنفي المستقبل والنفي "بلا" أطول من النفي بـ "لن" لأنّ آخرها ألف وهو حرف يطول فيه النفس[3].

وورد النفي ب "لا" في قول الشاعر:

لو يعودُ الزّمانُ إلى أصْلِهِ

لاسْتَوى جمرةً

تَتَرَاقصُ أحْرُفُهَا

مُتَلأْلِئةً في كتابْ

لا يُعَادلُه قمرٌ

ولا يُغَيِّرُ رسْمَهُ كَنْزٌ ولا عُمَرُ[4]

في السياق الشعري السابق وظفت الأداة "لا" في البنية التركيبية لتنفي الحدث في المستقبل نفيا قاطعا، مطلقا. فالذّات الشّاعرة تتمنّى لو يعود الزّمان إلى الورى لتلألأت نجومه ساطعة لا يعادلها القمر في وهجه.

---

[1]- ينظر : مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 254.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 248.

[3]- ينظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2 ، ص 420.

[4]- الديوان: ص 77.

ثانيا– الجملة الإنشائية:

مفهوم الإنشاء:

الكلام الإنشائي هو الذي لايحتمل الصدق أو الكذب[1]. والإنشاء ضربان : إنشاء طلبيّ، و إنشاء غير طلبيّ. وللأساليب الإنشائية في بنية الخطاب الشعري في شعر"علال الحجام" أبعاد دلالية و فنية تضفي الجمالية على النص الشعريّ .

أ– أسلوب الإنشاء الطلبيّ:

الإنشاء الطلبي:

هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لامتناع طلب الحاصل[2]، وهو أنواع: الأمر، النهي، النداء، الاستفهام والتمني.

و قد حفلت مقاطع ديوان " علال الحجّام " بهذه الأنماط من الجمل الإنشائيّة الطّلبيّة، ومنها:

1– جملة النداء:

❖ **النداء:**

هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو لفظا أو تقديرا، وقد تستعمل صيغته في غير معناه كالإغراء والإختصاص والإستغاثة وللتعجّب والتحسّر[3]، ومن أدواته الهمزة، أي، يا، آ، أيا، هيا، وا، وهي في الإستعمال نوعان:

1– الهمزة و"أيّ" في نداء القريب.

2– وباقي الأدوات في نداء البعيد[4].

ووردت جملة النداء في تسعة عشر موضعا من قصائد الديوان، استخدم فيها الشاعر من بين أدوات النداء "الياء" في ثمانية عشر موضعا (18)، و"الهمزة" في موضع واحد .

1– فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها ،دار الفرقان للنشر والتوزيع ، إربد ،ط4 ،1997 ،ص147 .

2– السيوطي: شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، تح: إبراهيم محمد الحمداني، أمين لقمان الجبار، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2001، ص 131.

3 – السيوطي : شرح عقود الجمان في المعاني و البيان، ص 148-149.

4 – السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 89.

وردت جملة النداء في قول الشاعر علال الحجام:

❖ **أداة النداء (أ) + منادى (نكرة) + مضمون النداء (جملة استفهامية):**

ووردت هذه الجملة في موضع واحد في قول الشاعر:

أأحمدُ هل رأيتَ أبَاكَ موّالاً على جمْرٍ

يطاردُ رجلَهُ العرْجاءَ

والحمَّالةَ الخشبيَّةَ العسَسُ؟[1]

وظّف الشاعر في هذه البنية التركيبية للنداء أداة النداء (الهمزة)، فالشخصية الشعرية في هذا المقام استعملت أداة النداء (الهمزة) وهي أداة لنداء القريب، للدلالة على أنّ المنادى هو شخص قريب قربا حسّيا ومعنويّا، خصوصا وأن الحرب كانت قد تركت أثرها على الشخصية الشعرية.

❖ **أداة نداء (يا) + منادى نكرة + مضمون نداء (جملة أمرية):**

ووردت هذه الصورة في قول الشاعر:

يا غناءُ ارتفعْ في المدَى

كتلةً من ضبابٍ كثيفٍ

أو اعلُ على الموجِ

أعلامَ نورٍ تفجَّرْ[2]

في البنية التركيبية لجملة النداء استعمل الشاعر أداة النداء(الياء). وهو نداء لغير العاقل (غناءُ) لغرض التمنّي. فالذّات الشّاعرة المنتشية السّعيدة تتمنّى لو يصدح صوت الغناء عاليا في الآفاق، متجاوزا الضباب و الأمواج، حاملا سعادته و إقباله على الحياة.

[1]- الديوان: ص 85.

[2]- الديوان: ص 31.

❖ **أداة النداء (يا) + منادى (أي) + ضمير متصل (مضاف إليه) + بدل (معرفة) + مضمون نداء (جملة أمرية):**

ووردت هذه الصورة في ثلاث مواضع من مقطوعات الديوان، منها قول الشاعر:

يا أيُّهَا الرّملُ كنْ لِي المَنْبَعَ الأوْفَى

نسغُ الطفولةِ يوقظُ الزّمانَ منَ العُشِّ الذي احْترقَا

يحبُو على الصفحَةِ البيضاءِ يغْمرُهَا حبْرَا[1]

في البنية التركيبية لجملة النداء وظّف الشاعر أداة النداء "يا" الموضوعة لنداء البعيد. و المنادى في هذا السياق (الرّمل) غير عاقل. فالخطاب موجّه إلى غير العاقل على سبيل التمنّي، حيث تتمنّى الذّات الشّاعرة لو يكون الرّمل ملهما يحيي فيه الطفولة الجميلة، لتغمر الصفحة البيضاء حبرا.ففي هذا المقطع يصور الشاعر أنامل الفنان "محمد نبيلي"*[2] وهي ترسم وتصور بالألوان على صفحة بيضاء لتحولها إلى صور زاهية بالألوان والأحلام حيث تكون الأرض والرمل المصدر والمنبع الذي يستلهم من تشكيلاته الفنيّة والجمالية.

[1] الديوان: ص 102.

* محمد نبيلي: فنان تشكيلي مغربي ولد بن سليمان عام 1952، غادر المغرب إلى فرنسا سنة 1974 حيث تلقى تكوين معمقا في الفنون التشكيلية، أقام في البيرو، والمكسيك، الولايات المتحدة الأمريكية، الدنمارك، ثم تولى التدريس بمدرسة الفنون الجميلة في "اكس أون" و"بروفانس" توفي في 05 فيفيري 2012.

http : m.herpress.com/art-et-culture-47154html:

2- جملة الاستفهام:

لجملة الإستفهام في مقطوعات ديوان "في الساعة العاشقة مساء" حضور لافت، حيث تعدّدت أغراضها و دلالاتها بتعدّد سياقاتها. والاستفهام يعني طلب الفهم[1]، أو هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، أو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل[2].

والألفاظ الموضوعة له هي: الهمزة، و"هل"، و"ما" و"منْ"، وأي و"كم" وكيف و"أنى" و"متى" و"أيّان"[3].

ووردت جملة الاستفهام في مقطوعات الديوان في ثلاثة وعشرين موضعا، منها قول الشّاعر:

ما الذي جعلَ الأفئدهْ

عرضةً لهبوبِ الجِرَاحْ؟

ما الذي خَلْخَلَ الأَعْمِدَهْ

وغَشِيَ بالظّلامِ عيونَ الصبَاحْ؟

زمنٌ ضالعٌ في الخِيَّانَةِ أعرفُهُ[4]

وظف الشاعر في البنية التركيبية لجملة الإستفهام أداة الإستفهام "ما " التي يستفهم بها عن غير العاقل. و في هذا السياق يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى دلالة إبداء الحزن و الأسى و الأسف عن عاتيات الزمان و ما تتسبّب به من آلام و جراحات زعزعت النفوس الهائة.

ووردت جملة الاستفهام في قول الشاعر في مقطوعة بعنوان "المقبرة" حيث يقول الشاعر:

المدينةُ..... تقرأُ أوجاعَهَا في جدَاولِها

ثمّ تأوْي إلى حيثُ تسْكرُ مدفأةً طربَا

في الطريقِ إلى ليلِهَا.....

منْ يرتِّبُ في الغرفةِ

الرَّطبةِ الحطبَ؟

---

[1] - ينظر :السيوطي: شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، ص 132.

[2] - ينظر: عبد العزيز قلقيلية : البلاغة الاصطلاحية، ص 160.

[3]- ينظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان ،ط1، 2002، 1424 ص 108.

[4]- الديوان: ص 19.

لستُ أدرِي

ولكنّ ساطورَهُ المتوقِّدَ قدْ تعبَا[1]!

جملة الاستفهام في هذا السياق هي "من يرتّبُ في الغرفة الرطبة الحطب؟" حيث استعمل الشاعر أداة الإستفهام "مَنْ" التي يطلبُ بها تعيين الشخص العالِم[2]. فقد تحولت المقبرة في هذا المقام إلى مدينة تفيض بالحياة والحيوية وتنبض بالأوجاع والآلام، فقد جعل هذا الفضاء "الموت والحزن" فضاء بثّت فيه الحياة والنشاط .

[1]- الديوان: ص 25.

[2]- السيوطي: شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، ص 138.

3- جملة النهي:

تعريف النهي:

النهي هو طلب الكفِّ عن شيء ما مادي أو معنوى وتدلّ عليه صيغة كلامية واحدة هي "الفعل المضارع الذي دخلت عليه "لا" الناهية[1].

وفي ديوان "في الساعة العاشقة مساءً"، وردت جملة النهي في ثلاثة عشر موضعا في مقطوعات الديوان، منها قول الشاعر"علال الحجام":

الجميلةُ منْهكةُ القلبِ في هودجٍ لكْ
لاتطلقِ الصيْفَ
والعطَشَ المكْفَهِرَّ
على جنباتِ الحدِيقةِ
لا تشتِّتْ بربِّكَ أوْرَاقَهَا
في مهبِّ الرِّياحِ[2]

جملة النهي في هذا السياق هي : " لا تطلق، لا تشتّت "، و قد استعمل النّهي ها هنا في غير معنى الحقيقي و هو طلب القيام بالفعل على وجه الإلزام، و أفاد معنى الالتماس؛ حيث راحت الذّات الشّاعرة تسأل الآخر – في تودّد – أن لا يفسد بهجة الحياة بما ينشره في رحابها من جفاء و إفساد، و أن يبقي عليها حبلى بالجمال و المسرّات.

ووردت جملة النهي في قول الشاعر:

انتظرْ..... أيّها العنكبُوتْ
الذي يغزلُ الوقتَ قبَّعَةً لخميلِ السكوتْ
لا تعرجْ على بسمةٍ
في الدّواخلِ مخضّلَةِ النبْضِ
تختَالُ في طيلسانِ المحبَّةِ أنْهارُهاَ

[1]- ينظر: عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها، ج1، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1996-1416، ص 228.

[2]- الديوان: ص 23.

لا تسيِّجْ بصيرةَ قلبي بأسلاكِ ليلِكَ [1]

وظّف الشاعر في هذا السياق جملتين من جمل النهي : الأولى "لا تعرجْ على بسمة في الدّواخلِ مخضلة النبض"، و الثانية " لا تسيِّجْ بصيرةَ قلبِي بأسلاك ليلِكَ". و استعمل النّهي في هذا السياق في غير معناه الحقيقي، فالشخصية الشعرية تستجدي الآخر أن لا يمحو البسمة المترسّمة على الشّفاه، و أن يبقي على حبل الودّ و لا يفسد الحياة بالجفاء و القطيعة، و الكراهية.

[1]- الديوان: ص 30.

4- جملة الأمـــر:

تعريف الأمر:

الأمر هو طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء، ويعني الاستعلاء أن يعدّ الأمر نفسه عاليا سواء أكان عاليا على الحقيقة أم ادّعاء[1] . و له أربع صيغ:

فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر، المضارع المقترن بلام الأمر، اسم فعل الأمر[2].

تواترت جملة الأمر في مقطوعات الديوان واحدا وثلاثين مرّة، حيث شكلت حضورا لافتا في هذا الخطاب الشعريّ . و توزّعت هذه الأساليب على صيغ الأمر، على النّحو الآتي:

*** صيغة فعل الأمر الصريح:**

وردت صيغة فعل الأمر الصريح في قول الشاعر:

مهْرتِي....

لا تضنِي عليَّا بمزمورِ حنوكِ

يحضنُ إشراقةَ المستحيلْ

وتفاحةً واحدهْ

اكتبِي في المدى

قبلةً بنفورِ النخيلْ

اكتبِي باصيادِ البعيدِ

البعيدِ قصائديَ الواجدهْ

هدهِدِي بصدَى وشوشاتِ الأمَاسي الحسَانْ[3]

تكررت صيغة الأمر في هذه البنية التركيبية ثلاث مرات، (اكتبِي، اكتبِي، هدهدي) جاءت بصيغة فعل أمر صريح، مسند إلى ضمير المخاطبة. و الطلب في هذا الخطاب الشعريّ لم يرد على

---

[1]- عيسى علي العاكوب، على سعدي الشتوي: الكافي في علوم البلاغة، الجامعة المفتوحة، الإسكندرية، د.ط، 1993، ص 251.

[2]- فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، ص 149 .

[3] - الديوان: ص 34 .

زجه الحقيقة، بل الغرض منه الالتماس و التودّد إلى الآخر سائلا إياها البقاء على الودّ و عدم قطع حبل الوصال.

*** صيغة المصدر النّائب عن فعل الأمر:**

وردت جملة الأمر بصيغة المصدر النائب عن فعل الأمر مرتين، منها قول الشّاعر "علال الحجّام":

عرجاءُ أنا يا أهلُ منْ منْكُم
يسوّي ساقيَ اليُسرى؟
تبسّمَ تحْتَ وقْدِ النارِ والبارودِ
قالَ: أنَا
إليكِ السَّاقَ يا قلْباهُ والنَفْسَا
فكانتْ ساقُ أنوالَ الحبيبةِ ساقَهُ اليُسرى[1]

وردت جملة الأمر في هذا السياق بصيغة المصدر النائب عن فعل الأمر هو "إليكِ" بمعنى خذي، حيث تفدي الشخصية الشعرية الحبيبة "بالساق" و"النفسا"، في هذه الحرب المريرة التي تسبّبتْ في بتر ساق الحبيبة، وتحت وطأة النار والبارود يبتسم ليخفّف عنها الألم والحزن .

و من خلال هذه الأمثلة، يتبيّن لنا أنّ الجملة الإنشائية (النداء، الأمر، النهى، الاستفهام) فتحت للشاعر "علال الحجام" آفاقا ومساحات تعبيريّة واسعة، استطاع من خلالها أن يمازج بينها في سياقات متعدّدة، سمحت له بإضفاء أبعاد جمالية وفنية على جوّ القصيد، بالإضافة إلى الأبعاد الدلالية في مختلف السياقات الشعرية .

[1] – الديوان: ص 13.

عوارض التركيب:

نقصد بعوارض التركيب خروج الشّاعر أحيانا عن الأصل المتّفق عليه لدى النّحاة فيما يتعلّق بترتيب عناصر الجملة. و هذا الخروج في عرف النّحاة و البلاغيين – لا يعدّ تقويضا لقوانين العربيّة و قواعدها، و إنّما يأتي لأغراض بلاغيّة يقصدها الشّاعر. و يتمثّل هذا في ثلاث ظواهر، هي :

I– التقديم والتأخير:

من بين عوارض التركيب في ديوان "علال الحجام" نجد التقديم والتأخير، إذ يعدّ ملمحا أسلوبيا بارزا في مختلف مقطوعات الديوان.

و عن ظاهرة التقديم و التأخير، يقول "الجرجاني" النحوي في هذا الباب: « هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موْقِعه، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطُفَ عندك أنْ قدّم فيه شيءٌ، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[1].

و معنى هذا أنّ للتقديم والتأخير فائدة في التركيب اللّغوي من حيث التصرّف في عناصره، وذلك بتحويل اللّفظ من مكانه إلى مكان آخر، فيتقدّم أو يتأخّر، كتقديم الخبر على المبتدأ، وكتقديم المفعول به على الفاعل.

وللتقديم أغراض ذكر منها القزويني :

- التخصيص في غالب الأمر لازم للتقديم .
- ويفيد التقديم في جميع ذلك وراء التخصيص اهتماما بشأن المقدّم وأمّا تقديم بعض المعمولات على بعض فهو إمّا لأن أصله التقديم ولا مقتضى للعدول عنه كتقديم الفاعل عن المفعول نحو: "ضرب زيدٌ عمرًا"
- وإمّا لأنّ ذكره أهم والعناية به أتم .[2]

ويهدف التقديم والتأخير إلى التمكين من القواعد النحوية لترتيب العناصر اللّغوية[3] .

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 106.

[2] – ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 94-96.

[3]– على أبو المكارم: أصول التفكير النحوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2007، ص 289.

و من ملامح عارض التقديم و التأخير في ديوان " في السّاعة العاشقة مساءً :

*** تقديم المسند على المسند إليه في الجملة الاسميّة :**

يذكر النحويون أنّ المسند (الخبر) يتقدّم المسند إليه (المبتدأ) وجوبا و جوازافي مواضع بعينها :

أ- حالات تقدم الخبر على المبتدأ وجوبا[1]:

يمنع تأخير الخبر ويجب تقديمه لأسباب:

- أن يستعمل في "مثلٍ"، لأنّ الأمثال لا تغيّر كقولهم: "في كل وادٍ بنو سعد".
- أن يكون واجب التصدير كالاستفهامُ.
- أن يكون (كم) الخبرية أو مضافا إليها.
- أن يكون تقديمه مصحِحًا للابتداء بالنكرة وهو الظرف والمجرور و شبه الجملة .
- أن يكون دالاّ على ما يفهم بالتقديم ولا يفهم بالتأخير نحو: للهِ درُّكَ .
- أن يكون الخبر مسندا دون "أمّا" إلى "أنَّ" المفتوحة المشددّة .

حالات تقدّم الخبر على المبتدأ جوازا:

يجوز تقديم وتأخير الخبر: إذا كان الخبر واقعا ضمير للمبتدأ أو سببيّة أو ناصبا ضميره، أو مشتملا عليه، أو على ضمير ما أضيف إليه أو المبتدأ مشتمل على ضمير ما لابس الخبر .

- أن يقترن الخبر بفاء الجزاء .
- أن يقترن بإلاّ أو إنّمَا.
- أن يكون المبتدأ لازم الصدر كالاستفهام ، وضمير الشأن ، ومدخول لام الابتداء[2] .
- أن يكون المبتدأ دعاء .
- أن يكون المبتدأ بعد "أمّا" .
- أن يقع الخبر مؤخرا[3] .

وقد ورد تقديم الخبر متقدّما المبتدأ في مقطوعات الديوان أربعا و عشرين مرّة (24)، موزعًا على مختلف مقطوعات الديون.

3-السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج1 ، ص333 .

[2]- السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج1، صص (331-332-333).

[3]- المصدر نفسه، ص333 .

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

ولنَا الآنَ فِي سنَةِ القدْرِ

مرتَعٌ تتَفجَّرُ فيهِ أعَاصِيرُنا

ههنَا تَشرعُ العرصاتُ نوافذَهَا

ـتتجرّعُ قراً وجمراً ـ

على بسْطِ الذكْرَيَاتِ الدفِينَة [1]

ففي هذا السيّاق الشعري تقدّم الخبر شبه الجملة (لنَا) على المبتدأ (مرتعٌ) وجوبا. و الغرض من هذا التقديم تخصيص المتأخّر (مرتع) بالمتقدّم (لنا)، دون أن يشاركه طرف ثان فيه.

و من أمثلة تقديم الخبر وجوبا قول الشاعر:

آهِ منْ منْكُمْ يُنَاصِرُنِي

إذَا مَا ثارَ فِي الأعماقِ وجْدٌ نافِرٌ شرِسٌ

أعزلُ فِي الدروبِ أنَا

حساميَ الحقُ[2]

ففي هذه البنية التركيبيّة تقدّم خبر النّاسخ " ليْسَ" وجوبا، و هو شبه الجملة (لديّ) المتعلّق بالخبر، على اسم النّاسخ (سيفٌ)، و في هذا التقديم تخصيص نفي امتلاكه الشّاعر لسيف يقارع به أعداءة، لذا راح يستصرخ الهمم و يستجدي النّفير.

و قد يتقدّم الخبر المبتدأ جوازا في مواضع، كما في قول الشّاعر :

شيّدتْ حِكْمَةُ العودِ إيوَانَهَا

في جنانِ المَباهجِ....

ها لحيةٌ حالِكٌ ليْلُهَا انْتَعلتْ

خفَّ أشْواقِهَا[3]

[1]- الديوان: ص 17.

[2] - الديوان: ص 87.

[3]- الديوان: ص 59.

في هذا السياق الشعري تقدّم الخبر(حالكٌ) على المبتدأ (ليلُها) جوازا، و أفاد هذا التقديم اهتمام الخطاب الشعريّ بأمر المتقدّم و هو الوصف (حالك)، إشارة إلى ما تتكبّده الذّات الشّاعرة من معاناة حيث حال ليلها إلى ظلام دائم لا تبصر بعده نورا.

و من أمثلة تقديم المسند (الخبر) جوازا قول الشاعر أيضا :

موجعٌ ضحكُ الطفلِ فِي أسْرِهِ
أيُّهَا الولدُ الأبَّهَة
موجعٌ أنْ يزقزقَ في قفصٍ نورسٌ
ولكَ الآنَ أنْ ترتخِي
هانِئًا عنْد أقدَامِ أمْواجِهِ[1]

ففي هذا السياق الشعري تقدّم الخبر(موجعٌ) على المبتدأ المضاف(ضحكُ الطفلِ) جوازًا، كما تقدّمَ الخبر(موجعٌ) على المبتدأ المصدر المؤول(أنْ يزقزقَ)، وفي هذا التقديم تركيز على الخبر الذي يحمل دلالة الألم و المعاناة التي تعانيها الذّات الشّاعرة، فالخطاب ليس منصبّا على المخبر عنه، بل على لفظ الخبر لذا تقدّم الخبر على المبتدأ.

*** تقديم المفعول به على الفاعل:**

يتقدّم المفعول به على الفاعل جوازا إذا لم يكن لبس في ذلك، ويجوز أن يتقدم المفعول به إذا كان متصلا بضمير الفاعل، ويتقدّم المفعول به على الفاعل، وجوبًا في ثلاثة مواضع:

أولها: إذا كان المفعول به ضميرا متصلا والفاعل اسما ظاهرا .

ثانيهما: إذا كان الفاعل محصور بإنّما أو بإلاّ .

ثالثهما: إذا اتصل بالفاعل ضمير يعود على المفعول به كقولك[2].

ورد تقديم المفعول به على الفاعل في مقطوعات الديوان (20 مرّة) في مواضع مختلفة . ومن أمثلة ذلك قول علال الحجام:

..... وكمَا هِي عادتُهَا فالحسَاسينُ
يجمعُها الفجرُ لكنَّهَا لا تطيلُ المقامْ

[1]- الديوان: ص 64.

[2]- ينظر: محمود حسني: النحو الشافي: مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1417-1997، ص 276-279.

وسرعانَ مَا يَهجمُ البَيْنُ
مستنفراً رعدَهُ وعواصفَهُ
في مهاوِي الضيَّاعْ
فتطيِّرُهَا للأَقاصِي ريَّاحُ الوداعْ[1]

تقدّم المفعول به الضمير "هاء" في لفظة (فتطيّرُها) على الفاعل (ريّاحُ) لأنّ المفعول به ورد ضميرا متصلا والفاعل اسما ظاهرا، و أفاد هذا التقديم الاهتمام بأمر المتقدّم.

وفي قول الشاعر تقدم المفعول به على الفاعل أيضا:

فليسَ الهواءُ هواءً
إذَا صارَ طعْمُهُ مرّا!
وهلْ تُطفئُ العَطَشَ المتوَحِشَ
كأسُ السَّرابِ؟[2]

في هذا السياق الشعري تقدّم المفعول به (العطشَ) على الفاعل (كأسُ)، و بلاغة هذا التقديم الاهتمام بأمر المتقدّم، و هو هذا العطش الشّديد الذي تشعر به الذّات الشّاعرة و الّذي استشهرها بمرارة الحياة التي تحياها.

يتبيّن لنا من خلال هذه النّماذج الحافلة بظاهرة التقديم و التأخير أنّ الشّاعر"علال الحجام" استغلّ في ديوان "في الساعة العاشقة مساء" هذه المساحات التي تتيحها اللغة العربيّة ليعزف في تراكيبه اللغويّة على أوتار عديدة ممّا أتاح له إمكانات تعبيرية عديدة سكب من خلالها أحاسيسه و مشاعره و رؤاه، بعيدا عن تلك القيود التركيبيّة التي تفرض ضغطا تركيبيّا و ضغطا دلاليّا يحجم عن الانطلاق في مكاشفة الذّات بكلّ انسيابيّة.

[1]- الديوان: ص 13.
[2]- الديوان: ص 29.

II- الاعتراض:

تتمثل الجملة الاعتراضية في الوقوع بين شيئين متلازمين لإفائدة الكلام تأكيدا وتقوية أو تحسينا[1]. ويقع الاعتراض بين عناصر الجملة في مواضع عديدة يذكرها "ابن هشام الأنصاري" في "مغني اللّبيب": بين الفعل ومرفوعه، وبين الفعل ومفعوله، وبين المبتدأ وخبره، وبين ما أصله المبتدأ والخبر، بين الشرط وجوابه، بين الموصوف وصفته، وبين أجزاء الصّلة، بين المتضافيين، وبين الجار والمجرور[2].

وقد حفلت مقطوعات الديوان "في الساعة العاشقة مساءا" بهذه الظّاهرة، وذلك في العديد من المواضع، وساهمت هذه الظاهرة في ضبط الإيقاع الموسيقيّ للقصيد، وإبراز المعاني التي رامها الشّاعر.

و الملاحظ على مقطوعات الدّيوان أنّ ظاهرة الاعتراض برزت خاصّة في الجملة الفعليّة، ومن ذلك:

أولا- الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في مقطوعات ديوان "في الساعة العاشقة مساء" تواتر ثلاث وثلاثين مرّة، أبرزها الاعتراض بين الفعل والفاعل، والاعتراض بين الفعل والمفعول به، والاعتراض بين الفعل والفاعل من جهة، والمفعول به من جهة أخرى، وكان الاعتراض بالجار والمجرور من أبرز عناصر الاعتراض، يليه الظرف ثم الحال.

1- الاعتراض بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور:

تواتر الاعتراض بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور في خمسة عشرة موضعا، يقول "ابن جنّي": «اعتراض بين الفعل وفاعله وهذا أحسن مأخذ في الشعر»[3].

ومن السياقات التي ورد فيها الاعتراض بين الفعل والفاعل قول الشاعر "علال الحجام":

آنَ للحلزونِ المدلّلِ أنْ يُطفىءَ الثرْثرةْ

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص 584.

[2]- ينظر: بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب، ج5، ص 56-82.

[3]- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ج1، تح، محمد علي النجار، المكتبة المصرية، ص 337.

تحتَ دفءِ ملائَتِه المزهرةْ[1]

ورد الاعتراض في هذا السياق بين الفعل (آنَ) والفاعل الذي هو المصدر المؤول (أنْ يطفىءَ)، حيث يصور الشاعر الطفل الصغير وهو يتوقف عن سرد حكاياته اليومية و ثرثرته، من أجل الخلود الى النّوم تحت جناح الملاءة التي يلتحفها في نومه.

وورد الاعتراض بين الفعل والفاعل في قول الشاعر:

عندمَا نلتقِي والمدَى يرْتدِي

مئزرَ الغسقِ الحارِّ

في ردهةِ الساعةِ العاشقةْ

يترقرقُ حولَ أبَاريقُنَا فرحٌ

تتفتّحُ في العرصاتِ براعمُهُ خافِقَه[2]

في هذا السياق الشعرى جاء الاعتراض بين الفاعل (تتفتّحُ) والفاعل (براعمُهُ) بالجار والمجرور (في العرصات)، والاعتراض هنا يصور انفتاح الفؤاد والقلب بكلّ شراينه وهو الذي ينبض بالحبّ والمودة وتنبض شراينه فرحةً وحيوية ونشاطا.

وورد الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في قول الشاعر "علال الحجام ":

وبابٌ

لقلبِ الحبيبةِ أغنيةٌ للجنائنِ

تهفُو لطيرٍ أليفْ

وتبحثُ عن نغمٍ ضائعٍ في شوارعَ تغفُو

وينسلُّ من شهقةِ الرّوحِ مزْنُ

فيعلُو نخيلُ هوَاهَا

يثبِّتُ في رحمِ الأَرْضِ نورَ الرّتَاجِ[3]

[1]- الديوان: ص 07.

[2]- الديوان: ص 11.

[3]- الديوان: ص 52.

في هذا المقطع الشعرى اعترض بين الفعل (ينسلّ) والفاعل (مزنُ) بالجار والمجرور (من شهقةِ الرّوح)، فالحبيبة في هذا السياق تبحث هائمة عن المشرب الذي تروي عطشها منه، وتروى ظمأها.

2-الاعتراض بين الفعل و الفاعل بالظرف:

ورد الاعتراض بين الفعل والفاعل بالظرف في ثلاثة مواضع، والغرض من الاعتراض بين الفعل والفاعل يكون إمّا لتحديد زمان أو مكان للأحداث.

وورد الاعتراض بين الفعل والفاعل بالظرف في قول الشاعر:

عندما نلْتقِي والمدَى يرتَدِي
مئْزَرَ الغسَقِ الحارِّ
في ردْهةِ الساعةِ العاشِقهْ
يتَرقرقُ حولَ أبَاريقِنَا فرحٌ
تتَفَتَّحُ في العرَصاتِ براعمُهُ خافِقَه[1]

في السطر الشعرى الرابع اعترض بين الفاعل(فرحٌ) والفعل (يترقرقُ) بالظرف المضاف (حول أباريقِنا)، والاعتراض في هذا السياق ليبين المكان الذى تنسكب فيه دموع الفرح وهو أبارق العيون، عيون العاشقين.

وورد الاعتراض الظرف (بعدَ) بين الفعل والفاعل في قول الشاعر:

فهلْ يهزمُ البحرَ منْكسرٌ
لايقاومُ
ذو علّةٍ،
ويُقهقَهُ بعدَ روِيّ ختامِهِ
وصلٌ رهيبٌ
تغرّبه عتماتُ النَّدَى ؟[2]

[1]- الديوان: ص 11.

[2]- الديوان: ص 45

في السطر الشعريّ الرابع وقع الاعتراض بين الفعل (يقهقهُ) والفاعل (وصلٌ) بالظرف المظاف (بعد رويّ ختامِهِ)، فالاعتراض في هذا السياق منح مساحة للذات الشّاعرة لربط ما تقدّم بما تأخّر بظرف الزّمان.

3- الاعترض بين الفعل و الفاعل بالحال:

ورد الاعتراض بين الفعل والفاعل بالحال في موضوع واحد، في قول الشاعر:

لكَ قارورةٌ
حملتْهَا سفينةُ نوحٍ لوعدِ الجدودِ
تفوحُ جدائِلُهَا
وتبوحُ بتيهٍ جداوِلُها.....
يعرفُ البلْبلُ المتوقِّدُ
أشجارَه المثقلاتِ بأنهارِهَا
تتدافعُ سكْرَى أيائلُهَا[1]

في السطر الشعرى الأخير اعترض بين الفعل (تتدافعُ) والفاعل (أيائلُها) بالحال (سكرَى)، والاعتراض بالحال في هذا الموضع ليبيّن حال الأيائل المتدافعة سكرى تغمرها نشوة القارورة.

ب/ الاعتراض بين الفعل والفاعل من جهة والفعول به من جهة أخرى:

1- بالجار والمجرور:

تواتر الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من الناحية الثانية في مقطوعات الديوان بالجار والمجرور في سبع مواضع، منها قول الشّاعر :

.....فجأةً، تشمخُ الكلماتُ
وتحمرُّ أحرفَهَا في الدّنانِ
يعثرُ البيْلسانُ
على جذرِهِ في كتابِ الأغَانِي
ويفتَحُ في سكْرةِ الصلواتِ

[1]- الديوان: ص 57.

طريقاً إلى أصْلِهِ في كهوفِ الأساطيرِ[1]

في السطرين الشعريين الآخرين تمّ الاعتراض بين الفعل (يفتحُ) والفاعل الضمير المستتر(هو) والمفعول به (طريقاً) بالجار والمجرور والمضاف إليه (في سكرةِ الصلواتِ)، والاعتراض في هذا السياق بسبب الوقوف على القافية.

ووقع الاعتراض بين الفعل والفاعل والمفعول به في قول الشاعر:

ما الذي جعَلَ الأفْئِدَهْ

عرضةً لهبُوبِ الجراحْ؟

ما الذي خلْخَلَ الأعْمدهْ

وغَشِيَ بالظّلامِ عيونَ الصبَاحْ[2]؟

وقع الإعتراض في هذا السياق بين الفعل وفاعله الضمير المستتر(غشيَ) والمفعول به(عيونَ)، بالجارو المجرو (بالظلامِ) حيث يصور القناع الذي تسترت به العيون، وهو قناع الظلام والتيهِ الذي لا يريد أحد التخلي عنه عند الهروب من الأمور المزعجة، التي تسبب التوتر .

2- الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى بالحال:

تواترت هذه الصورة مرتين وذلك في قول الشاعر:

كيْ أُكفِّرَ عنْ عبَثِ الرّيحِ بالنَّارِ

هاهو ذا السرُّ أُوكلُ مفْتَاحَهُ

لندائِكِ يلهثُ غيْثاً يعيدُ الفيَافي إلى ظلّ غابِهِ

يزْرَعُ مسْتبْشِرًا كوكباً ساحراً في اللَّيالِي العِجافْ[3]

وقع الاعتراض في السطر الشعري الأخير بين الفعل وفاعله الضمير المستتر(يزرعُ) والمفعول به (كوكباً) بالحال (مستبشرًا)، و بلاغة الاعتراض في هذا السّياق لفت الانتباه إلى حال صاحب الحال، وهي حال الاستبشار بما تزرعه الذات الشاعرة من سحر في هذه الليالي العجاف.

---

[1]- الديوان : ص11.

[2]- الديوان: ص 19.

[3]- الديوان: ص 38.

3- الاعتراض بالظرف:

ورد الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى مرتين في مقطوعات الديوان، وذلك في قول الشاعر:

هذِه هدْنَةُ الأُقْحوانُ معَ الرّيحِ
في ليلةٍ عاصِفهْ
أو إيَّابُ المحاربِ يومًا إلى أهْلِهِ
فرِحًا في الظلام بباقاتِ نصْرَتِهْ
وخدوشِ هزائِمِهِ
غانمًا من عشِيقَتِه قبلةً خائِفَهْ
هو هذا في السرير يرى حوْلَهُ شبَحًا[1]

الاعتراض بين الفعل والفاعل (يرَى) والمفعول به (شبحاً) وقع في السطر الشعري الأخير بالحال (حوْلَه) والاعتراض في هذا المقام غرضه التحديد المكاني للحدث الذي تعيشه الشخصية الشعرية .

ج- الإعتراض بين الموصوف وصفته بالجار والمجرور:

وقعت هذه الصورة مرّة واحدة في مقطوعات الديوان، وذلك في قول الشاعر:

انتظرْ... أيُّها العنْكَبوتْ
الذّي يغْزِلُ الوقتَ قُبَّعَةً لخميلِ السكُوتْ
لا تَعرَجْ علَى بسْمَةٍ
في الدَّواخِل مخضَّلَةِ النبضِ[2]

وقع الاعتراض في هذا المقطع الشعريّ بين الموصوف (بسمةٍ) والصفة (مخضلةِ) بالجار والمجرور(في الدّواخل)، وغرض الاعتراض ها هنا الاهتمام بأمر المتقدّم، وهو صورة المكان الذي تعلوه البسمة، لا التركيز على صفة البسمة.

[1]- الديوان: ص 65.

[2]- الديوان: ص 30.

ثانيا: الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:

يقع الاعتراض بين المبتدأ والخبر وهما ركنا الجملة الاسمية ومن صوره في الديوان:

أ- الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور:

تواترت هذه الصورة خمس مرات في مقطوعات الديوان، منها قول الشاعر:

والجميلةُ بيْنَ فصُول النقائضِ
عصفورةٌ ساحرٌ قيْدُهَا
والكؤوسُ التي عمَّدتْ كرْمُها ساحرهْ
جارحٌ وجدُهَا
موغلٌ في الثّرَى مثْل أُبْنوسَةٍ جذْرُهَا
يَمْتطِي خُضْرَةَ الصبْحِ يرْسُمُهَا
القصَبُ
وتُداعِبُهَا الشمسُ قفْطَانُها ذهبُ[1]

وقع الاعتراض بيْن المبتدأ المؤخر (جذْرُها) والخبر المقدّم (موغلٌ) في السطر الشعري الخامس، والاعتراض وقع بالجار والمجرور (في الثرى مثل أبنوسة)، و بلاغة هذا الاعتراض هو التركيز الحيّز المكاني، و هو هذه الأرض التي أوغل جذر الآخر في أعماقها.

ب- الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف:

تواترت هذه الصورة ثلاث مرّات في مقطوعات الديوان، ومن هذه الصور قول الشاعر:

لغيلانَ فاكهةُ الصبْحِ طازِجةً
في جبالِ البراءَهْ
ورائحةُ العشْبِ حينَ تلاَطفُه نسمةٌ
يوقظُ الكتبَ المدرسيَّة من نَومِها[2]

[1]- الديوان: ص 100.

[2]- الديوان: ص 08.

وقع الاعتراض في هذا المقطع الشعري بين المبتدأ (رائحةُ) والخبر الجملة الفعلية (يوقظُ الكتبَ) بالظرف والجملة الفعلية (حين تلاطفُه نسمة)، والغرض من هذا الاعتراض هو تحديد الزمان الذي تتلطّف فيه الطبيعة بسحر النّسمات التي توقظ في النّفوس الوحي و الإلهام.

وورد الاعتراض بين المبتدأ و الخبر في قول الشاعر:

وأنتَ هناكَ

بينَ "السِينْ" وبينَ دموعِكَ الشمطاءِ

سيفُ الحارِسِ الجَافِي

وبينَ الكاسِ والشفتَيْنِ أربعُ أعْينٍ

تَحْصِي عليْكَ النشْوَةَ التَّعَبَي[1]

وقع الاعتراض في هذا السياق الشعري بالظرف(بين) بين المبتدأ (أنت) والخبر (سيفُ)، والغرض من هذا هو تحديد المكان الذي تتواجد فيه الشخصية الشعرية .

أ- الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالحال:

وردت هذه الصورة مرة واحدة، في قول الشاعر:

هيَ هيَ على حالِهَا القلعةُ الثامنَهْ

والحسَاسِينُ مزْهُوَّةً

هاجرتْ في الصبَاحْ[2]

وقع الاعتراض بين المبتدأ (الحساسينُ) والخبر الجملة الفعلية (هاجرتْ) بالحال (مزهوَّةً)، والاعتراض هنا يبيّن الحالة المرحة التي غادرت عليها الحسناوات وتأكيدا على هذه الحالة جاء الحال متقدّما على الخبر.

[1]- الديوان: ص 85.

[2]- الديوان: ص 76.

ثالثا: الاعتراض بين اسم الناسخ "إنَّ" وخبرها:

أ- بالحال:

وردت هذه الصورة مرّة واحدة في قول الشاعر:

لمنْ تكتُبينَ الوصيَّةَ بالدَّمِ؟
إنَّ الوصَايَا ممزَّقةً في جبالِ المِحالِ
كؤوسٌ مكسَّرَةٌ، ليْلُهَا
كتابٌ يُسَوِّدُ أحْرُفَهُ المِحْوُ[1]

جاء الاعتراض في السطر الشعري الثاني بين اسم "إنّ" (الوصاياَ) وخبرها (كؤوسٌ) بالحال (ممزَّقةً)، وبلاغة هذا الاعتراض هو الاهتمام بأمر العنصر المعترض، و بيان حال التمزّق التي وسمت بها الوصايا المنحوتة بالدّم.

ب- الاعتراض بالظرف:

وردت هذه الصورة ثلاث مرات في قول الشاعر:

إنّ هذَا المدَى
دورقٌ تتكَسَّرُ أفْراحَهُ
في وهادِ الأسَى
غيرَ أنَّكَ حينَ تلاطِفُ أوْتَارَكَ القُزحيَّةَ
في خفَّةِ الظَّبِي
تَرنُو النُجومَ مُشَعْشَعَةً[2]

في السطر الشعري الرابع وقع الاعتراض بين اسم "أنّ" الضمير المتصل (ك) وخبرها (ترنو النجومَ)، بالظرف (حين) والجملة الفعلية (تلاطفُ أوتارك القزَحيَّة). و كأنّ الاعتراض بهذا التركيب الممتدّ (حين تلاطف...الظّبي) تمديد للحظة تشوّق الاستماع إلى الحكم المسلّط على الذّات الشّاعرة، و هو حكم ورد – أيضا – في تركيب فعليّ طويل (ترنو النجوم مشعشعة).

[1]- الديوان: ص 49.

[2]- الديوان: ص 60.

III- الحـــذف:

يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الباب: « هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسحر»[1]. وهو في هذا الباب يبيّن بلاغة الحذف وقدرة المتكلم على التصرف في كلامه. يقول ابن جني: «حذفت العربُ الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شيء من ذلك إلّا دليل عليه»[2]. والدليل نوعان: الدليل المعنوي، وهو الذي يقتضيه المعنى، أو الدليل الصناعي الذي تقتضيه الصناعة النحوية[3]. والحذف في بناء الجملة أحد المطالب الاستعمالية إذ يعرض لبناء الجملة أن يُحذف أحد العناصر المكونة لهذا البناء، ولا يتم الحذف إلا إذا كان كافيا في أداء الدلالة[4]، فالحذف مطلب تقتضيه سياقات الاستعمال في الكلام، وفي هذه السياقات لابدّ أن يكون في الحذف تمام الدلالة وأداء المعنى.

وتقدير المحذوف عند عبد القاهر الجرجاني يكون على وجهين:

الأول: أن يكون امتناع تركه على ظاهره أمر يرجع إلى غرض المتكلم.

الثاني: أن يكون امتناع ترك الكلام على ظاهره ولزوم الحكم بحذف أو بزيادة من أجل الكلام نفسه لا من حيث غرض المتكلم به[5]، فللحذف فائدة للمتكلم نفسه، أو من أجل الكلام لا من أجل المتكلم.

---

[1]- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 146.

[2]- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ج2، ص 360.

[3]- ينظر: فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، 2007-1427، ص 75.

[4]- ينظر: محمد حساسة عبد اللطيف: بناء الجملة في العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2003، ص 259.

[5]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988-1409، ص 367.

شروط الحذف:

يشترط النحاة لصحة الحذف وجود دليل مقالي أو مقامي، وأن لا يكون في الحذف ضرر معنوي أو صناعي يقتضي عدم صحة التعبير في المعيار النحوي، ومن هذه الشروط نذكر:

- وجود دليل لفظي يدل على وجود محذوف .
- وجود اسم منصوب في التعبير فلابدّ له من ناصب فتقدّره إن لم يكن مذكورا.
- أن يكون في التركيب مبتدأ لا خبر له أو خبر لا مبتدأ له .
- أن يقتضي الكلام طرفين فيذكر طرف منه ويترك الطرف الآخر لوضوح المعنى الذي يتعلق به من ذكر مقابلة.
- أن يكون المحذوف معلوما للمخاطب أو متعارف عليه بين الناس أو يدلّ عليه السياق كحذف جواب الشرط أو جواب القسم[1].

وفي السياقات التركيبية لابد أن يكون للقارئ أو الباحث قدرة على اكتشاف مواطن الحذف.

تتألّف الجملة من ركنيين أساسيين هما المسند والمسند إليه، وهما عمدتا الكلام[2]، إلاّ أنّه قد يحذف أحدهما وهو مع حذفه مقرّر موجود في الذهن، ولا يحدف إلّا عن دليل كما سبق وأن وضحنا ماهية الدليل، ويحذفان وجوبا أو جوازا، إذ اقتضت التراكيب النحوية[3]، ويحذفان لأغراض بلاغية منها : الإحتراز بعدم ذكر ما لا ضرر لذكره، أو التعظيم والإبهام، وفي مقام المدح والذم وبغية المحافظة على الوزن الشعري[4].

---

[1]- ينظر: فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 76-77.

[2]- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 12.

[3]- ينظر: عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دراسة النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004-1426، ص 108 وما بعدها.

[4]- ينظر: عبد العزيز عتيق: البلاغة العربية (علم المعاني)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009-1430، ص 123-126.

1- الحذف في الجملة الاسمية:

أ- حذف المبتدأ:

يحذف المبتدأ وجوبا في مواضع هي:

- ❖ إذا كان مخبرا عنه بنعت مقطوع لمدح.
- ❖ إذا أخبر عنه بمصدر، هو بدل من اللّفظ بفعله.
- ❖ إذا أخبر عنه بمخصوص في باب "نِعْمَ".
- ❖ إذا أخبر عنه بصريح القسم.
- ❖ في قول العرب المأثور.
- ❖ في قولهم (لا سواء)، وتأويله على حذف مبتدأ أي هذان لا سواء أو لا هما سواء، وهو واجب الحذف لأنّ المعنى لا يستويان[1].

ووقع حذف المبتدأ في خمسة عشر موضعا في مقطوعات ديوان "في الساعة العاشقة مساء"، منها قول الشّاعر:

واحدٌ لا يرَى ما نَرى الآن ..... ما أسْعدَهْ ⟵ حذف المبتدأ "هو"

يَنْتَشي ⟵ حذف المبتدأ "هو"

ويحاورُ دفءَ خطِيئَتِه بسَلامْ ⟵ حذف المبتدأ "هو"

واحدٌ يتحسّس دمَّلَهُ ⟵ حذف المبتدأ "هو"

في الصقيعِ يرابطُ

مرتعبًا في كهوفِ الظلامْ

يصطَلِي لهبَ الملْحِ أعظم بصَوْلَتِه[2] ⟵ حذف المبتدأ "هو"

ورد حذف المبتدأ في صدر الأسطر الشعرية (1-2-3-4-7) والدليل على هذا الحذف وقوع الخبر في صدر الأسطر الشعرية، حيث يعمدُ الشاعر في هذه الأسطر حذف المسند إليه الضمير المنفصل "هو" في وصفه لصور مختلفة من الحياة اليومية لشخص يعيش بسلام وأمان، وآخر يعيش

[1]- السبوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج1، ص 335-336.

[2]- الديوان: ص 27.

حالة مزرية يتخبط بين مرارة العيش وجرح الحياة، وهما يمثلان صورتين مختلفتين من الحياة اليومية حرصت الشخصية الشعرية على إبراز الملامح المختلفة منها.

وفي سياق المدح والافتخار بالصديق المتواضع، صديق الشاعر "علال الحجام" الذي هو الفنان "محمد نبيلي"، حذف المسند إليه.

أيدٍ تساقِي الصحارَى رغبةً وهّاجَةً ← حذف المبتدأ "أيادي الرمال"
لا يملُّ العقربانِ صدَاها الثرَّ منشرحًا الذي هو عنوان القصيدة
أجلُّ وداعَ دبيبِ الدَّمِ يا ملكِي
فالغيمُ يسْرَحُ مسرورًا على فلكِي
يقودُهُ أرقُ
موّالُه يخْتفِي في ناية لهبٌ يوقِدُهُ شَبَقُ
أيدٍ تصافحُ أشواكَ الورودِ ← حذف المبتدأ "أيادي الرمال"
من العشْقِ الذي رشَقتْ
أنغامُه الحَرْفَا[1]

في هذه المقطوعة الشعرية حذف المسند إليه في الأسطر الشعرية(1،7) الذي هو "أيادِي الرمال"، ففي السطر الأول حذفت بغرض الوصف، حيث يصف الشاعر الفنان التشكيلي و هو يحرّك يديه في رسم الألوان ورسم الفرحة، وفي السطر الشعري السابع حذف المسند إليه "أيادي الرمال" حيث يصور التسامح والعفو والأخلاق الحميدة التي يتصّف بها هذا الفنان، والدليل على هذا الحذف الإخبار عنه في صدر الأسطر الشعرية.

ب- حذف المسند:

يحذف الخبر وجوبا في مواضع أهمها:

- إذا وقع المبتدأ بعد "لولا" الامتناعية لأنّه معلوم بمقتاضاها إذْ هي دالة على امتناع لوجود.
- إذا وقع بعد واو بمعنى "مع"[2]

[1] - الديوان: ص 101.

[2]- ينظر: السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع،ج1 ، ص 337-338.

ويجوز حذف المبتدأ والخبر في جواب الاستفهام، وبعد فاء الجواب وبعد إذا الفجائية وإذا وقع الحديث بين كون المحذوف مبتدأ وكونه خبرا[1].

وجاء حذف المسند في قول الشاعر:

أنا ..... نزْهتِي في الدُّجَى زورقٌ

مبحرٌ في متَاهاتِهِ الخُضْرِ،

تشدُو جدَاولُهُ

وشذَى يَرتقِي هضبَاتُ النسائمِ

منْتشياً فتُضيءُ خمائلُهُ

صولةَ الأبديّة

خارجةً منْ قلاعِ الأزلْ[2]

ففي السطر الشعري الأول حذف الخبر، وتقديره "إنسان، شاعر"، وفي السطر الشعري الرابع حذف المبتدأ الضمير المنفصل "أنا"، ففي حذف الخبر في السطر الشعري الأول تبين الشخصية الشعرية حالها وهيأتها التي عليها حينما تسهر الليل تتغّنى وتلقي الشعر مستمتعة.

2- الحذف في الجملة الفعلية:

ورد حذف الفاعل في الجملة الفعلية في موضع واحد في قول الشاعر:

هل الماءُ ماءٌ وقدْ خاصَمَ النَبْعَ

مجَّ سعارَ الترَابِ يردِّدُ نوحَ الطحَالِبِ

في الجدولِ العاثرِ[3]

يقول السيوطي في هذا الباب: «قد يترك الفاعل لغرض لفظي أو معنوي كالعلم به، أو للجهل به، أو تعظيم فيُصانُ اسمه، عن أن يقترن باسم المفعول، أو تحقيره، فيُصان اسم المفعول عن مقاربته به، أو خوف عليه أو خوف منه»[4].

---

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص 335.

[2]- الديوان: ص 32.

[3]- الديوان: ص 29.

[4]- ينظر: السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج1، ص 518.

وفي السياق الشعري حذف الفاعل بعد الفعل (خاصم) وبعد الفعل (يردّد)، وتقدير الفاعل هو (الماء)، فاستغنى الشاعر في هذا السياق عن الفاعل للعلم به، واكتفى بالفعل والمفعول به .

3- حذف أداة النداء:

من المعلوم أن الغرض من النداء التصويت بالمنادى، والغرض من حروف النداء امتداد الصوت وتنبيه المنادى .

ويجوز حذف حرف النداء من القريب، ويجوز حذف حرف النداء ممّا لا يوصف به "أي"، ويجوز حذف حرف النداء من النكرة المقصودة[1]. وفي مقطوعات الديوان حذف حرف النداء في خمسة مواضع، منها قول الشاعر:

سكرةَ الرّوحِ
لا تبْخَلِي بالرّحيلِ إليّ
ولا تَبْخَلِي بالرّحيلِ إليْكِ[2]

ففي السطر الشعري الأول حذف الشاعر أداة النداء وهي على حسب التقدير الهمزة أو الياء(أ) أو(يا)، و في حذفها حذف للمسافة الفاصلة بين افنسا ن و سكرة الموت، و إشارة إلى قربها، فهي أقرب من حبل الوريد، و ي بعدها إشارة إلى عظمة لحظة الموت.

وورد حذف حرف النداء في قول الشاعر:

مهرتِي.....
لا تَضنِي عليَّ بمزمورِ حنُوكِ
يحضنُ إشراقةَ المستحيلْ[3]

في هذا السياق الشعري حذف الشاعر أداة النداء (يا) في السطر الشعري الأول لقرب المنادى منزلة من الذات الشاعرة، كيف لا و هي الصغيرة التي راح يتودّد إليها و يسألها ألاّ تبخل عليه بعطفها و حنانها.

[1]- ينظر: ابن يعيش: شرح المفصل، ج1، ص 361-366.
[2]- الديوان: ص 32.
[3]- الديوان: ص 34.

و ممّا تقدّم، نلاحظ أنّ الشّاعر"علال الحجام" استغلّ أحسن استغلال الإمكانات التي تتيحها اللغة العربيّة من عوارض تركيبيّة: من تقديم و تأخير، و اعتراض، و حذف، و راح يلوّن في الأنماط التركيبيّة بالقدر الذي يتيح له قوالب تعبيريّة جديدة شحنها بأحاسيسه و مشاعره و رؤاه، فجاءت بذلك مقطوعاته متلوّنة بألوان البنى التركيبيّة المعهودة في اللغة العربيّة.

الفصل الرابع:

البنيـــــة الدلاليّـــــة

- ✓ بنية العنوان ودلالته .
- ✓ الحقـول الدلاليـــة :

ألفاظ الحب والعشق.

ألفاظ الطبيـــــعة.

ألفاظ جسم الإنسان.

ألفاظ الحيـــــوان.

ألفاظ الألـــــوان.

✓ **البنية الدلاليّة:**

يعدّ مستوى التحليل الدلاليّ أحد مستويات التحليل الأسلوبيّ، لذا سنخصص هذا المبحث لدراسة البنية الدلاليّة في ديوان "في الساعة العاشقة مساء" في ضوء نظرية الحقول الدلالية.

نظرية الحقول الدلالية:

1- مفهوم الدلالة:

لغة:

جاء في معجم "العين": «الدَّلُ دلالُ المرأةِ إذا تدلَّلَتْ على زوْجِهَا تُريهِ جرَاءةً عليْهِ في تغَنُّجٍ وتشكّل كأنَّهَا تُخالِفُهُ وليْسَ بخلافٍ والدّلالَة مصدرُ الدَّليلِ (بالفتح والكسر)»[1].

فالدلالة في اللّغة دلال المرأة وتدلّلها على زوجها، والدلالة مصدر الدليل.

اصطلاحا:

عرّفها "الجرجاني" بقوله: «الدلالةُ هي كوْن الشيء بحالةٍ يلْزمُ من العلْم به العلم بشيءٍ آخر والشيء الأوّل هو الدال والثاني هو المدلول»[2].

فالدلالة عند الجرجاني هي العلاقة التي تربط الدال بالمدلول، وهي في الدراسات اللّغوية الكشف عن حقيقة المعنى في اللّغات الانسانية، ومعرفة القوانين اللّغوية التي تساعد على معرفة العلاقات التي تربط بين أجزاء المعنى الواحد، وما ينطوي تحته من مضامين، والعلاقات التي تصل معنى بآخر[3]. أمّا علم الدلالة فهو اللّفظة المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى وهو جزء من اللّسانيات[4].

---

[1]- الفراهيدي: معجم العين، ج3، ص 8.

[2]- الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، إعادة الطبع 2000، ص 109.

[3]- ينظر: سمير شريف استيتية: اللّسانيات المجال الوظيفية والمنهج علم الكتب، إربد، ط2، 2008، ص 109.

[4]- ينظر: أف. آر. بالمر: علم الدلالة، تر: مجيد الماشطة، حقوق الطبع والنشر للجامعة المصرية، د.ط، 1998، ص 3.

2- نظرية الحقول الدلالية:

يعرّف الحقل الدلالي بأنّه: «مجموع الكلمات التي ترتبط معانيها بمفهوم محدّد، بحيث يشكل وجها جامعا لتلك المعاني، أو هو مجموعة وحدات معجمية ترتبط بمجموعة من المفاهيم على أن تندرج كلّها تحت مفهوم عام وكلّيّ يجمعها»[1].

كما يعرّف "الحقل الدلالي Semanticfield أو الحقل المعجمي Lexalfield بأنّه مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها.وعرّفه ليونزLyons بقوله: «مجموعة جزئية لمفردات اللّغة»[2].

فالحقل الدلالي –إذن- هو مجموعة من الوحدات اللّغوية ترتبط معانيها وتندرج ضمن مجال محدّد يجمعها حيث تتفاعل هذه الوحدات مع بعض في تحقيق الدلالة، فمعنى الكلمة يتحدّد في حقل معجمي معيّن من خلال علاقاتها بالكلمات الأخرى، ومن هذه العلاقات: الترادف، التضاد، الاشتمال، التنافر، علاقة الجزء بالكلّ.

1- التـــرادف:

يعرّف الترادف على أنّه لفظان أو أكثر لهما معنى أو مدلول واحد[3]، أو هو عبارة عن صيغتين أو أكثر مع الإشتراك في المعنى نفسه،وغالبا ما يحلّ بعضها محلّ بعض في الجمل[4].

والترادف ظاهرة في اللّغة ظهر خلاف فيه بين اللّغويين القدماء والمحدثين بين منكرٍ ومقرٍّ لها في اللّغة. ومن المنكرين القدماء نجد: أبا علي الفارسي (ت377هـ)، وثعلب (ت291هـ) قبل أبي علي الفارسي، كما أنكر الترادف أبو هلال العسكري (ت395) صاحب الفروق اللّغوية. ومن المحدثين نجد الدكتور السيّد خليل، أمّا غالبية القدماء والمحدثين من اللّغويين فإنّهم يقرّون بوجود الترادف في اللّغة، وألّفوا كتبا فيه أمثال الأصمعي (ت216هـ) صاحب كتاب " الألفاظ "، وإبن

---

[1]- نواري سعودي أبو زيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط.د.ت، ص 128.

[2]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص 79.

[3]- ينظر: محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللّغة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط جديدة، د.ت. ص 145.

[4] - ينظر: جورج يول: معرفة اللغة، ص 131.

خالويه (ت370هـ) وقد ألّف كتابا في أسماء الأسد وآخر في أسماء الحية، والتهانوي، ومن المحدثين نجد الدكتور إبراهيم أنيس..... إلخ[1] .

2- التضـــــاد:

المقصود بالأضداد استخدام كلمة بمعنيين متضادّين مثل دلالة "الجوْنُ" على الأبيض والأسود[2]، والتضاد هو تخالف الكلمات في المعنى وغالبا ما يعتبر التضاد مخالفا للترادف.

التضاد شأنه شأن الترادف في اللّغة فإنّ اللّغويين القدماء والمحدثين قد وقعوا في جدلٍ بين منكرٍ ومؤيّدٍ له. ومن المنكرين نجد ثعلب (ت231هـ) وابن الأنباري (ت328هـ) في مقدمة كتابه "الأضداد". أمّا غالبية اللّغويين القدماء والمحدثين فقد أقرّوا بوجود الأضداد في اللّغة منهم: قُطرب (06 هـ) والأصمعي (216هـ) و ابن السكيت (ت244هـ) وأبو حاتم السجسْتاني (255هـ) وابن الأنباري (328هـ) وأبو الطيب اللّغوي (354هـ) ... الخ[3].

3- الاشتمـــــال:

تعدّ علاقة الاشتمال من أهم العلاقات في السمانتيك التركيبي، والاشتمال يختلف عن التضمّن في أنّه تضمّن من طرف واحد يكون (أ) مشتملا في (ب) حيث يكون (ب) أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي، مثل(فرس) الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى(حيوان)[4]، فعندما يندرج معنى صيغة أخرى فإنّ العلاقة تسمّى التضمّن أو الاشتمال. ومن أقرب الأمثلة: النرجس والزهرة، الكلب والحيوان[5] .

4- علاقة الجزء بالكـلّ :

أمّا علاقة الجزء بالكلّ فمثل علاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيّارة. والفرق بين هذه العلاقة وعلاقة الاشتمال أو التضمّن واضح، فاليد ليست نوعا من الجسم، ولكنّها جزء منه[6] .

---

[1]- ينظر: أحمد نعيم الكراعين: علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 108-109.

[2] -جورج يول: معرفة اللّغة، ص 109.

[3]- ينظر: أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، ص 123.

[4]- ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 99.

[5]- ينظر: جورج يول: معرفة اللغة، ص 131.

[6]- ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 101.

5- التنافــر:

أمّا التنافر فمرتبط بفكرة النفي، ويتحقق داخل الحقل الدلالي إذا كان (أ) لا يشمل على (ب) لا يشمل على (أ) وبعبارة أخرى هو عدم التضمّن بين طرفين[1].

***جذور نظرية الحقول الدلالية في الدراسات اللّغوية العربية:**

لنظرية الحقول الدلالية أصول في الدراسات اللّغوية العربية ونلمح ذلك في التأليف المعجميّ والتأليف البلاغيّ.

1. التأليف المعجميّ :

يعدّ علماء العربية من السبّاقين الأوائل إلى تأليف وتصنيف المعاجم بحسب المعاني، والموضوعات، فألّفت الرسائل اللّغوية في موضوعات محدّدة، ومن ذلك "خلق الانسان" للأصمعي، "والنبات والشجر" لأبي زيد الانصاري، وهما رسالتان تضمّان ألفاظ موضوع بعينه. تزامن هذا مع تأليف الخليل بن "أحمد الفراهيدي" كتاب "العين" الذي حاول فيه جمع ألفاظ العربية مرتّبة حسب مخارج الأصوات العربية، فتبعه وحذا حذوه مؤلفون آخرون. وهناك معاجم أخرى اتّخذت من الترتيب الألفبائي ترتيبا لموادها وأهمّها: "لسان العرب" لابن منظور المتوفى (711هـ)، والقاموس المحيط للفيروز أبادي (761هـ)، وتاج العروس للزبيْدي (1205هـ) إلى جانب المخصّص لابن سيّده الأندلسي (458هـ) الذي رتّبت كلماته وفقا لموضوعاتها[2].

2. التأليف البلاغي:

عني اللّغويون بقضايا كثيرة أهمها الحقيقة والمجاز[3]، فألّفوا في الترادف والأضداد والمشترك اللّفظي، حيث يتم تنظيم الألفاظ في حقول دلالية تجمع بينهما ملامح دلالية مشتركة[4].

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 105.

[2]- ينظر : محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللّغة، ص 135-136.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 136.

[4]- ينظر: هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديثة إربد، الأردن، ط1، 1429، 2008، ص 465.

المبادئ التي تقوم عليها نظرية الحقول الدلالية:

اتّفق أصحاب هذه النظرية على جملة مبادئ أهمها:

- لا وحدة معجمية Lexeme عضو في أكثر من حقل.
- لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين.
- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
- استحالة دراسة المفردات مستقلّة عن تركيبها النحوي[1].

سنتناول في هذا المبحث دراسة مقطوعات ديوان " في السّاعة العاشقة مساءً" في ضوء نظريّة الحقول الدّلاليّة، دون إهمال بنية العنوان ودلالته.

[1]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 80.

بنية العنوان ودلالته:

يشكّل العنوان أحد المفاتيح التي يمكن من خلالها الوصول إلى أعماق النص وفهم تجليّاته والتعبير عنها. يقول "ميشال بوتور" M.Butor": كلّ عمل أدبي يتشكّل من نصّين مشتركين: العمل الأدبي(سواء كان بحثا، رواية أو نصّا شعريّا) وعنوانه، يشكلان قطبين أساسين ذا شحنة من المعاني أحدها موجز قصير والآخر طويل[1].

فالإبداع الأدبي يتكون من محورين أساسين : العنوان ومضمون العمل الأدبي. فهما يؤسّسان معا لتجربة إبداعية متميزة؛ فكل نص يلتزم بنمطين في عملية تحليل عناصره وعلاقات وحداته، الأول يظهر على المستوى السطحي من خلال وحدات التعبير المشكلة للنص، والثاني يخصّ المستوى العميق الذي يبحث عن الجذور الداخلية للدلالة لأنّ الشرط الأساسي فيها هو إنتاج المعنى المؤسس للنص[2].

فتتظافر البنية السطحية مع البنية العميقة للعنوان في تشكيل البنية الدلالية العامة، مع أنّ دلالات العنوان تبقى مفتوحة على جميع القراءات المرتبطة بمضمون النص ومعانيه المختلفة والمتشابهة[3]

فلكل مدونة شعرية خصائصُها التركيبية الخاصة بها التي تتفاعل داخلها وعلينا أن ننتبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلاّ وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي[4].

على مستوى البنية التركيبية لبنية العنوان في المدونة يمكن أن نفصّلها كالآتي:

العنوان	بنية جملة العنوان التركيبية
"في الساعة العاشقة مساء"	خبر مقدّم(في الساعة)+ مبتدأ مؤخر(العاشقة) + ظرف زمان (مساء)

[1]- ينظر: محمد سعيد: مقال "تحليل نصوص شعرية" مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية (سال) ع7، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، 1992، ص 79.

[2]- ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وز، د.ط، 2008، ص 79.

[3]- سمام بن زياني: مقال قراءة سيميائية في عنوان "الأجواء" لعبد القادر علولة، مجلة دراسات ادبية، ع3، مراكز البصيرة للبحوث والإستشارات، 2009، ص 111.

[4]- محمد حماسة عبد اللّطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص1، 1980، ص 61.

تؤشّر البنية التركيبية للعنوان على وجود ظاهرة مهمّة في التركيب هي ظاهرة التقديم والتأخير على مستوى الجملة الشعرية في مقطوعات الديوان، حيث نرصد حضورا كثيفا لهذه الظاهرة خاصة على مستوى الجمل الاسمية.

أمّا على المستوى الصرفيّ، فالمبتدأ جاء معرّفا بالوحدة الصرفيّة السابقة " أل" التعريف، بالإضافة إلى القالب الصرفيّ الذي بُنيت عليه لفظة المبتدأ وهي اسم "فاعل" مختوم بتاء التأنيث الساكنة (العاشقة). فاختيار الشاعر لهذه البنية الصرفية يمكن أن نؤسّس عليه الآتي:

- شيوع اسم الفاعل كظاهرة صرفية في مقطوعات الديوان .
- تسير بعض المضامين الشعرية في أدغال مدجّجة بالعشق يجعل من المرأة موضوعا لها.

ومن خلال ملاحظتنا لبنية العنوان يتّضح جليًا الحقل الدلالي للزمن الذي تتمحور فيه الأحداث والمواضيع من خلال لفظتي(الساعة، مساء) الذي فيها تحديد زمني أو موعد لقاء يجمع بين متحابين عاشقين حُدّد مساءً .

أمّا على المستوى الدلاليّ، ففي حوار لنا مع الشاعر "علال الحجّام" عبر موقع التواصل الاجتماعي"فيسبوك"، وفي سؤال حول اختيار العنوان ودلالته يقول: إنّه من الصعب الحديث عن النوايا... تحويل الزّمن الفلكي الفيزيائي إلى زمن نفسيّ يحاول اقتناص لحظات الفرح الضائعة هو أهم شيء في اعتقادي... وعِوَضَ أن يثبتَ الزمن الفيزيائي على الساعة العاشرة، فقد انزاح بعيدا ليجترحَ دلالة أخرى مدجّجة بأدغال العشق[1]. ففي الساعة العاشقة انزياح دلاليّ عن الزمن الفيزيائيّ الفلكيّ إلى انطلاقات دلالية أخرى تحاول رسم صور من العشق والحبّ والمودة، فالجملة الخبرية "في الساعة العاشقة مساء" إخبار عن الموضوع الذي تطرحه المدوّنة.

فالعنوان يبيّن الفضاء الدلاليّ الذي تسير فيه الموضوعات الشعرية للمدوّنة الشعرية، وهو ما نستشفّه من قراءة المقطوعات الشعريّة التي تجعل من المرأة موضوعا لها، فالمرأة في خطاب "الحجام" محرّك لشعرية النصوص، والعنوان يبيّن دينامية هذا الخطاب الشعري، والفضاء الدلالي الذي يسبح فيه سواء كان حبّا أو طفولة أو متعة ولذّة .

[1] – ينظر: حوار مع الشاعر علال الحجام عبر موقع التواصل الإجتماعي فيسبوك، على الساعة 18:30 بتوقيت الجزائر، يوم 23 مارس 2017.

و باستقراء مقطوعات الديوان، تبيّن لنا أنّ ألفاظه تتوزّع على الحقول الدلاليّة الآتية:

1- ألفاظ الحب والعشق:

من أهمّ الحقول الدلاليّة التي شكّلت المعجم الشعري في ديوان "في السّاعة العاشقة مساء" حقل الأحاسيس و المشاعر. ومن أهم هذه الألفاظ: الحب، العشق، البين، الفراق، اللّقاء والوداع، وغيرها من الألفاظ.

1-1 **الحب:**

جاء في معجم "العين": «أحبَبْتهُ نقيضُ أبْغضتُهُ والحبُّ والحِبّة بمنْزلةِ الحبيبِ والحبيبَة، ويُقال: حبّ إلينَا فلان يحِبّ حبًا»[1]. وورد في مقاييس اللّغة: «الحاء والباء أصولٌ ثلاث أحَدُها اللّزوم والثبَاتْ وهو الحبُّ والمحبَّة، اشتقاقه من أحبّهُ إذا لزِمهُ»[2].

ومن السياقات التي وردت فيها قول الشاعر:

ربّمَا التمستْ بلدًا
في نواصِي العجبْ
لتودّعَ فِي شهَقاتِ الفيَافِي بلادًا
ليلُها كربٌ والنَّهارُ التّعبْ
ربّمَا أدركتْ أنَّ جذوةَ نارِ المحبِّ
أقلُّ اتّقادَا
فأشعلتِ النَّارَ في طيْلسانِ الطربْ[3]....

أورد الشّاعر هذا اللفظ على صيغة اسم الفاعل " المحبّ"، مصوّرا الغضب المتأجّج والسّخطُ الذي اعترى المرأة المحبّة على حبيبها الذي انطفأت شعلة حبّه وقل تودّده إليها، ممّا أضرم نار الغيرة في قلبها.

[1] - الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج3، ص 91.
[2] - ابن فارس: مقاييس اللغة، ج2، ص 26.
[3]- الديوان: ص 22.

2-1 **العشق**:

جاء في معجم "العين": «عَشقَها وعِشْقًا والاسم العِشْقُ، وفلان عشيقُ فلانة، وفلانة عشيقَتَه، وهؤلاء عشّاقٌ وعشاشيقُ فلانة»[1]، أمّا في أساس البلاغة: «عَشِقَ، كلّ محبوبٍ معْشُوق، واشتقاق العِشْقِ من العِشقَة وهي اللُبْلَاب لأنّه يلتوي على الشجر ويلزَمُه»[2]، وفي لسان العرب: «العِشْقُ فرطُ الحبّ وقيل: هو عُجب المحبّ بالمحبوبِ، يكون في عفاف الحبّ ودعَارَتِه، وقيل التَّعشْق: تكلّف العِشْق، وقيل: العَشَقُ الاسم والعِشْقُ المصدر»[3].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "العاشقة" مشتقة من "العشق" قول الشاعر:

عندمَا نلتقِي والمدَى يرْتدِي
مئزَرَ الغَسَقِ الحارِّ
في ردْهةِ الساعةِ العاشقَهْ
يَترقرقُ حولَ أبَارِيقنَا فرَحٌ
تتفتّحُ في العَرصَاتِ براعمُهُ خافِقَهْ
..... فجأةً، تَشمَخُ الكلماتُ
وتحْمرُّ أحرفُهَا في الدّنانِ
يعثرُ البيْلسانُ
على جذرِهِ في كتابِ الأغَانِي[4]

يقول صاحب العين في مادة "غسق": "الغاسِقُ اللّيلُ إذا غابَ بالشّفقِ"[5]، حيث يصور الشاعر موعد اللّقاء بين العاشقين في ساعة ملؤها العشق والفرح، حين تسدل أشعة الشمس ستارها على المدى البعيد، حيث يتقارب ويلتقي الحبيب الحبيبة في انسجام وتناغم بين الروحين .

[1] – الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج1، ص 164.
[2] – الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، ص 654.
[3] – ابن منظور: لسان العرب، م10، ص 251.
[4] – الديوان: ص 11.
[5] – الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج4، ص 353.

ففي قوله: "في ردهة السّاعة العاشقة" ضرب من العدول، حيث شخّص الزّمن في صورة امرأة تعشق و تحبّ، إشارة في غرمه بالليل و سكونه، و بجوّ الصحبة و السّمر الذي اعتاد عليه مع خلاّنه.

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "العشق" قول الشاعر:

هذهِ هدْنَةُ الأقْحُوانِ مع الرّيحِ
في ليلةٍ عاصفَهْ
أو إيّابُ المحاربِ يومًا إلَى أهْلِهِ
فرِحًا في الظّلامِ ببَاقات نصرته
وخدُوشِ هزَائمِهِ
غانِمًا من عشِيقَتِه قبْلَةً خائفهْ [1]

وردت في هذه السياق لفظة "العشيقة" مشتقة من "العشق"، فالعشيقة هي التي يأوي إليها المحارب لينسى جروحه وهزائمه، وهي التي تزيّن حياته بأجمل اللّحظات البهيّة، ويقتنص منها لحظات الفرح والعشق.

3-1 البيـــــن:

ورد في مقاييس اللّغة لابن فارس: «الباء والواو والنون أصل واحد هو البعدُ، ويقالُ بيْنهُمَا بوْنٌ بعيدٌ، وبَيْنٌ بعيدٌ أيضا أيْ فَرقٌ»[2]، فالبين معناه البعد والفراق.

ووردت لفظة "البين" في قول الشاعر:

ليسَ في الوقْتِ متسَّعٌ
للبكاءِ على الوقْتِ يا سيّدِي...
.... وكمَا هي عادتَهُا فالحسَاسينُ
يجْمَعُها الفَجرُ لكنَّهَا لا تطيلُ المقامِ
وسرْعان مَا يهجمُ البيْنُ
مستنفرًا رعدَهُ وعوَاصفَهُ

[1]- الديوان: ص 65.

[2]- ابن فارس: مقاييس اللّغة،ج 1 ،ص 322.

في مهاوِي الضيَّاعْ[1]

وظّف الشّاعر لفظ " البين" في معنى البعد و الفراق، و أسند إليه بضرب من المجاز فعل " الهجوم " بضرب من الاستعارة، حيث شبّهه بحيوان مفترس يهجم على فريسته، فكذلك يهجم البين على المحبين فيفرّق بينهم و يجعل قربهم بعدا.

1-4 الـــــوداع:

جاء في المقاييس: «الواو والدال والعين: أصلٌ واحد يدلّ على التّرْكِ والتخْليَة، ودَّعه:تركَهُ، ومنه دعْ ومنه ودّعتُه توديعًا، ومنه الدّعة الخَفضُ، كأنّهُ أمرٌ يتْركُ معه ما ينصبُ>>[2].

ورد لفظ "الوداع" في قول الشاعر:

ليسَ في الوقْتِ متسَّعٌ

للبكاءِ على الوقْتِ يا سيّدِي...

.... وكمَا هي عادتَهُا فالحسَاسينُ

يجْمَعُها الفَجرُ لكنَّهَا لا تطيلُ المقامِ

وسرْعان مَا يهجمُ البيْنُ

مستنفرًا رعدَهُ وعوَاصفَهُ

في مهاوِي الضيَّاعْ

فتطيّرُها للأقاصِي ريّاحُ الوداعْ[3]

فالشاعر في هذا السياق يوظّف لفظ " الوداع " في معناه اللغويّ، لكنّه يستعير من الرّيح الهوجاء فعل "التطيير " الذي يبعث بالمحبين إلى الأقاصي مفرقا شملهم.

1-5 الحنيـــــن:

جاء في معجم "العين" : «الحنّ حيٌ من الجِنِّ، والحَنانُ: الرحمَةُ: والفعل التّحننِ والله الحنَّان المنّانُ الرحيم بعباده»[4].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظ "الحنين" قول الشاعر:

---

[1]- الديوان: ص13.

[2]- ابن فارس: مقاييس اللّغة، ج6، ص 96.

[3]- الديوان: ص 13.

[4]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج3، ص 29.

إنّ هذَا المدَى
دوْرقٌ تتكسَّرُ أفْراحُهُ
في وهادِ الأسَى
غيرَ أنَّكَ حين تلاطفُ أوتارَكَ القُزحيَّة
في خفَّةِ الظّبيِّ
ترنُو النجومَ مشعشعةً
فأخافُ على الجبَلِ المرْمريِّ الذي يتلفَّعُ
مرتعشًا بالحنينِ يشرّدُهُ
أنْ يداهمَهُ نغَمٌ أحمرُ[1]

وظّف الشّاعر لفظ " الحنين" في معناه الحقيقيّ، لكنّه شبّهه بنسمة البرد التي تتملك جسم الإنسان فتجعله يرتعش، في مشهد تصويري"، يشبّه الشاعر ذاته و قد ألّم به الحنين، صامدا محتسبا كالجبل الراسي، في إشارة إلى تجدد الحنين و تأثيره فيه.

1. جدول بياني يبين العلاقات الدلالية بين ألفاظ هذا الحقل: "ألفاظ الحب"

اللفظة	الحب	العشق	اللقاء	البين	الوداع
الحب	=	ل	ل	ر	ر
العشق	ل	=	ل	ر	ر
اللقاء	ل	ل	=	د	د
البين	ر	ر	د	=	ف
الوداع	ر	ر	د	ف	=

استقراء الجدول:

(=): اللفظة نفسها، (ل): اشتمال، (ر): تنافر، (د): تضاد، (ف): ترادف .

يبيّن هذا الجدول وجود أربع أنواع من العلاقات الدلالية:

- **علاقة الترادف:** بين لفظتي (البين) و(الوداع) فهما متقاربتان في المعنى .

[1]- الديوان: ص 60.

- **علاقة التنافر:**

ونلاحظ هذه العلاقة بين لفظتي (البيْن) و(الحبّ) ولفظة (العشق) إذ تكون الأخيرتان بعيدتين في المعنى عن اللّفظة الأولى .

- **علاقة التضاد:**

ونلاحظ هذه العلاقة قائمة بين الألفاظ (البْين) و(الوداع) من جهة و(اللّقاء) من جهة أخرى إذ لا يجتمع المعنى اللّغوي لهذه الألفاظ .

- **علاقة الاشتمال:**

وتكون هذه العلاقة قائمة بين ألفاظ (الحب) و(اللّقاء) و(العشق) حيث أنّ العشق يجمع بين هذه الألفاظ .

في حين نلاحظ أنّ هذا الجدول يخلو من علاقة الجزء بالكل، تتفاعل هذه العناصر اللّغوية في تشكيل دلالة الفرح والحب، من جهة ودلالة البعد والفراق من جهة أخرى، وهو ما يميّز اللّقاء الذي يجمع العاشقين، فتارة فرح لالتقائهما وتارة حزن لابتعادهما .

2- ألفاظ الطبيعة:

نجد الشاعر "علال الحجام" في مدونته "في الساعة العاشقة مساء" يوظّف ألفاظ الطبيعة بشكل مكثف حيث أخضعها لحركة النفس وحاجاتها، فأخذ في تشكيلها والتلاعب بمفرداتها وفقا لتصوراته الخاصة[1] .

ومن ألفاظ الطبيعة نجد في المدونة: الشمس، الأرض، الهواء، الماء، النار، سنعرض لهذه الألفاظ داخل سياقاتها، وتناولها في جداول بيانية توضح طبيعة العلاقات الدلالية بين ألفاظ هذا الحقل .

[1] - ينظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهر الفنية، ص 126.

2- **الشمس:**

يقول صاحب العين: «شَمَسُ: عيْنُ الضِّحِ، وقيل: الضّحُ هو الشّمس وعيْنها قُرصهَا، ورَجلٌ شموسٌ، عَسِرٌ، وهو في عدَاوتِه كذلك خِلافًا وعَسِرًا على منْ نَازَعَه»[1].

وهو ما ذهب إليه ابن منظور حيث قال: «الشمسُ: عيْنُ الضّحِ، فالشمس هو العيْن التي تجرِي في السماء والضّحُ ضوءُه الذي يُشرقَ على وجْهِ الأرْضِ، والشَّموسُ من النِساءِ: التي لا تُضالِعُ الرجال، ولا تُطْمِعُهُم، والجمع شُمُسٌ»[2].

فالشمس في المعنى اللّغوي هي الكوكب الذي يسطع نوره على الأرض، والرجل العسير الصعب، والمرأة العفيفة الطاهرة.

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة الشمس قول الشاعر:

تُشعِلُ إشْراقةَ العنْدلِيبِ
علَى غُصنِ زيتونَةٍ
يَسْتوِي ملكًا في الخَمائِلِ
هامَتْ بِهِ وردةٌ
نديَتْ في كتابِ القِراءَهْ
يُوقظُ الشّمْسَ منْ نومِهَا
تَتثاءبُ مخمورةٌ عبِقَهْ
فتَقومُ وتكبُو وتَنْهضُ[3]
جذْ لَى تُداعبُ محفظَتَهْ[4]

الشمس من ألفاظ الطبيعة وهي في هذا السياق تمثل صورة انعكاسية للطفل الصغير الذي يقوم صباحا من نومه، تتسارع أنامله في تحضير محفظته استعدادا للذهاب إلى المدرسة، فتحولت الشمس من كوكب يشع على الأرض إلى طفل صغير في البيت والمدرسة.

---

[1]- الفراهيدي: كتاب العين، ج2، ص 345.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ج8، ص 131.

[3] - الديوان : ص 09 .

[4]- الديوان: ص 10.

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "الشمس" قول الشاعر في مطوعة "المقبرة":

المدينةُ تَلبسُ فروًا يُداعبُ نهديْنِ
لا يَسْجُدانِ لغيْرِ الهوَى المتوهّجِ
توقظُ أطفالَهَا بَاكرًا
شهقةُ الألمِ
يَقنصونَ أشِّعةَ شمْسٍ
تنكّرَ موَّالُها لغِوايتِهمْ
يكْنِسونَ الشَوارعَ خاليةً كالمقابرِ
إلاَّ منَ الصمْتِ يَصرخُ والذِكرياتِ[1]

فلأشعة الشمس في هذا السياق دلالة متميزة، فهي النور الساطع على قبور الأموات الذين يرجون ويأملون دعاء الأهل والأقارب حتى يذكروهم في غيابهم وفي قبورهم، وما أفضل من نور الشمس يرسل إليهم هذ الدعاء.

2-2 الأرض:

يقول ابن منظور: «الأرْضُ التي عليها الناس، أنثَى وهي اسم جنْس»[2]، ويقول ابن فارس في مقاييس اللّغة: «الهمزة والراء والضاد ثلاثة أصول أصلٌ يتفرّعُ وتكثُرُ مساءِلُهُ وأصلانِ لا ينقَاسانِ وهمُا الأوّلُ الأرضُ الزُكْمَة والآخر الرَّعْدَة، يقالُ بفلانِ رَعْدة أمّا الأصل الأوّلُ فكلّ شيءٍ يُسْفلُ ويُقَابلُ السماءْ»[3].

فللأرض في هذا الطرح اللّغوي ثلاثة معان: الأرض الكوكب الذي يقابل السماء، والأرض الزكمة، والأرض الرعدة.

والأرض في ديوان "علال الحجام" تختلف دلالتها بحسب سياقاتها الشعرية، فكثيرا ما ترتبط الأرض بالوطن.

---

[1]- الديوان: ص 24.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، م1، ص 87.

[3]- ابن فارس: مقاييس اللغة، م1، ص 79-80.

وردت لفظة "الأرض" في ثماني سياقات شعرية، منها قول الشاعر:

باكرًا.....

أيقظِي حَلَماتِ الخُزامَى

وغنِّي لهَا كيْ تحسَّ شذَاهَا عزيزًا موقرْ

شيّدي وطنًا شامِخًا في أعالِي الجَوَى

رفْرِفِي عَلَمًا

لا وجودَ لقيدِ على أرْضِهِ[1]

يصوّر الشاعر الأرض هي البلد والوطن، الحريّة والسلام، الأمن والأمان، حيث لا قيود على أرض الوطن، وتبقى الأعلام شامخة في أعالي السماء.

ومن السياقات الشعرية التي وردت فيها لفظة الأرض قول الشاعر:

ذاك "سَبْوُ" الذي فِي القلْبِ يَعرفُ

أنَّ أبَاهُ مَا صلىَّ سوَى لِلأَرْضِ

حيثُ الأرْض ما خانَتْ و لا انْسَحبَتْ

وأنَّ أبَاهُ ما خَانَ التّرابَ هُنَيْهَةً[2]

فرغم القسوة التي تعيشها الشخصية الشعرية قسوة أرض الوطن من جهة، وقسوة أرض المهجر والمنفى من حهة أخرى، إلّا أنّها لم تنفصل عنها وظلّ الوطن راسخا في القلب، لكنّ الألم ظلّ ملازما لها في أرض المهجر.

[1]- الديوان، ص 36.

[2]- الديوان: ص 82.

3-2 النّـــار:

أوردها صاحب اللّسان في قوله: «نار: نارتْ ثائرةٌ في الناس: هاجتْ هائجةٌ، قال: ويقال نارتْ بغيرِ همْزٍ»[1].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة " النار" قول الشاعر:

ربَّما أدركتْ أنَّ جذْوةَ نارِ المحبِّ

أقلُّ اتّقادَا

فأشعلتِ النارَ في طيلسانِ الطربْ.... [2]

فالنّار في هذه المقطوعة الشعرية ضرب من المجاز، حيث شبّه ما يلقاه المحبّ من تباريح الهوى بالنّار متّقدة في جوانحه. فهذا المشهد يصوّر غضب الحبيبة وانفعالها على الحبيب الذي أدركت أنه تخاذل في حبّه لها.

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة " النّار" قول الشاعر:

يا أيّهَا الرّملُ كنْ ميلادَهَا

وانتَصرْ للمَاءِ يمْدحُه نخلٌ يُعاتبُنِي

في نزْهةِ العَطش!

وانقشْ ظِلالَ الكَراكِي نجْمةً نجْمةً تزْهُو على الأُفُقِ

الضوءُ يغزلُهَا والنّارُ تنْسجُها والحرفُ يحضنُهَا

بالخافِقِ الدَّامِي في هيْكلِ الشَّفقِ[3]

لفظة " النار" في هذا السيّاق ضرب من المجاز أيضا، حيث كنّى بها الشاعر عن الرسّام المبدع الذي ينسج بألوانه ظلال الكراكي.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، م5، ص 188.

[2]- الديوان: ص 22-23

[3]- الديوان: ص 103.

2-4 الهواء والماء:

جاء في مقاييس اللّغة لابن فارس: «الهاء والواو والياء: أصلٌ يدلّ على خلو وسقوط أصله الهواء بين الأرضِ والسماء سُميَ لخُلوِهِ قالوا: وكلّ خالٍ هواء»[1] .

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "الماء" و"الهواء" قول الشاعر:

نعمْ، أيَّها العنكبوتْ
فإنِّي أحبُّ الحياةَ..... ولكنْ ..... أجِبْنِي:
هل الماءُ ماءٌ و قدْ خَاصمَ النبْعَ
مجَّ سِعارَ التُّرابِ يردِّد نوْحَ الطحَالِبِ
في الجدولِ العاثرِ
فليسَ الهواءُ هواءًا
إذا صارَ طعمُهُ مرًّا[2]!

وظّف الشّاعر في هذا السّياق لفظي " الماء، الهواء " مشخّصا الماء في صورة إنسان يخاصم إنسانا، و شخّص " الهواء " في صورة طعام يستلذّه الإنسان و يمجّه، و فيذلك إشارة إلى فقدان الذات الشّاعرة لطعم الحياة ممّا جعله لا يستطعم لا الماء و لا الهواء.

جدول بياني يبيّن أهم العلاقات بين ألفاظ هذا الحقل "ألفاظ الطبيعة":

الألفاظ	الشمس	الأرض	السماء	الهواء	النار
الشمس	=	د	د	د	ل
الأرض	د	=	ل	د	د
الماء	د	ل	=	ر	د
الهواء	د	د	ر	=	د
النار	ل	د	د	د	=

(**=**) اللفظة نفسها، (**د**): تضاد، (ر): تنافر، (**ل**): اشتمال .

[1]- ابن فارس: مقاييس اللّغة، ج6، ص 14.

[2]- الديوان: ص 29.

يظهر الجدول البياني وجود أربع علاقات دلالية بين ألفاظ هذا الحقل (الطبيعة) وهي:

- **علاقة التضاد:**

وتكون هذه العلاقة قائمة بين الشمس والأرض والماء والهواء

- **علاقة التنافر:**

وتكون هذه العلاقة قائمة بين الماء والهواء

- **علاقة الاشتمال:**

وتكون هذه العلاقة قائمة بين الشمس والنار من جهة وبين الأرض والماء من جهة أخرى

في حين نلاحظ أنّ الجدول يخلو من علاقة الجزء بالكل وعلاقة الترادف ،تتفاعل هذه الألفاظ مع بعض في تحقيق الدلالة .

3- ألفاظ جسم الإنسان:

اشتمل حقل جسم الانسان في ديوان "في الساعة العاشقة مساء" على عدّة ألفاظ تندرج ضمنه وتنتمي إليه، والمتمثلة في أعضاء جسم الانسان مثل: الساق، القلب، الصدر، العين، الشفتين.

3-1 لفظة الساق:

جاء في المخصص لابن سيدة: «الساق: ما بين الرُكبةِ والكَعبةِ وهو الخَيْلُ والبِغالُ والحَمير والإبل ما فوق الوظِيفِ ومن البقرِ والغَنمِ ما فوْق الكِراعْ»[1].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "الساق" قول علال الحجام:

قالتْ مرّةً أنوالُ :

عرجاءُ أنا يا أهْلُ منْ منْكُم

يسوِي ساقيَ اليُسرى؟

تبسّمَ تحتَ وَقْدِ النارِ والبَارُودِ

قالَ: أنا

إليْكِ السَاقَ يا قلبَاهُ والنَفَسَا

[1]-ابن سيدة: المخصص ، السفر الأول ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ص 52.

فكانَتْ ساقُ أنوالَ الحبيبةِ سَاقَهُ اليُسرَى[1]

يصور الشاعر في هذا السياق الشعري حالة أنوال وهي عرجاء تناشد من يسوي ساقها، فضحى حبيبها بساقه فكانت ساقه ساق أنوال اليسرى، فالسّاق في هذا السياق رمز للتلاحم و الحلول في الآخر..

3-2 لفظة القلب:

جاء في لسان العرب: «قَلَبَ: القَلْبُ: تحْويلُ الشيءِ عن وجْهِهِ والقَلْبِ: مُضغةٌ منَ الفُؤادِ معلَّقةٍ بالنِياطِ»[2].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة القلب قول الشاعر:

يزرعُ مسْتبْشِرًا كوكبًا ساحِرًا في الليالِي العِجافْ
ثقِي بالهوَى المتَغطْرِسِ في مُهجَتِي
أنّنِي أرْتوِي من حِياضِ البلادِ التي دمّرتْ
جنَّتِي أمَدَا، ثمّ تغمرُنِي غيْمةٌ تسْتظلُّ برَيْحانةٍ
تَقْتَفِي خطْواتكَ في التِيهِ تَخرجُ من قُمْقُمِ السنواتِ
طفُولَتِي المارِدهْ:
حينَما نَلتقِي
حلْمَ ثانيةٍ واحده ....
وتَحضنُنِي نَشوةٌ عذبةُ الرَّعشاتِ
تُفاجئُنِي نَبضَاتِي بِألاَّ
انْبِعاثَ لِقَلْبِي إلَّا على أرْضَكِ الخالدهْ[3]

وظّف الشّاعر كلمة " القلب" بضرب من المجاز، فأطلق لفظ "القلب" و أراد الأحاسيس و المشاعر" و العلاقة هي المحليّة. فالقلب مكمن الأحاسيس و المشاعر، لذا فحياته لا يراها إلاّ على أرض المحبوبة، أمّا الابتعاد فرمز للموت و الفناء.

---

[1]- الديوان: ص 83.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، م1، ص 685-687.

[3]- الديوان: ص 38.

و وردت لفظة "القلب" في قول الشاعر:

فهَو الآن في سوقِ الكسادِ المرِّ
أعْرجُ في دروبِ 'البُرجِ' يَحْكِي عنْ جَحِيمِ الحرْبِ
في جلْبَابِهِ الأيّامُ مُعتمَةٌ مَسَالِكُها علَى أوْداجِهِ سِكِينْ
وفي عيْنَيْهِ ألْفُ غَزَالَةٍ تأتي مع النَسمَاتْ
تدْفعُ دهْرَهُ المرْصُوص في العربهْ
يداهنُ جرْحَهُ المعتادَ يَملأُ بالمنَى قَلْبَهُ[1]

استعمل الشّاعر في هذا السياق لفظة "قلبه" على وجه الحقيقة، مشيرا بها إلى مكمن الأحاسيس و المشاعر...

3-3 لفظة العين:

جاء في لسان العرب: «العينُ: حاسةُ البصرِ والرُؤية، أنثى، تَكونُ للإنسانِ وغيرِه منَ الحيوانِ، والعينُ: عظْمُ سوادِ العَيْنِ وسِعتُها، والعيْنُ عيْنُ الماء ،والعيْنُ: حرف الهجاء وهو حرف مجهور يكون أصلا ويكون بدلا»[2].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "العين" قول علال الحجام:

اسحبي— عن صباحٍ يوشّحُ عينَيْكِ- يمَّ الظلامِ
وطوفِي على عَرصاتٍ
تُغازلُ أجْملَ أوكارِهَا
لعلَّ هديلَ الحمامِ
يفجّرُ ديوانَ أنهارِهَا
يقطّرُ منْتشيًا في كمائِمِ وِردِهِ
سرَّ المدامِ [3]

---

[1]- الديوان: ص 88.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، م13، ص 301-302-303-308.

[3]- الديوان: ص 48.

وظّف الشّاعر في هذا المقطع الشعريّ لفظ "عينيك" في معناه الحقيقيّ، داعيا المحبوبة إلى الإقبال على هذا الصباح الجديد الذي أزاح الظلمة و أيام الضياع.

3-4 لفظة الشفتين:

جاء في المخصص: « الشفتان طبَقًا الفمِ غيرَ واحدٍ والجمع شِفَاهْ وهذا دليل على أنَّ الشِّفَهْ الذاهبُ منها "هاء" وهي لامُها وقالوا شافَهْتَهُ كلَّمْته مشافهةً ورَجل أشْفَه وشِفاهِي عظِيم الشِّفهْ»[1].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة الشفتين قول الشاعر:

كالحمامةُ ملفوحةٍ بجوَى
تَتناسلُ نيرانُهُ
في الطَريقِ إلى فِتنةِ العُمرِ تَسمعُ
صوتَ المغنِّي يغنِّي:
حرامٌ علَى كِلْمةٍ زاهدهْ
أنْ تَخونَ يَنابيعُها ورْدَةَ الشَّفتَينِ
وحرامٌ على ملَكَينِ
يتَّما العِشْقَ أنْ يَحفِرَا
بِنجيعِ فُؤادَيْهمَا أحْرُفَ الشاهده[2]!

"الشفتان" تعبير عن خيانة منبع الكلام للشاعر، حيث صور الشاعر الأسف والأسى على هذا الموقف الشعوري بلفظة الشفتين .

[1]- ابن سيده: المخصص ،سفر1، ص 138.

[2]- الديوان: ص 63.

جدول بياني يبين العلاقات الدلالية بين ألفاظ هذا الحقل :

اللفظة	جسم الإنسان	الساق	القلب	العين	الشفتين
جسم الإنسان	=	ج	ج	ج	ج
الساق	ج	=			
القلب	ج		=		
العين	ج			=	
الشفتين	ج				=

(=): اللفظة نفسها

(ج): علاقة الجزء بالكل

باستقراء الجدول البياني أعلاه يتبيّن لنا أنّ هناك نوع واحد من العلاقات الدلالية وهي علاقة الجزء بالكلّ، حيث يمثّل جسم الإنسان الكلّ، في حين يبيّن أنّ سائر الأعضاء هي الجزء ،تتظافر هذه الألفاظ مع بعض في تحقيق الدلالة والوصول إليها.

في حين نلاحظ خلو الجدول من بقية العلاقات الدلالية الأخرى.

4- ألفاظ الحيوان:

وظّف الشاعر "علال الحجام" في ديوانه "في الساعة العاشقة مساء" ألفاظ الحيوان كرموز عبّر بها أفكاره و رؤيته للواقع و للحياة. ومن ألفاظ الحيوان نجد: الظّبي، الغزال، الذئب، العنكبوت، النسور، وغيرها من الألفاظ التي عبّر بها الشاعر.

4-1 لفظة الظبي:

يقول صاحب اللّسان: «الظبيةُ شبْهُ العِجْلَةِ والمزادَةُ وإذا خرج الدَّجالُ يخرجُ قدّامَه امرأةٌ تُسمى ظَبيةٌ، والظبْيةُ الجِرَابُ، وقيلَ الظبيةُ: جِرابٌ صغيرُ عليْهِ شعرٌ، والظبي: سِمةٌ لبعض العربِ»[1].

ومن السياقات الشعرية التي وردت فيها لفظة "الظبية" قول الشاعر:

أيُّها الولدانِ الأميرانِ
مهلاً....
هبَا أنَّنا قدْ نسينَا بعيدًا
بعيدًا هنالِكَ في البيْتِ
أوْ في الممَرِّ صعودًا إلى هيْكلٍ
أحمْرٍ
يسْتضيءُ بإيقاعِ خطْواتِ مريْمَ
مفتاحَ ختْمَ الولايَةِ
كيْفَ نفضُّ ضرَاوتِها إنْ تمَنَّعتِ
الظبْيةُ النافرةْ [2]

"الظبْيةُ" في هذا السياق هي المرأة صعبة المراس، التي تمتنع عن حبيبها .

ومن السياقات الشعرية التي وردت فيها لفظة "الظبية" قول الشاعر:

يبْدأُ الوعدُ منتصبَ الرأسِ
هلْ يبْدأُ الشَّطحُ
منْفلتًا منْ مغَارتِهِ في الرّوابِي
أمْ النَّسْكُ أجْملَ في الديرِ يَحرسُهُ
الشِّعرُ والعودُ والظبيَةُ العاشقةْ؟[3]

"الظبية" في هذا السيّاق هي المرأة العاشقة الحارسة الليلية التي تكون مصدرا لإلهام الشاعر.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج15، ص 22.

[2]- الديوان: ص 14.

[3]- الديوان: ص 58.

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "الظبْية" بصيغة الجمع قول الشاعر:

هيَ هيَ على حالِها القلْعةُ الثامِنهْ
والحسَاسِينُ مزهوّةً
هاجرتْ فِي الصبَاحِ
أخْرجتْ منْ ركَامِ الجليدِ مزَامِيرَهَا النَاعمَهْ
وابتدَا سفرٌ أخْضرٌ
عبِقًا حاضِنًا ألقًا في الشّرَاعْ
غير أنَّ الظِباءِ التي افْتَتنَتْ بالقِناعْ
رابَطتْ أرقًا
في الظّلامِ الصُراحْ [1]

"الظباء" في المكان هم الأشخاص الذين يحومون بالمكان، يترصّدون الحسناوات في انتظار لحظة الانقضاظ على الفريسة.

4-2 لفظة العنكبوت:

جاء في معجم العين: "العنكبوتُ بلُغةِ أهلِ اليمنْ العنكبُ والعنْكبَاه، والجمع عنَاكِبٌ، وهي دُويبةٌ تنْسجُ نسْجًا بين الهواءِ وعلى رأسِ البئْرِ وغيرها، رقِيقًا متهلْهلاً"[2].

فالعنكبوت هو تلك الحشرة الصغيرة التي تنسج خيوطها، والجمع عناكب ،ومن السياقات التي وردت لفظة "العنكبوت" قول الشاعر:

ليَكنْ أيُّهَا العنْكَبُوتُ....
أحبُّ الحيَاةَ
وأجْنِي من الثّمراتِ الدنيّةِ
في فجْرِ أفراحِهَا مشْتَهَاهَا،
وأبْلُغُ في قطْفِ لذّاتِ أدْغالِهاَ منتَهَاهَا...
نعم أيُّهَا العنْكبوتُ،

[1] – الديوان :ص 76.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج2، ص 309.

فإنِّي أحبُّ الحيَاةَ.... ولكنْ .... أجِبْنِي[1]

يخاطب الشاعر الأشخاص الذين ينسجون المكائد ويعرقلون مسيرته بلفظ "العنكبوت"، ذلك أنّه ورغم العراقيل والمكائد إلّا أنّه متمسك بالحياة التي يعشقها، والتي سيظل حاملا سلاح التحدي موفوعا حتّ الانتصار..

ووردت لفظة "العنكبوت" في سياق قول الشاعر:

انتَظرْ.... أيُّها العنْكبوتُ
الذِّي يغزِلُ الوقْتَ قبَّعةً لخميلِ السُكوتْ
لا تعرجْ على بسمةٍ
في الدّواخِلِ مُخضَّلَةِ النَبْضِ
تَخْتالُ في طيْلسانِ المحبَّةِ أنْهَارُهَا
لا تسيِّجْ بصيرةَ قلْبِي بأسْلاَكِ ليْلِكَ
نعمْ أيُّها .... العنْكَبوتْ
فإنِّي أحبُّ الحياةَ[2]

ارتبطت لفظة "العنكبوت" في سياق الشاعر بالمعيقات التي تعترض الحياة، لكنّه دائما يصرّ على التحدّي والصمود وأنّه لا ينحني مهما اصطدم بالحواجز والمشابك.

4-3 لفظة الذئب:

جاء في لسان العرب في مادة : «"ذَأَبَ"، "ذأبَ: الذِئْبُ: كلْبُ البَرِّ، والجمْعُ أذْؤبٌ فِي القليلِ، وذِئابٌ وذُؤْبَان، والأنْثى ذِئْبةٌ يُهمزُ ولا يُهمزُ، وأصْله الهمز»[3].

الذئب هو الحيوان المعروف الذي يشبه الكلب .

[1]- الديوان: ص 28.

[2]- الديوان: ص 30.

[3]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، م1، ص 377.

ووردت لفظة "الذئب" بصيغة الجمع في قول الشاعر:

ولدًا
كاللَّظَى
يمْتطِي غدَهُ
ويُغافلُنِي
ذاهلاً فِي دروبِ الطُفولةِ
بين الأبَاطحِ والقِننِ
قاطفًا زَهرةً يسْتَظِلُّ بأشْواكِهَا
ويُنَاولُ أكْمَامَهُ ندَّهُ...
والذئابُ
بمقربَةٍ منْ سيَاجِ الهوَى
خذلٌ فِي المدينةِ،[1]

"الذئاب" في هذا السياق هم الأشخاص الذين اتسّم فعلهم بفعل الذئاب (المكر والخداع) فيصوّرهم الشاعر في مظهر الطفولة الحالمة التي تبحث عن الأمل والحياة ،وهم يعترضون طريقها .

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "الذئب" بصيغة الجمع في قول الشاعر:

عنيداً كحُلْمِكَ
يُزْبدُ بَحرَهُ
ثمَّ يعلُّكَ
طوبَى لودٍّ يُعَرْبِدُ.... لمْ يصْفُ لكْ
تحَامَى عليْكَ ذِئابُهُ كيْ يَقْتُلكْ
عرَفْتُهُ...
نْعْمَ الصديقُ
ومنْ ورَعٍ كانَ يجْتَثُّ جِذرَهُ
يزْرَعُ آخرَ

[1] الديوان: ص 44-45.

فِي الفلواتِ البعيدةِ
ويَخْذِلُهُ...
مثلمَا خذَلَكْ [1]!

"الذئاب" هم أصحاب السوء الذين يحيطون بالشاعر لكنّه دائما ما يكون هناك صديق واحد في وسط هذه المجموعة هو الذي يكون الدعم والسند له في أصعب الاوقات وأشدّها.

4-4 لفظة الغزال:

جاء في لسان العرب: «الغزالُ: من الظِباءِ: الشّادنْ قبْل الإثْنَاءِ حينَ يتحرّكُ ويَمشِي، وتُشبَّه به المرأةُ في التَشْبيبِ، وقيلَ هوَ بعْد الطلِّ، وقيلَ: غزَالٌ منْ حين تَلِدُهُ أمَّه إلى أنْ يبْلغَ أشدَّ الإحضارِ، وذلك حينَ يَقرِنُ قوائِمَهُ فيضعهَا معًا، ويَرفَعُها معًا، والجمْع غِزْلَةٌ وغِزْلانْ، والغَزالَةُ الشَّمس، وقيلَ هي الشّمْس عند طُلوعِهَا» [2].

الغزالة هي نوع من الظباء، والمرأة عند التشبّب بها، والغزالة الشمس عند طلوعها.

ومن السياقات الشعرية التي وردت فيها لفظة "الغزالة" قول الشاعر:

فهوَ الآنَ في سُوقِ الكسادِ المرّ
أعرجُ في دروبِ "البُرجِ" يَحْكِي عنْ جحِيمِ الحربِ،
في جِلْبَابِه الأيَّامُ مُعْتمَةٌ مسَالِكُها على أوْدَاجِه سِكِينْ
وفِي عيْنَيْهِ ألفُ غَزَالةٍ تأتِي مَعَ النسمَاتِ
تَدْفعُ دهرهُ المرصُوصَ في العربهْ
يُداهِنُ جرْحَهُ المعتادَ يَمْلأُ بالمنَى قَلبَهُ [3]

"غزالة" في هذا السياق هي الأمل والتفاؤل الذي في عيني الشخصية الشعرية والأمل الذي يرجو فيه أن تحقّق كل أمنياته.

[1]- الديوان: ص 47.
[2]- ابن منظور: لسان العرب، ص11، ص 492-493.
[3]- الديوان: ص 84.

ومن السياقات الشعرية التي وردت فيها لفظ "غزال" قول الشاعر:

في دارةِ السهوةِ
حكوماتٌ تسْقطُ فِي الظَهيرةِ
طُوبَى لهَا
وأُخرَى تَقومُ
حينَمَا يُعسْعِسُ الظلامُ
والأصدقاءُ الظُرَفَاءُ
يُثْرْثِرُونَ
فيَطْمئِنُّ الجرْحَ
يَتهادَى غَزالًا ذَهَبِيًا
يَمْضَغُ علْكَةَ الكلامِ
مثلَ منْطادِ الإشَاعَةِ[1]

يصور الشاعر في هذا السياق المكان الذي يجتمع فيه الأصدقاء ويحاولون فيه رصد مشاهد يومية من الحياة، في جوّ تسودُه الغيبة والنميمة والغزال الذهبي رمز لهذه المشاهد الذي حول الواقع المعيش إلى إشاعة في مكان عام.

4-5 جدول بياني يبين أهم العلاقات الدلالية بين ألفاظ الحقل:

اللفظة	الحيوان	الظبي	العنكبوت	الذئب	الغزال
الحيوان	=	ل	ل	ل	ل
الظبي	ل	=			ل
العنكبوت	ل		=		
الذئب	ل			=	
الغزال	ل	ل			=

(=): اللفظة نفسها، (ل): اشتمال

[1]- الديوان: ص 89.

باستقراء الجدول البياني أعلاه يتبيّن لنا وجود نوع واحد من العلاقات الدلالية بين ألفاظ هذا الحقل، هي علاقة الاشتمال بين لفظة "الحيوان" كفصيلة أعلى وسائر الألفاظ الأخرى.

في حين نلاحظ أنّ الجدول يخلو من بقيّة العلاقات الدلالية الأخرى وهي علاقة الترادف، علاقة التضاد، علاقة التنافر، وعلاقة الجزء بالكل.

تتفاعل هذه الألفاظ معا في تصوير المشاهد الشعرية، وتحويل الواقع المعيش إلى صور رمزية عبّر بها الشاعر عن الواقع الذي يعيشه.

5- ألفاظ الألوان:

وردت ألفاظ الألوان في المدوّنة الشعرية صراحة في سياقات مختلفة مثل: أخضر، أسود، البيضاء، الأحمر، في حين وردت مفردات دالة اللون مثل: يخضرّ، أزرقها، أخضرها، يسوّد، تحمرّ.

فألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تُحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنّها مثيرات حسية يتناوب تأثيرها في الناس، لكنّ المعروف أنّ الشاعر كالطفل يحبّ هذه الألوان والأشكال ويحبّ اللّعب بها، غير أنّه ليس لعبا بمجرد اللّعب، وإنّما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانيا فالشعر[1].

5-1 لفظة أسود:

جاء في العين: «السواد نَقيضُ البياضِ، والسوادُ لطْخُ الشَفتينِ منْ أكلِ الشيء، وما يُصيبُ الثوبُ من زرْعٍ مأروقٍ ونحوه ،والسوادُ: الشخص ،والأسودان: التمرُ واللبنُ»[2].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة أسود قول الشاعر:

هلِ الماءُ ماءٌ وقدْ خَاصمَ النَبْعَ
مجَّ سِعارَ التُرابِ يردِّدُ نوْحَ الطَحالِبِ
في الجدْولِ العَاثِرِ
فإذا البَطُّ فِي جَنباتِ البحيْرةِ
جلمودُ صخْرٍ
يدَاخِلُه الخوفُ أسودَ أسودَ
يقْدحُ رعدَ الخرابِ[3]

وردت لفظة "أسود" في هذا السياق مؤكّدة، فتكرّرت مرتين للدلالة على شدّة الخوف الذي ربطه الشاعر بلون الظلمة الذي يبعث إلى الخوف والفزع.

---

[1] - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 130.

[2]- الفراهيدي: كتاب العين، ج7، ص 281-282.

[3]- الديوان: ص 29.

ومن السيّاقات التي وردت فيها لفظة "أسود" قول علال الحجام:

ذاكَ "سبْوُ" الذي فِي القلْبِ يَعْرِفُ
منْذُ كانَ مُحاصرًا بكتِيبةٍ سودَاءْ
أنَّ أبَاهُ ما صلَّى سِوى الأرض
حيث الأرض ما خانت ولا انسحبت
وأن أباه ما خانَ الترابَ هنيْهةً[1]

في هذا السياق الشعري وردت لفظة "سوداء" التي وصفت الحصار الذي فرض على الشخصية الشعرية من طرف الجيش المستعمر.

2-5 لفظة أبيض:

جاء في المخصص: «البياضُ: ضدّ السوادِ وقدْ ابْيَض، بايَضنِي فبَيَضْتُه أي كنْتُ أشدَّ بياضًا منهُ وابْيضَتِ المرأةُ ولدَت البِيض وكذلك الرجل وبَيَّضت الشيء جعلتَه أبْيضَ»[2] ومن السياقات التي وردت فيها لفظة ابيض قول الشاعر:

يا أيُّها الرملُ كنْ لِي المنْبعَ الأوْفَى
نسغُ الطُفولةِ يُوقِظُ الزمانَ منَ العُشِ الذي احْتَرقَا
يَحبُو علَى الصْفحَة البَيْضاء يَغْمُرُها حِبرًا
وألوانَ حلْمٍ في المدى ضجّتْ أضْدَادُها
ثمَّ آخَى صُبحهَا وَجِلَا إغْفَاءَةِ الغَبَشِ[3]

وردت لفظة أبيض في هذا السياق الشعري مؤنثة "البيضاء" حيث صور الشاعر أنامل الفنان "محمد نبيلي" وهي ترسم وتصور بالألوان على صفحة بيضاء لتحوّلها إلى صور زاهية بالألوان والأحلام حيث تكون الأرض والرمل المصدر والمنبع الذي يستوحي منه تشكيلاته الفنية والجمالية.

[1]- الديوان: ص 82.
[2] - ابن سيدة: المخصص، سفر1، ص 107.
[3]- الديوان: ص 102.

وردت لفظة أبيض في قول علال الحجام:

هذَا الفراغُ عماءٌ

يَفتحُ التِيهَ للألوانِ والكلماتِ

مِيعادُه قدْ أضَاعَتْ رِجلَهُ دَرْبَهُ

هذَا البَياضُ عراءٌ

يُسْكِرُ الرِحلةَ الشَمْطاءَ[1]

في هذا السياق الشعري وردت لفظة "البياض" الذي دلّ على الفراغ الذي يملأ صفحة الرسم الذي يجعل من الفنّان الرسام أن يصور عليها ليحولها إلى لوحة زاهية بالألوان .

3-5 لفظة أخضر:

جاء في معجم "مقاييس اللّغة": «خَضِرَ: الخاء والضاد والراء أصلٌ واحدٌ مسْتقيمٌ ومحمولٌ علَيْهِ فالخُضرةُ من الألوانِ مَعروفَةِ، والخَضراءُ: السمَاءُ ،لِلَونِها، كما سُميتْ الأرضُ الغبْراءُ وكتيبةٌ خضراءُ، إذا كانت عِلْيَتُهَا سواد الحديد»[2] .

وردت لفظة "أخضر" في سياقات منها قول علال الحجام:

يا صديقي الصغيرْ

حينمَا أتأمَّلُ فِي غَفْوتِي الثلْجَ يَخْضرُّ

يَخضرُّ بيْن البِنايةِ والسنْديانِ الخفير[3]

وردت لفظة اللّون الأخضر صراحة في لفظة "أخضرها" ثم وردت مفردة توحي بهذا اللون وهي "يخضرُّ" ، فالأخضر رمز للسلام و الأمل و الأمان .

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة أخضر أيضا قول علال الحجام:

هيَ هيَ على حالِها القلعة الثامنهْ

والحساسينُ مزهوّةً

هاجرتْ في الصباحِ

---

[1]- الديوان: ص 103.

[2]- ابن فارس : مقاييس اللغة، ج2، ص 195.

[3]- الديوان: ص 5.

أخرجتْ من ركامِ الجليدِ مزَامِيرِها الناعمهْ
وابتدَا سفرٌ أخْضرٌ
عبِقًا حاضِنًا ألقًا في الشراعْ[1]

في هذا السياق الشعري وردت لفظة أخضر التي دلت على حالة الفرحة التي تعيشها الحساسين.

5-4 لفظة أحمر:

جاء في "مقاييس اللّغة" : «حَمر: الحاء والميم والراء أصلٌ واحدٌ، وهو من الذي يُعرفُ بالحُمرة وقد يَجوزُ أن يجعل أصلين: أحدهما هذا والآخر جنْسٌ من الدَّوابِ فالأول الحمرَةُ في الألوانِ وهي معرُوفةٌ، وأمَّا الأصْل الثاني فالحِمار معروفٌ يُقالُ: حمارٌ وحميرٌ وحُمُرٌ وحُمُراتْ»[2].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "أحمر" قول الشاعر علال الحجام:

إنّ هذا المدَى
دوْرقٌ تتكسَّر أفراحَهُ
في وهادِ الأسَى
غيرَ أنَّكَ حين تُلاطفُ أوْتارَكَ القزحِيّةَ
في خفَةِ الظبِي
ترنُو النجومَ مُشعشعةً
فأخافُ علىَ الجبَلِ المرْمرِي الذي يتلفَّعُ
مرتعشًا بالحنينِ يُشرِّدُهُ
أنْ يُداهِمَهُ نَغمٌ أَحمرٌ[3]

وردت لفظة أحمر في هذا السياق الشعري وارتبطت بلفظة "نغم" لتدل على لون الحب والشوق والحنين.

---

[1]- الديوان: ص 76.

[2] - ابن فارس : مقاييس اللّغة، ج3، ص 101-102.

[3]- الديوان: ص 60.

ووردت لفظة أحمر كذلك في قول الشاعر:

يلّوحُ قرْميدُها لِي بعيدًا

بِمنْديلِهِ الأحمرِ

يُصلِي صلاةَ الغِياب[1]

في هذا السياق الشعري وردت لفظة الأحمر لتدل على لون المنديل الذي تلوّح به الحبيبة من بعيد لحبيبها .

5-5 جدول بياني يبين أهم العلاقات الدلالية بين الحقل الدلالي:

اللفظة	اللون	أسود	أبيض	أخضر	لحمر
اللون	=	ل	ل	ل	ل
أسود	ل	=	د		
أبيض	ل	د	=		
أخضر	ل			=	
أحمر	ل				=

(=) اللفظة نفسها، (ل) اشتمال، (د) تضاد .

باستقراء الجدول البياني أعلاه يتبيّن لنا وجود نوعين من العلاقات بين ألفاظ حقل الألوان وهما علاقة الاشتمال وعلاقة التضاد فعلاقة الاشتمال تجمع اللّون الأسود والأبيض والاخضر ولأحمر تحت حقل واحد، وهو حقل الألوان أمّا علاقة التضاد فوجدناهابين اللون الأبيض و اللون الأسود .

من خلال تطبيق نظرية الحقول الدلالية على المدونة الشعرية لعلال الحجام توصلنا إلى:

- من خلال قراءة العنوان نلاحظ أنه ينفتح على كثير من الدلالات والقراءات فالعشق عشق الولد لوالده، وعشق الوالد لولده، وعشق الإنسان لأرضه، وعشق الحبيب لمحبوبته.
- ومن أبرز الحقول الدلالية التي رصدناها ألفاظ الحبّ والعشق، وألفاظ الطبيعة، وألفاظ جسم الإنسان، وألفاظ الحيوان، وألفاظ الألوان .
- تتفاعل هذه المكونات الدلالية مع بعض من أجل تشكيل البنية الدلالية في القصيد .

[1]- الديوان: ص 73.

خاتمة

خاتمـــــــــــــة:

تناولت هذه المذكّرة بالتحليل –في ضوء الأسلوبيّة– المستويات في ديوان "في الساعة العاشقة مساء" لعلاّل الحجّام: المستوى الصوتيّ، والصرفيّ، والتركيبيّ، والدلاليّ، محاولة إبراز أهم الملامح والسمات الأسلوبيّة عند الشاعر، معتمدة على الاستقراء الوصفي للظواهر اللّغوية والأسلوبيّة، ومستعينة بالإحصاء، فتوصلنا إلى النتائج الآتية:

- **المستوى الصوتي:**

1. البنية العروضية والإيقاع الخارجي:

نستشفّ من خلال تتبعنا للبنية العروضيّة في مقطوعات الدّيوان ما يلي:

– نظمت مقطوعات الديوان على إيقاعي المتدارك والمتقارب، فوجدنا أن هناك ستّ عشرة (16) مقطوعة نظمت متداخلة بين الوزنين المتقارب والمتدارك و ستّ (6) مقطوعات نظمت على ايقاع المتدارك.

– التداخل بين البحور سببه التدّفق السريع للموجة الشعورية والانتقال بين تفعيلات الأوزان الشعرية.

– ظاهرة التدوير في شعر "علاّل حجّام" توحي بالقلق و التوتّر و الرّغبة في الاستمرار تحت تأثير الدّفقة الشعوريّة الممتدّة التي تفرض عليه وصل الأجزاء ليكتمل التعبير عن هذه الحالة الشعورية بانتهاء الجملة الشعريّة .

– مقطوعات ديوان "في الساعة العاشقة مساء" حافلة بظاهرة التضمين، حيث يتيح الوقف على القافية إمكانات لتوزيع الدفقة الشعوريّة على مساحات ممتدّة من القصيدة، كما يساعد إطلاق العنان للذّات الشّاعرة الاسترسال في التعبير عن أفكارها و أحاسيسها و مشاعرها، دون أن تتقيّد بقيد الجملة الشعريّة الّتي يفرضها نظام البيت العموديّ، و إيقاع الوزن الشعريّ الواحد.

– تميزت المقاطع الصوتية في القافية بالحركية والتنوع، إذ يعد المقطع الأبرز فيها المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)، كما كان حرف الروي متنوعا ومتميزا بخصائصه الصوتية.

– تنوعت القوافي في مقطوعات الديوان بين المطلقة والمقيدة والمؤسسة والمردوفة والخالية من الردف والتأسيس.

1. الإيقاع الداخلي:

– تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة انسجمت بتنوعها فحققت دلالات متنوّعة في مختلف السياقات التي وردت فيها.

– التكرار النّسقي أسهم في انسجام الإيقاع الصوتي في مقطوعات الدّيوان ،واستغلّه الشاعر في الإفصاح عن أحاسيسه ومشاعره .

– شكلّت ظاهرة التجنيس كظاهرة صوتيّة ملمحا أسلوبيا بارزا، حيث حفلت مقطوعات الديوان بضربين منه (اللاحق والمضارع) ، فأسهم في إثراء الإيقاع والدلالة على حدّ سواء .

- **المستوى الصرفي:**

من خلال تتبّعنا لمقطوعات الدّيوان رصدنا الظواهر الصرفيّة الآتية:

1– الوحدات الصرفيّة الحرّة:

– تبيّن لنا أنّ الشاعر "علال الحجام" نوّع – في سبيل رسم صوره الفنيّة و إيصال خطابه الشعريّ– في صيغ الفعل: البسيطة و المركّبة، كما استغلّ ما تتيحه اللّغة العربيّة من صيغ و تراكيب و أساليب تعبيريّة لتحقيق المتعة الفنيّة.

– تبين أن ضمائر الغياب (هو وهي) هي الأكثر شيوعا في مقطوعات الديوان.

– كان للمشتقات حضور لافت في مقطوعات الديوان بصيغها المختلفة والتي تمثلت في اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، فأسهمت في تحقيق الدلالة.

– وظّف الشاعر "علال الحجام" في ديوانه "في الساعة العاشقة مساء" صيغا صرفيا على أساس الاختيار والانتقاء، وجاء توظيف هذه الصيغ في سياقات متعدّدة كشفت عن حركية الخطاب واستمراريته و نبضه بالحياة و الحيويّة، وذلك من خلال توظيفه لكمٍّ معتبر من صيغ الفعل المضارع الذي يضمن الاستمرارية لحظة سماع الخطاب. وتأتي غالبية الصيغ من الأوزان المزيدة والزيادة تأتي لمعان ودلالات يبينها السياق الشعري، وقد أضفت هذه الصيغ الصرفية شحنات دلاليّة ثرّة بالمعاني، و عزّزت انسيابيّة الإيقاع الموسيقي الذي اعتمده الشاعر.

1- الوحدات الصرفية المقيدة:

- من السوابق التي وردت في الديوان: السابقة "أل" المتصلة بالمركب الإسمي وتمثل في "أل" العهدية و"أل" الجنسية.
- أحرف المضارعة اتصلت بالفعل المضارع أحرف "أنيت" حققت دلالته الزمنية واللّغوية.
- اقترنت السابقة "السين" بالفعل المضارع في موضع واحد في المقطوعات.

- **المستوى التركيبي** :

كشف تصنيف الجملة في النّص الشعري "لعلاّل الحجّام"ما يلي :

- شيوع الجملة الخبرية الإسمية والفعلية التي تناسبت مع السرد والوصف مقارنة بالجمل الانشائية والتي تميّزت بشحنات دلاليّة متميّزة كان لها أثر في بنية النص اللغويّة والفنيّة.

- و من خلال مقطوعات ،تبيّن لنا أنّ الجملة الإنشائية (النداء، الأمر، النهى، الاستفهام) فتحت للشاعر "علال الحجام" آفاقا ومساحات تعبيريّة واسعة، استطاع من خلالها أن يمازج بينها في سياقات متعدّدة، سمحت له بإضفاء أبعاد جمالية وفنية على جوّ القصيد، بالإضافة إلى الأبعاد الدلالية في مختلف السياقات الشعرية .

- تبيّن لنا من خلال مقطوعات الدّيوان أنّ الشّاعر"علاّل الحجّام" استغلّ أحسن استغلال الإمكانات التي تتيحها اللغة العربيّة من عوارض تركيبيّة: من تقديم و تأخير، و اعتراض، و حذف، و راح يلوّن في الأنماط التركيبيّة بالقدر الذي يتيح له قوالب تعبيريّة جديدة شحنها بأحاسيسه و مشاعره و رؤاه، فجاءت بذلك مقطوعاته متلوّنة بألوان البنى التركيبيّة المعهودة في اللغة العربيّة.

- **المستوى الدلالي**: بنية العنوان والحقول الدلالية

- بيّن العنوان الفضاء الدلالي الذي سارت فيه الموضوعات الشعرية للمدوّنة التي تجعل من المرأة موضوعا لها.
- من أبرز الحقول الدلالية التي رصدناها في المدونةهي:
  - ✓ ألفاظ الحب والعشق.
  - ✓ ألفاظ الطبيعة.
  - ✓ ألفاظ الحيوان.

✓ ألفاظ الألوان.

تنوعت العلاقات الدلاليّة بين الألفاظ الدلالية بين الاشتمال، الترادف، التنافر، التضاد، علاقة الجزء بالكل.

قائمة

المصادر و

المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **المصدر:**

علال حجام: ديوان "في الساعة العاشقة مساء"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

- **المراجع:**

1. إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط 1، 1997.
2. إبراهيم أنيس :من أسرار العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1978.
3. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، د. ط،
4. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1984.
5. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952.
6. أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحلّياية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1991-1411
7. أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي: شذا العرف في فنّ الصّرف، دار الكيان للطباعة والنشر، الرياض، د.ط، د.ت.
8. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.
9. أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.
10. أحمد نعيم الكراعين: علم الدّلالة بين النظرية والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
11. أماني سلمان داوود: الأسلوبيّة والصوفيّة دراسة في شعر العلّاج، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002.
12. بدر الدّين بن عبد الله الزّركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط3 ، 1404،1984.
13. بسيوني عبد الفتّاح قيود: علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، دار المعلم الثقافية الأحساء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1418، 1998.

14. أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبّر سيبويه: الكتاب، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1988.

15. بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

16. تمّام حسان: اللّغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت.

17. جار الله الزمخشري: القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدّين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

18. جلال الدّين بن عبد الرحمن أبو بكر السيوطي: شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، تح: إبراهيم محمد الحمداني، أمين لقمان الجبار، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2001.

19. جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: شرح القصيدة الكافية في التصريف، تح: ناصر حسين علي، المطبعة التعاونية، دمشق، د.ط، 1989.

20. جلال الدّين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998-1418.

21. جلال الدّين محمد الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، 1424.

22. جمال الدّين محمّد بن يوسف بن هشام الأنصاري: متن شذور الذهب، شركة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، الطبعة الأخيرة.

23. أبو حسن حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 3، د.ت .

24. أبو حسن حازم القرطاجنّي: الباقي من كتاب القوافي، تح: علي العزيون، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1417،1997 .

25. حسن عبّاس: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت.

26. حسن عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط 1، 2009.

27. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في 'أنشودة المطر' للسّياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

28. عبد حكيم عبدون: الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، ط 1، 2001.

29. حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1998.

30. حميد مصطفى السيّد: دراسات في اللّسانيات العربية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

31. خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965. د. ت.

32. رابح بن خوية: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2012.

33. رابح بوحوش: اللّسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

34. رابح بوحوش: اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، د-ط، 2006-1427.

35. رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1993.

36. عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.

37. عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط 9، 2006.

38. عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها، ج1، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1996-1416.

39. رضيّ الدّين بن الحسن الأستراباذي: شرح كافية بن الحاجب، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط2، 1996.

40. زين كامل الخويسكي: لسانيات من اللّسانيات، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، د.ط، 1997.

41. عبد السلام المسدّي: الأسلوب والأسلوبية دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.

42. عبد السلام المسدّي: مباحث تأسيسيّة في اللّسانيات، دار الكتب الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

43. سمير شريف استيتية: اللّسانيات المجال الوظيفية والمنهج عالم الكتب، إربد، ط2، 2008.

44. السيّد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتّاب، الإسكندرية، 1993.

45. السيّد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشرق للنشر والطباعة، ط 8، 2003، 1424.

46. شفيع سيّد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة.

47. شكري محمد عيّاد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار مكتبة الجزيرة العامة، مصر، ط2، 1992.

48. صابر محمود الحباشة: الأسلوبية والتداولية، مدخل لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

49. صابور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، دط، 1980.

50. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، 1419.

51. صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1998م. ط 14، 2007.

52. عباس محمود العقاد: أشات مجتمعات في اللغة والأدب مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر د.ط، 2013.

53. أبو العبّاس يزيد المبّرد: المقتضب،تح:محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة ،ط2، 1994، 1415.

54. عبده الرّاجحي: التّطبيق النّحوي، دراسة النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004-1426.

55. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب دراسة، تق: حسن حميد، ط1، 2006-1427.

56. عدنان حنفي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط1، 1998.

57. عزّ الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، دار الفكر العربي للطبع والنشر، ط3، د.ت.

58. عزّت محمد جاد: الإيقاعية نظرية نقدية عربية، دار الفكر العربي للنشر، د.ط.د.ت.

59. عبد العزيز عبد المعطي عرفة: من بلاغة النظم العربي (علم المعاني)، ج1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1984-1405.

60. عبد العزيز عتيق: البلاغة العربية (علم المعاني)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009-1430.

61. عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية بيروت، د. ط، 1987، 1407.

62. عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

63. ابن عصفور الإشبيلي: الممتع في التصريف، تح: فخر الدّين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

64. علاء الدّين بن محمد القُوشجي: عنقود الزواهر في الصرف، تح:أحمد عفيفي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 2001.

65. علي أبو المكارم: أصول التفكير النحوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2007.

66. علي أبو المكارم: الجملة الإسمية، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط1، 2007.

67. علي أبو المكارم: الجملة الفعلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

68. علي الحسن بن رشيد القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، الشركة الدولية للطباعة، ط1، 2000، 1420 .

69. علي الرضاعي: موسيقى الشعر قديمة وحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997.

70. علي بن محمد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت ، 2000.

71. علي بهاء الدّين بوخدود: المدخل النّحوي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1 ، 1987.

72. علي عزّت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1996 .

73. عيسى علي العاكوب،علي سعدي الشتوي: الكافي في علوم البلاغة، الجامعة المفتوحة، الإسكندرية، د.ط، 1993 .

74. غازي يموت: بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 2، 1992

75. فاضل صلاح السّامرائي: معاني الأبنية في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2007.

76. فاضل صالح السّامرائي: الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، 2007-1427.

77. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة أدبية، تق: طه وادي، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، د.ط، 2004 .

78. أبو الفتح عثمان بن جنّي: سر صناعة الإعراب، ج1، تح، محمد، حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، 1421.

79. أبو الفتح عثمان بن جنّي: كتاب العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989، 1409 .

80. أبو الفتح عثمان بن جنّي النحوي: المنصف ،ج 1، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، ط1، 1954، 1373 .

81. أبو الفتح عثمان بن جنّي: الخصائص، تح: محمد علي النّجار، المكتبة المصرية.

82. فريد بن عبد العزيز السليم: الخلاف التصريفي وأثره الدّلالي في القرآن الكريم ، دار ابن الجوزي، الدّمام، السعودية، ط1، 1427.

83. فضل حسن عبّاس: البلاغة فنونها وأفنانها ،دار الفرقان للنشر والتوزيع ، إربد ،ط4 ، 1997.

84. فهد عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004 .

85. عبد القادر عبد الجليل: علم الصوت الصرفي، دط، 1980.

86. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988-1409 .

87. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 2، 1998، 1429 .

88. كرم محمد زرندح: أسس الدرس الصرفي في العربية، ط4، 1428- 2007

89. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000 .

90. عبد اللّطيف شريفي، زبير درّاقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون ، الجزائر، ط5، 1998 .

91. عبد المتعالي الصّعيدي: البلاغة العالية (علم المعاني)، مكتبة الآداب، مطبعة الجماهير، ط2، 1991-1411 .

92. عبد المجيد جحفة : دراسة الزّمن في اللّغة العربية (دراسة النّسق الزمني للأفعال)، دار توبقال ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 ،2006

93. محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية (مكوناتها، أنواعها، تحليلها)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، د.ت.

94. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، 1981.

95. محمد بن أحمد بن طباطبة العلوي: عيّار الشعر، تح:عباس عبد الساتر، دار الكتب العالمية، بيروت لبنان، ط2، 2005 .

96. محمد حسن إبراهيم عمري: الورد الصافي من العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، د. ط، 1988، 1409 .

97. محمد حماسة عبد اللّطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشرق، القاهرة، ط 1، 1999، 1424 .

98. محمد حماسة عبد اللّطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1980 .

99. محمد حماسة عبد اللّطيف: بناء الجملة في العربيّة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2003 .

100. محمد داوود: العربية وعلم اللّغة الحديث، دار غريب للنشر، القاهرة، د ط، 2001 .

101. محمد سعيد بن المبارك بن الدّهان النّحوي: شرح الدّروس في النحو، تح: إبراهيم محمد أحمد الإدكاوي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط1، 1991- 1411.

102. محمد عبد الرحمن الرّيحاني: اتجاهات التحليل الزّمني في الدراسات اللّغوية، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط ، د.ت .

103. محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: أدب الكاتب، تح: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة (د،ط) ،(د،ت).

104. محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو دراسة تطيقية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 1988، 1409 .

105. محمد عيد: أصول النحو العربي، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 1989-1410 .

106. محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللّسانيات، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، 2004.

107. محمد محي الدّين عبد الحميد: التحفة السنيّة في شرح المقدّمة الآجرومية، مكتبة دار الفيحاء، دمشق، ط1، 1994 .

108. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994 .

109. محمدعبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب (في النقد العربي القديم)، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، مصر، ط 1، 1995 .

110. محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992، 1412

111. محمود بن عمر الزمخشري: الأنموذج في النحو: تح سامي بن حمد المنصور، ط1، 1420-1999 .

112. محمود حسني: النّحو الشّافي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1417-1997 .

113. محمود علي السمّان: العروض الجديدة (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1983 .

114. محمود فهمني حجازي: مدخل إلى علم اللّغة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط جديدة، د.ت.

115. مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998، 1418 .

116. مصطفى السعدني:البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ،منشأة المعارف،الاسكندرية، د.ط، د.ت .

117. معروف النويهي: الدرّة العروضية، شرح: نوري الشيخ بابا علي القرداغي، مطبعة هاوسهر، ط 1، 2004، 1425 .

118. منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

119. منقور عبد الجّليل: علم الدّلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.

120. منير سلطان: فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2007 .

121. مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1406-1976.

122. موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجليّاتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2003 .

123. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وز، د.ط، 2008.

124. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للميلاين، بيروت، لبنان.

125. نواري سعودي أبو زيد: الدّليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط.د.ت.

126. هادي عبد الله عطية: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للطبع والنشر وتوزيع الكتب، الإسكندرية، د.ط، 2002.

127. هادي نهر: علم الدّلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديثة إربد، الأردن، ط1، 1429، 2008.

128. ابن هشام الأنصاري: مغنى اللّبيب عن كتب الأعاريب،تح:عبد اللطيف محمد الخطيب،دار التراث العربي ،الكويت،ط1 ،2000 .

129. هيام كريدية: أضواء على الألسنية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

130. ابن يعيش الموصلي: شرح المفصّل للزمخشري، تح: إيميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001-1422.

131. ابن يعيش: شرح الملوكي في التصريف، تح: فخر الدّين قباوة، المكتبة العربية، حلب، ط1، 1973-1393.

132. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط 2، 2010م، 1430.

133. يوسف بن محمد بن علي السّكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، 1420.

- **المراجع المترجمة:**

134. أف. آر. بالمر: علم الدلالة، تر: مجيد الماشطة، حقوق الطبع والنشر للجامعة المصرية، د.ط، 1998.

135. بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994.

136. جان بياجيه: البنيوية، تر: عارفة منيمنة، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985.

137. جورج يول: معرفة اللّغة، تر: محمود فرّاج عبد الحافظ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ط) (د ت).

138. جون ليونز: اللّغة وعلم اللّغة، تر، مصطفى التوني، ج1، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1987.

139. روجرفاولر: النّقد اللساني، تر: عفاف البطانية، مر: هيثم غالب الناهي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

140. رومان جاكبسون: محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم ،علي حاكم صالح، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994.

141. فيردينان دي سوسير: علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مر: مالك يوسف المطلّبي، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، ط3، 1985.

142. فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوية لسانية، تر: خالد محمود دمعة، توزيع دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2003، 1424.

143. كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010-1431

144. مجموعة من الكتّاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، د.ط، 1978.

145. ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1993.

146. هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 1994.

- **القواميس والمعاجم:**

147. أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام هارون، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر.

148. أحمد مختار عمر: معجم اللّغة العربية المعاصرة، م1، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.

149. بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

150. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002، 1424 .

151. أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، م 14، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997

152. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزّمخشري:أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، 1499 .

153. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984 .

154. محمد حسن الصّاحب إسماعيل بن عبّاد: المحيط في اللّغة، ج 10، عالم الكتب .

- **المجلات و الدوريات:**

155. مجلة دراسات أدبية، ع3، مركز البصيرة للبحوث والإستشارات، 2009

156. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال) ، ع7، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، 1992 .

157. مجلة فصول، م1، ع2، 1981.

- **المواقع الالكترونية:**

1. موقع التواصل الاجتماعي : فيسبوك .

2. http : m.herpress.com/art-et-culture-47154html .

فهرس الموضوعات:

شكر وعرفان

الإهداء

مقدّمة.....**أ،ب، ج،د**

مدخل نظري..... **[23-02]**

مفهوم البنية..... **[03-02]**

مفهوم الأسلوب..... **[08-04]**

مفهوم الأسلوبيّة ..... **[10-09]**

اتّجاهات الأسلوبيّة..... **[15-11]**

علاقة الأسلوبيّة بالعلوم الأخرى..... **[21-16]**

الأسلوبية واللسانيات ..... **[17-16]**

الأسلوبية والنقد الأدبي ..... **[19-18]**

الأسلوبية والبلاغة ..... **[21-20]**

نبذة عن الشاعر والديوان ..... **[23-22]**

الفصل الأول:

البنية الصوتية ..... **[71-25]**

تمهيد ..... **[25]**

البنية العروضية والإيقاع الخرجي ..... **[57-26]**

البحور الشعرية أضربها وتفعيلاتها ..... **[33-27]**

التدوير ..... **[36-34]**

القافية ..... **[53-37]**

التضمين ..... **[57-54]**

الإيقاع الداخلي ..... **[70-58]**

تكرار الصوت المفرد ..... **[64-59]**

التكرار النسقي ..... **[67-65]**

التجنيس ..... **[71-68]**

الفصل الثاني:
البنية الصرفية ..... [117–73]
تمهيد ..... [73]
البنيات الصرفية الحرة ..... [92–74]
بنية الأفعال ..... [92–75]
الضمير ..... [97–93]
المشتقات ..... [106–98]
الوحدات الصرفية المقيدة ..... [113–107]
الوحدات المتصلة بالمركب الإسمي ..... [110–108]
الوحدات المتصلة بالمركب الفعلي ..... [113–111]
الإختيار في الصيغ ..... [117–114]
الفصل الثالث:
البنيات التركيبية ..... [164–119]
تمهيد ..... [121–119]
الجملة الخبرية ..... [134–121]
الجملة الإسمية ..... [129–122]
الجملة الفعلية ..... [134–130]
الجملة الإنشائية ..... [143–135]
جملة النداء ..... [137–135]
جملة الإستفهام ..... [139–138]
جملة النهي ..... [141–140]
جملة الأمر ..... [143–142]
عوارض التركيب ..... [164–144]
التقديم والتأخير ..... [148–144]
الإعتراض ..... [157–149]
الحذف ..... [164–158]

الفصل الرابع:

البنية الدلاليّة ..... [200–166]
نظرية الحقول الدلاليّة ..... [170–166]
بنية العنوان ودلالته ..... [172–171]
الحقول الدلاليّة ..... [200–173]
ألفاظ الحب والعشق ..... [178–173]
ألفاظ الطبيعة ..... [184–178]
ألفاظ جسم الإنسان ..... [188–184]
ألفاظ الحيوان ..... [195–188]
ألفاظ الألوان ..... [200–196]
خاتمة ..... [205–202]
قائمة المصادر والمراجع
فهرس الموضوعات