الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشيخ العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البنى الأسلوبية في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم

مذكرة مكملة لنيل شهادة (ماستر) في اللغة والأدب العربي

تخصص: علوم اللسان

من إعداد الطالبتين:
– نسيمة طالبي.
– لبنى بربوش.

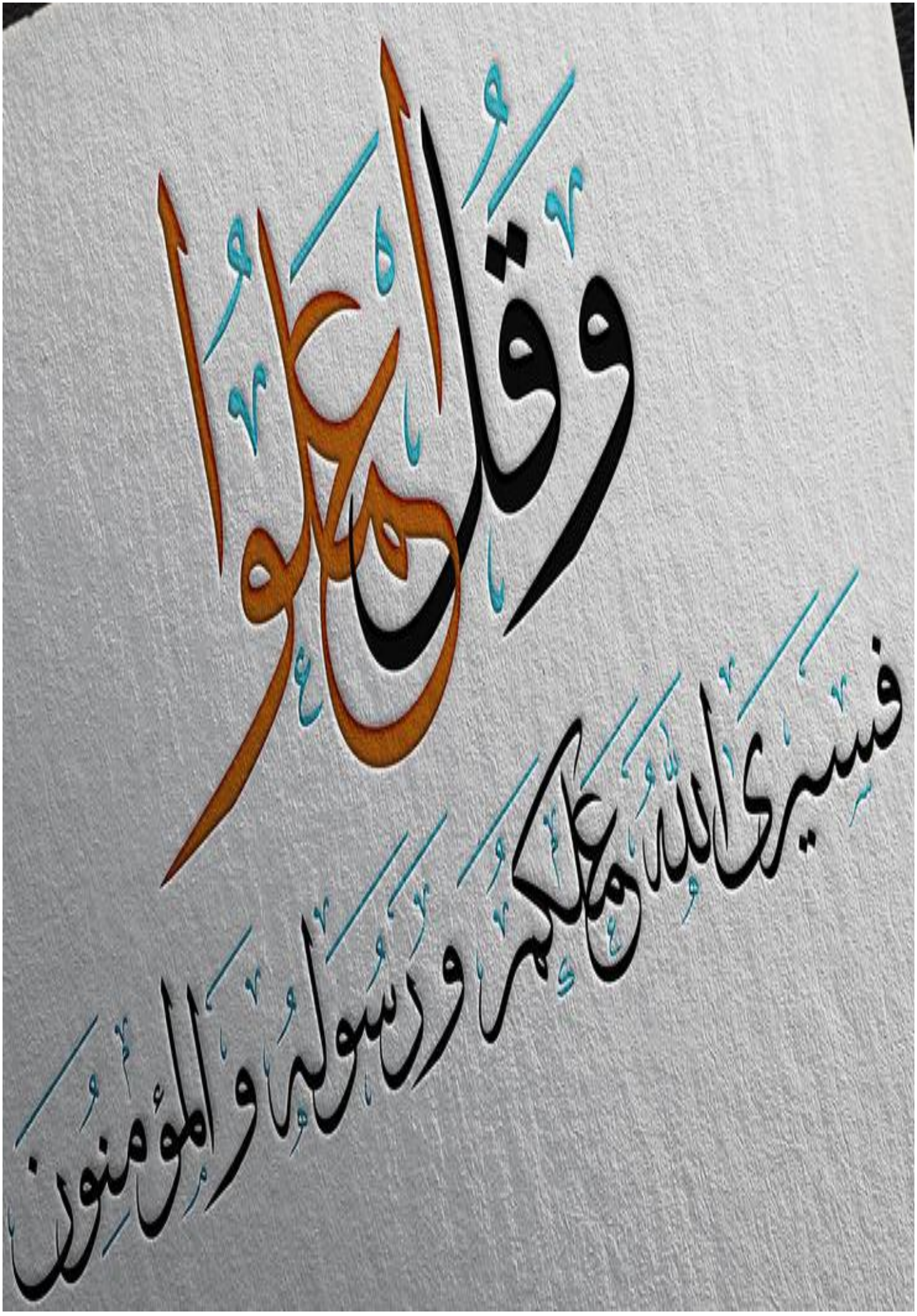
بإشراف الأستاذ:
– كمال الدين دويشين.

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
قدور سلاط	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
كمال الدين دويشين	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
عبد العزيز جدي	أستاذة مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	عضوا ممتحناً

السنة الجامعية: 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم


وقل اعملوا
فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون

شكر و تقدير

﴿ربِّ أوزعني أن أشْكُرَ نِعمتك التي أنعمت عليَّ و على والديّ﴾

النمل: الآية (19)

انطلاقا من العرفان بالجميل، فإنه يسرنا أن نتقدم بالشكر و الامتنان إلى أستاذنا و مشرفنا الأستاذ:كمال الدين دويشين، الذي مدّنا من منابع علمه بالكثير، وما توانا لحظة عن توجيهنا، فحمداً لله بأن يسّره في دربنا و يسّر به أمرنا.

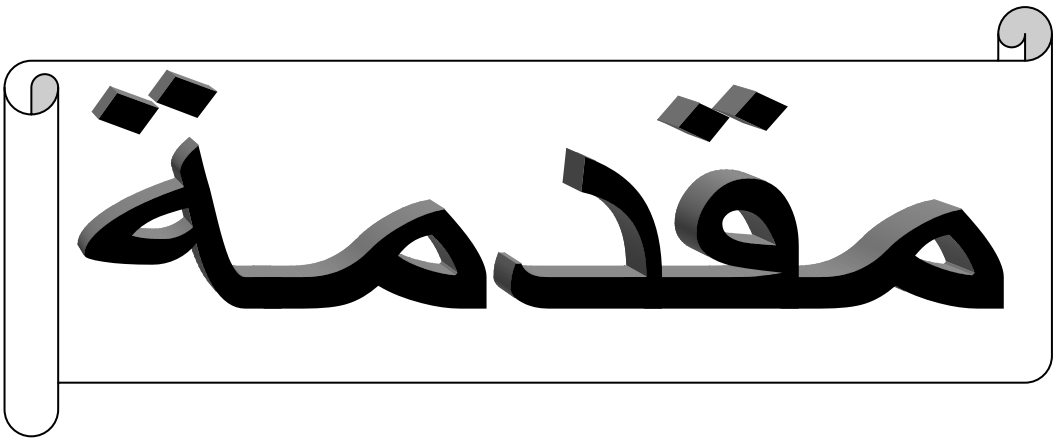
كما نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذين الفاضلين:

الأستاذ:عبد العزيز جدي.

الأستاذ:قدّور سلاط.

عضوي لجنة المناقشة على ما بذلاه من جهد مشكور في قراءة هذه المذكرة، وإغنائها بمقترحاتهم القيمة.

كما يسرّنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى كل من مدّ لنا يد العون في مسيرتنا العلمية.


مقدمة

مقدمة:

كانت ثمرة توالج اللسانيات والأدب ونقده مجموعة من العلوم و المناهج الحديثة أو الحداثية تشترك في الأرضية اللّسانية، وتختلف في النظرة والتوجه، بلغت حدّا من الضبط والموضوعية ما أكسبها صبغةً علميةً في دراسةِ الأدب. ومن بين تلك المناهج "الأسلوبية"، التي تعد من أحدث العلوم التي تمخّضت عن علم اللغة الحديث، فحضيت بمكانة لا تقل أهمية عن المناهج الأخرى، ذلك لكونها منهجا يهتم بالكشف عن جماليات الخطاب الأدبي عامة والشعريّ خاصة متوخية في ذلك الموضوعية والعلمية، ساعية بفضل طرائقها وأدواتها لاستخراج ما يكتنزه هذا الخطاب من قيم جمالية وفنية وذلك بتحليل مكونات الخطاب إلى وحداته اللغوية الأساسية مع مراعاة العلاقات البنيوية للأنساق الأسلوبية في الخطاب. فالأسلوبية تدرس الظاهرة الأدبية ومميزاتها وفق عدة مستويات (صوتية، صرفية تركيبية، دلالية)، وذلك لأن كل عنصر من العناصر المكونة للغة النص في أي مستوى من المستويات لا يعمل إلا بوجود العناصر الأخرى.

وسعيا منا إلى تحليل الخطاب الأدبي والبحث عن سماته وخصائصه المميزة، واستنطاق أسراره من خلال مختلف جميع مستوياته، ارتأينا تطبيق المنهج الأسلوبي على مدونة من الشعر الفلسطيني الحديث وهي **ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم،** كون هذا المنهج يتيح المتابعة الدقيقة للنص الشعري بمستوياته المختلفة والمتعددة، ليكشف عن قيمه الجمالية ومهيمناته الأسلوبية التي تعكس مختلف أفكار الشاعر، منطلقين في ذلك من إشكال رئيس هو:كيف استطاعت مستويات التحليل الأسلوبي أن تبرز لنا القيم الجمالية و الفنية التي تمكن بها الشاعر سميح القاسم من أن يعبر عن ذاته و يمرر قصده لمتلقيه؟.

ومن هذا الإشكال تفرعت مجموعة تساؤلات تمثلت فيما يلي:

- ما هي أهم الظواهر اللغوية التي تميزت بها مقطوعات ديوان " عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم؟.
- كيف استطاعت هذه الظواهر اللغوية أن تكشف عن خصوصية الخطاب الشعري لسميح القاسم؟.

واقتضت منّا الدراسة إضافة إلى تطبيق المنهج الأسلوبي تدعيمه بكل من المنهج الوصفي والتحليلي والإحصائي.

و قد اجتمعت أسباب عديدة رجّحت اختيارنا لهذا المنهج وهذه المدونة منها:

- قلّة الدراسات التي تتناول شعر سميح القاسم ـ في حدود اطلاعنا ـ من ناحية الأسلوب واللغة.
- الإعجاب الخاص بشعر سميح القاسم، وأسلوبه في تشكيل قصائده، واختياره لأنماط تعبيرية مميزة.
- كون قصيد "عجائب قانا الجديدة" يعد خطابا شعريا متميزا على جميع مستوياته اللغوية.
- أهمية مستويات التحليل الأسلوبي في الكشف عن مكنونات صاحب النص و تبيين طريقة تفكيره و كيفية نظرته للأشياء.

ولما كانت الدراسة تروم إبراز السمات الأسلوبية المميزة في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" فقد حددنا عنوان الدراسة بـ:

البنى الأسلوبية في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم

و عثرنا على دراسات قليلة تناولت شعر سميح القاسم منها:

- الانزياح في شعر سميح القاسم "قصيدة عجائب قانا الجديدة" أنموذجا ـ دراسة أسلوبية ـ مذكرة ماجستير من إعداد الطالبة: وهيبة فوغالي و بإشراف الأستاذ محمد الهادي بوطارن، جامعة أكلي محند أولحاح- البويرة.
- أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، مذكرة ماجستير من إعداد الطالب:شليم محمد، بإشراف الدكتور:حلاسة عمار، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة.
- الإيقاع في شعر سميح القاسم —دراسة أسلوبية — مذكرة ماجستير،من إعداد الطالب:صالح علي صقر عابد، بإشراف الأستاذ:عبد الله أحمد خليل إسماعيل، جامعة الأزهر-غزة.

وقد استعنا بمجموعة متعددة من المصادر والمراجع من بينها: الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، الأسلوب لـ بيير جيرو، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير، قضايا الشعر المعاصر لـ نازك الملائكة، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع للسيوطي، الإتقان في النحو وإعراب القرآن لـ هادي نهر... وغيره من المصادر والمراجع التي تبقى قائمة المصادر و المراجع أولى بعدها.

ورغم كل المصادر و المراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا إلا أن هناك جملة من المصاعب التي واجهتنا تمثلت أساسا في ضيق الوقت مقارنة بتنوع مستويات التحليل الأسلوبي التي تستوجب الإحاطة بمختلف المسائل اللغوية عند العرب والغرب قديما وحديثا، كذا وجود دراسات أسلوبية متعددة شبيهة بالدراسة التي بين أيدينا، ورغبتنا في التفرد بطريقة بحث كي لا نقع في التكرار زاد الأمر صعوبة.

وككل دراسة أكاديمية اقتضى منا البحث تقسيم مادة الدراسة على خطة بحث تشمل مقدمة ومدخل نظري و أربعة فصول تطبيقية وخاتمة، وذلك على النحو الآتي:

مدخل نظري: عالجنا فيه ماهية البنية وكلا من الأسلوب والأسلوبية ثم أهم العلوم التي كان لعلم الأسلوب علاقة وثيقة بها، وأخيرا أهم المدارس الأسلوبية.

الفصل الأول: وقد عنوناه بالمستوى الصوتي واشتمل على كل من الإيقاع الخارجي والذي درسنا فيه الأوزان، وكل من: التدوير، القافية، التضمين. والإيقاع الداخلي تناولنا فيه التجنيس،التوازي التكرار من حيث تكرار الصوت المفرد و الكلمات و الجمل.

الفصل الثاني: خصصناه للمستوى الصرفي، وتمت فيه معالجة كل من الوحدات المورفولوجية الحرّة والتي تناولنا فيها بالدراسة: الفعل أبنيته ودلالاته، وأهم المشتقات المتواترة في الديوان ثم الوحدات المورفولوجية المقيدة، وخصصناها للوحدات المتصلة بالمركب الاسمي.

الفصل الثالث: المستوى التركيبي، وتمت فيه دراسة الجمل الخبرية: المثبتة والمؤكدة والمنفية ثم الجمل الإنشائية الطلبة: جملة الاستفهام، جملة النداء، جملة الأمر، جملة النهي. كما تمت أيضا في هذا الفصل دراسة أهم عوارض التركيب في مقطوعات الديوان: عارض الحذف، عارض التقديم والتأخير عارض التكرار.

الفصل الرابع: المستوى الدلالي وتناولنا فيه كل من إستراتيجية العنونة والحقول الدلالية في المقطوعات والعلاقات الدلالية بين الألفاظ الواردة في كل حقل.

وأنهينا البحث بخاتمة تضمنت النتائج العامة التي تم التوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

يقتضي منا ذكر الشّاعر سميح القاسم تقديم تعريف له ولو بشكل موجز.

- **سميح القاسم حياته و أعماله**

الاسم الكامل: سميح محمد القاسم الحسين.

الولادة:مدينة الزرقاء-الأردن يوم 1939/05/11م.

الوفاة: في مستشفى مدينة صفد يوم: 2014/08/19م.

البلدة: الرامة – الجليل الغربي .

متزوج من: نوال سلمان حسين.

الأبناء: له أربعة أبناء: وطن محمد، وضاح، عمر، ياسر.

يعد سميح القاسم واحدا من أبرز شعراء فلسطين، وقد ولد لعائلة درزية فلسطينية، في مدينة الزرقاء الأردنية عام 1939م- حيث كانت الأسرة تقيم بسبب كون والده ضابطا برتبة نقيب في قوات حدود شرق الأردن، وقررت الأسرة العودة للاستقرار في بلدتها الأصلية الرامة في الجليل الغربي في فلسطين بسبب الحرب العالمية الثانية، حيث كانت العائلة في طريق العودة إلى فلسطين في القطار،في غمرة الحرب بكى الطفل سميح فذعر الركاب وخافوا أن تهتدي إليهم الطائرات الألمانية وبلغ بهم الذعر إلى درجة التهديد بقتل الطفل، إلى أن اضطر الوالد إلى إشهار سلاحه في وجوههم لردعهم، وحين رويت الحكاية لسميح فيما بعد تركت أثرا عميقا في نفسه فقال: "حسنا لقد حاولوا إخراسي منذ الطفولة، سأريهم، سأتكلم متى أشاء وفي أي وقت وبأعلى صوت، لن يقوى أحد على إسكاتي ".

أنهى سميح القاسم دراسته الابتدائية في مدرسة الرامة وانتقل لمتابعة دراسته الثانوية في مدينة الناصرة، حيث زامل العديد من الطلاب الوافدين من قرى عربية عديدة للدراسة في الناصرة وتصادق مع شعراء وكتاب ناشئين مثل: راشد حسين،شكيب جهشان، جمال قعوار، طه محمد علي، عمر حمودة الزعبي، توفيق فياض...وغيرهم، وخلال الدراسة الثانوية بدأت مواهب الإبداع الشعري تتفتح عند سميح القاسم بمقطوعات شعرية يكتبها على دفاتر الدراسة وفي الرسائل الجميلة التي يرسلها لأصدقائه. وقد شكل مع الزملاء الموهوبين حلقات أدبية يعرض كل منهم ما أبدع.

سجن سميح القاسم أكثر من مرة كما وضع رهن الإقامة الجبرية والاعتقال المنزلي وطرد من عمله مرات عدة بسبب نشاطه الشعري السياسي وواجه أكثر من تهديد بالقتل في الوطن وخارجه،كما حاولت السلطات الإسرائيلية اتهامه بمختلف التهم الملفّقة، وصادرت العديد من

مجموعاته الشعرية حتى أن الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر الذي كان في زيارة للبلاد تدخل واعترض على إثر مصادرة ديوان(**ويكون أن يأتي طائر الرعد1969**).

عمل سميح القاسم في تحرير مجلة (هذا العالم)،لكنه ترك العمل بها بعد اختلافه مع صاحب المجلة (أوري افنيري) على مواقف مبدئية جوهرية، وعمل محررا في صحف الحزب الشيوعي، فحرر في (الغد) و(الجديد)، ولكنه لم يكتف بعمله الصحافي،و إنما قام وأسس مع الكاتب عصام خوري (منشورات عربسك-1973)، وأدار (المؤسسة الشعبية للفنون) في حيفا.

شغل سميح القاسم بالإضافة إلى ذلك منصب رئيس(اتحاد الكتاب العرب) ورئيس مجلة اتحاد الكتاب (48)الفصلية، وفيما بعد شغل رئاسة (الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين) في إسرائيل، ورئاسة تحرير مجلة (إضاءات) الفصلية، وانتخب لأكثر من مرة عضوا للجنة المركزية للحزب الشيوعي، وانتخب لدورتين عضوا في مجلس محلي في بلدة الرامة عن قائمة الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة، ورأس سميح القاسم لسنوات تحرير جريدة (كل العرب) التي تصدر في مدينة الناصرة واستقال بعد تعرضه لحادث مرور أليم بعد ظهر يوم 2002/12/11م في طريق عودته إلى مدينة الناصرة إلى مدينة الرامة، أقعده لأشهر في بيته بالرامة.

كانت السنوات الأخيرة من حياة سميح القاسم صعبة وقاسية على المستويين العام والخاص. فعلى المستوى الفلسطيني والعربي والعالمي كانت حرب الانتفاضة الثانية عام 2000م في كل الأراضي الفلسطينية المحتلة وداخل إسرائيل، وقيام القوات الإسرائيلية بإعادة احتلال معظم الأراضي الفلسطينية، وتدمير البنية التحتية في كل الأراضي المحتلة في الضفة الغربية و قطاع غزة. ثم قامت بمحاصرة الرئيس ياسر عرفات في مقر رئاسته في رام الله حتى يومه الأخير...

وعلى المستوى الشخصي تعرض الشاعر سميح القاسم لحادث مرور 2002م، وموت القائد الرمز ياسر عرفات يوم 2004/11/11م، وموت الشاعر محمود درويش يوم 2008/08/09م، إضافة إلى موت العديد من المعارف والأقارب وأفراد الأسرة. وكانت الصدمة الكبرى على المستوى الشخصي والعائلي و العام إبلاغ الشاعر أنه مصاب بمرض السرطان يوم 2001/07/12م. لكن سميح تجاوز كل هذه المحن العامة و الخاصة وواجهها بقوة و ثقة و إيمان وتحد و صمود.

حصل سميح القاسم على العديد من الدروع والجوائز، وشهادات التقدير، وعضوية الشرف في عدة مؤسسات، فنال جائزة (غار الشعر) من إسبانيا، وحصل على جائزتين من فرنسا عن مختاراته

التي ترجمها إلى اللغة الفرنسية الشاعر والكاتب المغربي (عبد اللطيف اللعبي)، تحصل مرتين على وسام القدس للثقافة من الرئيس الراحل ياسر عرفات وعلى جائزة نجيب محفوظ من مصر، وجائزة (السلام) من واحة السلام، وجائزة (الشعر) الفلسطينية.[1]

مؤلفات سميح القاسم:

قدم سميح القاسم العديد من الأعمال تنوعت بين الشعر و النثر أهمها:

- مواكب الشمس –قصائد– (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1958م).
- أغاني الدروب –قصائد– (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1964م).
- إرَم –سربية– (نادي النهضة في أم الفحم، مطبعة الاتحاد، حيفا، 1965م).
- دمي على كفِّي –قصائد– (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1967م).
- دخان البراكين –قصائد– (شركة المكتبة الشعبية، الناصرة، 1968م).
- سقوط الأقنعة –قصائد– (منشورات دار الآداب، بيروت، 1969م).
- ويكون أن يأتي طائر الرعد –قصائد– (دار الجليل للطباعة والنشر، عكا، 1969م).
- إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل –سربية– (مطبعة الحكيم، الناصرة 1970م).
- قرقاش –مسرحية– (المكتبة الشعبية في الناصرة، مطبعة الاتحاد، 1970م).
- عن الموقف والفن –نثر– (دار العودة، بيروت، 1970م).
- ديوان سميح القاسم –قصائد– (دار العودة، بيروت، 1970م).
- قرآن الموت والياسمين –قصائد– (مكتبة المحتسب، القدس، 1971م).
- الموت الكبير –قصائد– (دار الآداب، بيروت، 1972م).
- مراثي سميح القاسم –سربية– (دار الآداب، بيروت، 1973م).
- إلهي إلهي لماذا قتلتني؟ –سربية– (مطبعة الاتحاد، حيفا، 1974م).
- من فمك أدينك –نثر– (منشورات عربسك، مطبعة الناصرة، 1974م).
- وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم! –قصائد– (منشورات صلاح الدين، القدس 1976م).

[1] – استفدنا في الحصول على سيرة الشاعر سميح القاسم من ابنه: ياسر سميح القاسم ، عبر البريد الإلكتروني.

- ثالث أكسيد الكربون –سربية– (منشورات عربسك، مطبعة عتقي، حيفا، 1976م).
- 19 الكتاب الأسود –يوم الأرض– (توثيق، مع صليبا خميس)، (مطبعة الاتحاد، حيفا 1976م).
- إلى الجحيم أيها الليلك –حكاية– (منشورات صلاح الدين، القدس، 1977م).
- ديوان الحماسة / ج 1 –قصائد– (منشورات الأسوار، عكا، 1978م).
- ديوان الحماسة / ج 2 –قصائد– (منشورات الأسوار، عكا، 1979م).
- أحبك كما يشتهي الموت –قصائد– (منشورات أبو رحمون، عكا، 1980م).
- الصورة الأخيرة في الألبوم –حكاية– (منشورات دار الكاتب، عكا، 1980م).
- ديوان الحماسة / ج 3 –قصائد– (منشورات الأسوار، عكا، 1981م).
- الجانب المعتم من التفاحة، الجانب المضيء من القلب –قصائد– (دار الفارابي، بيروت 1981م).
- الكتاب الأسود –المؤتمر المحظور– (توثيق، مع د. إميل توما)، (مطبعة الاتحاد، حيفا، 1981م).
- جهات الروح –قصائد– (منشورات عربسك، حيفا، 1983م).
- قرابين –قصائد– (مركز لندن للطباعة والنشر، لندن، 1983م).
- كولاج –تكوينات– (منشورات عربسك، مطبعة سلامة، حيفا، 1983).
- الصحراء –سربية– (منشورات الأسوار، عكا، 1984م).
- *برسونا نون غراتا: شخص غير مرغوب فيه*– قصائد– (دار العماد، حيفا 1986م).
- لا أستأذن أحداً –قصائد– (رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1988م).
- سبحة للسجلات –قصائد– (دار الأسوار، عكا، 1989م).
- 35 الرسائل –نثر– (مع محمود درويش)، (منشورات عربسك، حيفا، 1989م).
- 36 مطالع من أنثولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام –بحث وتوثيق– (منشورات عربسك، حيفا، 1990م).
- رماد الوردة، دخان الأغنية –نثر– (منشورات كل شيء، شفا عمرو، 1990م).

- أُخْذة الأميرة يبوس –قصائد– (دار النورس، القدس، 1990م).
- الأعمال الناجزة (7 مجلّدات) (دار الهدى، القدس، 1991م).
- الراحلون –توثيق– (دار المشرق، شفا عمرو، 1991م).
- الذاكرة الزرقاء (قصائد مترجمة من العبرية– مع نزيه خير)، (منشورات مفراس 1991م).
- 42 الأعمال الناجزة (7 مجلّدات) (دار الجيل، بيروت، 1992م).
- 43 الأعمال الناجزة (6 مجلّدات) (دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993م).
- الكتب السبعة –قصائد– (دار الجديد، بيروت، 1994م).
- أرضٌ مراوغةٌ. حريرٌ كاسدٌ. لا بأس! –قصائد– (منشورات إبداع، الناصرة، 1995م).
- ياسمين (قصائد لروني سوميك– مترجمة عن العبرية، مع نزيه خير)، (مطبعة الكرمة، حيفا، 1995م).
- خذلتني الصحارى –سربية– (منشورات إضاءات، الناصرة، 1998م).
- كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه –سربية– (منشورات الأسوار، عكا، 2000م).
- سأخرج من صورتي ذات يوم –قصائد– (مؤسسة الأسوار، عكا، 2000م).
- الممثل وقصائد أُخرى (منشورات الأسوار، عكا، 2000م).
- حسرة الزلزال –نثر– (منشورات الأسوار، عكا، 2000م).
- كتاب الإدراك –نثر– (منشورات الأسوار، عكا، 2000م).
- ملك أتلانتس –سربيات– (دار ثقافات، المنامة–البحرين، 2003م).
- عجائب قانا الجديدة –سربية– (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة 2006م).
- مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس –شعر– (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم الناصرة، 2006م).
- بغداد وقائد أُخرى –قصائد– (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2008م).
- لا بنفسج (كلمات في حضرة غياب محمود درويش) – (منشورات الهدى، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2008م).
- أنا مُتأسّف –سربية–(منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2009م).

- مكالمة شخصية جداً (مع محمود درويش)-شعر ونثر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2009م).
- كولاج 2 -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2009م).
- لا توقظوا الفتنة! -نثر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، 2009م).
- كتاب القدس -شعر- (إصدار بيت الشعر، رام الله، 2009م).
- حزام الورد الناسف -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2009م).
- الجدران (أوبريت) -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2010م).
- أولاد في حملة خلاص -حكاية شعرية لبيرتولد بريشت (مترجمة عن العبرية)- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2010م).
- ملعقة سُمّ صغيرة، ثلاث مرّات يومياً -حكاية أوتوبيوغرافية- (منشورات إضاءات،مطبعة الحكيم، الناصرة، 2011م).
- إنها مجرّد منفضة -سيرة (الجزء قبل الأخير)- (دار راية للنشر، حيفا، 2011م).
- منتصب القامة أمشي- مختارات شعرية- (منشورات الأسوار، عكا، 2012م).
- هواجس لطقوس الأحفاد -سربية- (منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) ومنشورات كل شيء (حيفا)، 2012م).
- كولاج 3 -شعر- (منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) ومنشورات كل شيء (حيفا)، 2012م).
- العنقاء وقصائد أخرى (منشورات إضاءات، الناصرة، 2012 م).
- غوانتانامو وقصائد أخرى (منشورات إضاءات، الناصرة، 2012 م).
- بغض النظر - مجموعة شعرية (منشورات إضاءات، الناصرة، 2012 م).

مدخل نظري

مفاهيم مصطلحية

- مفهوم البنية
- مفهوم الأسلوب و الأسلوبية
- الأسلوبية و علاقتها بالعلوم الأخرى
- أهم المدارس الأسلوبية

ائتلافا مع عنوان البحث واستشرافا لما يلي من فصوله، سنقدم ومن خلال هذا المدخل تعريفات للمصطلحات الرئيسيّة المشكلة لعنوان البحث: البنية، الأسلوب، الأسلوبية،حتى يتسنّى لنا الإلمام بمعانيها من الناحية اللغوية والاصطلاحية، وذلك لأنّ أهمية التعريف بهذه المصطلحات منبثقة من أهميتها في خدمة الفصل التطبيقي في هذه الدراسة.

1- مفهوم البنية: (La Structure)

أ. **لغة** : جاء في معجم لسان العرب لابن منظور: « البَنْيُ: نَقِيضُ الهَدْم، بَنَى البَنَّاء البِنَاء بَنْيًا وبِنَاءً وبِنًى، مقصور، وبُنْيانًا وبِنْيَةً وبِنَايَةً وابْتَناه وبنَّاه... والبِنْيةُ والبُنْيَةُ: مابَنَيْتَهُ، وهو البِنَى والبُنَى، وأنشد الفارسي عن أبي الحسن:

أولئكَ قَوْمٌ، إنْ بَنُوا أَحْسَنُوا البُنى وإن عَاهَدُوا أَوْفَوْا، وإنْ عَقَدُوا شَدُّو.

فلانٌ صَحِيحُ البِنْيَة أي الفِطرة، وأَبْنَيْتُ الرجلَ: أَعْطَيتُه بِنَاءً أو مَا يَبْتَنِي به داره».[1]

وممّا جاء في القاموس المحيط للفيروز الأبادي: «وبناءُ الكَلِمَة: لُزُوم آخرها ضربًا واحداً من سُكونٍ أو حركةٍ، لا لعامل».[2]

فكلمة البنية لا تكاد تخرج مدلولاتها عن قوام الشيء ومكوناته وهيأته، ومن ذلك قوله تعالى:

﴿ إنَّ الله يُحِبُّ الذِينَ يُقاتِلونَ في سَبيلِهِ صفًا كأنَّهُم بُنْيَانٌ مَرْصُوص (04) ﴾.[3]

ففي هذه الآية الكريمة تنويهٌ بالإحكامِ والإتقانِ والتنظيم الذي لا يجد العدوُّ من خلاله ثغرةً يتسلل منها.

ونجد في معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر:

« ـ بُنْية [مفرد]: ج بُنًى، ما يُبْنى...

---

[1]- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د ط) ، (د ت)، مج 14، ص 93،94.

[2]- الفيروز الأبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط8، 1426هـ-2005م، ص 1264.

[3]- سورة الصف، الآية 04.

ـ خِلقة، جسم، جثمان "صحيح البُنيَة"...

ـ هيئة البناء وتركيبه...

ـ بنية الجسم البشري: قوامه، تركيبه.

ـ صحيح البنية / قوي البنية: في وضع صِحّي سليم...

ـ بنية الكلمة: بناؤها، صيغتها الصرفية».[1]

أما في اللغات الأجنبية، فإن كلمة "structure" مشتقة من الفعل اللاتيني "struere" بمعنى "يبني" أو "يشيّد". وحين تكون للشيء بنية في اللغات الأوروبية فإن ذلك يعني أنه موضوع ومنتظم وله وحدته الذاتية وصورته الخاصة، وكلمة بنية في الأصل تحمل معنى المجموع أو الكل المؤلف من ظواهر متماسكة،بحيث يتوقف كل عنصر من عناصرها على ما عداه ويتحدد من خلال علاقته بغيره[2].

ومن هذه التعريفات اللغوية للبنية سواء عند العرب أو الغرب يتضح لنا أنها ذلك الكلّ الموحد، المتماسك والمتناسق، وهي تحمل معنى المجموع، المؤلف من تلك الظواهر المترابطة.

ب. **اصطلاحا:** إنَّ المتتبع للمفهوم الاصطلاحي لكلمة بنية يجد أنه ليس هناك تعريف وحيد لها؛ وسنتطرق هنا لعرض أبرز التعريفات الاصطلاحية لبعض العلماء والباحثين الذين عرضوا لمصطلح "البنية" بالدراسة.

يرى جان بياجيه "Jean Piaget" (1896م-1980م) أن البنية: «مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين، كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية».[3]

وحسب جان بياجيه فإن العناصر المشكلة للبنية محكومة دائما بقوانين صارمة، حيث أننا لا يمكننا التعرف إليها إلا من خلال العلاقات التي تحكم عناصرها ذاتها، دون الاستعانة بأية عناصر خارجية.

[1]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1429هـ- 2008م، مج1، ص 252.

[2]- ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)، دار مصر للطباعة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 29.

[3]- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، شير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985م، ص 8.

أما ليفي شتراوس"Claude Lévi-Strauss"(1908م– 2009م) ففي تعريفه للبنية وجدناه يقرّر بأنّ: « البنية تحمل ـ أولا وقبل كل شيء ـ طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألّف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى»[1]. فالبنية حسب شتراوس تكمن في تلك العلاقات الثابتة بين العناصر المكونة لها وإذا حدث تغير على مستوى أحد العناصر يؤدي ذلك بالضرورة إلى حدوث تغيّر في العناصر الأخرى.

ويقدّم عبد السلام المسدي تعريفا للبنية فيقول بأنّ: «البنية هي عبارة عن كلّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهية كلّ عنصر وقفٌ على بقية العناصر فلا يتعيّن أحدهما إلاّ بعلاقته بالعناصر الأخرى»[2]، فالبنية عنده عبارة عن مجموعة عناصر مركّبة، تحكمها قواعد وقوانين، ولا ينفصل فيها كل عنصر عن بقية العناصر الأخرى.

ويقول الدكتور "الزواوي بغورة" في مقال له عن تعريف البنية أنها تعني: « الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها، بحيث يتوقّف كلّ عنصر على باقي العناصر الأخرى».[3]

فالبنية كما سبق وأن قلنا تتشكل من جملة عناصر وجزيئات ملتحمة ومترابطة فيما بينها، فهو هنا يؤكّد ارتباط البنية بالشكل، فلا توجد بنية عديمة الشّكل.

ويرى صلاح فضل أنّ أبسط تعريف للبنية هو: «أنها كلّ مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقّف كلّ منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه».[4]

وخلاصة القول أنّ أغلب الباحثين ينظرون إلى البنية باعتبارها ذلك الكلّ الموحد والمنظّم الذي تحكمه علاقات ثابتة وغير متغيرة.

---

[1]– زكريا إبراهيم، مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)، دار مصر للطباعة، مصر، (د ط)،(د ت)، ص 31.

[2]– عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت– لبنان،ط1، 2010م ص111.

[3]– الزواوي بغوره، ملف خاص حول البنية، مجلة المناظرة (مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج الفلسفية)، عدد5، سنة3 1412هـ-1992م، ص95.

[4]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ– 1998م، ص 121.

2. مفهوم الأسلوب (le style):

لقد حظي مفهوم الأسلوب باهتمام العديد من الدارسين والنقاد قديما وحديثا، وهذا راجع إلى تنوع الكتابة واختلاف أمزجة الكتاب وألسنتهم وأذواقهم وثقافاتهم...الخ، وكان موضوع الأسلوب من أبرز قضايا البلاغة العربية التي تجسّدت من خلالها مدى فطنة البلاغيّ العربيّ لمعرفة سرّ جمالية الخطاب الشعريّ والنثريّ، فضلا عن اهتمام الدرس العربي بدراسة الأسلوب، وهذا عند البحث المقارن بين أسلوب القرآن الكريم وأساليب الكلام الأخرى، وبالرغم من سيطرة البحث البلاغي على الفكر النقدي الأدبيّ إلّا أنّ لظهور علم اللغة الحديث الفضل في العناية بما يسمّى بالأسلوب، فَفُتح بذلك المجال إلى علم جديد ينافس البلاغة القديمة، ألا وهو الأسلوبية، التي نضجت واكتملت لتصبح علما مستقلا وله خصوصياته ليساير المرحلة الحالية.

- **مفهوم الأسلوب عند العرب القدامى والمحدثين:**

تعريف الأسلوب:

أ. **لغة:** برجوعنا إلى بعض المعاجم العربية نجد أن لكلمة أسلوب مدلولات ومعان كثيرة نذكر منها ما جاء في معجم لسان العرب لابن منظور:« يقال للسَّطرِ من النَّخيلِ أُسْلوبٌ، وكلّ طريقٍ ممتدّ فهو أسلوبٌ، قال: والأسلوبُ الطَّريقُ، والوِجهُ، والمذْهَب، يُقالُ: أنتم في أُسْلوب سوءٍ، ويُجمَعُ أساليب، والأسْلُوبُ: الطريقُ تأخذ فيه، والأُسْلُوبُ بالضمّ: الفَنُّ؛ يقال: أخذ فُلانٌ في أساليبَ من القولِ أي أفانينَ مِنه، وإن أنْفَه لفي أسْلُوبٍ إذا كان مُتكبِراً...».[1]

وكما جاء في القاموس المحيط للفيروز الأبادي: «الأسلوب: الطريق، وعُنق الأسد، والشموخ في الأنف...».[2]

نفهم من خلال التعريفين السابقين أنّ الدلالة اللغوية لمفهوم الأسلوب لا تكاد تخرج عن معنى الاستقامة والوجهة من ناحية، ومعنى طرق وأساليب الكلام المختلفة التي يسلكها المتكلم أثناء صوغ حديثه أو بناء خطابه من ناحية أخرى.

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج 01، ص 473.

[2] – الفيروز الأبادي، القاموس المحيط، ص 98.

ب. اصطلاحا:

- **عند القدامى:** لقد كانت للعرب القدامى إسهامات عدّة في الكلام عن الأسلوب، ويذهب الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي إلى أنّ الأسلوب عند العرب مرّ بأربع مراحل ترتب ترتيبا زمنيا كما يلي:

1. **مرحلة المخاض:** ويمثلها "**البيان والتبيين**" للجاحظ (ت 255هـ)،[1] وذلك حينما أثار «فكرة بيان مستويات الأداء اللغوي»،[2] فيقول: «فكلام الناس في طبقات، كما أنّ الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن والقبيح...».[3]
2. «**مرحلة النشأة:** ويمثلها "**دلائل الإعجاز**" لعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) ،وكان أوّل من استعمل هذه اللفظة استعمالا دقيقا دون أن يوليها كبير اهتمام»،[4] وقال في تعريف الأسلوب: «...واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهْلِ العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له غرضٍ أسلوباً = و"الأسلوب" الضرب من النظم والطريقة فيه= فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره...».[5]

فعبد القاهر لا يفصل مفهوم الأسلوب عن مفهوم النظم، بل هو يطابق بينهما، من حيث أن كلّ منهما يمثل تنوعاً لغويا فرديا يصدر عن وعي واختيار، ومن حيث قدرة هذه التنوعات اللغوية على صنع نسق وترتيب يعتمد على إمكانات النحو... « وليس معنى الاحتذاء هنا فقدان الشخصية أو القصد الفردي في العملية الإبداعية، بل إنّ عبد القاهر يؤكد على عملية الوعي في تركيب الأسلوب»[6]، واستشهاده بالاحتذاء دليل على أنّ الأسلوب هو الطريقة الخاصة في التعبير، وهو تلك

---

[1]- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، دار عيون، الدار البيضاء، ط1، 1992م، ص 11.

[2]- عبد الرزاق مدخل، المنهج الأسلوبي عند محمد الهادي الطرابلسي،(رسالة ماجستير)، إشراف: محمد المبارك حجازي، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، مخطوط ، 1433هـ _ 2012م، ص 5.

[3]- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7 1418هـ_ 1998م، ج1، ص 144.

[4]- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص 11 ،12.

[5]- الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد) ، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 368 ،369.

[6]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، إشراف: محمود علي مكي، الشركة المصرية العالمية، لبنان، ط1 ، 1994م، ص 23.

الفروق القائمة بين طريقة نظم وأخرى، وهي بالنسبة إليه تعود إلى المتكلم أو المبدع ذاته لا إلى اللغة لأن المتكلم عنده هو من يختار من اللغة ما يحقق به غرضه و مقاصده.

3. **مرحلة النضج**: ويمثلها المصنفان الآتيان:

✓ منهاج البلغاء وسراج الأدباء "لحازم القرطاجني" (ت 684هـ)، والذي خصّص في مصنفه هذا فصلا للأسلوب معتبرا إياه فنّا مستقلا بذاته[1]، وذلك حينما عرّف الأسلوب بأنه:«هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية».[2]

والملاحظ أنّ حازم القرطاجني قد فهم واستوعب مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، فأقام هذا المفهوم في مقابلة الأسلوب وكان متأثرا به وذلك بربطه الصياغة اللفظية بالعلاقات النحوية، كما أنه كان متأثرا بنظرة أرسطو للعمل الفني بعدّه وحدة متكاملة تمتد لتشمل القطعة الأدبية كلّها، ملاحظا كيف ينتقل الشاعر من موضوع لآخر في القصيدة الواحدة في تسلسل وترابط فكأنه قام بعملية تلفيق بين مفهوم أرسطو للأسلوب ومفهوم عبد القاهر، فجعل النظم بمثابة التعبير ووسائل الصياغة وهو مفهوم أرسطو، وجعل الأسلوب مرتبطا في الحسن القولي بوحدة الكلام[3].

فنجد أن القرطاجني قد جعل نسبة الأسلوب إلى المعاني والدلالات، وجعل نسبة النظم إلى الألفاظ والتراكيب.

✓ المقدمة لابن خلدون (ت808هـ)، وذلك حينما عرف الأسلوب بأنه «المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه».[4]

فالأسلوب عنده هو تلك الصورة الذهنية التي تغمر النفس بفعل قراءة النصوص الفنية والإبداعية التي بفعلها تتكون التراكيب التي نطلق عليها تسمية الأسلوب.

- **عند المحدثين**: أسهم الدرس اللغويّ العربيّ الحديث هو الآخر بالبحث في الأسلوب، وقد تعددت تعريفاته تبعا لوجهات النظر والمناهج المختلفة لدى النقاد وعلماء اللغة.

---

[1]- ينظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص 12.

[2]- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البُلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، 2008م، ص 367 ،368.

[3]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ص 27-29.

[4]- ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمن بن محمد)، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق ط1، 2004م، ص 397.

وفي هذا الإطار نجد مثلا "الوسيلة الأدبية" للمرصفي والتي عقد فيها فصلا في صناعة الشعر ووجه تعلمه، حيث أنّ آراء المرصفي في الأسلوب لا تكاد تختلف عن آراء ابن خلدون، فالأسلوب عنده يرتبط بمبدعه بالدرجة الأولى؛ فلا بدّ لهذا الأخير من أن يمتلك استعدادا طبيعيا، وحافظة قوية وفهما ثاقبا وذاكرة جيدة، كما يقوم الأسلوب عنده على ملكة تتكوّن بفعل القراءة في محفوظات التراث الأدبي[1]، والأسلوب عنده لا تكفيه الملكة فحسب، بل هو يحتاج أيضا إلى تلطف في العبارة ومحاولة الاهتمام بالأساليب التي اختصت العرب بها.[2]

ونجد المرصفيّ لا يغفل عن ربط الأسلوب بالغرض الذي يحتويه العمل الأدبي، وذلك حين يقول: «ففي الحماس مثلا يكون الكلام مُهيجا للقوى، مثيرا للغضب، باعثا على الحميّة وفي الغزل يكون سارّاً للنفوس، مريحا للخواطر، وفي العتاب هاديا للموافقة ومؤكّدا للرضا،إلى غير ذلك مما تضطرك إلى معرفته مطالعة الأحوال من جهة الإيصال على المرغوب، والحماية من المرهوب»[3]، كما يربط بين الأسلوب ومتلقيه، فعلى المنشئ بلوغ التأثير في المتلقي وتحريك مشاعره، وكأنه بذلك يجعل من الأسلوب عملية واعية قائمة على الإدراك فيكون انتقاء اللفظ حسب الغرض المنشود.[4]

ومن النقاد المحدثين الذين كان لهم إسهام واضح في مصطلح الأسلوب نجد أيضا مصطفى صادق الرافعي، وذلك من خلال كتابه "إعجاز القرآن الكريم والبلاغة النبويّة "وقد عرّف الأسلوب بأنّه: أفصح الكلام وأبلغه وأجمعه لحرّ اللفظ ونادر المعنى، وقد كان متأثرا بما كتبه الجرجاني في دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة[5].

ويؤكد المرصفي على أنّ الأسلوب صورة لمبدعه، حتى أنّ القارئ يستطيع أن يتبين إحساسه من خلال تعبيره[6]، وربط أيضا بين المعنى والأبعاد النفسية، فذهب إلى أنّ مادة الصوت مظهر الانفعال النفسي.[7]

---

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص82 ،83.

[2]- ينظر: رابح بن خوية،مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1 ،2013م، ص21.

[3]- حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، (د ط)،(د ت)، ج2، ص472.نقلا عن رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص22.

[4]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص85.

[5]- ينظر:المرجع نفسه، ص 87 ،88.

[6]- ينظر: رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية ، ص22.

[7] - ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 92.

فالأسلوب عنده مرتبط بفصاحة الكلام والمعنى الحسن، وهو مرآة عاكسة لأحاسيس المبدع وانفعالاته النفسية.

وأحمد الزيات أيضا من بين علماء اللغة المحدثين، وقد حاول في كتابه"دفاع عن البلاغة" دراسة الأسلوب، من خلال تقديم مقارنة بين البلاغة القديمة والحديثة ومفهوم الأسلوب عند الغربيين، فعرّف الأسلوب بأنّه: "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام".

ويعرفه الزيات الأسلوب مرة أخرى بأنّه طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة"، ويربط بين اللغة والأسلوب، فيرى أنّ اللغة انعكاس لملامح الأمم، والفنان العبقري بالنسبة له هو من يستقل بأسلوبه، وذلك بغلبة صفاته الخاصة على صفات قومه العامة، كما يربط هو الآخر بين الأسلوب وطبيعة الشخصية، فالأسلوب البليغ عنده ما صدر عن قوة الروح وصدق الشعور و سموّ الإلهام...وصَدُقَ لفْظُه واتّسق أسلوبُه.[1]

وتأسيسا على ما تقدّم نستطيع القول إنّ الزيات في تعريفه الأسلوب يرى أنه لابدّ من أن يُربط بمبدعه وكذا بطبيعة المتلقين، ولا بدّ أيضا من أن يربط بموضوعه.

وممّن تناولوا موضوع الأسلوب بالبحث والدراسة أيضا الأستاذ والناقد أحمد الشايب في مؤلفه الذي يحمل عنوان "الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية" حينما قال: « إنّ الأسلوب هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني»[2]. والحقيقة أنّ أحمد الشّايب لا يتبنى مفهوما خاصا بل يورد تعريفات أخرى للأسلوب ذلك بحسب ما اقتضته مواقف التحليل والاستنتاج فهو تارة(فنّ من الكلام)، وتارة أخرى (طريقة التفكير والتصوير و التعبير)، وهو أيضا (العنصر اللفظي في الكلام).[3]

وبناء على ما تقدّم ذكره نستطيع القول إنّ مفهوم الأسلوب قد حظي بعناية الباحثين العرب قديما وحديثا، ورغم اختلاف تعريفات الأسلوب عندهم إلاّ أنها كانت تشترك في أن الأسلوب تلك الطريقة الخاصة التي يسلكها المبدع في خطابه، قصد بلوغ غاية التأثير في المتلقي.

[1]-ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ص ص 99-105.

[2]- أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8 1411هـ-1991م، ص46.

[3]- ينظر: رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص26.

- **مفهوم الأسلوب عند الغرب:**

أ. **لغة:** إذا توجهنا إلى المقصد اللغوي لكلمة أسلوب في الثقافة الغربية فسنجد أنّ :كلمة "style" مشتقّة من الكلمة اللاتينية "stilus"، أي مثقب يستخدم في الكتابة[1]، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب[2]، « ثم تطورت دلالاتها التأثيلية عبر القرون، من الدلالة على "كيفية التنفيذ" في القرن 14م، إلى "كيفية التعارك أو التصرف" في القرن 15م، إلى "كيفية التعبير" في القرن 16م، لتمحض للدلالة على "كيفية معالجة موضوع ما" في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن 17م».[3]

وبهذا تكون الدلالة اللغوية لكلمة أسلوب في التراث الغربي تدلّ في معناها على ما هو مرتبط بالكتابة أو الأنماط المختلفة للأداء اللغوي، وهذا قريب مما وجدناه عند الدارسين المحدثين في إطار الدراسات الأسلوبية، وفي ذلك يقول أحمد الشايب: « إنّ الأسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة هي طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية، ولا يزال هذا هو التعريف إلى اليوم، فهو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير أو الضرب من النظم والطريقة فيه » .[4]

ب. اصطلاحا: لقد تعددت مناحي النظر في مفهوم الأسلوب، وذلك راجع لتعدد واختلاف طبيعة الدارسين له، ولانفتاحه في حقول متنوعة. وقد تناول الباحثون الغرب مفهوم الأسلوب من زوايا مختلفة:

- **من زاوية المتكلم أو المخاطب (الباث):** الأسلوب هو الذي يعكس ويكشف عن فكر صاحبه أو هو الإنسان ذاته على حد تعبير (**بيفون Buffon**)،[5] فلا انفصال بين المنشئ وأسلوبه وهذه

[1]- بيير جيرو ، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994م، ص 17.

[2]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 185.

[3]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1413هـ- 2010م، ص 75.

[4]- أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، ص44.

[5]- ينظر: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب (دراسة)، مراجعة وتقديم : حسن حميد، (د نا)، (د ب)، ط2، 1427هـ- 2006م، ص 134.

النظرة تؤمن إيمانا تاماً بالتلاحم التام بينهما، إلى حد يصبح فيه الأسلوب مرآة عاكسة لصاحبه ولشخصية المنشئ الفنية وطبقته الإنسانية [1].

فالأسلوب من هذه الزاوية ترجمان لنفسية الكاتب وانعكاس وتفسير لكيفية رؤيته للظواهر وكيفية تفاعله معها.

- **من زاوية المخاطب أو المتلقي**: «الأسلوب ضغط مسلط على المخاطبين، والتأثير الناجم عنه يصير إلى مفهومي: الإقناع والإمتاع، وفي نظر (ستندال) جوهر الأسلوب في تأثيره، وحسب (فاليري)، وأيضا (جِيد)، الأسلوب هو سلطان العبارة».[2]

وأساس هذا المنظور أنّ الكاتب يعبر عن ذاته، غير أنه لا يكتب لها فإذا كانت عملية الإنشاء تتطلب وجود منشئ وأثراً أدبيا يعكس شخصيته وأفكاره، فهي بذلك لا بدّ لها من متلقّ لاستقبال النص الأدبي، فلا تأثير أو توصيل دون قارئ... فصورة المتلقي تظل ماثلة أمام المرسل سواء أكان موجودا بالفعل أو موجودا في الذهن.[3]

- **من زاوية النص أو الخطاب**: يعتبر غالبية الأسلوبيين أنّ الأسلوب موجود في ذاته، ولذاته...وقد عرّفه شارل بالي "Ch. Bally"(1865ـ1947) بأنّه: مجموعة عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القاري[4]، «كما حصر مدلوله في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، بخروجها من عالمها إلى حيز الوجود اللغوي...».[5]

ويقدم **ميشال ريفاتير "Michel Riffaterre"** تعريفا للأسلوب على أساس ما يتركه النص من أثر وردود أفعال عند المتلقي فيقول بأنه: «إبراز عناصر الكلام وحمل المتلقي له على الانتباه لها، بحيث إذا هو غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة...».[6]

ف (ريفاتير) سلط انتباهه في مفهوم الأسلوب على التركيب اللغوي وكيفية الانتقاء والتأليف، بغية الوصول إلى هدف التأثير في المتلقي، وذلك بأنّه حين تنفذ الرسالة اللغوية إلى صميم المتلقي. فتعريف

---

[1]– ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط) (د ت)، ص 12 ،13.

[2]– عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، (دراسة)، ص 134 ،135.

[3]– ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص ص 32_34.

[4]– ينظر:رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص34.

[5]– عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب (دراسة)، ص 135.

[6]– عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، (د ب)، ط3، 1982م، ص83.

الأسلوب بالنظر إلى النص هو نوع من الخطاب الأدبي المغاير للخطاب العادي الذي يخرج عن النمط المألوف للغة ويبتكر صيغ وأساليب جديدة.

- **من زاوية جميع قنوات الاتصال:** يرى **برند شبلنر "Bernd Spillner"** أنّ تعريف الأسلوب من زاوية جميع قنوات الاتصال هو التعريف الأوجه لأن كل تعريف يتجه إلى زاوية واحدة فقط من زوايا عملية التوصيل فيه قصور لأنه يهمل بقية الزوايا، ومن ثم فإنّ أفضل تعريف للأسلوب هو: "اختيار المؤلف واسترجاع القارئ".[1]

وأفضلية هذا التعريف تعود إلى أنّ الأسلوب هو تبادل بين اختيارات المنشئ الموجودة في الخطاب ورد فعل المخاطب.

والأسلوب من منظور بيير جيرو "pierre Guiraud" هو:« طريقة خاصة في الكتابة أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية »[2]، فهو عنده طريقة الكاتب المميزة في انتقاء أكثر أدوات ووسائل اللغة بلاغة وأكثرها قدرة على تحقيق غاياته المرجوة.

ويعرف شارل برونو "ch. Bruneau" الأسلوب بأنه: « إجمالي المزايا والخصائص التي يصفها الفرد في الأثر المكتوب والمنطوق معتمدا على المادة التي تضعها اللغة (المجتمع) بين يديه»[3] فالأسلوب من وجهة نظره هو جملة الخصائص والمميزات التي يكون بها للمبدع طريقته الخاصة في الكتابة بعيدا عن المعيار العام والمألوف.

ومن بين تعريفات الأسلوب أيضا:

01- «الأسلوب هو السلوك (عالم النفس).
02- الأسلوب هو المتحدث / المتكلم (عالم البلاغة).
03- الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي).
04- الأسلوب هو الفرد (الأديب).

---

[1]- ينظر: برند شبيلنر، علم اللغة و الدراسات الأدبية ، ترجمة و تعليق: محمد جاد الرب ، الدار الفنية للنشر و التوزيع،(د ب) (د ط)، 1987،ص 58. نقلا عن:ابتسام علي سيف نعمان المقطري،شعر المقالح دراسة أسلوبية (ديوان أبجدية الروح أنموذجا) رسالة ماجستير، إشراف: عبد الواسع الحميري، كلية اللغات،جامعة صنعاء، مخطوط، 1425هـ- 2004م، ص 6،7.

[2]- بيير جيرو، الأسلوبية، ص17.

[3]- فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ- 2003م، ص 32.

05- الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني (الفيلسوف).

06- وأخيرا الأسلوب هو اللغة (اللساني) ».[1]

وممّا سبق نرى أنّ كلمة "أسلوب" وإن كثرت معانيها وتعريفاتها فهي في النهاية تصب في معنى مشترك، ألا وهو طريقة المبدع في التعبير ومنهجه في نسج عمله الإبداعي، الذي يجعله يتميز عن غير من المبدعين.

[1]- المرجع السابق، ص 26.

3. الأسلوبية "La stylistique":

يعدّ مصطلح "الأسلوبية "stylistique، حديث النشأة مقارنة بمصطلح "الأسلوب" le style"، فمصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين[1]، ملتصقا بالدراسات اللسانية خلافا لمفهوم الأسلوب الذي سبقه في النشأة بقرون، لأنه كان لصيقا بالبلاغة القديمة.

وللأسلوبية تعريفات عدة، قد تختلف وتتمايز، لكنها تصب عند قضية واحدة، وهي دراسة وتحليل النصوص الأدبية والبحث في مكوناتها اللغوية، واستنباط خصائصها الفنية، وكيفية تأثيرها في المتلقي.

وانطلاقا من «المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية، وقفنا على دال مركّب جذره "أسلوب" "style " ولاحقته "يـة" "ique" »[2]، أي علم الأسلوب "science du style"أو الأسلوبية la stylistique على اختلاف التسميات.[3]

وسنبدأ في التعريف بالمصطلح الغربي، وذلك أمر بديهي، لأنّ المصطلح إنما شاع في اللغة العربية كنوع من الترجمة لكلمة "la stylistique"، التي يترجمها البعض بعلم الأسلوب، والبعض الآخر بالأسلوبية..."."[4]

تعرف الأسلوبية في الدراسات اللسانية بأنها ذلك العلم الذي يسعى إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية [5].

ويعرّفها **شارل بالي** "Charles Bally" (1865م-1947م) بأنها: «دراسة الأفعال التعبيرية للغة من خلال محتواها العاطفي أي تعبير أفعال الحساسية عن العاطفة انطلاقا من سلوك اللغة وأفعالها...».[6]

---

[1]- ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م، ص 16.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 34.

[3]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 185.

[4]- محمود عياد، مقال الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول(مجلة النقد الأدبي المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد2 1981م ص 123.

[5]- ينظر:رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص46.

[6]- رابح بوحوش،اللسانيات وتحليل النص، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد- الأردن، ط1، 2008م، ص 12.

ويعرفها رومان جاكبسون "Roman Jakobson" (1896م-1982م) بأنها: « بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وسائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا».[1]

وهذه التعاريف تجعل من الدرس الأسلوبي منهجا إجرائيا يتناول اللغة الخطابية الإبداعية، فالأسلوبية تبحث عن سمات العناصر الموجودة في النص الأدبي، وذلك لبيان وجه اختلاف لغة الخطاب الإبداعية عن خصائص لغة الخطاب العادي، أو خصائص الفنون الإنسانية الأخرى.

ويقول بيير جيرو "Pierre Guiraud" إنه: « يمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة...إنها علم التعبير وهي نقد الأساليب الفردية...».[2]

وهي عند ميشال أريفي"Michel Arrivé" وصف لغوي للنص الأدبي[3]. «والأسلوبية أو علم الأسلوب، علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية و الشعرية، فتميزه عن غيره...».[4]

فالأسلوبية تعدّ علما يحلل النص أو الخطاب الأدبي بهدف الوصول إلي إبراز خصائصه الفنية، « على الرغم من أن الأسلوبية في بداياتها الأولى ـ على يد بالي ـ لم تكن تعنى إلا بالاتصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي وأدبي فإنها توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي»[5]، حتى أصبحت أشد ارتباط بالجانب الفني الجمالي...فأغلب الدارسين يقصرون التناول الأسلوبي على اللغة الأدبية،[6] «لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار وبما فيه من انحراف على المستوى العادي المألوف»[7].

والأسلوبية على حد تعبير جميل حمداوي: «دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية، والمقطعية والدلالية والتركيبية والتداولية...واستخلاص مقوماته الفنية والجمالية، وتبيان أثر ذلك في المتلقّي».[8]

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 37.

[2]- بيير جيرو، الأسلوبية، ص 9.

[3] - ينظر: رابح بن خوية، مقدمة في علم الأسلوب، ص 48.

[4]- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب (دراسة)، ص 131.

[5]- مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2011م، ص 7.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

[7]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 186.

[8]- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية،مكتبة المثقف، (د ب)، ط1، 2015م، ص 8.

وهي أيضا «فرع من فروع الدرس اللغوي الحديث، يهتم ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما، أو تميز نوعاً من الأنواع الأدبية».[1]

وأغلب هذه التعاريف تكاد وإن لم نقل أجمعت على أن الأسلوبية منهج وطريقة لتحليل النص الأدبي، باعتماد الظواهر اللغوية والبحث في خصائصها الفنية والجمالية، فالأسلوب طريقة تعبير، والأسلوبية دراسة لذلك التعبير.

[1]– محمد عبد الله جابر، الأسلوب والنحو، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1409هـ– 1988م، ص 6.

الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى :

لقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطا وثيقا ببعض العلوم المجاورة لها، وهذا الارتباط لا يعني عدم استقلالية علم الأسلوب، لكنه يعكس دون شك مدى وقوعه تحت تعالقات فرضت على الباحثين إقامة مقارنات بينها وبين بعض المظاهر اللغوية والأدبية التي قد تشبهها، وقد نلتبس بها.

1.علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

لطالما كانت البلاغة عند العرب وعند الغربيين المنهج المعتمد لتقويم الأعمال الفنية، والحكم على صاحبها، بأنه مبدع أو مقلد وعلى أسلوبه بالجودة أو الركاكة.[1]

يقول (بيير جيرو) إنّ: «الأسلوبية بلاغة حديثة... إنها علم التعبير، ونقد الأساليب الفردية...»[2] ويقول أيضا في ذات السياق «البلاغة إذا كانت فنا للتعبير الأدبي، وقاعدة في الوقت نفسه، فإنها أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، كما تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب».[3]

ووجه التشابه القوي هذا بين البلاغة والأسلوبية، في أهدافهما، ووسائلهما، هو ما دفع بـ (بيير جيرو) إلى اعتبار البلاغة أسلوبية القدامى[4].

وهناك من يعتبر أنّ الأسلوبية وليدة البلاغة، ووريثتها المباشرة، وهي بديل لها، لأنها من منظورهم قائمة على أنقاضها، وتحتل محلها، مواصلة مهمتها، معدلة في أهدافها ووسائل عملها[5] لأن كليهما يتجه صوب الخطاب الفني دون الخطاب العادي. فيرسم – مثلا – عبد السلام المسدي العلاقة بين البلاغة والأسلوبية، بهذا الشكل: « الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا».[6]

هذا يعني أن علم الأسلوب يمثل استمرارية للبلاغة القديمة وهو بديل لها في ذات الوقت.

---

[1]– ينظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص 17.

[2]– بيير جيرو، الأسلوبية، ص9.

[3]– المرجع نفسه، ص 9.

[4]– ينظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص 17.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 52.

ويقول صلاح فضل أيضا في علاقة الأسلوبية بالبلاغة أنه: « عندما شبّ علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الجديدة في دورها المزدوج؛ كعلم للتعبير ونقد للأساليب الفردية؛ لكن هذا الدور لم يتكون مرة واحدة، بل أخذ ينمو ببطء تدريجي، يكتسب من خلاله العلم الجديد تحديداً دقيقا لموضوعه وأهدافه ومناهجه...».[1] فعلم الأسلوب نما تدريجيا مرتكزا على علم البلاغة القديمة فكأنما هي الأم البيولوجية لهذا الأخير.

فالبلاغة إذن تقيم علاقة وطيدة مع الأسلوبية منذ زمن بعيد، فقد تتقلص الأسلوبية حتى لا تعدو أن تكون نموذجا للتواصل البلاغي، وقد تتّسع أحيانا حتى تمثل البديل الكلّيّ للبلاغة.[2]

والعلاقة بين الأسلوبية والبلاغة ـ كما يراها أحمد فتح الله سليمان ـ تتمثل أساسا في أنّ محور البحث في كيلهما هو الأدب، غير أن النظرة لهذا الأدب مختلفة، فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يوجد وليس من شأنها الحكم عليه بالجودة أو الرداءة، وبالنسبة لها فإن حضور المتلقي يعتبر شرطا أساسيا في العملية الإبلاغية، وذلك قصد اكتمال عملية الإنشاء، لأن المتلقي ـ من المنظور الأسلوبي ـ يبعث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه، أما فيما يتعلق بالبلاغة فإنها ـ من حيث النشأة ـ موجودة قبل وجود العمل الأدبي؛ في شكل مسلمات واشتراطات، تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي، حتى يصل إلى غايته المرجوة[3].

ومن حيث ـ مبدأ الحكم ـ فتعتمد أنماطا مسبقة، وتصنيفات جاهزة تحكم من خلالها على النص، والمتلقي عندها لا يشكل سوى جانبا واحدا من جوانب متعددة لمفهوم مقتضى الحال.

وتختلف نظرة الأسلوبية عن مثيلتها البلاغية للنص؛ فالأولى تعتبره كيانا لغويا واحدا بدواله ومدلولاته، ولا مجال للفصل بينهما[4]، بيد أن الثانية قائمة على «جدلية ثنائية بين الشكل والمضمون»[5]، بمعنى الفصل بين اللفظ؛ والذي هو صورة العمل الأدبي، والمعنى وهو مفهومه والمراد

[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ– 1998م، ص 175.

[2]– ينظر: هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة و تقديم وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب ، (د ط)، 1999م، ص19.

[3]– فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص31

[4]– ينظر: فتح الله أحمد سليمان الأسلوبية (مدخل نظري دراسة تطبيقية)، ص 30،31.

[5]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص258.

منه، وهذا ما عابه الأسلوبيين المحدثين على البلاغة القديمة، نظرا للعلاقة المتينة التي يعتبرونها بين المعنى والمبنى[1].

ويقول "شكري عياد" فيما يتعلق بهدف كل من الأسلوبية والبلاغة أن كلا العلمين يسعى إلى تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منهما من دلالات،حيث أنه إذا أردنا تحليل بعض النماذج من اللغة الشعرية نجد أنه من الضروري أن نستخدم بعض المفاهيم البلاغية.[2]

ويرى عبد السلام المسدي أنّ هناك جملة من الفروق القائمة بين المنظورين الأسلوبي والبلاغي نلخصها فيما يلي:

- علم البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه: بلاغة البيان، على حين أن الأسلوبية علم وصفيّ ترفض كل معيارية ولا تسعى إلى غاية تعليمية، وهذا لا يعني أنه يدخل ضمن دائرة العلوم البحتة التي لا صلة لها بالذوق، لأنّ مادة هذا العلم هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية.
- البلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة، بينما الأسلوبية تتحدد بقيود منهج العلوم الوصفية.
- البلاغة تهدف إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها.
- البلاغة اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني فميزت في وسائلها العلمية بين الأغراض والصور، بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبلي، وترفض مبدأ الفصل بين وجهي العلامة اللغوية الدال والمدلول؛ إذ لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة، فهما بمثابة وجهي الورقة الواحدة.[3]

وبشكل مقارب نسبيا لما قدمه المسدي، نجد عدنان بن ذريل يميز بين البلاغة والأسلوبية، بأن الأولى تدرس الأسلوب بروح معيارية نقدية صريحة، وتعلم الأفضل من القول، بينما الثانية تريد أن تكون علمية، تقريرية، تصف الوقائع وتصنفها بشكل موضوعي، منهجي. [4]

---

[1]- ينظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص 21.

[2]- ينظر:شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، (د ب)، ط2، 1413 هـ- 1992م، ص 43، 44.

[3]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 52،53.

[4]- ينظر: يوسف وغليسى، مناهج النقد الأدبي، ص 88.

وبتحديد نقط الالتقاء والاختلاف بين كل من الأسلوبية والبلاغة يتبين لنا أن الأسلوبية لا تعني القطيعة التامة مع البلاغة ذلك أن أولى الأسلوبيات قامت على أساس من البلاغة، كما لا تزال المفاهيم والتصورات والأشكال التعبيرية التي قدمتها البلاغة مصدرا ثريا ومعطاء في البحث والتحليل الأسلوبي .[1]

2. علاقة الأسلوبية بالنقد:

تبرز علاقة النقد بالأسلوبية في أن محور البحث في كليهما هو النصوص الأدبية والخصائص المميزة لها[2]، وفي ذلك يقول الدكتور فتح الله أحمد سليمان: «إنهما يلتقيان من حيث أن مجال دراستهما هو الأدب وبتحديد أدق النص الأدبي»[3]، فالأسلوبية تحاول أن تدرس ما هو داخل النص وتنتهي بالتحليل فحسب، فهي تدرس الأثر الأدبي بمعزل عن تلك الظروف السياسية أو التاريخية أو الاجتماعية... المحيطة به.[4]

فالأسلوبية تعتمد في مقاربة النصوص على مبدأ المحايثة، فمجالها النص دون ما يحيط به، عكس النقد الذي يحلل ليفسر، ويؤول كما لا يهمل الأوضاع المحيطة بالنص أثناء التحليل.

ويميز الدارسون في النقد بين موقفين، الأول يكتفي بالنص الأدبي، فينكب الكاتب أو الباحث على وصفه وكشف خصائصه الدلالية والشكلية، وموقف ثانٍ لا يعتبر الأثر الأدبي مستقلا بل يعتبره صدى لجملة قوانين خارجة عنه، ويكون هم الباحث بذلك هو تنزيل النص في إطار تلك القوانين، كما يعتبر أصحاب هذا الموقف أن النص (الأثر) وسيلة لغاية لا تكمن فيه، وتلك الغاية تختلف باختلاف الدارسين فمنهم من يحلل النص تحليلا نفسيا أو اجتماعيا أو تاريخيا ...الخ.[5]

و«الأسلوبية تعنى أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها، بينما يري النقد أن العمل الأدبي وحدة متكاملة، وأنه ينبغي أن يدرس بكل عناصره الفنية، وما اللغة ــ حينئذ ــ إلا أحد تلك العناصر... »[6].

---

[1]- ينظر: رابح بن خوية،مقدمة في الأسلوبية، ص103.

[2]- محمد رمضان الجربي، الأسلوب والأسلوبية، مراجعة: على رمضان الجربي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين ميلة، (د ط)، (د ت) ،ص 46.

[3]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 36.

[4]- المرجع نفسه، ص 36.

[5]- ينظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص22.

[6]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 36.

فوجهة نظر الأسلوبية إذا هو النص و تشكيلاته اللغوية و سماته الفنية، فهي ترتكز على النص وتجعل منه المنطلق و المنتهى، بينما النقد قد يتوجه في حكمه على النص إلى معايير خارجية.

وفي ذلك يقول الدكتور محمد عبد المطلب: « إن الأسلوبية تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التي جمعت تحت نسق متصل، وترفض ربط النص بعوامل خارجية بتركيزها على التحليل والفهم دون الاستناد إلى التعليل أو التبرير».[1]

أما النقد فلا يغفل عما يحيط بالأثر من أوضاع وظروف أثناء دراسته وتحليله، حيث «ربط النص الأدبي بالمجتمع من جهة أولى، مع استجلاء أبعاد النقد الإنسانية من جهة ثانية، واستكشاف الدلالات والمواضيع من جهة ثالثة، ومن ثم لم يهتم هذا النقد بالأسلوب واللغة اهتماما كبيرا».[2]

ويعتبر شيوع عنصرا الذاتية والانطباعية تشويها للعملية النقدية حيث يرى الدكتور فتح الله أحمد سليمان أنه وجب على الناقد التجرد منهما كي يكون النقد موضوعيا[3]. ويقول في هذا: « إنّ الذاتية والانطباعية تكادان تكونان منعدمتين فيها (أي الأسلوبية)، واللغة في يد الناقد الأسلوبي أشبه بمركب كيميائي... فهو يؤدي ذات النتيجة إذا خضع لنفس الظروف مهما تعددت التجارب».[4]

عكس النقد الذي يقول فيه الدكتور عبد السّلام المسدي: أنه «قد عرف في تاريخه الطويل بصراع أبدي بين الزمانية والآنية، إذ فيه وجهان لحقيقة واحدة: ما هو خارج النص: قبله وبعده، وما هو مكون لذاتية النص، ولا تكون الأسلوبية إلا معيارا آنيا، وهي للعلة نفسها. لا تطمح إلا أن تكون رافدا موضوعيا يغذي النقد فيمده ببديل اختياري يحل محل الارتسام والانطباع حتى تسلم أسس البناء النقدي».[5] فصراع النقد الأبدي بين الزمانية والمكانية من الأسباب التي تمنع الأسلوبية أن تتحول إلى النقد .

ويقول الدكتور عبد السلام المسدي أن: «الأسلوبية والنقد مقولتان لا يخلو أمرهما أصوليا من إحدى وقائع ثلاث: إما إن تتواجدا، وإما أن تتطابقا، وإما أن تنفي إحداهما الأخرى».[6]

---

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 356.

[2]- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص 7.

[3]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 36.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 119.

[6]- المرجع نفسه، ص 107 .

فالأسلوبية والنقد موجودان في خطين متوازيين لا يندمجان، حتى وإن كانا يشتركان في نقاط معينة، لأن ذلك لا يعني أنهما واحد، كما ليس حتميا أن يكون وجود أحدهما مرتبط بزوال الأخر.[1]

ويقول الدكتور محمد عبد المطلب أننا «لو استطعنا تخليص النقد من جوانبه التقييمية، بحيث يتحول إلى عملية تعرُّف على النص ـ لو استطعنا ذلك ـ لوجدنا الأسلوبية بكل إمكاناتها متوغلة في أعماق النقد الأدبي أو بجواره وملاصقة له في أقل الاحتمالات ... ».[2]

ولنا أن نقول إن العلاقة بين النقد والأسلوبية علاقة جدلية يستطيع كل منهما أن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته، فهما يشتركان في معالجة النص من خلال (الوصف والتحليل)، لكن النقد يتعدى إلى الحكم والتقييم بينما الأسلوبية تكتفي بالكشف والتقرير، ولا ينفي هذا الفائدة التي يجنيها النقد من تحليلات الأسلوبية، فعلم الأسلوب والنقد متكاملان ومتعاونان.

3. علاقة الأسلوبية باللسانيات:

لا يشك باحث في أن اللسانيات سابقة في وجودها للأسلوبية من حيث الزمن لأن من رحم لسانيات فرديناند سوسير "Ferdinand de Saussure" (1857م-1913م) جاءت أسلوبية شارل بالي "Charles Bally" (1865م-1947م) «فالعلاقة بين الأسلوبية واللسانيات هي علاقة عضوية، فهي فرع من فروع علم اللسان، وهي أصغر تلك الفروع سنا وأقلها تطورا، وهي تنتسب إلى اللسانيات موضوعا ومنهجا، أما موضوعها فهو النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني، وأما منهجها في النفاذ إلى أسلوب النص فهو منهج لغوي يروم الوقوف على الخصائص اللغوية فيه، وعلى العلاقة الرابطة بين هيكله اللغوي ووظيفته الشعرية».[3]

فعلاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة المنشأ والوجود،فمن مفاهيم وتصورات اللسانيات و أدواتها نشأت الأسلوبية وتبلورت مصطلحاتها و مفاهيمها في التعامل مع النص[4]. فهل يعني هذا الارتباط والالتقاء في التاريخ والأدوات أن هناك التقاء في مجالات العمل، فلا يكون هناك مجال للتفريق بين العلمين.؟

---

[1]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري و دراسة تطبيقية)، ص 38.

[2]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 335.

[3]- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص 27.

[4]- ينظر: رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص79.

يقول في ذلك "الدكتور عبد السلام المسدي": « إنّ الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب، وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذا وعطاءً بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير، غير أن كلا العلمين قد قويت دعائمه وتجلت خصائصه فتفرد بمضمون معرفي جعله خليقا بمجادلة الآخر في فرضياته وبراهينه، وما يتوصل به إلى إقرار حقائقه».[1]

ويؤكد الألماني "أولمان" "Stephen Ullmann"(1914م-1976م)، أن الأسلوبية علما لسانيا نقديا فيقول: «إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد و مناهجه و مصطلحاته، من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي و اللسانيات معا».[2]

ويذهب "ميشال أريفاي/ Michel Arrivé" (1936م) إلى أن «الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»[3].كما يذهب "دولاس وريفاتير" «إلى أنّ الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني».[4]

فعلى الرغم من أن الأسلوبية أُنشأت في إطار علم اللغة، إلا أن هناك آراء متعددة في علاقة كل منهما بالأخرى، ويمكننا أن نميز بين ثلاثة آراء في هذا المجال:

- **الرأي الأول**: يذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى أن الأسلوبية فرع من علم اللغة و يتزعم هذا الاتجاه رينيه ويليك "René Wellek" (1903م-1995م) الذي يعتبر الأسلوبية جزءً من اللسانيات وكذا (تيرنير G.W.Turner) و(ابستين/ E. L) الذي يؤمن بأن أي تحليل لغوي يتحول إلى تحليل أسلوبي.[5]

[1]- عبد السلام، المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 5، 6.

[2]- المرجع السابق، ص24.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي،محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوب والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة (د ط)، 1991م، ص 23.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 48.

- **الرأي الثاني:** يري أصحاب هذا الرأي بأن الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة والأدب، وهي حسبهم ليست مجرد فرع من فروع اللغة لكنها نظام مواز يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظره الخاصة.

ومن أبرز دعاة هذا الرأي ستيفين أولمان (stephen ullmann، ونجد هذا الربط بين علم اللغة والأدب في دراسة الأسلوب أيضا عند سبيتزر "Spiter" (1887م-1960م) الذي يرى أنه يمكن إقامة جسرين بين علم اللغة والتاريخ الأدبي، لكن ليس إلى الحد الذي يجعله بنية في متاهات الأدب.

- **الرأي الثالث:** يرى أصحاب هذا الرأي أن الأسلوبية هي حلقة وسطى بين علم اللغة والنقد الأدبي، ووظيفتها التوسط بينهما فهي على حد تعبير فتح الله أحمد سليمان عندما ترتبط بهذين النظامين، إنما تعتمد على لغة النص بوصفها مدخلا لتحليل ظواهره ودراسة العلاقات التي تنتظمها سياقاته، فهي بذلك تقدم للناقد منهجا لغويا يستطيع من خلاله إقامة نقد موضوعي.[1]

ونحن مع أصحاب الرأي الأول لأن اللسانيات زودت الأسلوبية بمنهج علمي لدراسة النصوص بعيدا عن المعيارية، وعلى الرغم من علاقة اللسانيات بالأسلوبية إلا أن الفرق بينهما واضح فاللسانيات تتناول بالدراسة اللغة العادية المنطوقة المستخدمة كأداة للتواصل في المجتمع، بينما يتعداها علم الأسلوب إلى الأنماط اللغوية الفردية المتميزة.[2]

ومن أبرز الفروق الملاحظة بين علم اللغة والأسلوبية أن الدراسات اللسانية تعنى بالجملة والأسلوبية بالإنتاج الكلي للكلام، واللسانيات تعنى بالنظر إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك تمثله قوانينها والأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر، هذا و بالإضافة إلى جملة فروق أخرى[3].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 52 . 53.

[2]- ينظر: نبيل قواس، سجنيات أبي فراس الحمداني (دراسة أسلوبية)رسالة ماجستير، إشراف: محمد منصوري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، مخطوط، 1430 هـ- 2009م، ص 24.

[3]- ينظر:رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص 83 ،84.

ونستشف من هذا أنّ الأسلوبية تركز بشكل مكثف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام بالإضافة إلى هدف التأثير في الملتقي.[1]

وبالرغم من أن الأسلوبية تطورت ونضجت واكتملت حتى صارت علما له خصوصياته و أدواته الإجرائية لكنها مع ذلك لم تَقْوَ على مغادرة دائرة اللسانيات فظلت فرعا من فروعها.

[1]– موسي ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م ، ص 9.

أهم المدارس الأسلوبية:

راح الباحثون في علم الأسلوب يدرسون النصوص كلا حسب رؤيته لهذا الأخير، فهناك من قارب الظاهرة الأسلوبية انطلاقا من علاقة المبدع بالنص، فركز على مدى انعكاس شخصية المبدع في نصه، وهناك من جعل نصب عيناه دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها، والبعض أزاح المبدع والملتقي في مقاربته للنصوص الأدبية وأبقي على النص وحده، فراح يكشف عن دلالاته من خلال خصائصه اللغوية التي تميزه عن غيره، أو تميز كاتبه عن كاتب آخر... الخ، فتنوعت بذلك المدارس الأسلوبية نتيجة تنوع وتشعب موضوعاتها، وكذا تعدد مشارب روادها واختلاف منطلقاتهم ومفاهيمهم الأسلوبية، فصارت بذلك الأسلوبية أسلوبيات، فمنها التعبيرية والإحصائية والسياقية والنفسية والبنيوية وغيره...

وفي هذا البحث سنتناول بالدراسة أهم هاته المدارس:

1. **الأسلوبية التعبيرية:** (Stylistique de l'expression) وتعرف أيضا بالأسلوبية الوصفية (Stylistique descriptive) ويذهب النقاد و الباحثون في ميدان الأسلوبية إلى أن هذه المدرسة فرنسية ويعد العالم اللغوي، ومؤسس علم الأسلوب الحديث ـ شارل بالي ـ (1865م-1947م) رائدها بلا منازع، وهي أسلوبية ولدت من رحم اللسانيات الحديثة، والتي أرسى معالمها دي سوسير"Ferdinand de Saussure" (1857م-1913م)[1]، وتدرس هذه الأسلوبية علاقات الشكل بالفكر، وكذا الأبنية ووظائفها، داخل نظام اللغة.[2]

وتعنى الأسلوبية التعبيرية بدراسة وقائع التعبير اللغوي، من حيث محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعرية عن طريق اللغة، فقد ركز (بالي) على الطابع العاطفي للغة أو الوجداني للكلام وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل.فالأسلوبية عنده تعنى بالبحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، ومن ثم تعكف على دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التعبيري و التأثيري[3]، حيث نجد أن كلمة ما، قد تحمل معنى فكريا بحتاً وأخر شخصيا عاطفيا، يرجع الأول إلى ذكاء الإنسان والثاني إلى حساسيته.[4]

---

[1]- ينظر:رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص51.

[2]- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 77.

[3]- ينظر: رابح بن خوية ،مقدمة في الأسلوبية ،ص51.

[4]- ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ص 18.

فبالي ينطلق من فكرة محورية أساسها أن اللغة وسيلة للتعبير عن الأفكار و العواطف،[1] وفي ذات السياق يذهب بيير جيرو إلى أن المضمون الوجداني للغة يشكل موضوع الأسلوبية عند "شارل بالي" لكنه بشكل أقل من دراسات البنى اللّسانية وقيمتها التعبيرية لأن المقصود أسلوبية اللغة وليس أسلوبية التعبير.[2]

وأسلوبية بالي تنطلق من الأشكال اللغوية لتحديد قيمة الأبنية بالنسبة للدلالة.[3] فهي بذلك تدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي، وآثارها على السامعين وتنطلق الأسلوبية الوصفية من قيم ثلاثية التعبير:

1. «القيمة المفهومية أو العامة، وهي منطق التعبير.
2. القيمة الانطباعية، وهي قيمة جمالية وأخلاقية، وتعليمية للتعبير.
3. القيمة التعبيرية، وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسي والفيزيولوجي».[4]

فتدرس الأولى الأصوات باعتبارها عناصر لغوية وموضوعية وقاعدية مستقلة عن أي نبرة خاصة والثانية تدرس المتغيرات الصوتية التي تحدث أثرا في السامع، أما الثالثة فتدرس المتغيرات الناجمة عن المزاج اللغوي كالنبر والتنغيم الذي بإمكانه الكشف عن المظاهر الاجتماعية كالنبر والميولات النفسية[5]، كما «أن الأسلوبية التعبيرية لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه».[6]

فأسلوبية "بالي" تهتم بالبحث في اللغة بكاملها، من خلال تحديد ملامحها التعبيرية الواردة على ألسنة مستعمليها وما تعكسه تلك الملامح التعبيرية من عواطف وانفعالات، كما أن الأسلوبية

[1]- ينظر:جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية ، ص 14.

[2]- ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص 57

[3]- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب(مبادئه وإجراءاته)، ص 39.

[4]- بيير جيرو، الأسلوبية ،ص 52.

[5]- ينظر: لخضر هني، الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي(دراسة أسلوبية)،مذكرة ماجستير، إشراف:علي خذري ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، مخطوط،1432هـ-2011م، ص 64 ،65.

[6]- بيير جيرو، الأسلوبية، ص 46.

التعبيرية لبالي «تراعي البنى اللسانية المؤثرة ذات التعبير الوجداني أو العاطفي، وتستعبد في مقاربتها دراسة اللغة الأدبية».[1]

وما يؤخذ على أسلوبية "بالي" أنه أبعد القيم التعليمية والجمالية حيث ضيّق مجال دراسته وجعلها حكرا على الناحية الوجدانية.[2]

ويمكننا أن نخلص إلى أهم خصائص أسلوبية التعبير وهي:

1. عبارة عن دراسة علاقة الشكل بالتفكير.
2. لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.
3. تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي فهي بذلك تعتبر وصفية.[3]

فكأنما نجد في هذه الخصائص بعض ملامح الوظيفية في الربط بين البنية والوظيفة، وهكذا فإن الأسلوبية التعبيرية كان اهتمامها محصورا في الجوانب الوجدانية والعاطفية التي يبثها المنشئ في خطاباتها دون الاهتمام بنوعية الخطاب، لأن أسلوبيته أسلوبية للغة لا للأدب.

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة السياب)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2002م ، ص 34.

[2]- ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص 57.

[3]- ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الأنماط الحضري، (د ب)، ط1، 2002م، ص 42.

2. الأسلوبية النفسية:

رائدها الألماني ليو سبيتزر "Leo spitzer" (1887- 1960)، وتعرف بالأسلوبية التكوينية (Stylistique Génétique)،وتسمى أيضا بالأسلوبية الأدبية، أو الأسلوبية النقدية وذلك لاحتكاكها بالأدب، واعتمادها على النقد[1]، وهذه الأسلوبية و على اختلاف الاصطلاحات التي أطلقت عليها تمثل ردّة فعل مضادة للأسلوبية التعبيرية التي اقتصرت في دراستها على الكلام المحكي أو اللغة المنطوقة كما أراد بالي أن تكون، ولا شأن لها بعد ذلك باللغة الأدبية[2]، وتعتبر هذه الأسلوبية أن الأسلوب نتاج فكر فردي، يعكس شخصية الكاتب أو المؤلف، ويستجلي إرادته، ومزاجه وثقافته وعوالمه النفسية والاجتماعية[3].

فهي تعتبر الأثر الأدبي (النص) وسيلة للولوج إلى الذات المبدعة ومعرفة خصوصياتها في إطار اجتماعي وتاريخي ونفسي ...

«وأسلوبية سبيتزر تتشبه بالنقد الأدبي، وتدرس التعبير في علاقته بالمتكلم، معتدة بظروف الكتابة ونفسية الكاتب»[4]. فهي بذلك ترصد علاقة النص الأدبي بمؤلفه، رابطة بذلك الأسباب التي تجعل الأسلوب يتوجه وجهة خاصة، فالأسلوبية النفسية تبحث عن روح المؤلف من خلال لغته، فهي بذلك تمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني.

ويمكننا تلخيص أبرز أسس هذه المدرسة، فيما يلي:

1. ينبغي أن تكون نقطة البدء في الدراسة الأسلوبية لغوية.
2. دراسة تحليل النص ومن ثم استخلاص الخصائص النفسية لمنشئه.
3. الإنتاج كل متكامل وروح المؤلف محور تدور حوله بقية أجزاء العمل ومفتاح العمل يكمن في واحدة من أجزائه و تفاصيله.

[1]- ينظر: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب(دراسة)، ص 138.

[2]- ينظر:رابح بن خوية،مقدمة في الأسلوبية، ص56.

[3]- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص 13.

[4]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 17.

4. الملامح الخاصة التي تشكل العمل الفني هي مجاوزة أسلوبية فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام.[1]

اللغة عند سبيتزر ليست سوى تبلور خارجي للشكل الداخلي للعمل الأدبي، بذلك وجب على دارس الأسلوب أن يلاحظ المظهر الخارجي للعمل، والأفكار التي يعبر عنها ما هي إلا جزء من الملامح السطحية للعمل الفني.[2]

ومما يؤاخذ على هذه المدرسة تصبغها بطابع الانطباعية والمثالية، وهذا قد يضعف من الطابع العلمي في التناول بالذهاب إلى ما وراء المؤلف[3].

[1]- ينظر:رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص ص57-59.

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ص 71.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 71.

3. الأسلوبية البنيوية:

وتعرف بـ (الأسلوبية الهيكلية)في بعض الترجمات ويعدّ هذا الاتجاه أكثر الاتجاهات الأسلوبية شيوعا[1]، وقد ظهرت الأسلوبية البنيوية في سنوات الستين من القرن العشرين، مع أعمال كل من رومان جاكبسون "Roman Jakobson" وتودوروف "Tzvetan Todorov" ورولان بارث" Roland Barthes" وميشيل ريفاتير"M.Riffaterre" الذي ألف كتابا في السبعينات من القرن نفسه تحت عنوان (أبحاث حول الأسلوبية البنيوية)[2]، الصادر سنة 1971م تناول فيه ريفاتير الأسلوب والنص الأدبي[3]، وعرّف فيه الأسلوب الأدبي بقوله:«أعني بالأسلوب الأدبي،كل شكل ثابتpermanent فردي ذي مقصدية أدبية».[4]

وهو في هذا التعريف يعين الأسلوب ويحدده من خلال عنصرين هما الفردية، والقصدية، فهو يخرج اللغة العامة، وينفي انعدام القصدية عند المنشئ. وتسعى هذه الأسلوبية «إلى تحديد المقاييس اللغوية النوعية الملائمة أسلوبيا»[5]، ويقول بيير جيرو أن الأسلوبية البنيوية تعلمنا:

«**أ.** أن اللغة بنية، وأنه ضمن نسق العلاقات بين الإشارات يجب أن يكون البحث عن مصدر القيم الأسلوبية ذلك لأنها ليست خواص للإشارة ولكن للنسق.

ب. وأن هذه البنى تستجيب لوظائف تحددها طبيعة الإيصال والمتغيرات مثل :المرسل والناقل والمستقبل و الرمز والمرجع. وأن طبيعة كل واحد في علاقاته مع الآخرين تفرض استخدامات معينة في كل حالة خاصة حيث الخصوصية تولد أثر الأسلوب .

ج. وتعلمنا أيضا أن لأثار الأسلوب مصدرا مزدوجا :بنية النسق (الاستبدالي) حيث تأخذ الآثار قيمها الممكنة، وبنية النص (التركيب) التي تجعل هذه القيمة أو تلك آنية».[6]

---

[1]- ينظر: رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية،ص60.

[2]- ينظر: جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص 16، 17.

[3]- ينظر:موسى ربابعة ، الأسلوبية مفهومها و تجلياتها،ص15.

[4]- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب،ترجمة و تعليق و تقديم:حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة،البيضاء،ط1، 1993م،ص5.

[5]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 78.

[6] - بيير جيرو، الأسلوبية، ص 147.

وتعنى الأسلوبية البنيوية في تحليلها للنص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، وبالدلالات و الإيحاءات، التي تنمو بشكل متناغم إضافة إلى ذلك فهي تتضمن بعدا لسانيا قائما على ما يوفره علم المعاني والصرف وعلم التركيب، ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد[1].

كما ترى الأسلوبية البنيوية « أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضا في وظائفها»[2]، فهي إذا تهتم بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي ويحمل أهداف محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي [3].

[1]- ينظر: رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية ، ص 60.

[2]- عدنان بن ذيل، اللغة والأسلوب، ص 140.

[3]- ينظر: رشيد غنام، شعر أبي الحسن الحصري (دراسة أسلوبية)، أطروحة دكتوراه، إشراف:معمر حجيج، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، مخطوط، 1433هـ-2012م، ص14.

رصدنا في تقدم من صفحات هذا المدخل النظري أهم المصطلحات المتعلقة بموضوع الدراسة وتطرقنا لمسار الدرس الأسلوبي على مستوى الدراسات العربية و الدراسات الغربية واستطعنا أن نخلص أن مفهوم الأسلوب سواء عند العرب أو عند الغرب قطع أطوارا من الزمن،فانتقلت دلالته من المستوى المادي إلى المستوى المعنوي، حيث انتقلت دلالة الأسلوب في الدرس العربي من الدلالة على الاستقامة وأنماط الكلام إلى طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد التأثير في المتلقي ،وكذلك شأنها في الدرس الغربي في انتقالها من الدلالة على الآلة الحادة التي تستخدم في الكتابة إلى الدلالة على طريقة الكاتب والمبدع في التعبير ومنهجه في نسج عمله الإبداعي، الذي يجعله يتميز عن غيره، وخلصنا أيضا لمفهوم الأسلوبية عند روادها في الدرس الغربي والعربي وعلاقتها ببعض العلوم الأخرى كالبلاغ والنقد واللسانيات، ثم أهم المدارس الأسلوبية (التعبيرية والنفسية والبنيوية).

الفصل الأول

المستوى الصوتي

- الإيقاع الخارجي

1. الأوزان
2. التدوير
3. القافية و أنواعها
4. التضمين

- الإيقاع الداخلي

1. التجنيس
2. التوازي
3. التكرار

تمهيد:

تلعب الأصوات دورا رئيسيا في تحديد خصائص وسمات الشعر العربي قديمه وحديثه، وذلك من خلال تفاوتها من حيث القوة والضعف، حيث تختلف الأصوات التي يصدرها الإنسان للتعبير عما يختلجه من فرحة أو دهشة أو خوف أو حزن، رغم أنها لم تؤلف بشكل واع، غير أن قيمتها التعبيرية تكمن في خصائصها الفيزيائية، ويمكننا تحديد نبرة النصوص انطلاقا من طبيعة المواد الصوتية المتراكمة فيها، فكثافة هذا الصوت أو ذلك خاضع للحالة النفسية والشعورية المهيمنة على ذلك النص، فيلجأ المخاطب إلى اختيار تلك الأصوات التي تتواءم مع واقعه الشعوري، حتى أننا نستطيع القول إنّ تلك الأصوات تعج بالدلالات قبل الكلمات والعبارات، فالصوت على حد تعبير (ابن سينا) « من بين المحسوسات يختص بحلاوة، من حيث هو صوت عن نوع تلتذّه الحاسة ونوع تكرهه».[1]

والصوت هو المكون المركزي لما يسمّى بموسيقى الشعر أو الإيقاع، الذي حضي بعناية كبيرة من قبل الباحثين، حيث نجد أن ظاهرة الإيقاع تحتل مكانة مرموقة ضمن الخصائص المميزة للنصوص الشعرية.

وقد تعددت الآراء في تحديد مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا، فنجد الفيروز الأبادي يعرفه بقوله: « الإيقاعُ: إيقاعُ ألحانِ الغناءِ، وهو أن يوقعَ الألحَانَ ويُبيّنها».[2]

ومن الاستعمالات الواردة في مادة (وَقَعَ) في معجم مقاييس اللغة لأبن فارس «...يقال: وَقَعَ الشّيء وُقُوعًا فهو وَاقِعٌ....والوَقْعَةُ: صدمةُ الحَربِ. والوَقائِعُ: مَنافِعُ الماءِ المتفرّقةِ، كأنّ الماءَ وَقَع فيها. ومواقعُ الغيثِ: مَساقطُه وأمّا الذي حكاه، أبو عمرو، أن الوَقْع: المكان المرتفع من الجبلِ، فكأنّه سمّيَ به لأنّ الذي يعلوه يخافُ أن يقع منه.»[3]

لم نجد لفظ الإيقاع مرتبط بالعروض وعلوم اللغة عند هؤلاء، و يقول في ذلك محمد الهادي الطرابلسي: «ولفظ الإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة

---

[1]– ابن سينا، الشفا:الرياضيات ،جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني و محمود أحمد الحنفي، منشورات مكتبة أيه الله العظمى،1405هـ، ص5. نقلا عن: عبد الحميد زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقي، دراسة صوتية مقارنة، تقديم: مبارك حنون، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م، ص 21.

[2]– الفيروز الأبادي ، القاموس المحيط، ص 773.

[3]– ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ب)، ط2، 1399هـ- 1979م، ج 6، ص 134.

بوجه عام ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص»[1]، والإيقاع أساسا من مصطلحات علم الموسيقى.

فالشعر العربي القديم عرف الأوزان ولم يعرف الإيقاع، فقد أسّس علماء العروض نظرتهم للإيقاع على اعتبار التشكيل الوزني للبحور بانتظامها المعروف.[2]

والإيقاع : «كلمة مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين، أو التواتر والاسترخاء... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ويكون في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا، تبدو واضحة في الموسيقي والشعر، والنثر الفني والرقص...ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط».[3]

والإيقاع هو قوة الشعر وطاقته الأساسية وذلك لوظيفته المزدوجة، إذ يصل مكونات النص بعضها ببعض، ويؤدي مهمة التأثير في المتلقي، كما أن لذة النص لا يمكن أن تتأتى إلا من جميع مكونات النص لفظا و بناءً و معنىً ،والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع.[4]

وفي هذا السياق يورد ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر" تعريفا للإيقاع رابطاً إياه بالأوزان العروضية فيقول: «والشّعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه و يردّ عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم من صحّة وزن الشعر صحّة المعنى و عذوبة اللفظ فصفا مسمُوعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له و إن نَقُص جزء من أجزائه التي يعمل بها...كان انكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه».[5] فمفهوم الإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون ارتباطا وثيقا.

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد 32، 1991م، ص11.

[2]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار الفكر العربي، (د ب)، ط3، (د ت) ص 52.

[3]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص 71.

[4]- ينظر:كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1 2012م، ص49.

[5]- ابن طباطبا (محمد أحمد بن طباطبا العلوي)، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر،دار الكتب العالمية، بيروت- لبنان، ط2 1426هـ - 2005م، ص20.

والإيقاع الشعري يبنى على نوعين: الأول الإيقاع الخارجي والثاني الإيقاع الداخلي «والعروض يحكم الأولى أما الموسيقى الداخلية فتحكمها قيم صوتية باطنية، وهي أرحب من الوزن والنظم المجردين».[1]

وسنتناول في بحثا هذا الخصائص الإيقاعية، وصورها في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم، وقد قسمنا الدراسة الصوتية إلى النوعين السابق ذكرهما، أي الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي .

الإيقاع الخارجي:

1. الأوزان:

لغة: جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس: «وَزَنْتُ الشيء وزناً والزِنة قدر وزن الشيء والأصل وزنة... وهذا يوازي ذلك أي هو محاذيه، ووزين الرأي: معتدله».[2]

وورد في القاموس المحيط للفيروز الأبادي: «...ووَزَنَ الشعر فاتزن فهو أوْزَنُ من غيره: أَقْوَى وأَمْكَن؛ وأوزَنُ القوم أوْجَههُم».[3]

أما اصطلاحا: « فالأوزان الشعرية هي الألفاظ بمتحركاتها وسواكنها، وهذه الألفاظ تسمّى التفاعيل،* وهي مؤلّفة من حروف متحركة وساكنة».[4]

ويمكننا من خلال ما سبق ذكره في تعريف الوزن القول إنّه لا يخرج عن دلالة الاعتدال والتقابل.

والوزن هو جملة التفعيلات التي تنتظم فيها الكلمات فتحدد نوعه ومن خلال التقطيع العروضي للآبيات الشعرية في مختلف المقطوعات التي تضمنها ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح

---

[1] – مصطفى السحراتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، تهامة للنشر والمكتبات، جدة– المملكة السعودية، ط2 1404هـ– 1984م، ص 107.

[2] – أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ص 107.

[3] – الفيروز الأبادي، القاموس المحيط، ص 1238.

[4] – محمد مرعي، العروض الزاخر واحتمالات الدوائر، (د نا)، (د ب)، ط1، 1424هـ– 2004م، ص 53.

* التفاعيل ج مفرده (تفعيلة): جزء من البيت الشعري أو وحدة من الوحدات المكررة التي ينظمها البيت، وهذه ثمان: (فعلون فاعلن، مفاعيلن، مستفعلين، مفاعلتن، متفاعلن، فاعلاتن، مفعولات).

القاسم وهي ست وعشرون مقطوعة متفاوتة الطول، توزعت على اثنين وسبعين صفحة من الحجم المتوسط، جاءت كلها على نفس الوزن العروضي، ومن بحر المتقارب الذي لا تخرج تفعيلاته عن نمط إيقاعي وحيد وإيقاع هذا البحر متدفق فهو يلتزم بصورة عروضية واحدة (فعولن)، حيث جاء به الشاعر بمختلف أضربه. والمتقارب «سمّي متقارباً لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، فتتقارب الأوتاد، فسمي لذلك متقاربا فهو على ثمانية أجزاء، أصله: فعولن فعولن أربع مرات»،[1] «وله عروضان وستة أضرب»[2] :

ويتألف ديوان "عجائب قانا الجديدة" من ست وعشرين مقطوعة شعرية نظمها سميح القاسم على هذا البحر، وقد توزعت على النحو التالي:

أ. **الضرب صحيح**: (فعولن)

ومن ذلك قول الشاعر سميح القاسم[3]:

نبيذٌ من الدّمِ. تلك عجيبةُ قانا الجديدهْ

نَبِيْذُنْ . مِنَدْمَمْ. مِ تِلْكَ . عَجِيْبَ. ةُقاْ نَـــــلْـ . جَدِيْدَهْ

0/0// . 0/0// . /0// . / 0// . 0/0// . //0/0

فعولـن . فعولن . فعول . فعولن فعولن فعولن

سالمة . سالمة. مقبوضة . سالمة . سالمة . تامة صحيحة

وللماءِ رؤيا المسيح القديم الجديد

وَلِلْمَــاْءِ رُؤْيَلْـ . ـمَسِيْحِلْ . ـقَّدِيْمِ لـْ . ـجَدِيْدِيْ

//0/0/ /0/0/. //0/ 0 . 0/0// . //0/0.

فعولــن. فعولن . فعولن . فعولن

سالمة سالمة سالمة تامة صحيحة

وكأسُ نبيذ القصيدَهْ

---

[1]- الخطيب التبريزي (أبو زكرياء يحي بن علي)،كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415هـ، 1994م، ص 129.

[2]- الخواص (شهاب الدين أبي العباس أحمد بن عباد القنائي)، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: عبد المقصود محمد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 1427هـ، 2006م، ص 96.

[3]- الديوان، ص32.

وَكَأْس . نَبِيْذِ لْ . قَصِيْدَهْ

//0/ . //0/0 . //0/0

فعول . فعولن . فعولن

ب. الضرب مقصور*: (فعوْلْ)

ومن هذا النوع قول الشاعر[1]:

هُو الطقْسُ أَخْلاَقُه قُلَّبٌ كالفصولْ

هُوَطْطَقْ . ـسُ أَخْلاَ . قُهُو قُلْـ . ـلَبُنْ كَلْ . ـفُصُوْلْ.

//0/0 . / /0/0 . //0/0 . //0/0 . //00

فعولن . فعــولن . فعولــن . فعولن . فعوْلْ

سالمة . سالمة . سالمة . سالمة . سالمة

وكالناسِ بين الشروقِ وبين الأفولْ

وَكَنْنَاْ . ـسِ بَيْنَ شْ . ـــشُرُوْقِ . وَبَـيْـنَ . لْأُفُولْ

//0/0 . // 0 /0 . //0/ . //0/0 . //00

فعولن . فعولن . فعول . فعولن . فعول

سالمة . سالمة . مقبوضة . سالمة . مقصودة

وبَين الفروعِ وبين الأُصُولْ

وَبَيْنَلْ . ـفُرُوعِ . وَبَيْنَلْ . ـأُصُوْلْ

//0/0. //0/ . //0/0. //00

فعولن . فعول . فعولن . فعوْلْ

سالمة . مقبوضة. سالمة . مقصور.

* القصر: من بين العلل وهو حذف الخامس الساكن وتسكين ما قبله فعولن ـ فعولْ.

[1]– الديوان، ص38.

ج. **الضرب محذوف***: (فعو)

و من هذا النوع قول الشاعر[1]:

أَنَا كَفُّ يَدْ

أَنَاْ كَفْـ . ـفُ يَـدْ

0 // . 0/0//

فَعُوْلُنْ . فَعُو(فَعَلْ)

سالمة . محذوفة

فَقَدت يديَّ. فقدت الجسدْ

فَقَدْتُ . يَدَيْيَ. فَقَدْتُلْـ . ـجَسَدْ

0// .0/0// . /0// . //0/ .0//

فَعُوْلُ . فَعُوْلْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْ (فَعَلْ)

مقبوضة. مقبوضة. سالمة . محذوف

أنادي. أنادي .وما من أَحَدْ

أُنَادِيْ . أُنَادِيْ . وَمَاْ مِـنْ أَحَدْ

0// . 0/0// .0/0// .0/0//

فَعُوْلُـنْ. فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُـنْ . فَعُوْ (فَعَلْ)

سالمة . سالمة . سالمة . محذوف

ومن هذا الضرب أيضا قول الشاعر[2]:

هنا الأرضُ. موحشةٌ فارغَهْ

هُنَلْأَرْ. ـضُ مُوْحِ . شَتُنْ فَاْ . رِغَهْ

0// . 0/0// . /0/ / .0/0//

فَعُوْلُنْ . فَعُـوْلُ . فَعُوْلُـنْ . فَعُـوْ(فَعَلْ)

* الحذف: من العلل ويكون بحذف السبب الخفيف [/ 0] [لن]ـ فعولن ـفَعو، وتنقل إلى فَعَلْ.

[1]– الديوان ،ص5.

[2]– الديوان ، ص 17.

سالمة . مقبوضة . سالمة . محذوف

وبعض الكلاب الشريدة في دمهَا والغة

وَبَعْضُلْ . كِلَاْبِشْـ . ـشَرِيْــدَ . ةِ فِيْ دَ . مِهَاْ وَاْ. لِغَةْ

فَعُوْلُنْ . فَعُولـُنْ . فَعُوْلُ . فَعُوْلُ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْ (فَعَلْ)

سالمة . سالمة . مقبوضة . مقبوضة. سالمة. محذوف

الشاعر لم يستعمل الضرب الأبتر* من المتقارب في ديوانه و قد قيل عن هذا «الضرب نادر في الشعر الحر ندرته في الشعر العمودي، ولعل السبب في ندرة هذا الضرب أن الوحدة الموسيقية لبحر المتقارب، وهي "فعولن" تبدأ بالوتد المجموع، فإذا جئنا بهذا الضرب "فَعْ" اختلت الموسيقي بالانتقال من تفعيلات تبدأ كلها بوتد مجموع إلى تفعيلة مخالفة تبدأ بالسبب الخفيف أو هي سبب خفيف».[1]

و«إيقاع هذا البحر متدفق متلاحق، يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة وتوالي الوقع، وهو بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل منسابا، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس من الألفاظ وسرد الأحداث في نسق مستمر، كما يقول بعض الباحثين، والشاعر فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه».[2]

ولعل تركيز الشاعر على تفعيلة واحدة يعود لضمانها سرعة في الإيقاع، وجاء بها على شعر التفعيلة وكأنما أراد تحطيم النظام القديم، ليفجر طاقاته الخبيئة، ولأن هذا النظام يعطيه حرية أكبر ليصف الواقع المرير الذي تعيشه قانا، فهو يعكس من خلال قدرته على التعبير بكل حرية وجلاء ورغبته في التخلص من قيود الظلم الذي عاشته قانا آنذاك.

وجماع ما يمكن قوله أن الشاعر وفق في استغلال الكثير من الإمكانات الإيقاعية التي يتيحها البحر المتقارب، الذي هو مؤسس على تفعيلة واحدة تتكرر بتشكيلاتها المتنوعة مستفيدا مما تتيحه انزياحاتها العروضية من زحافات وعلل بانية إيقاعا خاصاً متماشيا مع ما تستدعيه الدفعات النفسية

* البتر: وهو اجتماع الحذف والقطع معا، حذف السبب الأخير [/0 / لُنْ]، وساكن الوتد المجموع [فَعُو / //0] فتصبح التفعيلة [فَعْ] بتسكين العين.

[1]– محمد علي السمان، العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1983م، ص 49.

[2]– محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ- 1999م، ص 86.

* لم نحص عدد القصائد المنظومة على هذا الضرب أو ذاك، لأن الشاعر سميح القاسم لم يعتمد في كل مقطوعة على ضرب بعينه بل مزج في كل واحدة بين ضرب و آخر.

والشعورية للشاعر ومانحا إياه حرية أوسع للتعبير عن مكنونات نفسه المليئة بزفرات الألم وشهقات الأمل ومنسجما مع الامتداد الطبيعي لها وكذا متلائما والانكسارات النفسية التي في نفسه والقاسم ملتزم بالوزن العروضي التقليدي لبحر المتقارب بتكرار تفعيله "فعولن"، غير أنه انحرف عن ذلك بعدم تساوي الأسطر في عدد التفعيلات، فتباين توزيعها من سطر إلى آخر فيكون بذلك قد اعتنى بإيقاع شعره اهتماما لافتا.

2. التدوير:

نلاحظ توظيف الشاعر لنظام التدوير والذي هو ظاهرة شعرية كثيرة الانتشار في الشعر، غير أنه يختلف من حيث التعريف بين الشعر العمودي والشعر الحر، فهو فيما يخص الشعر العمودي يعني: «اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، ذلك بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، وبذلك يكون تمام وزن الشطر بجزء من كلمة.» [1]، والتدوير في شعر التفعيلة يتعلق بانقسام التفعيلة واشتراكها بين بيت وبيت آخر في سطر يليه[2]، فهو يكون في التفعيلة لا الكلمة لأنّ الشاعر القديم كان مقيدا فإذا كان يستعمل تدويراً يطيل به الشطر الأول فإن الشاعر الحر يستطيع أن يطيل شطره دون تدوير، وذلك بأن يرص الشطرين المدور أولهما معا في شطر واحد لأن ذلك مُباح في الشعر الحر، وهو في الواقع مزيته، وفي هذه الحالة يصبح التدوير بلا معنى على الإطلاق.[3]

وتقول نازك الملائكة: «وللتدوير في نظرنا فائدة شعرية وليس مجرد اضطرارا يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يُسْبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمد ويطيل نغماته».[4]

والمتصفح لديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم، يظهر له جليا توظيف الشاعر لهذه التقنية العروضية، في الكثير من المقطوعات، ومن نماذج التدوير في شعر القاسم ما نلمحه في المقطوعة الشعرية الأتية :

وبين يديك عجيبة ماء النبيذ المقدس
وَبَيْنَ . يَدَيْكَ . عَجِيْبَـ . ـةُ مَاءِنْـ . ـبِيْذِلْ . ـمُقَدْدَسِ
//0/. //0 /. //0/ . / 0/0// . 0 /0// . 0/0/ / . /0// . /
فَعُوْلُ . فَعُوْلُ . فَعُوْلُ . فَعُوْلُـنْ . فَعُوْلُـنْ . فَعُوْلُ . فَـ
بالحب والخبر والسلم يا شيد الحب والخير
بِلْحُبْـ . بِ وَلْخَيْـ . ـرِ وَسْسِلْ . ـمِ يَاْسَيْ . ـيِدَلْحُبْ . ـبِ وَلْخَيْ . ـرِ
/0/0. / /0/0 . / /0/0 . 0/0// . 0/0// . 0/0// . //0/0 .

[1]– عبد النور جبور المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 62.

[2]– ينظر: فتحي النصري، التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظاهرة، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 377، أيلول 2002، ص 5.

[3]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة (د.ب)، ط3، 1967م، ص 98.

[4]– المرجع نفسه، ص 91.

عُوْلُنْ . فَعُوْلُــنْ. فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . **فَـ**

والسلم إن كان للقصفِ أن يستمر فلا

وَسْسِلْـ . ـمِ إِنْ كَـاْ .نَ لِلْقَصْـ . ـفِ أَنْ يَسْـ . ـتَمِرْرَ. **فَلَاْ**

0// . /0// . /0// . 0/0// . 0/0// . 0/0// . 0/0/

عُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ .فَعولُ . **فَعُوْ**

بدّ للعرس أن يستمرَّ

بُدْ . دَ لِلْعُرْ . سِ أَنْ يَسْـ . ـتَمِرْرَ

/0// . 0/0// .0/0// . 0/

لُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُ.[1]

يتوقف الشاعر هنا عن التدوير ليعود له في السطر الذي يليه مباشرة، وكأنه أفرغ شحنة كاملة وأعقبها بصمت مفاجئ يستجمع فيه أنفاسه، حيث فصل مقطع مدور بسطر غير مدور ثم عاد وأورد التدوير في السطرين الأخيرين:

ولا خمرَ

وَلَاْ خمرَ

/ .0/0//

فعولن . **فــ**

لا بأس لا يأسَ

لَاْ بَأْ .سَ لَاْ يَأْ . سَ

/ . 0/0// . 0/0/

عُوْلُنْ . فعولن . **فـ**

قانا الحبيبه

قَانَلْـ . ـحَبِيْبَهْ

0/0// .0/0/

عُوْلُنْ . فعولن[2]

[1]– الديوان، ص66، 67.

[2]– الديوان، ص 66، 67.

ومن نماذج التدوير أيضا قول الشاعر سميح القاسم :

على طفرةٍ في المجاهيل، فينيق يزهو بفنّ
عَلَىْ طَفْـ . رَتِنْ فِلْ . ـمَجَاْهِيْ . لِ فَيْنِيْ . قَ يَزْهُوْ . بِفَنْنِ
/0// . 0/0// . 0/0/ / . 0/0// . 0/0// . 0/0// . //0/0 . //0/
فعولن . فعولن . فعولن . فعولن . فعولن . **فعول**
الجموحِ وقلبُ أوروبا انبهارٌ و وجهُ
لْجُمُوْحِ . وَقَلْبُ . أُرُوْبَنْ . ـبِهَاْرُنْ . وَوَجْهُ
/0// . 0/0// .0/0// . /0// . ///0/0. //0/
ن .فَعُوْلُ . فَعُوْلُ . فَعُوْلُنْ. فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُ
أوروبا خُشوعْ
أرُوْبَاْ . خُشُوْعْ
00// .0/0//
فَعُوْلُـنْ . فعول[1]

ويستمر بالتدوير في نفس المقطوعة بقوله:

أعدّي لبحّارة الشرقِ يا أرضَ لبنانَ
أَعِدْدِيْ . لِبَحْحَاْ . رَةِشْشَرْ . قِ يَاْأَرْ. ـضَ لُبْنَاْ . نَ
/ . 0/0// .0/0/ / . 0/0// .0/0// . 0/0// .0/0/ / . 0/0//
فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . **فـ**
خبزَ الرحيلِ وماءَ الرجوعْ
خُبْـزَ رْ.رَحِيْلِ . وَمَاْءَ رْ. رُجوعْ
00//. 0/0// . /0// . 0/0/
عُوْلُنْ . فَعُوْلُ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلْ .[2]

[1]– الديوان، ص 64.

[2]– الديوان، ص 64.

وهنا أيضا يفصل بين سطرين مدورين بآخر غير مدور، وهذا السطر يحس فيه القارئ بتغير الإيقاع، وذلك ناتج عن تغيير الدلالة ثم يعود للتدوير مرة أخرى وذلك في السطر الموالي.

أعدّي وكيف تُعدّين والزحفُ والقصفُ
أَعِدْدِيْ. وَكَيْفَ . تُعِدْدِيْـ .نَ وَ زْزَحْـ .فُ وَلْقَصْـ . ـفُ
//0/0. //0/ . //0/0. //0/0 . //0/0. / .
فَعُوْلُنْ . فعول . فعولن . فعولن . فعولن . **فـ**
ليلٌ تفَحّخُهُ الشبهاتُ وما من سراجٍ وما
لَيْلُنْ . تُفَخْخِـ. ـخُهُشْشُـ . ـبُهَاْتُ . وَمَاْ مِنْ . سِرَاْجِنْ . وَمَاْ.
0// .0/0// . 0/0// . //0/ . //0/ . //0/ .0/0/
عُوْلُنْ . فَعُوْلُ . فَعُوْلُ . فَعُوْلُ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . **فَعُوْ**
من شهابٍ وما من شموعْ
مِنْ . شِهَاْبِنْ . وَمَاْمِنْ . شُمُوْعْ
00// . 0/0// .0/0// .0/
لُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلُنْ . فَعُوْلْ.[1]

ففي النماذج السابقة يبدو التدوير واضحا وذلك بظهور جزء من التفعيلة في أخر السطر الأول والجزء الأخر في بداية السطر الذي يليه مباشرة.

فتفعيلة "فعولُ" مثلا والتي انتهى بها الشاعر في كلمة (وَوَجْهُ) السابقة لا يرام إشباعها وفيها إلزام بأن يواصل الشاعر نطق بيته فتكتمل في السطر الذي يليه.

وكذا الحال بالنسبة لتفعيلة "فعو" التي لا يمكن اعتبارها تفعيلة طرأ عليها الحذف لأن الشاعر لازال مستمر في بيته فنجدها تكتمل في السطر الذي يليه لتصبح فعو / لن، وكذلك الحال بالنسبة لتفعيلة فـ / عولن.

وذلك راجع لاستمرارية الدفقة الشعورية للشاعر فيجعل بذلك الأسطر مترابطة فيما بينها وهذا الترابط إن كان سيدُل على شيء فإنما دل على غزارة التدفق العاطفي للشاعر وذلك يُنم على الغضب المستمر الذي يشّعر به نتيجة تلك الظروف البائسة التي لا تأبي إلا معايشته، كما حقق

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اندماجا للمعاني لأن كل سطر شعري مدور يحتاج إلى السطر الذي يليه فكلاهما يتداخلان ويتكاملان.

3. القافية:

القافية هي الظاهرة الثانية في الموسيقى الخارجية لمقطوعات ديوان" عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم وقبل الخوض في دراسة نسيج القوافي في قصيد الديوان لابد لنا من إيراد بعض التعريفات لها.

لغة: جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارسي في مادة "قَفَى" قوله: «...يدلُّ على إتْباعِ شيء لشيء. من ذلك القَفْو، يقال قَفوت أثَرَه، وقَفَّيتُ فلاناً بفلانٍ، إذا أتْبَعْتَه إيَّاه، وسُمِّيت قافيةُ البيت قافيةً لأنَّها تقفو سائرَ الكلام، أي تتلوه وتَتْبَعه».[1]

ومما ورد في أساس البلاغة للزمخشري قوله: «وقفَّى الشعر: جعل له قوافي».[2]

فالقدامى جعلوا الوزن مرتبط بالقافية أيّما ارتباط، يقول (قدامة بن جعفر) في تعريفه للشعر: «أنه قول موزون مقفى يدل على معنى ... وقولنا مقفى فصل بين ماله من الكلام الموزون قوافٍ وبين ما لا قوافي له.[3]

وفي التنزيل العزيز قوله تعالى: ﴿ثُمَّ قفّيْنَا عَلَى ءاثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا﴾.[4]

أي أتبعنا بعد نوح وإبراهيم عيسى ابن مريم الذي بشر من بعده بمحمد صلوات الله وسلامة عليهما.[5]

اصطلاحا:

القافية: «هي مجموعة أصوات تكوّن مقطعا موسيقيا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها».[6]

---

[1]- ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة، ج5، ص 112.

[2]- الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة،تحقيق: محمّد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط1، 1419هـ-1998 م، ج2، ص 94.

[3]- أبو الفرج قدامى بن جعفر، نقد الشعر، ضبط وشرح: محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، (د ب)، ط1، 1352هـ-1934م، ص 13.

[4]- سورة الحديد، الآية 27، ص 541.

[5]- ينظر: ابن كثير (الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير)، تفسير ابن كثير (تفسير القرآن الكريم)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط6، 1420هـ-1999م، مج2، ص 598.

[6]- عبد الرضا علي، موسيقي الشعر العربي قديمه وحديثه- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، عمان، ط1، 1997م، ص 169.

وقد تباينت آراء العروضيين في تحديدهم للحروف التي تتشكل منها القافية، فنجد الأخفش يعرفها بقوله: « اعلم أن القافية آخرُ كلمةٍ في البيت، وإنما قيلَ لها: "قافية" لأنها تقفو الكلام».[1]

والخليل بن أحمد الفراهيدي يعرفها بقوله أنها:«ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن».[2]

وللقافية حروف مخصوصة بها والتي على أساسها نصنف القوافي إلى مطلقة ومقيدة في قصيد "عجائب قانا الجديدة" ،وهذه الحروف «خمسة: التأسيس، الردف والروي والوصل والخروج».[3]

01- الروي: آخر أحرف الشعر المقيد، وما قبل الوصل في الشعر المطلق.

02- الوصل: حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروي، أو الهاء التي هذا الرويّ ..... وحركتها تسمّى النفاذ.

03- الخروج: حروف المدّ الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل أو النفاذ.

04- الردف: حرف مد قبل الروي، فإذا كان ألفاً التزم الألف، وإن كان واواً أو ياء جاز التبادل بينهما.

05- التأسيس: ألف بينه وبين الروي حرف يسمّى الدّخيل.

06- الدخيل: وهو حرف صحيح بين التأسيس والروي.[4]

«والقافية القديمة إذن قد تسهل من أمرها الحصيلة اللغوية، ولكنها بعد هذا تمثل حركة التموج والتلون الموسيقي في القصيدة مثلا، أما القافية الجديدة فقد حاولت أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا، قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر أو للأسطر... فالقافية الجديدة إذن كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد، في حين كانت القافية القديمة تلزمه بالوقوف، وتعينه حتى عندما لا يقف عندها القارئ».[5]

---

[1]- الأخفش (أبو الحسن سعيد بن سعدة)، كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار أمانة، بيروت، لبنان، ط1 1394هـ-1974م، ص 3.

[2]- المرجع نفسه ، ص 8

[3]- التنوخي (القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله بن المحسن)، كتاب القوافي، تحقيق:عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر ط2 ،1978م،ص93.

[4]- ينظر: سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر (د ط)، 1993م، ص 86.

[5]- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 114.

وفي ما يلي أنواع القوافي في قصيد "عجائب قانا الجديدة" من حيث الإطلاق والتقييد (حسب حروف القافية).

1. **القوافي المقيدة:** «هي ما كانت غير موصولة، أي ليس فيها حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الروي».[1]

وتنقسم إلى ثلاثة أقسام نجدها مكررة عند القاسم:

أ. **القوافي المجردة (خالية من الردف والتأسيس):** ومن النماذج الشعرية التي جاءت فيها القافية مقيدة مجردة في ديوان "عجائب قانا الجديدة" نجد قول الشاعر:

أليس لسرب الطيور و وحش الوعور ملاذٌ
أمينٌ بهذا الوطن؟
وماذا إذن؟
أتدفع حتى الطيور وحتى الوحوش، أتدفع
هذا الثمن؟
لماذا؟ وكيف؟ وأين؟ ومن؟
وأيَّة أرضٍ؟ وأيُّ زمن؟.[2]

ونجد هذا النوع أيضا في قول الشاعر :

إذن هذه الحرب مبتدأٌ والسلامُ الخبرْ.
وعُسر الهلاك قضاءٌ ويُسْر الدمارِ القدرْ.
وبرقُ الرصاص ورعدُ القنابل وَحْيُ المطرْ.
وما يحفر اللغمُ في الحقل توقُ البذور وحلمُ الشَّجَرْ
وما من خرابٍ وما من عذابٍ وما من ضَرَرْ.[3]

يلاحظ في قوافي الأسطر السابقة أن الشاعر اتخذ من حرف (الراء والنون) رويا ساكنا، لا يقبل الإشباع، ولم يكن قبله حرف ردف ولا حرف تأسيس.

[1]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 284.
[2]- الديوان، ص 51.
[3]- الديوان، ص 60.

ب.القوافي المردوفة: ونجد هذا النوع من القوافي في قول القاسم:

وعمري ثلاثُ سنينْ
تكسَّرَ عظمي القليلْ
وضاعَ فمي في الركامِ الثقيلْ
ولا أستطيعُ الصلاةَ ولا أستطيع الدعاءَ ولا أستطيعُ الأنينْ.[1]

يُلاحظ في قوافي الأسطر السابقة أن الشاعر قد اتخذ ياء المد ردفاً.

ومن أمثلة القوافي التي اعتمد فيها الشاعر ألف المد ردفاً نجد ما ورد في قوله:

أَغِثنا ... فما كلُّ هذا الخرابْ
وما كلُّ هذا العذاب
وهذا الضباب وهذا السراب
وما كلُّ هذا المصاب. وهذا المصاب
وهذا المصاب.[2]

ومن القوافي المردوفة بالواو (حرف مد) ما جاء في قول الشاعر:

هو الطقسُ، أخلاقُهُ قلّبٌ كالفصولْ.
وكالناسِ بين الشروقِ وبين الأفولْ.
وبين الفروعِ وبين الأصولْ
وماذا أقولْ؟.[3]

فاللام الساكنة في المثالين السابقين حرف روي، والواو (حرف مد) هو حرف الردف.

وتواتر هذا النوع من القوافي التي فيها امتداد للصوت، يجعلها تضفي على النص سحرا خاصا وإيقاعا متميزا، وجاءت منسجمة وصرخة الحزن والأسى التي في أعماق الشاعر نتيجة تلك الأوضاع الأليمة التي تعيشها قانا.

[1]- الديوان، ص 5.
[2]- الديوان، ص 20، 21.
[3]- الديوان، ص 38.

ج. القوافي المؤسسة:

لا نلحظ وجود هذا النوع من القوافي بشكل لافت في ديوان القاسم الذي بين أيدينا، غير مرتين في المقطوعة العاشرة في قوله:

أبي نسيَتْنَا القذائِفْ.
ولم تكتسحنا العواصِفْ.[1]

ونجدها مرتين في قول الشاعر:

وهذا الدخانُ عجيبةُ تلك الحرائقْ
وبضعُ دقائِقْ.[2]

فكل من الفاء والقاف حرفا روي مقيد، والهمزة حرف دخيل والألف قبلها حرف التأسيس، فلم تؤثر بشكل لافت في تحريك الإيقاع وجماليته.

2. **القوافي المطلقة:** «وهي ما كانت موصولة»[3]، وتنقسم هي الأخرى إلى ثلاثة أقسام:

أ. **القوافي المجردة (الخالية من الردف والتأسيس):**

ومن أمثلتها عند سميح القاسم نجد قوله في المقطوعة الآتية:

تمزَّقَ عنكَ القميصُ الملوَّن بالقمحِ والوردِ
فأهدأ قليلاً .وكفَّ عن اللعْبِ في الملجأ الضَيّقِ
ستُقْبِلُ أجنحةُ الموتِ من أُفقكَ الأزرقِ
لتُغلقَ وردةَ حلمكَ... في قبوكَ المغلَقِ
على فمِكَ الميّتِ المُطبقِ.[4]

[1]- الديوان، ص 28، 29.
[2]- الديوان، ص 62.
[3]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 284.
[4]- الديوان، ص 8.

القافية هنا مشتملة على وصل ناتج عن إشباع حركة الروي المتحرك بالكسر، وجاء الروي المتحرك بالكسر، وحرف الروي في هذه المقطوعة مجرورا انسجاما مع شعور الشاعر بمرارة الانكسار والضعف .

ومن أمثلة القوافي المطلقة المجردة أيضا قول الشاعر في المقطوعة الآتية:

منذا؟ وتعرفُ أنك تجهلُ
قاموسَ ضيفتك القنبلهْ
وتسقطُ في ورطةِ الأسئلَهْ
وفي المحنة المهزلَهْ
على أُمَّة مُثقَلَهْ
ولا شيءَ فيها سوى البسملَهْ
وما في يديها سوى الحوقلَهْ.[1]

فاللام هنا حرف روي وحرف الهاء وصل وهي هاء سكت منقلبة عن التاء، والتي يجد فيها الشاعر مخرجاً لتأوهاته الدفينة إزاء الواقع المرير الذي شهدته قانا، وهي تحْمل دلالة الضعف إذا ما قارناها بحركات الكسر والضم.

ب. القوافي المردوفة:

ويأتي الردف بالألف والياء والواو، ومن أمثلة القوافي المطلقة المردوفة بالألف في قصيد "عجائب قانا الجديدة" قول سميح القاسم في المقطوعة الآتية:

أنا دُميةٌ ضائعَهْ

يسيلُ دمي في الخرابِ

ولا أستطيعُ الكلامَ وشكوى العذابِ

لصاحبتي الطفلةِ الحلوةِ الرائعة

[1]– الديوان، ص 9.

وها أنذا أستغيثُ. وما من جوابِ

أنادي. لأني فقدتُ صوابِي.[1]

ومن القوافي المردوفة بالياء (حرف مد) ما جاء في قول الشاعر:

يريد أخٌ أو عدوٌ يريدُ ونحن نريد

ونحن الكلامُ المفيد

ونحنُ الكلامُ الأكيد

ونحن الكلامُ الوحيد

وما من قيودٍ وما من سدود.

تضلّل حكم الحياة السديد

وتكسر حلم الحياة العنيد.

وعن دربه لا نحيد

وعن دربها لا نحيد

وعن دربنا لا نحيد.[2]

ونجد الردف بالواو في المقطوعة الشعرية الآتية :

وحقًّا يدومُ

ويفرحُ قمحٌ ويُزهرُ جُرح وتزهو نجومٌ

ويصحو فضاءٌ فما من نيازك تهوي علينا وننسى

[1]- الديوان، ص 6.

[2]- الديوان، ص 46، 47.

الطريق إلينا رجومُ

ويعطي السلامُ السلامَ ويُهدي الهدوءُ

الهدوءَ ويصبحُ فينا النما وينزحُ

عنَّا الوجومُ

ونفطر بعد الصيام بخير وعن كل شرَّ نصومُ

وحقاً نقومُ

وحقّاً ندومُ.[1]

فحروف المد هذه حملت معها نغما وإيقاعاً شجياً، إضافة إلى ذلك فهي جاءت متناغمة وتلك الحسرة الممتدة المدى التي في نفس القاسم، ولقد عكست لنا حالة الصراخ الأليم الذي في أعماق الشاعر نتيجة تأثره الشديد بمأساة قانا، والذي ألجأه إلى استعمال هذه الحركات الطويلة التي أوصلت لنا مكنونات الشاعر الداخلية، إضافة إلى ذلك فقد حملت معها دلالة على مدى صموده وتحديه لتلك الظروف القاسية، حيث يرتفع صوته بها واضحاً، مؤديا ذلك العرض في قوله مثلا: (نحن نريد / ما من صدود / العنيد / لا نحيد....)، فقد وفق الشاعر حينما ربط هذا النوع من القافية بدلالة التحدي والصمود رغم تلك الظروف القاسية، وكأنه صوت التحدي في عمق المأساة.

ج. القوافي المؤسسة:

ومن المقطوعات ذات القوافي المؤسسة نجد المقطوعة الآتية:

هنا الأرضُ. موحشةٌ فارغَهْ.
وبعضُ الكلابِ الشريدةِ في دمها والغَهْ.
هنا الأرضُ. من مجلسِ الأمنِ تمضي.
إلى مجلس الأمنِ، يُهْرَعُ من وصمةٍ دامغَهْ

[1]– الديوان، ص 41، 42.

إلى وصمةٍ دامغَهْ.[1]

فنجد حروف المد تتكرر في هذه الأسطر مرتبطة بهاء السكت، التي أحدثت موسيقية مميزة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن حضورهما معاً أي (ألف المد التأسيس، وهاء السكت "الوصل") امتزجا معاً ليعبرا عن مساحة الظلم الذي لازال يشعره بالاضطراب وعدم الاستقرار وعن التعب الذي يشعر به والذي لمسناه في هاء السكت التي حمَّلها الشاعر تأوهاته الدفينة.

ملاحظة: ما نلاحظه في مقطوعات هذه المدونة، أن الشاعر يميل إلى التنويع في القوافي في المقطوعة الواحدة، فنجد قافية واحدة تتكرر عنده ـ حين يلجأ إلى تغيير قوافيه بين مقطع وآخر ـ في مجموعة أسطر متتالية، ثم ينزاح عنها إلى نوع آخر في أسطر أخرى من نفس المقطوعة، فلا يطيل كثيراً في قافية موحدة، وذلك دال على قدرته في توليد الإيقاع كما أنه يتيح له حرية أوسع للتعبير عن أفكاره حيث كل مقطع مستقل عن غيره إيقاعيا.

[1]– الديوان، ص 17.

التضمين:

مصطلح التضمين من المصطلحات التي نجدها في علوم متعددة كالنحو والبلاغة والصوتيات وعلمي العروض والقوافي، فهو مصطلح واحد لفنون مختلفة، وما يعنينا في هذا البحث هو التضمين كظاهرة عروضية، وقبل الخوض في دراسة هذه الظاهرة العروضية وحضورها في مقطوعات ديوان عجائب قانا الجديدة للقاسم سنقدم تعريف هذا المصطلح كما أورده أهل العروض.

فالتضمين حسب المعنى العروضي هو: «... ما لم يتم معنى قوافيه إلا بالبيت الذي يليه».[1]

فيبنى البيت الشعري على كلام يكون وضوح معناه مرتبط بالبيت الذي يليه،[2] كأن يأتي المبتدأ في البيت، ثم يأتي الخبر في البيت الذي يليه.

وقال فيه أبو العلاء المعري: «هو أن لا يتم المعنى في البيت الواحد وقال ابن سنان هو ألا تستقل الكلمة التي هي القافية بالمعنى حتى تكون موصولة بما في أول البيت الثاني كقول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الجفارَ على تميمٍ وَ هُمْ أَصْحابُ يوم عُكاظٍ أَتّي

شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صالحاتٍ وَثِقتُ لهمْ بحسنِ الظنّ مِنّي».[3]

«ومن التضمين ضرب آخر يكون البيت الأول منه قائما بنفسه يدل على جمل غير مفسرة ويكون في البيت الثاني تفسيراً لتلك الجمل فيكون الثاني يقتضي الأول كاقتضاء الأول له، كقول امرئ القيس:

وتعرفُ فيه مِن أبيه شمائلاً وَمن خَالِهِ ومِنْ يزيدَ ومن حُجُرْ

سَمَاحَةَ ذَا وبِرّ ذَا ووفَاءَ ذَا وَنَائِلَ ذَا إِذَا صَحَا وَإِذَا سكَرْ

ولم يعتبر هذا النوع من التضمين عيباً».[4]

---

[1] – أحمد حسن حامد، التضمين في العربية(بحث في البلاغة والنحو)، الدار العربية للعلوم ودار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1422هـ–2001م، ص 34.

[2] – ينظر: أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم (عربي– عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، ط1 2001م، ص 163.

[3] – المرجع نفسه، ص 164.

[4] – الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 166.

ومما ورد في معجم المصطلحات العربية لمجدي وهبة وكامل المهندس أن التضمين يعد «عيبا من عيوب القافية ما لم يكن البيت التالي تفسيرا أو وصفا أو مؤكداً أو بدلا مما قبله، فإنه لا يعد التضمين في هذه الحالة عيباً، لأن معنى البيت الأول تم بدون التالي له».[1]

وقد اتفق القدماء على أن خلو الشعر من التضمين أفضل من وجوده فيه، غير أن مواقفهم قد اختلفت بعد ذلك، وهذا راجع إلى عدم ذكر الخليل إياه ولا عده من عيوب القافية، فيرى الأخفش مثلا أنه ليس عيبا لكثرته، في حين يرى ابن كيسان أنه ليس بالعيب القبيح، أما المتأخرون فاستقبحوه، و ذلك لكون القافية في الشعر محل للوقف والاستراحة فإن افتقرت لما بعدها لم يصح الوقوف عليها.[2]

وقد شايع الشعراء المحدثون الرأي القائل بأن التضمين ليس عيبا لأن القصيدة عندهم قائمة على الوحدة الموضوعية لا على وحدة البيت.[3]

وسنقوم في هذا البحث برصد هذه الظاهرة (التضمين) في قصيد "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم وذلك على النحو الأتي:

- **فصل الوقف على القافية الفعل عن فعله:** ونجد ذلك في قول الشاعر:

وملّت عمامة صنّين ملَّت عناقيد زَحلة **ملَّت**

رؤى بعلبكّ وملَّ الجنوبُ وملَّ الشمال حصارًا.[4]

فصل الشاعر عند وقوفه على القافية في السطر الأول بين الفعل الماضي "ملّت" والفاعل "رؤى بعلبك".

ومن أمثلة فصل الوقف على القافية للفعل عن فاعله أيضا قول الشاعر سميح القاسم:

في صيف جزين في شطِّ جونية في ما **تمنَّت**

[1]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 108.

[2]- ينظر:حسين نصار، القافية في العروض و الأدب،مكتبة الثقافة الدينية ، بورسعيد- مصر، ط1، 1421هـ-2001م،ص112.

[3]- ينظر:أحمد حسن حامد، التضمين في العربية (بحث في البلاغة و النحو)، ص 36.

[4]- الديوان، ص57.

طرابلسُ...منذا أَعدَّ أكاليلَ غارٍ لجبهة.[1]

نجد الشاعر هنا أيضا يفصل بين الفعل "تمنت" والفاعل "طرابلس" الذي في أو السطر الثاني.

- **فصل الوقف على القافية المبتدأ عن الخبر:**

ومن هذا الضرب نجد قول الشاعر سميح القاسم :

ملاكٌ صغيرٌ جميلٌ

يفتّش عن غيمةٍ يستريحُ عليها.[2]

فصل الشاعر في السطرين السابقين المبتدأ "ملاك" عن خبره الجملة الفعلية "يفتش عن غيمة".

ومن أمثلة فصل الشاعر بين المبتدأ والخبر عند وقوفه على القافية أيضا قوله:

وحمّى القلوعْ

تشجّع حمّى الضلوعْ.[3]

فصل بين المبتدأ "حُمى" والخبر الجملة الفعلية "تشجع" وفي نفس المقطوعة أيضا فصل بين المبتدأ والخبر في قوله:

أَعدِّي. وكيف تُعدّين والزحفُ و**القصفُ**

ليلٌ تفحّخُهُ الشبهاتُ وما من سراجٍ وما

من شهابٍ وما من شموعْ.[4]

فصل هنا عند وقوفه على القافية بين المبتدأ "القصف" والخبر "ليلٌ"

كما نجده يفصل بين المبتدأ و الخبر في قوله:

[1]- الديوان، ص 58.

[2]- الديوان، ص 33.

[3]- الديوان، ص 64.

[4]- الديوان، ص 64.

في آخر الأمرِ. في بادئ الموتِ. **أُمي**
تُصلّي لأجليَ . من موتها.[1]

أقام الوقف على القافية هنا تضمينا وذلك بالفصل بين المبتدأ "أمي" وجملة "تصلى" وهي الخبر.

- **فصل الوقف على القافية المفعول به عن الفعل والفاعل**

ومن هذا الضرب قول الشاعر في المقطوعة الشعرية الآتية :

منذا ؟ وتعرفُ أنك **تجهلُ**
قاموسَ ضيفتك القنبلَهْ.[2]

جعل الوقف على القافية ـ في الأسطر الشعرية السابقة ـ الشاعر يفصل بين الفعل "تجهل" والفاعل ضمير مستتر:(أنت) وبين المفعول به "قاموس".

كما نجد الشاعر أيضا يفصل بين الفعل و المفعول به في قوله:

ويصحو فضاءٌ فما من نيازك تهوي علينا و**تنسى**
الطريقَ إلينا رجوُم.[3]

فالشاعر هنا فصل بين الفعل "تنسى" وفاعله المقدر (هي) والمفعول به "الطريق" .

ومن الفصل بين الفعل والمفعول به أيضا قوله في المقطوعة نفسها:

يعطي السلامُ السلامَ ويهدي **الهدوءُ**
الهدوءَ ويصدحُ فينا النماءُ وينزحُ
عنا الوجومُ[4].

أدى الوقف على القافية هنا فصل الشاعر بين الفعل "يهدى" والفاعل "الهدوءُ" وبين المفعول به "الهدوءَ".

---

[1]- الديوان، ص 69.
[2]- الديوان، ص 09.
[3]- الديوان، ص 41، 42.
[4]- الديوان، ص 42.

كما نجد هذا الضرب في المقطوعة الشعرية التالية:

وينسى القتيلُ القتيلَ وتنسى **الدروبُ**
حظوظَ الجهاتِ.[1]

ففصل الشاعر هنا عند وقوفه على القافية بين (الفعل والفاعل) "تنسى/ الدروبُ" والمفعول به "حظوظَ".

- **فصل الوقف على القافية الصفة عن الموصوف.**

من هذا الضرب نجد قول سميح القاسم في المقطوعة الآتية:

أليس لسرب الطيور ووحش الوعور **ملاذٌ**
أمينٌ بهذا الوطن؟
وماذا إذن؟
أتدفع حتى الطيور و حتى الوحوش، أتدفع
هذا الثمن؟.[2]

فالشاعر هنا فصل بين الصفة "أمينٌ" والموصوف "ملاذٌ" عندما وقف على القافية.

ونجد القاسم يفصل بين الصفة و الموصوف أيضا في قوله:

قانا الحبيبه
تبارك فيك العجيبة عرساً يزفُّ **الحياة**
الخصيبه
إلى أمَّة،عُرسها لا يكلُّ
و أفراحها لا تملُّ.[3]

فالشاعر عند وقوفه على القافية في الأسطر الشعرية السابقة فصل بين الصفة "الخصيبة" والموصوف "الحياة".

[1]- الديوان، ص 35.
[2]- الديوان، ص 51.
[3]- الديوان، ص 67.

- **فصل الوقف على القافية الجار عن المجرور.**

ومن هذا الضرب نجد قول الشاعر سميح القاسم في المقطوعة الآتية:

بنتٌ تدندنُ لحناً غريباً حزيناً، وتبحثُ **عن**
حفنةٍ من بقولْ
و بعضِ زهورِ الحقولْ.[1]

فصل الشاعر عند وقوفه على القافية في الأسطر السابقة بين حرف الجر "عن" والاسم المجرور "حفنةٍ".

ومن أمثلة فصل القاسم بين حرف الجر و الاسم المجرور أيضا قوله:

ومنذا استفزّ الرياح وهزَّ الجراحَ ومنذا **على**
الجار جارا؟
ومنذا تحدّى ومنذا تعدّى و منذا أعدّ وشدّ و ردّ.[2]

فصل الشاعر عند وقوفه على القافية بين حرف الجر "على" والاسم المجرور "الجارِ"

- **فصل الوقف عن القافية بين المتضايفين:**

من أمثلة ذلك قول الشاعر:

وفينا يقوم المسيحُ فينا يقوم المحمَّدُ من موتنا
في الحياةِ وترضى السماوات والأرضُ عنا **وربُّ**
الخليقة يمسح بعض الخطايا الصغيرة يصفح **بعض**
الذنوبِ البريئةِ، يفتحُ باب العجيبة رحباً.[3]

[1]- الديوان، ص 38.
[2]- الديوان، ص 58.
[3]- الديوان، ص 41.

نجد الشاعر في هذه المقطوعة يفصل بين المضاف والمضاف إليه في سطرين متتابعين ففي السطر الأول فصل بين المضاف "ربُّ" والمضاف إليه "الخليقة"، وفي السطر بين الثاني والثالث فصل بين المضاف "بعض" والمضاف إليه "الذنوب".

ونجد القاسم أيضا يفصل بين المضاف و المضاف إليه في قوله:

أهذا الذي انتظرته أميراتُ بيروت في **حلمِ**
قانا وعكار في وهم عامل والمتن والشوف.[1]

فصل سميح القاسم هنا بين المضاف "حلمِ" والمضاف إليه "قانا".

ونجده أيضا يفصل بين المتضايفين في قوله :

و حمّى القلوعْ
تُشجّع حمّى الضلوعْ
على طفرةٍ في المجاهيل، فينيقَ يزهو بفنّ
الجموحِ. وقلبُ أوربا انبهارٌ و وجهُ
أوربا خُشوعْ.[2]

ففصل هنا بين "فن" (المضاف) و"الجموح" (المضاف إليه).

- **فصل الوقوف على القافية أداة النفي والمنفي:**

ومن هذا الضرب قول الشاعر سميح القاسم في المقطوعة الشعرية الآتية :

ونحن مللنا المقام
وحلَّ علينا الظلام
وحلّت بداياتنا في الختام
فلسنا نغيب طويلاً: نغيب عن الوعي.لكننا **لا**
نغيب طويلا.[3]

[1]- الديوان، ص 57.
[2]- الديوان، ص 64.
[3]- الديوان، ص 45.

ففصل هنا الشاعر بين "لا" النافية والفعل المنفي "نغيب" عند وقوفه على القافية.

وما نستشفه مما سبق أن ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم يحفل بظاهرة التضمين، و نجد هذه الظاهرة تساهم بشكل واضح في الوحدة الموضوعية في القصيد، فلا يكاد فيها القارئ يستطيع الوقوف ليلتقط أنفاسه لما جعل الأسطر مرتبطة فيما بينها ليس فقط من خلال التدوير، بل بالتضمين الذي يكون فيه الارتباط واضح من خلال المعنى فهو يحاول أن يصور لنا مدى ارتباطه الشديد بقضية "قانا" فكان الإيقاع فيها حزينا، منسابا، فكأنما ربط بين الشكل الخارجي والمعاني الداخلية، حيث استثمر هذه الظاهرة أفضل استثمار، فأدت دورا في إيقاعية القصائد من ناحية ومنحت أسطر القصيدة عنصرا التلاحم والقوة لأن السطر الشعري يظل في احتياج مستمر للذي بعده ليؤدي دلالته المرجوة.

الإيقاع الداخلي:

كما سبق وقلنا إنّ الإيقاع ظاهرة لا تختص بالوزن والقافية، وما يتعلق بهما فحسب، لأنه مرتبط بالأصوات وانسجامها وتناسقها وتآلفها ليصل بالخطاب الشعري إلى ذروة موسيقيته عبر التناغم الصوتي والدلالي، فلا يمكن للصوت أن يكون بمعزل عن المؤثرات الأخرى التي يسعى الشاعر من خلالها إلى إغناء نصه لأنه يسهم بشكل مباشر في تكثيف الإيقاع الداخلي له من ناحية، والتأثير في المتلقي وكذا خدمة المعاني التي يسعى لإيصالها من ناحية أخرى.

ويقول في ذلك ابن جني: إنّ كلمات اللغة «قد صيغت على نسق صوتي موائم لمعانيها ومحاك للأحداث المعبر عنها بهذه الكلمات»[1]، ويؤكد على ذلك بقوله أيضا: « فأمّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها ويحتذونها عليها... ومن ذلك قولهم: خضم وقضم فالخضم لأكل الرطب... والقضم لقضم اليابس ... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس...». [2]

فهو يرى أن هناك رابطا « بين أجراس الحروف والمعاني المعبر عنها بها ويرى أن ذلك من شانه أن يمنح الكلام كله سمات صوتية معينة وأن يخلق جوا موسيقيا خاصا من شانه أن يوحي بالصورة المراد التعبير عنها».[3]

ومن الظواهر التي ساهمت بشكل واضح في تكثيف الإيقاع الداخلي في مقطوعات "عجائب قانا الجديدة" للقاسم التجنيس والتوازي والتكرار.

---

[1]- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، (د ب)، (د ط)، 1371هـ-1952م، ج2، ص 157.

[2]- كمال بشر، التفكير اللغوي، بين القديم والجديد، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط) ،2005م، ص 406.

[3]- المرجع السابق، ص 408.

1. التجنيس:

يعتبر التجنيس أو الجناس أو المجانسة... من المحسنات البديعية التي تسهم بشكل واضح في توليد الإيقاع الداخلي للقصيدة العربية، وقد اعتنى به الدارسون القدامى وصنفوا فيه الكثير من الكتب، وجعلوه أبوابا متعددة... ومنهم عبد الله ابن المعتز وأبو علي الحاتمي، والقاضي أبو الحسن الجرجاني، وقدامة ابن جعفر الكاتب، وغيرهم.[1]

وللجناس تسميات عدة منها :التجنيس والمجانسة والتجانس وكلها ألفاظ مشتقة من الجنس والشيئان المتجانسان هما اللذان دخلا تحت جنس واحد، وكلمتان متجانستان هما اللّتان شابهت إحداهما الأخرى.[2] والجناس عند البلاغيين «تشابه الكلمتين في اللفظ كله أو بعضه مع اختلاف المعنى».[3]

ويعد توظيف الكلمات المتجانسة مظهرا من المظاهر الأسلوبية، وذلك لما تنطوي عليه تلك الكلمات من تماثل وتقارب صوتي كلّي أو جزئي يسهم في إنتاج الدلالة وصناعة الإيقاع المميز للنص.[4]

ومن أنواع الجناس في العربية والتي سنتناولها بالدراسة التطبيقية: الجناس التام، الجناس اللاحق الجناس المضارع. وبتصفحنا لديوان "عجائب قانا الجديدة" نجد حضور هذه الأنواع غير أنّ التام لم يكن حضوره بارزا حيث وظفه الشاعر مرة واحدة.

أ. **الجناس التام:** وهو «ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها...» [5].

---

[1]- ينظر: ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، (د ط)، (د ت)، ج1، ص 268.

[2]- ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط2، 1418هـ-1997م، ص 278.

[3]- عبد النور جبور، المعجم الأدبي،دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط2 ، 1984م، ص 88.

[4]- ينظر:رابح بن خوية، في البنية الصوتية و الإيقاعية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط1 ، 2013م ص91، 92.

[5]- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع (دراسة تاريخية و فنية لأصول البلاغة ومسائل البديع)، ص 279.

نجد في هذا النوع الوحدات الصوتية متماثلة تماثلا يكاد يكون تاماً، ولكن كما قلنا لم نجد هذا النوع بشكل مكثف في ديوان القاسم، فلقد وظفه مرة واحدة و ذلك في قوله:

أهذا الذي أنتظروه **مِراراً** لكي يمقتوه **مَرَاراً؟**

ملوكُك يا صورُ أم أهلُ صيدونَ ملّوا انتظارا[1].

فالثنائية (مِراراً / مَرَاراً) متفقتان في كل مخارج الحروف غير أنهما يختلفان في حركة (حرف الميم) مما أدى إلى اختلاف المعنى، فالكلمة الأولى(مِراراً) ومفردها مرة وهنا استعمل الجمع للدلالة على كثرة المرات[2]، والثانية (مَرَاراً) و «المرارة :ضدّ الحَلاوة، و المرّ نقيضُ الحلو »[3].أي أنها تعني الشيء المر.

ب. **الجناس اللاحق:**«هو الذي اختلف فيه المتجانسان في أنواع الحروف متباعدة المخرج (بشرط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف)، كقوله جلّ شأنه: ﴿ويلٌ لكلِّ هُمزةٍ لمزةٍ﴾، إذ مخرجا الهاء واللام متباعدان»[4].

وقد وُظّف في هذه المدونة بأضربه المختلفة:

- **تباين الوحدتين الصوتيتين في أول المفردة:**

ومثال ذلك قول سميح القاسم:

وتسقطُ في ورطةِ الأسئِلَهْ
وفي المحنة المهزلَهْ
على أُمَّةٍ مُثقَّلَهْ
و لا شيءَ فيها سوى البسملَهْ
وما في يديها سوى الحوقلَهْ
إذا فاجأتْها صُروفٌ

[1]– الديوان، ص 57.

[2]– ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 1425هـ–2004م، ص862.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مج5، ص166.

[4]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 139.

وإن داهمتْها ظُروفٌ
ولم تستطعْ كبحها طفلةٌ
ولم تستطعْ وردةٌ
ولم تستطع سُنبلَهْ...[1]

ففي ثنائية (صُروفٌ / ظُروفٌ) اختلاف مخرج الوحدتين الصوتيتين في أوّل كلمة، "فالصاد" لثوي، "والضاد" أسناني، وهذا الاختلاف أدّى إلى اختلاف المعنى، فالكلمة الأولى تدل على «نوائب الدهر و حِدْثانِه»[2]، والثانية دالة على الأحوال[3].

ومن أمثلة ذلك أيضا ما جاء في قول الشاعر:

على جُثتي **الهاجعَهْ**
ومنذا أكونُ أنا؟ ما تكونُ
شظايا عذابي وصمتي وبيتي وموتي
وأهلي ونسلي وظلّي
سوى الكلمات الجديدهْ
في مُعجم **الفاجعَهْ**.[4]

فنلمح في هذه الأسطر ثنائية (الهاجعَة / الفاجعَة) المختلفتين في الوحدة الصوتية الأولى "الهاء" حنجرية و"الفاء" شفوية أسنانية، وهذا الاختلاف أدى إلى اختلاف الدلالة، باعتبار أن الأولى دالة على من نام بالليل خاصة...، والثانية دالة على «المصِيبة المؤلمة توجعُ الإنسان بفقد ما يعزّ عليه...»[5]

- **تباين الوحدتين الصوتيتين في وسط المفردة:**

ومن هذا النوع نجد قول الشاعر:

[1]- الديوان، ص9، 10.
[2]- مجمّع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص513.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص575.
[4]- الديوان، ص 19.
[5]- مجمّع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 675.

لبيروتَ ميعادُها **المتجدّدُ**

ما بين قانا وقانا

وللقدسِ ميعادُها **المتجمّدُ**.[1]

وقع الجناس بين ثنائية (المتجدّدُ/المتجمّدُ) اللتين اختلفتا في الوحدة الصوتية الوسطى "فالدال" أسنانية لثوية، و"الميم" شفوية، وهذا الاختلاف أدّى إلى تباين الدلالة، فلأولى مشتقة من مادة (جَدَّ)، وجدّد الشّيء بمعنى صيّره جديداً فالمتجدّد إذن هو المستمر في التجدد مرّة بعد أخرى[2]، الثانية تعني الشّيء الصّلب أي الذي ضدّ السّائل[3].

ومن أمثلة ذلك أيضا نجد قول الشاعر سميح القاسم:

وفي القلبِ ما لمَلَمَ القلبُ من أمنياتٍ طريدَهْ

وبعضُ الأغاني الشريدَهْ

على الطرقاتِ **البليدَهْ**

وفي الشُّرفاتِ **البعيدَهْ**

وفي القلبِ نبضٌ تلاشى

يحاولُ أن يستعيدَهْ

وأشلاءُ رؤيا جديدَهْ...[4]

فالثنائية (البليدة / البعيدة) مختلفتان في الوحدتين الصوتيتين (اللام / العين) إذ (اللام) أسناني لثوي و(العين) حلقي وهذا أدى إلى اختلاف الدلالة فالأولى دالة عل من « ضعُف ذكَاؤُه ...وقلَّ نشَاطُه»[5]، والثانية تعني الشّيء « المتنَائي...الذي لا قَرابة بينَكَ وبينَهُ»[6]، و« البعد خلافُ القُرب»[7].

[1]- الديوان، ص 18.

[2]- ينظر : مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ،ص109.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- الديوان، ص 15، 16.

[5]- مجمَّع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص68.

[6]- المرجع السابق، ص63.

[7]- ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص89.

ج. **الجناس المضارع:** «هو الذي اختلف فيه المتجانسان في أنواع الحروف المتقاربة المخرج على ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف، مثل قوله تعالى: ﴿وهُم ينْهُونَ عَنْهُ وَيَنْأُونَ عَنْهُ﴾» [1].

- **التقابل بين الوحدات الصوتية في الأوّل:**

ومن هذا النوع ما نجده في قول سميح القاسم:

وبعضُ الكلابِ الشريدةِ في دمها **والغَهْ**
هنا الأرضُ. من مجلسِ الأمنِ تمضي
إلى مجلس الأمنِ يُهْرَعُ من وصمةٍ دامغَهْ
إلى وصمةٍ دامغَهْ
إلى وصمةٍ دامغَهْ
ومن عالمٍ قاصرٍ قاصرٍ
إلى محنةٍ **بالغَهْ**.[2]

فثنائية (والغة / بالغة) مختلفتان في الوحدتين الصوتيتين في أول الكلمة، "فالواو" و"الياء" متحدتين في المخرج، فكلاهما لهما المخرج نفسه ألا وهو الشفتان، غير أن معناهما مختلف، فالأولى تدل على «شُرب السّباع بألسنتها »[3]، والثانية تدلّ على المنتهية إلى غَايتها أو المؤَكَّدَة...[4]

- **التقابل بين الوحدتين الصوتيتين في وسط المفردة:**

نجد هذا النوع في قول القاسم:

وقاتلنا يا أبي سيموت بعزلة شهوته **القاسية**
يموت بحكم القضاء
ولكن بضربتنا **القاضية**.[5]

[1]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 140.
[2]- الديوان، ص 17.
[3]- ابن منظور ، لسان العرب، مج8، ص460.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص460.
[5]- الديوان، ص 31.

نجد ثنائية (القاسية / القاضية) مختلفتين في الوحدة الصوتية الوسطى، لكنهما من مخرج واحد، "فالسين" لثوية "والضاد" لثوية أيضا، وهما يؤديان معنى مختلفا، فالأولى تدلُّ على من اشتدّ قلبه وصَلُب فخرجت منه الرَّحمة واللّين[1]، والثانية تدلُّ على «المنيّة التي تَقضِي وَحِيًّا. والقاضِية المَوتُ...».[2]

وما يمكننا قوله أن الجمع بين هذه الثنائيات أدى إلى إبراز مهارة الشعر البلاغية والدلالية من ناحية ومن ناحية أخرى أضفى تناغما موسقيا ميز الإيقاع الداخلي، حيث يتضح لنا من خلال هذه الألفاظ المتجانسة الأثر الموسيقي الذي كان نتيجة توظيفها، فأضافت بذلك لمسة فنية وجمالية متناسبة والحالات النفسية للشاعر.

[1]- ينظر: مجمّع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص735.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج15، ص187.

2. التوازي:

تعتبر ظاهرة التوازي من الظواهر التي اهتمت بها الدراسات اللغوية، وهي تسهم بشكل واضح في إضفاء إيقاع موسيقي في النصوص الشعرية وكذا النثرية، إذ «ليس التوازي شيئا خاصا باللغة الشعرية، فهناك أنماطا من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي... ومهما يكن الأمر فإن هناك فارقا ... ملحوظا بين توازٍ في الشعر وبينه في النثر، ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي».[1]

والتوازي هو « عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواءً في الشعر أو النثر»[2]، والتوازي أوضح ما يكون في النص الشعري لأنه مرتبط بكيفية تنظيم مكوناته الصوتية والدلالية والتركيبية بطريقة خاصة، أساسها التشاكل والتخالف بين وحداته بحيث تحاكي كل وحدة لغوية قائمة في النص وحدة لغوية أخرى في موضع آخر ما يحقق أكبر قدر من التناغم الإيقاعي والتأثير الفني على المتلقي.[3]

وظهرت تعريفات عدة معاصرة لظاهرة التوازي ومن أشهرها أنه:

«التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية».[4]

«ويعرفه "فيوري لوتمان v. Lotman" بأنه مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر ـ بدوره ـ يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ... ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا

[1]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط1 1988م، ص 108.

[2]– عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1419هـ– 1999م، ص 7.

[3]– ينظر: محمد صلاح أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي، سلسلة إبداعات فلسطينية (18)،(د ب)، ط1، 2006م ص53.

[4]– محمد مفتاح، التشابه واختلاف نحو منهاجيه شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط1 1996م، ص 97.

معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق سلوك ثانيهما»[1].

والتوازي « يكون أحيانا مترادفا بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى، ويكون أحيانا متضادا بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول، ويكون أحيانا توليفيا بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول»[2].

ويقسم علماء اللغة المحدثون التوازي إلى ثلاثة أنواع سنسلط عليهما الضوء لدراسة هذه الظاهرة في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم، التي نجدها تحفل بأنواع التوازي التالية:

أ. **التوازي الصوتي (الإيقاعي)**: يقوم هذا النوع من التوازي على التنسيق الصوتي من خلال توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم.[3]

ومن هذا الضرب قول سميح القاسم:

فما من رفاقٍ وما من زقاقٍ وما من بلَدْ
وما من أَحَدْ.[4]

نلاحظ أن الشاعر قد وزع عناصر البيت توزيعا هندسيا متكافئا، يتجاوز مستوى التقابل الشكلي بين الكلمات إلى مستوى الإيقاع الذي يجعلنا أمام وحدات صوتية تخضع في تتابعها لنظام تتوازى فيه العناصر توازيا منسجما في مخارج حروفها وفي بنيتها الصوتية (رفاق / زقاق – بلد / أحد). ومن هذا الضرب أيضا ما نجده في قول سميح القاسم:

إذا فاجأتْها صُرُوفٌ
وإن داهمتْهاُ ظروفٌ.[5]

[1]– محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع 18، س 2، أفريل، 1999م، ص 87، 88.
[2]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجيه شمولية، ص 97.
[3]– المرجع السابق، ص 24.
[4]– الديوان، ص 8.
[5]– الديوان، ص 10.

تحقق التوازي من خلال توظيف الشاعر لثنائيات (إن / إذا – فاجأتها / داهمتها – صروف / ظروف) المتقاربة في المخرج، والتي وظفها وفق نظام هندسي متماثل.

ونجد التوازي الصوتي محقق أيضا في قول الشاعر:

على الطرقاتِ البليدَهْ
وفي الشُّرفاتِ البعيدَهْ.[1]

فالسطران متوازيان في عناصرهما :(في / على – طرقات / شرفات – البليده / البعيده)، وحقق ذلك انسجاما وتواؤما صوتيا أثرى البنية الإيقاعية.

ب. التوازي التركيبي: ويعرف أيضا باسم التوازي الإعرابي أو النحوي [2]، والذي يتجلّى من خلال تقطيع عناصر التركيب في بيت شعري أو أكثر تقطيعا متساويا في البنية التركيبية والنحوية والصرفية.

ومن هذا الضرب قول الشاعر:

وإن كان لي أن أعيشَ. فلا تُكرهوني
على أن أعيشَ بما ترغبونْ
وإن كان لي أن أموتَ. فلا تكرهوني
على أن أموت كما تشتهونْ.[3]

نلاحظ في الأسطر السابقة أن القاسم يقابل بين عناصر تركيبية وفق الشكل التالي:

(و /... – إن / إن – كان / كان – لي / لي – أن /أن – أعيش / أعيش – فلا / فلا – تكرهوني / تكرهوني).

وذلك في كل من السطر الأول والثالث، أما بالنسبة للسطر الثاني والرابع فقابل بين عناصر التركيب وفق الشكل الآتي:

(على / على – أن / أن – أعيش / أموت – بما / كما – ترغبون / تشتهون)

[1]– الديوان، ص 15، 16.

[2]– عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 21.

[3]– الديوان، ص 36.

فكانت الجملة الأولى والثالثة عبارة عن جملة شرط والجملة الثانية والرابعة هما (جملة جواب الشرط)

إن كان لي أن أعيشَ ⟸ جملة شرط (01)
إن كان لي أن أموتَ ⟸ جملة شرط (02)
فلا تكرهوني ⟸ جملة جواب شرط (01)
فلا تكرهوني ⟸ جملة جواب شرط (02)

ومن ذلك أيضا قول القاسم:

ســـتُقْبلُ أجنحةُ الموتِ من أُفقكَ الأزرقِ
لـــــتُغلق وردةَ حلمكَ في قبوكَ المغلَقَ.[1]

قابل الشاعر بين عناصر التركيب كما يلي:

(س / ل – تُقْبِلُ / تغلق – أجنحة / وردة – الموت / حلم – ك /... – في / من – أفقك / قبوك – الأزرق / المغلق)

وهو توازي تركيبي جزئي، فعند تقطيعنا للعناصر التركيبية في الأسطر السابقة، نجدها متساوية ومتفقة في وحداتها المكونة لها اتفاقا ناقصا.

ج. **التوازي الدلالي:** وهو متعلق بدلالات الألفاظ،[2] وذلك بأن تظهر ألفاظ مترادفة أو شبه مترادفة وألفاظ تقوم بينها علاقة الخاص بالعام أو التعارض، وبصفة عامة فإن الأمر يتعلق بكل الألفاظ التي تربط بينها وشائج دلالية،[3] وهذا الضرب شائع بكثرة في ديوان "عجائب قانا الجديدة".

نجد ذلك في قول الشاعر:

ومَوتَ الطيورِ وموتي
ومَوْتَ السلامِ وموتي.[4]

[1]– الديوان، ص 8.
[2]– عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 21.
[3]– ينظر: سمويل. ر. ليفن، البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة: الولي محمد وخالد التوزاني، منشورات الحوار الأكاديمي، (د ب) (د ط)، 1989م، ص 7.
[4]– الديوان، ص71.

قام التوازي بانتظام العناصر الآتية:

(و / و– موت/ موت – الطيور / السلام – و / و – موتي / موتي)

فالطيور ترمز للسلام وذكرها في السطر الأول ثم أعاد ذكر السلام في السطر الثاني وحقق بهما توازيا دلاليا.

ويلاحظ من الأمثلة السابقة أن التوازي في "عجائب قانا الجديدة" ورد متنوعاً، ففيه الأفقي والعمودي، والذي تتكرر فيه الألفاظ والذي يعتمد على تساوي الجمل، فحقق هذا التوازي تناغماً صوتيا يضفي جمالا إيقاعيا واضحا فجاءت بنية التوازي متوافقة وآمال الشاعر الذاتية وأشواقه النفسية ورغبته في الأمن والسلام، كما نجد التكرار ساهم بشكل واضح في بناء كثير من التوازيات في شعر القاسم.

3. التكـرار:

من أبرز الظواهر التي بنى عليها الشاعر إيقاعه الداخلي ظاهرة التكرار التي حضيت بعناية الأسلوبية، وذلك نظرا لفاعليتها في إثراء الجانبين الصوتي والدلالي للنص، حيث تتأسس هذه العناية بظاهرة التكرار من دخوله عنصرا بنائيا من الحرف ـ الذي هو أبسط عنصر تركيبي ـ وانتهاءً بالنص مجتمعا ليستحيل الصوت حينئذ إلى رمز دلالي يدخل معترك انحرافات أخرى إضافة إلى الوظيفة الإيقاعية بالتعبير والتأثير.[1]

والمتأمل في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم يظهر له جليا أن التكرار جاء بأنماطه المتعددة، فمنها تكرار الصوت والمفردة اسما أو فعلا أو حرفا، ومنها تكرار العبارات على اختلاف بنياتها وأساليبها.

تعريف التكرار:

لغة: جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس في مادة كرّ: «... يدلُّ على جمعٍ وترديدٍ. مِن ذَلك كرَرَت، وذلك رجُوعك إليه بعد المرَّة الأولى، فهو الترديد الذي ذكرناه، والكرير، كالحَشْرَجَة في الحَلقِ، سمِّي بذلك لأنه يرّددها»[2] .

«والكرُّ: الرجوع على الشّيء، ومنه التكرار، وكرّ عنه: رجَع، وكرَّر الشّيء: أعاده مرَّة بعد أخرى، وكرَّرت عليه الحديث إذا ردَّدتُه عليه»[3].

اصطلاحا: هو« الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقي بطبيعة الحال كما نجده أساس لنظرية القافية في الشعر...»[4].

[1]– ينظر: كمال عبد الرزق العجيلي، البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، ص 90.

[2]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج5، ص 126.

[3]– أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم (عربي–عربي)، ص 173.

[4]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 117، 118.

والتكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية في ديوان "عجائب قانا الجديدة"، إذ برز فيه بمختلف أنماطه، و سنتناول هذه الظاهرة اللغوية في مقطوعات الديوان وفق المستويات الآتية:

أولا: تكرار الصوت المفرد: يقصد به تكرار الصوت الواحد في تتابع سريع، ومثاله قول امرئ القيس (130-80 ق.هـ): مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً... [1].

وسنعتمد في رصدنا لأكثر الأصوات تكرارا في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم على صفتي الجهر والهمس.

والجدولان التاليان يوضحان، الأصوات الأكثر تكرارا، وقد صنفناها حسب صفة الجهر والهمس:

الأصـــــــوات المجهورة وعدد تكـــــرارها																			
المقاطع	أ	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ط	ظ	ع	غ	ق	ل	م	ن	و	ي	المجموع
1	9	0	1	15	3	3	0	1	3	1	7	0	4	6	10	13	10	5	94
2	9	14	2	6	2	7	3	1	2	0	8	1	5	16	13	8	12	6	115
3	7	9	3	6	0	6	3	2	1	0	2	3	15	29	22	11	13	3	139
4	5	4	3	3	4	7	1	1	7	1	11	0	18	14	17	10	15	6	118
5	24	32	9	14	3	16	1	5	1	0	4	4	7	43	26	22	13	13	262
6	7	8	8	17	0	13	1	2	3	0	3	2	6	16	11	7	31	6	126
7	10	3	2	5	0	12	0	6	0	0	29	8	2	17	17	9	15	1	101
8	34	34	19	13	17	29	4	6	5	6	8	7	23	84	56	70	6	24	525
9	16	22	6	12	3	13	2	2	7	0	15	3	8	36	24	36	65	13	251
10	35	33	9	7	5	14	7	8	1		0	1	18	44	35	40	32	34	339
11	7	9	3	20	5	8	0	1	1	0	0	6	1	13	11	11	8	4	108
12	12	9	5	4	3	14	3	1	4	2	2	0	7	18	15	12	17	10	138
13	41	17	5	10	8	16	5	5	1	2	12	7	4	29	19	35	23	6	245
14	18	20	5	9	6	14	5	2	4	2	10	5	10	33	20	26	21	15	225
15	13	16	7	12	4	18	4	8	5	0	18	1	14	27	27	29	28	32	265
16	22	24	2	36	0	22	1	10	10	1	33	13	12	35	34	65	38	18	376
17	19	14	5	17	3	16	4	0	3	1	16	5	3	19	14	19	32	9	199
18	11	10	4	6	10	16	2	3	5	0	8	1	2	21	16	19	19	10	163

[1]- ينظر: مجدي وهبه كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 118.

192	11	33	21	12	19	6	0	8	1	5	4	1	15	7	5	7	11	26	**19**
244	11	33	25	51	29	7	2	9	3	3	0	2	19	6	5	6	21	12	**20**
260	15	38	19	39	28	12	4	13	3	2	6	4	34	6	13	11	10	16	**21**
261	17	38	19	39	28	12	4	13	3	2	6	2	36	4	7	4	19	8	**22**
163	11	25	23	10	27	6	2	16	1	2	1	0	8	2	8	6	11	4	**23**
248	15	22	14	31	38	11	17	19	1	2	3	6	11	0	11	14	20	13	**24**
217	23	24	16	17	40	7	0	15	0	0	2	2	10	1	10	11	25	14	**25**
341	30	61	19	59	50	14	2	15	3	5	4	2	13	0	25	3	16	20	**26**

الأصوات المهموسة وعدد تكراراتها											
المقاطع	التاء	الحاء	الخاء	الثاء	السين	الشين	القاء	الصاد	الكاف	الهاء	المجموع
1	10	2	0	2	6	0	9	1	7	0	37
2	24	8	3	1	7	1	5	6	4	10	69
3	13	05	0	2	2	0	7	2	8	1	40
4	17	4	1	1	10	1	9	2	6	15	66
5	25	17	6	2	16	8	12	6	10	17	120
6	12	5	1	3	4	4	8	3	1	9	50
7	6	2	0	0	2	2	5	5	1	12	35
8	29	22	6	9	21	7	20	10	20	35	179
9	24	13	1	0	4	1	66	4	4	10	127
10	36	18	5	6	8	0	14	5	11	30	133
11	6	5	0	1	5	4	1	4	2	9	37
12	9	6	2	0	3	1	6	3	7	3	40
13	27	8	2	0	7	7	9	3	10	11	84
14	14	10	3	3	8	3	6	3	23	15	88
15	16	20	5	1	10	10	12	4	9	7	94
16	31	26	3	0	11	2	8	3	19	11	114
17	23	13	0	0	5	7	5	4	7	6	70
18	9	8	4	1	7	4	4	4	3	5	51
19	13	7	0	2	5	1	11	3	8	6	56
20	12	6	7	2	7	1	5	4	5	11	60
21	19	15	0	3	6	4	12	10	3	4	76
22	8	13	2	2	7	4	14	6	3	4	63
23	5	6	6	0	3	2	3	1	2	18	46
24	23	14	4	0	7	8	15	1	4	18	95
25	26	10	6	0	10	0	7	5	3	15	82
26	47	25	3	1	7	9	14	10	7	10	133

الصوت المجهور:

«وهي حروف أشبع الاعتماد في مواضعها فمنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد فيجري النفس... وحاول الرضي أن يميز بين المجهور والمهموس فمثل لهما بالقاف ومحاولة نطقها والكاف ومحاولة نطقها، إذا نطقت القاف (قفق) والكاف (كك)، فإذا نطقت القاف وجدت النفس محصورا لا تحس معه بشيء منه وإذا قلت (ككك) وجدت النفس جاريا مع النطق بها غير محصور».[1]

ويقول إبراهيم أنيس في تعريفه للصوت المجهور: أنه الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان[2].

الصوت المهموس: «...وهو الصوت الخفي، وفي اللغة العربية حروف صفتها الهمس وتسمى الحروف المهموسة ... وسميت بذلك لأنها حروف أضعف الاعتماد في مواضعها فجرى معها النفس».[3]

ويقول إبراهيم أنيس: « الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به».[4]

وحسب إبراهيم أنيس فالحروف المجهورة هي: ر. م. ل. ب. ن. ع. د. ق. ج. و. ا. ز. ط. ألف. ي. ض. ذ. ظ، والحروف المهموسة هي: ف. س. ح. هـ. ش. ك. خ. ص. ت. ث [5].

ومن الملاحظ أن تكرار الأصوات متوافر بشكل كبير في ديوان "عجائب قانا الجديدة "بغية التأثير في المتلقي.

---

[1]- رشيد عبد الرحمان العبيدي، معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، العراق، ط1، 1428هـ-2007م، ص 79.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د ط) (د ت)، ص 21.

[3]- المرجع السابق، ص 214.

[4]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 22.

[5]- ينظر: سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا . صوتيا . صرفيا . نحويا . كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض المملكة العربية السعودية، (د ط)، 1418هـ- 1998م، ص 13.

وباستقرائنا للجدول الذي رصدنا فيه تواتر الأصوات المجهورة نجد أنها متنوعة الاستعمال ومتفاوتة النسب في مقطوعات الديوان. ومن الأصوات المجهورة التي كان لها حضور لافت حرف "الدال"، الذي هو صوت « لثوي انفجاري مجهور... يضغط الهواء عند نطقه مدة من الزمن، ثم ينفصل فجأة تاركا نقطة الالتقاء فيحدث صوت انفجاري مجهور، وهو النظير المجهور لحرف التاء المهموس».[1]

وإضافة إلى تكراره المتواصل في الحشو فالشاعر كان كثيرا ما يتخذ منه رويا للقافية في مقطوعات الديوان.

ومن المقطوعات التي يحضر فيها هذا الصوت بكثافة ملحوظة نجد المقطوعة الآتية:

أنا كفٌّ يد.
فقدتُ يديَّ. فقدتُ الجسد.
أنادي. أنادي. وما من أحد.
أنا كفٌّ يَدْ.[2]

استعمل الشاعر صوت "الدال" للدلالة على حالته الشعورية المليئة بالضيق والانقباض،وكذا لدلالة طلبه المستمر للمساعدة من خلال النداء بالجهر، في حين لم يتلق الاستغاثة ولم يجد أحد في ظل الأوضاع المزرية المليئة بالضياع، وعدم وجود منفذ للخروج من كل هذا الدمار والتيه والشتات.
و من تكرار الشاعر لصوت الدال أيضا ما نجده في المقطوعة الشعرية الآتية:

وعن دربنا لا يحيدُ وعن دربِهِ لا نحيد
يريدُ أخٌ أو عدوٌ يريدُ ونحن نريد
ونحن الكلامُ المفيد
ونحن الكلامُ الأكيد
ونحن الكلامُ الوحيد
وما من قيودٍ وما من سدود

[1]– سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية(معجميا . صوتيا . صرفيا . نحويا . كتابيا) ، ص 53.
[2]– الديوان، ص 5.

تضلّل حكم الحياة السديد
وتكسر حلم الحياة العنيد
وعن دربه لا نحيد
وعن دربها لا نحيد
وعن دربنا لا نحيد..[1]

يظهر جليا من خلال استخدام القاسم لصوت "الدال" في هذه المقطوعة وجود إيقاع موسيقي متناغم ومتناسق، ويوحي تكثيف الشاعر لصوت الدال في المقطوعة الشعرية السابقة إلى وجود ثورة مكبوتة على وشك الانفجار نظرا لما حلَّ بالمدينة من ظلم واستبداد من قبل العدو وكذلك إشارة إلى عدم الاستسلام ومواصلة الكفاح والنضال للوصول إلى ميلاد قانا الجديدة.

كما برزت ظاهرة التكرار الصوتي بصورة مكثفة، أسست من خلال تكرار صوت "اللام" وهذا الصوت يوصف «بأنه صوت لثوي متوسط مجهور، وهو أحد الأصوات الذلقية»،[2] وهو «صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، أي بين الانفجار والاحتكاك ».[3]

ومن تكرار سميح القاسم لصوت اللام ما جاء في المقطوعة الشعرية الآتية:

لعبتَ كثيراً. ولكن تعبتَ قليلاً
لعبتَ .تغبَّرَ صندلكَ الفوضويُّ الجميلُ
تمزَّقَ عنكَ القميصُ الملوَّن بالقمحِ والوردِ
فاهدأ قليلاً. وكُفَّ عن اللعْب في الملجأ الضَيّق
ستُقبلُ أجنحةُ الموتِ ومن أُفقكَ الأزرقِ
لتُغلقَ وردةَ حلمكَ ... في قبوكَ المغَلقِ.[4]

إن تكرار الشاعر لصوت "اللام" في هذه المقطوعة الشعرية، بشكل مكثف ولد انسجاما إيقاعيا ودلاليا، ويحمل هذا الصوت في طياته أبعادا إيحائية تنسجم والموقف الذي يعيشه الشاعر

[1]- الديوان، ص 46، 47.
[2]- رمضان عبد الله، أصوت اللغة العربية بين الفصحى واللهجات، مكتبة سبتان المعرفة، الإسكندرية، ط1، 2005م، ص 99.
[3]- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا . صوتيا . صرفيا . نحويا .كتابيا) ، ص 103.
[4]- الديوان، ص 8.

حيث أنه جنح إلى تكراره للتعبير عن ما يحمله من مشاعر بائسة نتيجة تلك الأوضاع المزرية التي آلت إليها مدينته وما يعانيه الأبرياء فيها بسبب تلك المجازر.

ويكرر الشاعر صوت اللام أيضا في السياق الشعري الآتي :

قل لي وما من كلام
عليكَ السلام
لأني مللتُ المقامُ وأنت مللتَ المقامَ.
ونحن مللنا المقام.
وحلّ علينا الظلام.
وحلت بداياتنا في الختام.
فلسنا نغيب طويلاً: نغيب عن الوعي .لكننا لا
نغيب طويلاً.
علينا السلامُ علينا السلامُ علينا السلام.[1]

يُظهر هذا الصوت دلالة الانكسار والألم التي ألمّت بالشاعر و قد أتى بهذا الصوت ليقوي به دلالة رفضه ونفيه للمستعمر ورغبته في رحيله لأن هذا الحرف جزء من أداة النفي "لا"، وأدوات الترجي والتمني "ليت" و"لعل"، فصار هذا الصوت انعكاسا لرغباته وتمنياته في انتهاء تلك الحرب وخروج المستعمر.

كما نجد الشاعر يلجأ إلى تكرار صوت "الميم" الذي هو: «صوت شفوي أنفي مجهور، ينطق بانطباق الشفتين انطباقا تاما، فيحبس الهواء حسبا تاما في الفم، ويخفض الحنك الأقصى (اللين) فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط ...وصوت الميم متوسط بين الشدة والرخاوة، أي بين الانفجار والاحتكاك[2]». وهذا الصوت يدل على المعاني الحسية، كما يستعار للدلالة على معاني القطع بالرأي والإصرار على العزيمة.[3]

[1]- الديوان، ص 45.

[2]- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا . صوتيا . صرفيا . نحويا .كتابيا)، ص 107.

[3]- ينظر:عباس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، مؤسسة هنداوي، القاهرة- جمهورية مصر العربية، (د ط) 2013م، ص 35 .

ومن أمثلة تكرار الشاعر سميح القاسم لصوت الميم قوله:

أهذا الذي انتظروه مراراً لكي يمقتوه مَرارا؟.
ملوكُك يا صورُ أم أهلُ صيدونَ ملّوا انتظارا
وملّوا جواراً وجارا
وملّت حقول البقاعِ
وملّت عمامة صنّين ملَّت عناقيد زحلة ملّت
رؤى بعلبكّ وملَّ الجنوبُ ومل الشمال حصاراً
يفكُّ حصارا
وملَّ الدمأُر الدمارا
أهذا الذي انتظرته أميرات بيروت في حلم
قانا وعكار في وهم عامل والمتن والشوف. [1]

في هذه المقطوعة نجد صوت الميم مسيطرا على باقي الأصوات، ويبدو أن السبب في ذلك هو رغبة الشاعر في إيصال مدى الألم الذي يشعر به أهل قانا، وشدة المرار الذي يشعرون به دون أن يجدوا من يرفع عنهم الظلم، وكأنه بهذا الجهر يحاول لفت انتباه المتلقي لمدى المعاناة والآهات التي يشعر بها وكأن في الذات الشاعرة صرخة تريد أن تفجرها.

أما الأصوات المهموسة فتوترات بنسبة أقل مقارنة بالأصوات المجهورة لأن الأصوات المجهورة قد سيطرت على بنية مقطوعات الديوان الصوتية سيطرة تكاد تكون تامة. ومن الأصوات المهموسة التي أسهمت في البناء الصوتي في ديوان "عجائب قانا الجديدة": صوت التاء والسين والهاء مثلما يكشفه لنا السياق الشعري التالي:

هدوءٌ على جبهةِ السخرياتِ
وصمتٌ مُواتِ
لتنسى الذراعُ الذراعَ التي غادرتْها
وينسى القتيلُ القتيلَ. وتنسى الدروبُ

[1]– الديوان، ص 57.

حظوظَ الجهاتِ
هدوءٌ. فما من هديرٍ وما من أزيرٍ
وما من لغاتِ.[1]

كرر الشاعر هذه الأصوات المهموسة، « فالتاء صوت أسناني لثوي، انفجاري مهموس»[2] و«السين صوت لثوي احتكاكي مهموس»[3]، « والهاء حرف صامت، مستفل مرقق وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس»[4]، وجمع الشاعر هذه الأصوات بأصوات مجهورة، ليحقق لوحة فنية متباعدة الألوان شديدة الأثر، فحمَّل هاته الأصوات زفير الألم والأحزان وجاء بها ليعبر عن نفس منهكة متعبة.

ونلاحظ أن مقطوعات "ديوان عجائب قانا الجديدة" تعج بدلالات الشجن والأسى وهنا نلمح حضور الصوائت لتشكل لوحة فنية تحمل دلالات الألم والأحزان التي يشعر بها الشاعر إثر مأساة قانا، فيطلق معها العنان لآهاته الحزينة التي تنسجم مع امتداد هذه الأصوات.

ومن أمثلة تكرار الصوائت ما جاء به الشاعر في المقطوعة الآتية:

هاجرُ تبحثُ في ورقِ التينِ عن عفَّةٍ ضائعَهْ
ولي أملٌ في ملاكٍ جديدٍ
يجوبُ سماءَ دمي السابعَهْ
ويلقي زهورَ السماءِ
ويلقي سلامَ الهوى والهواءِ
ونُعمي البهاءِ
ومَعنى البهاءِ [5]

[1]- الديوان، ص 35.
[2]- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا . صوتيا . صرفيا . نحويا . كتابيا)، ص 31.
[3]- المرجع نفسه، ص 65.
[4]- المرجع السابق، ص 114.
[5]- الديوان، ص 18.

يبين لنا الشاعر من خلال تكثيفه للأصوات المهموسة في هذا السياق الشعري عن حالة الضياع التي ألمت بأبناء وطنه مبرزا أمله المكبوت في نفسه على أمل أن يتحقق ويزهر أرض وطنه بالسلام والاستقرار، فكان لهذه الأصوات المهموسة دور في خلق معاني منسجمة ومحكمة.
ومن تكرار الشاعر لصوت الألف نجد قوله:

وأقسمُ..هذا دمي.. وبلحمي وحلمي
أنا أتصدى
وأقسم.. هذا دمي.. وبإعصار زهري
وأزهار فجري
ونيران شعري
وأنوار شعري
وعيني وظفري
وكفي وصدري.[1]

نجد صوت الألف يحتل مساحة أكبر من غير من الصوائت، كما يجمع الشاعر أحيانا بين تلك الصوائت، ويرجع ذلك إلى حالة الضياع التي يعيشها، وما ينتج عنها من اضطراب وعدم استقرار.

وأخيرا يمكن القول أن تكرار الأصوات قد ولد إيقاعا موسيقيا، إضافة إلى أدائه دورا فنيا وجماليا واضحا في النص، ما قد أدى إلى خلق نوع من التدفق الإيقاعي، وفق أنغام متتابعة وسريعة.

[1]– الديوان، ص 49، 50.

2. تكرار الحروف والأدوات:

يلحظ المتصفح لديوان "عجائب قانا الجديدة" تكرارا لبعض الحروف والأدوات التي نجدها تسهم بشكل فعَّال في نسيج الإيقاع الداخلي فتجعله يتسم بالتوجع والحزن والألم، ومن ذلك تكرار أدوات الاستفهام على اختلافها، ويظهر ذلك في قول القاسم في المقطوعة الشعرية الآتية.

كيفَ أصوغُ السؤالْ.
وكيف أقول الذي لا يُقالْ
وكيفَ أُفسِّرُ عمقَ الحياةِ بضيقِ المجالْ.
وكيف أبرّرُ قوتي ومائي.
وكيف أُبرِّرُ أنّي تنَّفسْتُ.
كيفَ أُفسِّرُ كوني حصلتُ.[1]

يكرر الشاعر أداة الاستفهام (كيف) في بداية الأسطر الثلاثة بصورة متتالية وهي مرتبطة بأفعال مضارعة، ويعبر هذا التكرار عما في نفس الشاعر وعن الضياع الذي يشعر به والذي يجعله مشتتا أمام الوضع الأليم الذي تعيشه قانا ما يجعله في صراع حتى مع نفسه ،وهذا التكرار زاد في انسيابية الإيقاع وحركته.

ومن صور تكرار الشاعر لأدوات الاستفهام أيضا نجد قوله :

ومنذا تُكَلِّمُ يا كَرْمُ؟
منذا تخاطبُ يا شجَر التينِ؟
منذا؟ وتعرفُ أنك تجهلُ.
قاموسَ ضيفتك القنبلَهْ.[2]

وهذا التكرار أضفى تجانسا صوتيا يظهر في أوائل الأسطر، إضافة إلى إسهامه بشكل واضح في تأكيد المعنى الذي يسعى لتبليغه للمتلقي وهو أن تلك القنابل لا تختار المكان الذي ستفجر فيه لتشعل وراءها نيران المحن والآلام.

[1]- الديوان، ص 22.
[2]- الديوان، ص 9.

كما نلاحظ تكرار أداة النفي (لم) في الأسطر التالية:

ولم تستطعْ كبحها طفلةٌ.
ولم تستطعْ وردةُ.
ولم تستطعْ سُنبلَهْ.[1]

يشكل القاسم بنية تكرارية من خلال تكراره للأداة (لم)، ويؤكد بها أن لا شيء يستطيع تحمل الحرب وما تخلفه، وذلك بدء بالطفلة وانتهاء بالسنبلة وكلها رموز للبراءة والمحبة والصفاء .

كما يكرر الشاعر حروف الجر في مواقع متعددة من ديوانه ومن ذلك قوله في الأسطر التالية:

وعن دربه لا نحيد
وعن دربها لا نحيد
وعن دربنا لا نحيد[2]

يشكل الشاعر نسقا تكراريا من خلال تكرار حرف الجر (عن)، فكان لهذا التكرار رنّه موسيقية جميلة تطرب لها أذن المتلقي بالإضافة إلى حملها دلالة ارتباطه الوثيق بوطنه وبالحياة وبمبادئه العربية.

ويشكل تكرار واو العطف بروزا واضحا في كثير من مقطوعات هذا الديوان ومن ذلك قول الشاعر:

لماذا تدقُّ حوافُر صهيونِ أبوابَنا
وكيفَ يطالبُنا الموتُ بالصمت والسمع والطاعةِ المزريه
ونحنُ كما نحنُ دون سلامٍ ودون كلامٍ
وما من طعامٍ
ولا أغطيه
ولا أدويه.[3]

[1]- الديوان، ص 10.
[2]- الديوان، ص 47.
[3]- الديوان، ص 25.

أسهم هذا الحرف في خلق إيقاع مستمر جارٍ،محدثا بتكراره ارتباطا دلاليا أضفى قوة على المعنى حتى يكون أشد تأثيرا ووقعا في المتلقي.

نلاحظ أن هذه الحروف قد أحدثت تموجات ونغمات متجددة باستمرار فصاغ من خلالها الشاعر إيقاعات نغمية متميزة بين الحين والآخر ،ويكثر هذا النمط التكراري في بناء قصيد "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم بشكل واضح.

تكرار الكلمات:

نلاحظ أن الديوان يعج بهذا النمط من التكرار، سواء أكانت الكلمات المكررة أسماء أم أفعالا، وقد وظفه الشاعر بكثرة. ومن أنواع التكرارات في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم نجد:

- **تكرار الصدارة (التكرار الاستهلالي)** : وهو « تكرار الكلمة أو العبارة في أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغي».[1] تقول نازك الملائكة في هذا الصدد: إن تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة وهو أبسط ألوان التكرار وأنه شائع في شعرنا المعاصر.[2]

ومن هذا نجد قول سميح القاسم:

وأذكر أني رأيت الدمى قبل سَمْلي
وأبصرتُ حولي
وجوهاً تفيضُ بهاءً وحبّاً
وأذكر أن المرايا تباهت كثيراً بشكلي
وأذكر بسمة أمي
وأذكر وجه أبي حين سمّى عليَّ وراحَ.[3]

يكرر الشاعر الفعل "أذكر"، وهذا الفعل المضارع ارتبط بأفعال ماضية، وإنّ هذا الانتقال من الحاضر إلى الماضي يجعل المتلقي أمام ثنائية عمد فيها الشاعر على مزج تلك الذكريات السعيدة

[1]- مجدي وهيبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 118.

[2]- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 231.

[3]- الديوان، ص 53.

بذلك الألم الحزين، فعمد إلى استرجاعها ليتضاعف الإحساس بالألم لغياب الأطفال الأبرياء الموجع الذي أحدثته الحرب.

ونجده أيضا التكرار الاستهلالي، في قوله:

وموتِ المقاتِلِ فيّ.
وموتِ المزارع فيّ.
وموتِ النبيّ.
وموتِ المغنّي.[1]

فمن الملاحظ هنا تكرار كلمة (موت) مسبوقة بحرف العطف (الواو) وقد كررها الشاعر ليعبر عن انفعاله وما ينتابه من إحباط وهو بذلك هدف إلى تقوية المعنى وساهم هذا إلى حد ما في درجة الإيقاع.

- **التكرار التوكيدي**: وهو أن يكرر المخاطب أو المتكلم الكلمة أو العبارة لتقوية المعني أو لتوكيده.[2]

ومن ذلك قول الشاعر أيضا:

ومن عالَمٍ **قاصِرٍ قاصِرٍ**
إلى محنةٍ بالغَهْ
هنا الأرضُ في الأرضِ في الأرضِ **فارغَةً فارغَهْ**.[3]

فنجده يكرر كلمة (قاصر) وكلمة (فارغه) في آخر الأسطر الشعرية، ليعبر بهما عن عمق المأساة وتأكيدا على حسرته.

[1]- الديوان، ص 23.
[2]- ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 118.
[3]- الديوان، ص 17.

- **تكرار العبارات (الجمل):**

وهذا النوع كما تقول "نازك الملائكة " «أقل في شعرنا المعاصر وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي ومنه في شعر المهلهل:

ذَهَبَ الصُّلحُ أو تردُّوا كلیباً أو تحلّوا على الحكومة حلاّ

ذهَبَ الصُّلح أو تردُّوا كليباً أو أذيق الغداةَ شيبانَ ثُكْلا

ذهب الصلح أو تردُّوا كليبا أو تنال الغداة هونا وذلاّ

وللتكرار في هذه المواضع كلها علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية ... ويثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال».[1]

ولم يخل ديوان "عجائب قانا الجديدة" من هذا النوع من التكرار، بل هو حاضر في مقطوعات الديوان ومن أمثلته قول سميح القاسم:

إلى مجلسِ الأمن يُهْرعُ من **وصمةٍ دامغَهْ.**
إلى **وصمةٍ دامغَهْ.**
إلى **وصمةٍ دامغَهْ.**[2]

نجد أن عبارة (وصمة دامغه) تسيطر على أجواء هذا المقطع الشعري، وهذا التكرار يثير انتباه القارئ ولا يخفى أن تكرار هذه العبارة قد أغنى المعنى وعمّق الدلالة التي يحاول الشاعر تأكيدها وهي وصمة العار التي لن تمحي عجز مجلس الأمن كما أنها تزيد من حركية الإيقاع وتماسكه.
ومن هذا النمط أيضا نجد قوله:

وأَنزلْ هداكَ على العالمينَ وأجزلْ رضاكْ
فنحنُ سوانا..
وما من سواكْ
ما من سواكْ

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 233.
[2]– الديوان، ص 17.

ما من سواك..[1]

فنلاحظ تكرار متتالي لعبارة (وما من سواك) في آخر المقطوعة، وقد شكل هذا التكرار إيقاعا موسيقيا مؤثرا في نفس السامع، وأظهرت دلالة مؤكّدة على عظمة الله سبحانه وتعالى وأن لا سواه قادر على إنقاذ قانا وأهلها من ظلم وبطش الأعداء بهم.

فأسلوب الشاعر في تكرار الحروف والكلمات والعبارات وغيره لم يكن اعتباطيا فهو يكرر ما يثير اهتماما عنده وما يرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين كما أن لتوجيهه العناية بظاهرة التكرار في ديوانه استثمار لإمكاناته التعبيرية في تحقيق النغمة الموسيقية الضرورية لبناء قصائده فيظهر فيها التناغم الموسيقي، مكثفا الموسيقي الداخلية فتشد السامع ويتفاعل معها فضلا عن توكيد المعنى الذي يلح بين الحين والآخر على إظهاره والذي يلعب دورا في البنية الدلالية .

[1] – الديوان، ص 40.

خاتمة الفصل:

خرجنا في نهاية هذا الفصل ـ ومن خلال تتبعنا لكل من الإيقاع الخارجي والداخلي لقصيد "عجائب قانا الجديدة " ـ بمجموعة من النتائج لعل أهمها ما يلي:

- يكشف لنا **الإيقاع الخارجي** لقصيد الديوان ــ موضوع الدراسة ـ أن الشاعر سميح القاسم قد نظم كل مقطوعات الديوان على وزن بحر المتقارب .
- عدم نظم الشاعر لمقطوعة كاملة على ضرب واحد من بحر المتقارب، بل عمد إلى مزج هذا الضرب و ذاك في المقطوعة الشعرية الواحدة.
- وظف الشاعر من بحر المتقارب كل من الضرب الصحيح (فَعُولُنْ)، الضرب المقصور (فعوْلْ)، الضرب المحذوف (فَعُو)، لكنّه لم يوظف الضرب الأخير من هذا البحر (الضرب الأبتر).
- وجدنا مقطوعات ديوان عجائب قانا الجديدة للقاسم حافلة بظاهرة التدوير العروضي التي تعكس رغبة الشاعر في الاستمرار مهما كانت صعوبة الأوضاع التي يعايشها تحت وطأة المستعمر.
- لاحظنا أن الشاعر شديد الميل إلى التنويع في القوافي، وخاصة في المقطوعة الواحدة، فتجده لا يطيل كثيرا في قافية بعينها ما يجعله يعبر بحرية.
- من خلال حضور ظاهرة التضمين العروضي بشكل مكثف يتبين لنا مدى مساهمتها في تحقيق الترابط الدلالي في الخطاب.

أما الإيقاع الداخلي و الذي اتجهنا فيه إلى دراسة كل من ظاهرة التجنيس والتوازي والتكرار فنخلص من خلاله إلى ما يلي:

- سعى القاسم إلى تكثيف مدونته بالتجنيس الذي تفنّن فيه وأبدع مما أثرى الجانب الموسيقي من جهة و أبرز الثروة اللغوية عنده من جهة أخرى.
- ساهم التوازي في تكثيف الإيقاع الداخلي، وجاء متنوعاً حيث تظهر في مقطوعات الديوان ثلاثة أنماط من التوازي: التوازي الصوتي، التوازي التركيبي، التوازي الدلالي.
- شكلت ظاهرة التكرار ملمحا أسلوبيا بارزاً في خطاب سميح القاسم ـ موضوع الدراسة ـ فنجده يكرر الصوت المفرد المجهور منه والمهموس، وقد استطاع من خلال هذا التكرار إيصال

الدلالات وكذا إثراء الإيقاع الداخلي للقصيد، كما أبانت تلك الأصوات أيضا عن مكنوناته النفسية، و إذا كان هذا على مستوى الصوت المفرد فقد وجدنا التكرار أيضا على مستوى الكلمات والجمل و هي أقدر على نقل الدلالات من الحروف.

الفصل الثاني

المستوى الصرفي

- الوحدات المورفولوجية الحرة:

1. الفعل أبنيته و دلالاته
2. المشتقات

- الوحدات المورفولوجية المقيدة

1. الوحدات المتصلة بالمركب الاسمي

تمهيد:

تقتضي دراسة نص من النصوص، التدرج من مستوى لغوي إلى آخر، فبعد دراستنا للمستوى الصوتي الذي يعد أول خطوة في أيّة دراسة لغوية، لأنه يتناول أصغر وحدات اللغة، ألا وهي الصوت الذي هو بمثابة المادة الخادم للغة الإنسانية، يأتي الآن البحث في المستوى الصرفي و«يتناول البحث اللغوي في هذا المستوى الكلمة خارج التركيب، فيدرس صيغ الكلمات من حيث بناؤها، والتغيرات التي تطرأ عليها من نقص أو زيادة وأثر ذلك في المعنى».[1]

وتحديد البنية الصرفية للأفعال والمشتقات، يعد أمرا ضروريا في طريق شرحها، لأنه لا يمكن الربط بينها وبين معانيها إلا إذا عرفت بنيتها الصرفية.

وفي دراستنا للبنى الصرفية في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم، سنسلط اهتمامنا على أهم القضايا الصرفية التي اشتمل عليها الديوان من أفعال ومشتقات وعلاقة هذه المباني الصرفية بدلالاتها.

وتستوقفنا هذه الدراسة قبل ذلك عند مصطلح (علم الصرف) أو (علم التصريف) على اختلاف التسمية بين الدارسين لهذا المصطلح.

الصرف:

أ. لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: «... وصَّرف الشّيء: أَعْمَله في غير وجه، كأنّه يصرفه عن وجهٍ إلى وجه، وتَصَّرف هو. وتَصَارِيفُ الأمور: تَخَالِيفُها، ومنه تَصَارِيفُ الرِّيَّاح والسَحاب. الليث: تَصْرِيفُ الرِيَاح صَرْفُهَا من جهة إلى جهة ... وتصريف الرِياح: جعلها جنوباً وشمالاً».[2]

فالمعنى اللغوي لكلمة صرف لا يكاد يخرج عن معنى التغيير والتحويل من وجه إلى آخر.

ومن ذلك قوله تعالى:

[1]- محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2001م، ص 106.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج9، ص189.

﴿ أنْظر كَيفَ نُصرف الآيات ثُمَّ هُمْ يَصْدفُون ﴾.[1]

ب. اصطلاحا: يُعرف الصَّرف أو التصريف في الاصطلاح بأنَّه: «العلم بأحكام بنية الكلمة بما لحروفها من أصالة وزيادة وصِحة وإعلال، وشبه ذلك ومُتعلقه من الكلم الأفعال والأسماء التي لا تشبه الحروف وهو نوعان: معرفة حروف الزيادة ومعرفة الإبدال».[2]

أما فيما يتعلق بموضوع هذا العلم فهو دراسة «الكلمات العربية من حيث الهيئة والكيفية التي تكون عليها لتدل على معانيها المقصودة، ومن حيث التغيرات التي تعتريها لأغراض لفظية».[3]

ومن أهم القضايا التي يعنى هذا العلم بدراستها: المشتقات، وأزمنة الأفعال، والتعريف، والتنكير والتعدي، واللزوم، والمغايرة في الصيغ، كما ويهتم أيضا بدراسة الأوزان ودلالاتها والجموع بأنواعها.[4]

ويقابل مصطلح (الصَّرف) أو (التَّصريف) في علم اللغة الحديث مصطلح مورفولوجيا (morphology)، والذي يُعَرَّفه الباحثون المحدثون تعريفات متقاربة تكاد تجمع بأنَه: « فرع من علم القواعد يبحث في تركيب الكلمات من حيث السوابق واللواحق والدواخل والجذور».[5]

أي أنه العلم الذي يختص بدراسة الصيغ اللغوية وبناء الكلمة وطرق تشكيلها، ويبحث في أصغر الوحدات الصرفية أو ما يعرف بالمورفيمات.

ولا يدخل مصطلح المورفيم في إطار المصطلحات التي استعملها الصرفيون، أو اللغويون العرب القدماء، وقد دخل حيز الدراسة الصرفية الحديثة ترجمة للمصطلح (Morpheme) مورفيم.[6]

---

[1]- سورة الأنعام، الآية 47.

[2]- المكودي (أبو زيد عبد الرحمن بن علي بن صالح)، شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو للإمام جمال الدين محمد بن عبد الله بن مالك الطائي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا_ بيروت، ط1، 1425هـ-2005م، ص 366.

[3]- الحملاوي (أحمد بن محمد بن أحمد)، شذا العرف في فن الصرف، تقديم و تعليق: محمد بن عبد المعطي، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، (د ب)، (د ط)، (د ت)، ص 43.

[4]- ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (د ط)، 1427هـ- 2006م، ص103، 104.

[5]- صالح سليم الفخري، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1996م، ص 26.

[6]- ينظر: عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث(دراسة تحليلية للوظائف الصوتية والبنيوية والتركيبية في ضوء نظرية السياق)، دار الكتب،(د ب)، (د ط)، 1991م، ص 122.

ولهذا المصطلح تعريفات عديدة تتفق على أنه « أصغر وحدة لغوية ذات معنى»[1]، وحقيقته هي السوابق واللواحق والمقحمات (الحشو) من العلامات المميزة بين المعاني والدلالات.[2]

والوحدة الصرفية عنصر حيوي يؤثر ويتأثر ويتفاعل من خلال السياق الذي يوضع فيه، حيث يؤدي استعمالها إلى التفريق في المعنى.[3]

وقد قسم العلماء المحدثون الوحدات الصرفية (المورفيمات) إلى قسمين: الوحدات الصرفية الحرة، الوحدات الصرفية المقيدة.

الوحدات المورفولوجية (الصرفية) الحرة:

يعادل المورفيم الحر- على وجه التقريب - ما يعرف بالأصل أو الجذر root أو stem[4] ونعني بها تلك الوحدة الصغرى التي تمثل دلالتها في ذاتها دون الحاجة إلى إلصاقها بغيرها[5]،أي أنها كل كل وحدة لغوية يمكن استعمالها بمفردها.[6]

وبناء على هذا نستطيع أن نعد الكلمة - والتي تعرف بأنها « أصغر الصيغ الحرة أي الصيغ التي لا تتكون كلية من صيغ حرة أصغر»[7] - وحدة مورفولوجية قائمة بذاتها في ضوء معنى مستقل.

أي أنها تلك المورفيمات التي يمكن استعمالها بحرية كوحدات مستقلة في اللغة، فدلالاتها متولدة من حرية تخلصها من السوابق واللواحق.[8]

---

[1]- ماريوباي، أسس علم اللغة، ترجمة وتعليق: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1419هـ- 1998م، ص 53.

[2]- ينظر: رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، ص 198.

[3]- ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 187.

[4]- ينظر : ماريوباي، أسس علم اللغة، ص 102.

[5]- ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص105.

[6]- ينظر: المرجع السابق، ص 54.

[7]- جون ليونز، اللغة وعلم اللغة، ترجمة وتحقيق: مصطفى التوني، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1987م، مج1، ص 168.

[8]-ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، ص 188.

الوحدات المورفولوجية المقيدة:

المورفيم المتصل أو المقيد هو كل مورفيم لا يمكن استعماله منفردا بمعزل عن مورفيم آخر متصلا به،[1] فتظهر الوحدات الصرفية متصلة، «ويمكن أن تكون صوتا أو بعض المقاطع الصوتية، أو هي بنظرة واسعة أصغر وحدة ذات معنى».[2]ومثال ذلك كلمة "معلّمون" حيث أن: "معلم"، وعلامة وعلامة الجمع "ون" كل منهما وحدة؛ تسمى الأولى وحدة حُرَّة لأنها دالة إذا ما استعملناها منفردة، أما الثانية فتسمى وحدة متصلة؛ لأنها لا تستعمل بمعزل عن الأولى ولا تكون دالة إلا إذا اتصلت بها.[3]وهذا الاتصال يمكن أن يكون في أوّل الكلمة فيكون سابقة (Préfix)، مثل أل التعريف، أو في آخر الكلمة فيكون لاحقة (Suffix)، مثل علامات الجمع والتثنية وغيره، أو في وسطها (infix) أو ما يسمى بالمقحمات أو الحشو مثل الألف في اسم الفاعل ضارب.[4]

[1]- ينظر: ماريوباي، أسس علم اللغة، ص 54.

[2]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 134.

[3]- المرجع السابق، ص 134، 135.

[4] - ينظر: زين كامل الخويسي، لسانيات من اللسانيات، نقلا عن: محمد السيد علوان، المجتمع وقضايا اللغة، دار المعرفة الجامعية الجامعية (د ط)، الأزاريطة، 1997م، ص 140.

أولا– الوحدات المورفولوجية الحرة:

إن من أبرز الظواهر الصرفية المتعلقة بالوحدات المورفولوجية الحرة والتي رصدناها في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم: الأفعال، المشتقات.

I. الفعل أبنيته ودلالاته:

قسم سيبويه الزمن في اللغة العربية إلى ثلاثة أقسام، وذلك لما قال: «وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبُنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع».[1]

فالزمن حسب هذا القول ماضٍ ومستقبل وحاضر، واللغة العربية ورغم انحصار أزمنتها في هاته الصيغ الثلاث، فهي قادرة على التعبير عن أزمنة متعددة.[2]

« فالفعل ما دل على معنى في نفسه مقْتَرِنٍ بأحد الأزمنة الثلاثة، فقوله: ما دل على معنى كالجنس، وقوله: في نفسه فصل يخرج الحرف، وقوله: مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة يخرج الاسم».[3]

فلما كانت الأفعال مساوقة للزمان، والزمان من مقومات الأفعال... انقسمت بانقسامه فكان الفعل الماضي للتعبير عن حدث في زمن مضى، والفعل المضارع للتعبير عن الحال أو الاستقبال، والأمر للتعبير عن المستقبل؛ وذلك بطلب القيام بفعل بعد زمن التلفظ.[4]

وهذه الصيغ الثلاث تنزاح عن دلالاتها الزمنية الآنف ذكرها، وذلك لأن التعبير في العربية يحدده الأسلوب والسياق وبعض القرائن الإضافية.

ومن خلال مقطوعات الديوان، يتبين لنا أن الصيغ الثلاث تتوزع حسب النسب التالية:

---

[1] – سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قَنْبر)، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط8، 1408هـ- 1988م، ج1، ص 12.

[2] – ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،(د ب)، (د ط)، 1981م مج20، ص 476.

[3] – أبو الفداء (عماد الدين إسماعيل بن الأفضل علي الأيوبي)، الكُناش في فَني النحو والصرف، دراسة و تحقيق: رياض بن حسن الخوام، المكتبة العصرية، صيدا_ بيروت، (د ط)، 1425هـ- 2004م، ج2، ص 05.

[4] – ينظر: عبد اللطيف محمد الخطيب، المستقصى في علم التصريف، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1424هـ- 2003م، ج1، ص ص، 99- 106 .

الصيغة	النسبة	العدد
الصيغة الدالة على المضارع (يفعل)	%66.78	183
الصيغة الدالة على الماضي (فعل)	%27.37	75
الصيغة الدالة على الأمر (افعل)	%05.83	16

وباستقرائنا للجدول الذي رصدنا فيه نسب تواتر الصيغ الدالة على الماضي والمضارع والأمر نلمح سيطرة الفعل المضارع بنسبة 66.78%، في حين تواترت الصيغة الدالة على الماضي بنسبة 27.37%، أما توظيف الشاعر لصيغة الفعل الدال على الأمر فإنها حازت على أقل نسبة مقارنة بغيرها من الصيغ، حيث لا تتعدى نسبتها 05.83%، واعتمد الشاعر كثيرا على زمن المضارع مقارنة مع الأزمنة الأخرى للتعبير عن حركية وديناميةالقصيدة وفي ذلك دلالة على أن الشاعر يعيش حالة نفسية مضطربة.

ومن الدلالات الزمنية التي أفادت الصيغ السابقة ما يلي:

1) الدلالة الزمنية لصيغة الماضي:

يأتي الماضي للدلالة على «الحدث الذي تم واكتمل أثناء فترة محددة في الوقت الماضي الحديث، أو أنه وقع قبل الكلام ولما يزل أثره باقيا».[1]

فهذه الصيغة وضعت أصلا للدلالة على الزمن المنقضي مطابقة مع أصل وضعها، إلا أنها قد تدل على غير الماضي كالحال والاستقبال وذلك نتيجة ارتباطها بتراكيب لغوية معينة اتفق النحاة على صلاحية دلالتها على الحال والاستقبال، لما تحدثه القرائن والأفعال المساعدة على تعيين الجهة الزمنية المقصود التعبير عنها من طرف المتكلم.[2]

وقد وردت صيغة الماضي في مقطوعات الديوان وفق الصيغة البسيطة والصيغة الضميمية، كما يلي:

[1] – محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط) (د ت)، ص20 (الهامش)

[2] – ينظر: البشير جلول، التحويل الزمني للفعل الماضي في العربية، مجلة المخبر، (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)،عدد 6 2011م، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 03.

أ. الصيغة البسيطة:

المقصود بالصيغة البسيطة؛ صيغة (فعل) المجردة من السوابق واللواحق، أو هي بناء الفعل الماضي المجرد بصوره الأربع (فَعَل – فعِل – فعُل_ فَعْلل)، والمزيد من الثلاثي بصوره الاثنتي عشرة. في المزيد بحرف يأتي: (فَعّل – فاعل – افعلّ) وفي المزيد بحرفين يأتي: (تفعَّل – تفاعل – انفعل – افتعل – افعلّ)، وفي المزيد بثلاثة أحرف يأتي: (استفعل – افعالَّ – افعوعل – افعولَّ) والمزيد من الرباعي (تفعلل – افْعَنْلل – افعلل)، وترتبط الصيغة البسيطة لـ (فعل) بحالة الحدث ـ المؤكد أو المحقق ـ وذلك في حالة الإثبات حسب البناء الصرفي للصيغة.[1]

ونجد هذه الصيغة ماثلة في قول الشاعر سميح القاسم :

أنا عينُ طفلٍ سقطتُ على الرَّدم من وجهِ طفلي
ولستُ أرى أيَّ ضوءٍ ولا أيَّ ظلٍّ
لأني حُكِمتُ بقصفي وقتلي
على نور وجهي وفي حضنِ أهلي.
أنا عين طفلٍ
وأذكر أني رأيت الدمى قبل سَمْلي.
وأبصرتُ حولي
وجوهاً تفيضُ بهاءً وحبّاً
وأذكر أن المرايا تباهت كثيراً بشكلي
وأذكر بسمة أمي
وأذكر وجه أبي حين سمَّى عليَّ رواحَ
يُصلِّي
لأجلي.[2]

[1] – ينظر:محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني، ص ص 20– 38.
[2] – الديوان، ص 53، 54.

من خلال هذه المقطوعة الشعرية، والتي توالت فيها البنى المورفولوجية (سقطتُ، حُكمت رأيتُ، أبصرتُ)، مكثفة الدلالة على الزمن الماضي، الذي يفيد الحدوث المطلق للأحداث، غير أننا نجد أن الشاعر ينصرف به إلى معنى الحال، وذلك للدلالة على صدق ما يصوره وتأكيده على استمرار وقوع تلك الأحداث، فصور لنا ما يحدث بلفظ الماضي وهو راهن ومستمر.

واستخدام الشاعر للفعل الماضي (تباهت، سمّى، راح)، فرضه جو التذكر، والحزن والحنين إلى الأيام التي كان الصغار يعيشون فيها بسلام وأمن وسكينة في وسط أهاليهم.

وتتضح صيغة الماضي البسيط أيضا عبر السياق الشعري التالي:

تغيبُ طويلاً عن الوعي، أُعطيكَ ماءً تقول شبعتُ
وأعطيكَ خبزاً تقول ارتويتُ، وأهديك ورداً تقولُ
قُتلتُ وأُهديك صحواً تقول سكرتُ، وأعلمُ أني
أغيبُ طويلاً عن الوعي. تُحضرُني فأغيبُ وتقتلُني
فأعيشُ وتطعمني فأموتُ، ومن أنتَ حتى تغيبَ.[1]

لقد توالت في هذه الأسطر الشعرية البنى المورفولوجية (شبعتُ، ارتويتُ، قتلتُ، سكرتُ) فكثفت الدلالة على الزمن الماضي وجعلت الأحداث تتسم بصبغة واقعية وألقت قدراً من التأكيد والإثبات بوقوع تلك الأحداث التي صورها الشاعر في هذا السياق ليفضي ذلك إلى نواة دلالية مفادها حالة المعاناة والتوتر التي يحيا فيها الشاعر.

ب. الصيغ الضميمية:

لطالما عنى الصرفيون ببيان دلالات الصيغ الصرفية واستخداماتها، كما نجد النحاة وعلماء الدلالة قد سعوا لتوضيح دور الكلمات الوظيفية التي يمكن أن تضام الصيغة، وقد حصر النحاة السوابق التي قد تضام صيغة (فعل) كالآتي: (إذن – قد – لقد – ما – لا – لطالما– قلما – كثرما– هلا – لو – لولا – ألا – ألاّ – لوما – رب – ربما)،[2] ومن بين تلك التي وجدناها حاضرة في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" للقاسم ما يلي:

[1] – الديوان ، ص 44.

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

- **ما + فعل:** وهذه الصيغة تضام صيغة (فعل) فتنفي الماضي المقرب من الحال.[1]

ونجدها في قول الشاعر "ما رحلنا" في المقطوعة الآتية:

عجيبتُنا أننا **ما رحلنا**
رفضنا الرحيل القديمَ، ونرفض إغراءَنا بالرحيل الجديد
ونرفض كلَّ الوعيد
بكلِّ اللغاتِ رضينا به وطنًا من نضارٍ ونرضى
به وطناً من حديد
ونرضى به باقةً من زهورٍ ونرضى به ندبةً من صديد.[2]

يتبين لنا أن الصيغة الصرفية (ما رحلنا) قد أثرت في حالة الحدث وأكدته، فالشخصية الشعرية في هذا السياق، بصدد وصف مجموعة أحداث وقعت في الزمن الماضي وهي تمرده على كل من يرغب في استعمار وطنه وتمسكه به ورفضه الرحيل عنه.[3]

2) الدلالة الزمنية لصيغة المضارع:

يرى النحاة أن الفعل المضارع « يدل على التجدد وزمنه مترجح للحال بغير سوابق أو لواحق، وربما هناك من السوابق أو اللواحق، كـ لام الابتداء مثلا ما يجعل الصيغة دالة على الحال وهنا ما يجعله ينصرف إلى المستقبل مثلا كالسين أو سوف أو النون، وهناك ما يصرفه إلى الماضي كأن يضام "لم" أو "لما"...، وقد يضام ما يرجحه لأحد الأزمنة، ويتصرف السياق بالظرف أو غيره، أو قد يكون مقتضى الحال مؤثرا في الصرف لجهة زمانية أخرى».[4]

ذلك يعنى أن صيغة المضارع قد تتحول دلالتها الزمنية للدلالة على الماضي والمستقبل في سياقات معينة، وذلك بقرائن لفظية أو معنوية خاصة، وجمع بن مالك هذه القرائن في قوله « ويتخلص للاستقبال بظرف مستقبل، وبإسناد إلى متوقع أو باقتضائه طلبا أو وعداً، وبمصاحبة

[1] – المرجع السابق، ص 45.
[2] – الديوان، ص 45، 46.
[3] – محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسة اللغوية، ص 49.
[4] – المرجع السابق، ص 98.

ناصب، أو أداة ترج أو إشفاق، أو مجازاة، أو "لو المصدرية" أو نون توكيد أو حرف تنفيس وهو "السين"، أو سوف ... وينصرف إلى المضي بـ "لم" ولما الجازمة و"لو الشرطية" غالبا، و"إذ" و"ربما" أو"قد" في بعض المواضيع».[1]

حيث نجد أن صيغة المضارع إذ سبقت بالسين مثلا تنصرف للدلالة على المستقبل القريب، وسوف للمستقبل البعيد، أو وقع في أسلوب الشرط أو وقع في القسم، أو الطلب أو الدعاء، أو سبق "بلن" فتنفي المستقبل البعيد ووقوعه بعد أداة جزم "لم" أو "لما" فيقلب زمانه إلى المضي.

وردت صيغة المضارع في الديوان بصورتين بسيطة و ضميمية و أفادت دلالات متباينة على النحو الأتي:

أ. الصيغة البسيطة:

نعني بالصيغة البسيطة للفعل المضارع البناء "يفعل" الذي يرى الصرفيون أنه مشتق من بناء "فعل" وبرروا فكرتهم هذه على أساس أن المضي أسبق من الحاضر، وفي الصيغة البسيطة لهذا البناء يكون خاليا من السوابق واللواحق التي تصرفه للاستقبال، فهذا البناء مرجح للحال بشكله الأصلي، وإذا أردنا به الدلالة على الاستقبال فلابد من أن تضاف إليه قرائن كالسين وسوف أو النون...إلخ.[2]

و نمثل لهذه الصيغة بما جاء في قول الشاعر سميح القاسم في السياق الشعري الأتي:

سنخرجُ من محنة الحرب نخرج بالموت أو بالحياة
وحقّاً نقومُ
وفينا يقوم المسيح وفينا يقوم المحمَّدُ من موتنا
في الحياة وترضى السموات والأرضُ عنا وربُّ
الخليقة يمسح بعض الخطايا الصغيرة يصفح بعض
الذنوب البريئةِ يفتحُ باب العحيبة رحباً
مُضِيئاً وعرسُ الحياة يدوم و إكسيرها يُستعادُ

[1] – ابن مالك (أبو عبد الله جمال الدين محمد بن عبد الله)، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكاتب العربي، القاهرة، (د ط)، 1387هـ – 1967م، ص 5.

[2] – ينظر: محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص ص 87-89.

وحقّاً يدومُ
ويفرحُ قمحٌ ويُزهُر جُرحٌ وتزهو نجومُ
ويصحو فضاءٌ فما من نيازك تهوي علينا وتنسى[1]

نجد أن الشاعر ورغم كآبة الوضع الحاضر الذي كان يعيشه، إلا أنه يمد جسراً إلى المستقبل من خلال توظيف مكثف للوحدات المورفولوجية (نخرج، نقوم، يقوم×(2)، يمسح، يصفح، يفتح يدوم، يستعاد، يفرح، يزهر، تزهو...)، فصيغة يفعل في هذه السطر الشعرية جاءت للدلالة على الاستقبال، لأن الحدث في هذا السياق «كان مسندا إلى شيء متوقع حصوله في المستقبل»[2]، كقيام المسيح وانتهاء الحرب وعودة السلام، والأمان، وانبعاث الحياة من جديد في تلك المدينة.

ونجد أيضا صيغة "يفعل" تتعين للدلالة على الحال والاستقبال معا، لعدم وجود قرينة تقيده بأحدهما،[3] وذلك عبر السياق الشعري الآتي:

أنا ولدٌ من ضواحي الجنوبِ
يدرّبُ قلبَهْ
ليُنجزَ في غفلةِ الموتِ لُعبَهْ
ويَعبرَ في ساعة القصفِ رُعبَهْ
أنا ولدٌ من ضحايا الجنوب
أُصارحكُم باستيائي وخوفي وشكّي
بأن الصواريخَ تقذف أشلاءَ لحمي
إلى جُرْنِ كُبَّهْ
أُصارحكم بانكسارٍ.. وأبكي
فمن يستعدُّ؟ بأيَّة أُهبَهْ.[4]

[1] – الديوان، ص 41.

[2] – ينظر: إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو والصرف والإعراب، دار العلم الملايين، (د ب)، ط1، 1384هـ – 2005م، ص 501.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – الديوان، ص 11.

إن الوحدات المورفولوجية (يدرب، لينجز، يعبر، أصارحكم، تقذف، يستعد) في المقطوعة صالحة للدلالة على زمن الحال والاستقبال معا لعدم ارتباطها بقرينة دالة على زمن بعينه، بحيث تتبلور في هذه المقطوعة الشعرية كتلة زمنية من الحاضر والمستقبل، فالشخصية الشعرية في هذا السياق تزاوج بين ارتباطها بالمأساة وشعورها بالحزن في الزمن الذي تعيش فيه المأساة وهو (الحال) وبين الدعوة إلى القيام في وجه المستعمر لتغبير الأوضاع (المستقبل القريب).

ب.الصيغة الضميمية:

من بين الكلمات الوظيفية التي تضام صيغة (يفعل) هي: ليس، ما، إن، لا، لن، ألا، لولا، هلا، لو، ليت، عسى، عل/أن، قد، رب، ربما، السين، سوف، لسوف، اللام، نْ، نّ، سرعان ما،طالما، قلما، كثرما / هيهات أن ...[1]

- **لا + يفعل:**

تضام "لا" النافية الفعل في صيغة "يفعل" فإن دخلت على الفعل فالغالب أن يكون مضارعا ونص الزمخشري ومعظم المتأخرين على أنها تخلصه للاستقبال...و تبعهما بن مالك إلا أن ذلك غير لازم بل قد يكون المنفي بها للحال[2]

ونجد هذه الصيغة حاضرة في قول الشاعر:

قانا الحبيبة
تبارك فيك العجيبةُ عرساً يزفُّ الحياة
الخصيبه
إلى أمّة عُرسها لا يكلُّ
وأفراحها لا تملُّ
وحرّية الروح في روحها لا تضلّ ولا تضمحلُّ.[3]

[1] – ينظر: محمد الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص 90.
[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص92
[3] – الديوان، ص 67.

عمد الشّاعر في هذا السّياق الشعري إلى استعمال صيغة المضارع مسبوقة بآداة النفي "لا" ليبرز صورة الحدث وكأنها ماثلة في زمن الحال، حيث يصور العرس وتلك الفرحة التي ستشكل عالما جديدا مليئا بالهناء الذي ستحمله الأيام القادمة لأهل قانا معلنا بذلك تأكيده على مستقبل واعد بالنصر والمسرات ينعم فيه بالحرية المؤكدة.

- **السين + يفعل:** السين حرف تنفيس واستقبال يختص بالدخول على الفعل المضارع المثبت فيخلصه للاستقبال لينقله من الزمن الضيق ـ وهو الحال ـ إلى زمن أوسع، وهو الاستقبال، كما تأتي للاستمرار لا للاستقبال فحسب.[1]

وقد وردت هذه الصيغة في قول الشاعر سميح القاسم:

أبي سنموتُ ونحيا.
لأنَّا نموتُ بضربةِ طيشٍ
وقاتلُنا يا أبي سيموتُ بعزلة شهوته القاسيه
يموتُ بحكم القضاءِ
ولكن بضربتنا القاضيه.[2]

نجد السين تسبق الوحدات المورفولوجية (نموت، يموت) و الشاعر في هذا السياق بصدد وصف ما يحمله المستقبل القريب من آمال يستبشر بتحققها، فيرى أن هذه المأساة التي يعايشها ستنتهي عما قريب لتتجدد حياته، في الحين الذي سينقضي فيه زمن الاستعمار إلى الأبد.

ونجد هذه الصيغة حاضرة أيضا في قول الشاعر:

لعبتَ كثيراً. ولكن تعبتَ قليلاً
لعبتَ. تغبَّرَ صندلكَ الفوضويُّ الجميلُ
تمزَّقَ عنكَ القميصُ الملوَّن بالقمحِ والورد.
فاهدأ قليلاً، وكُفَّ عن اللعْبِ في الملجأ الضيِّقِ

[1] – ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق و شرح:عبد اللطيف محمد الخطيب،التراث العربي الكويت، ط1، 1423هـ-2002م، ج2، ص 341، 342 .

[2] – الديوان، ص 31.

ستُقبلُ أجنحةُ الموتِ من أُفقكَ الأزرق
لتُغلقَ وردةَ حلمكَ.. في قبوكَ المغلَقِ
على فمِكَ الميِّت المطبَقِ.[1]

نجد "السين" تسبق الوحدة المورفولوجية (تقبل)، لتنقل دلالتها إلى زمن المستقبل القريب، والشاعر في هذا السياق يصف اقتراب الموت شيئا فشيئا من هؤلاء الأبرياء بفعل تلك المجازر التي يتسبب بها العدو على أراضيهم.

يتضح من خلال النماذج السابقة أن القاسم في ديوان "عجائب قانا الجديدة" انفلت عن الترتيب الاعتيادي للزمن، فكأنه يخلق زمنا جديدا مختلفا عن خصائص الزمن البسيط، فتتبلور في مقطوعاته الشعرية التي بين أيدينا كتلة زمنية من الماضي والحاضر والمستقبل، وبالرغم من أن لكل نوع من الأفعال معناه غير أنه يبقى للسياق دور في تحديد السبب وراء توظيف الشاعر أحدهم موضع يختص به غيره.

[1] – الديوان، ص 08.

II. المشتقات:

تتميز اللغة العربية بالسمة الاشتقاقية، والاشتقاق «هو اقتطاع فرع من أصل، يدور في تصاريفه حروف ذلك الأصل»،[1] أو هو «نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتهما معنىً وتركيبا ومغايرتهما في الصيغة، نحو اشتقاق كلمة "كاتب" من "كتب"».[2]

ويكتسب الاشتقاق أهمية بالغة في اللغة العربية وتكمن أهميته في تمكين اللغة من مواكبة التقدم الحضاري والتفاعل مع الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فالاشتقاق يجعل اللغة كائنا حيا يتوالد ويتكاثر مع تماسك وتلاحم اللغة، وقد ساعد الاشتقاق الشعراء على ضبط قوافيهم ومكنهم من تزيين كلامهم بألوان البديع وزودهم بكل الألفاظ والتراكيب الحديثة التي تمكنهم من التعبير عما يريدون، وبواسطته تمكن النحويون والصرفيون من معرفة الزائد من الأصل ومعرفة المجرد والمزيد، كما أنه الأساس لمعرفة الأصيل من الدخيل ويُحتكم إليه للتثبت من أصالة الألفاظ التي يشك في عروبتها.

ومن بين المشتقات التي رصدنا لها حضورا لافتا في مقطوعات الديوان والتي سنتناولها بالدراسة التطبيقية في هذا المبحث هي: (اسم فاعل، اسم مفعول، الصفة مشبهة، صيغة المبالغة)، وقد تنبه الصرفيون القدامى إلى أن لكل صيغة من صيغ المشتقات دلالاتها الخاصة بها، فنجد اسم الفاعل يختص بالدلالة على صفة التجدد والحدوث، والصفة المشبهة باسم الفاعل تختص بالدلالة على الثبوت والدوام وإرادة التنصيص على التكثير في صيغ المبالغة وغير ذلك من الدلالات المتصلة بهذه المشتقات.[3]

وقد يحدث في بعض الحالات أن تنزاح بعض هذه الصيغ عن دلالاتها التي وضعت لها فتؤدي معنى مختلفا عن المعنى الأول وذلك لأن أية زيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى.

---

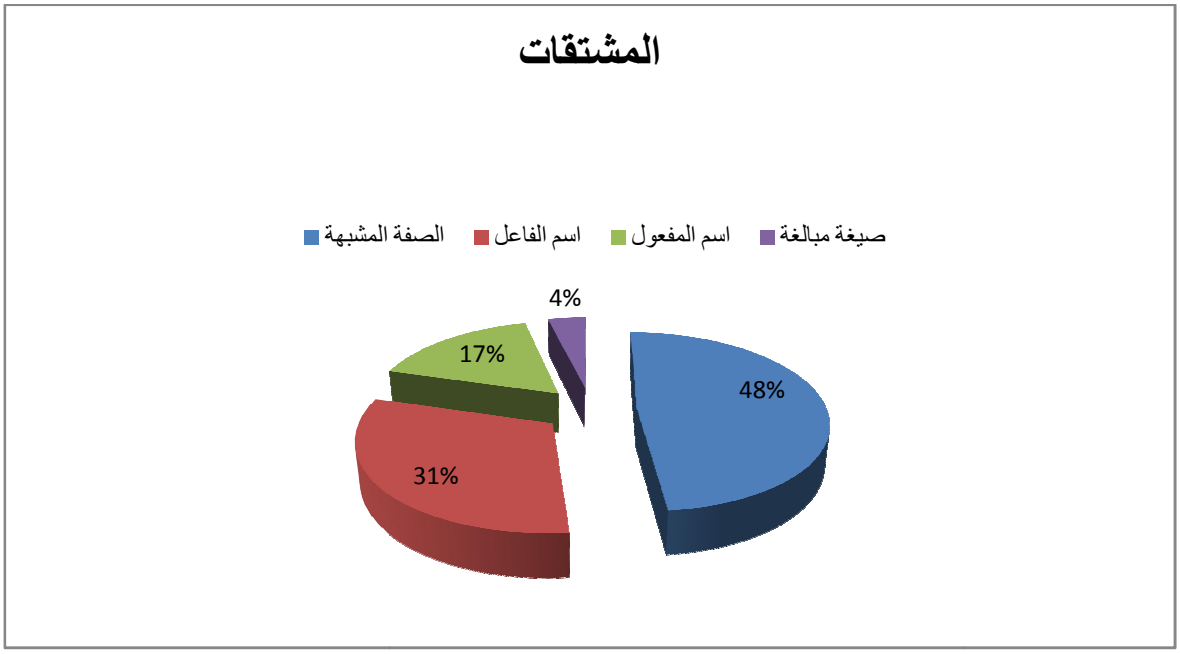
[1] – راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، مراجعة: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1 1413هـ – 1993م، ص 139.

[2] – إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو والصرف والإعراب، ص89.

[3] –ينظر: إبراهيم عبد الله الغامدي، معالم الدلالة اللغوية في القرن الثالث الهجري (على مستوى الكلمة المفردة)، رسالة ماجستير إشراف: سليمان إبراهيم العابد، جامعة أم القرى، مكة، مخطوط، 1410هـ– 1979م، ص 249.

فأي زيادة في الوحدات الصرفية في الصيغة يؤدي إلى اختلاف مدلولاتها ولولا ذلك لتداخلت معني الألفاظ المشتقة من مادة واحدة[1].

دائرة نسبية توضح نسبة ورود المشتقات في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم.



من خلال الدائرة النسبية يتضح أن الصفة المشبهة كان لها حضور لافت في مقطوعات الديوان إذ بلغت نسبتها 48%، وكان لهذا الحضور أبعاد و دلالات متباينة تلاها كل من اسم الفاعل بنسبة 31%، ثم اسم المفعول بنسبة 17%، ثم صيغة المبالغة التي لم يكن لها حضور لافت إذ بلغت نسبتها 4%.

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 249.

1. اسم الفاعل:

عرّف النحاة اسم الفاعل وحدّدوا دلالته، ومما ذكروا أنه « ما اشْتُقَّ مِن فِعلٍ لِمَنْ قَامَ بِه عَلَى مَعْنَى الحُدُوثِ»[1]، فهو « وصفٌ دالٌ على معنًى واقعٍ من الموصوف، أو دال على معنى قائم به حادث يتجدد وقتا بعد آخر، بتجدد الأزمنة وتتابعها ».[2]

وباستقرائنا لمقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" يتبين لنا أن صيغة اسم الفاعل من الصيغ كثيرة الشيوع، فنجده تواتر سبعا وستين مرة موزعا على مختلف صيغ الفعل (المجرد والمزيد) كما أنه جاء بصور مختلفة (المفرد والجمع).

أوّلا: اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرد:

يصاغ اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرد على وزن فاعل[3]. وتواتر اسم الفاعل من الثلاثي المجرد خمسين مرة حيث ورد أربعا وأربعين مرة على هيئة المفرد، ومرتين على هيئة جمع المذكر السالم وثلاث مرات على هيئة جمع المؤنث السالم ومرة واحدة على هيئة جمع التكسير.

والجداول الآتية توضح ذلك:

[1] – ابن هشام النحوي (جمال الدين أبي محمد عبد الله بن يوسف)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1422هـ – 2001م، ص 201.

[2] – عبد اللطيف محمد خطيب، المستقصي في علم التصريف، ج1، ص 447.

[3] – ينظر: الرضيّ الأستراباذي (رضيّ الدين محمد بن الحسن)، شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط2، 1996م، ج3، ص 413.

الجدول الأول:

اسم الفاعل من الثلاثي المجرد							
اسم الفاعل	رقم السطر	الصفحة	اسم الفاعل	رقم السطر	الصفحة	اسم الفاعل	رقم السطر	الصفحة
ضائعة	01	06	ضائعة	04	18	نائية	02	31
صاحبتي ×(3)	8.7.4	06	هاجعة	01	19	القاسية	06	31
سامعة	1	07	فاجعة	06	19	القاضية	08	31
طالعة	4	07	فاضح	10	23	آمنة	10	39
الخالق	5	07	آتية	03	29	كامنة	01	40
الواسعة	5	07	الباقية	04	29	صالح	02	43
فارغة	1	17	بالية	08	29	الساخن	01	63
والعة	2	17	الكابية	09	29	الطازج	01	63
دامغة×(3)	6.5.4	17	العارية	10	29	عامرة	01	64
قاصر×(2)	7	17	الهاوية	01	30	صاحبة	01	69
بالغة	8	17	الراقية	03	30	الثائرة	01	71
فارغة×(2)	9	17	العالية	05	30	الصاعدين	10	70
الرائعة	3	06	الناجية	01	31			

الجدول الثاني:

اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرد								
جمع المذكر السالم	رقم السطر	الصفحة	جمع المؤنث السالم	رقم السطر	الصفحة	جمع التكسير	رقم السطر	الصفحة
الضائعون	09	42	طائرات	03	33	العواصف	01	29
الضائعون	09	42	قاذفات	05	33			
			كائنات	04	33			

أ. المفرد:

ورد اسم الفاعل المفرد من الفعل الثلاثي في مواضع مختلفة، ومن ذلك قول الشاعر سميح القاسم:

هنا الأرضُ موحشةٌ فارغَهْ
وبعضُ الكلابِ الشريدةِ في دمها والغَهْ
هنا الأرضُ من مجلسِ الأمنِ تمضي
إلى مجلس الأمنِ يُهرْعُ من وصمةٍ دامغَهْ
إلى وصمةٍ دامغَهْ
إلى وصمةٍ دامغَهْ
ومن عالَمٍ قاصِرٍ قاصِرٍ
إلى محنةٍ بالغَهْ
هنا الأرضُ في الأرضِ في الأرضِ فارغةٌ فارغَهْ..[1]

فالشاعر قد استخدم في هذه الأبيات اسم الفاعل بكثرة، حتى يكاد هذا البناء يطغي على معظمها، وأسماء الفعلين كالآتي: (فارغة، والغة، دامغة ×(3) – قاصر ×(2)، بالغة فارغة×(2)) واسم الفاعل دائما يدل على الاستمرار والثبات، وهو هنا جاء مُكَثّفًا للدلالة على استمرار الظلم على أرض قانا.

ومن ذلك أيضا نجد قول الشاعر سميح القاسم:

أنا دُميةٌ ضائعة
يسيلُ دمي في الخَرابِ
ولا أستطيعُ الكلامَ وشكوى العذابِ
لصاحبتي الطفلةِ الحلوةِ الرائعه
وها أنذا أستغيثُ وما من جوابِ

[1] – الديوان، ص 17.

أنادِي.لأني فقدتُ صوابي
أنادي. وصاحبتي لا تردُّ تقولون ماتت
وصاحبتي لا تموتُ، هي الآن تحت الركام
بقربي، فيا ليتها سامعه
صديقةُ عمري. حبيبةُ روحي.
ويا لَيتها سامعه
لتنهضَ في صرختي ولتنهضَ
بي وبكم. وبتوقِ السماءِ
إلى نجمةٍ طالعه
على رحمةِ الخالقِ الواسعه..[1]

وظف الشاعر أسماء الفاعلين (ضائعة / الرائعة / سامعة ×(2) / طالعة /واسعة) وكلها مشتقة من أفعال ثلاثية، وقد جاء بها للدلالة على استمرار أساه ومرارته التي يتكبدها من جراء فقدانه لحبيبته الضائعة (الطفلة)، وكذا أمله المتواصل الذي لا ينقطع برحمة الله تعالى.

ب.جمع المؤنث السالم:

نجد اسم الفاعل على هيئة جمع المؤنث السالم جاء ثلاث مرات وذلك في السياق الشعري الآتي:

ملاكٌ صغيرٌ جميلٌ
يفتّش عن غيمةٍ يستريحُ عليها
بعيداً عن الطائراتِ
وعن جلبة الكائناتِ
وعن نزق القاذفاتِ[2]

[1] – الديوان، ص 6، 7.

[2] – الديوان، ص 33.

*– صيغة منتهى الجموع: جمع يدل على الكثرة، وهي كل جمع تكسير بعد ألف جمعه حرفان أو ثلاث، وأوزان صيغة منتهى الجموع: فواعل، فعائل، فعاليل، مفاعيل، مفاعل، أفاعيل، أفاعل.

ورد اسم الفاعل في هذه المقطوعة ثلاث مرات من الفعل الثلاثي، وقد ارتأى الشاعر أن يستخدم اسم الفاعل على هيئة الجمع لما لها من دلالة على العموم والكثرة، فالشاعر في هذا السياق يبحث عن مكان هادئ بعيدا عن كثرة الصخب والضجيج وكذا الألم والدمار الذي تحدثه تلك الأشياء.

ج. جمع التكسير:

لم يرد اسم الفاعل على هيئة جمع التكسير غير مرة واحدة، وجاء على صيغة منتهى الجموع*، وذلك في قول الشاعر سميح القاسم:

ولم تكتسحنا العواصفْ
وها نحنُ في هذه الزاويه
نموتُ ونحيا بجزرةٍ آتيه.[1]

فصيغة اسم الفاعل (العواصف) في هذه الأبيات وردت على هيئة جمع التكسير (صيغة منتهى الجموع)، وفي ذلك دلالة على ثبوت الشاعر وصموده، فبالرغم من كثرة العواصف التي ألمت بمدينته إلا أنه ظل شديد التمسك بأرضه.

ثانيا: اسم الفاعل من غير الثلاثي:

يصاغ اسم الفاعل من الفعل غير الثلاثي « على زنة مضارعه، بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، وكسر ما قبل الآخر، كمتدحرج، ومنطلق ومستخرج، وقد شذّ من ذلك ثلاثة ألفاظ وهي: أسهب فهو مُسهَب، وأحصن فهو مُحصَن، وأفلج بمعنى أفلس فهو مُفلَج، بفتح ما قبل الآخر. وقد جاء من أفعل على فاعل، نحو: أعشب فهو عاشب، وأورس فهو وارس... ولا يقال فيها مُفعَل».[2]

[1]- الديوان، ص29.

[2] -ينظر: الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 121.

وقد تلحق الثلاثي المزيد زيادة واحدة أو تلحقه زيادتان، وقد تلحقه ثلاث، وقد تلحقه أربع فيصير على سبعة أحرف وهو أقصى ما ينتهي إليه المزيد.[1]

تواتر اسم الفاعل من الثلاثي المزيد ست عشرة مرة موزعة على بعض مقطوعات الديوان ـ موضوع الدراسة ـ

الأوزان	اسم الفاعل من الثلاثي المزيد.
مُفعِل	موحشة (س1 ـ ص17)، مقيم (س2 ـ ص 20)، مغيث (س9 ـ ص20)، معين (س09 ـ ص20)، مزرية (س1 ـ ص27)، مضحكة (س3 ـ ص27)، مبكية (س3 ـ ص27)، مضيئا (س6 ـ ص70)، مضيئا (س7 ـ ص41)
مُفعِّل	مغني (س8 ـ ص 23)
متفعِّل	متجمد (س1 ـ ص18)، متجدد(س3 ـ ص18)
مُفاعِل	مُقاتِل (س5 ـ ص23)، مُزارِع (س6 ـ ص23)، مُفاجِئ (س1 ـ ص64)
مُسْتَفْعِل	مُستتِبَّة (ص4 ـ ص12)

يكشف الجدول الذي أحصينا فيه حضور اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المزيد في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" سيادة اسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد (أفعَل ـ مُفعِل)، فنجد هذا الوزن تواتر تسع مرات، يليه اسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي المزيد بثلاث أحرف (استفعَل ـ مُستفعِل)، الذي ورد أربع مرات، فاسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد (فاعل ـ يفاعِل) الذي ورد ثلاث مرات، ثم اسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي المزيد بحرفين (تفعَّل ـ مُتفعِّل) مرتين، فاسم الفاعل من الفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد، (فعَّل ـ مُفعّل) مرة واحدة.

أ. اسم الفاعل من الثلاثي المزيد بحرف واحد

يأتي الفعل الثلاثي مزيدا بحرف واحد على ثلاثة أبنية هي:

[1] -ينظر: ابن عصفور الإشبيلي، الممتع الكبير في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1 1996م، ص57.

ـ قد يشترك وزن. اسم الفاعل من غير الثلاثي. مع صفة مشبهة مثل مستقيم الرأي ومعتدل القامة.

1. **أفعَل**: وهو مزيد بهمزة القطع في أوله نحو: أبحر، وأبدع و أتبع ...
2. **فعَّل**: وهو مزيد بتكرار عين الفعل (التضعيف) نحو: ألَّف، ألَّم، وبعَّد ...
3. **فاعل**: وهو مزيد بألف بعد الفاء نحو: بارز، باعد، بالغ ...[1]

ونجد هذه الأبنية الثلاثة حاضرة في ديوان "عجائب قانا الجديدة " لسميح القاسم.

ـ **من باب أفعل**: ورد اسم الفاعل على وزن (مُفعِل) في مقطوعات الديوان تسع مرات، ومن نماذج ذلك نجد قول الشاعر سميح القاسم:

هنا يغضبُ الموتُ من موتنا
وتنفجر الريح والروح الأُغنيه
على الصمتِ والسمع والطاعة **المزريه**
وتبقى التفاصيلُ تبقى الأحابيلُ تبقى الأقاويلُ
تبقى الأباطيلُ تبقي المواويلُ **مضحكةٌ مُبكيه!**[2]

وردت صيغة اسم الفاعل في هذا السياق الشعري ثلاث مرات، متمثلة في كل من اسم الفاعل (المزرية/ مضحكة/ مبكية) على الوزن (مُفعِل) المشتق من الفعل (أفعَل) (أزرى/ أضحك/ أبكى)، وذلك للدلالة على معنى الزيادة في السخرية من السمع والطاعة المزرية المذلة، ومن التفاصيل والأقاويل والأباطيل والمواويل المضحكة المبكية لما فيها من مآسي وتناقضات.

ونجد اسم الفاعل من هذا الوزن أيضا في قول الشاعر:

هنا الأرضُ. **موحشةٌ** فارغَهْ
وبعضُ الكلابِ الشريدةِ في دمها والغَهْ
هنا الأرضُ. من مجلسِ الأمنِ تمضي
إلى مجلس الأمنِ يُهرَعُ من وصمةٍ دامغَهْ
إلى وصمةٍ دامغَهْ.[3]

[1] – ينظر: صلاح مهدي الفرطوسي، هاشم طه شلاش، المهذب في علم التصريف ، مطابع بيروت الحديثة، بيروت– لبنان، ط1، 1432 هـ – 2011م، ص 68، 69.

[2] – الديوان، ص 26 ،27.

[3] – الديوان، ص 17

ورد في هذه المقطوعة اسم الفاعل (مُوحِشة) المشتق من الفعل (أوحَش) على وزن (أفعَل) الدالة هنا على الصيرورة، أي أن تلك الأرض (مدينة قانا) صارت موحشة بعد أن كانت في الأصل مستأنسة لأنها كانت معمورة بالناس، لكنها تحولت بفعل ذلك القصف والدمار الذي جعل الناس تهجرها حتى صارت موحشة وفارغة .

ـ **من باب فعَّل**: ذكر علماء الصرف في معاني هذه الصيغة (فعَّل) الدلالة على التكثير في الفعل، وفي الفاعل، وفي المفعول، وهو المعنى الغالب على هذا البناء، وكذا الدلالة على معاني السلب والإزالة مثل: قذَّيت عين فلان، أي: أزلت قذاها، ودلالة القيام على الشيء مثل قولك: ولَّيته أي: قمت على ولايته أو جعلته وليا، وكذا الدلالة على نسبة المفعول إلى أصل الفاعل ومن ذلك: خطَّأته إذا سميته مخطئا، وفي الدلالة على صيرورة شيء شبه شيء فـ : حجَّر الطين أي: صار الطين كالحجر في صلابته ... وغير ذلك من المعاني[1]، ونجد اسم الفاعل من هذا الباب قد ورد في مقطوعات الديوان في موضع واحد وذلك في قول الشاعر سميح القاسم:

إلهي أغنِّي
أغنِّي على كبريائي
على نارِ حزني وخوفي وشكِّي وظنِّي
وموتِ المقاتِلِ فيَّ
وموتِ المزارِعِ فيَّ
وموتِ النبيِّ
وموتِ **المغنِّي**
إلهي. إلهي. أغثني.[2]

جاء اسم الفاعل (المغنّي) المشتق من الفعل الثلاثي المزيد (غنَّى) في سياق وصف الشاعر لنفسه، فهو مقاتل بقوته، مزارع بحبه لأرضه ونبيّ بطهر قلبه وإيمانه ومغنٍّ بحبه ورقه مشاعره، وفي ذلك دلالة على كل المعاني الرقيقة والحساسة في الذات الشاعرة.

[1]- ينظر: عبد اللطيف محمد الخطيب، المستقصي في علم التصريف ج1، ص ص320 - 326.
[2]- الديوان، ص 23.

ـ **من باب فاعل:** ذكر علماء الصرف أن هذه الصيغة تأتي للدلالة على المشاركة بين اثنين فأكثر، وذلك بأن يفعل كل منهما بصاحبه ما يفعل به الآخر.[1]

وجاء اسم الفاعل من هذا الباب في ثلاث مواضع منها قول الشاعر سميح القاسم:

إلهي أعنِّي
أعنِّي على كبريائي
على نار حزني وخوفي وشكِّي وظنِّي
وموتِ **المزارِع** فيَّ
وموتِ **المقاتِل** فيَّ [2]

فصيغة اسم الفاعل (المقاتل/ المزارع) في هذا السياق تدل على المشاركة لاسم الفاعل (المقاتل) فنجد الشاعِر يوظفها للدلالة على المشاركة في محاربة العدو من أجل وطنه، أما اسم الفاعل المزارع فدال على المتابعة وذلك باستمرار الحدث (الزّرع) وعدم انقطاعه فالشاعر يزرع أرضه بفعل حبة وتعلقه بها. وهو يدعو الله أن لا يموت بداخله ذلك المزارع المحب لوطنه والمتعلق بها.

ب.اسم الفاعل من الثلاثي المزيد بحرفين

يرد الفعل الثلاثي المزيد بحرفين على خمسة أبنية:

1. **انفعل:** وهو مزيد بالهمزة والنون نحو: انبسط، انبعث، انجذب ...
2. **افتعل:** وهو مزيد بالهمزة والتاء نحو: ائتلف، ائتمر ...
3. **تفعَّل:** وهو مزيد من بالتاء وتكرار العين (التضعيف) نحو: تأسّف، تألّف، تألّم ...
4. **تفاعل:** وهو مزيد بالتاء والألف نحو: تآكل، تآلف، تآمر ...
5. **افعلَّ:** وهو مزيد بالهمزة وتكرار اللاّم (التضعيف) نحو: ابيض، احمر، اشهب...[3]

ويحضر في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم بناء واحد وهو (تفعَّل ـ متفعِّل).

[1]– ينظر: :عبد اللطيف محمد الخطيب، المستقصي في علم التصريف، ج1، ص 327.
[2]– الديوان، ص 23.
[3] –ينظر: صلاح مهدي الفرطوسي، هاشم طه شلاش، المهذب في علم التصريف، ص ص 69–72.

وذلك في قوله:

لبيروتَ ميعادُها **المتجدِّدُ**
ما بين قانا وقانا
وللقدسِ ميعادُها **المتجمِّدُ**
هاجرُ تبحثُ في ورقِ التينِ عن عفَّةٍ ضائعَهْ
ولي أملٌ في ملاكٍ جديدٍ
يجوبُ سماءَ دمي السابعَهْ.
ويلقي زهورَ السماءِ [1]

وهذه الصيغة تدل على معنى حصول الحدث مرَّة بعد مرَّة، وظَّف القاسم أسماء الفاعلين (المتجدد ـ المتجمِّد) للدلالة على تجدد أوضاع بيروت وانتقالها من حال إلى حال، وبقاء تلك الظروف المزرية في القدس تحدث مرة تلو الأخرى.

ج. اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف:

يأتي الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف على أربعة أوزان:

1. **استفعَل:** بزيادة الهمزة والسين والتاء في أوّله مثل: استخرج، استنصر، استقام.
2. **افعوعل:** بزيادة الألف في أوله والواو بعد عينه، ثم تكرار العين مثل: اعشوشب، اغلولب...
3. **افعالَّ:** بزيادة الألف في أوله، والألف بعد عينه وتكرار الحرف الأخير مدغما، ومن أمثلته: احمارَّ اصفارَّ، اشهابَّ.
4. **افعوَّل:** بزيادة الألف في أول الفعل، والواو مضعفة بعد عينه، نحو: اجلوَّذ، واعلوّط وأصله جلذ * علط**[2]

[1]- الديوان، ص 18.

* جلذ بالسير: أسرع

** اعلوَّط الفرس: رأيته بغير سَرْج

[2] - ينظر: عبد اللطيف محمد الخطيب، المستقصي في علم التصريف، ج1، ص 294، 295.

وردة صيغة اسم الفاعل من الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف في موضع واحد وذلك على وزن (استفعل ـ مستفعِل). في قول الشاعر سميح القاسم:

أُصارحكُم باستيائي وخوفي وشكِّي
بأنَّ الصواريخَ تقذف أشلاءَ لحمي
إلى جُرْنِ كُبَّهْ
أُصَارحُكُمْ بانكسارٍ.. وأبكي
فمن يستعدُّ؟ بأيَّة أُهبَهْ
لإنقاذ لحمي ولحم الجنوبِ
وكلُّ الجهاتِ .. سواي. تعيشُ على رِسلها
وتمضي على مهلها
بأوضاعها **المستتِبَّه**.[1]

ونجد الشاعر يستخدم اسم الفاعل (المستتِبَّه) وهو على وزن (مستفعل)، ويستعمل البناء استفعل في ستة معاني أحدها: الطلب حقيقة، كاستغفرت الله، أي طلبت مغفرته، أومجازا كـ استخرجت الذهب من المعدن، وثانيها :الصيرورة حقيقة، كاستحجر الطين، واستحصن المهر أي: صار حجرا وحصانا، أو مجازا في المثل: "إن البُغَاثَ بأرضنا يستنسر"، أي يصير كالنسر في القوة. والبغاث: طائر ضعيف الطيران، وثالثها: اعتقاد صفة الشيء، كاستحسنت كذا واستصوبته، أي: اعتقدت حسنه وصوابه ورابعها: اختصار حكاية الشيء كاسترجع، إذا قال: إنّ لله وإنّ إليه راجعون وخامسها: القوة كاستكبر أي قوي كِبره، و سادسها المصادفة كاستكرمت زيدا، أي: صادفته كريما.[2]

ومن خلال السياق الشعري نجد أن الشاعر يستغيث على لسان أهل الجنوب من المذابح واللحم المتناثر وهو مستاء ومتضايق من هذه المشاهد في حين أن غيره ينعم بالعيش في أجواء هادئة وآمنة.

[1] – الديوان، ص 11، 12

[2] – ينظر: الحملاوي، شذا التعرف في فنّ الصّرف، ص 83، 84.

د. اسم الفاعل من الرباعي المزيد

لم ترد في مقطوعات الديوان نماذج من اسم الفاعل المشتق من الفعل الرباعي المزيد بحرف واحد والذي له بناء واحد هو (تفعْلَلَ) المزيد بالتاء، وورد المزيد بحرفين والذي بناء فعله افعلَلَّ المزيد بالهمزة والتضعيف ومن أمثلته في العربية: أسمألَّ الظل (تقلص)، اسمهرَّ الشّيء (صلب واشتد) أشرأبَّ إليه (مد عنقه لينظر إليه).[1]

والمثال الأخير هو الذي جاء اسم الفاعل منه في قول الشاعر سميح القاسم:

وها أنذا أستغيثُ
برُعبي المتَاحِ
فما من شعارٍ لديَّ
وليست لدى شفتيَّ
قصيدةُ شعرٍ وخُطبَهْ
وليس لدى عنفواني الصغير
وخوفي الكبير
حَماسُ الأناشيدِ واللغةِ **المشرئبّهْ**
وقبَّةُ موتيَ حَبَّهْ
فلستُ سوى ولدٍ من ضحايا الجنوبِ[2]

اسم الفاعل في السطر الثامن (المشرئبَّة) من الفعل الرباعي المزيد بحرفين (الهمزة والتضعيف) وصيغته (مفعلِلّ) والرباعي من الفعل (اشرأبّ) مهمل.

[1] – ينظر: صلاح مهدي الفرطوسي، هاشم طه شلاش، المهذّب في علم التصريف، ص 74، 75.
[2] – الديوان، ص 13.

2. اسم المفعول

اسم المفعول هو « اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدّي، المبني للمجهول وهو يدلّ على وصف من يقع عليه الفعل»،[1] فكونه وصفاً يدلّ على اشتراكه مع الأسماء المشتقة الدالة على الوصف، وأن يكون مأخوذاً من الفعل المبني للمجهول. فهو بذلك يتميز عن اسم الفاعل، وأن يكون دالا على من وقع عليه الفعل فهو يتميز عن أسماء الأوصاف من نحو (محمود/ مذموم ...).

ويصاغ اسم المفعول من الثلاثي على وزن (مفعول)، ومن غير الثلاثي يصاغ على وزن المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر.[2]

وفي مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" نجد اسم المفعول قد ورد ستا وثلاثين مرة مصوغا من الثلاثي المجرد، ومن الثلاثي المزيد. ويتضح ذلك من خلال الجداول الآتية:

اسم المفعول من الثلاثي المجرد		
اسم المفعول	الصفحة	السطر
مجاهيل	64	04

ورد اسم المفعول من الثلاثي المجرد على وزن (مفعول) مرة واحدة على هيئة صيغة منتهى الجموع.

اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرف واحد.					
اسم المفعول	الصفحة	السطر	اسم المفعول	الصفحة	السطر
الملوَّن	8	3	معزَّز	30	7
المغلق	8	6	مركَّز	30	8
المطبق	8	7	المحمَّد	41	3
المهملة	9	1	المروَّع	51	2
المُثقلة	9	8	محمَّد	65	6
المُتاح	13	2	المُقدَّس	66	8
المُصاب×(3)	21	4/3	معافَى	69	1
مُسجَّى	28	7			

[1] – عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، (د ط)، 1393 هـ- 1973م، ص 81.

[2] –ينظر: هادي نهر، الصرف الوافي، (دراسات وصفية وتطبيقية)، عالم الكتب الحديث،إربد- الأردن،ط1، 2010م،ص130.

باستقرائنا الجدول أعلاه نلاحظ ورود اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرف واحد سبع عشرة مرة متوزعة على أبواب الفعل على النحو التالي:

تواتر اسم المفعول من باب (فعَّل ـ يفعَّل) ثمان مرات، ومن باب (أفعَل ـ يُفعَل) ثمان مرات، ومن باب (فاعل ـ يُفاعل)مرّة واحدة.

اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرفين		
اسم المفعول	الصفحة	السطر
المُنتقاة	30	02
مُبتدأ	60	01

يتضح من خلال الجدول أن اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرفين جاء مرتين من باب (افتعل، مفتعَل).

اسم المفعول من الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف		
اسم المفعول	الصفحة	السطر
مستباح ×(2)	12	09

يتضح من خلال الجدول أن اسم المفعول من الثلاثي المزيد بثلاث أحرف تكرر مرتين في سياق شعري واحد من باب (استفعل ـ مستفعَل).

اسم المفعول من الثلاثي المجرد على صيغة فعيل		
اسم المفعول	الصفحة	السطر
الغسيل	15	4
طريدة	15	8
الرحيم	20	4
القتيل × (4)	21	8.7
القتيل× (2)	35	4
القتيل× (2)	39	5
الخلقية	41	5

يبين الجدول أعلاه بأن اسم المفعول جاء على صيغة (فعيل) من الفعل الثلاثي المجرد اثنتي عشرة مرة و هذا الوزن ـ فعيل ـ من أوزان الصفة المشبهة وصيغ المبالغة، وهذا ما يعرف بالتناوب بين الصيغ .

اسم مفعول من الثلاثي المجرد على صيغة فعيل (منتهى الجموع)		
اسم مفعول	الصفحة	السطر
القذائف	28	10

ورد اسم المفعول من الثلاثي المجرد على صيغة (فعيل) على هيئة الجمع (صيغة منتهى الجموع) مرة واحدة.

اسم مفعول من الثلاثي المزيد بحرف واحد على صيغة فعيل		
اسم مفعول	الصفحة	السطر
الشّريدة	15	09

جاء اسم المفعول من الفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد مرة واحدة من باب (فعَّل ـ يفعَّل) وذلك على صيغة (فعيل).

أولا: اسم المفعول من الثلاثي:

ورد اسم المفعول من الثلاثي في موضع واحد على وزن (مفعول) وجاء على صيغة منتهى الجموع، وذلك في قول الشاعر سميح القاسم:

مَراكبُ فينيقَ جاهزةٌ بالزجاج المفاجئ عامرةٌ بالحليّ
وحمّى القلوعْ
تُشجِّع حمّى الضّلوعْ
على طفرةٍ في المجاهيل، فينيق يزهو بفنٍّ
الجموحِ. وقلبُ أوربا انبهارٌ ووجهُ
أوروبا خُشوعْ[1]

[1]- الديوان، ص 64

استخدم الشاعر اسم المفعول (المجاهيل)، وجاء به على هيئة الجمع، وهو مشتق من الفعل الثلاثي المجرد (جهِل) من باب (فعِل ـ يفعَل) وذلك للدلالة على مجيء تلك الحرب التي كان الفينقين وهم سكان لبنان الأصليون لا يدرون عنها ويجهلونها حتى جاءت فجأة كالطفرة المفاجئة التي لم يكونوا يحسبون لها حساب.

ثانيا: اسم المفعول من غير الثلاثي:

1. **اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرف واحد.**

أ. من باب أفعل:

ورد اسم المفعول على الوزن (مُفعَل) في مقطوعات الديوان ثمان مرات. ومن نماذج ذلك نجد قول الشاعر سميح القاسم:

ستُقبلُ أجنحةُ الموتِ من أُفقكَ **الأزرقِ**
لتُغلقَ وردةَ حُلمكَ، في قبوكَ **المغلَقِ**
على فمِكَ الميِّت **المُطبَقِ**.[1]

الملاحظ على أسماء المفعولين في الأسطر الشعرية السابقة، أنها جاءت كلها صفات لموصوف قبلها، وهي مشتقة من أفعال غير ثلاثية، وتدل على وقوع الفعل عليها، وقد استخدمها الشاعر في سياق مخاطبته لأطفال قانا الأبرياء الذين يموتون بوحشية لتنتهي أحلامهم البسيطة في قبر مغلق وفم مطبق، ولا يجد الباقون من ينقذهم من وطأة هذا العدو الذي لا يرحم حتى الصغار.

ب.من باب فعَّل: تواتر اسم المفعول المشتق من الفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد من باب (فعَّل) أيضا ثمان مرات، ومن نماذج ذلك قول الشاعر سميح القاسم:

وتنذر صفَّارةٌ باقترابِ الصواريخ ينبض قلب الملاجيءِ
بالناس. لكنّ سرب الطيور **المُروَّع** يجهل سرَّ الصواريخ
يجهل لغز الملاجيء . ماذا إذن؟
أليس لسرب الطيور ووحش الوعور ملاذٌ
أمينٌ بهذا الوطن ؟

[1] – الديوان، ص 08.

وماذا إذن؟.[1]

نجد الشاعر قد استخدم اسم المفعول (المروَّع) في هذا السياق للدلالة على كثرة الهلع والرعب الذي وقع على كل الكائنات حتى الطيور والوحوش فسلبها أمنها واستقرارها الذي كانت تنعم به في مدينة قانا، فلا يخف ما في تضعيف العين من الدلالة على الشدة والتكثير.

ج. من باب فاعل:

ورد اسم الفاعل من هذا الباب مرة واحدة وذلك في قول الشاعر سميح القاسم:

يُراوغني الموتُ حَيّاً **مُعافىً**
وصاحبةُ المجدِ. تلك التي في القواميس
تدعى الحياةُ تراوغُني في صلاتي الأخيرةِ
في آخر الأمِر. في بادئِ الموتِ. أُمي
تُصلِّي لأجليَ. من موتِها.[2]

استخدم الشاعر في هذه الأسطر الشعرية اسم المفعول (معافًى) المشتق من الفعل الثلاثي المزيد بحرف، والمعافى هو المتمتع بالعافية والسلامة، وجاء في سياق جَعْل الشاعر للموت والحياة كالشخصين يتجاذبانه كل منهما يريد أن يختاره لصفة إلى جانبه فبالرغم من كونه معافى إلا أنه لم يفهم إن كان حيا أو ميتا.

2. اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرفين:

ورد اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرفين من باب واحد (باب افتعل) مرتين، ومن ذلك قول سميح القاسم:

إذن هذه الحرب **مبتدأٌ** والسلامُ الخَبرْ
وعُسر الهلاك قضاءٌ ويُسر الدمارِ القَدرْ
وبرقُ الرصاص ورعدُ القنابل وَحْيُ المطرْ

[1]- الديوان، ص 51.
[2] - الديوان، ص 69.

وما يحفر اللغمُ في الحقل توقُ البذور وحلمُ الشَّجَرْ.[1]

استخدم الشاعر اسم المفعول (مبتدأ) وجاء به كصفة لموصوف قبله للدلالة على أن هذه الحرب ستنتهي يوما وكأنها البداية القاسية ليعم بعدها السلام في مدينة "قانا"، فالخبر يتلو المبتدأ كما سيتلو السلام تلك الحرب.

3. اسم المفعول من الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف.

ورد اسم المفعول من الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف في موضع واحد من باب (استفعل) وذلك في قول الشاعر سميع القاسم:

أنا الولدُ **المستبَاحُ** من البلدِ المستباحِ
ويُخجلني أنني أستغيثُ
وها أنذا أستغيثُ
برُعبي المتاحِ
فما من شعارٍ لديَّ
وليست لدى شفتيَّ
قصيدةُ شعرٍ .. وخطبَهْ.[2]

الملاحظ في هذه الأبيات هو تكرار الشاعر لاسم المفعول (المستباح) مرتين ،وتكرارها دلالة على وقوع الصفة على الموصوف الذي قبلها وتأكيد لها، وهي تملك المستعمر واستيلائه ـ بالحرب ـ على كل ما ليس له واعتباره مباحا له بالنهب والسلب.

[1]- الديوان، ص 60.
[2]- الديوان، ص 12، 13.

- **صيغة فعيل**

تتميز صيغة (فعيل) بالتنوع في الدلالة فهي تأتي مصدرا نحو:صهيل، شهيق، أنين، وتأتي بمعنى اسم الفاعل، نحو: أمين، نذير، أو صيغة مبالغة، كعليم وقدير، أو صفة مشبهة نحو: كريم، طويل قصير،كما وقد تأتي أيضا بمعنى اسم المفعول، نحو قتيل، أسير وجريح ...[1]

وعلى الرغم من هذا التداخل والاشتراك في دلالات صيغة (فعيل) فإن المعنى قد يتحدد بقرائن مختلفة كالمصدر الذي اشتقت منه، والفعل الذي تبنى منه هذه الصيغة: فإن كان لازما فالأولى فيها أن تكون صفة مشبهة وإن كان الفعل ثلاثيا متعديا فالأولى فيها أن تكون صيغة مبالغة، وإن أخذت من فعل مبني للمجهول ومتعديا فالأولى فيها أن تكون اسم مفعول ...

ومن القرائن أيضا القرينة العهدية أي أن المعنى يُكتسب من اللفظ فالاسم على وزن فعيل مثلا يكون مجردا من الزمن والحدث، واسم المفعول تُكتسب دلالته من معنى اللفظ كأسير مثلا بمعنى مأسور أي مفعول ... وغير ذلك من القرائن التي تسهم إسهاما فاعلا في تحديد الدلالة.[2]

ودلالة الصيغة الواحدة على أكثر من معنى صرفي يعرف بالتناوب الدلالي* أو التناوب الوظيفي بين الصيغ أو المشتقات وما يعنينا هنا هو دلالة صيغة "فعيل" على اسم المفعول وقد جاءت صيغة فعيل بمعنى مفعول أربع عشرة مرة منها مرة على هيئة الجمع (صيغة منتهى الجموع)، واثنتي عشرة مرة مشتقة من الثلاثي المجرد، ومرة من الثلاثي المزيد بحرف واحد.

وفيما يلي نماذج لأسماء المفعولين المشتقة من الثلاثي المجرد على صيغة "فعيل":

ورد اسم المفعول من الثلاثي المجرد بـ صيغة (فعيل) في قول الشاعر سميح القاسم:

خرائطُنا لم تصُغها طموحاتُنا
صاغَها الأجنبيُّ الغريبُ المقيمْ

[1]- ينظر، سيف الدين طه الفقراء، المشتقات في العربية (بنية ودلالة وإحصاء)، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1 2013م، ص 129 .

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 131.

*هو أن تؤدي الصيغة الواحدة عدة دلالات منها ما يكون دال على الفاعل أو على المبالغة أو على الصفة المشبهة أو على اسم المفعول...

ونحنُ حفظنا الخرائطَ عن ظهرِ قلبٍ
حفظنا كلام الصديقِ العدوِّ **الرجيمِ**[1]

فالمتأمل في هذه الأسطر الشعرية يجد أن الشاعر استخدم صيغة (الرجيم) على وزن (فعيل) لكنها بمعنى (المرجوم). والمرجوم هو من وقع عليه فعل الرجم، فهي بذلك دالة على من وقع عليه الحدث، فالشاعر يصور ما يكابده من آلام نتيجة ضياع حقوقه التي بات للعدو المستعمر حق امتلاكها والتصرف بها كيفما شاء، فوظّف اسم المفعول (الرجيم) للدلالة على مدى شيطانية هذا العدو.

ونجد ذلك أيضا في قول الشاعر:

أَغِثنا .. وشكراً
وشكراً جزيلا
لأنك تسمع هذا القتيلَ وهذا القتيلَ
وهذا القتيلَ وذاك القتيلا
وشكرا جزيلا..[2]

فالشاعر في حالة يرثى لها، ما جعله يستعمل اسم المفعول (القتيل) ويكرره أربع مرات، فكأنما أراد نقل بشاعة ما تخلفه تلك المجازر من حوله، بوجود قتلى هنا وهناك، وبهذا التكرار أيضا أراد أن يصور المعاناة المستمرة والمتجددة طالما بقى الغاصبون لأرضه يسعون لتدمير مدينة "قانا" وسلبها من أهلها.

[1]- الديوان، ص 20.
[2] - الديوان، ص 21.

3. الصفة المشبهة:

الصفة المشبهة باسم الفاعل: اسم مشتق من الفعل اللازم أو من مصدره، لغير تفضيل للدلالة على نسبة الحدث إلى الموصوف بها على جهة الثبوت والدوام،[1] و« تتميز عن اسم الفاعل باستحسان جر فاعلها بإضافتها إليه ... نحو: الحسن الوجه إذ أصله: الحسن وجهه ... ولا تصاغ إلا من الفعل اللازم ولا تكون إلا للحال، وبهذين الوصفين خالفت اسم الفاعل يصاغ من اللازم والمتعدي».[2]

وأشهر أوزان الصفة المشبهة التي أحصاها العلماء هي:

1. المشتقة من صيغة (فَعِل) وفيها ثلاثة أوزان:
   أ. **فعِل** مؤنثه (**فَعِلة**)
   ب. **أفعل** مؤنثه (**فعْلاء**)
   ت. **فعلان** مؤنثه (**فعْلى**)
2. المشتقة من صيغة (فَعُل) وتشتق على الأوزان التالية.
   أ. فَعَل، ب . فَعَال، ج . فَعُول، د . فَعُل، هـ . فُعَال.
3. المشتقة من صيغة (فَعَل) تأتي غالبا على وزن **فَيْعَل**

وهناك أوزان أخرى للصفة المشبهة، مثل: فعيل، فَعْل، فِعْل، فُعْل.[3]

وكان للصفة المشبهة حضور لافت في مقطوعات "عجائب قانا الجديدة"، وقد وظفت بنسبة أكبر إذا ما قورنت بباقي الصيغ حيث وردت مائة وأربع مرات بصيغ متنوعة.

[1] – ينظر: عبد اللطيف محمد الخطيب، المستقصي في علم التصريف، ج1، ص 495.
[2] – المكودي ، شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو، ص 193، 194.
[3] – ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص ص 79– 81.

1. **صيغة فعيل:**

وردت الصفة المشبهة ـ في مقطوعات الديوان ـ بصيغة (فعيل) اثنتين وتسعين مرة، وتوزعت على أبواب الفعل على النحو الآتي:

أ. من باب (فعُل ـ يفعُل): وردت ثمان وثلاثين مرة: الثقيل(7 ـ 5)، كثير(1 ـ 8)، الجميل(4 ـ 8)، الصغير(6 ـ 13)، الكبير(7 ـ 13)، البليدة(10 ـ 15)، البعيدة (1 ـ 16)، الغريب (2 ـ 20)، كثير (5 ـ 20)، الكريم (9 ـ 20)، جزيلا (6 ـ 21)، جزيلا (9 ـ 21)، القديم (2 ـ 32)، بعيد(9ـ32)، بعيدة(9 ـ 32)، صغير(1 ـ33)، جميل(1 ـ 33)، الصغير(9 ـ 33) الجميل(9 ـ 33)، صغيرا(10 ـ 33)، جميلا(10 ـ 33)، بعيدا (01 ـ 34)، غريبا(3 ـ 36)، بعيدا (03 ـ 36)، غريب(05 ـ 38)، غريبا(6 ـ 38)، الثقيل(10 ـ 38) غريب(03 ـ 39)، الصغير (05 ـ 41)، كثيرا(07 ـ 54) القريبة(09 ـ 62)، غريب (02 ـ ت 65)، فقيرة (03 ـ 66)، قصيرة (05 ـ 66)، جميلا(05 ـ 70)، الجميل (07 ـ 72)، خصية (06 ـ 67)، وحيد (07 ـ 15)

وفيما يلي نموذج لصيغة (فعيل) من باب (فعُل ـ يفعُل)

يقول الشاعر سميح القاسم:

ملاكٌ **صغيرٌ جميلٌ**
يفتِّش عن غيمةٍ يستريحُ عليها
يعيداً عن الطائراتِ
وعن جلبة الكائناتِ
وعن نزق القاذفاتِ
فما من ذكاءٍ يقود الصواريخَ . ما من ذكاءْ
ستقتُل في الأرضِ أحبابَهُ
وتُزعجُه في السماءْ
ويبقى الملاكُ **الصغيرُ الجميلُ**

ملاكاً **صغيراً جميلاً**.[1]

والملاحظ في هذه الأبيات هو تكرار الشاعر للصفات المشبهة (صغير ـ جميل) بأنماط مختلفة وتكرارها دلالة على ثبوتها ودوامها في صاحبها، والشاعر انتقى هذه الصفات ليبرز معاناة تلك الكائنات البريئة، والصغيرة الجميلة وبحثها عن ملاذ آمن بعيدا عن مظاهر العنف والمشقة التي تحدثها تلك الحرب.

ب.**من باب (فعِل . يفْعَل)**: وردت الصفة المشبهة على وزن (فعيل) من هذا الباب ستا وعشرين مرة: حيٌّ×(2) (06 ـ 30) سعيدة (11 ـ 32)، عجيبة (01 ـ 32)، حزينا (01 ـ 34)، الحزانى (03 ـ 43)، حزينا (06 ـ 38)، عجيب (03 ـ 39) العجيبة (06 ـ 41)، أمين (05 ـ 41)، العجائب (04 ـ 62)، العجيبة (05 ـ 62)، عجيب (02 ـ 65)، عجيبة (08 ـ 66)العجيبة (05 ـ 67)، العجيبة ×(03) (10 ـ 67) العجيبة ×(4) (4/3 ـ 68)، الخفي (10 ـ 69)، البهي (07 ـ 72) القوي (07 ـ 72)، البريئة (06 ـ 41)، الشقي ×(2) (02 ـ 24)، حيٌّ (8 ـ 28)، حيًّا ×(2)(8/7 ـ 70) .

ونمثل على ذلك بقول الشاعر سميح القاسم:

رذاذٌ على الوجهِ. طيرٌ غريبٌ يحومُ على التلِ.
بنتٌ تدندنُ لحناً غريباً حزيناً. و تبحثُ عن
حفنةٍ من بقولْ
وبعضِ زهورِ الحقولْ
ويهبطُ بي درجُ البيتِ للصمتِ. يهبط جسمي
بعكَّازِهِ في الظلامِ الثقيلْ
إلى قعرِ بئر الذهولْ
فماذا أقولْ
لهذا الرَّذاذ؟ لطيرٍ غريبٍ **عجيبٍ**؟ لبنتٍ

*الرقم الأول للسطر، والرقم الثاني للصفحة.

[1]– الديوان، ص 33.

تدندنُ؟ ماذا أقولْ. [1]

تشمل الأبيات على صفات مشبهة (غريب ـ غريبا ـ حزينا ـ الثقيل ـ غريب ـ عجيب)، وكل من الصفة المشبهة (حزينا/ عجيب) جاءت من باب (فعِل ـ يفعِل)، فالمعنى الذي تحمله هاتان الصيغتان في السياق هو شعور الشاعر بالاضطراب والضياع، والعجز والحزن، الذي يظهر جليا من خلال الصفة المشبهة (حزينا) فتوظيفها دلالة على ثبوت ودوام الحزن في نفسية الشاعر مادام يعيش في كنف تلك الظروف القاسية والغريبة عنه.

ج. **من باب (فعَل ـ يفعُل)** : وردت الصفة المشبهة من هذا الباب على وزن (فعيل) إحدى عشرة مرةكما يلي: طويلا (05 ـ 20)، صديقة (10 ـ 06)، الصديق (04 ـ 20)، السديد (03 ـ 47) الغريب (07 ـ 72)، طويلا × (4) (6/4/1 ـ 44)، طويلا× (2) (6/5 ـ 45)

ومثال هذا قول الشاعر سميح القاسم:

أنادِي. وصاحبتي لا تردُّ. تقولون ماتت
وصاحبتي لا تموتُ. هي الآن تحت الركامِ
بقربي. فيا ليتها سامعَه
صديقةُ عمري. حبيبةُ روحي.
ويا ليتها سامعه
لتنهضَ في صرختي ولتنهضَ
بي وبكم .وبتوقِ السماءِ
إلى نجمة طالعه
على رحمة الخالقِ الواسعه ..[2]

اشتملت الأبيات السابقة على الصفة المشبهة (صديقة)، التي جاءت من باب (فعَل ـ يفعُل) وحملت هذه البنية صفة الحب وتثبيت هذه الصفة في ذلك الشخص الذي يشترك مع الشاعر في الحياة وظروفها السابقة والراهنة، وحتى في ذلك الأمل الذي يرجوه (أمل تغيير الظروف بفضل من الله وحده).

[1] – الديوان، ص 38، 39.
[2] – الديوان، ص 6، 7.

د. **من باب (فعَل . يفعِل)**: وردت الصفة المشبهة على وزن فعيل من هذا الباب سبع عشرة مرة كرّر فيها الشاعر لفظه (جديد) بأنماط مختلفة (مؤنثة ـ مذكر/ معرفة ـ نكرة ...) اثنتي عشرة مرة ولفظة (قليل) ثلاث عشرة مرة، ومرة واحدة لكل من لفظتي (الوفيّ) و(رفاق)، وذلك كما يلي:

القليل (06 ـ 05)، قليلا (01 ـ 08)، قليلا (04 ـ 08)، رفاق (09 ـ 08) جديدة (01 ـ 15)، جديد (02 ـ 15)، جديد (06 ـ 15)، جديدة (04 ـ 16) الجديدة (05 ـ 19)، الوفي (01 ـ 24)، جديد (07 ـ 30)، الجديدة (01 ـ 32)، الجديد (02 ـ 32) جديدة(10 ـ 32)، الجديد (09.45)، جديدا (08.65)، الجديدة (09.71).

ونمثل للصفة المشبهة من باب (فعَل . يفعِل) بقول الشاعر سميح القاسم:

على مكسب الوردِ جثَّةُ أمٍّ **جديدَهْ**
وفي الرحم جثَّةُ حُلمٍ **جديدٍ**
وفي ساحةِ البيتِ ما تنثر الريحُ
من ورق الوردِ بين اصطفاقِ الغسيلِ.
ومن صَفَحاتِ الجريدهْ
وجثَّةُ زوجٍ **جديدٍ**.[1]

يكشف هذا السياق عن تلك المشاهد التي تحمل مستوى العنف المخلف في أرجاء مدينة قانا، حيث جاءت البنية (**جديد**) مكررة ثلاث مرات، للدلالة على الوصف المصحوب بالألم المستمر بسبب مظاهر القتل لهؤلاء الأبرياء لتحرمهم من حلم العيش في كنف أسرة آمنة

هـ. **صيغة فعْلان:** تشتق هذه الصيغة من بناء (فعِل يفعَل)، وقد وظفها الشاعر في مقطوعات الديوان مرتين على هيئة الجمع.

العرايا (03 ـ 34)، سكارى (09 ـ 60)

ونجد ذلك مثلا في قول الشاعر:

ويبقي الملاكُ الصغيرُ الجميلُ

[1] – الديوان، ص 15.

ملاكاً صغيراً جميلاً
ويبقي حزيناً بعيداً
وراء الوراءِ وفوق الوراءِ
ويبقى الحَزانى **العَرايا** الضَحايا
بدون ملاكٍ. ودون غطاءٍ[1]

الملاحظ في هذا السياق ورود الصفة المشبهة (**العرايا**) بهيئة الجمع، وقد حملت هذه البنية دلالة شعور الشاعر بالضعف والانكسار بفعل تعرض هؤلاء الأبرياء الضعفاء للغصب.

و. **صيغة فُعَال**: وردت هذه الصيغة مرة واحدة من بناء (فعُل ـ يفعَل) "شجاع"

وذلك في قول الشاعر سميح القاسم:

وأبكي. لتضحكَ بعدي الحياةُ
وتضحكَ سنبلةٌ في الجحيمْ
ويضحكَ شعبٌ يقاومُ موتَ الشعوبِ
وموتَ الحياةِ
ويمشي **شُجاعاً** جميلاً
ويمشي مُضيئاً صراط دمي المستقيمْ [2]

أضفت البنية (شُجاعًا) تثبت صفة الشجاعة بشعب (قانا)، فالشاعر في هذا السياق يصف مقاومته العدو لكي يشعر شعبه بالقوة والشجاعة التي ماتت في باقي الشعوب الذين لم يحركوا ساكنا ليرفعوا الظلم عن أهل قانا.

ي. **صيغة فيْعَل**: تشتق هذه الصيغة غالبا من بناء فعل، وقد وردت سبع مرات في ديوان "عجائب قانا الجديدة"، وتوزعت على أبواب الفعل على النحو الآتي:

1. **من باب (فعَل . يفعُل)**

وردت الصفة المشبهة على وزن (فعيل) من هذا الباب ست مرات كما يلي:

[1] – الديوان، ص 33، 34.
[2] – الديوان، ص 70.

الميِّت (07 ـ 08)، سيِّد (03 ـ 66)، ميِّت (08 ـ 28)، ميّت × (2) (06 ـ 30)، ميِّتا (8 ـ 70).

2. من باب (فعَل ـ يفعِل)

وردت الصفة المشبهة على وزن (فيْعل) من هذا الباب مرة واحدة : **الضيِّق** (04 ـ 08)

ونمثل لهذين البابين بقول الشاعر سميح القاسم:

فاهدأ قليلاً. وكُفَّ عن اللعْبِ في الملجأ **الضيِّقِ**
سَتُقْبلُ أجنحةُ الموتِ من أُفقكَ الأزرقِ
لتُغلقَ وردةَ حلمكَ .. في قبوكَ المغلَقِ
على فمِكَ **الميِّت** المطبَقِ
ولا تستغث يا ولدْ
فما من رفاقٍ وما من زقاقٍ ومن بلَدْ
وما من أَحَدْ[1]

يكشف السياق الشعري عن انتقال الأطفال الذين هم رمز البراءة من ظروف بسيطة كانوا يفرحون فيها باللعب في ملجأ ضيّق إلى الموت الذي يسرق منهم أحلامهم نتيجة تلك الحرب، فكان توظيف الصفة المشبهة (الضيِّق/ الميِّت) مناسب للسياق الذي وردت فيه، وعملت على إبراز المعنى المراد إيصاله.

3. **صيغة أفعل**: تشتق هذه الصيغة من بناء (فعِل ـ يفعَل)، وقد وظفها الشاعر مرة واحدة في قوله:

لعبتَ كثيراً. ولكن تعبتَ قليلاً
لعبتَ. تغبَّرَ صندلكَ الفوضويُّ الجميلُ
تمزَّق عنكَ القميصُ المُلَوَّن بالقمحِ والوردِ
فاهدأ قليلاً. وكُفَّ عن اللعْب في الملجأ الضيَّقِ
ستُقبلُ أجنحةُ الموتِ من أُفقكَ **الأزرقِ**

[1] – الديوان، ص 08 .

لتُغلقَ وردةَ حلمكَ .. في قبوكَ المغلَقِ.[1]

تدل هذه البنية "أفعل" على اللون، و نجد الشاعر قد استخدمها لما في اللّون الأزرق من دلالات سلبية كالسكون والبرود والخمول والأزرق لون العدو ولون اللؤم، كما يستخدم في بعض الثقافات علامة على الحزن، لهذا فقد رأى الشاعر بأنه لم يعد في حياته على تلك المدينة ما يستحق الفرح لأن الموت سيقبل من جراء تلك المجازر التي تسبب فيها العدو لينقله إلى ظلمة قبر مغلق وكل ذلك نتيجة تلك الحرب التي لا ترحم.

4. **صيغة فعْل**: وردت هذه الصيغة مرة واحدة في قول الشاعر سميح القاسم:

سنخرجُ من محنة الحرب. نخرج بالموت أو بالحياة
وحقّاً نقومُ
وفينا يقوم المسيح وفينا يقوم المحمَّدُ من موتنا
في الحياةِ وترضي السماوات والأرضُ عنا وربُّ
الخليقة يسمح بعض الخطايا الصغيرة يصفح بعض
الذنوبِ البريئةِ، يفتحُ باب العجيبة **رَحْباً**
مضيئًا وعرسُ الحياة يدوم وإكسيرها يُستعادُ.[2]

وردت صيغة (فعْل): "رحبا" في هذا السياق للدلالة على تفاؤل الشاعر بمجيء تلك المعجزة التي ستضيء أرجاء تلك المدينة، فتعود لتنعم بحياة طويلة كلها أفراح وسعادة.

نستنتج مما سبق أن الشاعر استعمل أبنية الصفة المشبهة في مواضع كثيرة في ديوان "عجائب قانا الجديدة"، وقد أضفى هذا الاستعمال الواسع دلالات متنوعة كما رصدنا ،ويبدو أن الشاعر يأنس إلى الصيغة الصرفية (فعيل) حيث نجده قد نوّع في توظيفها بين المشتقات كما نجد أن أغلب أبنية الصفة المشبّهة قد شكلت نوى مركزية اتكأ عليها الشاعر لتثبيت الدلالات.

[1] – الديوان، ص 08.

[2] – الديوان، ص 41.

4. صيغ المبالغة:

صيغ المبالغة هي « أسماء تشتق من الفعل الثلاثي* اللازم أو المتعدى، للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثم سميت صيغ المبالغة».[1]

وتحول صيغة (فاعل) نفسها ـ لتدل على الكثرة والمبالغة في الحدث ـ إلى أوزان مشهورة هي: "فَعَّال، فعُول، فعيل، فعِل، ومِفعَال" فبنقل اسم الفاعل إلى أحد هذه الأوزان يحول إلى ما يعرف بصيغ المبالغة.[2]

وقد ذكرت صيغ أخرى للمبالغة غير تلك الخمسة منها: فِعِّيل، مِفعِيل، فُعَلَة، فُعَال فُعَالة، فاعول، فَعَال، فُعَل، فَعُولة، فاعِله، مِفعَالة، مِفعَل، فاعِل، فِعال، تَفعَال، فُعَّل، فُعِّيل.[3]

لم نحص عددا كبيرا من صيغ المبالغة في ديوان "عجائب قانا الجديدة"، فالشاعر وظفها بنسبة أقل بكثير مقارنة بباقي المشتقات، ووردت في قصيد الديوان ثماني مرات موزعة على الصيغ كما يلي:

1. **صيغة فعِيل**: وردت صيغة (فعيل) دالة على المبالغة ست مرات في مقطوعات الديوان على النحو الأتي:

الرحيم (9 ـ 20)، شديد (2 ـ 30)، العنيد (04 ـ 47) بصيرة (4 ـ 66)، العظيم (04 ـ 72)، العظيمة (05 ـ 72).

ونمثل لهذه الصيغة بقول الشاعر سميح القاسم:

أُقاوِمُ موتَ الحياةِ

بنار الحياةِ ونورِ الحياةِ

وحُلم الحياةِ العظيمْ

* ثمة بعض صيغ المبالغة مشتقة من أفعال غير ثلاثية وهي قليلة.

[1] – إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، بيروت ،ط1، 1413 هـ – 1993م، ص 128، 129.

[2] – ينظر: الحملاوي ، شذا العرف في فنّ الصّرف ،ص 121، 122.

[3] – ينظر: صلاح مهدي الفرطوسي، هاشم طه شلاش، المهذب في العلم التصريف، ص ص 238 ـ 240.

بحلمِ الحياةِ العظيمهْ[1]

الملاحظ في هذا السياق هو تكرار الشاعر لصيغة المبالغة (عظيم)، المشتقة من فعل ثلاثي مجرد، صحيح لازم (عظُم)، وبالرغم من اشتقاق هذه الصيغة من الفعل اللازم والذي من المفروض أن يعد من من ضمن معايير الصفة المشبهة إلا أن سياقه فرض عليه أن يصنف ضمن صيغ المبالغة، فالشاعر في هذا السياق يقاوم حلم العيش في الحياة الذي يهاب الناس مفارقتها، بحلم العيش في حياة يشعر فيها بالقوة والعظمة لا بالضعف والانكسار.

2. **صيغة فُعَّل**: وهي من الصيغ التي تستعمل للدلالة على معنى التكثير والمبالغة، واستعملها الشاعر في الديوان مرة واحدة وذلك في قوله:

هو الطقسُ. أخلاقُهُ **قُلَّبٌ** كالفصولْ
وكالناسِ بين الشروقِ وبين الأفولْ
وبين الفروعِ وبين الأصولْ
وماذا أقولْ؟.[2]

يتضح من خلال هذا السياق الشعري ما أدته صيغة المبالغة (قُلَّب) من معنى التكثير، وقد دلت هذه البنية على المبالغة في دوام تقلب أجواء المدينة فكل مرة تظهر بوجه مختلف عن الآخر وملازمة هذه الصفة لها كما تتقلب الفصول.

3. **صيغة فعُول**: استعمل الشاعر هذه الصيغة للدلالة على المبالغة مرة واحدة في قوله:

بكلِّ اللُّغَاتِ، رضينا به وطناً من نضارٍ ونرضى
به وطناً من حديد
ونرضى به باقةً من زهورٍ ونرضى به ندبةً من صديد
وليس لنا غيرهُ
وليس له غيرنا
وعن دربنا لا يحيدُ وعن دربِهِ لا نحيد

[1] – الديوان، ص 72.
[2] – الديوان، ص 38.

يريدُ أخٌ أو عدُّو **لَدُود**

يريدُ أخٌ أو عدوٌّ يريدُ ونحن نريد [1]

نلاحظ توظيف الشاعر لصيغة المبالغة (**لدُود**)، وجاء بها كصفة لموصوف قبلها وهو "العدو" في سياق إبرازه لشدة الخصومة بينهما.

من خلال تتبعنا لصيغ المبالغة في الديوان اتضح ما يلي:

- وردت صيغ المبالغة في الديوان بنسبة قليلة جدا
- اشتقت صيغ المبالغة الواردة في الديوان على الأوزان التالية (فعِيل، فعَّل، فَعُول) وقد مثل البناء (فعيل) أكثر تواتر.
- أُخذت بعض صيغ المبالغة من الأفعال اللازمة. كما هو ممثل في صفة: عظيم. وقد اعتبرت صيغة مبالغة لا صفة مشبهة انطلاقا من السياق الذي جاءت فيه.
- لم نعثر على الكثير من الصيغ الصرفية مثل (فَعَّال، فِعِّيل، مِفْعيل...).

[1] – الديوان، ص 46.

ثانيا: الوحدات المورفولوجية المقيدة

1. الوحدات المورفولوجية المتصلة بالمركب الاسمي:

- **السابقة (أل)**

الوحدة المقيدة "أل"، التي تفيد التعريف، وهي نوعان في العربية "أل العهدية وأل الجنسية"، وكان لهذه السابقة حضور لافت في البنية اللغوية لمقطوعات الديوان وأدت دورا بارزا في تحقيق دلالات وأغراض متنوعة، وإذا ما أمعنا النظر في مقطوعات ديوان « عجائب قانا الجديدة» للقاسم نجد هذه الخاصية اللغوية ـ أل التعريف ـ والتي تمثلت في أل الجنسية وأل العهدية، وذلك كما يأتي:

أل الجنسية: وهي التي تدخل على اسم نكرة فتفيد معنى الجنس المحض من غير أن تفيد العهد.[1] وتكون إما لاستغراق الأفراد، حيث يصلح أن تخلفها كل حقيقة، مثلا :(خلق الإنسان ضعيفا) يبرز الاسم "الإنسان" كتسمية لصنف كامل من الأشياء المتماثلة[2] ويستغرق فعليا جميع أجزاء هذا الصنف، أو قد تكون لاستغراق جميع خصائص الأفراد، ويصلح فيها أن تخلفها كل مجازًا[3]، بحيث تستعمل مع الاسم الذي يفيد صنفا من الأشياء من حيث الإشارة إلى الخصائص المميزة العامة لهذه الأجزاء المتماثلة، لا من حيث الاستغراق الحقيقي لجميع أجزاء هذا الصنف.[4]

وذلك يعني أن دخولها على نوع من الجنس تجعله يفيد الإحاطة والشمول، لكن ليس بجميع أفراده، بل لصفة شائعة بين هؤلاء الأفراد فتصبح كأنما تجتمع فيه صفات الأفراد جميعا.

أو قد تأتي لبيان حقيقة الجنس وماهيته فلا تخلفها كل لا حقيقة ولا مجازا.[5]

فلا تفيد أي نوع من أنواع الشمول وإنما تفيد أن الجنس يراد منه حقيقته ومادته وطبيعته التي تكوَّن منها في العقل نحو قولك: (الحديد أصلب من الذهب)، أي أن مادة الحديد وعنصره أصلب

---

[1] – ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، 1974م، ج1، ص 425.

[2] – ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ،ج1، ص 319.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 420.

[4] – ينظر: غراتشيا غابو تشان، نظرية أدوات التعريف والتفكير وقضايا النحو العربي، ترجمة: جعفر دك الباب، مطابع مؤسسة الوحدة، دمشق، (د ط)، 1401 هـ- 1980م، ص 56

[5] – ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،ج1، ص 320.

من مادة الذهب دون النظر إلى شيء معين من هذا أو ذلك، فقد تكون هناك مادة مصنوعة من الذهب لكن أصلب من مادة مصنوعة من الحديد ...[1]

ومن دلالات هذه اللاصقة في البنية اللغوية لمقطوعات الديوان نجدها أفادت استغراق خصائص الأفراد أو ما يسمّى بالكمال في صفة المسمّى كما في قول الشاعر:

وتنذرُ صفَّارةٌ باقترابِ الصواريخ بنبض قلب الملاجيءِ
بالناس.لكنَّ سرب الطيور المروَّع يجهل سرَّ الصورايخ
يجهل لغز الملاجيء. ماذا إذن؟
أليس لسرب الطيور ووحش الوعور ملاذٌ.
أمينٌ بهذا الوطن؟.[2]

أفاد اقتران السابقة "أل" بالمورفيم "الطيور" دلالة الكمال في صفة المسمى، حيث تشير إلى خاصية الطيران المميزة لهذا الصنف وهو شمول كيفي أفاد الإحاطة والتعميم، وأبان في هذا السياق الشعري عن أنه وإن كان الناس يحتمون بالملاجئ، فإن الطيور تبقى في عين العاصفة، ولعل ذكاء الشاعر جعله يرى في القضاء على هذه الطيور التي على تلك الأرض قتلا للسلام الذي هي رمزه، وقد استغرقت "أل الجنسية" كل الطيور حتى لم يبق أثر للأمن والسلام على أرجاء تلك المدينة.

كما أفاد ارتباط السابقة "أل" بالمورفيم "الملاك" دلالة الشمول الكمي فكان استغراقا للمفرد ذاته لا لصفاته كما في قول القاسم:

ويبقي الملاكُ الصغيرُ الجميلُ.
ملاكاً صغيراً جميلاً
ويبقي حزيناً بعيداً
وراء الوراء وفوق الوراء.[3]

[1] – ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، ج 01، ص 427.
[2] – الديوان، ص 51
[3] – الديوان، ص 33.

"أل" العهدية: وهي التي تدخل على الاسم المعهود لدى المخاطب والمتكلم، فتفيد النكرة درجة التعريف تجعل مدلولها فردا معينا بعد أن كان مبهما شائعا[1]، و"أل" التي لتعريف العهد ثلاثة أقسام:

- **التي للعهد الذكرى:** وهي التي يكون مصحوبها معهودا ذكريا[2]، أي الداخلة على اسم تقدم له ذكر في الكلام ويكون في المرة الأولى مجردا من "أل" العهدية وفي الثانية مقرونا بها.
- **التي للعهد الذهني:** وهي التي تدخل على اسم معهود في ذهن المخاطب «فينصرف الفكر إليه بمجرد النطق به».[3]
- **التي للعهد الحضوري:** وذلك أن يكون مصحوبها حاضرا أو مشاهدا وقت الكلام.[4]

إذا فالمعرف بـ" أل" العهدية لا يشترط ورود المسمى في السياق قبل تعريفه، ولكن هذا يتطلب من المخاطب أن يكون في مستوى ثقافي، فالمعهود ينبغي أن يكون سابقا في الذهن بأثر ثقافة واسعة، لا بفعل سياق الكلام المحدود.[5]

ومثال ذلك قول سميح القاسم:

أنا ولدٌ من ضواحي الجنوب
يدرّبُ قلبَهْ
ليُنْجز في غفلةِ الموتِ لُعبَهْ
ويَعبرَ في ساعة القصفِ رُعبَهْ
أنا ولدٌ من ضحايا الجنوب
أُصارحكُم باستيائي وخوفي وشكِّي
بأن الصواريخ تقذف أشلاءَ لحمي

[1] – ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، ص 423.
[2] – ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، ص 35
[3] – إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو والصرف والإعراب ، ص 132.
[4] – ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه ،ص 132
[5] – ينظر: فتح الله أحمد سليمان ،الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 71

إلى جُرْنِ كُبّهْ [1]

جاءت السابقة "أل" في السياق الشعري السابق مقترنة بالمورفيم "الجنوب" مكررة مرتين، وهو شيء معلوم للشاعر والمخاطب، في الموقف الذي ورد فيه، و أعان هذا الاقتران على إظهار وتحديد ذلك الجنوب الذي يتحدث عنه الشاعر من خلال السياق العام فالمخاطب على علم مسبق بأن الجنوب الذي يقصده الشاعر هو "قانا" واقتران هذه اللفظة بالسابقة "أل" كثف الدلالة، وأبان عن رغبة الشاعر في إثبات انتمائه لهذا المكان رغم ما يواجهه فيه من مصاعب ومن ذلك أيضا نجد قول القاسم:

وشكراً جزيلا

لأنك تسمع هذا القتيلَ وهذا القتيلَ.

وهذا القتيلَ وذاكَ القتيلا.

وشكراً جزيلا ..[2]

تتبين في هذه الأسطر، السابقة "أل العهدية" والتي بدا مصحوبها حاضرا وقت الكلام وذلك لوقوع المورفيم "القتيل" في كل مرة بعد اسم إشارة، فكان ذلك مؤشرا يوحي بتلك الويلات. والمجازر التي حاول الشاعر تصويرها، والتي يتسبب بها العدو في كل مكان يحل به.

ونجد "أل" في السياق الشعري الآتي تفيد العهد الذكري، لورود مصحوبها مرة مجردا من "أل" ومرة مقترنا بها وذلك في قول سميح القاسم:

خرائطُنا لم تصُغها طموحاتُنا.
صاغَها الأجنبيُّ الغريبُ المقيمْ.
ونحنُ حفظنا الخرائطَ عن ظهرِ قلبٍ.
حفظنا كلام الصديقِ العدوِّ الرجيمْ.
وسرنا كثيراً. وسرنا طويلاً،

[1] – الديوان، ص 11.
[2] – الديوان ،ص 21.

وما من صراطٍ بنا يستقيمْ.[1]

يتبين من الأسطر الشعرية ارتباط المورفيم "الخرائط" بالسابقة "أل" وكان قد سبق ذكره غير مقترب بها، وساهم ذلك في إشارة الشاعر وتأكيده بأن لا ذنب له فيما يحدث على أرضه، وأن المسؤول الأول والأخير هو ذلك الغريب الذي أراد أن يستعمر في بلده ويبث فيها مبادئه وينزع من أهلها كل حقوقهم.

[1] – الديوان، ص20.

خاتمة الفصل:

توصلنا في ختام هذا الفصل إلى جملة من النتائج لعلّ أبرزها ما يلي:

- حضور الصيغة الدالة على المضارع (فعل) بنسبة أكبر من غيرها من الصيغ، إذ قدرت بـ:66.78% وتمكنت هذه الصيغة من إبراز دلالات مختلفة.
- أما المشتقات فكانت حاضرة بشكل لافت وبنسب متباينة، وحضيت الصفة المشبهة بأكبر عدد تكرارات في ديوان "عجائب قانا الجديدة"إذ تواترت مائة وأربع مرات، وكانت فيها النسبة الأكبر لصيغة (فعيل) التي تواترت اثنين وتسعين مرة من أبواب الفعل المختلفة، تليها باقي صيغ الصفة المشبهة.
- ساهمت الوحدة المورفولوجية المقيدة المتصل بالمركب الاسمي و المتمثلة في أل التعريف في البنية الدلالية للنص .

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

- الجملة الخبرية
- الجملة الإنشائية
- عوارض التركيب (الحذف-التقديم و التأخير-التكرار)

يعد المستوى التركيبي من أهم المستويات التي يجب التطرق إليها في إطار الدراسة الأسلوبية وذلك لأنه يساهم بشكل كبير في تفسير وتحليل الخطاب الشعري، ولكونه أيضا أحد المداخل المؤدية إلى الكشف عن الملامح الأسلوبية المميزة في الخطاب اللغوي بصفة عامة، والشعري منه على وجه الخصوص.

وتقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي، الذي يجب النظر إليه على أنه ذو فاعلية في الشعر، إذ يتضافر مع باقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) لتحقيق أدبية وجمالية الخطاب الشعري.

والأسلوبية بوصفها منهجا لغويا، تنطلق في تحليلها لهذا المستوى اللغوي من حقيقة أنه يمثل نتاجا لغويا لابد من فهم إمكانياته وأبعاده الجمالية عن طريق دراسة الوحدات اللسانية وكيفية انتظامها.

التراكيب في الخطاب الشعري عند سميح القاسم في ديوان "عجائب قانا الجديدة"

التركيب: مصطلح التركيب وبالصورة التي نجدها اليوم يعد حديثا نسبيا وقد يكون ذلك راجع لارتباطه بالدراسات اللغوية المعاصرة، وعلى العموم فإننا إذا بحثنا في المعاجم اللغوية القديمة فسنجد أن صاحب لسان العرب يذهب إلى أن: « رَكَّب الشيء، وضع بعضه على بعض، وقد تركَّب وتَرَاكب... والرَّكيب يكون اسماً للمركَّب في الشيء...»[1].

ونجد ابن فارس لا يزيد على القول بأن « الراء، والكاف والباء أصل واحد مُطَّرد ومنقاس وهو علُوُّ شيءٍ شيئاً، يقال: رَكِبَ، رُكُوبا، يَرْكَب »[2].

وعليه نستخلص بأن التركيب هو وضع الأشياء بعضهما مع بعض في شكل منتظم، أما المرّكب، فهو اسم مفعول من تركيب شيء في شيء.

أما **اصطلاحا:** فقد يستعمل هذا المصطلح للدلالة على مفهوم الجملة، ولكنه أوسع مجالا منه، حيث نجده يدل على أنواع أخرى من التراكيب العديدة، ولا تدخل في عداد الجملة مثل: التركيب العددي والتركيب المزجي والإضافي...[3]

[1]- ابن منظور، لسان العرب ، مج1، ص 432.

[2]- ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة، ج2، ص 432.

[3]- ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، حيدرة-الجزائر، ط2، 2006م، ص 101.

وبعد النظر في تراكيب ديوان "عجائب قانا الجديدة" نجد أن القاسم وظف الجمل بنوعيها الإخبارية والإنشائية، وذلك لما تحمله في طياتها من غايات ودلائل وظفت لتؤديها سنسعى من خلال هذا الفصل إلى دراسة الجمل التي أفصحت عن ذاتها وشكلت سمة أسلوبية مميزة في الديوان، ولا نتوقف عند دراسة هذه الجمل في بنية الخطاب على حدود المواصفة الأسلوبية بل سنسعى جاهدا إلى الكشف عما تنطوي عليه هذه البنى من دلالات متنوعة.

تعريف الجملة:

أ. **لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور ما يلي: «الجملة: واحدة الجمل. والجملة: جماعة الشيء. وأجمل الشيء: جمعه عن تفرقه، وأجمل له الحساب كذلك. والجملة: جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره».[1]

فالمعنى اللغوي للجملة لا يخرج من كونها دالة على جمع الأشياء المتفرقة، وهذا المعنى قريب من معنى التركيب.

ب. **اصطلاحا:** اختلف النحاة قديما وحديثا في تعريف الجملة، حيث يجد لها الباحث تعريفات عدة وأغلبها مختلفة، وقد جعلها فريق من العلماء إلى وقت متأخر، مرادفة لمصطلح الكلام، من بينهم الزمخشري، وابن جني الذي نجده يقول: « أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل، نحو: زيد أخوك، وقام محمد، وضرب سعيد ... فكل لفظ استقل بنفسه، وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام».[2]

وهو رأي د.عباس حسن الذي يري أن الكلام أو الجملة هو:«ما تركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل».[3]

وفرق فريق آخر من العلماء بين الجملة والكلام، ومن هؤلاء ابن هشام الأنصاري حيث يقول: «الجملة عبارة عن الفعل وفاعله، كقائم زيد، والمبتدأ وخبره، كزيد قائم، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: ضرب اللص، و"أقام الزيدان" و" وكان زيد قائما و"ظننته قائما"»[4]، فهو يري بأن الجملة أعم من الكلام.

---

[1] – ابن منظور ، لسان العرب، مج 11، ص 128.

[2] – ابن جني، الخصائص، ج1، ص 17.

[3] – عباس حسن، النحو الوافي، ص 15.

[4] – ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج5، ص 7.

أما الجملة في المدارس اللغوية المعاصرة فيعرفها د.إبراهيم أنيس بقوله:

«الجملة في أقصر صورها هي: أقل قدر من الكلام يفيد السامع، معنى مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر»[1].ما يعني أن الجملة حسب هذا التعريف هي ذلك التركيب الذي يفيد معنى مستقلا ولا يشترط، فيه الإسناد لتشكيل جملة صحيحة لأنه يجيز أن تتركب الجملة من كلمة واحدة، وقد تحدث الدكتور تمام حسان عن أركان الجملة عند النحاة فقال: أن لها ركنان: المسند والمسند إليه، ففي الجملة الاسمية المبتدأ مسند إليه والخبر مسند، وأما في الجملة الفعلية فالفاعل أو نائبه مسند إليه والفعل مسند، ولا تقوم الجملة إلا إذا اشتملت على هذين الركنين وماعدا ذلك فهو فضله يمكن الاستغناء عنه في تركيب الجملة. وذلك هو أصل الوضع في الجملة العربية[2]. فمن خلال هذا التعريف نجده يشترط أن تكون فكرة الإسناد أحد مقوماتها.

وقد صنفنا الجمل الواردة في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم إلى جمل خبريه وإنشائية، أما الخبرية فتشتمل على الجمل الخبرية المثبتة، والمؤكدة والمنفية، وأما الجملة الإنشائية فنعالج فيها الجملة الطلبية (جملة الاستفهام، جملة النداء، جملة الأمر، جملة النهي).

[1]- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978م، ص276، 277.

[2]- ينظر: تمام حسان، الأصول دراسة استيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب (النحو . فقه اللغة . البلاغة)، عالم الكتب القاهرة، (د ط)، 1420 هـ-2000م، ص 121.

I. الجملة الخبرية:

الجملة الخبرية هي ذلك التركيب الإسنادي الذي يمكن «أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب ،فإن كان الكلام مطابقا للواقع كان قائله صادقا وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذبا»[1]. ويلقى الخبر إلى المتلقي إذا كان خالي الذهن، مجردا من أدوات التأكيد وهذا الضرب في الخبر يسمى خبرا ابتدائيا، فإن كان في نفس المتلقي ترددا أو شكاً فيستحسن إضافة إحدى أدوات التأكيد ويسمى حينها خبرا طلبيا، أما إذا كان المتلقي منكرا للحكم الملقى إليه مبالغا في إنكاره فوجب على المتكلم الإتيان بمؤكدين أو أكثر على حسب درجة الإنكار ويطلق على هذا النمط من أضرب الخبر (إنكاريا)[2].

وينقسم الخبر إلى جملة فعلية وجملة اسمية، أما الجملة الفعلية فوظفت لإفادة التجدد والحدوث في زمن معين أو الاستمرار التجديدي شيئا فشيئا، بحسب المقام والقرائن وأما الجملة الاسمية فوضعت لإفادة الثبوت دون النظر إلى التجدد والاستمرار، وقد يحدث أن تفيد التجدد إذا كان خبرها جملة فعلية. [3]

وسنحرص في هذا المقام على إيراد الجمل الخبرية المثبتة، المؤكدة، المنفية، والتي استخدمها سميح القاسم في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" من أجل نقل أفكاره للمتلقي.

أولا– الجملة الخبرية المثبتة:

إنّ كلمة الإثبات عكس النفي، إذن فالجملة الخبرية المثبتة، هي تلك التي تجردت من علامات الجمل الأخرى (أدوات النفي والتوكيد، ويمكن تقسيم الجملة الخبرية المثبتة إلى قسمين: الجملة الفعلية والجملة الاسمية.

---

[1]– عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم المعاني)، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1430 هـ – 2009م، ص 46.

[2]– ينظر: الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر)، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424 هـ–2013م، ص 28، 29.

[3]– ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا –بيروت، ط1، 1994م، ص 66، 67.

وتحتل هذه الجمل مكانة متميزة في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم، الذي وظائفها بكثرة في هذه المقطوعات الشعرية، وقد اعتمدنا في هذا البحث على تصنيف الجملة الخبرية المثبتة إلى صنفين: صنف الجملة الفعلية (بسيطة ومركبة) ،وصنف الجملة الاسمية (بسيطة ومركبة).

1. الجملة الفعلية:

تعرف الجملة الفعلية بأنها تلك التي يكون المسند فيها فعلا غير ناقص، سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا، وسواء تقدم أو تأخر، لأنها تقوم على أساس الفعل.[1]

فالجملة الفعلية إذا هي تركيب إسنادي يتصدره الفعل، ثم بقية العناصر، وقد يحدث أن تأخذ هذه الجملة ترتيبا آخر لعناصرها.

أ. الجملة الفعلية البسيطة:

الجملة البسيطة هي: « جملة المسند والمسند إليه منفردين أو مقيدين بقيود دلالية تمثلها وظائف نحوية مخصوصة فهي تتضمن نواة إسنادية واحدة».[2]

ومن الصور التي سجلت ضمن الجملة الفعلية البسيطة في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة"ما يلي:

الصورة الأولى: فعل + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به.

وردت هذه الصورة في مواضع مختلفة منها قول الشاعر سميح القاسم:

أنا كفُّ يَدْ
فقدتُ يديَّ. فقدتُ الجَسَدْ
أنادي. أنادي. وما من أَحَدْ.[3]

يتمثل المسند في الفعل الماضي (فقد)، والمسند إليه ضمير متصل(تُ) ، تلاهما المفعول به (يديّ)، وفي هذا التركيب دلالة على حالة الألم التي يحيا فيها الشاعر والتي أراد أن يبلغها للمتلقي ليشعره بذلك البؤس الذي يعيش فيه.

---

[1]- ينظر: على جابر المنصوري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، الدار العلمية الدولية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2002م، ص 31.

[2]- عبد الحميد مصطفي السيد ، دراسات في اللسانيات العربية (بنية الجملة العربية – التراكيب النحوية والتداولية– علم النحو وعلم المعاني)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 1424 هـ – 2004م، ص 28.

[3]- الديوان، ص 5.

الصورة الثانية: فعل + فاعل (مضمر) + جار ومجرور + مفعول به + ضمير (مضاف إليه).

وردت هذه الصورة في قول الشاعر:

نواجهُ بالوردِ أعداءَنا

ونذبحُ بالودِّ أحبابَنا.[1]

يتمثل المسند في الفعل المضارع (نواجهُ) في الجملة الخبرية الأولى، وفي الفعل المضارع (نذبحُ) في الجملة الثانية، ونجد الشاعر قد قدم المتمم (بالورد) على المفعول (أعداءَ) ليجعل المتلقي يشعر ويتأثر بما يسعى لتبليغه، فلو أتى بالتركيب في ترتيبه النحوي المعروف (فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور ...) لفقد الكلام هذه السمة البلاغية التي تفضي إلى مقاصد الذات الشاعر.

الصورة الثالثة: فعل + فاعل + جار ومجرور + صفة.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر:

وضاعَ فمي في الركامِ الثقيلْ

ولا أستطيعُ الصلاةَ ولا أستطيع الدعاءَ ولا أستطيعُ الأنينْ.[2]

الواو في المثال السابق عاطفة، والمسند يتمثل في الفعل الماضي (ضاع) والمسند إليه الفاعل (فمي). وما يلفت الانتباه في هذه البنية النحوية هو إسناد الفعل (ضاع) إلى الفعل (فمي) وهو فاعل غير حقيقي، فالعلاقة الإسنادية في هذا التركيب مجازية. كما يلي التركيب أيضا جار ومجرور وصفة تصور لنا هيئة ذلك الركام الذي يعبر به الشاعر عن ما يتكبده من ذلك الخراب الذي تخلفه تلك الحرب، وفي ذلك دلالة على الحالة البائسة التي وصل إليها الشاعر.

الصورة الرابعة: فعل + فاعل + حال1 + حال2.

وردت هذه الصورة في قول الشاعر سميح القاسم:

يراوغني الموتُ حيّاً معافىً.

وصاحبةُ المجدِ. تلك التي في القواميس

تدعى الحياةَ، تراوغُني في صلاتي الأخيرةِ.[3]

---

[1]- الديوان، ص 26

[2]- الديوان، ص 5.

[3]- الديوان، ص 69.

تتكون بنية الجملة الأولى في الأسطر السابقة (يراوغني الموتُ حيّاً معافىَ) من مسند والمتمثل في الفعل (يرواغُ) والمسند إليه (الموتُ)، أما المفعول به فهو الضمير (ي)، وهو يدل على المتكلم المفرد ويلي ذلك الحال، وقد جاء الفاعل متأخرا، وهذا لارتباطه دلاليا بتأخر الموت في ملاقاة الذات الشاعرة، ومراوغتها لها، لتقترب حينا وتبتعد حينا آخر، لتترك الشاعر في خضم تلك المأساة يواجه قسوة تلك الحرب التي يحيا في ظلها.

ب.الجملة الفعلية المركبة:

الجملة المركبة هي: «جملة تتضمن نواتين إسنادتين أو أكثر».[1]

ومن الصور التي سجلت ضمن الجملة الفعلية المركبة ما يلي:

الصورة الأولى: فعل + فاعل + مضاف إليه + جار ومجرور + مضاف إليه + جملة تعليلية.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر:

ستُقبلُ أجنحةُ الموتِ من أُفقكَ الأزرقِ

لتُغلقَ وردةَ حلمكَ في قبوكَ المغلَقِ[2]

المسند في هذا التركيب الفعلي فعل مضارع (تقبل)، والمسند إليه فاعل مركب (أجنحة الموت)، ويلي ذلك شبه جملة ومضاف إليه (من أفقك)، وصفة (الأزرق)، وهذه الجملة الأساسية في التركيب أما جملة (لتغلق) الفعلية فهي الجملة الفرعية، وهي جملة تعليلية بدأت بـ (لام التعليل)، وفعل مضارع (تغلق)، وفاعل مستتر، ثم متعلقات هذه الجملة من مفعول به (وردة حلمك) مركب إضافي وجار ومجرور ومضاف إليه (في قبوك) والصفة (المغلق).ومن السياق اللغوي يظهر جليا بأن الشاعر لم يقصد من خلال هذه الجملة الخبرية المركبة إفادة المخاطب بخبر إقبال (الموت)، وإنما الغرض البلاغي من وراء هذا التركيب هو إظهاره لتحسره وألمه على أطفال مدينة قانا الذين سرق منهم الموت أحلامهم.

الصورة الثانية: فعل + فاعل (ضمير متصل) + نائب للمفعول المطلق + جملة استدراكية.

ويمثل هذه الصورة ما جاء في قول الشاعر:

لعبتَ كثيراً. ولكن تعبتَ قليلاً

[1]– عبد الحميد مصطفي السيد، دراسات في اللسانيات العربية (بنية الجملة العربية– التراكيب النحوية والتداولية – علم النحو وعلم المعاني)، ص 28.

[2]– الديوان، ص 8.

لعبتَ. تغبَّرَ صندلكَ الفوضويُّ الجميلُ

تمزَّقَ عنكَ القميصُ الملوَّن بالقمحِ والوردِ.[1]

تتكون بنية هذه الجملة من فعل وفاعل مستتر تقديره (أنت) ونائب للمفعول المطلق، ثم تليه جملة استدراكية وجاءت الأداة (لكن) رابطة بين الجملة الأساسية والجملة الفرعية، فالشاعر هنا يستدرك ليثبت للمخاطب أن درجة المجهود والبذل لا تقابلها بالضرورة نفس درجة المتعة، وجاء الشاعر بهذا الخبر لتأدية غرض بلاغي، هو التحسر على ما آل إليه حال أطفال تلك المدينة بعد أن كان لا يتعبهم شيء أكثر من اللعب، فجاءت تلك الحرب لتحملهم مالا طاقة لهم على تحمله.

الصورة الثالثة: فعل + فاعل (مضمر) + جملة تعليلية (فعلية)

ومن ذلك نجد قول الشاعر:

وأبكي لتضحكَ بعدي الحياةُ

وتضحكَ سنبلةٌ في الجحيمْ.[2]

نجد أن بنية هذه الجملة مؤلفة من جملتين متلازمتين:المسند في الجملة الأساسية هو الفعل المضارع (أبكي) وفاعله ضمير مستتر تقديره (أنا) وأما الجملة الفرعية (لتضحك بعدي الحياة) فهي جملة تعليلية المسند فيها هو الفعل (تضحك) والمسند إليه الفاعل المؤخر (الحياة)، وجاءت هذه الجملة لتعليل ما سبقها في سياق إثبات الشاعر لتخلّيه عن كل شيء وتضحيته بأغلى ما يملك في سبيل حماية أرضه.

2. الجملة الاسمية:

الجملة الاسمية هي التي يتكون طرفاها من اسمين يكون في أحدهما معنى الوصف كما نص على ذلك النحاة، ولا تشير الجملة الاسمية في العربية إلى حدث ولا إلى زمن، وإذا أردنا إضافة عنصراً زمنياً طارئا إلى معنى هذه الجملة أدخلنا عليها الأفعال الناسخة[3]، أو هي التي يكون المسند فيها اسما أو ضميرا .

وقد وردت الجملة الاسمية المثبتة ـ في مقطوعات الديوان ـ في صورتين بسيطة ومركبة.

[1]- الديوان، 8.

[2]- الديوان، ص 70.

[3]- ينظر: على جابر المنصوري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، ص 29.

أ. **الجملة الاسمية البسيطة:**

وهي التي اكتفت بإسناد واحد في تركيبها، ومن النماذج التي رصدناها في ديوان "عجائب قانا الجديدة" نذكر ما يلي:

الصورة الأولى: مبتدأ (ضمير) + خبر + صفة.

ويمثل هذه الصورة قول سميح القاسم:

أنا دُميةٌ ضائعَهْ

يَسيلُ دمي في الخَرابِ[1]

المسند إليه في هذا التركيب هو الضمير المنفصل "أنا" والمسند مفرد "دمية" و"ضائعة" صفة للمسند دمية، فقد أُسند الخبر "دمية" إلى المسند إليه ضمير المتكلم "أنا"، وهذا التركيب يفيد أنّ الشاعر يرغب في إثبات حالة الضياع والألم اللذان يشعر بهما بسبب ويلات تلك الحرب.

الصورة الثانية: مبتدأ (نكرة) + مضاف + مضاف إليه (ضمير) + خبر (نكرة).

ومثال هذه الصورة ما ورد في قول سميح القاسم:

وقبَّةُ موتيَ حَبَّهْ.

فلستُ سوى ولدٍ من ضحايا الجنوبِ[2]

يتألف هذا التركيب من المسند إليه وهو المبتدأ المركب الإضافي "قبة موتي" ومسند نكرة وهو الخبر "حبّة"، وأراد الشاعر من خلال هذا التركيب أن يثبت للمتلقي بأن الموت لم يعد يعني له ذلك الشيء العظيم إذا ما كان هو السبيل الوحيد لتنعم مدينته بحريتها.

الصورة الثالثة: مبتدأ (ضمير)+ خبر + مضاف إليه

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

أنا كفُّ يَدْ

فقدتُ يديَّ، فقدتُ الجسَدْ[3]

[1]- الديوان، ص 6.

[2]- الديوان، ص 13.

[3]- الديوان، ص 5.

يتألف هذا التركيب من مسند إليه الضمير المنفصل وهو المبتدأ (أنا) ومسند (مركب إضافي) وهو الخبر (كفُّ يدْ)، وهنا نجد الشاعر يوظّف ضمير المتكلم كمسند إليه ليحمله كينونة عاطفية تؤكد مبدأ ارتباطه بشعبه وأرضه.

الصورة الرابعة: مبتدأ + خبر + تمييز

ومن هذه الصورة نجد قول الشاعر:

وعمري ثلاثُ سنينْ.

تكسَّرَ عظمي القليلْ[1]

يتألف هذا التركيب من مسند إليه، المبتدأ (عمري) ومسند الخبر (ثلاث) والتمييز العددي (سنين) الذي أضيف إلى الخبر ليزيل إبهامه، وجاء هذا التركيب تنبيها للسامع وفيه يعبر الشاعر عن ذلك الاضطهاد والعنف المسلط على الأطفال الأبرياء من طرف العدو.

ب.الجملة الاسمية المركبة:

تتوزع الجملة الاسمية المثبتة المركبة إلى الصور التالية:

الصورة الأولى: مبتدأ + صفة01 + صفة 02+ خبر (جملة فعلية) + جملة تعليلية.

وردت هذه الصورة في عدة مواضع نذكر منها قول سميح القاسم:

ملاكٌ صغيرٌ جميلٌ

يفتّش عن غيمةٍ يستريحُ عليها[2]

يتألف هذا التركيب من مسند إليه (ملاكٌ) ترتبط به صفتا (صغيرٌ /جميلٌ)، ويليه الخبر وهو الجملة الفعلية المضارعة (يفتش) والمكونة من مسند الفعل (يفتش) والمسند إليه محذوف تقديره "هو" للغائب، وجار ومجرور (عن غيمة)، والجملة التعليلية الفعلية المضارعة (يستريح عليها)، والمكونة من مسند (يستريح) ومسند إليه محذوف تقديره "هو" للغائب، وجار ومجرور (عليها) ،وقد أفاد هذا التركيب تنبيه المتلقي لعمق الألم الذي يشعر به الأطفال حتى باتوا يبحثون عن ملاذ أمين يليق ببراءتهم حتى ولو كان فوق الغيوم .

الصورة الثانية: مبتدأ + صفة + خبر (جملة فعلية)

ومثال هذه الصورة قول سميح القاسم:

[1]- الديوان، ص 5.

[2]- الديوان، ص 33.

رذاذٌ على الوجهِ.طيرٌ غريبٌ يحومُ على التلِّ.[1]

يتألف التركيب في جملة (طير غريب يحوم على التل) من مسند إليه المبتدأ (طير) وصفة للطير وهي (غريبٌ)، وجملة فعلية مضارعة (خبر للمبتدأ) وهي (يحوم على التل) المتكونة من مسند فعل مضارع (يحوم)، ومسند إليه محذوف تقديره (هو) للغائب، وشبه جملة (على التل)، ومن السياق اللغوي يظهر بأن الشاعر لم يقصد من خلال هذه الجملة الخبرية المركبة إفادة المتلقي بخبر وجود طير غريب، وإنما الغرض البلاغي هو إظهار رفضه لوجود ذلك العدو الغريب الذي يحوم بطائراته في أجواء مدينته ليغيب بذلك عنصر الأمن عليها.

الصورة الرابعة: مبتدأ (ضمير) + خبر + جار ومجرور + مضاف (ضمير) + مضاف إليه + نعت (جملة فعلية).

ويمثل هذه الصورة قول سميح القاسم:

أنا ولدٌ من ضواحي الجنوبِ
يدرِّبُ قلبَهْ.[2]

يتألف هذ التركيب من مسند إليه المبتدأ (أنا) ضمير منفصل للمتكلم، ومسند نكرة الخبر(ولد)، وشبه جملة ومضاف إليه (من ضواحي الجنوب)، وجملة (يدرّب قلبه) المتكونة من فعل مضارع (يدرّب) وهو المسند والمسند إليه مستتر تقديره "هو" والتي وقعت في هذا التركيب في محل نعت،وفي ذلك دلالة نفسية للشاعر يقر بصبره وتحمله.

ثانيا: الجملة الخبرية المؤكدة:

تمثل الجملة الخبرية المؤكدة القسم الثاني من أقسام الجملة الخبرية ولهذا يجب أن نشير إلى مفهوم التوكيد وطرقه.

يعرف التوكيد بأنه تثبيت الشيء في النفس وتقوية أمره، وذلك بغرض إزالة ما قد علق في ذهن المخاطب من ارتياب أو شك في نسبة ذلك الخبر، وإماطة ما قد يخالجه من شبهات[3]، ويكون

[1]- الديوان، ص 38.

[2]- الديوان، ص 11.

[3]- ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي (نقد وتوجيه)، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1406 هـ - 1986م، ص 234 .

تقبل المخاطب للخبر حسب الحالة التي يكون عليها أي حسب درجة إنكاره وتردده، وقد قسّم البلاغيون الخبر بذلك إلى أقسام ثلاثة سبق ذكرها:

- القسم الأول: ابتدائي، وهو ما خلا من أي مؤكد.
- القسم الثاني: طلبي، وهو ما احتوى على مؤكد واحد.
- القسم الثالث: إنكاري، وهو ما تضمن أكثر من مؤكد.[1]

وللتوكيد أدوات وأساليب بعضها يختص بالاسم، وبعضها الآخر بالفعل، وبعضها أوسع استعمالا، فيتصل بالأسماء والأفعال، ومن بين تلك الأساليب والأدوات: إنّ، أنّ، نون التوكيد (المشددة أو المخففة) إنما وما و إلاَّ، الباء ومنْ، إنْ، التوكيد بالتقديم، التوكيد بالتكرار.[2]

وستتم دراسة الجملة الخبرية المؤكدة في ديوان "عجائب قانا جديدة" انطلاقا من القسمين الأخيرين في أقسام الخبر (الطلبي، الإنكاري)، على اختلاف الجمل اسمية كانت أو فعلية، وتتعدد أدوات وأساليب توكيدها وذلك على النحو الآتي:

1. الجملة الفعلية المؤكدة:

وقد مثلها في الديوان الأنماط الآتية:

النمط الأول: الجملة الفعلية المؤكدة بمؤكد واحد

وقد توزعت الجمل الاسمية المؤكدة بمؤكد واحد على الصورة التالية:

الصورة الأولى: أداة التوكيد "أنّ":

وردت الجملة الاسمية المؤكدة بالأداة "أنّ" في مواضع عدّة منها ما جاء في قول سميح القاسم:

وأُعلنُ أنّي تشيّعتُ للسنّة الظافرةْ
على دين حرّية الصاعدينَ
إلى مذهب الأمم الثائرةْ [3]

الجملة الاسمية المؤكدة (أنّي تشيعت للسنة الظافرة).جملة مركبة تألفت من أداة التوكيد (أنّ) والمسند إليه الذي تمثل في الضمير المتصل (ي) المتكلم، والمسند الذي ورد جملة فعلية مضارعة

[1]- ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، ص28، 29.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 237- 243.
[3]- الديوان، ص 70.

(تشيعت)، وهنا الشاعر يؤكد إعلانه لتعصبه لبلدته ودينه وأمته ورغبته الجامحة في الثورة والانتصار على ذلك المستعمر وعدم الخضوع له، لينعم بحريته.

الصورة الثانية: التأكيد بالتكرار.

ومن أمثلة الجملة الفعلية المؤكد بالتكرار نجد قول الشاعر سميح القاسم:

فقدتُ يديّ. فقدتُ الجَسَدْ

أنادي. أنادي. وما من أَحَدْ.[1]

تكرر في هذا التركيب الفعلي (أنادي. أنادي. وما من أحد)، المسند المتمثل في الفعل أنادي وقد أفاد ذلك التكرار التأكيد على صرخة الشاعر الممتدة والمستمر من جراء ويلات تلك الحرب، فلا أحد يسمع صرخة الألم الذي يشعر به ويعيشه.

الصورة الثالثة: التأكيد بتقديم ماحقه التأخير.

يكون ذلك بتقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما يستحق التقديم (نحويا)، والتوكيد بالتقديم مبني على أن العرب إذا خصوا شيئا باهتمامهم قدّموه وفاجئوا المخاطب به، ليقع ذلك في نفوسهم موقعًا ثابتا، فالتوكيد بالتقديم يأتي على سبيل منح المقدم شيئا من الاهتمام والتخصيص.[2]

ومن أمثلته ما ورد في قول سميح القاسم:

بكلِّ اللغاتِ رضينا به وطناً من نضارٍ ونرضى

به وطناً من حديد.

ونرضى به باقةً من زهورٍ ونرضى به نذبةً من صديد.[3]

الأصل في هذا التركيب تقديم (المسند والمسند إليه) من فعل وفاعل على باقي متعلقات الفعل كالجار والمجرور، لكن الشاعر قدم الجار والمجرور والمضاف إليه على الفعل والفاعل (رضينا)، وذلك لغرض بلاغي يتمثل في تأكيد الفعل، ولفت انتباه المتلقي للمتقدم حتى يزول تردده في تصديق الخبر وهو: تمسكه وتعلقه الشديد بوطنه وأرضه مهما صنع المحتل بها.

[1]- الديوان، ص 5.

[2]- ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي (نقد وتوجيه)، ص ص 235 - 242.

[3]- الديوان، ص 46

الصورة الرابعة: التأكيد بالقَسم.

القَسَم جملة يُأتى بها لتأكيد جملة أخرى كلتاهما خبرية، وتكون جملة القسم إما باللفظ قولك: أقسم بالله، أو بالتقدير، كقولك: بالله والله، لأن هذا المجرور متعلق بفعل مضمر للدلالة عليه، كأنّك قلت: أقسم بالله.[1]

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

وأقسمُ.. هذا دمي .. وبحلمي وحلمي
أنا أتصدى
وأقسمُ.. هذا دمي .. وبإعصار زهري
وأزهر فجري
ونيرانِ شعري
وأنوار شعري
وعيني وظفري
وكفي وصدري
أنا أتحدى.[2]

وردت الجملة الفعلية (أقسم) المكونة من مسند الفعل (أقسم) والمسند إليه ضمير المتكلم مستتر"أنا"، والمبتدئة بفعل القسم (أقسم) كوسيلة لتأكيد الخبر. وقد وظفها الشاعر كإثبات قطعي للمخاطب بتضحيته بأغلب ما يملك من أجل حماية أرضه.

النمط الثاني: الجملة الفعلية المؤكدة بمؤكدين.

يتوزع هذا النمط من الجمل الفعلية المؤكدة بمؤكدين على الصور التالية:

الصورة الأولى: التكرار + أنّ

ويمثل هذا الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

وأَشهدُ. أَشهدُ أنّي أُقاومُ موتي

[1]- ينظر: ابن عصفور الإشبيلي، شرح جمل الزجاجي (الشرح الكبير)، تحقيق: صاحب أبو جناح، (د نا)، (د ب)، (د ت)، ج1، ص 502

[2]- الديوان، ص 49، 50.

أُقاومُ موت الشعوبِ .[1]

نجد الخبر في هذا التركيب "أُشهد، أُشهد، أنّي أُقاوم موتي" قد أُكِّد بتكرار الفعل (أشهد) والأداة أنّ المتصلة بالمسند إليه (ي) المتكلم، وفي ذلك دلالة على تأكيد الشخصية الشاعرة على فعل المقاومة والمواجهة المستمرة وعدم الخضوع والإصرار على التمسك بالأرض والشعب حتى الموت.

الصورة الثانية: التأكيد بأجل وبلى + التكرار.

ورد ذلك في قول الشاعر سميح القاسم:

أنا أتحدى

أجل أتحدى بلى أتحدى.[2]

ورد الخبر في هذا التركيب مؤكد بأكثر من مؤكدين وقد كرر الشاعر فعل (التحدي) (أتحدى) وهو مسند في هذه الجملة ثلاث مرات وأسبقه بالأداتين "أجل وبلى" في السطر الذي يليه وذلك للفت الانتباه إليه ،كما أسهم ذلك في تأكيد الخبر في ذهن المتلقي وهو مواجهة كل المخاطر التي تؤكد رفضه للمستعمر وعدم الاستسلام له ومجابهته بكل الوسائل.

2. الجملة الاسمية المؤكدة:

توزعت الجملة الاسمية المؤكد على النمطين التاليين.

النمط الأول: الجملة الاسمية المؤكد بمؤكد واحد.

وتوزعت الجمل الاسمية المؤكدة بمؤكد واحد على الصورة التالية:

الصورة الأولى: التأكيد بـ "هاء" التنبيه.

ويمثل هذه الصورة قول سميح القاسم:

وها نحنُ في هذه الزاويه

نموتُ ونحيا .. لمجزرةٍ آتيه.[3]

نجد أن هذا المقطع اشتمل على جملة اسمية مؤكدة بالأداة "ها" التنبيه الواردة في صدر الجملة والتي هي عبارة عن جملة مركبة من جملة "ها نحن" المؤلفة من مسند إليه (نحن) ضمير منفصل للمتكلم

[1]- الديوان، 71

[2]- الديوان، 50

[3]- الديوان، 29

والمسند وهو جملة الفعلية (نموت ونحيا) وفي ذلك تأكيد على نسبة الخبر للمبتدأ "المسند إليه" (نحن) وإثبات للمتلقي على المأساة التي تحدثها تلك المجازر في "قانا".

الصورة الثانية: التأكيد بـ أنّ

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر:

أَغثنا ..وشكراً

وشكراً جزيلا

لأنك تسمع هذا القتيلَ وهذا القتيلَ[1]

الجملة الاسمية المؤكدة (لأنك تسمع هذا القتيل) جملة مركبة تألفت من أداة التوكيد (أنّ) والمسند إليه و هو الضمير المتصل المتمثل في الكاف والمسند الذي ورد جملة فعلية مضارعة (تسمع) وقد أكّدت الأداة (أنّ) نسبة الخبر (تسمع) إلى المسند إليه ضمير المخاطب (الكاف)، وهذا التأكيد يثبت به الشاعر للمتلقي قيمة اللجوء إلى الله وطلب عونه على الضعف لإغاثته من ذلك الظلم والدمار.

الصورة الثالثة: التأكيد بالتكرار

ومن صور التأكيد بالتكرار في الجملة الاسمية، نجد قول الشاعر سميح القاسم:

ومن عالَمٍ قاصِرٍ قاصِرٍ

إلى محنةٍ بالغَهْ

هنا الأرضُ في الأرضِ في الأرضِ فارغةٌ فارغَهْ.[2]

جملة (هنا الأرضُ في الأرضِ في الأرضِ فارغة فارغة) جملة اسمية مؤلفة من ظرف مكان (هنا)، ومبتدأ (الأرض)، وجار ومجرور (في الأرض) وخبر (فارعة)، وتوكيد لفظي (فارغة)، ونجد في هذا التركيب تكرار الخبر (فارغة) وقد جاء لتأكيد تلك الأجواء المؤلمة التي يخلفها العدو كما ساعد هذا التكرار على تثبيت الخبر في ذهن السامع وإزالة تردّده .

النمط الثاني: الجملة الاسمية المؤكدة بمؤكدين فأكثر:

ورد هذا النمط من الجملة الاسمية المؤكدة بمؤكدين أو أكثر مرة واحدة في خطاب سميح القاسم وذلك حسب الصورة الآتية:

[1]- الديوان، 21

[2]- الديوان ،17

- **التأكيد بالتكرار والتقديم**

وذلك في قول الشاعر سميح القاسم:

ولله يُرجَعُ كُلُّ البشر
ويُرجعُ لله كلُّ البشر
ولله لله كلُّ البشر.[1]

نجد التركيب في الجملة الاسمية (ولله لله كل البشر) مؤلفا من مسند خبر مقدم لفظ الجلالة (لله) وهو شبه جملة، وجملة (كلّ البشر) مسند إليه، فـ "كلّ" (مبتدأ مؤخر) و"البشر" مضاف إليه. والأصل في هذا التركيب تقديم المسند إليه (كلّ) على الخبر (لله) ويليها المضاف إليه (البشر)،وقد تقدم لغرض تأكيد حدوث الفعل في ذهن السامع والاهتمام بأمر المتقدم مصدر الحدوث وتخصصه به، وأسهم ذلك في شدّ انتباه القارئ إلى ما تحمله الجملة من دلالة أن الله وحده بيده ملكوت كل شيء وإليه يعود كل البشر.

ثالثا– الجملة الخبرية المنفية:

الجملة الخبرية المنفية هي النمط الثالث من أنماط الجملة الخبرية و« النفي خلاف الإثبات... وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة وكل معنى يلحقه النفي يسمّى منفيا... والنفي يتحقق بأدوات مخصصة لذلك وهي: ما، لا، ليس، لن لم...»[2] إذن فالنفي عكس الإثبات، فهو إخبار بالسلب. لأن أصل الكلام الإيجاب، والجملة المنفية هي كل جملة اسمية أو فعلية تقدمتها أداة نافية لسلب علاقة الإسناد بين طرفيها.

المتأمل في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" يجد أن هذا النوع من الجمل الخبرية موظف بشكل غير لافت وهو أقل إذا ما قورن بالجمل المثبتة.

والجمل المنفية في الديوان جاءت أيضا اسمية وفعلية:

1. **الجملة الفعلية:** تعددت واختلفت الجمل الخبرية المنفية في الديوان وهي موزعة على النحو الآتي:

أ. **النمط الأول:** النفي بلا

وردت الجملة الخبرية المنفية نافية للفعل، وقد توزعت على الصور التالية:

[1]– الديوان، ص 61.

[2]– محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ودار الفرقان،عمان– الأردن، ط1 1405 هـ - 1985م، ص 227.

الصورة الأولى: لا + فعل + فاعل (مضمر) + مفعول به.

ونجد هذه الصورة في قول الشاعر سميح القاسم:

وضاعَ فمي في الركامِ الثقيلْ

ولا أستطيعُ الصلاةَ ولا أستطيعُ الدعاءَ ولا أستطيعَ الأنينْ.[1]

وردت الجملة الخبرية المنفية في هذا التركيب جملة فعلية (لا أستطيع) والمسند في هذه المقطوعة (أستطيع) والمسند إليه محذوف تقديره "أنا" وقد اعتمد الشاعر في هذا التركيب على أداة النفي (لا) التي نفت نسبة المسند (أستطيع) إلى المسند إليه (أنا) الضمير المستتر، وهي جملة فعلية بسيطة عبر فيها الشاعر عن معاناته بسبب تلك الحرب التي جعلته يعاني الحرمان والعجز.

الصورة الثانية: لا + فعل + فاعل (مضمر)

ويمثل هذه الصورة قول سميح القاسم

وعن دربه لا نحيد

وعن دربها لا نحيد

وعن دربنا لا نحيد.[2]

نجد هذه التراكيب الثلاثة مصدرة بجار ومجرور (عن دربه/ عن دربها/ عن دربنا) ثم أداة النفي (لا) التي نفت نسبة المسند (نحيد) إلى المسند إليه المتمثل في ضمائر الغائب (هو)، و(هي) والمتكلم (نحن) وهي جمل فعلية بسيطة أفادت نفي حدوث الفعل في زمن الحال والمستقبل، ففي هذا المثال ينفي الشاعر ويؤكد نفيه بالتكرار عن أنه لن يبتعد عن وطنه ومدينته ولن يبتعد عن الوقوف في وجه ذلك المستعمر.

النمط الثاني: النفي بـ "لم".

وردت "لم"في موضع واحد نافية للفعل، وذلك في الصورة التالية :

- **لم + فعل + لم + فعل + أنّ + اسم أنّ + مضاف إليه + اسم أنّ (2) + اسم أنّ (3) + خبر أنّ.**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

[1]- الديوان، ص 5.

[2]- الديوان، ص 47.

ولم أدرِ . لم أدرِّ أن حياتي
وحلمي. وموتي..ذنوبي[1]

وتتألف بنية هذه الجملة من أداة نفي "لم" وفعل دل على الزمن الماضي "أدر" مكرر مرتين وفاعل ضمير مستتر تقديره "أنا" وأداة التوكيد "أنّ" واسم أنّ (حياتي) و الاسم المعطوف على اسم "أنّ" الأول (حلمي) والاسم المعطوف على اسم "أنّ" الثاني (موتي) وخبر" أنّ" (ذنوبي)، وتدل هذه الجملة على النفي لفظا، والإثبات والتأكيد معنى، فالشاعر يؤكده ويلفت انتباه المتلقي إلى حرمانه من أبسط حقوقه ورغباته، لأنه ابن تلك الأرض المستعمرة.

2. الجملة الاسمية:

وردت الجملة الخبرية المنفية اسمية بأنماط مختلفة منها ما يلي:

النمط الأول: النفي بـ "ما"

وصورة هذا النمط: **ما + جار ومجرور + ظرف مكان + مضاف إليه (ضمير متصل)**.

ومثال ذلك قول الشاعر سميح القاسم:

وها أنذا أستغيثُ
برُعبي المتاحِ
وما من شعارٍ لديَّ.[2]

تألف هذا التركيب من (ف) للعطف و"ما النافية"، ومن جار ومجرور (من شعار) وظرف مكان ومضاف: إليه (لديّ). وأفاد دخول "ما النافية "على التركيب الاسمي عدم ثبوت نسبة المسند (شعار) للمسند إليه الضمير المستتر الذي دلت عليه ياء النسبة في الظرف (لديَّ).

النمط الثاني: النفي بـ "لا"

تعمل "لا النافية" إذا دخلت على الأسماء عمل (إنّ) إذا أريد بها نفي الجنس[3].

وقد وردت الجملة الاسمية المنفية بـ "لا" حسب الصورة الآتية:

– لا + اسم + خبر (محذوف)

ومثال هذه الصورة قول سميح القاسم:

---

[1]– الديوان، ص 14.

[2]– الديوان، ص 13

[3] – ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج3، ص 283.

وبين يديك عجيبةُ ماءِ النبيذِ المقدَّس
بالحبّ والخير والسلم يا سيِّد الحب والخير
والسلم إن كان للقصفِ أن يستمر فلا
بدّ للعرسِ أن يستمرَّ
ولا خمرَ
لا بأس لا يأسَ
قانا الحبيبه
تبارك فيك العجيبة عرسًا يزفّ الحياة
الخصيبة.[1]

(لا خمر/ لا بأس/ لا يأس) كلها جمل مركبة من لا النافية للجنس و اسمها (خمر/بأس/يأس)، وخبرها محذوف تقديره (موجود)، وبدخول أداة النفي (لا) على الجمل الاسمية السابقة، نجدها قد أفادت عدم ثبوت نسبة المسند إلى المسند إليه (اسم لا).

[1]- الديوان، ص 66، 67.

II. الجمل الإنشائية:

تعد الجملة الإنشائية جزء من خصائص البنية التركيبية في ديوان "عجائب قانا الجديدة" وذلك لأنها تسهم بشكل عام في تقوية الوظيفة الإبلاغية للخطاب اللغوي والشعري.

فإذا كانت التراكيب الخبرية تحتمل الصدق والكذب حسب مطابقة حقيقتها للواقع، والخبر يمثل اللغة في جانبها القار، فإن التراكيب الإنشائية هي التراكيب المكتفية بذاتها لعدم تحقق مدلولها في الواقع ، والإنشاء بذلك يمثل اللغة في جانبها المتحرك.[1]

ومما جاء في تعريف الإنشاء في معجم المصطلحات العربية أنه: «مالا يصح أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب»[2]، وينقسم إلى قسمين طلبي وغيره، والإنشاء الطلبي هو: «ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لإمتاع طلب الحاصل». [3] أما الإنشاء غير الطلبي فهو ما لا يطلب به حصول الشيء وقد مثل له علماء البيان بأفعال التعجب والمدح والذم ورب وكم[4]، ومن ذلك قولهم: «نعم الرجل زيد، وربما نصحك عمرو، وكم غلاما شريف، وعسى أن يجيء زيد وفيه نظر».[5]

وما يعيننا في هذه الدراسة هو الجمل الطلبية لتواترها بشكل لافت في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم،أما الجمل غير الطلبية فلم ترد سوى مرة واحدة.

الجملة الطلبية

تتوزع الجمل الطلبية في ديوان "عجائب قانا الجديدة" على أربعة أنماط هي: الاستفهام، النداء، الأمر، النهي، والنمط الأول هو الأكثر حضورا في مقطوعات الديوان، وهذا الجدول يوضح عدد تكرارات الشاعر لكل نمط:

الاستفهام	الأمر	النداء	النهي
70 مرة	13 مرة	8 مرات	مرة واحدة

[1]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 349.

[2]- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 63.

[3]- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر)، شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، تحقيق: إبراهيم محمد الحمداني، أمين لقمان الجبار، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2011، ص 131.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 131

[5] - بهاء الدين السبكي، كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط1، 1423هـ - 2013م، ج1، ص 419.

جملة الاستفهام

الجملة الاستفهامية واحدة من أنواع الجمل الإنشائية الطلبية، ويعرّف الاستفهام بأنه: «أحد أنواع الطلب استفعال، فهو طلب الفهم»[1]، أي أنه طلب العلم بشيء لم يكن للمخاطب علم مسبق به و للاستفهام وظيفة لغوية تؤدى بأدوات موضوعة، لكل منها معنى خاص، زيادة على المعنى الذي وضعت له وهو الاستفهام، وهي: الهمزة، أم، ما، من، أي، كم، كيف، أين، وأنّى، ومتى وأيّان...[2]

ويخرج الاستفهام لأغراض مجازية، كالعرض أو التخصيص، أو التوبيخ أو التقريع، أو التهديد أو الوعيد أو التهكم أو التعجب والتعجيب أو التقرير أو المبالغة في المدح والذم، أو الجحود والإنكار.[3]

وقد وردت الجمل الاستفهامية في ديوان "عجائب قانا الجديدة" في مواضع متعددة، وبأدوات مختلفة، وهذان الجدولان يوضحان تكرار استخدام الشاعر لكل أداة.

الحروف	عدد التكرارات
الهمزة	8 مرات
هل	3 مرات
المجموع	11 مرة

الأسماء	عدد التكرارات
من	21 مرة
كيف	10 مرات
أين	03 مرات
أيّ	3 مرات
ما	22 مرة
المجموع	59 مراة

[1]- بهاء الدين السبكي، كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ج1، ص 423

[2]- ينظر: السكاكي (سراج الملة والدين أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد)، مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1407 هـ – 1987م، ص 308.

[3]- ينظر: ابن الناظم (بدر الدين بن مالك)، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق وشرح: حسين عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، ط1، 1409 هـ – 1979م، ص ص85 – 88.

يبين الجدولان أعلاه أن الاستفهام قد نال حظه من التوظيف في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم إذ بلغ تواتره سبعين مرة (70) تمثلها، سبع أدوات هي: (الهمزة، هل، من كيف، ما، أين، أيُّ)، وتأتي الأداة (ما) في صدارة أدوات الاستفهام بترددها اثنان وعشرون مرة.

وقد توزعت الجملة الاستفهامية في الديوان على حسب الأنماط التالية:

النمط الأول: الجملة الاستفهامية المعتمد على الهمزة

الهمزة أصل أدوات الاستفهام كلها ويراد بالاستفهام بها طلب التصديق[1] كقولك: أقام زيدا؟و زيدا قائم؟، أو طلب التصور كقولك: أدِبسٌ في الإناء أم عسلٌ[2].

وقد وردت الجملة الاستفهامية المعتمد على الهمزة في الديوان بحسب الصور الآتية:

الصورة الأولى: حرف الاستفهام (الهمزة) + فعل مضارع + حرف نداء + اسم منادى + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف1 + حرف عطف2 + اسم معطوف2 + حرف عطف3 + اسم معطوف3.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر:

أَتَعلمُ يا سيِّد الحربِ والبحرِ والجوِّ والبرِّ؟ أنت تغوَّلتَ
جيشاً وأنتَ توغَّلتَ طيشًا وبطشًا. وأنت تسحُّ
دُموعًا عليكَ.[3]

نجد همزة الاستفهام تمثل الصدارة في هذا التركيب، ويليها الفعل المضارع (تعلم)، وحرف نداء واسم منادى (يا سيّد) ثم مضاف إليه (الحرب)، ثم أسماء معطوفة على المضاف (البحر/ الجو/ البر) ،والشاعر يوظف الاستفهام هنا ليس للاستفهام الحقيقي، بل لغرض الإنكار التوبيخي، وذلك لأن ما بعدها واقع وفاعله ملوم، وقد لجأ له الشاعر بهدف معاتبة ذلك العدو بسبب إقحامه في أجواء المخاطر وإهلاك مدينته وشعبه نتيجة بطشه وقسوته.

[1]- ينظر: عبد الرحمان حسن الميداني، البلاغة العربية (أسسها، وعلومها، وفنونها)، دار القاسم، دمشق، الدار الشامية، بيروت ط1، 1416 هـ- 1996م، ج1، ص 259.

[2]- ينظر: بهاء الدين السبكي، كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ج1، ص 424.

[3]- الديوان، ص 48.

الصورة الثانية: حرف الاستفهام (الهمزة) + فعل ماض ناقص + جار و مجرور(خبر مقدم) + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف + مضاف إليه + اسم ليس + صفة + جار ومجرور + بدل.

يمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

أليس لسربِ الطيور ووحش الوعور ملاذٌ
أمينٌ بهذا الوطن؟.[1]

أداة الاستفهام في هذا التركيب هي الهمزة (أ) التي تصدرت هذه الجملة، وتلاها الفعل الماضي الناقص (ليس) ثم شبه جملة في محل خبر مقدم (لسرب)، ومضاف إليه (الطيور) وحرف عطف واسم معطوف (وحش)، ومضاف إليه (الوعور). واستخدم الشاعر الاستفهام في هذه الجملة لغرض الإنكار، والاستفهام هنا يحمل نوعا من الأسف والحسرة على حال الضعفاء والأبرياء الذين لم يعد لهم ملجأ يحميهم من الخراب والدمار النفسي والمادي من وراء تلك المجزرة.

النمط الثاني: الجملة الاستفهامية المعتمد على "هل"

إذا كانت أداة الاستفهام الهمزة (أ) يستفهم بها عن التصديق والتصور معا، فإن "هل" حرف استفهام تدخل على الأسماء والأفعال لطلب التصديق الموجب لا غير[2]، «نحو: هل قام زيد؟، وهل عمرو قاعد؟ ولهذا امتنع: هل زيد قام أم عمرو؟ وقبح: هل زيدا ضربت؟، لأن التقديم يستدعي حصول التصديق بنفس الفعل دون :"هل زيدا ضربته؟" لجواز تقديم المفسر قبل (زيدا)» [3]

ومن صور هذا النمط نجد:

- **حرف استفهام (هل) + مبتدأ (ضمير منفصل للمتكلم) + خبر محذوف بتقدير.**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

وهل نحنُ من نحنُ؟ أَم نحنُ ما نحنُ
أَم نحنُ لا نحنُ؟ أو نحنُ..
كيفَ أَصوغُ السؤالْ؟[4]

---

[1]- الديوان، ص 51.

[2]- ينظر: عبد الرحمان حسن الميداني، البلاغة العربية (أسسها، وعلومها، وفنونها)، ص 262.

[3]- بهاء الدين السبكي، كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ص 432.

[4]- الديوان، ص 21، 22.

أداة الاستفهام في هذا التركيب هي الحرف (هل)، وقد تصدرت الجملة وتلاها ضمير منفصل (نحن) للمتكلم، وخبر محذوف مقدر ،وجاء الشاعر بهذا الاستفهام من قبيل الاستفهام التعجبي للدلالة على الحيرة، ليوحي بحالة الضياع والتيه اللذان يدور بسببهما الشاعر في حلقة استفهام مفرغة دون الحصول على جواب، فهو لم يعد يعرف هويته وانتمائه، وما إذا كان وجوده على تلك الأرض حقيقة أم وهم مستخدما لذلك الأنا الجماعية.

النمط الثالث: الجملة الاستفهامية المعتمدة على "من"

يستفهم بـ "من" عن الجنس من ذوي العلم، تقول: من جبريل؟ بمعنى: أبشرٌ هو أم ملكٌ أم جنيٌّ ...[1]

ومن صور الاستفهام بـ "من" في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" ما يلي:

الصورة الأولى: اسم استفهام (من) مبتدأ + (ذا) خبر + فعل مضارع + فاعل مضمر + حرف نداء + اسم منادى + مضاف إليه.

يمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

منذا تخاطبُ يا شجَر التينِ؟
منذا؟ وتعرفُ أنك تجهلُ
قاموسَ ضيفتك القنبلَهْ[2]

أداة الاستفهام في هذا التركيب هي (من)، وقد أجاز الكوفيون أن تكون (منذا) بمنزلة الكلمة الواحدة، أو تكون (ذا) زائدة، أو موصولة نحو قولنا (من ذا لقيت، أي من الذي لقيت)، فتكون (من ذا) حينئذ مفعولا به، وقد ارتأينا هنا أن تكون (من): مبتدأ، و(ذا) للإشارة خبرا[3]، وما جاء بعدها في هذا التركيب هو فعل مضارع وفاعل مستتر، وحرف نداء، واسم منادى (مركب إضافي) وهو (شجر التين). وقد أفاد هذا التركيب الاستفهامي نفي وجود تبادل الخطاب بين شجر التين الذي يرمز لأهل مدينة قانا وبين القنبلة التي تمثل العدو الغاصب الذي لا يعرف إلا لغة الخراب والدمار التي لا علم للأبرياء بها.

[1]- ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 311.

[2]- الديوان، ص 9

[3]- ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج4، ص ص195- 197.

الصورة الثانية: اسم الاستفهام (من) مبتدأ + (ذا) خبر+ صفة + مضاف إليه (ك) + بدل من اسم الإشارة+ اسم المعطوف01 + اسم المعطوف02 + اسم المعطوف03.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

أقِلنا إذن ربَّنا

ويسِّرْ لنا دربَنا

فمنذا سواكَ المغيثُ المعينُ الكريمُ الرحيمْ؟.[1]

صدرت الجملة الاستفهامية في السياق الشعري أيضا باسم الاستفهام (من)، في محل رفع مبتدأ ،تلاها الخبر اسم الإشارة (ذا) ثم صفة (سوى) ومضاف إليه (الكاف) ثم بدل من اسم الإشارة (المغيث) ثم جملة من الصفات المعطوفة (المعين/ الكريم/ الرحيم)،وقد أفاد هذا التركيب الاستفهامي دلالة النفي، فالشاعر هنا ينفي وجود أحد قادر على أن ينقذهم من سيطرة وظلم ذلك العدو والطاغي غير الله لأنه الوحيد القادر على ذلك.

النمط الرابع: الجملة الاستفهامية المعتمدة على "أين"

اسم الاستفهام "أين"يستفهم به عن المكان إذا قيل: أين زيد؟ بمعنى: أهو في الدار أو في المسجد[2].

ومن صور الجمل الاستفهامية المعتمدة على "أين" في ديوان "عجائب قانا الجديدة "ما يلي:

الصورة الأولى: حرف جر + اسم استفهام (اسم مجرور) + فعل + فاعل

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

إلى أين تفضي القذائفُ؟ من أين ندخل هذي الزواريبَ

لحمُ الشوارعِ مزَّقَهُ القصفُ. وانهارَ بابٌ على لحمِ بابْ.[3]

صدرت الجملة الاستفهامية في هذا السياق باسم الاستفهام "أين" سبقه حرف الجر "إلى" فجاء بذلك اسما مجرورا، وشبه الجملة (إلى أين) متعلق بالفعل (تفضي) والفاعل هنا جاء صريح (القذائف) والاستفهام في هذا التركيب خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى بلاغي وهو التنبيه، فالشاعر هنا وظفه لتنبيه المتلقي إلى ذلك الخراب الذي تخلفه الحرب، وما آلت إليه تلك الشوارع والأزقة الضيقة المتلوية التي كانوا بالكاد يمرون عبرها، كيف وإن دمرها القصف.

[1]- الديوان، ص 20

[2]- ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 313.

[3]- الديوان، ص 28.

و في السياق الشعري السابق نجد الشاعر أيضا يستخدم اسم الاستفهام "أين" مسبوقا بحرف جر (من) وجاء التركيب وفق الصورة الآتية:

- **حرف جر + اسم استفهام (اسم مجرور) + فعل مضارع + هاء (حرف تنبيه) + اسم إشارة (مفعول به) + بدل**

وذلك في جملة (...من أين ندخل هذي الزواريبَ)، حيث صدرت الجملة الاستفهامية هنا باسم الاستفهام "أين" مسبوقا بحر جر "من" وشبه الجملة (من أين) متعلق بالفعل (ندخل)، ثم اسم الإشارة (ذي) مسبوقا بهاء التنبيه في محل نصب مفعول به وبدل (الزواريب)، وتركيز الشاعر على هذه الأداة يوحي بحالة الانكسارات واللأمن الذي يحى فيه، وهو في هذا السياق دال على الحيرة والتعجب.

النمط الخامس: الجملة الاستفهامية المعتمدة على "كيف"

تأتي" كيف" للاستفهام عن الحال، تقول كيف زيد أصحيح أم سقيم؟ أطويل أم قصير؟ وفي كلام بعضهم أنه إنما يسأل بها عن الصفات الغريزية لا الخارجية وإنه لا يقال: كيف زيدٌ أقام أم قاعد.[1]

ومن صور الجمل الاستفهامية المعتمد على "كيف" في ديوان "عجائب قانا الجديدة "ما يلي:

الصورة الأولى: اسم استفهام (حال) + فعل مضارع + فاعل + شبه جملة (مفعول به)

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر:

وكيف يردُّ القتيلُ على ما يبوحُ القتيلْ؟

إلهي أعنِّي

إلهي أغثْني[2]

صدرت هذه الجملة باسم الاستفهام (كيف) في محل نصب "حال" مسبوقة بحرف عطف (و) ودخلت على جملة فعلية مكونة من فعل مضارع (يرد) وفاعل (القتيل) وشبه جملة (مفعول به) ونجد التركيب الاستفهامي في هذا السياق يفيد الاستغراب والاستهجان.

[1]- ينظر: بهاء الدين السبكي، كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ج1، ص 448.

[2]- الديوان ، ص 39.

الصورة الثانية: اسم استفهام "كيف"(حال) + فعل + مفعول به (ضمير متصل "نا") + فاعل + جار ومجرور + اسم معطوف01 + اسم معطوف02 + صفة .

ويمثل هذه الصورة قول سميح القاسم:

وكيفَ يطالبُنا الموتُ بالصمتِ والسمع والطاعةِ المزريه

ونحنُ كما نحنُ دون سلامٍ ودونَ كلامٍ.[1]

صدرت الجملة الاستفهامية في هذه السياق الشعري باسم الاستفهام "كيف" مسبوقا بحرف عطف (و) ارتبطت هذه الأداة الاستفهامية (كيف) بجملة فعلية مكونة من فعل مضارع ومفعول به ضمير متصل (يطالبنا) وفاعل مؤخر (الموت) وجار ومجرور (بالصمت) واسم معطوف على الاسم المجرور (السمع) واسم معطوف ثانٍ (الطاعة) وصفة مجرورة (المزرية)، والاستفهام في هذا السياق يفيد الاستنكار والتعجب، فالشاعر متعجب من طلب المستعمر له بالطاعة والسمع ويبدي رفضه لتلك الأوضاع التي صنعها ذلك العدو بهم.

النمط السادس: الجملة الاستفهامية المعتمدة على "ما"

تستخدم "ما" للسؤال عن الجنس، تقول: ما عندك؟ بمعنى: أي أجناس الأشياء عندك؟ وجوابه إنسان أو فرس أو كتاب أو طعام، أو عن الوصف نقول: ما زيد؟ وجوابه: الكريم ونحوه.[2]

ومن صور الجمل الاستفهامية المعتمدة على "ما" في ديوان "عجائب قانا الجديدة" ما يلي:

الصورة الأولى: اسم استفهام "ما" (اسم مجرور) + جملة فعلية: فعل + فاعل (مركب إضافي)+ مفعول به + مضاف إليه (ضمير متصل).

ويمثل هذه الصورة قول سميح القاسم

لماذا تدقُّ قنابلُ صهيونَ أبوابَنا

وللفُرس والتُّرك ما للفرنجةِ والرومِ

خيلٌ ونارٌ تهدّد أعتابَنا[3].

نجد اسم الاستفهام "ما" يمثل الصدارة في هذا التركيب، ويليه جملة فعلية مكونة من فعل مضارع (تدق) وفاعل "مركب إضافي" (حوافر صهيون) ومفعول به ومضاف إليه (أبوبنا)، ويفيد هذا

[1]- الديوان، ص 25.

[2]- ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 310.

[3]- الديوان، ص 25.

التركيب الاستفهامي التحفيز وذلك لأن الشاعر في هذا السياق يبدي احتقاره لذلك المستعمر الذي لا يأبي إلا إقامة دولة الاحتلال على أرضه وتنعكس دلالة التحقير من خلال التقليل من شأنه وإنزاله له مرتبة الحيوان.

الصورة الثانية: حرف جر + اسم مجرور"ما" + جملة فعلية (فعل + مفعول به ضمير متصل "نا" + فاعل).

و يمثل هذه الصورة قول الشاعر:

لماذا تطاردُنا الأُحجية

لماذا تدقُّ حوافرُ صهيونَ أبوابَنا.[1]

وردت جملة الاستفهام (لماذا تطاردنا الأحجية) في هذا السياق مصدرة باسم الاستفهام "ما" (اسم مجرور ثم جملة فعلية "تطاردنا" من فعل ومفعول به ضمير متصل "نا" وفاعل مؤخر "الأحجية" وقد خرج الشاعر في هذا السياق بالاستفهام عن عرضه الحقيقي إلى معنى التعجب، فالشاعر متعجب لأنّ أرضه لا تكاد تخلو من وجود احتلالات متتالية لها فكأنما ذلك القدر يطاردها .

[1]- الديوان، ص 25.

جملة النداء:

يعرف النداء بأنه « طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة»[1]، حيث ينوب كل حرف من تلك الحروف مناب الفعل "أدعو"[2] وفي النداء تنبيه للمخاطب للاستجابة إلى الداعي والإقبال عليه، وأدوات النداء متعددة منها: يا، أيا، هيا، أي، والهمزة (أ) و(آ) و (وا)، ومنها ما هو لنداء القريب ك: (الهمزة وأي ...)[3] وهناك من النحاة من يرى أنّ (يا) تستخدم لنداء القريب والبعيد.

وبالرغم من أدوات النداء المختلفة إلا أن الشاعر سميح القاسم لم يستخدم منها سوى الأداة (يا) وذلك لما تتمتع به هذه الأداة من وظيفة مزدوجة، إذا ينادي به القريب والبعيد.

وقد يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان وأغراض بلاغية متنوعة، يصعب حصرها، تفهم هذه الأخيرة من سياق الكلام وتتكون الجملة الندائية من (أداة النداء والمنادي والمنادى، ومضمون النداء).

ونحن في دراستنا لجملة النداء في ديوان "عجائب قانا الجديدة "لسميح القاسم لا نجد لها حضورا لافتا، فقد وظفها الشاعر في ثمانية مواضع موزعة على الصورة التالية:

الصورة الأولى: أداة نداء + منادى (مركب إضافي) + جملة اسمية + جملة معطوفة (اسمية).

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

يا سيِّد العرسِ قانا فقيرةْ
وقانا عيونٌ بصيره
وأيدٍ قصيره [4]

« يا: حرف لنداء البعيد حقيقة أو حكما وقد ينادى بها القريب توكيدا»[5]، « وقوله: توكيدا: إشارة إلى أن الكلام الذي يلقي أو نفس الدعاء معتنى به حتى نزّل القريب وإن كان متنبها منزلة الغافل»[6].

[1]- سعد الدين التفتازاني، شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د ط)، (د ت)، ج2، ص 333.

[2]- ينظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم المعاني)، ص 115.

[3]- ينظر: الرضي الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية، ج4، ص 428.

[4]- الديوان، ص 66.

[5]- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج4، ص 447.

[6]- المرجع نفسه، ص 447، (الهامش).

يتألف تركيب هذه الجملة من أداة نداء (يا)، ومنادى منصوب (سيّد) ومضاف إليه (العرس) وجملة النداء جملة خبرية اسمية تتكون من مبتدأ (قانا) وخبر(فقيرة) والشاعر في هذا السياق يوظف النداء ممهدا به للدخول إلى الموقف الشعوري الذي يرومه ويتجلى ذلك في أن الشاعر عندما يستدعي المنادي فإنه لا ينتظر منه الرد والإقبال لكنه يناديه للدلالة على معنى التحسر والتوجع وإبراز عاطفة الاستفاق على حالة الضعف والتشرذم التي تعاني منها تلك المدينة.

الصورة الثانية: فعل أمر + جار ومجرور + مضاف إليه + حرف نداء + منادى منصوب + مضاف إليه + مفعول به (مركب إضافي) + اسم معطوف (مفعول به) + فعل أمر

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

أَعدّى لبحّارة الشرقِ يا أرضَ لبنانَ
خبزَ الرحيلِ وماءَ الرجوعْ
أعدّي، وكيف تُعدّين والزحفُ والقصفُ
ليلٌ تفخّخُهُ الشبهاتُ وما من سراجٍ وما
من شهابٍ وما من شموعْ [1].

نجد الشاعر في هذا التركيب يقدم جزءً من مكونات جملة النداء (أعدي لبحارة الشرق) ويؤخر جزءً آخر (خبز الرحيل وماء الرجوع) فأصل التركيب: (يا أرض لبنان أعدي خبز الرحيل وماء الرجوع لبحارة الشرق)، حيث يتألف التركيب الأصلي من حرف نداء (يا) ومنادى (مركب إضافي) "أرض لبنان" وجملة النداء جملة أمرية تتكون من فعل أمر "أعدي" وفاعل ضمير مستتر تقديره "أنت" المتمثل في "أرض لبنان" ومفعول به (مركب إضافي) "خبز الرحيل" واسم معطوف "ماء الرجوع" وشبه جملة (اسم مجرور و مضاف و مضاف إليه) "لبحارة الشرق".

والشاعر في هذا السياق يتوجه إلى (أرض لبنان) بالنداء وذلك بغرض التمني لأن المنادى من غير العاقلين، وفي ذلك رغبة في التنفس عن الضغط الذي يعانيه بسبب الخراب الذي تسببه تلك المجازر.

[1]- الديوان، ص 64، 65.

الصورة الثالثة: جملة اسمية (مبتدأ + مضاف إليه + جار ومجرور + مضاف إليه + حرف نفي + اسم (لا) + خبر محذوف (موجود) + حرف نداء + منادى + حرف عطف + "لا" النافية + اسم (لا) + خبر محذوف (موجود)

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

رنينُ الصهاريجِ من خيبةِ الماء. لا ماءَ يا ابني
ولا خبزَ، كعكُ ماري أنطوانيت ليس
جهلاً وخبثُ ماري أنطوانيت ليس كعكاً [1].

أصل التركيب في هذا السياق(يا ابني لا ماء موجود، ولا خبز موجود)، حيث يتألف هذا التركيب من أداة نداء (يا) ومنادى (ابني) وجملة نفي (لا ماء ولا خبز) ،وقد خرج النداء في هذا السياق الشعري عن غرضه الحقيقي إلى معنى آخر وهو الحسرة، حيث عبر الشاعر عن غياب أبسط الضروريات التي هو بحاجة إليها، وينسجم ذلك مع إحساسه بالاضطهاد والمعاناة.

الصورة الرابعة: مبتدأ + مضاف إليه (نا) + حرف نداء + جملة فعلية (فعل مضارع + جار ومجرور + مضاف إليه + مضاف إليه (2) + صفة) .

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

وقاتلُنا يا أبي سيموتُ بعزلة شهوته القاسيه
يموتُ بحكم القضاءِ[2].

أصل التركيب في هذا السياق (يا أبي سيموت قاتلنا بعزلة شهوته القاسية)، تتألف هذه الجملة من أداة نداء (يا) ومنادى منصوب بالفتحة المقدرة على ما قبل الياء منعا من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة، وجملة النداء (سيموت) متألفة من حرف استقبال (السين) وفعل مضارع (يموت) وشبه الجملة (بعزلة) ومضاف إليه أول "شهوته" ومضاف إليه ثانٍ "الهاء" وصفة (القاسية). والنداء في هذا السياق جاء للفت انتباه المتلقي إلى أن ذلك المستعمر الغاصب سيأتي يوم قريب ليسقط في شر أعماله.

[1]- الديوان، ص 55.
[2]- الديوان، ص 31.

الصورة الخامسة: جمله النداء (جملة استفهامية) + أداة نداء + منادي

ويمثل هذه الصورة قول سميح القاسم:

ومنذ ا تُكلِّمُ يا كَرْمُ؟

منذا تُخاطبُ يا شجَر التينِ؟.[1]

أصل التركيب في هذا السياق (يا كَرْم منذا تكلم)، تتألف هذه الجملة من أداة النداء (يا) والمنادى "كرم" الذي هو عبارة عن شجرة. وهو منادى مجازي ،وجملة النداء(أداة استفهام في محل "مفعول به" وفعل مضارع "تكلم")، وتتكون الجملة الثانية من أداة النداء (يا) ومنادى شجر التين وجملة النداء (أداة استفهام) "منذا" في محل نصب مفعول به وفعل مضارع "تخاطب" ،والنداء في هذا السياق الشعري يفيد التحسر والتوجع لأن الأشجار منادى مجازي ولا نستطيع في الواقع، أن نناديها إلا من خلال انفعال داخلي، ويكرر الشاعر هذا المنادى في سطرين فأشار له بصفة عامة في السطر الأول ثم صرح عنه مباشرة في السطر الثاني.

الصورة السادسة: منادى (لحرف نداء محذوف) + فعل أمر + فاعل (ضمير مستتر "أنت") + مفعول به ضمير متصل "ياء المتكلم".

ويمثل هذه الصورة قول سميح القاسم:

إلهي أعنّي

أعنّي على كبريائي

على نارِ حزني وخوفي وشكّي وظنّي

وموتِ المقاتِلِ فيَّ

وموتِ المزارع فيّ[2].

حرف النداء في هذا السياق محذوف فتقدير الكلام (يا إلهي أعنّي)، إذ تتألف هذه الجملة من حرف نداء ومنادى (إلهي) وفعل أمر (أعن) وفاعل ضمير مستتر (أنت) ومفعول به ضمير متصل (ياء المتكلم)، والنداء في هذا السياق جاء بغرض الدعاء، فالشاعر يدعوا الله تعالى أن يعينه على شعوره بالضعف والحزن.

[1] – الديوان، ص 09.

[2] – الديوان، ص 23.

ويلاحظ من هذه الصور أن النداء في مقطوعات الديوان لم يقصد منه لفت الانتباه والإخبار فقط بل جاء للدلالة على معاني أخرى اقتضاها السياق، تحمل انفعالات الشاعر مع ما تختزنه من شحنه وجدانية وفق ما يتطلبه المقام الذي يعيش فيه الشاعر.

جملة الأمر:

جملة الأمر أحد الأساليب الإنشائية الطلبية ويعرّف بأنه: «طلب حصول شيء على طريق الاستعلاء»[1]، وقد تخرج صيغة الأمر عن أصل معناها إلى معان متعددة تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال كالدعاء والتعجيز والإباحة والتسوية ...[2]

وتتحقق بنية الأمر في الخطاب الأدبي بأربع صيغ هي:

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

ومن هذه الصيغ الأربع نجد توظيف الشاعر لصيغتي فعل المضارع المقترن بلام الأمر مرتين، وصيغة فعل الأمر،وقد تكررت صيغة فعل الأمر ثلاثة عشر مرة، وهذا يدل ـ إذا ما قورنت جمل الأمر بغيرها ـ أن الشاعر لم يلجأ إليها على نحو واسع في هذا الديوان، وقد يكون ذلك راجع إلى طبيعة الذات الشاعرة التي تتسم بالضعف وعدم القدرة على فرض ذاتها على ذلك المستعمر فأنى لها أن تفرض أوامرها.

وأكثر جمل الأمر التي وظفها الشاعر "سميح القاسم" في ديوان "عجائب قانا الجديدة" جاءت بغرض الدعاء ،لتوحي بشدة ارتباط الذات الشاعرة بربها من جهة، وضعف الإنسان أمام قوة ربه من جهة أخرى. فطلب الشاعر العون من الله تعالى دلالة على الضعف الذي يشعر به والذي يستوجب طلب الإغاثة منه وحده لينجده من سيطرة الظلم والدمار الذي يخلفه العدو أينما حل لأنه الوحيد القادر على ذلك وقد توزعت جمل الأمر في ديوان "عجائب قانا الجديدة" بحسب الصور التالية:

الصورة الأولى: فعل أمر + فاعل (ضمير مستتر "أنت") + حرف جواب + منادى (لحرف نداء محذوف "يا") + مضاف إليه (ضمير متصل "نا") + معطوف (جملة أمر).

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

أَقِلنا إذن ربّنا

[1]– توفيق الفيل، بلاغة التراكيب (دراسة في علم المعاني)، مكتبة الأدب، القاهرة، (د ط)، 1991م، ص 209.

[2]– ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 72.

[3]– ينظر: المرجع السابق، ص 209.

ويسّر لنا دربنَا

فمنذا سواك المغيثُ المعينُ الكريمُ الرحيمْ؟.[1]

تتألف بنية هذه الجملة من: فعل الأمر (أقلنا) وفاعل ضمير مستتر تقديره "أنت" وحرف جواب لا محل له من الإعراب، ومنادى (ربنا) لحرف نداء محذوف مقدر بـ "الياء" ومضاف إليه ضمير متصل "نا" وجملة أمر ثانية معطوفة على الجملة الأولى والمتألفة من حرف عطف، وفعل أمر (يسّر) وفاعل ضمير مستتر تقديره "أنت" وجار ومجرور (لنا) ومفعول به (دربنا) ومضاف إليه ضمير متصل "نا". وقد وظّف الشاعر جملة الأمر في هذا السياق ليدل على معنى الدعاء والتوسل لأن الطلب جاء من الأدنى للأعلى، ويعكس هذا حالة الضعف والعجز التي يعانيها كما يعبر عن حالة من اليأس الذي ألم به، لكنه يعلم أن فوق كل ذلك عين الله اليقظة لا تنام، وبذلك رفع القضية إلى محكمة قاضيها جل وعلا.

الصورة الثانية: منادى (لحرف نداء محذوف) + فعل أمر + فاعل (ضمير مستتر "أنت")+ مفعول به (ضمير متصل "ياء المتكلم")+ جملة أمر معطوفة(1)+ جملة أمر معطوفة (2) + جار ومجرور + صفة.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

إلهي أغثْني

وسدِّد خطايَ إلى ما تشاءُ خطاكْ

وأرشِدْ حبيبي الملاكْ

إلى لحظةٍ آمنة[2]

يتكون هذا التركيب من: منادى لحرف نداء محذوف (إلهي)، وفعل أمر (أغثني)، وفاعل (ضمير مستتر "أنت")، ومفعول به (ضمير متصل "ياء المتكلم")، وحرف عطف "الواو" وجملة أمر معطوفة على ما قبلها تتألف من فعل الأمر (سدّد)، وفاعل (ضمير مستتر "أنت") ومفعول به (خطاي) وحرف جر (إلى) واسم موصول (ما) في محل اسم مجرور، وفعل مضارع (تشاء)، وفاعل

[1]- الديوان ،ص 20.

[2]- الديوان، ص 39.

(خطى)، ومضاف إليه "الكاف"، وحرف عطف وجملة أمر معطوفة، وشبه جملة (إلى لحظة) وصفة (آمنة).

وتخرج جملة الأمر في هذا السياق الشعري إلى معنى الدعاء والتوسل أيضا، حيث يطلب الشاعر من المولى عز وجل الإغاثة من ذلك العدو المستبد، ويطلب أيضا تسديد الخطى حتى لا يضل ويبقى في سيره المستقيم الذي يُرضي به الله عز وجل، كما يمسُّ دعاءه أيضا هؤلاء الأطفال الأبرياء الذين سلبتهم الحرب نعمة الأمن فيدعو لهم الله أن ينقذهم من ذلك الواقع البائس. ويرزقهم الأمان والطمأنينة.

الصورة الثالثة: حرف عطف + فعل أمر + فاعل (ضمير مستتر "أنت")+ مفعول به + مضاف إليه (ك) + جار ومجرور + جملة أمر معطوفة (فعل أمر + فاعل ضمير مستتر "أنت" + مفعول به + مضاف إليه .

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

وأَنزلْ هداكَ على العالمينَ وأجزلْ رضاكْ

فنحنُ سوانا..

وما من سواكْ.[1]

تتألف بنية هذه الجملة من: حرف عطف "و"، وفعل أمر (أنزل) وفاعل ضمير مستتر "أنت"، ومفعول به (هدى)، ومضاف إليه "الكاف"، وجار ومجرور (على العالمين)، وحرف عطف ثم جملة أمر معطوفة متكونة من: فعل الأمر (أجزل) وفاعل ضمير مستتر "أنت" ومفعول به (رضا) ومضاف إليه "الكاف". ويخرج معنى الأمر أيضا في هذه الجملة الطلبية إلى معنى الدعاء، فالذات الشاعرة مستمرة في دعاء الله تعالى وترجيه، فهو يطلب في هذه المرة الهدى للذات الجماعية وليس الفردية فحسب إلى جانب التماس الرضا، كما يوحي في ذات السياق بأن الله وحده قادر على حل هذه الأزمة فلا أحد سواه تفوق قدرته كل قدرة.

[1]- الديوان، ص 40.

الصورة الرابعة: حرف عطف+ فعل أمر + فاعل ضمير مستتر "أنت" + نائب مفعول مطلق + جملة أمر معطوفة (حرف عطف + فعل أمر + فاعل ضمير مستتر "أنت") + جار ومجرور + جار ومجرور (2) + صفة.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

تمزَّقَ عنكَ القميصُ الملوَّن بالقمحِ والوردِ
فاهدأ قليلاً. وكُفَّ عن اللعْبِ في الملجأ الضيِّقِ
ستُقبلُ أجنحةُ الموتِ من أُفقكَ الأزرقِ
لتُغلقَ وردةَ حلمكَ في قبوكَ المغلَقِ.[1]

تتألف بنية هذه الجملة من: حرف عطف، وفعل الأمر (اهدأ)، وفاعل ضمير مستتر "أنت" ونائب مفعول مطلق (قليلا)، وحرف عطف، ثم جملة أمر معطوفة تتألف من فعل الأمر (كُفّ) وجار ومجرور (عن اللعب)، وجار ومجرور (في الملجأ) وصفة (الضيق)، ويخرج معنى الأمر في هذه الجملة الطلبية إلى معنى التحسر واليأس.

[1]- الديوان، ص 08.

جملة النهي:

إذا كان الأمر هو طلب القيام بالفعل على وجه الإلزام، فإن النهي هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء أيضا،[1] وله صيغة واحدة وهي المضارع المقترن بـ "لا" الجازمة[2]،وقد تخرج صيغة "لا تفعل" عن حقيقتها فتستعمل مجازا إلى أمور ومعان يحددها السياق وقرائن الأحوال منهما: الكراهية، التهديد، الإباحة، الدعاء، الالتماس، اليأس، الإرشاد، التسوية، الإهانة، الامتنان وغيره.[3]

ووردت جملة النهي في ديوان "عجائب قانا الجديدة" في موضع واحد حسب الصورة التالية:

–حرف نهي + فعل مضارع + أداة نداء + منادى.

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

ولا تستغث يا ولدْ

فما من رفاقٍ وما من زقاقِ وما من بلَدْ[4]

وتتألف بنية هذه الجملة من حرف عطف "الواو" وحرف نهي "لا" وفعل مضارع (تستغث) وحرف نداء "الياء" واسم منادى "ولد"، والنهي في السياق الشعري خرج عن معناه الأصلي إلى معنى التأسف والتحسر وإظهار الضعف.

وبناء على دراسة الجمل الخبرية والإنشائية، تتضح قدرة الشاعر على استخدام أساليب تعبيرية متعددة لإثارة انتباه المتلقي وذلك لما تولده هذه الأساليب من معاني ودلالات إضافية، وقدرة الشاعر سميح القاسم على توظيف مختلف الأساليب في خطابة، ترجمة لأحاسيسه ودليل على معايشته للأحداث ،كما يعكس أيضا الانفعالات النفسية بداخله جراء معايشته لأزمة مدينته.

[1]– ينظر: الشريف الجرجاني (أبو الحسن على بن محمد بن على)، الحاشية على المطول (شرح تلخيص مفتاح العلوم في علوم البلاغة)، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1428 هـ– 2007م، ص 268.

[2]– ينظر: ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص 91.

[3]– ينظر: بهاء الدين السبكي، كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ص 470، 471.

[4]– الديوان، ص 8.

عوارض التركيب في ديوان "عجائب قانا الجديدة".

سبق وأن عرفنا أن أصل الجملة في العربية الركنان الأساسيان، المسند إليه والمسند، وهما المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية، والفعل والفاعل أو نائبه في الجملة الفعلية، والأصل أيضا في هذه الجملة الذكر الذي قد يخرج عنه الشاعر إلى الحذف، والرتبة التي يخرج عنها إلى التقديم والتأخير وغير ذلك من العوارض التي تخرج التراكيب عن أصلها الثابت.

وقبل الخوض في دراسة أهم عوارض التركيب في الديوان سنقف عند تعريف مصطلح العارض.

تعريف العارض:

لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (عرض) قوله: «...العرض والعارض: الآفةُ تُعْرِضُ في الشيء... والعارِضُ: السَّحابُ المُطِلُّ يَعْتَرِضُ في الأُفُقِ... وفي التنزِيلِ... ولا تَجْعَلُوا اللهَ عُرْضَةً لأيمانِكم أَنْ تَبَرُّوا وتتقوا وتُصْلِحُوا؛ أي نَصْباً لأَيْمَانِكُم ، الفراء... لا تجعلوا الحلف بالله مُعْتَرِضاً مانِعاً لكم أن تَبُرُّوا فجعل العُرْضَة بمعنى المعْتَرِض ونحو ذلك...».[1]

وجاء في المعجم الوسيط: « يقال: سرت فعرضَ لي في الطريق عارضٌ، مانع...»[2].

اصطلاحا: العارض «ما يعرض في الكلام فيجيء على غير ما ينبغي أن يكون عليه قياسه»[3]، وهو خروج اللغة أحيانا عن الأصل المتفق عليه لدى علمائها، أي الخروج عن قوانين اللغة العربية وقواعدها الأصلية والابتعاد عنها وذلك لأغراض بلاغية يروم المتكلم إيصالها، وذلك ما يسمّى بعوارض التركيب.[4]

تستفيد الجملة في الشعر العربي من الإمكانات النحوية التي يمنحها النظام اللغوي من حيث الصيغ والتراكيب فيكون لها بناء خاص بالشاعر وحده دون غيره، لأن الشاعر يتعامل مع التراكيب وليس مع المفردات، والشاعر عندما يبني قصيدته فإنه يكون أمام الكثير من البدائل اللغوية، وأنماط

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 7، ص ص 169-178.

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط ، ص 593.

[3]- سيبويه، الكتاب، ج1، ص 24.

[4]- ينظر: أرواح عبد الرحيم الجرو، عوارض التركيب في الأصمعيات (دراسة نحوية وصفية تطبيقية)رسالة ماجستير، إشراف: كرم محمد زرندخ، الجامعة الإسلامية، غزة، مخطوط، 1435هـ-2014م، ص 2.

متعددة من التراكيب فيختار عليها جميعا ما يرتضيه ويقدمه في قصيدته فهو يعني ما يقول، ويقصده على الهيئة التي جاء بها في مواءمة فذة بين النظام اللغوي العام، والإبداع الشعري الخاص...[1].

وسنقوم في هذا المبحث بدراسة كل من عارض الحذف ،والتقديم والتأخير، والتكرار، في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم لرصد كيفية تأثيرها في المتلقي ولفت انتباهه باعتبارها أساليب تعبيرية يستدعيها السياق.

1. الحذف:

الحذف من أبرز عوارض التركيب، وهو من القضايا المهمة التي شغلت الدارسين النحويين والبلاغيين على السواء، فهو أسلوب مألوف عند العرب، وقد تحدث عنه ابن جني قائلا: «لقد حذفت العرب الجملة والمفردة والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته...».[2]

أما البلاغيون فقد عدوا الحذف ضمن الإيجار الذي لا يكون إلا في حال زيادة المعنى على اللفظ، حيث أن الأصل في النظام اللغوي أن تذكر الألفاظ؛ وذلك لوثوق الصلة بين المعاني والمباني،[3] كما قال ابن الأثير في ظاهرة الإيجاز بالحذف: «وهو ما يحذف منه المفردة والجملة؛ لدلالة فحوى الكلام على المحذوف، ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه...».[4]

ومن عجيب اللغة العربية وبديع أساليبها أنك ترى الجمال والروعة تتجلى في الكلام إذا حذفت أحد أركان الجملة أو شيئا من متعلقاتها، فإن أنت قدرت ذلك المحذوف وأبرزته اختفى ذلك السحر في الكلام وأصبح عكس ما كان عليه أولا.

ومن ثم قال عبد القاهر الجرجاني واصفا الحذف: «...هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[5].

---

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2003م، ص 312.

[2]- ابن جني، الخصائص، ج2، ص 360.

[3]- ينظر: كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية(دراسة في الشعر العربي الحديث)، ص 148.

[4]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، ج2، ص 78.

[5]- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

وما يدفع المتكلم في كثير من الأحيان إلى الاختصار والحذف لبعض العناصر من الجملة هو دلالة السياق.[1]

حيث اشترط النحاة أدلة للحذف منها ما هو غير صناعي (حالي ومقالي) ومنها ما هو صناعي[2]،فالمقالي يكون بأن يدل سياق الكلام سابقا أو لاحقا على العنصر أو العناصر المحذوفة ويقّدر المعنى فيما هو حالي من واقع الحال الذي يحيط بالمتكلم والسامع معتمدا على الدليل العقلي.

ويزداد اهتمام الأسلوبيين في العصر الحديث بالحذف باعتباره سمة أسلوبية بارزة في بناء قصيدة الشاعر المعاصر، والملاحظ في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم هو أن الاعتماد على الحذف كان حاضراً بشكل غير مكثف، إذا ما قورن بغيره من الظواهر اللغوية، حيث لم تحتوى مقطوعات الديوان إلا أشكالا بسيطة من الحذف مع توجيه ذهن المتلقي إلى موضع المحذوف في بعض الأحيان عن طريق استبداله بالتنقيط وسنقف ـ هنا ـ عند هذه الظاهرة من أجل بيان القيمة الجمالية والدلالية للحذف عند سميح القاسم.

1. حذف المسند والمسند إليه في الجملة الاسمية:

تتكون الجملة الاسمية من ركنين أساسيين هما: المسند إليه و المسند، والمسند إليه هو المبتدأ، واسم الحرف الناسخ، أما المسند فهو خبر المبتدأ، وخبر الحرف الناسخ.[3]

- **حذف المسند إليه:**

ذكر النحاة أن المسند إليه (المبتدأ) يحذف وجوبا إذا كان معلوما في مواضع مختلفة نذكر منها ما يلي:

1. إذا كان مخبرا عنه بنعت مقطوع لمدح أو ذم أو ترحم.
2. إذا أخبر عنه بمصدر، هو بدل من اللفظ بفعله نحو: سمعٌ وطاعة أي أمري سمع وطاعة.
3. إذا أخبر عنه بمخصوص في باب نعم نحو: نعم الرجل زيد.

[1]- ينظر: محمد عبد اللطيف ، النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي ـ الدلالي)، دار الشروق، القاهرة، ط1 1430هـ-2000م، ص 130.

[2]- ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج6، ص 325.

[3]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 139.

4. إذا كان الخبر صريح في القَسم نحو: في ذمتي لأفعلن، أي يمين في ذمتي لأفعلن.[1]

وغيره من المواضع التي يجب فيها حذف المبتدأ، ويحذف جوازا في مواضع نذكر منها:

1. في جواب الاستفهام نحو قوله تعالى: ﴿ومَا أدْراكَ مَاهِية نَارٌ﴾.*
2. بعد فاء الجواب ومن ذلك قوله تعالى: ﴿مَنْ عَمِلَ صَالحاً فَلِنفسِه﴾**، أي: من عمل صالحا فعمله لنفسه.
3. بعد القول ومنه قوله: ﴿وقَالُوا أسَاطِيُر الأوّلينَ اكْتَتَبَهَا فَهَي تُمْلَى عَلَيهِ بُكْرَةً وَ أَصِيلاً﴾***، أي وقالوا: هي أساطير الأولين.[2]

وفي مقطوعات "عجائب قانا الجديدة" وردت ظاهرة حذف المسند إليه (المبتدأ) في موضعين وذلك في قول الشاعر سميح القاسم:

إلى أين تفضي القذائفُ؟ من أين ندخل هذي الزواريبَ
لحمُ الشوارعِ مزّقَهُ القصفُ. وانهارَ بابٌ على لحمِ بابْ
كلابٌ، كلابٌ، كلابْ.[3]

والتقدير هنا (هم كلاب)، فحذف المبتدأ جوازا في هذا السياق الشعري لضيق المقام بسبب المحافظة على الوزن من جهة، ولصون اللسان عن المسند إليه المحذوف تحقيرا له، فالشاعر تعمد حذف المسند إليه في هذا السياق ليوحي من خلال غيابه عن سطح الصياغة بثقل وجوده في المستوى الفعلي (أي فعل وجود ذلك المستعمر على أرضه).
ونجد حذف المسند إليه أيضا في قول الشاعر سميح القاسم:
أنادي. وصاحبتي لا تردُّ، تقولون ماتت

---

[1]- ينظر: السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر) ، همع الهوامع في شرح الجوامع، تحقيق وشرح: عبد العال سالم مكرم مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، (د ط)، 1413هـ - 1992م، ج2، ص 39،40.

* سورة القارعة، الآية 09، 10.

** سورة فصلت، الآية 46.

*** سورة الفرقان، الآية 05.

[2]- ينظر: السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج2، ص 38.

[3]- الديوان، ص 28.

وصاحبتي لا تموتُ، هي الآن تحت الركام
بقربي. فيا ليتها سامعه.[1]

والتقدير في هذا السياق (تقولون هي ماتت)، والشاعر هنا حذف المسند إليه، وأبقى على المسند لرغبته في لفت انتباه المتلقي إلى الحدث ذاته، فالمحذوف في هذا المثال يوحي به السياق الشعري وتدل عليه بعض القرائن، وجاء الحذف هنا لضيق المقام بسبب حالة التوجع التي ارتبطت بتلك الظروف المأساوية التي يعيشها الشاعر.

- **حذف المسند:**

ومن الصور الأخرى للحذف في الجملة الاسمية نجد حذف المسند (الخبر)، وقد ذكر النحاة أنه يحذف وجوبا إذا كان معلوما في مواضع نذكر منها ما يلي:

1. إذا وقع المبتدأ بعد (لولا) الامتناعية إذ هي دالة على امتناع لوجود.
2. إذا وقع خبر قسم صريح نحو: أيمن الله، فالتقدير: أيمن الله قسمي.
3. إذا وقع بعد واو المعية نحو: كل رجل وضعيته، أي مقترنان.[2]

وغيره من المواضع التي يكون فيها ما يدل على الخبر المحذوف، ويحذف الخبر جوازا إذا كان معلوما في المواضع التي ذكر جواز حذف المبتدأ فيها:

1. في جواب الاستفهام.
2. بعد إذا الفجائية نحو: خرجت فإذا السبع، والتقدير، فإذا السبع موجود.[3]

وقد حذف الخبر في ديوان "عجائب قانا الجديدة" بمختلف أنواعه كما يلي:

أ. **حذف الخبر (الاسم):**

من حذف الخبر الاسم نجد قول الشاعر سميح القاسم في السياق الشعري الآتي:

وها أنذا أستغيثُ. وما من جوابِ

أنادي .لأني فقدتُ صوابي

أنادي .وصاحبتي لا تردُّ. تقولون ماتت

[1]- الديوان، ص 6.

[2]- ينظر: السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج2، ص ص 41- 43.

[3]- المرجع نفسه، ص 38.

وصاحبتي لا تموتُ. هي الآن تحت الركامِ.[1]

التقدير في السطر الأول (ما من جواب موجود)، وجاء حذف المسند (موجود) أبلغ من ذكره، وذلك إتباعا للاستعمال، وقد ركز الشاعر اهتمامه على المسند إليه في هذا الموضع بغرض تصفية العبارة وصيانتها من التمدد الثقيل، فالشاعر هنا ضيّق الصدر متألم ألما نفسيا شديدا من الخراب الذي هو فيه، فالمقام هنا مقام ضجر وضيق وألم، وهذا يناسبه الحذف وعدم الإطالة في الكلام.

ب.حذف خبر الناسخ:

ويمثل ذلك قول سميح القاسم:

إذا كان للعُرس أن يستمرَّ فلا بدَّ أن يستمرَّ

ولا خمرَ

ياسيد العرس قانا فقيره

وقانا عيونٌ بصيره

و أيدٍ قصيره.[2]

التقدير هنا (لا خمر موجود عندنا)، فحذف الشاعر المسند إلى اسم (لا)، واكتفى بذكر المسند إليه (خمر) انسجاما مع حالته النفسية، فالمتأمل في دلالة السياق يحس كأن الشاعر لم يفقد الأمل، فهو وبالرغم من كل ما يعانيه لا يريد التصريح بضعف حاله لذا يكتفي بذكر المسند إليه ويترك للمتلقي فرصة مشاركته استكمال الصياغة.

ج. حذف المسند (الخبر جملة فعلية)

من هذا النوع نجد قول الشاعر سميح القاسم:

وكيفَ يطالبُنا الموتُ بالصمتِ والسمع والطاعةِ المزريه

ونحنُ كما نحنُ دون سلامٍ ودونَ كلامٍ

وما من طعامٍ.[3]

[1]- الديوان، ص 06.

[2]- الديوان، ص 66.

[3]- الديوان، ص 25.

في السطر الثاني تم حذف خبر المبتدأ (نحن) وهو جملة فعلية والتقدير (نحن نعيش دون سلام ونعيش دون كلام) و يأتي الحذف هنا معبرا عما تشعر به الذات الشاعرة من مرارة وألم بفعل فقدانها لأبسط متطلبات العيش الكريم الذي يرجوه أي إنسان في أرضه.

2. حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية

تتكون الجملة الفعلية من المسند إليه وهو الفاعل أو نائبه، والمسند وهو الفعل سواء أكان مبنيا للمعلوم أو مبنيا للمجهول.[1]

وفي مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" وردت ظاهرة حذف عناصر الجملة الفعلية في مواضع مختلفة،وقد توزع حذف المسند إليه والمسند في الجملة الفعلية على الصور الآتية:

الصورة الأولى: حذف المسند إليه والمسند والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق أو ما ينوبه.

ورد حذف المسند إليه والمسند والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق في الديوان ثلاث مرات وذلك في السياق الشعري الآتي:

وما كلُّ هذا المصاب. وهذا المصاب
وهذا المصاب
أَغثنا..وشكراً
وشكراً جزيلا
لأنك تسمع هذا القتيلَ وهذا القتيلَ
وهذا القتيلَ و ذاك القتيلا
وشكراً جزيلا..[2]

كرر الشاعر المفعول المطلق (شكرا) ثلاث مرات مستغينا به عن المسند والمسند إليه المحذوفين إذ التقدير: أغثنا ...ونشكرك شكرا .

وقد دلّ المفعول المطلق (شكرا) في ذاته على مضمون المسند والمسند إليه المحذوفين، لذا استغنى به عن التصريح بذكرهما.

[1]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 139.

[2]- الديوان، ص 21.

الصورة الثانية: حذف المسند والمسند إليه والمفعول به.

يمثل هذه الصورة قول الشاعر سميح القاسم:

إلهي أعنّي
أعنّي على كبريائي
على نار حزني وخوفي وشكّي وظنّي
وموت المقاتِل فيّ
وموت المزارع فيّ.[1]

في الأسطر الثلاثة الأخيرة حذف الفعل (أعني) وتقدير الكلام (أعني على نار حزني / أعني على موت المقاتل فيّ/ أعني على موت المزارع فيّ)، بالرغم من غياب العنصر المحذوف عن فضاء النص في المستوى السطحي للصياغة إلا أنه كان له حضور في إنتاج الدلالة، بحيث يظل المعنى متوقفا على استحضاره، فدلالة ما يطلبه الشاعر متوقف على حضور ذلك الفعل (الإعانة) من الله كما أن التركيب النحوي غير مستقر بغيابه.

الصورة الثالثة: حذف المسند والمسند إليه (جملة فعلية)

من أمثلة حذف المسند والمسند إليه عند القاسم نجد قوله:

أنا دُميةٌ ضائعة
يسيلُ دمي في الخرابِ
ولا أستطيعُ الكلامَ وشكوى العذابِ
لصاحبتي الطفلةِ الحلوةِ الرائعه
وها أنذا أستغيثُ. وما من جوابِ.[2]

ففي السطر الثالث حذف المسند الفعلي وتقدير العبارة (لا أستطيع شكوى العذاب)، وقد حذف الفعل هنا اعتمادا على القرينة اللفظية المتقدمة في الجملة الأولى، ولا يمكننا تعليق الجملة الثانية بالفعل (أستطيع) الوارد في الجملة الأولى لأن المعنى لا يستقيم إلا بتقدير فعل محذوف، والمتأمل في دلالة السياق يحس بأن الشاعر فقد قدرته حتى على أن يشكو العذاب الذي يشعر به تحت وقع المأساة التي ألمت بمدينته لذا حذف فعل الاستطاعة لينبه المتلقي لذلك.

[1]- الديوان، ص 23.

[2]- الديوان، ص 6.

3. حذف المتعلقات:

أ. حذف المفعول به:

من الأفعال في العربية ما يتعدى إلى مفعول به واحد، ومنها ما يتعدى إلى مفعولين اثنين ومنها أيضا ما يتعدى إلى ثلاثة مفاعيل،[1] والمفعول به فضلة في الكلام والفضلة يجوز حذفها اقتصارا واختصارا، إذا لم يضر ذلك الحذف،[2] وذلك بوجود دليل لفظي أو دلالي في التركيب على هذا الحذف، وكذا لاعتبارات أسلوبية وإيقاعية ومعنوية[3]، ويمنع حذف المفعول به في مواضع منها:

- أن يكون نائبا عن الفاعل.
- أن يكون متعجباً منه مثل: ما أحسن زيدا.
- أن يكون جوابا كقولك زيدا .لمن قال: من ضربت، فإن حذف لم يحصل الجواب.
- أن يكون محصورا نحو: ما ضربت إلا زيدا.[4]

ومن صور حذف المفعول به في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح قاسم نجد قوله:

وتسقطُ في ورطةِ الأسئلَهْ
وفي المحنة والمهزلَهْ
على أُمَّةٍ مُثقَلَهْ
ولا شيءَ فيها سوى البسملَهْ
وما في يديها سوى الحوقلَهْ
إذا فاجأتْها صُروفٌ
وإذ داهمتْها ظروفٌ
لم تستطعْ كبحها طفلةٌ
ولم تستطعْ وردةٌ

[1]- ينظر: علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007م، ص 254.

[2]- ينظر: المكودي، شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو، ص 108.

[3]- ينظر: هادي نهر، الإتقان في النحو وإعراب القرآن، عالم الكتب الحديثة، إربد- الأردن، ط1، 1431هـ- 2010م، مج2 ص 564.

[4]- ينظر: السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج3، ص 73.

ولم تستطيعْ سُنبلةْ..[1]

ففي السطرين الأخيرين حذف مفعول الفعل (تستطع) الذي يتعدى إلى مفعول به واحد، إذ أن التقدير (لم تستطع كبحها وردة / لم تستطع كبحها سنبلة)، حيث نجد الشاعر يحذف المفعول به ويشير إليه بنقط الحذف، وكأنه يحفظ له حقه في البنية التركيبية، وجاء الحذف هنا مناسبا لحالة الإحباط والضيق والانكسارات التي يشعر بها الشاعر، وحاملا لقيمة بلاغية، وهي الابتعاد عن تكرار الذكر المؤدي للعبث.

ب.حذف المفعول المطلق والاكتفاء بذكر نائبه

من المفاعيل التي تم حذفها من خطاب الشاعر المفعول المطلق ومن أمثلته قول سميح القاسم:

لعبتَ كثيراً .ولكن تعبتَ قليلاً

لعبتَ. تغبَّرَ صندلكَ الفوضويُّ الجميلُ

تمزَّق عنك القميصُ الملوَّن بالقمحِ والوردِ.[2]

في السطر الأول حذف المفعول المطلق (لعبا – تعبا) إذ أن التقدير لعبت لعبا كثيرا، لكن تعبت تعبا قليلا، وقد جاء الحذف هنا مؤديا لغرض بلاغي وهو تعجيل المسرة، بالربط بين اللعب الكثير والتعب القليل، وفي ذلك بيان لمدى الفرح الذي كان أطفال تلك المدينة يشعرون به هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد راعى فيه الشاعر حسن السبك للابتعاد عن العبث الذي يذهب رونق العبارة.

ومنه أيضا قول الشاعر:

خرائطُنا لم تصُغها طموحاتُنا

صاغَها الأجنبيُّ الغريبُ المقيمْ

ونحنُ حفظنا الخرائطَ عن ظهرِ قلبٍ

حفظنا كلام الصديقِ العدوِّ والرجيمْ

وسرنا كثيراً. وسرنا طويلاً

وما من صراطٍ بنا يستقيمْ.[3]

[1]– الديوان، ص 9، 10.

[2]– الديوان، ص 8.

[3]– الديوان، ص 20.

ففي السطر ما قبل الأخير حذف المفعول المطلق (سيراً) مرتين وناب عنه نائبه (كثيرا / طويلا)، وقد جاء الحذف مناسبا لحالة التحسر والتوجع التي يعيشها الشاعر مع ضياع حقوقه مشيرا إلى ما يتكبده هو وشعبه بسبب ذلك الأجنبي الذي وهب لنفسه حق التصرف فيما ليس له حق فيه، وقد جاء الحذف هنا مؤديا لغرض بلاغي وهو تعجيل المساءة بالربط بين السير الكثير والطويل وعدم وجود سبيل مستقيم، وفي ذلك بيان لشقاء أهل مدينة قانا.

ج. حذف الجار والمجرور:

من صور حذف مكملات الجملة، حذف الجار والمجرور، وقد ظهر في أكثر من موضع في خطاب سميح القاسم الشعري ومنه قوله:

وأُقسمُ .. هذا دمي.. وبلحمي وحلمي
أنا أتصدى
وأقسمُ.. هذا دمي.. وبإعصار زهري
وأزهار فجري
ونيران شعري
وأنوار شعري
وعيني و ظفري.[1]

يتكرر حذف الشاعر للجار والمجرور (بالله) في هذا السياق مرتين ويشير إليه بنقط حذف، إذ أنّ التقدير (وأقسم بالله)، والحذف هنا جاء للمحافظة على الوزن العروضي، وفي هذا السياق يقسم الشاعر على تضحيته بأغلى ما يملك في سبيل حريته.

د. حذف حرف النداء:

يأتي هذا النوع من الحذف بحذف حرف النداء (يا) في صدر الأسطر الشعري «ليبرز بذلك لفظه ويقوى به معناه وينحصر فيه الاهتمام».[2]

ومن أمثلة هذا النوع من الحذف نجد قول الشاعر سميح القاسم:

إلهي. إلهي. أغثني
من الغضب الفاضح الفوضويّ

[1]- الديوان، ص 49.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 314.

وسخط الحبيب الوفيّ

على ما يكابدُ قلبُ الشقيّ وروحُ الشقيّ.[1]

حذف حرف النداء (يا) في المثال السابق والتقدير (يا إلهي. يا إلهي. أغثني)، وذلك لتحقيق التلاحم وإبراز قرب الذات الشاعرة من الله عز وجل، وإظهار قدرته تعالى على إغاثته من ذلك الوضع الأليم.

وهكذا نرى كيف وظف الشاعر ظاهرة الحذف بصور مختلفة والشاعر حين يعمد إلى الحذف فهو يعول على فطنة المتلقي لفهم المحذوف من خلال القرائن ومعاني الألفاظ، ذلك أن الحذف لجأ إليه الشاعر لإحداث لوحة فنية.

[1]- الديوان، ص 23، 24.

2. التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث الهامة والتي نجد القدماء قد حصروا عنايتهم بها وأدركوا ما لها من أهمية في إضفاء صيغة جمالية على الخطاب اللغوي، حيث يقول في ذلك عبد القاهر الجرجاني «هو بابٌ كثيرُ الفوائد جمُّ المحاسن واسعُ التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي لك إلى لطيفة، ولا تزالُ ترى شعراً يروقُك مسمعهُ ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقكَ ولطُف عندك، أنّه قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان».[1]

والتقديم والتأخير من الخصائص العربية، حيث يفتح للمتكلم الأبواب على الاختيارات المتعددة في التعبير على المعاني المختلفة بأحسن سبك، وإذا كانت الجملة العربية خاضعة لنظام معين في ترتيب عناصرها (المسند / المسند إليه / متعلقات الإسناد) غير أن هناك تغيرات تطرأ على رتبة هذه العناصر بحيث يقدم عنصر أو يؤخر آخر فهذا النظام ليس بالمقدس الذي لا يجوز المساس به.[2]

ويرى الجرجاني أن التقديم على نوعين:

- تقديم على نية التأخير: وهو كل ما تقدم وبقى على حكمه وجنسه كتقديم المفعول على الفعل والخبر على المبتدأ، والمفعول على الفاعل.
- تقديم ما ليس على نية التأخير: ويراد به نقل الشيء عن حكم إلى حكم وجعله في باب غير بابه، وإعراب غير إعرابه فقولك "زيد المنطلق" (زيد) مبتدأ و المنطلق (خبر) ويجوز أن تقول "المنطلق زيد" فيكون (المنطلق) مبتدأ و(زيد) الخبر.[3]

ويرتبط موضوع التقديم والتأخير بأغراض كالتشويق إلى المتأخر، أو لتعجيل المسرة أو المساءة أو للتفاؤل أو لتعجيل إظهار التعظيم أو التحقير، أو التخصيص أو نفي الحكم أو تقويته وتقريره في الذهن...[4]

---

[1]- الجرجاني ،دلائل الإعجاز، ص 106.

[2] - ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 203.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص 106، 107.

[4]- ينظر: كريمة محمود أبو زيد، علم المعاني دراسة...وتحليل ، دار التوفيق النموذجية، القاهرة، ط1، 1408هـ- 1988م، ص ص 91-93.

وتبرز ظاهرة التقديم والتأخير في مواضيع مختلفة في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" فتشكل خاصية أسلوبية ذات تردد واضح، وقد كان لهذا التردد دور في إنتاج الدلالة، وفي تحقق القيمة الجمالية والفنية، وتتمثل خاصية التقديم والتأخير بجلاء فيما يلي:

الصورة الأولى: تقديم الخبر على المبتدأ:

يذكر النحاة أن الأصل تقديم المبتدأ، وتأخير الخبر لأن المبتدأ محكوم عليه، فلابد من أن يتقدم ليتحقق، ويجوز تأخيره حيث لا مانع نحو: قائم زيد.[1] غير أنهم يوردون حالات يتأخر فيها المبتدأ ويتقدم الخبر وجوبا ومجازا أهمها:

أ. حالات وجوب تقديم الخبر على المبتدأ:

يمنع تأخير الخبر ويجب تقديمه لأسباب عدة منها:

1. أنْ يستعمل في مثل، لأن الأمثال لا تتغير كقولهم: (في كل وادٍ بنو سَعْد).
2. أنْ يكون واجب التصدير كالاستفهام نحو: أين زيد، والمضاف إليه نحو: صبح أيّ يوم السفر.
3. أنْ يكون (كم) الخبرية، أو مضافا إليها نحو: كم درهمٍ مالُك وصاحب كم غُلامٍ أنت.
4. أنْ يكون اسم إشارة ظرفا نحو: ثَم زيد، وهنا عمرو.
5. أنْ يكون دالا على ما يفهم بالتقديم، ولا يفهم بالتأخير نحو: لله درك فلو أُخر لم يفهم فيه معنى التعجب الذي يفهم من التقديم.
6. أنْ يكون مقرون بأداة حصر لئلا يلتبس نحو: ما في الدار إلا زيد.[2]

ب. حالات جواز تقديم الخبر على المبتدأ:

يجوز أن يتقدم الخبر على المبتدأ إذا لم يتعارض ذلك مع الدلالة المرادة مع نية التأخير، والذي يدعو إلى مثل هذا التقدم أمر أسلوبي أو لإقامة الوزن في الشعر...[3]

ومن المواضع التي يجوز فيها أن يتقدم الخبر على المبتدأ:

---

[1]- ينظر: السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج2، ص 32.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 34-36 .

[3]- ينظر: هادي نهر، الإتقان في النحو وإعراب القرآن، مج1، ص 271.

- أن «يقرن بالفاءِ أو بإلاَّ لفظاً، أو معنى في الاختيار، أَو يكنْ لمقرون بلامِ الابتداءِ أَو لضميرِ الشأنِ، أو شبهِه، أو لأداة استفهام أو شرطٍ أو مضافٍ إلى أحداهما، ويجوز نحو: في داره زيدٌ، إجماعاً، وكذا في دراه قيامُ زيدٍ، وفي دارها عبدُ هند»[1].

ومن النماذج التي جاء فيها المسند (الخبر) مقدما على المسند إليه (المبتدأ)، نجد تقديم الخبر شبه الجملة (جار ومجرور)، الذي ورد خمس مرات في قصائد الديوان، ومثال ذلك قول الشاعر سميح القاسم:

على مسكب الوردِ جثّةُ أمٍّ جديدَهْ
وفي الرّحم جثّةُ حُلم جديدٍ.[2]

نجد الشاعر قدم الخبر شبه الجملة (على مسكب الورد) على المبتدأ (جثة أم جديدة)، وقدم أيضا الخبر (في الرحم) على المبتدأ (جثة حلم جديد)، والشاعر بهذا التقديم والتأخير يريد إظهار عمق المأساة التي تحياها مدينة قانا، في ظل مظاهر الحزن والأسى التي ألمت بها، فجاء هذا التقديم ملائما للسياق العام الموجه للخطاب.

وورد تقديم الخبر على المبتدأ أيضا في قول الشاعر سميح القاسم:

نبيذٌ من الدمِّ، تلك عجيبةُ قانا الجديدَهْ
وللماء رؤيا المسيح القديم الجديد
وكأسُ نبيذ القصيدَهْ
لعرسِ النوايا وورد الدماءِ وقمح العقيدَهْ.[3]

قدم الشاعر الخبر (للماء) على المبتدأ (رؤيا)، وذلك بغرض الحفاظ على قافية السطر الشعري، فالشاعر اتخذ الألفاظ (الجديدة / الجديد / القصيدة / العقيدة ...) مقاطع حافظ بها على تلك النقرة النغمية التي تغيب لو تأخر الخبر.

الصورة الثانية: تقديم شبه الجملة على المفعول به.

نجد الشاعر يقدم شبه الجملة على المفعول به في مواضع مختلفة منها قول الشاعر:

---

[1]- ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد،ص46 ،47.

[2]- الديوان، ص 15.

[3]- الديوان، ص 32.

ونحن كما عهدتنا القرونُ
نواجهُ بالوردِ أعداءَنا
ونذبحُ بالودِّ أحبابَنا.[1]

قدّم الشّاعر هنا شبه الجملة (بالورد) على المفعول به (أعداءنا)، كما قدم أيضا شبه الجملة (بالودِّ) على المفعول به (أحبابنا)، وذلك تأكيدا للمعنى الذي يريده الشاعر، فهو يعبر عن التناقض الذي يعيش فيه العربي فمواجهته للأعداء بالورد تعبير عن ذلّ العربي لنفسه وتبعيته، وأما ذبح أحبابه بالود فهو تعبير عن إظهاره للحب الخادع لأحبابه في حين أن كل ذلك نفاق يمارس على كلا الطرفين، و بالإضافة إلى ذلك فقد كان هذا التقديم لمقتضى عروضي.

الصورة الثالثة: تقديم شبه الجملة على الفاعل

تقدم الجار والمجرور على الفاعل في مواضع عدة من بينها قول الشاعر:

وتَغْرقُ في البحرِ تغرقُ فينا مراكبُ فينيق تَغرقُ فينا ونغرقُ
فيها لنرفع مدًّا من القاع مدّاً جديداً تضيء لآلئه ليل
فينيقَ مدّا وضيئاً بطهر الدماءِ وقدسِ الدموعْ.[2]

حصل التقديم والتأخير في هذه الأسطر الشعرية بتقديم الجار والمجرور (في البحر)، وكذا الجار والمجرور (فينا)، وذلك بهدف متصل بنظم الأصوات، وتركيز الاهتمام على المتقدم، حيث نجد الاسم المجرور في شبه الجملة الثانية (فينا) ضميرا متصلا للمتكلم المخصوص وقد تقدم للدلالة على بزوغ أمل جديد لحياة قائمة على الحب والسلام الذي يرمز لها طائر فينيق الذي هو وعد دائم بأن يجيء يوما ويرد إلى ملكوت النور، ويبعث حياً من رماده، كما سينهض أهل قانا من تلك الحرب ورمادها من جديد.

الصورة الرابعة: تقديم شبه الجملة على الفعل و الفاعل

وقد ورد ذلك في قول سميح القاسم:

تفرَّق نسلُ الفجيعةِ أيدي سَبَأْ
وفينا تجمَّعَ شملُ الخطأْ.[3]

[1]- الديوان، ص 26.
[2]- الديوان، ص 65.
[3]- الديوان، ص 19.

قدم الشاعر شبه الجملة (فينا) على الفعل (تجمع) والفاعل (شمل الخطأ) وذلك بقصد التخصيص، حيث أن أصل التركيب تجمع شمل الخطأ فينا، وجاء هذا التقدم للدلالة على تفرق العرب وتقطع الأوصال بينهم حتى باتوا مشتتين لا يجتمعون إلا على الخطأ.

الصورة الخامسة: تقديم الحال على الفعل والفاعل

الأصل في الحال التأخير عن صاحبها كالخبر، ويجوز تقديمها عليه كما يجوز فيه سواء كان مرفوعا أم منصوبا أم مجرورا بحرف زائد، أما المجرور بالإضافة فلا يجوز تقديم الحال عليه (كعرفت قيام هند مسرعة) فلا يقدم (مسرعة) على هند لئلا يفصل بين المضاف والمضاف إليه.[1]

ويجب تقديم الحال على عاملها في ثلاثة مواضع:

1. أن يكون الحال لفظا من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام كأسماء الاستفهام والشرط.

قال تعالى: ﴿ما لَكُمْ كَيفَ تَحْكُمُون﴾*.

فكيف اسم استفهام مبني على الفتح في محل نصب حال، وقد تقدم على عامله: تحكمون.

2. أن يكون العامل في الحال اسم تفضيل عاملا في حالين فضل صاحب إحداهما على صاحب الآخر.
3. أن يكون العامل فيه معنى التشبيه دون أحرفه، وعاملا في حالين يراد بهما تشبيه صاحب الحال الأولى بصاحب الحال الثانية.[2]

ورد تقديم الحال في ديوان "عجائب قانا الجديدة" في موضعين ونجد ذلك مثلا في قول الشاعر سميح القاسم:

ويمشى شجاعاً جميلاً
ويمشى مضيئاً صراط دمي المستقيمْ
وحيًّا أُقيمْ
وميتاً وحيًّا أُقيمْ.[3]

[1]- ينظر: جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج4، ص 25.

* سورة الصافات، الآية 154.

[2]- ينظر: هادي نهر، الإتقان في النحو وإعراب القرآن، مج3، ص 784، 785.

[3]- الديوان، ص 70.

في السطرين الأخيرين تقدمت الحال على الفعل والفاعل ووقعت صدرا للسطرين الشعريين وأفاد هذا التقديم التنبيه إلى هيئة صاحبها وهي الذات الشعرية المتكلمة.

وهكذا نجد للتقديم والتأخير صورا مختلفة في مقطوعات ديوان "عجائب قانا الجديدة" وقد كان لها إسهاما واضحا في خدمة البعد الدلالي للنص ، كما كشف عن الكثير من المميزات المزاجية للشاعر، وبذلك يكون هذا العارض قد أضفى منبهات أسلوبية عملت على إثارة المتلقي ولفت انتباهه.

التكرار:

إن التكرار* من أهم المظاهر الأسلوبية في النص الأدبي عامة والشعري خاصة، وقد شغلت هذه الظاهرة حيزا واسعا في مجال الدراسات البلاغية والنقدية قديما وحديثاً، فحاول الباحثون أن يدرسوها من خلال الشواهد الشعرية والنثرية وتحدثوا عن فوائدها وأغراضها ودلالاتها، «والمتتبع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكا أوليا أن بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة».[1]

ولعل المطالع لديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم يتلمس حضورا واضحا لهذه الظاهرة التي شحنت مقطوعات الديوان بثراء المعاني ووضوح المقاصد، وكثفت الدلالات لجعل القارئ يتعايش مع النص، وتتشكل هذه الظاهرة ــ التكرار ــ في ديوان القاسم موضوع الدراسة بأشكال مختلفة، فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة سواءً كانت اسما أم فعلا وإلى الجملة اسمية كانت أم فعلية، وكل شكل من هذه الأشكال يعكس تجربة الشاعر الانفعالية، ويساهم في تحقيق البلاغة في التعبير، والدلالة على العناية بالشيء الذي كرر فيه الكلام.

أولا: التكرار البسيط:

ويشمل هذا الضرب من التكرار، تكرار الكلمة الواحدة (حرفا، فعلا، اسما)، ومن نماذج التكرار البسيط في ديوان "عجائب قانا الجديدة" نجد:

1. **تكرار الحروف:** لقد كرر الشاعر الكثير من الحروف والأدوات في خطابه الشعري، ويهدف هذا التكرار إلى تحقيق جملة من الدلالات والمعاني، ومن أمثلة ذلك نجد تكرار حرف الجر (على) في قول الشاعر سميح القاسم:

أبي نحنُ نحيا.. ونحنُ نموتُ، على رحمة الرحمةِ الباقيه
وتمضي الكلابْ
إلى خرقةٍ من ثيابْ
على كومةٍ من عذابْ
على جثَّةٍ بالية

* الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بغيرها.

[1]– محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، الإسكندرية، ط 2، 1995م، ص 381.

على شرفةِ العالم الكابية.[1]

جاء حرف الجر (على) مكررا في أوائل الأسطر الشعرية السابقة، في سياق تأكيد الشاعر لما سيلاقيه ذلك العدو المغتصب لأرضه من عذاب، وتكرار الشاعر لحرف الجر في هذه المقطوعة أدى إلى توسيع حيز الحدث الذي ارتبط به.

ومن الحروف التي تتكرر في خطاب الشاعر سميح القاسم بكثرة حروف الاستفهام، ومن نماذج ذلك قوله:

كيف أصوغُ السؤالْ
و كيف أقول الذي لا يُقالْ
وكيفَ أُفسِّرُ عمقَ الحياة بضيقِ المجالْ
وكيف أُبرِّرُ قوتي ومائي
وكيف أُبَرِّرُ أنّي تنفَّسْتُ
كيف أفسِّرُ كوني حصلتُ
على حصّةٍ من هواءٍ.[2]

يتكرر حرف الاستفهام "كيف" ست مرات على نحو متتالٍ، فالشاعر من خلال تكراره لهذا الحرف يريد إضافة نوع من التأكيد على المعاني، بغرض تعميق الدلالة المتعلقة بحيرته وعدم اهتدائه إلى الحقيقة التي يسأل عنها، كما ترجمت انفعالات الشاعر النفسية وعبرت عن اضطرابه في خضم تلك الأوضاع.

2. تكرار اسم الإشارة:

«اسم الإشارة ما وضع لمشار إليه، وهي خمسة ذا للمذكر ولمثناه ذان ذين، وللمؤنث تا وتي وته وذه وذي ولمثناه: تان وتين ولجمعهما: أولاء...».[3]

والشاعر راح يكرر اسم الإشارة "ذا" المسبوق بـ "ه" للتنبيه من خلال السياق الشعري الآتي:

أَغثنا.. فما كلُّ هذا الخرابْ
وما كلُّ هذا العذاب

[1]- الديوان، ص 29.
[2]- الديوان، ص 22.
[3]- الرضي الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية، ج2، ص 471.

وهذا الضباب وهذا السراب
وما كلُّ هذا المصاب. وهذا المصاب
وهذا المصاب
أَغثنا..وشكراً
وشكراً جزيلا
لأنك تسمع القتيلَ وهذا القتيلَ
وهذا القتيلَ وذاك القتيلا
وشكراً جزيلا..[1]

لجأ الشاعر سميح القاسم في هذا السياق الشعري إلى تكرار اسم الإشارة "ذا" للتأكيد على الضيق والتضجر وحالة القلق والمعاناة التي يحياها شعبه بسبب مجازر القتل والخراب.

3. تكرار الظرف:

الظرف هو اسم يذكر لبيان زمان الفعل أو مكانه[2]، وقد كرّر سميح القاسم الظرف في موضعين، مرة في بداية الأسطر الشعرية، ومرّة مسبوقا بكلمات، ومن ذلك ما جاء في قوله:

وحين تشبُّ بنا النارُ نبكي
وتُهدي إلى النار أحطابَنا
هنا الحجية
هنا الأحجية
هنا يغضبُ الموتُ من موتنا.[3]

يكرر الشاعر في هذا السياق الشعري ظرف المكان "هنا" في صدر الأسطر الشعرية بغرض الإلحاح على الحيز المكاني الذي بات مسرحا للحرب والدمار وجرائم الاستعمار.

ونجد القاسم يكرر ظرف المكان "بين" في قوله:

هو الطقس أخلاقه قلب كالفصول
وكالناس بين الشروق وبين الأول

[1]- الديوان، ص 20، 21.
[2]- ينظر: هادي نهر، الإتقان في النحو وإعراب القرآن، مج2، ص 41.
[3]- الديوان، ص 26.

وبين الفروع وبين الأصول

وماذا أقول؟

نلاحظ تكرار الشاعر للظرف "بين" أربع مرات، ومن هذا ترتسم الصورة وتتضح جوانبها لتعبّر عن حالة التوتر والاضطراب التي يعيشها الشاعر، كما تعكس مظاهر اللأمن بسبب تلك الحرب القائمة وما تخلفه من قتل ودمار.

4. تكرار الضمير المنفصل:

«المضمر ما وضع لمتكلم، أو غائب تقدم ذكره لفظا، أو معنى، أو حكما».[1]

كثيرا ما يلجأ الشاعر سميح القاسم في ديوان "عجائب قانا الجديدة" إلى تكرار الضمائر المنفصلة (أنت/نحن) داخل المقطع الشعري الواحد.

ومن تكرار الضمير "أنت"ما نجده في قول سميح القاسم في السياق الآتي:

أغيبُ طويلاً عن الوعي تُحضرُني فأغيبُ وتقتلُني

فأعيشُ وتطعمني فأموتُ. ومن أنتَ حتى تغيبَ

طويلاً عن الوعي؟ من أنتَ حتى أغيبَ طويلاً عن

الوعي؟ هل أنتَ من كنتُ أم أنتَ ما

صرتُ أم نحنُ من كنتَ حتى نغيب عن الوعي.[2]

تكرّر في هذه المقطوعة الضمير المنفصل "أنت" مسبوقا بأدوات الاستفهام (من / هل / أم) وفي تكراره تأكيد وإلحاح على فكرة بعينها وهي وجود ذلك الغريب الذي لا يأتي إلاّ لفرض وجوده وسيطرته، وقد لجأ الشّاعر سميح القاسم إلى تكرار هذا الضمير (أنت) للإشارة إلى المستعمر كشكل من أشكال المواجهات و الإدانات المباشرة له.

ومن تكرار الضمير(نحن) نجد قول الشاعر سميح القاسم:

وها نحنُ في هذه الزاويه

نموتُ و نحيا لجزرةٍ آتيه

أبي نحنُ نحيا.. و نحنُ نموتُ ،على رحمة الرحمةِ الباقيه.[3]

---

[1]- الرضي الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية، ج2، ص 401.

[2]- الديوان، ص 44.

[3] - الديوان، ص 29.

ففي هذا المقطع تكرر الضمير المنفصل(نحن) ثلاث مرات و أسهم هذا التكرار بشكل واضح في توكيد دلالة الشعور بالذلّ والاضطهاد.

ويكرر سميح القاسم الضمير المنفصل (نحن) في قوله أيضا:

وهل نحنُ لا نحنُ؟ أم نحنُ ما نحنُ
أم نحنُ لا نحنُ؟ أو نحنُ..
كيفَ أصوغُ السؤالْ
و كيف أقول الذي لا يُقالْ.[1]

في هذا المقطع تكرار واضح للضمير (نحن) الذي جاء مرتبط بطائفة من الجمل الاستفهامية للدلالة على حالة الحيرة التي تنتاب الشاعر.

5. تكرار الأسماء

« الاسم ما دلّ على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة »[2]، ومن نماذج تكرار الاسم في الديوان قول سميح القاسم:

أُقاومُ موتَ الشعوبِ
أُقاومُ موتَ الزهورِ و موتي
وموتَ الطيورِ و موتي
وموتَ السلامِ و موتي
وموتَ الجَمالِ و موتي
أقاومُ موتَ الحياةِ
بميلاد قانا الجديده.[3]

فهذا المقطع قائم على تكرار الاسم (موت) وتكراره هنا غرضه التأكيد والإلحاح على فكرة بعينها وهي مقاومة موته تارة وموت الشعوب والزهور والحياة...الخ وهذا التكرار شكل هندسة جمالية رائعة، أوحى الشاعر من خلالها بالإصرار على مقاومة الموت وعدم الاستسلام، لتظهر الحياة بمدينته التي ستولد من جديد ليشيع فيها السلام.

[1]- الديوان، ص21، 22.
[2]- الرضي الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية، ج1، ص 35.
[3]- الديوان، ص 71.

6. تكرار الأفعال

يتكرر الفعل في خطاب الشاعر سميح القاسم في أكثر من موضع وعبر أنماط التكرار المختلفة، ومن تكرار الشاعر للفعل نجد قوله:

وينصحني والدي باحترام الحياةِ القليلةِ.من موتِه
وأبكي على والديّ
وأبكي عليّ
وأبكي الحياةَ على الموتِ . والموتَ في عنفوانِ الحياةِ
وحلمَ الجنينِ الخفيّ
وأبكي لتضحكَ بعدي الحياةُ[1].

لقد كرر الشاعر الفعل (أبكي) في الأسطر الشعرية السابقة تأكيدا على الحالة النفسية القلقة التي يعانيها كما أن الفعل المكرر قد احتل موقعا مركزيا، وبذلك يصبح منبعا لتوالد مجموعة من الدلالات أبكي (على والدي/على الحياة.../لتضحك بعدي الحياة)وأغلبها أحداث دالة على الحزن.

ومن صور تكرار الفعل أيضا قول الشاعر سميح القاسم:

أنا عينُ طفلٍ
وأذكر أني رأيت الدمى قبل سَمْلي
وأبصرتُ حولي
وجوهاً تفيضُ بهاءً وحبّاً
وأذكر أن المرايا تباهت كثيراً بشكلي
وأذكر بسمة أمي
وأذكر وجه أبي حين سمّى عليَّ وراحَ
يُصلّي
لأجلي [2]

في هذا المقطع تكرار للفعل (أذكر) وفيه تأكيد على حنين الشاعر لتلك الذكريات الفرحة التي تختزنها ذاكرته قبل أن تسمل عيناه ويحجب عنها النور.

[1]- الديوان، 69، 70.

[2] - الديوان، ص 53، 54.

ثانيا– تكرار التراكيب المتنوعة:

نقصد بتكرار التراكيب المتنوعة، تكرار الجمل الشعرية، أو أجزاء من الجملة في الأسلوب النحوي الواحد

ويأتي تكرار أجزاء الجمل في أكثر من موضع في خطاب الشاعر سميح القاسم ، حيث يجعل الجزء المكرر بؤرة الاهتمام ، ومن ذلك ما ورد حسب الصورة التالية:

–فعل +فاعل(ضمير مستتر) + جار ومجرور

ونجد قول سميح القاسم في السياق الشعري الأتي:

بكلِّ اللغاتِ ، رضيناً به وطنا من نضارٍ ونرضى

به وطناً من حديد

ونرضى به باقةً من زهورٍ ونرضى به ندبةً من صديد.[1]

يكرر الشاعر سميح القاسم في هذه المقطوعة جملة (نرضى به) ويؤدي تكرار هذا التركيب دورا في تقوية المعنى وتأكيده حيث تتجلى من خلاله براعة الشاعر وعبقريته في بيان حالته الشعورية ،فالشاعر في هذا السياق يؤكد على تمسكه بوطنه بكل تناقضاته فهو يرضى به لو كان من ذهب أو من حديد ، وإن كان جميلا أم قبيحا.

ومن تكرار أجزاء الجملة نجد ما ورد حسب الصورة الآتية: **– مبتدأ+خبر**

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر:

ونحن الكلامُ المفيد

ونحنُ الكلامُ الأكيد

ونحن الكلامُ الوحيد.[2]

يكرر الشاعر تركيب (نحن الكلام) ثلاث مرات في هذا السياق ، لتأكيد معنى اعتزازه بانتمائه لذلك الوطن وافتخاره به وصموده أمام الأعداء .

ومن تكرار الشاعر للجملة نجد ما جاء حسب الصورة الآتية:

الصورة الأولى:حرف نفي +حرف جر +اسم مجرور

ويمثل هذه الصورة قول سميح القاسم

[1]– الديوان، ص 46.

[2]– الديوان، ص46،47.

وأَنزلْ هداكَ على العالمينَ وأجزلْ رضاكْ

فنحنُ سوانا ..

وما من سواكْ

ما من سواكْ

ما من سواكْ..[1]

جاء تكرار الشاعر للتركيب (ما من سواك) ثلاث مرات ليؤكد به تمسكه بالله وينفي لجؤه لغيره وهذا يعين على تقوية المعنى الشعري وإيضاح رؤيا الشاعر.

الصورة الثانية: مبتدأ +خبر(جملة فعلية)

و يمثل هذه الصورة قول الشاعر:

أنا أتحدى

أجل أتحدى بلى أتحدى

أنا أتحدى [2]

إن تكرار عبارة (أنا أتحدى) في هذا السياق الشعري تحمل في طياتها إصرار على الجهاد وتأكيد كبير على استمرارية المواجهة ، وقطع أي شك يراود القارئ في إمكانية التوقف والاستسلام للعدو المستعمر لأرضه

الصورة الثالثة: فعل+ اسم إشارة (مبتدأ)+ خبر

ويمثل هذه الصورة قول الشاعر:

وأقسمُ..هذا دمي ..بلحمي وحلمي

أنا أتصدى

وأقسمُ ..هذا دمي ..وباعصار زهري

وأزهار فجري

ونيران شعري

وعيني وظفري

وكفي وصدري

[1]- الديوان، ص 40.

[2]- الديوان، ص50.

أنا أتحدى.[1]

نجد تكرار الشاعر لهذا التركيب (وأقسم هذا دمي)مرتين ليشكل بذلك توكيدا دلاليا على تضحيته بأغلى ما يملك في سبيل أرضه وفي ذلك إشارة إلى عدم الاستسلام ومواصلة الكفاح والتحدي مهما كلفه الأمر.

وبتتبعنا لظاهرة التكرار ، نجدها تكسو مساحة واسعة من خطاب القاسم، وقد وظفه بصور مختلفة ومتعددة وبمستوييه البسيط المركب، فالتكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان "عجائب قانا الجديدة "، وقد استطاع الشاعر من خلالها تأكيد أفكاره المسيطرة، ولفت انتباه المتلقي لها وذلك لأن التكرار لهذه العبارة أو تلك يعكس الأهمية التي يوليها الشاعر لها باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام .

[1]- الديوان، ص 49 ، 50 .

خاتمة الفصل:

خلصنا في نهاية هذا الفصل إلى أن التراكيب الموظفة من طرف الشاعر سميح القاسم تنوعت من حيث الجمل الخبرية والإنشائية والجمل الفعلية والاسمية، البسيطة والمركبة، ومثلت الجمل الخبرية ملمحا أسلوبيا مميزا للخطاب الشعري عند سميح القاسم إذ وظفها بنسبة أكبر من الجمل الإنشائية وفي ذلك دلالة على جنوح الشاعر إلى الإخبار لتقرير المعنى وتوضيحه و إثبات الحقائق.

أما الجمل الإنشائية فقد لجأ الشاعر لها بنسبة أقل وكان الحض الأوفر فيها لجملة الاستفهام بمختلف أدواته والتي كانت مبتعدة عن غرضها الأصلي وهو طلب العلم بالأمر إلى أغراض بلاغية أخرى كالإنكار والتعجب والتحسر... تلتها جملة الأمر التي شحنها الشاعر بأغراض بلاغية كالتحسر والدعاء والتوسل وأخيرا جملة الأمر التي وظفها الشاعر مرة واحدة، فلم يهمل الشاعر الجمل الإنشائية ليجعل القارئ يشاركه أفكاره ومشاعره وليثير ذهنه وانتباهه ويبعده عن الملل.

وقد تبين من خلال تناولنا لأبرز عوارض التركيب في ديوان القاسم أن هناك بعض التراكيب التي خرجت عن أصلها، فنجد أن الشاعر يميل إلى التقديم والتأخير خاصة تقديم الجار والمجرور وذلك لأغراض مختلفة كلفت انتباه المتلقي وتأكيد المعنى وتقويته وللحفاظ على الوزن والقافية، كما وجدنا حضور الحذف في ديوان القاسم ـ موضوع الدراسة ـ غير أنه كان بقلّة و لعلّ ذلك راجع إلى طبيعة اللغة عند القاسم والتي كثيرا ما تميل إلى المباشرة والابتعاد عن الغموض، ووجدنا ظاهرة التكرار حاضرة بقوة في بنية النص الشعري حيث تمكن الشاعر من خلاله من تأكيده أفكاره وتثبيتها في ذهن المتلقي.

الفصل الرابع

المستوى الدلالي

- تمهيد
- بنية العنوان

1. البنية الأيقونية (غلاف الديوان)
2. البنية التركيبية
3. البنية الدلالية

- الحقول الدلالية

تمهيد:

تعد الدلالة من أهم ما شغل فكر الإنسان عبر الزمن في مختلف الحضارات، إذ هي أساس التواصل والتفاهم بين أفراد المجتمعات البشرية، وأساس الرقي والازدهار، ولهذا فهي القلب النابض لعلم اللغة وما غاية الدراسات الصوتية والصرفية والتركيبية إلا توضيح المعنى وإزالة الغموض، وسنقف من خلال هذا البحث على ما جاء في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم من حقول دلالية ومختلف العلاقات الموجودة فيها هذا من جهة، ومن جهة أخرى سنقوم بدراسة بنية العنوان وكذلك السياق الشعري للغة القصيدة مبرزين الملامح الدلالية الموجودة فيها.

1- تعريف الدلالة:

أ. **لغة:** الدلالة في اللغة تنحدر من جذر (دلل)، وله أصلان كما يقول ابن فارس: « أحدهما إبانة الشيء بأمارةٍ تتعلّمها، والآخر اضطرابٌ في الشّيء. فالأول قولهم: دَلَلْتُ فلانًا على الطريق، والدليل: الأمارة في الشيء وهو بيِّن الدَّلالة والدِّلالة، والأصل الآخر قولهم تَدَلْدَل الشَّيء إذا اضطرَبَ ».[1]

ونجد ابن منظور يورد في معنى هذا اللفظ قوله: «الدَّليل ما يُسْتَدَلُّ به والدَّليل: الدَّال، وقد دَلَّه على الطريق يَدُلُّه دَلالة و دِلالة و دُلولة، والفتح أعلى، وأنشد أبو عبيد : إنّي امرؤٌ بالطُّرْق ذو دَلالات، والدَّليلُ والدَّليلي: الذي يَدُلُّك » [2].

ووردت لفظة الدلالة في القران الكريم في مواضع متعددة منها قوله عزّ وجل: ﴿ يَا أَيُّهَا الّذِينَ ءامَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ [3]، وقوله أيضا جلّ شأنه: ﴿وحَرَّمْنَا عَلَيهِ المَرَاضِعَ مِنْ قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ ﴾ [4]، ووردت

[1]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، ص 259، 260.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج11، ص249.

[3]- سورة الصف، الآية 10.

[4]- سورة القصص، الآية 11.

أيضا في قوله تعالى:﴿ فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيهِ المَوتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الجِنُّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي العَذَابِ المُهِينِ ﴾.[1]

فالدَّابة وأكلها من عصا سليمان "دال" وحال سليمان وهو ميّت "مدلول"، أي أن الدابة بأكلها من عصا سليمان حتى ضعفت وسقط على الأرض قد أرشدت الآخرين إلى موته فعُلم أنه قد مات فأظهرت بذلك ما كان خفياً حتى صار بيّنا واضحا للجن والإنس.[2]

وما نستخلصه من هاته الآيات هو أن للدلالة كما قال ابن منظور معنى لغوي أساسي واحد، وهو أنها تعني الهداية إلى الطريق والإرشاد إليه.[3]

فالدلالة في اللغة لا تكاد تخرج عن معنى الإعلام و الإرشاد و الهداية والإشارة.

ب.اصطلاحا: عرف الشريف الجرجاني (816هـ - 1413م) الدلالة بقوله:«الدلالة هي كون الشّيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشّيء الأول هو الدّال والثاني هو المدلول».[4]

وما نستشفه من خلال هذا التعريف هو أن الدلالة في الاصطلاح هي تلك العلاقة التي تربط الدال الذي هو اللفظ بالمدلول والذي هو المعنى الذي يقتضيه ذلك الدال.

والدلالة قبل أن تتحول إلى مستوى قار يشتغل عليه الدرس الأسلوبي، هي في حقيقة الأمر علم قائم بذاته له خصائصه ومميزاته وفروعه ومجالاته.[5]

ونظرا للأهمية التي انفردت بها "الدلالة" وعلم الدلالة بصفة عامة، فقد تطورت الدراسات في هذا الميدان وتراكمت المناهج والنظريات التي تهدف إلى تحقيق قوانين التفاهم وتسهيل إيصال الأفكار والمعاني، ومن بينها نظرية الحقول الدلالية.

---

[1]- سورة سبأ، الآية 14.

[2]- ينظر: ابن كثير، تفسير ابن كثير، مج 2، ص 321

[3]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج11، ص249.

[4]- الشريف الجرجاني (أبو الحسن علي بن محمد بن علي)، كتاب التعريفات،تحقيق ودراسة: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة القاهرة، (د ط)، 2004م، ص 91.

[5] - ينظر: حمزة حمادة، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، مذكرة ماجستير، إشراف: أحمد موساوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، مخطوط، 1429هـ- 2008 م، ص 140.

نظرية الحقول الدلالية:

من بين التعريفات التي يمكن ذكرها فيما يخص الحقل الدلالي "Semantic field" أنه: « مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها»[1]، وعرّفه أولمان Ullmann بقوله: «هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة»[2]، ويقول ليونزLyons: « هو مجموعة جزئية لمفردات اللغة».[3]

ومنه نجد أن نظرية الحقل الدلالي تقوم على أساس تنظيم المفردات في ميادين أو حقول دلالية تجمع بينها، ومن ذلك تبرز مجالات تتصل بالأشياء المادية كالألوان والزهور، والنباتات والمساكن وهناك مجالات أخرى تعبر عن جوانب غير مادية مثل الحب والفن، والدين، وغيرها... [4].

و من أهم مبادئ نظرية الحقول الدلالية:

1. أنّ الوحدة المعجمية تنتمي إلى حقل واحد معين.
2. كل الوحدات تنتمي إلى حقول تخصها.
3. لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الوحدة اللغوية.
4. مراعاة التركيب النحوي في دراسة مفردات الحقل.[5]

ومن خلال هذا فقد أجمع أصحاب نظرية الحقول الدلالية على وضع علاقات يتم بموجبها تعيين قيمة الصيغة اللغوية داخل الحقل المعجمي، وقد أكّد ستيفن أولمان على ذلك بقوله: «الكلمة هي مكانها في نظام من العلاقات التي تربطها بكلمات أخرى في المادة اللغوية».[6]

---

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م، ص 79.

[2]- المرجع نفسه، ص 89.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر: حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط2، 1998م ص 143.

[5]- ينظر: أحمد مختار، علم الدلالة، ص 80.

[6]- منقور عبد الجليل، علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)- دراسة-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)،2001م ط)،2001م ص 97.

كما يجدر بالذكر أن العلاقات الدلالية semantic relations بين الألفاظ تعد نظرية حديثة نسبيا في مجال الدراسات اللغوية الحديثة، وتكون ذات صلة بتعدد الكلمة وغموضها كما تعتبر جزءً علميا شاملا وواسعا في دراسة علم الدلالة.[1]

وقد تنوعت هذه العلاقات، كما تعددت مستويات التحليل اللغوي ويمكن إحصاء هذه العلاقات فيما يلي:

1- علاقة الترادف:

يطلق مصطلح الترادف synonymy، على العلاقات بين الكلمات المختلفة في ألفاظها المتفقة في معانيها، ومن أشمل وأوضح التعاريف ما جاء به السيد الشريف الجرجاني في مضمون قوله: «هو تتابع الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتباره واحد».[2]

2- علاقة الاشتمال (التعميم):

هي نوع من العلاقات بين الكلمات يمكن أن نطلق عليها "علاقة تضمن"، وهي علاقة تتميز عن علاقة الترادف بخاصية هامة، من حيث أن الاشتمال تضمن من طرف واحد يكون (أ) مشتملا على (ب) حين يكون (ب) أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي، ومثال ذلك (فرس) الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى(حيوان) وعلى هذا فمعنى فرس يتضمن معنى (حيوان)[3]، فالاشتمال بذلك هو معنى جزئي محدد ضمن معنى عام.

3- علاقة الجزء بالكل: وهي «كعلاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيارة والفرق بين هذه العلاقة وعلاقة الاشتمال أو التضمن واضح فاليد ليست نوعا من الجسم. ولكنها جزء منه. بخلاف الإنسان الذي هو حيوان وليس جزء منه».[4]

[1]- ينظر: حلمي خليل، الكلمة (دراسة لغوية ومعجمية)، ص 121.

[2]- ينظر:الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص 78.

[3]- ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 99.

[4] - المرجع نفسه، ص 101.

4- **علاقة المشترك اللفظي**: وهو من المصطلحات التي تم طرحها ومعالجتها في القضايا اللغوية المتصلة بطبيعة العلاقات بين المفردات، وهو عبارة عن دلالات كثير مشتركة في لفظ واحد.[1]

5- **علاقة التضاد (التقابل)**: التقابل مصطلح دلالي يعني: «اختلاف دلالة لفظتين أو أكثر اختلافا عكسيا تضاديا متناقضا أو أنه ثنائيات لفظية مختلفة تقابل ثنائية دلالية تقابلا متضادا متناقضا... أو أنه وجود لفظتين يحمل كل منهما عكس المعنى الذي يحمله الآخر».[2]

وله عدة أنواع:

- التضاد الحاد أو التضاد غير المتدرج، مثل: غني- فقير.
- التضاد المتدرج وهو ما يمكن أن يقع بين نهايتين لمعيار متدرج أو بين أزواج من المتضادات الداخلية، مثل : الجو بارد – الجو دافئ .
- التضاد العكسي: وهو علاقة بين أزواج من الكلمات، مثل : باع- اشترى.
- التضاد الاتجاهي: مثل أعلى – أسفل، ويعد ضربا من التضاد بالخلاف .
- التضادات العمومية أو التقابلية: مثل: الشمال – الجنوب / الشرق – الغرب.
- العموم و الخصوص.
- الحقيقة والمجاز.
- التنافر: وهو مرتبط بفكرة النفي مثل التضاد.[3]

ومن هذا المنطلق، سنقوم بدراسة ما تضمنه ديوان "عجائب قانا الجديدة" من حقول دلالية مختلفة، معتمدين في ذلك على دلالات الألفاظ ومعانيها مع إبراز طبيعة كل حقل والعلاقات الموجودة فيه.

[1]- ينظر: منقور عبد الجليل، علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)، ص197.

[2]- هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ط1، 1427هـ - 2007 م ص 538.

[3]- ينظر : ياسمين سعد موسى، بسمة عودة الرواشدة، العلاقات الدلالية في كتاب الإبل للأصمعي، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 42، عدد1، 2015م، ص 191، 192.

ولكن في البداية سنتطرق إلى ما تضمنه العنوان من بنيات مختلفة كالبنية الأيقونة "الغلاف"، والبنية التركيبية، وكذلك البنية الدلالية وذلك قصد الوصول إلى كيفية مساهمة هذه الأخيرة في دلالة الخطاب الشعري .

دراسة العنوان:

يعد العنوان من أهم العناصر التي يمكن للمتلقي من خلالها الولوج إلى أعماق النص، بحيث « يمثل أول مثير أسلوبي في النص بوصفه الوحدة الصوتية الأولى و –الصورية أيضا– المشحونة بالدلالة، والممثلة لفكرة النص و محتواه» [1]، ولقد أولت الدراسات الأدبية والنظريات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة للعنوان فصار درسه يندرج ضمن سياق نظري وتطبيقي يهدف إلى مقاربة النصوص من أجل فهم خصوصياتها وتحديد جوانب أساسية من مقاصدها الدلالية، وقبل الخوض في دراسة بنية العنوان في ديوان القاسم لابد لنا من إيراد تعريف له.

- **لغة** : ورد في لسان العرب في مادة (عنن) ما يلي:

« عَنَنَ: عَنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَناً وعُنُوانًا: ظَهَرَ أَمَامك، وعَنَّ ويَعِنُ ويَعُنُّ عَنّاً وعُنوناً، واعْتَنَّ: اعْتَرَضَ وعَرَضَ، ومنه قول امرئ القيس: فعَنَّ لنا سِرْبٌ كأَنَّ نِعاجه...» [2].

ويظهر في مادة (علن) مايلي: «...وعُلْوَانُ الكتاب يجوز أن يكون فعله فَعَلوَلتُ من العَلانِية. يقال: عَلْوَنْتُ الكتاب إذا عَنْوَنْتَه، وعُلْوَانُ الكتاب عُنْوَانُهُ» [3].

فالعنوان بناءً على ما سبق يعني إظهار الخفي وإبرازه و كشف عناصر الشيء الموسعة الخفية ولو كان ذلك بصورة موجزة ومختزلة، فعنوان الشيء ما ينقله من حالة الغموض والتخفي إلى حالة البروز والوضوح.

- **اصطلاحا:**

لقد اهتم علماء السيماء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية لكونه «نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شفرته الرامزة »[4]، ويعرفه "جيرار

[1] – عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، ص 213.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مج 13،ص 291.

[3] – المرجع نفسه، ص289.

[4] – عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج 7، عدد 2، 2014 م، ص 125.

جنيت" (Gérard Genette) بأنه « مجموعة من العلامات اللسانية ... التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده، وتدلّ على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته ...»[1].

فالعنوان حسب تعريف جيرار جينيت يضطلع بدور هام في تحديده لهوية النص ومضمونه وذلك بغرض إثارة انتباه القارئ للإطلاع على ذلك النص، وهو أحد أهم العناصر اللغوية التي تسهم بشكل واضح في تلقي الخطاب الأدبي و فهم محتواه قبل الخوض فيه.

- **بنية عنوان القصيدة:** العنوان بنية لغوية مستقلة بذاتها وذلك من حيث كونها منفصلة خطيا عن النص، وبما أنها كذلك فيمكن للمتلقي الدارس مقاربتها نحويا وصرفيا ومعجميا ودلاليا، وذلك لأن التقصي الدلالي لألفاظ العنوان يعد خطوةً لابدّ منها، لاقتراح تخريج دلالي تدعمه معطيات اللغة أو مساق الكلام، وقد تتدخل مرجحات أخرى سياقية(خارجية) عن بنية العنوان و منها مقاصد المؤلف المعلنة، أو غير المعلنة، وهكذا يتبين أن العنوان موضوع تأويلي قبل أن يكون مفتاحا تأويليا ويمكن تناول مفرداته المكونة المذكورة منها أو المحذوفة وذلك بالتقدير النحوي للبنيات المحذوفة.[2] ويمكننا في هذه الدراسة أن نتتبع عنوان الديوان والمتمثل في "عجائب قانا الجديدة"من خلال التحليل السيميائي والأسلوبي له من خلال البنيات التالية:
  - **البنية الأيقونية: (غلاف الديوان).**

البداية تكون مع صورة الغلاف، والصورة كما جرت العادة، يمكن أن نفهم من خلالها الدلالة الحقيقية والمجازية في آن واحد، فهي الشكل البصري المتيقن، كما أنها تعتبر الشكل الذهني المتخيل الذي تثيره العبارات اللغوية.

ومن خلال الإطلاع على غلاف ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم يتبين للمتلقي اللون الذي هو علامة بصرية لها مكانتها في تكثيف الدلالة، فنجد بروز اللون الأحمر الذي كثيرا ما يستخدم في الرموز و العبارات التي تعبر عن التنبيه والتحذير ولفت الانتباه وفيه دلالة على الحرب والعنف والقوة، وكونه يمثل لون الدم الذي يسري في العروق فيمد الجسم بالحياة فهو يرمز أيضا

[1]- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل و مسالك التأويل)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، دار الأمان الرباط، ط1، 1433هـ- 2012 م، ص 15.

[2]- ينظر: عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، ص22، 23.

للحب و الفرح والارتباط، وقد عبّر به الشاعر عن الواقع الأليم الذي حلّ بمدينة قانا وعن الخطر الذي يهددها، فاستعماله لهذا الإيحاء باللون الأحمر دليل على الدمّ وعلى ما عانت منه قانا من دمار وخراب وظلم ومجازر شهدتها من قبل العدو الصهيوني هذا من جهة، ومن جهة أخرى ليرمز به عن دلالة شدة ارتباطه بوطنه وحبه له، كما تتضح على صورة الغلاف أيضا مجموعة من الأوراق الشجرية الخضراء التي توحي للرغبة في الاستقرار والهدوء كما ترمز أيضا لاخضرار للبيئة التي ينتمي إليها الشاعر الفلسطيني، كما أنها توحي بالأمل وتبعث النفوس إلى التفاؤل بما هو جميل، فالغلاف عكس آهات المكان وترجم أحاسيس الشاعر والأمل في مستقبل مفعم بالحب والأمن و الهدوء على تلك الأرض.

- **البنية التركيبية:**

إن قيمة الجملة في المستوى التركيبي كقيمة الكلمة في المستوى الصرفي، لا يستقيم التحليل إلا بها وعلى هذا الأساس فإن: «وصف تراكيب الجملة لا يمتد إلى الجانب التركيبي لها فحسب، بل يضم المعنى الذي يجب أن يكون الهدف الحقيقي للوصف اللغوي، ولذلك فمهمة المستوى التركيبي أن يعبر عن الفكرة أي المستوى الدلالي، ذلك أن التشكيل الشعري ليس تركيبا لغويا فحسب، وإنما إنتاجية دلالية لا تتطابق مع التركيب اللغوي بقدر مما تتكئ على خصوصية لإطلاق الطاقات الإيجابية».[1]

كما نجد الدلالة الخاصة لبعض الصيغ تحدد بوصفها في سياق تركيبي خاص.[2]

ومنه يمكننا تصنيف الأنماط التركيبية لعنوان ديوان القاسم" عجائب قانا الجديدة" على النحو الآتي:

العنوان	النمط التركيبي
عجائب قانا الجديدة	مبتدأ (محذوف) + خبر + مضاف إليه + صفة

تظهر في البنية التركيبية لعنوان ديوان" عجائب قانا الجديدة" ظاهرة تم درسها في المستوى التركيبي وهي ظاهرة الحذف، بحيث يكون أصل التركيب في العنوان: هذه عجائب قانا الجديدة

[1]- الجزار محمد فكري، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ايتراك للطباعة والنشر مصر، ط1، 2001م، ص 204.

[2]- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2003م، ص10.

فحذف المبتدأ اسم الإشارة "ذي" و الشاعر تعمد حذف المبتدأ في العنوان وذلك لرغبته في إثارة انتباه المتلقي ورغبته في إيصال الخبر بأسرع ما يكون لأهميته بالنسبة للمتلقي.

هذا فيما يخص المستوى النحوي، والملاحظ من الناحية الصرفية هو ورود لفظة "عجائب" على وزن (فعائل) وهي صيغة منتهى الجموع. وقد وظفها الشاعر في العنوان لتأكيد مدى الجرائم التي ارتكبت في حق مدينة قانا وكذا مستوى الخراب والدمار المخلّف فيها بسبب تلك الحرب فاستخدام لفظة –عجائب– بهذا الشكل عكس دلالتها قبل أن يبدأ القارئ في قراءة المقطوعات الشعرية الواردة في الديوان.

- **البنية الدلالية:**

يعتبر الحديث عن البنية الدلالية من « صميم الحديث عن التواصل الذي يتحقق في الشعر بطرق تتجاوز حدود الإخبار والإفهام إلى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجمالية للغة الشعر، التي تسعى في استمرار إلى تكثيف دوالها اللسانية، مادامت معانيها لا توجد على خط كلماتها، الأمر الذي يجعل من الدال الشعري ممثلا للمدلول أكثر مما يدل عليه»[1]، لأن الدلالة في الشعر تتحقق بالإيحاء والرمز لا بالتقرير المباشر للمعنى، والعنوان كما يقول حاتم الصكر يشرف على النص لا ليضيء ما يعتم منه فحسب بل ليوجه القراءة كلها، وذلك لأن العنوان بنية نصية وليست لافتة مجردة من الدلالة.[2]

ومن خلال تمعننا في العنوان الذي اختاره سميح القاسم لمدونته وجدناه يدلّ بشكل مباشر على فكرة المدونة ومضمونها، فضلا عن تكرار الشاعر للعنوان في عدة مقطوعات من قصيدته، ويوحي العنوان في مدونة القاسم لمن يقرأه بما يريد القاسم تبليغه للمتلقي في مدى المجازر التي شهدتها قانا حتى بات ذلك من بين العجائب التي لا تحدث إلا نادرا، حيث استثمر الشاعر عنوان مدونته للإعلان عن جوهر النص ومحوره الأساس فقد عكس العنوان بوضوح ما تعرضت له المدينة من خراب ودمار.

[1]– كنيوني محمد العياشي، شعر القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص 197.

[2]– ينظر: كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، ص 213 .

وخلاصة القول فإنّ لحضور العنوان أهمية واضحة في عملية التلقي، لأنه أول ما يغري المتلقي بقراءة النص، وهذا يعني أن بنية ودلالة العنوان لا تنفصل عن بنية ودلالة العمل الأدبي الذي يعنونه فيوحي إليه بشكل جزئي أو شامل، وبتتبعنا لعنوان القاسم اتضح لنا مدى التعالق بين العنوان ونصه.

الحقول الدلالية في "ديوان عجائب قانا الجديدة"

- **الحقل الأول: حقل الألفاظ المرتبطة بالطبيعة.**
- **الطبيعة المادية وظواهرها:**

استطاع سميح القاسم أن يظهر ميولاته عن طريق توظيفه لعناصر الطبيعة بعدما مزجها بأحاسيسه ومشاعره، وأسقط عليها ما يموج في نفسه من مشاعر القلق والاضطراب، والانفعال النابع من الحب والخوف من الانهيار، فاستعماله لعناصر الطبيعة المختلفة كوّن إيقاعا مميزا للمدونة، مما يبعث في المتلقي روح الانتظار والفضول في الكشف عن مكوناتها، حيث وظف هذه الكلمات نحو: (الأرض ظلّ، شمس، نار، الضباب، الأبواب، سماء، الهواء، ماء، الحطب، نجمة، الريح، مطر، سحابة، غيمة، البحر، برق، رعد، رمل، صخر، حجر).

ودلت ألفاظ هذا الحقل على نوعين من الدلالة: الأولى مرجعية "أصلية"، والثانية "إيحائية"، فنذكر على سبيل ذلك:

1. **شمس**: نجد ابن منظور يقول: « الشمس معروفة ولأبكينك الشّمس والقمر أي ما كان ذلك، نصبوه على الظرف أي طلوع الشمس والقمر»[1]، يرى ابن فارس أنها «تدلّ على تلوّن وقلّة استقرار فالشمس معروفة، وسُميت بذلك لأنها غير مستقرة، هي أبدا متحركة»[2]. وورد في أساس البلاغة للزمخشري : « يوم شامسٌ ومُشمس، وقد أشْمَسَت الأيام وأقمرت الليالي، وتشمس الحرباء...و دابة شموس وخيل شُمُسٌ: لا تكاد تستقر»[3]، ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "الشمس" نجد قول الشاعر:

ورايَاتُ جيشٍ غريبٍ عَجيبٍ تسدُّ على

الشمس أفقَ الطُّلُوعْ

وتمحو زهور الكلام وتمحو بذار السلام

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 6، ص 113.

[2]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مج3، ص 212.

[3]- الزمخشري، أساس البلاغة، ج 1، ص 521.

وتمحو ابتهالات موسى اليهوديّ تمحو دعاءَ

محمَّد العربيّ وتمحو وصايا يسوعْ.[1]

إن الدلالة الإيحائية التي حملتها هذه اللفظة –الشمس– هي النور وشمس بزوغ الحرية والاستقلال التي غيّبها وجود ذلك المستعمر على أرض قانا.

2. **ماء:** يذكر ابن منظور : «الماءُ والماهُ والماءةُ : معروف. ابن سيدة :وحكى بعضهم اسقِني ماً مقصور، على أَن سيبويه قد نفى أَن يكون اسمٌ على حرفين أحدهما التنوين، وهمزةُ ماءٍ منقلبة عن هاء بدلالة ضروبِ تصاريفه ... قال الجوهري: الماءُ الذي يُشرَبُ والهمزة فيه مبدلة من الهاء، وفي موضع اللام، وأَصلُهُ مَوَهٌ، بالتحريك، لأنه يجمع على أَمْوَاه في القِلّة، ومياهٌ في الكثرة » [2].

ونذكر من السياقات التي وردت فيها لفظة "ماء" قول الشاعر:

نبيذٌ من الدمِّ. تلك عجيبةُ قانا الجديدَهْ

وللماءِ رؤيا المسيح القديم الجديد

وكأسُ نبيذ القصيدَهْ

لعرسِ النوايا وورد الدماءِ وقمح العقيدَهْ

نبيذٌ من الماءِ؟ شكراً

نبيذٌ من الدمِّ ؟ عذراً

لريّ الشهيدِ ارتواءُ الشهيدَهْ

وتدنو من الأرضِ. حزناً فحزناً.

سحابةُ غيثٍ بعيدٍ. برشقَةِ ماءٍ بعيدَهْ

[1]– الديوان، ص 65.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مج13، ص 543.

لميلاد قانا جديدَهْ

وقانا سعيدَهْ.[1]

كما رأينا من خلال تعريف لفظ "الماء" فإن دلالتها المرجعية "الأصلية" هو الغذاء الذي بدونه تموت الكائنات الحية، في حين أن دلالته من خلال السياق الذي وردت فيه هي قطرة الأمل التي لازال الشاعر وأهل مدينته متشبثين بها أملا في بلوغهم الحرية والأمن على أرضهم، فاستخدم الشاعر لفظة "الماء" لأكثر من مرة نظرا لما تحمله هذه البنية من رمز للحياة والنشاط و رغبه في الاستمرار، كما نجد الشاعر يوظف في سياقات أخرى بعض الألفاظ التي تعد مصدر الماء، مثل: المطر، غيث.

3. **ظلّ**: في مقاييس اللغة : «يدلُّ على ستر شيء لشيء، وهو الذي يسمى الظّلّ، فالظِّلُّ: ظلّ الإنسان وغيرِه، ويكونُ بالغداةِ والعَشيّ»[2]، وعند ابن منظور : «الظِّلُّ نقيضُ الضَّحّ وبعضهم يجعلَّ الفَيْء؛ قال رؤبة: كلُّ موضع يكون فيه الشمس فتزول عنه فهو ظِلٌّ وفَيْء، وقيل: الفيء بالعَشِيّ والظّلُّ بالغداة، فالظِّلُّ ما كان قبل الشمس، والفيء ما فاء بعد.»[3].

ومن السياقات التي استخدم فيها الشاعر سميح القاسم لفظة "الظل" نجد قوله:

أنا عينُ طفلٍ سقطتُ على الرَّدم من وجهِ طفلي

ولستُ أرى أيَّ ضوءٍ ولا أيَّ ظِلٍّ

لأني حُكمتُ بقصفي وقتلي

على نور وجهي وفي حضنِ أهلي.[4]

فالملاحظ هنا أن الدلالة الإيحائية التي تحملها لفظة "الظّل" هي الرحمة والكرامة وانعدامها والكفيل بتوضيح هذا لفظة "الضوء" الواردة قبلها، والتي تدل على الأمن والأمان والاستقرار، وإن استخدام الشاعر لمثل هذه الألفاظ، كالهواء والريح والضوء والنور والمطر والشروق يشير إلى وجود

[1]- الديوان، ص 32.

[2]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، ص 461.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مج 11، ص 415.

[4]- الديوان، ص 53.

اتساق معجمي واضح في الديوان وذلك لأن ارتباط مفردات معينة تتوزع على جمل مختلفة يؤدي إلى خلق علاقة معجمية تساهم في اتّساق وانسجام النص فمثلا استعماله للظل يستدعي وجود الضوء أو الشمس، وهكذا حال باقي الألفاظ مما يشكل حلقة دورانية مستمرة.

- **الحقل 01: حقل الطبيعة المادية وظواهرها.**

جدول بياني لأنواع العلاقات بين الألفاظ:

	(1) شمس	(2) هواء	(3) مطر	(4) سحابة	(5) غيمة	(6) ماء	(7) الريح	(8) الضباب	(9) الظل
شمس	=	ل		د	د				ل
هواء	ل	=	ل	ل	ل	ل	ل		ل
مطر		ل	=	ل	ل	ف			
سحابة	د	ل	ف	=	ف	ل	ل	ل	ل
غيمة	د	ل	ل	ل	=	ل	ل	ل	
ماء		ل	ف	ل	ل	=			
الريح		ل		ل	ل		=		
ضباب				ل	ل			=	
الظل	ل	ل		ل	ل				=

مفاتيح الرموز: =: اللفظة ذاتها، **ل**: اشتمال، **ف**: ترادف، **د**: تضاد.

قراءة تحليلية للعلاقات داخل الجدول:

أ. **الترادف:** يظهر الجدول علاقة ترادف بين لفظتي "سحابة" و"غيمة" إذ تتضمن كل منهما دلالة إيحائية هو ماء المطر الذي ينزل من السماء باعتبار أن مكانهما هو السماء وهناك علاقة ترادف أخرى بين "ماء" و"مطر" فكلاهما يحملان المعنى نفسه بالتقريب باعتبار أن الأمطار هي مياه تتشكل بعد تكون ظاهرة طبيعية في السماء، وأن كل منهما يوحي بالخصوبة والإنتاج والنمو من جديد.

ب.الاشتمال: يتضح من الجدول وجود علاقات اشتمال كثيرة نذكر منها العلاقة التي بين "غيمة" و"ماء" وكذلك بين "الريح" و"الهواء"، فهذه الألفاظ تمثل ظواهر طبيعية تحدث في الكون، في

حين أن دلالتها الإيحائية هو أن الشاعر استعملها ليسقط عليها ما يموج في داخله من مشاعر مضطربة كالقلق والانفعال، الخوف والتمني.

ج. **التضاد:** أما علاقة التضاد فيسجل الجدول علاقة تضاد بين لفظتي "شمس" و"سحابة" وبين "شمس" و"غيمة"، حيث أن كل منهما لا يمكن أن يتواجد مع الآخر في نفس والوقت، فإذا حضرت الشمس غابت السحابة أو الغيمة والعكس كذلك،وهذا ما يوضح قدرة الشاعر وإبداعه الفني في توظيف مثل هذه القضايا الدلالية –التضاد–واستخدامه بطريقة محكمة لها القدرة في التأثير على المتلقي، ولا يبدو في الجدول أثر لعلاقة الجزء بالكل.

- **الحقل الثاني: حقل الألفاظ المرتبطة بالطبيعة الحية " حقل النبات".**

إن الانسجام الحاصل بين حضارة الأمة ولغتها، ينعكس لا محالة في العلاقة القائمة بين هذه اللغة ومظاهر بيئتها، وإن ما تتضمنه أساليب اللغة المستعملة من قبل الشاعر من مظاهر طبيعية ونباتية توحي بالقدرة الإبداعية لدى الشاعر والتي تحقق التأثير والاستجابة من خلال استعمال رموز الطبيعة والتي عن طريقها يمكن معرفة بيئة المبدع من خلال ما يوظفه من ألفاظ وأساليب.

فنجد الشاعر سميح القاسم يذكر من ألفاظ النبات: (شجر، زهور، سنبلة، عناقيد، قمح، الورد كرْم).

وسنقوم بإبراز الدلالة الأصلية والإيحائية لبعض المفردات كما يلي:

1. **شجر**: يقول ابن منظور في اللسان: « الشَّجَر من النبات، ما قام على ساقٍ؛ وقيل: الشَّجَر كل ما سَما بنفسه، دَقَّ أو جَلّ، قاومَ الشّتاءَ أو عجَزَ عنهُ، والواحدة من كل ذلك شَجَرة وشِجَرة»[1]
وجاء في أساس البلاغة: « شجر: وادٍ شَجِيرٌ، وأرضٌ شَجِرةٌ: كثيرة الشَّجر، وهذه الأرض أشجر من هذه».[2]

ومن السياقات التي وظف فيها الشاعر هذه اللفظة – شجر– نجد ما يلي:

لماذا تصيحُ عناقيدكَ المهملَهْ

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ص 394.
[2]– الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، ص 494.

ومنذا تُكَلِّمُ يا كَرْمُ؟

منذا تخاطبُ يا شجَر التين؟

منذا؟ وتعرفُ أنك تجهلُ

قاموسَ ضيفتك القنبلهْ

وتسقطُ في ورطة الأسئلَهْ

وفي المحنة المهزلَهْ

على أُمَّةٍ مثقلَهْ.[1]

ومن السياقات التي ذكرت فيها كلمة "الشجر" أيضا قول الشاعر:

إذن هذه الحرب مبتدأٌ والسلامُ الخَبرْ

وعُسر الهلاك قضاءٌ ويُسر الدمارِ القَدَر

وبرقُ الرصاص ورعُد القنابل وَحْيُ المطر

وما يحفز اللغمُ في الحقل توقُ البذور وحلمُ الشَّجَرْ

وما من خرابٍ وما من عذابٍ وما ضَرَرْ.[2]

فاستعمال الشاعر للفظة "الشجر" في السياق الأول دال على التمسك والانتماء الثابت للوطن وقوة الصبر والتحمل كما يوحي توظيفه للفظ الشجرة بمكانتها ودورها في صياغة الحياة الفلسطينية أما دلالة اللفظة في السياق الثاني فكانت مرتبط بالحرق والنار، وتوظيف الشاعر لها في مثل هذا السياق راجع إلى خيبة الأمل والمحاولات المتكررة لاستئصال الإنسان الفلسطيني من جذور وطنه وتربته.

[1]- الديوان، ص 9.

[2]- الديوان، ص 60.

2. **سنبلة:** جاء في لسان العرب: « السّنبلُ معروف، وجمعه السَّنابِل، ابن سيده: السُّنْبُلُ من الزَّرْعِ واحدته سُنْبُلَةٌ، وقد سَنْبَلَ الزَّرعُ إذا خَرَجَ سُنْبُلُهُ، والسَّنَابِلُ: سَنَابِلُ الزَّرعِ من البُرِّ والشعير والذُّرَةِ ».[1]

ومن السياقات التي وظّف فيها الشاعر لفظة "سنبلة"، قوله:

وأبكي. لتضحكَ بعدي الحياةُ

وتضحكَ سنبلةٌ في الجحيمْ

ويضحكَ شعبٌ يقاومُ موتَ الشعوبِ

وموتَ الحياةِ

ويمشي شجاعاً جميلاً

ويمشي مضيئاً صراط دمي المستقيمْ

وحيّاً أُقيمْ

وميتاً وحيّاً أُقيمْ.[2]

لفظة "السنبلة" في هذا السياق رمزت للحياة والتجدد ورغبة الشاعر في البقاء والاستمرار مهما كانت الظروف المأساوية التي يكابدها .

3. **الورد:** يذكر ابن فارس: «الوَرْدُ: لونٌ من الألوان... يقال فرسٌ وَردٌ، وأسد وَردٌ، إذا كان لونهُ لونَ الوردِ، والله أعلم بالصواب»[3]، وحسب ما جاء في لسان ابن منظور: «وَرْدُ كُلِّ شَجَرَةٍ: نَوْرُهَا وقد غلبت على نوع الحَوْجَمِ، قال أبو حنيفة: الورد نوْرُ كل شجرة وزهْرُ كلّ نَبْتَةٍ، واحدته وردة... الجوهري: الورد بالفتح الذي يشمّ،...الورد لون أحمر يضرب إلى صفرةٍ حَسَنةٍ في كلّ شيء»[4].

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 11، ص 348.

[2]- الديوان، ص70.

[3]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 6، ص 105.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مج 3، ص 456.

وقد ذكر الشاعر لفظة "الورد" في السياق الآتي:

على مَسْكَبِ الوردِ جثّةُ أمٍّ جديدَهْ

وفي الرحم جثَّةُ حُلم جديدٍ

وفي ساحةِ البيتِ ما تنثر الريحُ

من ورق الوردِ بين اصطفاقِ الغسيلِ

ومن صَفَحاتِ الجريدَهْ

وجثَّةُ زوجٍ جديدٍ

وصرخَةُ بنتٍ وحيَدهْ.[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري توظيف الشاعر سميح القاسم للفظة "الورد" مرتين والملاحظ أن لفظة الورد الأولى جاورتها لفظة جثة فإن دلّ الورد على الحب والخير، فقد تكثفت دلالة الألم و الجراح والمآسي في الجثة مما يوحي بأن الشاعر لم يفقد الأمل في السلام رغم كل تلك المجازر.

[1]– الديوان، ص 15.

- **الحقل 02: حقل الطبيعة الحية (حقل النبات).**

جدول بياني لأنواع العلاقات الدلالية بين الألفاظ:

	(1) شجر	(2) زهور	(3) سنبلة	(4) عناقيد	(5) قمح	(6) الورد	(7) كرم
شجر	=	ل		ل	ل	ل	ف
زهور	ل	=			ل	ف	ل
سنبلة			=		ج ل		
عناقيد	ل			=	ل	ل	ل
قمح		ل	ج ل		=		
الورد	ل	ف				=	ل
كرم	ف	ل			ل	ل	=

مفاتيح الرموز: ف: ترادف، **ل:** اشتمال، **ج ل:** جزء من كل، **=:** اللفظة ذاتها.

أ. **الترادف:** يتضح من خلال الجدول وجود علاقتين للترادف تظهر بين "زهور" و"الورد" وبين "كرم" و "شجر"، إذ أن العلاقة الأولى دلت على الأمل والفرح والسعادة، أما العلاقة الثانية دلت على الانتماء الثابت للوطن والبيئة.

ب. **الاشتمال:** كما هو موضح في الجدول أعلاه وجود الكثير من علاقات الاشتمال نذكر منها التي وقعت بين "شجر" و"عناقيد"، كذلك بين "كرم" و"زهور" حيث أن كل واحدة تشتمل على الأخرى التي من نفس الحقل وهو حقل التجشير.

ج. **جزء من كل:** في هذه العلاقة نجد نموذج واحد فقط يظهر بين "القمح" و"سنبلة" وهي علاقة واضحة باعتبار أن القمح يستخرج من السنابل وبالتالي هي علاقة العام بالخاص. ولا يظهر بالجدول أي علاقة للتضاد.

- **الحقل الثالث: حقل الطبيعة الحية "حقل الحيوان".**

لقد وظف سميح القاسم الألفاظ الدالة على الحيوان في مقطوعات الديوان من خلال استعمال الرمز وذلك تبعا للمواقف التي يريد التعبير عنها، فنجد سميح يلون خطابه بأسماء الحيوانات، ويبدع في الدلالة الرمزية لكل لفظ حسب السياق الذي يرد فيه وقد ذكر من بين تلك الأسماء (كلب خيل، عقارب، الوحوش، الطيور)، وعليه سنبين ما جاء في القواميس والمعاجم من دلالات أصلية لبعض هذه الألفاظ لنوضح فيما بعد الدلالة الإيحائية للألفاظ نفسها، ومن بين هذه الألفاظ نقدم:

1. **كلب**: جاء في لسان العرب: «كلب: كُلّ سَبعٍ عَقُورٍ»[1]، وحسب ما ورد في مقاييس اللغة: «الكلب: وهو معروف، والجمع كِلابٌ وكَليب...والكَلْبُ الكِلْب: الذي يكْلَب بلحوم الناس»[2]

ومن السياقات التي وردت فيه لفظة "الكلب"، نجد قول الشاعر:

هنا الأرضُ. موحشةٌ فارغَهْ

وبعضُ الكلابِ الشريدةِ في دمها والغَهْ

هنا الأرضُ. من مجلسِ الأمنِ تمضي

إلى مجلس الأمنِ يُهرَعُ من وصمةٍ دامغَهْ

إلى وصمةٍ دامغَهْ

إلى وصمةٍ دامغَهْ.[3]

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "الكلب"أيضا نجد:

إلى أين تفضي القذائفُ؟ ومن أين ندخل هذي الزواريبَ

لحمُ الشوارعِ مزَّقَهُ القصفُ. وانهارَ بابٌ على لحمِ بابْ.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 1، ص 722.

[2]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 5، ص 133.

[3]- الديوان، ص 17.

كلابٌ. كلابٌ. كلابْ

أبي ماتَ

بَيِّي.. أنا فاديه

وتمضي الكلابُ إلى صدفةٍ ثانيه

وشيخٌ عجوزٌ مُسجَّى وراءَ جنونِ السؤالِ وفوضى الجواب

أبي..أنتَ حيٌّ وميِّتٌ

أنا.. فاديه.[1]

وظف الشاعر سميح القاسم لفظة "الكلاب" في كلا السياقين دلالة ورمزا للمستعمر والاحتلال الصهيوني، نظرا لأفعالهم وجرائمهم البشعة في حق المدينة الطاهرة وأبنائها البريئين، والتي توحي –لفظة الكلاب–بمدى قوة البطش والاعتداء والافتراس التي مارسها العدو كحيوان متشرد عديم الرحمة والإنسانية.

2. **الخيل**: جاء عن ابن منظور: « الخيل :الفرسان... والخيل:الخيول، وفي التنزيل العزيز: والخَيلَ والبغالَ والحَمير لتركبُوها... ».[2]

وقد وظف الشاعر سميح القاسم لفظة "الخيل" في السياق الآتي:

لماذا تطاردُنا الأُحجيه

لماذا تدقُّ قنابلُ صهيونَ أبوابَنا

وللفُرس والتُّرك ما للفرنجة والرومِ

خيلٌ ونارٌ تهدّد أعتابَنا

[1]– الديوان، ص 28.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مج 11، ص 231.

ونحن كما عهدتنا القرونُ

نواجهُ بالوردِ أعداءَنا

ونذبحُ بالودِّ أحبابَنا.[1]

دلت لفظة "خيل" في هذا السياق على العدو الصهيوني وأسلحة الدمار التي استعملها من أجل محو الإنسان الفلسطيني، فالخيل ترمز للعدو الذي ظلّ يطارد تلك الأرض زمنا بعد زمن بقوة وسرعة.

3. الطيور:

يقول ابن منظور في لسان العرب: «الطَّير: معروفٌ اسمٌ لجماعةِ ما يطيرُ، مؤنث والواحدُ طائرٌ والأنثى طائرةٌ وهي قليلة؛ التهذيب وقلمّا يقولون طائرةٌ للأنثى».[2]

ووردت لفظة "طيور"في السياق الشعري الآتي:

وتنذرُ صفَّارةٌ باقترابِ الصورايخ ينبض قلب الملاجيءِ

بالناس. لكنّ سرب الطيور المروّعَ يجهل سرّ الصواريخ

يجهل لغز الملاجيءَ. ماذا إذن؟

أليس لسرب الطيور ووحش الوعور ملاذٌ

أمينٌ بهذا الوطن؟

وماذا إذن؟

أتدفع حتى الطيور وحتى الوحوش، أتدفع

هذا الثمن؟

لماذا؟ وكيف؟ وأينَ؟ ومن؟

[1]- الديوان، ص 25، 26.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ص 508، 509.

وأيةُ أرضٍ؟ وأيُّ زمن؟

تخافُ الطيورُ. وتخشى الوحوش .أجل إنما

تستطيع الرحيلَ بدون دموعٍ ودونَ صلاةٍ

ودونَ كَفَن..[1]

الملاحظ في هذه المقطوعة تكرر لفظة "الطيور" أربع مرات، فيذكر الشاعر في البداية ذاك الحيوان الذي يتميز بالألفة غير الجارح فيصور بإبداع متقن كيف أن جماعات كثيرة من الطيور جاهلة وخائفة من السلاح الفتاك الذي يجوب مناطق عبورها، ويتساءل سميح القاسم في السياق الثاني والثالث الذي وردت فيه اللفظة عن حق الطيور في العيش بسلام ولماذا تدفع ثمن هذه الحرب، ليختم في السياق الموالي بخوف الطيور من كل ما حلّ بهذا الوطن ورحيلها دون رجعة، ويرمز بذلك إلى البحث عن السلام والحرية.

- **الحقل 03: حقل الطبيعة الحية (حقل الحيوان)**

جدول بياني لأنواع العلاقات بين الألفاظ

	(1) كلب	(2) خيل	(3) عقارب	(4) الوحوش	(5) الطيور
كلب	=			ل	
خيل		=			
عقارب			=		
الوحوش	ل			=	ل
الطيور				ل	=

– **مفاتيح الرموز: ل:** اشتمال، **=:** اللفظة ذاتها.

[1]– الديوان، ص 51، 52.

يتضح من خلال الجدول وجود علاقتي اشتمال تتضحان بين "كلب" و"الوحوش" وكذلك بين "الوحوش" و"الطيور"، فكلتاهما يشتملان على بعض، فالطيور أصناف فيها طيور السلام وفيها الطيور المتوحشة الجارحة، وكذلك "الكلب" فهو يعد من الوحوش الموجودة في الطبيعة "الأرض".

وإن استعمال الشاعر لمثل هذه الألفاظ يرمز به للخير والسلام من جهة ومن جهة أخرى للقوة والتوحش وانعدام الرحمة لدى العدو الصهيوني.

في الجدول لا أثر لأي من العلاقات الآتية: الترادف –التضاد– الجزء من كل.

- **الحقل الرابع: حقل الإنسان "حقل الجسد والأعضاء".**

احتوى ديوان "عجائب قانا الجديدة " للشاعر سميح القاسم ملمحا أسلوبيا ارتبط بحقل الإنسان وما تفرع منه (حقل الجسد والأعضاء)، (حقل البعد الروحي)، ونجد سميح القاسم يوظف مثل هذه الألفاظ – ألفاظ الإنسان– بصورة كثيفة بهدف تحقيق الإثارة والانتباه لدى المتلقي.

تم تقسيم الألفاظ التي وظفها الشاعر في حقل الإنسان إلى فرعين: الأول يخص الجسد والأعضاء، والثاني مرتبط بالبعد الروحي، وسنتناول في بادئ الأمر، حقل الجسد والأعضاء ومن بين الألفاظ التي وردت في مقطوعات الديوان نجد (الجسد– جسمي– صدري– وجه– عين– يد– كف– دم– القلب...).

وسنبين فيما يلي بعض الدلالات الأصلية والدلالات الإيحائية لبعض ألفاظ هذا الحقل:

1. **الجسد:** يقول ابن منظور: « الجسد: جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأَجسام المغتدية، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض والجَسَد: البدن»[1]، وجاء في مقاييس اللغة « تجمع الشيء ...و اشتداده.من ذلك جسد الإنسان والجسَد و الجسِد من الدم: ما يَبِسَ، فهو جَسَدٌ وجاسد»[2]، وفي حين يذكر الزمخشري: « جَسَد: دمٌ جَاسِدٌ وجَسِيدٌ، جَامِدٌ، يابسٌ ».[3]

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "الجسد" قول الشاعر:

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج 3، ص 120.

[2]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 1، ص 457.

[3]– الزمخشري، أساس البلاغة، ج 1، ص 138.

أنا كَفُّ يَدْ

فقدتُ يديَّ. فقدتُ الجَسَدْ

أنادي. أنادي. وما من أَحَدْ

أنا كَفُّ يَدْ.[1]

وظف الشاعر لفظة "الجسد" كدلالة على المعاناة والألم وقمة اليأس التي يعانيها بسبب القهر والظلم والاستبداد.

2. **القلب**:

يذكر ابن فارس: «يدلّ على خالص شيءٍ وشَريفه، والآخَرُ على ردِّ شيء من جهةٍ إلى جهةٍ...والقلبُ: قلبُ الإنسانِ وغيره، سميَّ لأنه أخلُص شيءٍ فيه وأرفَعُهُ»[2]. ويقول ابن منظور: «القَلْبُ: مُضْغَةٌ من الفُؤادِ مُعَلَّقَةٌ بالنّياطِ».[3]

وذكرت لفظة القلب في قول الشاعر سميح القاسم:

وفي القلبِ ما لمَلَمَ القلبُ من أمنياتٍ طريدَهْ

وبعضُ الأغاني الشريدَهْ

على الطرقاتِ البليدَهْ

وفي الشُّرفات البعيدَهْ

وفي القلب نبضٌ تلاشى

يحاولُ أن يستعيدَهْ

[1]- الديوان، ص 05.

[2]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 5، ص 17.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مج 1، ص 687.

وأشلاءُ رؤيا جديدَهْ.[1]

فالشاعر في هذا السياق وظّف لفظة "القلب" للدلالة على ما يحلمه عضو "القلب" من هم وغم وأماني تكاد تكون مستحيلة، ومن جهة أخرى ضيق المشاعر وعدم القدرة على إخراج المكبوتات وبالتالي تكون النتيجة توقف نبضات القلب، حيث تنوعت دلالة هذه اللفظة (القلب) بين ما هو حسي وما هو عضوي، واستعماله كرمز للمزج بين المشاعر والأحاسيس أي بين الحب والكره والانفعال.

3. **الدم:** ورد في لسان العرب: «الدمّ: يدلّ على غِشْيان الشَّيء، مِن ناحيةِ أن يُطْلَى به.تقول دمْتُ الثَّوبَ، إذا طليته أيّ صِبغ » .[2]

ونلاحظ في الديوان أن لفظة "الدم" وردت في الكثير من السياقات، منها:

نبيذٌ من الدمِّ، تلك عجيبةُ قانا الجديدَهْ

وللماءِ رؤيا المسيح القديم الجديد

وكأسُ نبيذ القصيدَهْ

لعرسِ النوايا وورد الدماءِ وقمح العقيدَهْ.[3]

وقول الشاعر في المقطوعة الشعرية الآتية:

أُقاومُ موتَ الحياةِ،

بنار الحياةِ ونورِ الحياةِ

وحُلم الحياةِ العظيم..

بحلمِ الحياةِ العظيمه

[1]- الديوان، ص 15، 16.

[2]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، ص 260.

[3]- الديوان، ص 32.

وموت الجريمه

بنور الصراط العزيز البهيّ الجميل القويّ

صراط دمي المستقيمْ..

صراط الدم المستقيمْ..[1]

وردت لفظة "الدم" في سياق أسطر القصيدة الأولى، ودلت على معنى الشراب المنبوذ والكفيل بهذا التوضيح ما ورد قبلها –نبيذ–، وهذا يوحي على ما ألم بمدينة قانا من فظاعة المجازر وكثرة دماء الأبرياء، أما في سياق المقطوعة الثانية يوظف الشاعر تقنية التناص "صراط الدم المستقيم" مستوحاة من الكتاب المقدس –القرآن الكريم–، قوله جل شأنه: ﴿اِهْدِنَا الِّصرَاطَ الـمُسْتَقِيمَ (06) صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِم غَيْرِ الـمَغْضُوبِ عَلَيهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ(07)﴾[2]، والدلالة الإيحائية للفظة "الدم" هو الصرامة وطريق الحق.

[1]– الديوان، ص 72.

[2]– سورة الفاتحة، الآية (06)، (07).

- **الحقل 4: حقل الانسان (حقل الجسد والأعضاء)**

جدول بياني لأنواع العلاقات بين الألفاظ:

	(1) الجسد	(2) جسمي	(3) صدري	(4) وجه	(5) عين	(6) يد	(7) كف	(8) دم	(9) القلب
الجسد	=	ف	ج ل	ج ل	ل	ج ل	ل	ل	ج ل
جسمي	ف	=	ج ل	ج ل	ل	ج ل	ل	ل	ج ل
صدري	ج ل	ج ل	=					ل	ل
وجه	ج ل	ج ل		=	ج ل			ل	
عين	ل	ل		ج ل	=			ل	
يد	ج ل	ج ل				=	ل	ل	
كف	ل	ل				ل	=	ل	
دم	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	=	ل
القلب	ج ل	ج ل	ل					ل	=

- **مفاتيح الرموز: =**: اللفظة ذاتها، **ل**:اشتمال، **ج ل**: الجزء من كل، **ف**: ترادف.

أ. **الاشتمال:** يتبين من خلال الجدول وجود علاقات اشتمال كثيرة تظهر بين "الجسد" و"الدم"، "الكف" و"الجسد"، كذلك بين "العين" و"الدم"، وأيضا بين "القلب" و"الصدر" ونجد أغلبية الأعضاء تشتمل على هذه العلاقة مع لفظة "الدم".

ب. **الترادف:** تظهر علاقة واحدة فقط بين "الجسد" و "جسمي".

ج. **الجزء من كل:** تظهر علاقة الجزء من كل بين "الجسد" و"صدري"، وبين "الجسد" و"القلب"، وكذلك بين "الوجه" و "عين".

وكان اختيار الشاعر لهذه الألفاظ المتعلقة بالإنسان لأنه مرتبط بالإنسان جسدا وروحا، وأن هذه الألفاظ رمزا من النضال والمعاناة والصمود والانتصار.

- **الحقل الخامس: حقل الانسان " البعد الروحي"**

وظّف الشاعر سميح القاسم في هذا الحقل ألفاظ ذات بعد روحي ترتبط بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية، ولأنها تمثل رموز للحب والمعاناة والصمود والنضال، ومن الألفاظ التي وردت في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم نجد (روحي، عمري، حياتي، موتي، رعبي، خوفي، عذابي قوتي...)، ونذكر فيما يلي الدلالة الأصلية لبعض هذه الألفاظ، معتمدين في ذلك على بعض المعاجم العربية.

1. **روحي**: يقول ابن منظور: « الرُّوحُ، بالضَمّ، في كلام العرب: النَّفْخُ، سُمّيَ رُوحًا لأنّه ريحٌ يخرجُ من الرّوحِ »[1]، أما في مقاييس اللغة فيقول ابن فارس: « الرّوحُ، رُوحُ الإنسانِ، و إنّما هو مشتق من الرِّيح... والرّوح: جبريل عليه السلام، قال جل ثناؤه: ﴿ نَزَلَ بِهِ الرَّوحُ الأمينُ.عَلى قَلبكَ﴾ »[2].

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "روحي"، قول القاسم:

أنادي. وصاحبتي لا تردُّ. تقولون ماتت

وصاحبتي لا تموتُ. هي الآن تحت الركام

بقربي. فياليتها سامعه

صديقةُ عمري. حبيبةُ روحي .

وياليتها سامعه.[3]

وظف الشاعر سميح القاسم لفظة "روحي" للدلالة على تحذّر الإنسان الفلسطيني وحبه لوطنه والنضال بالروح من أجل شروق شمس الحرية والسلام.

ومن السياقات التي جاءت فيها لفظة الروح أيضا، قول الشاعر:

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 2، ص 459.

[2]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 2، ص 454.

[3]- الديوان، ص 6،7.

و يا أيهذا الغلامُ الجنوبيُّ لا ريَّ في الدمعِ

والدمِّ لا ريَّ يا ابني. صهاريجُ حزني وخوفي

ترنُّ ودعوة قلبي وروحي ترنّ .. ترنّ..ترنّ

ولا تُستجابُ.[1]

دلت لفظة "روحي" في هذا السياق على المعاناة و الألم الذي يعيشه الشاعر واضطراب مشاعره والإرهاق النفسي الذي يشعر به حدّ الوصول إلى مرحلة اليأس.

1. **موتي**: يقول الزمخشري : « موت: مات مَوتةً لم يمُتْهَا أَحَدٌ، وماتَ مِيتةَ سوءٍ، وأماتَهُ الله وهو ميّت وميْت، وهم موتى وأمواتٌ وميّتونَ»[2]، وجاء في معجم لسان العرب:

« موت: الأزهري عن الليث: المَوْتُ خَلَقٌ من خَلق الله تعالى.غيره: المَوتُ والمَوتَانُ ضِدُّ الحياةِ ».[3]

ويوظف سميح القاسم لفظة "موتي" في السياق الآتي:

وأُعلنُ أني تشيّعتُ للسّنة الظافرهْ

على دين حرّية الصاعدينَ

إلى مذهب الأمم الثائرهْ

وأَشهدُ. أَشهدُ. أنّي أُقاومُ موتي

أُقاومُ موتَ الشعوبِ

أُقاومُ موتَ الزهورِ وموتي

وموتَ الطيورِ وموتي

[1]- الديوان، ص 55.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، ص 231.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مج 2، ص90.

وموتَ السلامِ وموتي

وموتَ الجَمالِ وموتي.[1]

نلاحظ أن الشاعر وظف لفظة "موتي" بصورة مكررة،و هو يرمز به إلى المستعمر وفي ذلك تأكيد على رغبته في الحياة ومقاومة العدو من أجل إحياء السلام، والمحافظة على جمال الأرض وكائناتها ورفض الاستسلام والخضوع للحرب والدمار الذي يحدثه ذلك المستبد.

1. **حياتي**: ورد في لسان العرب: « الحياة: نقيض الموت، كتبت في المصحف بالواو ليعلم أن الواو بعد الياء في حد الجمع، وقيل على تقييم الألف»[2]، وقال ابن فارس: « الحياة: (حيّ) وهو ضِدُّ الموتِ والموتَان، ويسمَّى المطَرُ حيًّا لأنّ به حياةُ الأرضِ».[3]

ومن السياقات التي وردت فيه لفظة "حياتي"، قول الشاعر:

فلستُ سوى ولدٍ من ضحايا الجنوبِ

ولم أدر. لم أدر أن حياتي.

وحلمي. وموتي..ذنوبي.[4]

تحمل لفظة "حياتي" في الأسطر الشعرية السابقة دلالة إيحائية على أن الشاعر أصبح يحمل بداخله فكرة سوداء، ألا وهي نظرته لحياته بأنها خطيئة وأنه تائه ومشتت ذهنيا فيما إذا كانت هذه مجرد حقيقة أم وهم خيالي يجوب أفكاره ويريد إقناعه بذلك.

[1]- الديوان، ص 70، 71.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج 14، ص 211.

[3]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، ص 122.

[4]- الديوان، ص 13، 14.

- **الحقل: حقل الإنسان (حقل البعد الروحي).**

جدول بياني لأنواع العلاقات بين الألفاظ:

	(1) روحي	(2) عمري	(3) حياتي	(4) موتي	(5) رعبي	(6) خوفي	(7) عذابي	(9) قوتي
روحي	=		ف	د	ل	ل	ل	ل
عمري		=		د				
حياتي			=	د				
موتي	د	د	د	=	ل	ل	ل	
رعبي	ل			ل	=	ف	ل	د
خوفي	ل			ل	ف	=		د
عذابي	ل			ل	ل		=	ل
قوتي	ل				د	د	ل	=

- **مفاتيح الرموز: =**: اللفظة ذاتها، **ف**: ترادف، **ل**: اشتمال، **د**: تضاد.

أ. **الترادف**: من خلال الجدول تظهر علاقات للترادف بين "عمري" و"حياتي"، وكذلك بين "خوفي" و"عذابي"، مثلت هذه الألفاظ البعد الروحي لدى الإنسان من خلال دلالات تخص المشاعر والأحاسيس والوجدان.

ب. **الاشتمال**: يلاحظ من خلال الجدول وجود الكثير من علاقات الاشتمال بين الألفاظ من بينها "روحي" و"رعبي"، "موتي" و"رعبي"، كذلك بين "عذابي" و"قوتي".

ج. **التضاد**: توجد علاقتي تضاد في الجدول تظهر بين "قوتي" و"رعبي" وبين "خوفي" و"قوتي" وإن استخدام الشاعر بمثل هذه الألفاظ تدل على ما يخلج في نفسه من مكبوتات حزينة ولكن في جهة أخرى ليزال صامدا ومتفائلا بقوة وثبات وعزيمة.

- **الحقل السادس: حقل الزمان والمكان**

في هذا الحقل يوظف الشاعر سميح القاسم العديد من الألفاظ الدالة على المكان والزمان وهو بذلك قد أعطى أهمية للفترات الزمنية وكل مكان وكل رقعة وقعت أو شهدت أحداث الحرب، باعتبار أن هذا الحقل مرتبط بالبعد الوجداني الذي يمثله في الشعر المعاصر، متناولا قيما رمزية مستوحاة من طبيعة العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان، وهي علاقة متولدة من الضغط المسلط على مشاعر المبدع.

ومن الألفاظ الدالة على هذا الحقل وهي كثيرة، نذكر:(ساعة، يوم، سنوات، ليل، نهار، صيف فصول، الوطن، البر، البحر...).

وقد دلت ألفاظ هذا الحقل على دلالات أصلية من جهة ومن ناحية أخرى على دلالات إيحائية رمزية.

1. **يوم**: يقول ابن منظور: « اليوم معروفٌ مقداره من طلوعِ الشَّمسِ إلى غُروبها، والجمْعُ أيّام إلى على ذلك وأصله أيوامٌ فأُدغِم. ولم يستعملوا فيه جمع الكثرة»[1]، وفي مقاييس اللغة لابن فارس: «يومٌ: الواحِدُ من الأيَّام، ثم يستعيرونه في الأمرِ العظيم ويقولون نعم فلان في اليوم إذا نزلَ»[2].

ومن السياقات التي وردت فيه لفظة "يوم"، قول الشاعر:

في صيف جزين في شطِّ جونية في ما تمنّت

طرابلسُ ..منذا أعدَّ أكاليلَ غارٍ لجبهة

تموز يوم يعود بسلِّ الثمار ومنذا أغارا

ليدميَ جبهة تموز محلاً وينثر بين الركام الثمارا.[3]

دلت لفظة "يوم" في سياق الأبيات الشعرية السابقة الزمن المنتظر لبزوغ خصوبة وجمال الوطن.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج12، ص 649.

[2]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج6، ص 159.

[3]- الديوان، ص 58.

2. **ليل**: جاء في لسان العرب : « الليل عَقيبُ النّهار ومَبْدَؤُهُ مِن غُروبِ الشّمسِ» [1]، ووردت لفظة "ليل" في المقطوعة الآتية:

وتَغْرقُ في البحرِ تغرقُ فينا مراكبُ فينيق تَغرقُ فينا ونغرقُ

فيها لنرفع مدّاً من القاع مدّاً جديداً تضيء لآلئه ليل

فينيقَ مدّاً وضيئاً بطهر الدماءِ وقدسِ الدموعْ

ومعجزةُ الله تظهرْ

وينتصر الله...والله أكبْر.[2]

جاءت لفظة "ليل" في الأسطر الشعرية السابقة بمعنى الهدوء والسكينة والجمال الذي يحوم ويزين اللحظات.

أما في **حقل المكان**، فنذكر:

1. **الأرض** : يقول ابن منظور: « الأَرْض التي عليهَا الناس،أنثى وهي اسم جنس، وكان حق الواحدة منها أن يقال أَرْضة ولكنهم لم يقولوا. وفي التنزيل: وإلى الأرضِ كيف سُطِحَتْ»[3] وحسب ما ورد في قول ابن فارس: «الأرضُ التي نحنُ عليها، وتجمع أرضين، ولم تجئ في كتاب الله مجموعةً فهذا هو الأصل ثمّ يتفرع منه قولهم أَرْضٌ أَريضَةٌ، وذلك إذا كانت ليّنة طيّبة»[4].

ومن السياقات التي وردت فيها هذه اللفظة، قول سميح القاسم:

هنا الأرضُ. موحشةٌ فارغَهْ

وبعضُ الكلابِ الشريدةِ في دمها والغَهْ

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 11، ص 607.

[2]- الديوان، ص 65.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مج 7، ص 111.

[4]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 1، ص 80.

هنا الأرضُ. من مجلسِ الأمنِ تمضي

إلى مجلس الأمنِ يُهرَعُ من وصمةٍ دامغَهْ

إلى وصمةٍ دامغَهْ

إلى وصمةٍ دامغَهْ

ومن عالمٍ قاصرٍ قاصرٍ

إلى محنةٍ بالغَهْ

هنا الأرضُ في الأرضِ في الأرضِ فارغَةٌ فارغَهْ.[1]

يوظف الشاعر في هذه الأسطر الشعرية لفظة "الأرض" وهي دلالة على الوطن ورمز للتجذر بالأصل والإيحاء بالتقديس، إضافة إلى ذلك فقد استخدم الشاعر أيضا ألفاظ ترتبط بقوة الأرض وتماسكها، نحو قوله:

رسمتُ على الرملِ حدّاً

وفي الصخر وعْدا

وفي الطينِ ردّا.[2]

2. **البحر**: جاء في أساس البلاغة للزمخشري: « بحر: هو من البحارة، وهم الذين يتَبَحَّرونَ في البحر» [3]، أما في معجم مقاييس اللغة فوردت لفظة البحر كما يلي: «بحر: قال الخليل سُميّ البَحرُ بحراً لاستبحارهِ وهو انبساطِه وسِعته»[4]، ويقول ابن منظور: «البحر: الماءُ الكثيرُ، مِلحاً كَان

[1]- الديوان، ص 17.

[2]- الديوان، ص 49.

[3]- الزمخشري، أساس البلاغة، ج 1، ص 47.

[4]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج1، ص 201.

أو عَذْباً، وهو خلافُ البَرّ، سُمّيَ بذلك لعُمْقِهِ واتّساعهِ وقد غَلَب على المِلْح حتى قَلَّ في العَذْبِ وجمعه أَبْحُرٌ وبحورٌ وبِحَارٌ».[1]

ومن السياقات التي وردت فيها لفظة "بحر" قول سميح القاسم:

أَتعلمُ يا سيد الحرب والبحر والجوّ والبرِّ؟ أنت تغوَّلتَ

جيشاً وأنتَ توغَّلتَ طيشاً وبطشاً، وأنت تسحّ

دُموعاً عليكَ.[2]

دلت لفظة " البحر" في الأسطر الشعرية هذه على الغربة و التشرد فهو رمز للرحيل والضياع وربما كان السبب في ذلك أن دخول اليهود إلى فلسطين كان عبره وكانت خيرات الأرض المسروقة تُصدّر أيضا من خلاله.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ص 41.

[2]- الديوان، ص 48.

- **الحقل: حقل الزمان والمكان**
  - **(حقل الزمان).**

جدول بياني لأنواع العلاقات بين الألفاظ:

	(1) سنوات	(2) ساعة	(3) القرون	(4) الفصول	(5) ليل	(6) نهار	(7) بضع دقائق	(8) يوم	(9) صيف
سنوات	=	ل	ل	ل	ل	ل	ر	ل	ل
ساعة	ل	=	ر	ر	ل	ل	ج ل	ل	
القرون	ل	ر	=				ر	ر	
الفصول	ل			=	ل	ل		ل	ل
ليل		ل		ل	=	د		ل	
نهار		ل		ل	د	=	ل	ل	
بضع دقائق	ر	ج ل	ر			ل	=	ل	
يوم	ل	ل	ر	ل	ل	ل	ل	=	
صيف	ر								=

- **مفاتيح الرموز: =**: اللفظة ذاتها، **ل**:اشتمال، **د** :تضاد، **ر**: تنافر، **ج ل**: الجزء من كل.

أ. **الاشتمال**: تضمن الجدول العديد من علاقات الاشتمال نذكر منها: "يوم" و"ساعة" "سنوات" و "قرون" وكذلك بين "الفصول" و"صيف".

ب. **التضاد**: تتضح علاقة التضاد في الجدول بين "الليل" و"النهار" .

ج. **التنافر**: تظهر هذه العلاقة بين "بضع دقائق" و"القرون" وكذلك بين "يوم" و"القرون".

د. **الجزء من كل**: وتظهر علاقة الجزء من كل بين "ساعة" و"بضع دقائق".

من الملاحظ أن الشاعر وظف ونوّع في الألفاظ الدالة على الزمن بطريقة مباشرة كسنوات – قرون– فصول، أو الألفاظ الدالة على الوحدات الصغرى الزمنية كيوم– ساعة – بضع دقائق ... وأيضا الألفاظ الدالة على أوقات اليوم مثل: نهار – ليل، وبهذا يكون الشاعر القاسم قد أولى أهمية للزمن، وجعله من المرتكزات الأساسية في معجمه العام.

➢ **حقل المكان**

	(1) السماء	(2) الأرض	(3) فضاء	(4) الملجأ	(5) قبوك	(6) ساحة	(7) شرفة	(8) الطريق	(9) الوطن	(10) البر	(11) البحر
السماء	=	ر	ف						ل	ر	ر
الأرض	ر	=	ر	ل	ل	ج ل	ج ل	ج ل	ف	ف	ر
فضاء	ف	ر	=						ل	ر	ر
الملجأ		ل		=	ف				ل	ل	
قبوك		ل		ف	=				ل	ل	
ساحة	ل	ل	ل	ل	ل	=			ج ل	ل	
شرفة	ل	ل	ل			ف	=	ل	ج ل	ل	
الطريق	ر	ج ل					ل	=	ج ل	ل	ل
الوطن	ل	ف	ل	ل	ل	ج ل	ج ل	ج ل	=	ل	ل
البر	ر	ل	ل	ل	ل		ل	ل	ل	=	د
البحر	ر	ل						ل	ل	د	=

- **مفاتيح الرموز: =**: اللفظة ذاتها، **ف**: ترادف، **ل**: اشتمال، **د**: تضاد، **ج ل**: الجزء من كل.

أ. **ترادف**: تتضح علاقة الترادف بين الألفاظ الآتية: "السماء" و"الفضاء"، وبين "الأرض" و"الوطن"، "الأرض" و"البر"، وأيضا بين "شرفة" و"ساحة".

ب. **الاشتمال** : تظهر بين "الأرض" و" الملجأ"، "ساحة" و"فضاء" وكذلك بين "البر" و"قبوك" "البحر" و"الوطن".

ج. **التضاد**: يبين الجدول وجود علاقة تضاد واحدة بين "البر" و"البحر".

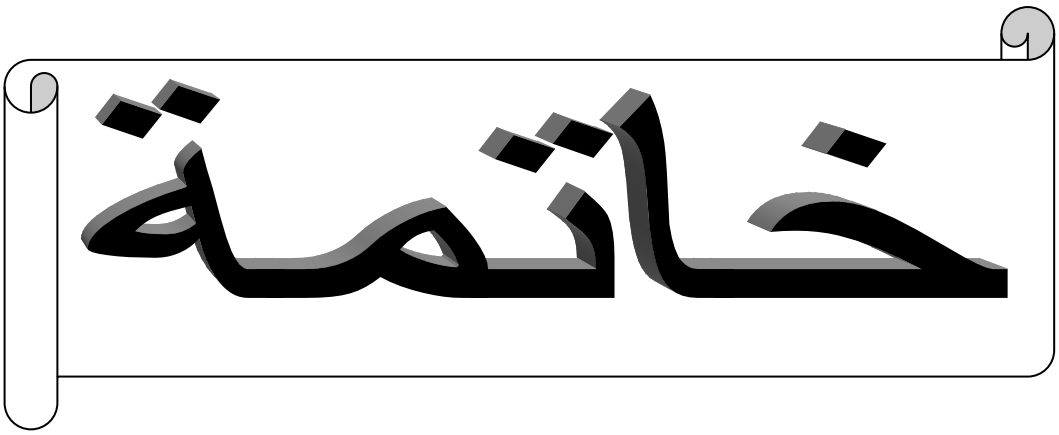
د. **تنافر**: يوضح الجدول وجود علاقتي تنافر تظهر بين "السماء" و"البر"، وبين "السماء" و"البحر".

هـ. **الجزء في كل:** تظهر هذه العلاقة بين "الطريق" و"الأرض"، "الوطن" و"ساحة"، "الوطن" و" شرفة"، يستخدم سميح القاسم أسلوب التكثيف في حقل المكان، ويوظفها في سياق مشترك، متقنا بذلك صورة اللوحة الوجدانية التي تحكي الكثير من الدلالات.

خاتمة الفصل:

وفي ختام هذا الفصل نلخص إلى أن المستوى الدلالي في مجموعة قصائد ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم قد تميز بين إستراتيجية العنونة ونظرية الحقول الدلالية، حيث تناولنا في دراسة العنوان ثلاث بنيات: البنية الأيقونية "الغلاف"، البنية التركيبية، وكذا البنية الدلالية فنجد بنية الأيقونة تتمحور في دراسة الغلاف الخارجي للديوان، وفي البنية التركيبية تم الحديث عن اتجاهين نحوي وصرفي وهما بهذا يشكلان نظام لغوي مترابط فمن الناحية الصرفية مثلا وجدنا استعمال الشاعر لصيغة (فعائل) (عجائب) للتأكيد على مستوى الخراب الذي حلّ بالمدينة و هدف بذلك إلى التأثير في المتلقي لمعرفة ما هي هذه الأحداث التي يصفها الشاعر بالعجائب، أما من الناحية التركيبية فقد جاء عنوان الديوان على الصورة الآتية: مبتدأ (محذوف) + خبر + مضاف إليه + صفة.

أما فيما يخص الدراسة التي تمت للحقول الدلالية، فقد استطاع الشاعر سميح القاسم وببراعة أن يوظف ألفاظ ومفردات ذات تعابير إيحائية غاية في الدقة والموضوعية وقد تطرقنا إلى مختلف العلاقات الدلالية الموجودة بين الكلمات في كل حقل كالترادف والاشتمال والتضاد وعلاقة الجزء من كل ومدى تناغمها وتفاعلها مع بعضها البعض لإيصال أفكار الشاعر إلى المتلقي.


خاتمة

أسفرت الدراسة الأسلوبية لمدونة "عجائب قانا الجديدة" لـ سميح القاسم عن نتائج متعدّدة تعدّد مستويات التحليل الأسلوبي، وفيما يلي حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها عبر كل مستوى:

أولا– على المستوى الصوتي:

الإيقاع الخارجي:

- **الأوزان:** من خلال تطرقنا للوزن الشعري تبين لنا أن الشاعر سميح القاسم قد نظم مقطوعات ديوان" عجائب قانا الجديدة " على وزن بحر واحد ألا و هو بحر المتقارب و قد استعمله الشاعر كون إيقاعه متدفق متلاحق، يصلح للوصف و سرد الأحداث ما ضمن للشاعر إمكانية تفجير طاقاته الخبيئة، فهذا البحر منحه قدرة أكبر على التعبير إضافة إلى الإمكانات الإيقاعية المختلفة التي يتيحها له.
- **التدوير:** ظاهرة التدوير حاضرة في قصيد "عجائب فانا الجديدة" للقاسم بشكل مكثف، فقد وظف القاسم هذه التقنية في أغلب مقطوعات الديوان مما يوحي بغزارة الدفقة الشعورية عند الشاعر و رغبته الجامحة في الاستمرار.
- **القافية وأنواعها:** وظف الشاعر سميح القاسم القوافي بأنواعها المقيدة و المطلقة ولم يرتكز على واحدة منها على حساب الأخرى فتجده يأتي بأنماط مختلفة من القافية في القصيدة الواحدة، وعدم تقيده بقافية واحدة أتاح له التعبير عن مشاعره بكل حرية.
- **التضمين:** شكلت ظاهرة التضمين ملمحا أسلوبيا واضحا في ديوان القاسم، وساهمت بشكل واضح في الوحدة الموضوعية في القصيد.

الإيقاع الداخلي:

- **التجنيس:** كان لبروز التجنيس في ديوان "عجائب قانا الجديدة" أثر واضح في موسيقى القصيدة من ناحية وفي إبراز قدرة الشاعر اللغوية التي أثرت الجانب الدلالي من ناحية أخرى.
- **التوازي:** سعى القاسم إلى تكثيف مدونته بأشكال التوازي المختلفة (التوازي الصوتي – التوازي التركيبي – التوازي الدلالي) فكان لذلك إسهام واضح في تكثيف الإيقاع الداخلي للقصيدة.
- **التكرار:** كان للتكرار –بأنماطه المختلفة– أثر في تشكيل الإيقاع الداخلي في "ديوان عجائب قانا الجديدة" فنجد القاسم يكرر الصوت المفرد المجهور منه و المهموس، وقد استطاع الشاعر

من خلال هذا التكرار الإفصاح الدلالات وكذا إثراء الإيقاع الداخلي للقصيد، كما أبانت تلك الأصوات أيضا عن مكنوناته النفسية، وإذا كان هذا على مستوى الصوت المفرد فقد وجدنا التكرار أيضا على مستوى الكلمات والجمل وهي أقدر على نقل الدلالات من الحروف.

ثانيا– على المستوى الصرفي:

في دراستنا للبنى الصرفية في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لسميح القاسم رصدنا كل من الوحدات المورفولوجية الحرة و الوحدات المورفولوجية المقيدة.

- **الوحدات المورفولوجية الحرة:**
- **الأفعال أبنيتها و دلالاتها:**

حضور الصيغة الدالة على المضارع (فعل) بنسبة أكبر من غيرها من الصيغ، إذ قدرت بـ:66.78%، و قد تمكنت الصيغة الدالة على المضارع بفعل حيازتها على أكبر نسبة حضور في ديوان القاسم من إبراز دلالات مختلفة. في حين قدرت نسبة الصيغة الدالة على الماضي بـ 27.37% وقد أفادت هذه الصيغة دلالات متنوعة، أما الصيغة الدالة على الأمر فقدرت نسبتها بـ 05.83% وهي النسبة الأقل مقارنة بغيرها.

- **المشتقات:** رصدنا للمشتقات بأنواعها المختلفة حضور لافت في مقطوعات الديوان وكان لهذا الحضور دلالات متعددة

أ. **الصفة المشبهة:** حضيت الصفة المشبهة بأكبر عدد تكرارات في ديوان "عجائب قانا الجديدة" إذ تواترت بنسبة تقدر بـ 48%، وكانت فيها النسبة الأكبر لصيغة (فعيل) التي تواترت اثنين و تسعين مرة من أبواب الفعل المختلفة، وقد صيغت على الأوزان الآتية: صيغة "فعيل" موزعة على أبواب الفعل الآتية(فعُل، فعِل، فعَل، فعَل)، صيغة "فعْلان" من باب(فعِل يفعَل)، صيغة فُعَال من باب (فعُل ـ يفعَل)، صيغة فيْعَل من أبواب الفعل الآتية: باب (فعَل ـ يفعُل)،باب (فعَل ـ يفعِل)، صيغة أفعل من باب (فعِل ـ يفعَل)، صيغة "فعْل"، وقد أدت هذه الصيغ دلالات مختلفة حسب السياق الذي وردت فيه.

ب. **اسم الفاعل**:ورد بنسبة أقل من الصفة المشبهة حيث قدرت نسبة حضوره في مقطوعات الديوان بـ 31%، وجاء مصوغا بكثرة من الفعل الثلاثي المجرد حيث ورد أربعا وأربعين مرة على هيئة المفرد ومرتين على هيئة جمع المذكر السالم، وثلاث مرات على هيئة جمع المؤنث السالم، ومرة واحدة على هيئة جمع التكسير، وجاء مصوغا من غير الثلاثي ست عشرة مرة وقد أفاد حضور اسم الفاعل على الوجه المبين دلالات كثيرة.

ج. **اسم المفعول**:ورد بنسبة تقدر بـ 17%، فكان حضوره بنسبة أقل في مقطوعات الديوان مقارنة بالصفة المشبهة و اسم الفاعل، وقد ورد اسم المفعول من الثلاثي المجرد على وزن (مفعول) مرة واحدة وكان على هيئة صيغة منتهى الجموع،وجاء على صيغة (فعيل) من الفعل الثلاثي المجرد اثنتي عشرة مرة و هذا الوزن ـ فعيل ـ من أوزان الصفة المشبهة وصيغة المبالغة، وهذا ما يعرف بالتناوب بين الصيغ وورد من الثلاثي المزيد بحرف واحد سبع عشرة مرة موزعة على أبواب الفعل الآتية: باب (فعَّل ـ يفعَّل)، باب (أفعَل ـ يُفعَل)، باب(فاعل-يُفاعل).وورد اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرفين من باب واحد (باب افتعل) مرتين، كما ورد أيضا من الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف في موضع واحد من باب (استفعل).

د. **صيغ المبالغة**: من أقل المشتقات ورودا في الديوان حيث وردت بنسبة 4%، حيث وردت في قصيد الديوان ثماني مرات موزعة على الصيغ الآتية: (صيغة فعِيل، صيغة فُعَّل، صيغة فعُول) وقد مثل البناء (فعيل) أكثر تواتر.

- **الوحدات المورفولوجية المقيّدة:**

السوابق:

أل التعريف: وقد ساهمت الوحدة المورفولوجية المقيدة المقترنة بالمركب الاسمي و المتمثلة في أل التعريف **"أل العهدية" و"أل الجنسية"**: في البنية الدلالية للنص فأفادت بهذا الاقتران عدة دلالات.

ثالثا– المستوى التركيبي: خلصنا في نهاية دراستنا للمستوى التركيبي أن التراكيب في ديوان "عجائب قانا الجديدة" لـ سميح القاسم تنوعت بين الجمل الخبرية والإنشائية على النحو الآتي:

- يوظف سميح القاسم الجمل الخبرية بشكل أكبر من الجمل الإنشائية فشكلت بذلك ــ الجمل الخبرية ــ ملمحا أسلوبيا مميزا لقصيد "عجائب قانا الجديدة"، وهي مرتبطة بالحالة

النفسية والسياق العام للخطاب، وفي ذلك دلالة على جنوح الشاعر إلى الإخبار لتقرير المعنى و توضيحه وإثبات الحقائق.

- أكثر سميح القاسم من جمل الاستفهام التي تعددت أدواتها في خطابه –موضوع الدراسة– وخرج بها الشاعر عن دلالتها الأصلية و هي طلب العلم بالأمر إلى أغراض بلاغية أخرى.
- تحضر في مقطوعات ديوان " عجائب قانا الجديدة"جملة النداء و الأمر والنهي وبالرغم من أن حضورها لم يكن بشكل مكثف إلا أن القاسم عندما وظفها شحنها بدلالات و معاني مختلفة لإثارة انتباه المتلقي.

أما عن أهم النتائج المتوصل إليها من خلال دراسة عوارض التركيب في ديوان"عجائب قانا الجديدة للقاسم" فتمثلت فيما يلي:

- ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر التي أكسبت لغة خطاب القاسم مرونة و طواعية لما تتيحه هذه الظاهرة من حرية في التركيب ومن أكثر ما يشيع في ديوان "عجائب قانا الجديدة" للقاسم تقديم الجار والمجرور وذلك لأغراض مختلفة كلفت انتباه المتلقي وتأكيد المعنى و تقويته وللحفاظ على الوزن و القافية...
- ظاهرة الحذف من الظواهر الحاضرة في ديوان "عجائب قانا الجديدة" غير أنها كانت بقلّة ولعلّ ذلك راجع إلى طبيعة اللغة عند القاسم و التي كثيرا ما تميل إلى المباشرة والابتعاد عن الغموض.
- ظاهرة التكرار من الظواهر اللغوية التي ألفيناها حاضرة بقوة في بنية النص الشعري لسميح القاسم، سواء على مستوى الحروف و الأدوات أو على مستوى التراكيب حيث تمكن من خلالها الشاعر تأكيد أفكاره وتثبيتها في ذهن المتلقي.

رابعا– المستوى الدلالي:

يتضح من خلال دراستنا للمستوى الدلالي ما يلي:

- **بنية العنوان والغلاف الخارجي للديوان:** كشف لنا البحث عن دلالات العنوان والغلاف الخارجي لـ "ديوان عجائب قانا الجديدة" عن أن الشاعر سميح القاسم لم يلجأ إلى توظيف عنوان المدونة بشكل اعتباطي و إنما لإيصال جملة من الدلالات والمعاني المتعلقة بالقصيدة أما الغلاف فقد عكس آهات المكان وترجم أحاسيس الشاعر والأمل الذي في نفسه على

مستقبل مفعم بالحب والأمن والهدوء على تلك الأرض وذلك من خلال توظيف اللون الأحمر والأخضر.

- **الحقول الدلالية:** وظف الشاعر في مدونته مجموعة من الحقول الدلالية منها حقل الطبيعة المادية و الحية،حقل الإنسان، حقل الزمان والمكان وقد ترجمت هذه الحقول أحاسيس الشاعر وكشفت عن قدرته في توظيف المفردات بطريقة تقتضيها طبيعة تجربته الشعرية مما أكسب تعابيره اللغوية وسائل إيحائية شديدة التأثير في المتلقي.

وأخيرا يمكننا القول أن هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث، والحقيقة أن أعمال الشاعر سميح القاسم زاخرة بظواهر فنية و جمالية تستحق من الباحثين الاهتمام بها وذلك من خلال استثمار المناهج النقدية الحديثة في مقاربة خطاباته الشعرية للتعرف على أبرز خصائصها ومميزاتها.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.
- سميح القاسم،ديوان"عجائب قانا الجديدة"،الحكيم للطباعة و النشر،الناصرة،2006.

1. ابتسام علي سيف نعمان المقطري: شعر المقالح دراسة أسلوبية (ديوان أبجدية الروح أنموذجا) رسالة ماجستير، إشراف: عبد الواسع الحميري، كلية اللغات،جامعة صنعاء، مخطوط 1425هـ-2004م.
2. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د ط) (د ت).
3. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978م.
4. إبراهيم عبد الله الغامدي: معالم الدلالة اللغوية في القرن الثالث الهجري(على مستوى الكلمة المفردة)، رسالة ماجستير، إشراف:سليمان إبراهيم العابد، جامعة أم القرى، مكة، مخطوط 1410هـ- 1979م.
5. ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، (د ط)، (د ت).
6. أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411هـ-1991م.
7. أحمد حسن حامد: التضمين في العربية (بحث في البلاغة والنحو)، الدار العربية للعلوم ودار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1422هـ-2001م.
8. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 1998م.
9. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م.
10. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم (عربي- عربي)، مكتبة لبنان ناشرون بيروت- لبنان، ط1، 2001م.
11. الأخفش (أبي الحسن سعيد بن سعدة): كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار أمانة بيروت- لبنان، ط1، 1394هـ-1974م.
12. أرواح عبد الرحيم الجرو: عوارض التركيب في الأصمعيات (دراسة نحوية وصفية تطبيقية) رسالة ماجستير، إشراف: كرم محمد زرندخ، الجامعة الإسلامية، غزة، مخطوط،1435هـ-2014م.
13. إميل بديع يعقوب: معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1413 هـ - 1993م.

14.إميل بديع يعقوب: موسوعة النحو والصرف والإعراب، دار العلم للملايين، (د ب)، ط1 1384هـ - 2005م.

15.بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع(دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع) مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط2، 1418هـ-1997م.

16.البشير جلول: التحويل الزمني للفعل الماضي في العربية، مجلة المخبر، (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)،عدد6، 2011م، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

17.بهاء الدين السبكي: كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط1، 1423هـ - 2013م.

18.بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994م.

19.تمام حسان: الأصول دراسة استيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب(النحو . فقه اللغة . البلاغة) عالم الكتب، القاهرة، (د ط)، 1420 هـ-2000م.

20.التنوخي(القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله): كتاب القوافي، تحقيق:عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978م.

21.توفيق الفيل: بلاغة التراكيب (دراسة في علم المعاني)، مكتبة الأدب، القاهرة، (د ط) 1991م.

22.الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1418هـ- 1998م.

23.الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط5، 2005م.

24.الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ايتراك للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2001م.

25.جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية،مكتبة المثقف، (د ب)، ط1، 2015م.

26.ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، (دب) (د ط)، 1371هـ-1952م.

27.جون ليونز: اللغة وعلم اللغة، تر وتح: مصطفى التوني، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1 1987م.

28.أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البُلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.

29.حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة السياب)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2002م.

30.حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية،مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، (د ط)،(د ت).

31.حسين نصار: القافية في العروض و الأدب،مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد– مصر، ط1 1421هـ-2001م.

32.حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع الإسكندرية، ط2، 1998 م.

33.حمزة حمادة: جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، رسالة ماجستير، إشراف: أحمد موساوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،مخطوط، 1429هـ 2008ـ م.

34.الحملاوي (أحمد بن محمد بن أحمد): شذا العرف في فن الصرف، تقديم و تعليق: محمد بن عبد المعطي، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، (د ب)، (د ط)، (د ت).

35.عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقي(دراسة صوتية مقارنة)، تقديم: مبارك حنون دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م.

36.عبد الحميد مصطفي السيد: دراسات في اللسانيات العربية (بنية الجملة العربية – التراكيب النحوية والتداولية– علم النحو وعلم المعاني)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1 1424 هـ - 2004م.

37.الخطيب التبريزي (أبو زكرياء يحي بن علي): كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415هـ، 1994م.

38.الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر): الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424 هـ-2013م.

39.ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمن بن محمّد): مقدّمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمّد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1، 2004م.

40.الخواص (شهاب الدين أبي العباس أحمد بن عباد القنائي): الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: عبد المقصود محمد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 1427هـ، 2006م.

41.خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، ط2 2006م.

42.رابح بن خوية: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن،ط1، 2013م.

43.رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن،ط1، 2013م.

44.رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة الجزائر، (د ط)، 1427هـ- 2006م.

45.رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النص، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2008م.

46.راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، مراجعة: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط1، 1413هـ - 1993م.

47.عبد الرحمان حسن الميداني: البلاغة العربية (أسسها، وعلومها، وفنونها)، دار القاسم، دمشق الدار الشامية، بيروت، ط1، 1416 هـ- 1996م.

48.عبد الرزاق مدخل: المنهج الأسلوبي عند محمد الهادي الطرابلسي، رسالة ماجستير، إشراف: محمد المبارك حجازي، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، مخطوط، 1433هـ- 2012م.

49.رشيد عبد الرحمان العبيدي: معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، العراق ط1، 1428هـ-2007م.

50.رشيد غنّام:شعر أبي الحسن الحصري (دراسة أسلوبية) أطروحة دكتوراه، إشراف:معمر حجيج كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، مخطوط، 1433هـ-2012م.

51.عبد الرّضا علي: موسيقي الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، دار الشروق، عمان، ط1، 1997م.

52.الرضيّ الأستراباذي (رضيّ الدين محمد بن الحسن): شرح الرضيّ على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط2، 1996م.

53.رمضان عبد الله: أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات، مكتبة سبتان المعرفة الإسكندرية، ط1، 2005م.

54.رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988م.

55.زكريا إبراهيم: مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)،دار مصر للطباعة، مصر، (د ط)،(د ت).

56.الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد): أساس البلاغة، تحقيق:محمّد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1419هـ-1998م.

57.الزواوي بغوره: ملف خاص حول البنية، مجلة المناظرة (مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج الفلسفية)، عدد5، س3، 1412هـ-1992م.

58.زين كامل الخويسي: لسانيات من اللسانيات، نقلا عن: محمد السيد علوان، المجتمع وقضايا اللغة، دار المعرفة الجامعية، (د ط)، الأزاريطة، 1997م.

59.سعد الدين التغتازني: شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د ط)،(د ت).

60.السكاكي (سراج الملّة والدين أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد): مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1407 هـ - 1987م.

61.عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، (د ب)، ط3، 1982م.

62.عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان،ط1، 2010م.

63.سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميا ـ صوتيا ـ صرفيا ـ نحويا ـ كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض- المملكة العربية السعودية، (د ط)، 1418هـ- 1998م.

64.سمويل. ر. ليقن: البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة: الولي محمد وخالد التوزاني، منشورات الحوار الأكاديمي، (د ب)، (د ط)، 1989م.

65.سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قَنْبر): الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، ط8، 1408هـ- 1988م.

66.سيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا -بيروت، ط1، 1994م.

67.سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر (د ط) 1993م.

68.سيف الدين طه الفقراء: المشتقات في العربية (بنية ودلالة وإحصاء). عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2013م.

69.السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر): شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، تحقيق: إبراهيم محمد الحمداني، أمين لقمان الجبار، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2011.

70.السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر): همع الهوامع في شرح الجوامع، تحقيق وشرح: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، (د ط)، 1413هـ - 1992م.

71.الشريف الجرجاني (أبو الحسن على بن محمد بن على): الحاشية على المطول (شرح تلخيص مفتاح العلوم في علوم البلاغة)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1428 هـ- 2007م.

72.الشريف الجرجاني (أبو الحسن علي بن محمد بن علي): كتاب التعريفات،تحقيق و دراسة: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة،(د ط)، 2004م.

73.شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، (د ب)،ط2، 1413هـ- 1992م.

74.صالح سليم الفخري: تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1996م.

75.صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ- 1998م.

76.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ- 1998م.

77.صلاح مهدي الفرطوسي: هاشم طه شلاش، المهذب في علم التصريف، مطابع بيروت الحديثة بيروت- لبنان، ط1، 1432 هـ - 2011م.

78.ابن طباطبا (محمد أحمد بن طباطبا العلوي): عيار الشعر،تحقيق: عباس عبد الساتر،دار الكتب العالمية،بيروت- لبنان، ط2، 1426هـ – 2005م.

79.عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج7 عدد 2، 2014 م.

80.عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، 1974م.

81.عباس محمود العقاد: أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، مؤسسة هنداوي، القاهرة- جمهورية مصر العربية، (د ط)، 2013م.

82.عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، (د ط)، 1393 هـ- 1973م.

83.عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب (دراسة)، مراجعة وتقديم : حسن حميد، (د نا)، (د ب) ط2، 1427هـ-2006م.

84.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار الفكر العربي، (د ب)، ط3، (د ت).

85.عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني)، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط1 1430 هـ - 2009م.

86.ابن عصفور الإشبيلي: الممتع الكبير في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون بيروت-لبنان، ط1، 1996م.

87.ابن عصفور الإشبيلي: شرح جمل الزجاجي (الشرح الكبير)، تحقيق: صاحب أبو جناح، (د نا) (د ب)، (د ت).

88.على جابر المنصوري: الدلالة الزمنية في الجملة العربية، الدار العلمية الدولية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2002م.

89.علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2007م.

90.غراتشيا غابوتشان: نظرية أدوات التعريف والتفكير وقضايا النحو العربي، ترجمة: جعفر دك الباب، مطابع مؤسسة الوحدة، دمشق، (د ط)، 1401 هـ- 1980م.

91.ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا): معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ب)، ط2، 1399هـ- 1979م.

92.عبد الفتاح عبد العليم البركاوي: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث(دراسة تحليلية للوظائف الصوتية والبنيوية والتركيبية في ضوء نظرية السياق)، دار الكتب،(د ب)، (د ط) 1991م.

93.فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط)، (د ت).

94.فتحي النصري: التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظاهرة، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 377، أيلول 2002.

95.أبو الفداء (عماد الدين إسماعيل بن الأفضل علي الأيوبي): الكُناش في فَني النحو والصرف دراسة و تحقيق: رياض بن حسن الخوام، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (د ط)، 1425هـ-2004م.

96.أبو الفرج قدامى بن جعفر: نقد الشعر، ضبط وشرح: محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، (د ب)، ط1، 1352هـ- 1934م.

97.الفيروز الأبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان،ط8، 1426هـ-2005م.

98. فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1 1424هـ- 2003م.

99.ابن كثير (الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل): تفسير ابن كثير (تفسير القرآن الكريم)، دار المعرفة بيروت- لبنان، ط6، 1420هـ-1999م.

100. كريمة محمود أبو زيد: علم المعاني دراسة...وتحليل، دار التوفيق النموذجية، القاهرة، ط1 1408هـ- 1988م.

101. كمال بشر: التفكير اللغوي، بين القديم والجديد، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، (د ط)، 2005م.

102. كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية(دراسة في الشعر العربي الحديث)،دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان، ط1 ، 2012م.

103. كنيوني محمد العياشي: شعر القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

104. لخضر هني: الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي(دراسة أسلوبية)، مذكرة ماجستير إشراف:علي خذري، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، مخطوط، 1432هـ-2011م.

105. عبد اللطيف محمد الخطيب: المستقصى في علم التصريف، دار العروبة للنشر والتوزيع الكويت، ط1، 1424هـ- 2003م.

106. ماريوباي: أسس علم اللغة، ترجمة و تعليق : أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8 1419هـ- 1998م.

107. ابن مالك (أبو عبد الله جمال الدين محمد بن عبد الله): تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكاتب العربي، القاهرة، (د ط)، 1387هـ - 1967م.

108. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984م.

109. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 1425هـ- 2004م.

110. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د ب)، (د ط)،1981م.

111. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد 32، 1991م.

112. محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية(التشكيل و مسالك التأويل)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، دار الأمان، الرباط، ط1، 1433هـ- 2012 م.

113. محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي ـ الدلالي)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1430هـ-2000م.

114. محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1 1420هـ- 1999م.

115. محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (د ط)، 2003م.

116. محمد رمضان الجربي: الأسلوب والأسلوبية، مراجعة: على رمضان الجربي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين ميلة، (د ط)، (د ت).

117. محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت ودار الفرقان،عمان- الأردن، ط1، 1405 هـ - 1985م.

118. محمد صلاح أبو حميدة: دراسات في النقد الأدبي، سلسلة إبداعات فلسطينية (18)،(د ب)، ط1، 2006م.

119. محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت).

120. محمد عبد الله جابر: الأسلوب والنحو، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية ط1، 1409هـ- 1988م.

121. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، إشراف: محمود علي مكي، الشركة المصرية العالمية لبنان،ط1، 1994م.

122. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف الإسكندرية، ط2، 1995م.

123. محمد عبد المنعم خفاجي: محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوب والبيان العربي الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، (د ط)، 1991م.

124. محمد علي السمان: العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1983م.

125. محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، عدد 18، سنة 2، أفريل، 1999م.

126. محمد محمد داود: العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط) 2001م.

127. محمد مرعي: العروض الزاخر واحتمالات الدوائر، (د نا)، (د ب)، ط1، 1424هـ 2004م.

128. محمد مفتاح: التشابه واختلاف نحو منهاجيه شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان،ط1، 1996م.

129. محمود عياد: مقال الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول(مجلة النقد الأدبي المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،عدد2، 1981م.

130. مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن ط1، 2011م.

131. مصطفى السحراتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، تهامة للنشر والمكتبات، جدة- المملكة السعودية، ط2، 1404هـ- 1984م.

132. المكودي (أبو زيد عبد الرحمن بن علي بن صالح): شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو للإمام جمال الدين محمد بن عبد الله بن مالك الطائي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا- بيروت، ط1 1425هـ- 2005م.

133. منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الأنماط الحضري، (د ب)، ط1، 2002م.

134. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت (د ط)، (د ت).

135. منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي(دراسة)،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،(د ط)،2001م.

136. مهدي المخزومي: في النحو العربي (نقد وتوجيه)، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط2 1406 هـ - 1986م.

137. موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2003م.

138. ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب،ترجمة وتعليق وتقديم:حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة،البيضاء،ط1، 1993م.

139. ابن ناظم (بدر الدين بن مالك): المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق وشرح: حسين عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعتها،مصر، ط1، 1409 هـ - 1979م.

140. نبيل قواس: سجنيات أبي فراس الحمداني (دراسة أسلوبية)،رسالة ماجستير، إشراف: محمد منصوري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، مخطوط، 1430 هـ- 2009م.

141. عبد النور جبور: المعجم الأدبي،دار العلم للملايين،بيروت- لبنان، ط2، 1984م.

142. الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية، دار عيون، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1992م.

143. هادي نهر: الإتقان في النحو وإعراب القرآن، عالم الكتب الحديثة، إربد- الأردن، ط1 1431هـ- 2010م.

144. هادي نهر: الصرف الوافي، (دراسات وصفية وتطبيقية)،عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن،ط1، 2010م.

145. هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد- الأردن ط1، 1427هـ - 2007 م.

146. ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق و شرح:عبد اللطيف محمد الخطيب،التراث العربي، الكويت،ط1، 1423هـ -2002م.

147. ابن هشام النحوي(جمال الدين أبي محمد عبد الله): شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1422هـ - 2001م.

148. هنريش بليت: البلاغة و الأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة و تقديم وتعليق: محمد العمري،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، (د ط)،1999م.

149. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1 1419هـ-1999م.

150. ياسمين سعد موسى،بسمة عودة الرواشدة: العلاقات الدلالية في كتاب الإبل للأصمعي،دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية، مج 42،عدد1، 2015.

151. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1413هـ- 2010م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	
المقدمة	أ-ط
مدخل نظري:مفاهيم مصطلحية	
1- مفهوم البنية	11
2- مفهوم الأسلوب	14
3- مفهوم الأسلوبية	23
4- الأسلوبية و علاقتها بالعلوم الأخرى	26
5-أهم المدارس الأسلوبية	35
الفصل الأول: المستوى الصوتي	
• التمهيد	44
أولا: الإيقاع الخارجي	66-46
• الأوزان	46
• التدوير	52
• القافية	57
• التضمين	66
• **ثانيا: الإيقاع الداخلي**	102-74
• التجنيس	75
• التوازي	81
• التكرار	86
الفصل الثاني:المستوى الصرفي106	
• التمهيد	106
أولا: الوحدات المورفولوجية الحرة	152-110
• الفعل أبنيته و دلالاته	110

• المشتقات	120
1- اسم الفاعل	122
2- اسم المفعول	134
3- الصفة المشبهة	142
4- صيغ المبالغة	150
ثانيا: الوحدات المورفولوجية المقيدة	157-153
الوحدات المورفولوجية المتصلة بالمركب الاسمي	153
• السابقة "أل"	153
الفصل الثالث:المستوى التركيبي	
• التمهيد	160
أولا: الجملة الخبرية	179-163
• **الجملة الخبرية المثبتة**	163
• **الجملة الخبرية المؤكدة**	170
• **الجملة الخبرية المنفية**	176
ثانيا: الجملة الإنشائية	198-180
• الجملة الطلبية	180
1. جملة الاستفهام	181
2. جملة النداء	189
3. جملة الأمر	194
4. جملة النهي	198
- عوارض التركيب في ديوان عجائب قانا الجديدة	225-199
• التمهيد	199
1. الحذف	200
2. التقديم و التأخير	211

3. التكرار	217
الفصل الرابع: المستوى الدلالي	
• التمهيد	228
• دراسة العنوان	234
• الحقول الدلالية في ديوان عجائب قانا الجديدة	239
الخاتمة	274-270
قائمة المصادر والمراجع	287-276
فهرس الموضوعات	