

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة -

البنية اللغوية لقصيدة الكعبة الزهراء لبدوي الجبل (دراسة دلالية)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان العربي
تخصص: علم الدلالة

إشراف الدكتور:
لخضر بلخير

إعداد الطالبة:
خميسة حمادي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة الأصلية
أ.د/بلقاسم ليارير	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة باتنة
د/لخضر بلخير	أستاذ محاضر	مشرفا ومقررا	جامعة باتنة
د/زغودة ذياب	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة باتنة
د/عمار ربيح	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة

السنة الجامعية

1434 - 1435 هـ / 2013 - 2014 م

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين محمد عليه الصلاة والسلام ، وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد، فإن تطور المناهج الأدبية واللغوية في وقتنا الراهن، لا يخفى على دارس مهتم بشؤون الأدب . الأمر الذي يدعونا يوما بعد آخر إلى إمعان النظر في النصوص الأدبية الراقية القديمة منها والحديثة، بهدف استنطاقها، عادة قراءتها مرة أخرى، فربما مكننا ذلك من الوقوف على دلالات جديدة كانت مختبئة وراء العبارات.

هذه القراءات الجديدة للنص الأدبي، مبنية في حقيقتها على تلمس عنصر الجمال فيه، ومحاولة القبض على مكوناته وأسراره، كما تبين الدلالة المضمرة والمسكوت عنها من قبل صاحب النص . ومن جهة أخرى، فإننا نبحت في النص الأدبي بعامة، والشعري بخاصة عما يمكن أن نقدمه للنقد ولغة على وجه الخصوص، ومن ثم يمكننا أن نتلمس مواطن الجمال وأساليب البيان في اللغة، من خلال ما تتيحه وتسديه للكاتب، أو الشاعر على حد سواء.

ومن هذا المنطلق كان اختياري لشاعر يجيد التصرف في اللغة . وأعني به بدوي الجبل، أو متبني القرن العشرين، كما يطلق عليه بعض النقاد. و آثرت من نصوص الشاعر العديدة نصا راقيا - في تقديري - يتمثل في قصيدة "الكعبة الزهراء " محاولة قراءة هذه القصيدة قراءة دلالية، لا تكتفي بوصف ظاهر المعنى، بل تحاول النفاذ إلى أعماقه.

واختياري لبدوي الجبل لم يكن مصادفة، بل كان الدافع هو اقتدار الشاعر وتمكنه من آليات اللغة، وطاقتها التعبيرية تمكنا استطاع به أن يتمثل أهم قضايا عصره، والتعبير عن آمال بلده وأمته.

أما اختياري لقصيدته " الكعبة الزهراء " بالذات دون غيرها من القصائد، فلم يكن اعتباطا وإنما كان لشرف موضوعها، والمتمثل في البعد الروحي المتنامي في أثناء الرحلة إلى أم القرى، وما تحمله من إحياءات راقية متصلة بهذا الموضوع .

ولما يبدو فيها من قوة النسيج وإحكام الصياغة؛ أردت الوقوف على عمق الدلالة وجمال الصياغة فيها، بالشكل الذي يتلاءم مع مكانة الشاعر وقيّمته.

والقصيدة – فيما بحثت – لم تتل نصيبها الكافي من الدراسة والتحليل. وهذا لا ينفي أن تكون أقلام بعض الدارسين قد بحثت جانبا منها وإنما القصد أنني لم أقف فيما اطلعت – وقد يكون اطلاعي قاصرا – على دراسة خاصة بهذه القصيدة تعطيها حقها؛ ببحث مستوياتها الدلالية الثابتة منها والمتغيرة.

وعلى أساس من هذا الاختيار وسمت موضوع بحثي بـ " البنية اللغوية لقصيدة الكعبة الزهراء لبديوي الجبل " دراسة دلالية.

وقد تكون هيكل هذا البحث من مقدمة، ومدخل، وأربعة فصول، وخاتمة. أشرت في المدخل إلى حياة الشاعر وشعره. أما الفصل الأول، فقد خصصته للحديث عن البنية الصوتية لقصيدة الكعبة الزهراء ، وضم مبحثين: تناول أولهما الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، وتناول ثانيهما الموسيقى الداخلية متمثلة في: الصوت المفرد (الأصوات المجهورة، والمهموسة وأصوات اللين الطويلة، والتتوين)، والصوت في إطار اللفظ (التكرار، الجناس والطباق، والمقابلة).

أما الفصل الثاني، فقد درست فيه البنية الصرفية للنص وقسمته ثلاثة مباحث: تناول المبحث الأول أبنية الأفعال، ودرست فيه أبنية الثلاثي والرباعي، مجردة ومزيدة، ومالهما من دلالات في اللغة بعامة، وفي نصنا الشعري بخاصة .

ودرس المبحث الثاني أبنية المصادر، وتناولت فيه أبنية القياسي والسماعي. ففي القياسي درست مصادر الثلاثي، والرباعي؛ مجردة ومزيدة. وإلى جانب ذلك درست المصدر الميمي، والمصدرين، الدال على المرة، والدال على الهيئة. وفي السماعي تناولت بالدراسة ما سمع من مصدر الثلاثي والرباعي فذكرت

أهم أبنيتهما في اللغة . وفي دراستي للمصادر بشقيها، حاولت أن أقف على أوجه الدلالة المختلفة لها انطلاقاً من القصيدة المدروسة .

وتتاول المبحث الثالث أبنية المشتقات، فدرست فيه أهم المشتقات؛ كاسم الفاعل، والصفة المشبهة، واسم المفعول، وما إلى ذلك وذكرت أبنيتها وأهم دلالاتها المنوطة بها في النص .

وخصصت الفصل الثالث للبنية التركيبية، واشتمل على ثلاثة مباحث:

أولاً: دراسة الجملة الخبرية، وقسمتها إلى بسيطة ومركبة من حيث الشكل وإلى مثبتة ومنفية ومؤكدة من حيث الدلالة. ورصدت في كل قسم منهما الأنماط المختلفة التي تتمظهر فيها جمل هذين القسمين .

ثانياً: دراسة الجملة الطلبية. وفي هذا المبحث، حرصت أهم أوجه الطلب متمثلة في الطلب بالأمر، وبالنهي، وبالاستفهام، وبالنداء. وأبرزت في كل أولئك أهم دلالاتها القائمة في نص بدوي الجبل .

ثالثاً: دراسة الظواهر التركيبية وتناولت في هذا المبحث بعض الظواهر المتعلقة بالتركيب كالقديم، والتأخير، والحذف، والاعتراض، مبينة في ذلك كل الصور التي أمكنني استخلاصها لكل ظاهرة منهم، ومحللة للمعنى الناتج عن هذا الانزياح .

وخصصت الفصل الرابع للبنية الدلالية، وفيه تطرقت إلى الصورة الشعرية. فكان التركيز على التشبيه وأثره الدلالي، وكذلك الاستعارة وأثرها الفني، والكناية ودورها في بناء الصورة. وتتبع في المبحث الثاني الحقول الدلالية الماثلة في نص الكعبة الزهراء، فتبين لي أنها خمسة حقول هي: حقل الألفاظ الدينية و حقل الألفاظ الصوفية، و حقل المكان، و حقل الألم والعذاب، و حقل الأمل والحياة . أما الخاتمة، فأوجزت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها في دراستي.

لقد حظي بدوي الجبل بدراسات أدبية سعى فيها أصحابها إلى تبين جوانب عامة من حياته وشعره، أذكر منها على سبيل التمثيل:

- بدوي الجبل حياته وشعره لمحمد الخطيب .

بدوي الجبل واِخاء أربعين سنة لأكرم زعيتر.

- بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية المعاصرة لهاني الخير .

أما بالنسبة للبحوث اللغوية التي تعالج جوانب خاصة من هذا الشعر، فقليلة ونادرة لم تتعرض إلى نص " الكعبة الزهراء" بالتحليل اللغوي الصرف، وإنما كانت فيها إشارات لغوية سريعة إلى بعض أبياتها . ولعل من أهم هذه البحوث:

- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل لـ عصام شرتح .

- الصورة الفنية في شعر بدوي الجبل لتيسير جريكوس .

ولبلوغ ما أهدف إليه كان لزاما علي أن أوظف المنهج الوصفي في هذه الدراسة؛ لأنه الأنسب بحسب ما بدا لي، ورجاء الاستفادة من أدواته الإجرائية التي يتيحها للدارس. ومن بين هذه الأدوات الإحصاء الذي أفدت منه في الجانب الصوتي بشكل خاص؛ و ذلك لما قدمه لي من معطيات دقيقة، أمكنني بفضلها الوصول إلى نتائج دقيقة، أرجو لها أن تعكس بصدق جوهر الدراسة لهذا البحث وأن تستقيم بها ملاحظات الباحثة .

وفي الحق، فإن هذه الدراسة ما كان لها أن تكتمل فصولها دون أن تستند إلى مجموعة من المصادر والمراجع التي قدمت لي زادا معرفيا. ومن الطبيعي أن يكون مصدري الأساس فيها هو ديوان بدوي الجبل، و بعده يمكنني ذكر هذه المصادر: كتاب سيبويه و العمدة لابن رشيق، وشرحي الرضي الأستراباذي على الكافية وعلى الشافية، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ومفتاح العلوم للسكاكي وشذا العرف في فن الصرف لأحمد الحملاوي. و من المراجع أذكر :

موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ،وأبنية الصرف في كتاب سيبويه لخديجة الحديثي

ومعاني الأبنية لفاضل صالح السامرائي، والتراكيب اللغوية لهادي نهر، و الصورة الأدبية لمصطفى ناصف، و علم الدلالة ل أحمد مختار عمر.

وفي أثناء البحث جابهتني صعاب عدة ؛ منها قلة المراجع التطبيقية الخاصة بلغة الشاعر؛ ومنها ظروف عائلية خاصة جعلتني أنفصل عن هذا البحث لأسابيع عدة. ولكن على الرغم من ذلك، فقد تابعتته حتى اكتمل بمشيئة الله وعونه.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أحمد الله على ما أعان ويسر . وأتوجه إلى المشرف الكريم، أستاذي الفاضل الدكتور لخضر بلخير بوافر الشكر الجزيل على رعايته لهذا البحث، وتوجيهه له الوجهة الصحيحة. فجزاه الله عني خير جزاء. وأتوجه بالشكر والتقدير كذلك إلى لجنة المناقشة التي سهرت على هذا البحث تمحيصا وتقويما؛ حتى يكون من صاحبه على الوجه المطلوب. والله من وراء القصد وهو الهادي إلى صراط مستقيم.

مدخل

– بدوي الجبل :حياته وشعره

مولد بدوي الجبل :

ولد محمد سليمان الأحمد في قرية " ديفة " إحدى قرى محافظة اللاذقية وترعرع في قرية السلاطة. وثمة خلاف بين الباحثين على تحديد تاريخ مولده، إذ يذكر محمد الخطيب وأكرم زعتير أنه من مواليد 1903.⁽¹⁾ ويرى سامي الدهان أنه ولد عام 1904. ويذكر سعيد الكيلاني ومحت عكاش أنه فتح عينيه للنور سنة 1905 أما قيده في السجل المدني فيعود إلى عام 1898م وإزاء هذا الاختلاف، فإنه يرجح أنه من مواليد عام 1903م، كما ورد ذلك التاريخ على لسان الشاعر⁽²⁾.

والده هو الشيخ سليمان الأحمد بن أحمد بن حسن، وتتصل شجرة النسب هذه بالحسن بن مكزون السنجاري، وينتهي نسب السنجاري إلى الغساسنة. وفي شعره دلائل كثيرة على ذلك، إذ يفخر بهم ويذكر انتسابه إليهم.

وغسان العلي قومي ولكن إلى آدابك الغر انتسابي⁽³⁾

وقد تمتع المكزون السنجاري بثقافة أدبية رفيعة ونسب علوي شريف. فكان شاعرا مجيدا يتجه بشعره نحو الصوفية وحب الذات الإلهية⁽⁴⁾. وأثر ذلك على وعي البدوي المبكر. وكان والده العلامة الشيخ سليمان الأحمد فقيها معروفا وأديبا كبيرا وشاعرا وصاحب طريقة صوفية، حيث جعل منزله الريفي البسيط مدرسة مفتوحة بالمجان لطلاب العلم وعشاق اللغة والأدب. وانتخب عضوا في المجمع العلمي بدمشق، وأصبح بيته مركزا دينيا وعلميا ومحجة لطالبي المعرفة يرتل فيه

¹ - انظر: محمد الخطيب، بدوي الجبل حياته وشعره، مطابع ابن زيدون، دمشق، 1962 ص 7. وانظر أكرم زعتير بدوي الجبل وإخاء أربعين سنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص6.

² - انظر: سيف الدين القنطار، بدوي الجبل دراسة في حياته وشعره، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2000، ص21.

³ - انظر: محمد الخطيب، بدوي الجبل حياته وشعره، ص 7.

⁴ - المرجع نفسه، ص8.

القرآن ووجود الشعر، وينظم الشيخ المتصوف الشعر في الحكمة وبعض مرامي الشعر الشريفة⁽¹⁾.

وتميز شعره بمحاربة بعض العادات الاجتماعية السائدة والدعوة إلى الإصلاح « فلقب بالمعري الجديد. ولقد كان الشيخ سليمان أول من وضع لبنة في صرح تحرير الفكر وتحرير الإنسان في الوسط الذي يعيش فيه. فقد دعا إلى تعليم المرأة وأرسل بناته إلى الجامعة »⁽²⁾.

وكان لوالد بدوي الجبل تأثير عليه في نشأته واتجاهاته وميولاته اللغوية والأدبية والدينية، حتى إنه « سمي القاموس الحي؛ لما جمع من معارف عصره فقد درس كتب الأدب، واللغة، والفلسفة، والفقه المتنوعة، وكان محبة طالبي المعرفة من الجبل، بحيث لا يخلو منزله من أمثال هؤلاء. وكان يحفظ لأبرز الشعراء، ويعي ديوان المتنبي والبحتري، لا يستطيع النوم إذا لم يقرأ عليه. تجده دائماً يبحث وينقب»⁽³⁾.

وأم البدوي راجية بنت صقر إبراهيم عجيب، من قرية (ديفة) وهي امرأة عربية المنشأ والأصل، والعادات والتقاليد. ولكن تشاء الأقدار أن تنتقل إلى رحمة الله وهو في الثانية من عمره وهو في أمس الحاجة إلى عطفها وحنانها. غير أن زوجة أبيه الجديدة تعهدته بحنان ورأفة، وغمرته بفيض من عاطفة الأمومة الصادقة، فلم يشعر بفارق بين الجديدة وأمه الأولى⁽⁴⁾.

¹ - أكرم زعيتر، مقدمة ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص 7.

² - سيف الدين القنطار، بدوي الجبل دراسة في حياته وشعره، ص 22.

³ - انظر: محمد الخطيب، بدوي الجبل حياته وشعره، ص 9.

⁴ - المرجع نفسه، ص 10.

نشأته:

ترى بدوي الجبل في بيئة دينية وبيت علمي يضع الأخلاق والعلم في المكان الأول. وقد «نشأ في حجر أبيه نشأة فقيرة، وكان أبوه ممن لا يطمعون في اقتناء الأملاك، إذ ألهمته المعارف والبحوث ولذة العلم والأدب عن المادة، فزهد في متاع الدنيا إلا الكفاف»⁽¹⁾.

وعاش الشاعر سنواته العشر الأولى متنقلا مع الأسرة من قرية إلى أخرى بين قرى (ديفة، كيمين، السلطة). وتتلذذ محمد إبان هذه الفترة على أبيه الذي عني به بعد موت أمه. ودخل الشاعر كتّاب العربية، حيث تعلم القراءة والكتابة في القرآن الكريم وأتقن فن التجويد واستظهر معظم سور القرآن الكريم وتعلم الصلاة وأحبها ودأب عليها في أوقاتها الخمسة. وكان أبوه يلقنه الشعر، ويعلمه مبادئ النحو والصرف الأولى⁽²⁾. وهو بنفسه يقر بذلك، فيقول: «بدأت القراءة بالقرآن الكريم، ثم قرأت على أبي الحديث الشريف ونهج البلاغة لأمير المؤمنين، وقرأت الزوميات...»⁽³⁾.

تعليمه:

ينتقل بدوي الجبل إلى اللاذقية ليكمل دراسته الرسمية في المدرسة غير أنها كانت ثقيلة عليه وخاصة اللغة الأجنبية، حيث كان مهملا لواجباته المدرسية غير مبال بها. ولن أبدى تقصيرا في هذا الجانب، فهو من جهل آخرى قد روى ثقافته من ناحية حب المطالعة وقراءة كل جديد في الصحف والمجلات. ويؤكد ذلك محمد الخطيب في قوله: «في مدرسة الفرير في اللاذقية تبدأ مرحلة دراسته الرسمية وفيها تعرف على المناهج المدرسية، فقد ثقلت عليه اللغة الأجنبية... فتمادى

¹ - المرجع السابق ص 11.

² - انظر: سيف الدين القنطار، بدوي الجبل دراسة في حياته وشعره، ص 2322.

³ - نبيل سليمان، بدوي الجبل مختارات شعرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص 7.

التلميذ في إهماله اللغة الفرنسية. ويحدثنا رفاقه أنه كان تلميذا مهملا فوضويا، قلما أتم للواجبات المدرسية المترتبة ولأن أهمل دراسته للبرامج المقررة، فقد أكثر من قراءة الروايات والمجلات والصحف. لكن هذه المرحلة ذات أهمية في تاريخ حياته، إذ نقلته من جو القرية الهادئ البسيط إلى جو المدينة الصاخب المعقد، وكانت الخطوة الأولى التي خطاها نحو الانخراط في الحياة السياسية والاجتماعية»⁽¹⁾.

وفي هذه الفترة تعرف بدوي الجبل على متصرف اللاذقية وصديق والده رشيد طليع، وحينها كان الشيخ سليمان والد البدوي قد طلب من هذا المتصرف العناية بولده. وعندما احتل الفرنسيون الساحل اصطحب طليع الفتى إلى دمشق لما رأى فيه من علائم النبوغ والنجابة. وعن هذه الفترة يروي بدوي الجبل عن ذكرياته، فيقول: « ذات يوم فوجئنا بعسكري يزور والدي موفدا من قبل "رشيد طليع" وحاملا استدعاء لي إلى حماه، كي يعود ويرسلني إلى دمشق، لإنهاء دراستي. ونزل والدي عند رغبة صديقه، فانتقلت إلى دمشق حيث التحقت بمدرسة "عنبر" وفيها بدأت أنظم الشعر. على أن بقائي في هذه المدرسة لم يطل فقد عين الملك فيصل "رشيد طليع" وزيرا للداخلية، فيما كانت ثورة الشيخ (صالح العلي) في بدايتها، وقد صدرت إرادة ملكية بإرسال وفد حكومي رسمي إلى الشيخ "العلي" يفاوضه حول خطوط ثورته ومداها. فتألف الوفد من وزير الدفاع "يوسف العظمة" ومن "نسيب حمزة" أحد أقطاب الكتلة الوطنية بدمشق. لكن رشيد طليع نصح الملك فيصل بأن لديه غلاما لأبيه منزلة كبيرة لدى الشيخ صالح العلي، فإذا ما رآه في رفقتنا سيسر به ويأنس إليه. وافق الملك "فيصل" على هذا الطلب وانضمت إلى الوفد. فانتقلنا إلى بيت الشيخ الجليل "صالح العلي" الذي أبدى ترحيبه بالوفد بعد أن عرف اسمي. وكان جوابه أبلغوا الملك فيصل أنني لا ابتغي المال، إنما أريد

¹ - محمد الخطيب بدوي الجبل، حياته وشعره ص14.

استبقاء هذا الفتى لدي. وعاد الوفد إلى دمشق، ليطلع الملك فيصل على تفاصيل ما جرى، وقال له الوزير يوسف العظمة: لا حاجة بك إلى إرسال أي كان إلى الشيخ "صالح العلي" سوى هذا الغلام وأشار بيده إلى «(1)» .

و حين اقتحم الفرنسيون مدينة دمشق واستشهد يوسف العظمة تأثر بدوي الجبل بهذا الحدث تأثرا كبيرا ، وكان له إسهام في نضجه المبكر. وتجلّى هذا النضج في تنظيم الشعر بمساعدة من والده الذي كان يوجهه ويقدم له الملاحظات ويبين له مواطن الضعف والخلل في قصائده، ليتمكن من إجادة الشعر. وقد أهدى بواكير شعره في ديوانه "الشفق" إلى تلك الروح الكبيرة التي تمردت على العبودية وعلى الحياة (2)، فدفعت حياتها ثمنا لأجل ذلك .

سر لقيه:

كان الشاعر في صدر يفاعته يرسل قصائده إلى جريدة (ألف باء) الدمشقية ولم يكن على قدر من الشهرة تتناسب جمال شعره. وفي عام 1921 هز العالم نبأ المناضل الأيرلندي، ماك سويني، محافظ مدينة كورك الذي جعل احتجاجه على وجود الإنجليز في بلاده صياما حتى الموت، وسبك صلاة لبني وطنه يرتلون فيها كنائسهم ثم قضى صائما. اطلع الشاعر على فحواها، فنظمها بالعربية، وبعث بها إلى (ألف باء) مع تحية شعرية لروح المناضل منشورة في الديوان. وفي اليوم التالي رأى الشاعر قصيدته مذيبة بتوقيع (بدوي الجبل) فسعى إلى صاحبها الأستاذ يوسف العيسى مدهوشا يسأله عن السبب فأجابه. إن الناس يقرأون للشعراء المعروفين ولست منهم، وهذا التوقيع المستعار يحملهم على أن يقرأوا الشعر للشعر، وأن يتساءلوا: من ذا يكون هذا الشاعر المجيد؟ وأنت في ديباجتك بداوة

¹ - هاني الخير، بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية المعاصرة، مؤسسة علاء الدين، دمشق، 2005، ص 10.

² - انظر: أكرم زعيتر، بدوي الجبل وإخاء أربعين سنة، ص 09.

وأنت تلبس العباءة وتعتمر العقال المقصب... وأنت ابن الجبل وتوالت قصائد البدوي ونقلتها صحف في بيروت شادية بها والناس يتساءلون: عمن يكون؟ أهو خير الدين الزركلي؟ أم هو خليل مردم بلوئهما شاعر الشام آتئذ إلى أن دعا صاحب الجريدة نخبة من الأدباء وأعضاء المجمع العلمي إلى احتفال قدم فيه الشاعر: هو ذا بدوي الجبل⁽¹⁾.

وتشير رواية أخرى يرونها الأستاذ ماجد خير بك صديق الشاعر البدوي إلى أن الملك فيصل هو الذي أطلق عليه هذا اللقب وذلك سنة 1920، لكي يتناسب لباسه البدوي مع مهامه الخطيرة⁽²⁾. ويعقب محمد الخطيب على هذه الرواية، فيقول: « ولعل الأستاذ ماجد ، لم يقرأ القصيدة في الجريدة ليرى اللقب بل قرأها عليه الشاعر ذاته»⁽³⁾.

ومهما يكن من أمر هذه التسمية، سواء أكان الملك فيصل هو الذي أطلق على الشاعر هذا اللقب، أم أن صاحب جريدة "ألف باء" هو الذي ابتكر له هذه التسمية ، فقد حل اللقب محل الاسم وبه عرف واشتهر.

بدوي الجبل وتجربة السجن:

يعد شعر بدوي الجبل جزءاً من القضية الوطنية وصورة صادقة تجسد رؤاه ونفسيته، إذ كان واخوانه يناضلون ضد المستعمر؛ لذلك كان شعره يتجه إلى التحريض على مقاومة المستعمر والتتكل به ، وإلى تمجيد العرب والدعوة إلى توحيد صفوفهم. فكانت النتيجة أن قبض عليه وأدخل السجن وهو في سن مبكرة ويحدثنا بدوي الجبل عن تجربته في سجن المستعمر، فيقول: « لدى دخول الفرنسيين إلى دمشق ، اضطررت إلى الفرار والتواري عن الأنظار في أماكن عديدة

¹ - انظر: أكرم زعيتر، بدوي الجبل وإخاء أربعين سنة، ص 13.

² - انظر: محمد الخطيب، بدوي الجبل حياته وشعره، ص 8.

³ - المرجع نفسه، ص ن.

..غير أن الاستخبارات الفرنسية عرفت بأمرى ، فاعتقلت في حماه وكان يحكمها ضابط يدعى " الكابتن ميك " . ولما جيء بي إلى سرايا الحكومة في المدينة أمر الضابط الفرنسي جنوده بأن يخلعوا نعلي ، ففعلوا وانهالوا علي ضرباً ، لا رحمة فيه ولا شفقة حتى دميت قدماي ..وذات يوم زار قلعة أرواد – حيث سجنتم – الحاكم العسكري لمدينة اللاذقية وكان يدعى الكولونيل "تيجر" فلما شاهدني، ولم أكن قد تجاوزت السادسة عشرة من عمري قال: هذا خطأ، بل فضيحة !! كيف يحكم على فتى في هذه السن بالسجن ثلاثين عاماً؟! ، فكانت النتيجة أن أخرجني الكولونيل من القلعة على مسؤوليته الخاصة ، وأبرق إلى وزارة الدفاع شارحاً الأمر، وطالبا إلغاء الحكم بسبب صغر سن المحكوم عليه . فكان رد المراجع المعنية بالموافقة على إطلاق سراحى مع وقف التنفيذ . «(1).

ثم تنقل البدوي بين السجون في حمص ، وحماه وأرواد ، وبيروت ، وآخر اعتقال له كان سنة 1942 في قلعة كسب على الحدود السورية التركية (2).

وهذا بسبب قصيدته الشهيرة التي مطلعها :

يا سامر الحي هل تعنيك شكوانا	رق الحديد وما رقوا لبلوانا
خل العتاب دموعا لا غناء بها	وعاتب القوم أشلاء ونيرانا
إنى لأشمت بالجبار يصصره	طاغ ويرهقه ظلما وطغيانا (3).

و هذه هي القصيدة الشهيرة التي زعزعت وجدان المواطنين العرب، لأنها عبرت عن رفض العرب للاحتلال الأجنبي .

¹ - هاني الخير، بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية المعاصرة، ص 12، 13.

² - انظر: المرجع نفسه ص 13.

³ - ديوان بدوي الجبل ، ص 82، 80.

ومكث بدوي الجبل ثلاثة أشهر في السجن، وكان أنيسه في ذلك تلاوة القرآن الذي حفظ من سوره أغلبها (1). وبعد خروجه من السجن صدح ببعض الأبيات الرقيقة ومنها :

إذا ملكوا الدنيا على الحر عنوة ففي نفسه دنيا هي العز والكبر
واين حجبوا عن عينيه الكون ضاحكا أضاء له كون بعيد هو الفكر
أتره آلامي عن الدمع والأسى فتؤنسها مني الطلاقة والبشر (2).

ثم جاءت المرحلة الثانية - في مسيرته الشعرية - مرحلة ما بعد الاستقلال وفيها « كان مؤرخا لحركة التاريخ العربي الحديث ، فما من حدث قومي إلا وله في وصفه قصيدة كبرى لا تكاد تتناقلها الشفاه للأذان..مما جعل أحد النقاد يقول عن بدوي الجبل :إنه الشاعر الذي غنت البلاد على قيثارته في أفراحها ومسحت بشعره الدموع في أحزانها .. » (3).

ثقافته:

لقد كان بيت الشاعر المدرسة الأولى التي نبع منها العلم وشرب منها الأخلاق وتزود منها بالثقافة العربية الواسعة، حيث تعلم فيها أصول الدين والأخلاق. يقول أكرم زعيتر: «إن مدرسته ديوان أبيه وإنه درس القرآن والحديث والنهج وأوغل في مطالعة كتب الأدب العربي والأغاني والأمالى و آثار الجاحظ والتوحيدي.. » (4).

ويذكر محمد الخطيب أيضا أنه « درس على أبيه وتعلم القرآن على شيخ بسيط من قرية عين التينة التابعة للاذقية. وهو دون العاشرة أتقن فن التجويد

¹ - انظر: هاني الخير، بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية المعاصرة، ص 15.

² - الديوان، ص 259.

³ - هاني الخير، بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية المعاصرة، ص 15.

⁴ - أكرم زعيتر، مقدمة ديوان بدوي الجبل، ص 27.

واستظهر معظم سور القرآن، مما كان له أثر في صقل بيانه وفصاحة شعره. وتعلم الصلاة وأحبها .. وكان أبوه في هذه الأثناء يحفظه الشعر الجيد ويعلمه المبادئ الأولى للصرف والنحو. ودرس الفقه الإسلامي على أبيه وعلى الشيخ يونس حسن رمضان في قرية الزاوية وقرأ على أبيه الكثير من دواوين الشعراء كديوان المتنبي والبحري وأبي تمام ومهيار والشريف واطلع على الأغاني وعلى قسم من دائرة المعارف، وعلى خزانة الأدب، والأمال، وجل المجموعات الأدبية والفقهية والتاريخية . ولعل هذه المرحلة لا تعدو الجمع والحفظ، إذ لا يعقل أن يتمثل مثل هذا الأدب ويعي مضمون هذه الكتب في هذه السن المبكر»⁽¹⁾.

وتذكر فتاة غسان أخته فتقول: أن أكثر مطالعته كانت بعد سن الخامسة عشرة وأنه عاد إلى مكتبة أبيه الغية بالكتب الأدبية والعلمية والفلسفية والشرعية والتاريخية فانكب على الأغاني يقرأ ويحفظ وأحب هذا الكتاب النفيس، كما أحب قراءة الشعر أنى ثقفه فكان يحبّ من مكتبة أبيه حيناً ومن صدره أحياناً⁽²⁾.

أغرم البدوي بدواوين الشريف والمتنبي والبحري وأبي تمام والحلي وأبي العلاء وأبي نواس ورباعيات الخيام، كما أحب قراءة الكتب اللغوية كالخصائص لابن جني، وفقه اللغة للثعالبي والمزهر للسيوطي والجمهرة لابن دريد والصاحبي لابن فارس. وقرأ أكثر كتب النحو والصرف، ككتاب سيبويه ومغنى اللبيب لابن هشام، وملحة الإعراب للحري، وألفية ابن مالك، وشرح ابن عقيل وكتب أخرى متفرقة. وقد كان كثير الحفظ سريع، ذا ذاكرة عجيبة يستوعب ويعي، ولوعاً باستعارة الكتب، يبحث عنها حتى إذا وجد الكتاب المطلوب انصرف إليه كلياً حتى يهضمه . فإذا سئل عنه أجاب عن مضمونه بشكل قريب من الكمال⁽³⁾.

¹ - محمد الخطيب، بدوي الجبل حياته وشعره، ص 12.

² - انظر: المرجع نفسه، ص 20

³ - المرجع نفسه، ص ن.

وإذا قرأت شعره واجهت مثقفاً واسع الاطلاع على أكثر آداب عصره. أضف إلى ذلك اكتسابه المعارف عن طريق المعاشرة و المندامة، لكن حظه من الثقافات الأجنبية قليل لضعفه في اللغات الأجنبية كما أسلفت من قبل. وكان يتمثل بقول عبد الحميد الكاتب عندما سئل ما الذي مكنك من البلاغة فأجاب "حفظ كلام الأصلع. فقد كان يحب نهج البلاغة"⁽¹⁾.

ومن هذه المصادر، أي أمهات الكتب السالفة والبيئة التي عاش فيها تكونت لديه ثقافة عربية بحتة غير مشوبة بثقافات أجنبية أخرى. ويرى إيليا الحاوي أن «الثقافة التي احتضنت شعره فنياً ونفسياً كانت محصّلة من المعاناة بين يدي الحياة أو من التأمل الفاجع أو الهادئ في زاوية خالية من نفس الشاعر. وهنا لا بد لنا من الإشارة إلى أن البدوي هو شاعر علوي.. وإذا كان معظم النقاد يحسبون البدوي ابن وطنه في الشعر، فإني أحسبه ابن دينه، دون أن يعني ذلك أنه متعصب لمذهبه وإنما أنه يؤكد على الصفة التأمّلية والباطنية التي اغتذى منها، وهي التي مكنته من تلمس حقائق روحية لم تسلف عند سواه»⁽²⁾.

أعماله الأدبية:

نشر بدوي الجبل أعماله الشعرية الأولى عام 1925 في ديوان "الشفق" وكان الشاعر في العشرينات من عمره⁽³⁾. فاحتفى به الشعراء. ومن المفارقات أن ديوانه الثاني لم يصدر إلا بعد ثلاثين سنة من صدور الديوان الأول أي في عام 1978 واسمه البواكير⁽⁴⁾. وربما كان العمل السياسي هو السبب في هذا التأخر.

¹ - انظر: المرجع السابق، ص 21.

² - إيليا الحاوي، بدوي الجبل شاعر الأناشيد والمرثي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج 1 ص 19.

³ - نبيل سليمان، بدوي الجبل مختارات شعرية ص 17، وانظر: سيف الدين القنطار، بدوي الجبل، دراسة في حياته وشعره، ص 124.

⁴ - نبيل سليمان، ص 17.

وقد أجرى تغيير كبير ا على هذا الديوان، بحيث ضم إليه ديوانه الأول وحذف الكثير من القصائد من ديوانه الثاني، وهذا ما جمعه هاشم عثمان في كتابه "قصائد و آثار مجهولة"، وكذلك أشار صالح عزيمة في كتابه هذا "هو بدوي الجبل" إلى تلك القصائد التي حذفها وتخلّى عنها.

وقد يعود سبب حذف البدوي لتلك القصائد أو التجديد فيها إلى طبيعة الشاعر المتغيرة نظرا لتحول اتجاهاته وميولاته. يقول سيف الدين القنطار صدد هذا: « وأجرى على هذه "البواكير" تغييرا واسعا، فقد حذف من قصائد برمتها ونقح القصائد المتبقية مضحيا بأبيات كثيرة ومجددا بعض الصياغات والمفردات. ومرد ذلك -كما نرجح - إلى تغير قناعة الشاعر في مضمون بعض هذه القصائد أو شكلها ... وبلغ مجموع أبيات البواكير تسعمائة وخمسة وأربعين بيتا»⁽¹⁾.

ومن المفيد هنا أن أسجل رأي الشاعر بشارة الخوري في ديوان البدوي "البواكير". يقول هذا الشاعر: «ما عرفت شاعرا لا يدل شعره عليه كبدوي الجبل. إن شعره أرجح من عمره..؟؟ وكذلك كتب عنه الشيخ عبد القادر المغربي عضو مجمع اللغة العربية، بدمشق "إنه الشاعر الذي تمرّد على أسلوب التدرج" ولو أن الأصمعي القائل في شعر أبي العتاهية "أنه كساحة الملوك يقع فيه الخزف والذهب" استشف ما سيبدعه بدوي الجبل، لقال: هذه ساحته لا خزف فيها: إنها سوق للذهب واللؤلؤ والمرجان»⁽²⁾.

وقال أكرم زعيتر عن ديوان صديقه البدوي: «وكانت العرب تقول لمن يهتف أو يهذي بالشعر قبل أن يجيده: إنه يقرزم وأشهد أن البدوي طلع على الدنيا

¹ - سيف الدين القنطار، بدوي الجبل، دراسة في حياته وشعره، ص 29.

² - هاني الخير، بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية، ص 10.

شاعرا مجيدا وما عرفه الشعر قرز اما، وأنت إذا قرأت بواكير شعره رأيتها متينة السبك رائعة المعاني»⁽¹⁾.

وقال عنه الشاعر محمد مهدي الجواهري « في العراق لم أشعر بمنافسة أحد. لقد كنت أريد أن ألحق بالشعراء وأنا صغير وغطيت عليهم وأنا كبير. أما في العالم العربي، فربما كان شوقي من الناحية الفنية ، وليس من الناحية النفسية ، أو السياسية ، أو ناحية الموهبة ، أما بدوي الجبل ، فقد أحسست بضيق من وجوده ، وحسبت له حسابا ، أما عمر أبو ريشة، فلم أحسب له أي حساب . ولكي ندرك مرمى الجواهري ، علينا أن نسرع إلى قوله : "أكبر شاعر عرف في هذا العصر بدوي الجبل، وشاعر آخر .وما عنى الجواهري بالشاعر الآخر إلا نفسه»⁽²⁾.

شعره:

ظهرت على بدوي الجبل علامات النبوغ والذكاء وهو صغير، وقد غذى نبوغه هذا بحب المطالعة لأمّهات الكتب، وذلك حينما عاد إلى ينابيع الأدب العربي خاصة الدواوين المختلفة للشعراء القدماء، فتكونت لديه نتيجة لذلك حصيلة ثقافية، عربية بحتة زاد من خصوبتها ترعرعه في أسرة عريقة بالشعر كما يؤكد ذلك الخطيب «داعبت عينيه أشعة الفن السحرية قبل أن يجاوز العاشرة وظهرت علائم النبوغ والعبقريّة عليه طفلا. فهو مذ فتح عينيه على المجتمع أحب الشعر والشعراء وأحب المطالعة. كان يحيط بما يقرأ ويحب نفسه...»⁽³⁾.

كما كان للطبيعة تأثير في شعره. تلك الطبيعة الخلابة الساحرة المناظر التي كانت مسرحا لطفولته وشبابه المبكر. يتتزه بين رياضها ،كما يقول عنها محمد

¹ - أكرم زعيتر ، بدوي الجبلوا ، خاء أربعين سنة. ص 13 .

² - نبيل سليمان ، بدوي الجبل مختارات شعرية ، ص 5.

³ - محمد الخطيب، بدوي الجبل حياته وشعره، ص 41.

الخطيب: «ما زرت المنعطف الواقع شمالي السلاطة المسمى "الشيخ مقبل" إلا ذبت مع ذكريات الشاعر وعلمت أن مثل هذه الطبيعة الفاتنة لا بد أن تنتج مثل تلك العبقرية الشاعرة، فالنسيم عليل ولطيف وأشجار السنديان.. فتشعر عندما تدخل هذه الظلال أنك في جنات...»⁽¹⁾.

لا شك أن الثقافة التراثية الرفيعة والطبيعة الريفية الأخاذة والبيئة الشاعرية قد أسهمت في تكوين وميلاد موهبته الشعرية وفي نبوغه.

من سمات شعره:

أولاً: القصائد الوطنية والقومية التي تتدرج في سياق الشعر الوطني، ففيه يدخل الشاعر إلى ساحات المعارك، جندياً عربياً ثائراً صريحاً شجاعاً، كما يذكر بـماضي العرب وتاريخهم البطولي، فيقول:

قف على اليرموك واخشع جاثياً وتيمم من صعيد القادسية

ها هنا مثوى الصناديد الألى قد لووا قسراً عنان الجاهلية

دوخوا الروم وثّاً وعرشها وطووا حمر البنود الفارسية

وقضوا بين العوالي والطبى هكذا تقضي الأسود العربية⁽²⁾

ويسهم في فضح الغربيين، وتتاقض أقوالهم وأفعالهم. فهم رسل حضارة ودعاة تقدم، وهم غزاة يجيدون القتل والتدمير:

عبثوا بالنظام بغيا وقالوا قد أتيناكم لنحمي النظاما

أيعدون قتل شعب حلالا ويعدون قتل فرد حراما⁽³⁾

ويتباهى الشاعر بعراقة نسب أبناء قومه، ويشيد بعروبيتهم. يقول:

نسب أغر وذروة مضرية نبت الربيع بها قنا ونصول

¹ - المرجع السابق، ص 47.

² - ديوان بدوي الجبل، ص 544.

³ - المصدر نفسه، ص 517.

وعقيدة وطنية عربية فيها نصول على العدى ونطول⁽¹⁾

ومن وطنياته قصيدة (عيد الجلاء) التي يقول في مطلعها :

الزغاريد فقد جن الإباء من صفات الله هذي الكبرياء

ثم يصف الفرنسيين في المعركة الأخيرة التي انتهت بالجلاء:

عنف باريس شجاني أمره بدعة الأقدار عنف الجبناء

قد عذرناهم على غدرهم واسترحنا واستراح الطلقاء

بورك الإيمان نورا وهدي نعمة الله وسر العظماء⁽²⁾

والحديث يطول عن الشعر الوطني والسياسي وعن آرائه في الوحدة العربية والحرية ،حتى وكأنك تشعر أنك أمام رجل سياسي سخر الشعر لأغراضه السياسية في الدفاع عن أمته والنضال من أجل حريتها وعزتها.

ثانيا: الغزل وهو قسمان الأول صدر عن ثقافة أدبية، فصور جمال المرأة الحسي وحاكى الشاعر في هذا الغزل من سبقه من الشعراء واستعار أوصافهم ، وأسماء حبيباتهم:

وفي عين سلمى قد تلوت قصيدة من الشعر لم تترك لضراتها حسنا

وللشعر آي في الهنود قرأتها وفي الشفة اللمياء والمقلة الوسنى⁽³⁾

والقسم الثاني من هذا الغزل تعبير عن تجارب الحب ومحاولات العشق الخائبة. ويميل الشاعر في شعره إلى الحب العذري الذي لا قيمة للجسد فيه. يقول : « لم أحب في حياتي حبي لزوجتي وإن كانت قد مرت بي فترات حب صادقة ، فقد كان حبي ذلك عذريا لا تشوبه نزعة مادية . والحب في معناه العام ومعناه الخاص نعمة من نعم الله . عقيدتي أن الحياة لا تستقيم إلا به في شموليته

¹ - نفسه ، ص 507.

² - المصدر السابق، ص 94، 101.

³ - المصدر نفسه، ص 444.

أي على الإنسان أن يحب سواء ويحنو عليه حنو الأخ على أخيه . ففي قصيدتي
(خالقة) وهي في رأيي من أجود شعري الغزلي يتجسد معنى ما أقول «⁽¹⁾.

ويقول في هذه القصيدة :

من نعمياتك لي ألف منوعة وكل واحدة دنيا من النور
رفعتني بجناحي قدرة وهوى لعالم من رؤى عينيك مسحور
أخادع النوم إشفاقا على حلم حان على الشفة اللمياء مخمور⁽²⁾
ومن قصيدته (أتسألين عن الخمسين)أخترت هذين البيتين :
أتسألين عن الخمسين ما فعلت يبلى الشباب ولا تبلى سجاياه
في القلب كنز شباب لا نفاد له يعطي ويزداد ما ازددت عطاياه⁽³⁾

ولكن الشاعر ليس بالعاشق السهل الذي يمكن خداعه، فهو أناني في حبه لا
يقبل الخديعة ولا المراوغة. فإن أحب أعطى وإن كره حقدوا إذا حقد حطم ما بناه
تحطيم جبار. يقول في قصيدته (الدمية المحطمة):

أيا دمية أنشأتها وعبدتها كما عبد الغاؤون منحوت أحجار
سكبت بها روعي وأهواء صبوتي وألوان أحلامي وبدعة أطواري
ونامت على الحلم المريح بمقلتي وهددها عطري وحبوا يثاري
ويا دمية أنشأتها ثم حطمت يداي الذي أنشأت تحطيم جبار⁽⁴⁾

ومهما يكن، فالبدوي كغيره من الشعراء أحب الجمال وأنس بالمرأة الجميلة
حيث ظل شعره الغزلي ينم عن إحساسه بالجمال الإنساني . فالمرأة كانت ولا تزال
محورا مهما من محاور الشعر.

¹ - هاني الخير، بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية المعاصرة، ص 19.

² - الديوان، ص 413.

³ - المصدر نفسه، ص 389.

⁴ - نفسه، ص 359.

ثالثاً : الطابع التقليدي في قصائد كثيرة من شعره، وخاصة القصيدة الوطنية. فهي هو يذكركنا بمعلقة لبيد بن ربيعة الذي يقول :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبّد غولها فرجامها
فوقفت أسألها وكيف سؤلنا صمّا خوالد ما يبين كلامها (1)
فيستعير البدوي وزن القصيدة ، وروحها ، وصياغتها فيقول :
عفت الديار وأنكرت قصاها حياّ الحيا تلك الديار وجاها
أبليت بشاشتها الخطوب وأقصدت فرسانها وتخرمت أجواها (2)
ويذكرنا تارة أخرى بشعر المتنبي الذي يقول :

ليالي بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل
وا إن رحيلاً واحداً حال بيننا وفي الموت من بعد الرحيل رحيل
إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة ففي الناس بوقات لها وطبول (3)
فيقول البدوي :

الليل بعد الراحلين طويل أو مال صبغك يا ظلام نصول
يطوي الزمان النابغين فتنتوي لذهابهم أمم وبهالك جيل
والناس أسياف فمنها مغمّد صدئ ومنها الصارم المسلول (4)

وتتجلى النزعة التقليدية لدى بدوي الجبل ، من خلال حرصه على أن يرصع قصائده بأبيات الحكمة . وهي مقرونة عنده بالشكوى من نوائب الدهر :

مر بي الدهر فأدّمني مقلتي بعد أن أثبت في قلبي سهامه

¹ - أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، تحقيق محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية، بيروت ط2، 1999، ص101، 103.

² - الديوان، ص510.

³ - ديوان المتنبي ، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1983، ص355.

⁴ - الديوان ، ص506.

لم يغيرني سقاما وهوى إن يكن غيرني وجها وقامه⁽¹⁾

ويستعجل الشاعر الموت ، وهو في ميعة الشباب ، فيعلن أنه لا يخافه إذا
كان الأنام يخافونه:

ثم خذني إليك يا موت جذلان طروبا إلى الردى مرتاحا⁽²⁾

رابعا : القصائد الوجدانية

ولعلها تعد خير ما عند بدوي الجبل من شعر ، ففي قصيدته الرقيقة (البابل
الغريب) التي نظمها أثناء هجرته إلى فيينا وأهداها إلى حفيده (محمد) وكان عمره
سنة واحدة ، وفيها بلغ ذروة الحنان والإنسانية ... إذ يفىء بحبه على الطفولة كلها
ويعبر عن انتمائه للإنسانية ، ومطلعها :

سلي الجمر هل غالى وجن وعذبا كفرت به حتى يشوق ويعذبا
وفيها يهتف :

تود النجوم الزهر لو أنها دمی ليختار منها المترفات ويلعبا
وعندي كنوز من حنان ورحمة نعيمی أن يغری بهن وينهبها
يزف لنا الأعياد عيدا إذا خطا وعيدا إذا ناغى وعيدا إذا حبا
كزغب القطا لو أنه راح صاديا سكبت له عيني وقلبي ليشربا⁽³⁾

وأثارت القصيدة شاعر الشام شفيق جبري فأرسل إليه قصيدة مطلعها :

سل الشام من غنى حماها فأطربا ومن راح يسقيها الشراب المطيبا⁽⁴⁾

ورد البدوي وكان في سويسرا بقصيدة (حنين الغريب) منها :

وفاء كمزن الغوطتين كـريم وحب كنعماء الشام قديم

¹ - المصدر السابق ، ص 436

² - المصدر نفسه، ص 462.

³ - نفسه، ص 158، 160.

⁴ - أكرم زعيتر، مقدمة ديوان بدوي الجبل، ص 16 .

يلم (شفيق) كوكبا بعد كوكب ونسّ ق منها العقد فهو تنظيم⁽¹⁾

وفي (جنيف) دفعه الشوق والحنين لتذكر دمشق فنظم قصيدة عذبة ..حزينة حملت اسم (ابتهالات) يقول فيها:

لا الغوطتان ولا الشباب أدعو هواي فلا أجاب
أين الشّامن البحرَية والمآذن والقباب
وقبور إخواني وما أبقي من السيف الضراب
هذا الأديم أبي وأمي والبداية والمآب⁽²⁾

وتجدر الإشارة إلى أن (الوجدانيات)في شعر بدوي الجبل موجودة في أبياته كلها؛ وذلك في حبه لوطنه وحبه لحبيبتة في المديح والرثاء ولكن الوجدانيات تظهر بوضوح أكبر في القصائد التي نظمها بعيدا عن الديار، هاربا من وجه المستعمرين، أو مبعدا عنها لظروف سياسية.

¹ - الديوان، ص 180 .

² - المصدر نفسه، ص72.

توطئة

شهدت العرب مرحلة هامة في حياتها الأدبية حين تقننت وأبدعت في قول الشعر؛ مما جعلها تكتسب الريادة في هذا المجال. وقد كان هذا الشعر فنا متكاملا توافرت فيه كل سمات النبوغ . فالبيان فيه سحر و الفصاحة فيه تبهر العقول، فهو بنيان متكامل الأجزاء . أبدع الشاعر العربي في نسج معانيه وتصوير أخيلته في عبارات محملة بألوان الموسيقى العذبة. فكانت ذات تأثير عميق في نفسية السامع، كما أكسبت النص روح التواصل بين الشاعر والمتلقي .

و الإيقاع في الشعر ميزه من سائر الفنون. فهو منبع سحره وسر جماله تجده يتوجه إلى المتلقي، فيأخذ بسمعه ويأسر قلبه، وينقله إلى جو النص الشعري فيأنس له ويتفاعل معه .

ويتفق معظم القدماء على أن الشعر لسان العرب المقفى، فهو كما يقول ابن قدامة: « قول موزون مقفى يدل على معنى »⁽¹⁾. ومن هذا القول يتبين أن الشعر يقوم على أربعة عناصر هي: اللفظ، والمعنى، والوزن والقافية . ومنهم من يجعل الوزن من أهم مقومات الشعر، فهو على حد تعبيره: « أعظم أركان حد الشعر وأولها بها خصوصية »⁽²⁾ ، وذلك لأنه الميزة التي تميزه عن سائر فنون القول.

ويرى العوضي الوكيل أن تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى « يلفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضروريا ولازما للشعر، وهو ركن الموسيقى التي تتمثل في الأوزان من ناحية، وفي القوافي من ناحية أخرى، فهو بهذه المثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء »⁽³⁾.

¹ - قدامه بن جعفر: نقد الشعر تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ص 53.

² - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ط5، 1981، ج1، ص134.

³ - الشعر بين الجمود والتطور ص77 ،نقلا عن حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 ، ج1، ص08 .

وبالتالي فالوزن والقافية هما الركنان الأساسيان اللذان تقوم عليهما الموسيقى و « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. وهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن»⁽¹⁾.

و الصلة بين الموسيقى والشعر صلة وثقى، حتى إن بعض الدارسين اعتبرها «عنصر قار لا بد من الانطلاق منه والرجوع إليه»⁽²⁾.

غير أنه لا بد من تمييز مظهرين للموسيقى الشعرية: «خارجية يحكمها العروض وحده، وتتحصر في الوزن والقافية، وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والقافية والنظام المجردين»⁽³⁾.

وقد تناولت في هذا الفصل الإيقاع الموسيقي لقصيدة "الكعبة الزهراء" "لبدوي الجبل"، و قسمته إلى مبحثين؛ الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية.

أولاً: الموسيقى الخارجية:

وتتمثل في الوزن والقافية .

1- الوزن:

يجدر بي قبل أن أتطرق إلى الوزن أن أشير هنا إلى الفرق بينه وبين الإيقاع. « فالإيقاع: يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أوفي أبيات القصيدة. أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان»⁽⁴⁾.

¹ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 244.

² - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 19.

³ - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982، ص 193.

⁴ - محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، 1996، ص164، 165.

وذهب النقاد اتجاهات شتى في التفريق بين الإيقاع والوزن، غير أن أغلبهم اتفقوا على أن الإيقاع أشمل من الوزنين طباطبا يذكر مقررا أن « للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه »⁽¹⁾. وهذا يدل على شمولية مفهوم الإيقاع في مقابل الوزن.

والوزن يعد أحد مظاهر الإيقاع وهو جزء منه. ولعل هذا ما يمكن أن نستشفه من قول الشاعر أبي العتاهية: « أنا أكبر من العروض »⁽²⁾. وما نفهمه من قوله أيضا أنه رافض لتلك القيود والقوالب الصارمة التي تتحكم في عملية الإبداع الشعري. فالشاعر لديه من الإمكانيات والطاقات الهائلة ما لا يمكن أن يحد بتلك القوانين.

وبناقض هذا المعنى بدوي الجبل الذي يقول: « إن الأوزان الشعرية تتسع لكل نزعات النفس البشرية ، كما أنها عذوبة ونغم وعطر وجمال، أجل إن الأوزان أساور وعقود، لا سلاسل وقيود. والذين وضعوها كانوا لا يجيدون القراءة والكتابة فجاءت أوزانهم سجية الذوق العربي »⁽³⁾.

فالوزن، إذن هو أول ما يقرع الأذان بجرسه الموسيقي، فهو جملة التفعيلات التي تنتظم فيها الكلمة فتحدد نوعه. ومع أهمية الوزن في بناء إيقاع القصيدة العربية إلا أن هناك عناصر أخرى لا تقل شأنًا عنه مثل اللفظ والمعنى والقافية. فكل هذه العناصر تتضافر لتنتج عملا فنيا متكاملًا « والمقصود بالفن الكامل هو الشعر الذي توافرت له شروط الوزن والقافية وتقسيمات البحور والأعاريض التي توف بأوزانها وأسمائها وتطرد قواعدا في كل ما ينظم من قبيلها »⁽⁴⁾.

¹ - عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض، 1985، ص21.

² - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، ط3، 2008، ج4، مج4، ص13.

³ - ديوان بدوي الجبل، المقدمة، ص48.

⁴ - العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1990، ص22.

وما نخلص إليه هو أن الوزن ليس العنصر الوحيد الداخل في تشكيل البنية الإيقاعية، بل هناك مكونات أخرى تتضافر معه في تكوين بنية إيقاعية متناسقة. وهذه البنية يمكن لها أن تحدث التأثير الجمالي المطلوب في نفسية المتلقي عموماً.

دراسة وزن القصيدة:

جاء البناء العروضي لقصيدة "الكعبة الزهراء" على بحر الطويل. وهو أحد البحور الخليلية الستة عشر. وهو مكون «من ثمانية أجزاء أربعة خماسية وأربعة سباعية. وخماسيه مقدم على سباعيه. وكلاهما أصل وهي: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن 2×»⁽¹⁾.

ولهذا البحر عدة صور، فيذكر ابن جني أن لهذا البحر «عروض واحدة وثلاثة أضرب. فعروضه أبداً مقبوضة ما لم يصرع ووزنها "مفاعيلن"، وضربها الأول سالم ووزنه (مفاعيلن والثاني مقبوض (مفاعيلن) والثالث محذوف (فعولن)»⁽²⁾.

أي؛ أن التفعيلة التي تأتي في آخر الشطر الأول تأتي مقبوضة على وزن مفاعيلن، أي حذف الساكن الخامس وتفعيلته التي تقع في آخر الشطر الثاني من البيت التي تسمى الضرب. وتأتي على ثلاث أوجه: مقبوضة كذلك؛ أي بحذف الخامس الساكن لتصير (مفاعيلن)(مفاعيلن)، أو محذوفة؛ أي بحذف السبب الأخير من (مفاعيلن) لتصير (مفاعي) وتتحول إلى (مفاعيل) أو فعولن أو صحيحة (مفاعيلن)⁽³⁾.

ولقد جاءت أبيات القصيدة "الكعبة الزهراء" على ثالث بحر الطويل أي مقبوض العروض (مفاعيلن) و محذوف الضرب (مفاعي)(فعولن).

وبعد، فهل جاء موضوع القصيدة مناسباً لهذا البحر، وهل هناك علاقة بينهما؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال نورد ما تناوله النقاد في هذه القضية.

¹ - موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت ط2، 1969 ص 69.

² - ابن جني، كتاب العروض، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989، ص 63-64.

³ - انظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ص 28-30

فقد تعددت الآراء والأوجه، ودار خلاف كبير بين النقاد حول علاقة الموضوعات بالأوزان، وهل هناك مناسبة بين تلك الأوزان والمعاني؟ وبحسب ما أعتقد فإن اليونانيين هم أول من طرح هذه المسألة أو الإشكالية. فأرسطو في أثناء حديثه عن الملحمة أشار إلى هذه القضية، فقال *واللحجة تُدَلِّلُ على أن الوزن البطولي (السداسي) هو أنسب الأوزان للملاحم، فلو أن شاعرا استخدم في نظم ملحمة وزنا آخر أو عدة أوزان فستكون النتيجة تنافرا ونشازا. فالواقع، أن الوزن البطولي (السداسي) هو أهدأ الأوزان ولزنها كلها... أما الوزن الأيامي والرباعي (لطروخي) فيتميزان بالحركة، ومن هنا كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة وعن الفعل وآخرهما أنسب للرقص»⁽¹⁾.*

وبعده جاء النقاد العرب محملين بفكرة واحدة؛ مفادها وجود مناسبة بين موضوع القصيدة ووزنها. ويعد ابن طباطبا من الأوائل الذين تبنا هذه الفكرة و هذا ما يتضح في قوله « فإذا أراد الشاعر بناء القصيدة مخض المعنى الذي يريد لاء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدَّ له ما يُلْبَسُ لِإِيَّاهُ من الألفاظ التي تطابقُه والقوافي التي توافِقُونُ، والذي سَلَسَ له القَوَلُ عليه»⁽²⁾. وكأن الشاعر يختار الوزن مع الكلمات والقافية قبل أن يبدأ في كتابه نصه الشعري. ويبدو لي أن هذا شيء عسير على الشاعر، فالشاعرية موهبة من عند الله عز وجل لا يستطيع أن يقيدها الشاعر بتلك الأوزان والبحور، كما يقول بدوي الجبل: «الشعر ضد الصناعة والشاعرية... أسمى هبات الخالق... والشعر يملكني ولا أملكه، قد ينقضي عام أو عامان، فلا أنظم تبلي واحدا ثم أجِدُني بمنتهى السهولة أنظم قصيدتين أو ثلاثا في أقل من شهر واحد، لذلك أكرر أنني أنا ملك الشعر، وليس الشعر ملكي، القلب هو الشاعر لا العقل»⁽³⁾.

¹ - أرسطو، فن الشعر، ترجمة د: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 203-204.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 7، 8.

³ - ديب علي حسن، بدوي بدوي الجبل بين السياسة والأدب، دار الساحل للتراث، بيروت، 1999، ص 59.

وبعد ابن طباطبا جاء حازم القرطاجني متأثراً باليونانيين، فأثار القضية من جديد. وهي أن تباين الموضوعات لا بد أن يصاحبه تباين في الوزن؛ لأنه « لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به الهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة وإذا قصد في موضع قصدا هزلياً أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد...»⁽¹⁾.

وعلى هذا فالقدماء تأثروا بفكرة مناسبة الأوزان للأغراض الشعرية، فكلما تنوعت الأغراض تنوعت الأوزان. فهم يختارون لكل موضوع وزن معين أي أن كل وزن يناسب غرض مفهوماً لا يناسب آخر. أما المحدثون، فقد انقسموا فريقين: فريق يؤيد هذه القضية (المناسبة بين الأوزان و الأغراض) وفريق آخر ينكرها. فمن الفريق الأول الذي يناصر الفكرة أحمد الشايب، وذلك في قوله: « و لعل مما يعيننا ملاحظته هنا أن لكل عاطفة أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى و الغناء وهي أليق به وأقدر على تعبيره، لأنها صوته الطبيعي و صورته الحسية الدقيقة »⁽²⁾. ويردف قائلا: « و خير الأوزان ما لاعم موضوعه أو عاطفته العامة و على الناقد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنى و الوزن لعله يجد في ذلك تناسبا يكسب النظم قوة وجمالا، أو تجافيا يذهب بروعة الشعر وحسنه»⁽³⁾.

و من الفريق الثاني الذي ينكر هذه القضية - وهم ممن تأثروا بالآراء النقدية الوافدة من المدارس الغربية- « الفئة التي ترفض الفكرة، على أساس من استقراء موضوعات الشعر أو بعضها . ومن أبرز أسماء هذه الفئة: إبراهيم أنيس، و محمد

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط3، 1986، ص 266.

² - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994، ص222.

³ - المرجع نفسه، ص224.

غنيمى هلال، و مصطفى هدارة، و شكرى عياد، و شوقي ضيف و محمد مندور، و عز الدين إسماعيل، و يوسف حسين بكار»⁽¹⁾.

فإبراهيم أنيس يتساءل قائلاً: « فهل اتخذ القدماء لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً، أو بحراً خاصاً من بحور الشعر التي رويت لنا؟ ويجب على ذلك، فيقول: «إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر و وزنه...ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص »⁽²⁾.

و يوافق محمد غنيمى هلال هذا الرأي، فيصرح بـ« أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديمة...و تكاد تتفق المعلقات في موضوعها، و قد نظمت من الطويل و البسيط و الخفيف و الوافر و الكامل »⁽³⁾.

فما ذهب إليه محمد غنيمى هلال يؤكد عدم وجود مناسبة بين الوزن والموضوع . و يظهر لي أن أصحاب هذا الرأي(المنكرون) على صواب؛ وهذا لما قدموه من أدلة واقعية مثل المعلقات التي لها نفس الموضوع تقريباً ولكن بحورها متعددة . وفضلاً عن ذلك فإننا نجد في بعض الأحيان قصيدة تحمل غرضين أو أكثر مثل الوصف و المدح و لكن البحر الذي نظمت عليه القصيدة واحد لم يتغير .

و يرى حسين بكار « أن ما يشيع الآن من آراء و أفكار عن صلاحية وزن ما لموضوع ما ليس أكثر من استنتاجات جاءت بعد دراسة الشعر و استقرار

¹ - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية، ص 166.

² - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175.

³ - محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر، 1997، ص 441.

موضوعاته و أوزانه إلى حد ما. هي إذن نتائج لا قواعد و أسس»⁽¹⁾.
و لا يكتفي بهذا الرأي، بل يضيف تصورات أخرى مثل ربط الوزن بالعاطفة فيقول:
« ولعل من الأقرب للصواب.. أن نربط بين العاطفة و الوزن. وهو مذهب عدد من
النقاد الأجانب أمثال هازلت و ريتشاردز»⁽²⁾.

وصدد هذا الربط يقرر إبراهيم أنيس قائلاً : « نستطيع - و نحن مطمئنون -
أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع
يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه و جزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة
و الهلع تأثر بالانفعال النفسي، و تطلب بحراً قصيراً يتلاءم و سرعة التنفس وازدياد
النبضات القلبية»⁽³⁾.

و لكن مهما قيل في شأن المناسبة بين العاطفة و الوزن، فيبقى ذلك مجرد
فرضيات؛ إذ لا يمكن أن نطبق الجزء على الكل، فقد يحصل توافق بينهما في
بعض المسائل العاطفية ، و لكن هذا غير كاف لتعميم هذه المناسبة .
فالمسألة تقديرية و نسبية؛ لأن حالة الإنسان غير مستقرة، فهي في حركة و توتر
مستمر بحسب الموقف الذي يعيشه هذا الإنسان .
وعلى أية حال ، فإن أمر المناسبة بين البحر و غرضه يدحضه ما ذكره النقاد
عن المعلقة. فكل معلقة جاءت على وزن واحد غير أنها تحوي أغراض عدة.
فالشاعر لا يملك القدرة والإرادة على اختيار الوزن المناسب للمعنى المناسب فالوزن
ينثال لوحده، ولكن الشاعر له حرية ترتيب الكلمات والأبيات بعد أن يكون الوزن قد
اختمر عنده. فالقصيدة « تختمر في ذهن الشاعر وتولد بأفكارها وألفاظها ووزنها
وقافيتها، وهو ما يتمشى مع طبيعة القصائد الجاهلية التي لم يكن أصحابها يعرفون
العروض إن صح هذا»⁽⁴⁾.

1- بناء القصيدة العربية، ص 163-164.

2- المرجع نفسه، ص 167.

3- موسيقى الشعر، ص 175-176.

4- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية، ص 163.

وبالرجوع إلى موضوع الدراسة (الكعبة الزهراء) لبديوي الجبل، فإن القصيدة وكما سبق وأن أشرت قد جاءت على ثالث الطويل، أي مقبوضة العروض ومحدوفة الضرب. وبحر الطويل له مكانة عند العروضيين، فحازم القرطاجني يقول عنه: «فعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة..»⁽¹⁾. ويرجع بهاء وقوته إلى تركيب أجزائه، حيث يقول: «أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركب التناسب، متقابل متضاعف، وذلك كالطويل والبسيط... فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة»⁽²⁾.

وقال عنه إبراهيم أنيس: «ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن»⁽³⁾. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: هل بحر الطويل الذي نظمت عليه القصيدة جاء متناسبا مع غرضها ؟

إن غرض القصيدة هو الوصف، فبديوي الجبل يصف الكعبة الشريفة في رحلته التخيلية إلى الحج، فرما اختار البحر الطويل، لأنه الأنسب لهذه الرحلة الروحانية فالسفر يحتاج إلى طول نفس وإلى صبر شديد يعينان على أعباء الطريق. وهذا يتناسب مع الطويل، لما فيه من المقاطع الكثيرة التي تجعل الشاعر يصدر شوقه وحنينه لزيارة الكعبة الشريفة، وليفرغ فيها ما ينتابه من قلق وتوتر نفسي، وليظهر قلبه من كل الأدرا ن وما يعتريه من سيئات. فهو في رحلة روحية إيمانية عسى أن ينال رضوان الله تعالى في حجه هذا .

وفي القصيدة أيضا يقف الشاعر وقفة مدحية للرسول - صلى الله عليه وسلم -

و الوصف والمدح يناسبهما البحر الطويل، لوسعهما أشجان الشاعر. ويخالف إبراهيم أنيس تقريره هذا فيصرح قائلا: «أما المدح فليس من الموضوعات التي تتفعل لها النفوس

¹ - منهاج البلغاء، ص 269.

² - المصدر نفسه، ص 259.

³ - موسيقى الشعر، ص 57.

وتضطرب لها القلوب وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام»⁽¹⁾. فابراهيم أنيس يرى أن المدح والوصف ليسا من الموضوعات التي تتفعل لها النفوس وهذا على عكس ما وجدته في هذه القصيدة. فالشاعر في حالة اضطراب وتوتر نتيجة لشوقه الشديد وحبه العام لمكة ولهفته إلى زيارة بيت الله الحرام . وربما كان الاختلاف بين حال بدوي الجبل وما يراه إبراهيم أنيس راجع لانزياح الشاعر عن المعهود، أو أن ما ذهب إليه الدارس لا يمكن تعميمه، فحالة الإنسان في تغير مستمر.

ورغم ذلك فإنه لا يمكننا الجزم بأن بحر الطويل هو الأنسب لموضوع القصيدة، لأن هذه العلاقة أي علاقة الوزن بالموضوع ليست علاقة مبررة فالشاعر أسير حالته النفسية التي لا تعرف الاستقرار وهذا يتنافى مع ثبات البحر في الكثير من القصائد الشاعرية.

المطلع:

اعتاد الشعراء على تصريح البيت الأول من قصائدهم حتى غدا من الأمور التي تدل على تمكنهم جادتهم في فن الشعر. وفي تعريف التصريح يقول عبد العزيز عتيق: « التصريح: هو أن يجانس الشاعر بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة أي يجعل العروض مشابهاً للضرب وزناً وقافية»⁽²⁾.

فالشعراء القدماء اعتبروا التصريح من سمات جمال الشعر. والشاعر المقتدر هو الذي يتمكن من تحقيقه. وتحدث عنه قدامة بن جعفر في نعت القوافي فقال: « أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها فإن الفحول و المجيدين من الشعراء

¹ - المرجع السابق، ص 176.

² - عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 34.

القدماء والمحدثين يتوخون ذلك. و لا يكادون يعدلون عنه. و رمطروا أبيات أذر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره»⁽¹⁾.

ومن هنا نستنتج أن الشعراء المجيدين فقط هم القادرون على الإتيان بالتصريح حتى صار عندهم الميزة التي تميزهم عن غيرهم وبه غدوا يتفاضلون.

وقصيدة الكعبة الزهراء جاءت مصرعة ، ففي مطلع القصيدة جاءت العروض (مفاعيلن) محذوفة "مفاعي"، أي بحذف السبب الأخير، فصارت مشابهة للضرب "فعولن". وهذا يدل على مدى اقتدار الشاعر كما يرى القدماء.

والزحافات التي جاءت في حشو هذا المقطع أصابت تفعيلية "مفاعيلن" فتحوّلت إلى "مفاعلن"، وذلك بحذف الخامس الساكن، وهو ما يسمى بـ"القبض". وأيضا أصاب الزحاف تفعيلية "فعولن"، فأصبحت فعول، وهذا ما يسمى كذلك بزحاف القبض.

والتصريح والزحاف يتضحان في هذا المطلع على هذا النحو :

بَفَوِيْ لَمْ لَ الْقِيُوْى وَ غَلِيْ لَتْ فُوَادِيْ مِنْ أَسَى وَلَهِيْب

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

فعولن. مفاعلن. فعول. فعولن. فعول. فعولن. فعول. فعولن.

ويلاحظ أن الشاعر في هذا المطلع يفتتح قصيدته بالنور الذي يمثل الهداية الإسلامية التي انبثقت من شعاب مكة، فهو يريد أداء فريضة الحج ليظهر روحه. وجاء بالفعل "غسلت"، ليدل على إرادة تطهير القلب والروح والتخلص من كل الأدران وكل عمل غير صالح. فهو في مكان مقدس يدعو الله عسى أن يغفر له ذنوبه ويعود من الحج كيوم ولدته أمه.

واحتوى هذا المطلع على عاطفة جياشة انفعالية تتمثل في شوق الشاعر إلى البقاع المقدسة. فكان لا بد لهذه العاطفة المتفاعلة من وزن يلائمها، فاختار

¹ - قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص 86.

الشاعر لها بحر الطويل، لما فيه منز حاف القبض والذي يدل على القلق والتوتر. فهو في موقف رجاء وخوف و نفسه منقبضة. وربما سعى الشاعر إلى التخلص من قبض نفسه واضطرابها بحجته التخيلية التي رام منها طهارة قلبه وطمأنينة نفسه . نعم قد يكون حاول ذلك لكني اعتقد أنه لم يوفق في مسعاه ؛لأن حجه لم يطبق على أرض الواقع، ولذلك رأينا أن هذا القبض لازمه إلى نهاية القصيدة.

الزحافات والعلل:

يلحق التفعيل - أحيانا - تغير لا يخرجها عن إطار البحر. وهذا التغير يعرف بالزحاف. وذهب القدماء في تصنيفه إلى صنفين: حسن مستحب، وقبيح و « كان الخليل بن أحمد رحمه الله يستحسنه في الشعر إذا قلّ منه البيت والبيتان فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج »⁽¹⁾.

وقد روي عن يونس بن حبيب أنه قال: « أهون عيوب الشعر إلحاف. وهو أن تنقص الجزء عن سائر الأجزاء فمنه ما نقصانه أخفى ومنه ما هو أشنع. وهو جائز في العروض »⁽²⁾.

و أجمع القدماء - ومنهم من ذكرنا على أن الزحاف إذا قلّ يكون مستحبا وإذا كثر فإنه يكون مستكرها.

والزحاف في اصطلاح العروضيين « تغير يلحق ثواني الأسباب فقط »⁽³⁾. ويعرفه عبد العزيز عتيق بأنه : « تغير يحدث في حشو البيت غالبا وهو خاص بثواني الأسباب »⁽⁴⁾.

و أما العلة فهي: « كل تغيير يطرأ على تفعيلة العروض أو الضرب وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت القصيدة التزم في جميع أبياتها »⁽⁵⁾.

¹ - المصدر السابق، ص 179-180،

² - المصدر نفسه، ص 179.

³ - موسى نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ، ص 24.

⁴ - علم العروض والقافية، ص 170.

⁵ - المرجع نفسه، ص 175.

فالحزاف والعلّة انحرف عن القاعدة المعهودة أو عدول وهو إذا كثر يؤثر في إيقاع القصيدة وبالتالي يؤثر في بنائها، وهذا لأن الإيقاع شرط من شروط بناء القصيدة. وهناك من يذهب إلى أن الحزاف يضيف على القصيدة جمالا وتنويعا في الموسيقى. يقول يوسف حسين بكار في ذلك: « الحزاف هو تنويع في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها » (1).

والتنويع في الموسيقى يحدث تأثيرا في نفس المتلقي، فيطرد عنها الملل لأنها تسأم الرتابة، وتأنس بالخروج عن ثبات الإيقاع بين حين وآخر.

زحافات وزن الطويل:

إن بحر الطويل ينشأ من تكرار فعولن مفاعيلن أربع مرات على التوالي. وبالنسبة إلى الزحافات التي تصيب هذا البحر ففيها « يجوز قبض (فعولن) في الطويل أين ما كان فيصير ((فعولُ)) بحذف النون، ويجوز قبض (مفاعيلن) التي هي غير العروض والضرب، وكفه فيصير بالقبض (مفاعيلن) بغير ياء، وبالكف (مفاعيلن) بحذف النون، وقبض (فعولن) حسن لاعتماده على وتدين قبلي وبعدي. وقبض (مفاعيلن) في الطويل قبيح، وكفه لا يكاد يوجد. أما قبض العروض فواجب» (2).

الزحافات في القصيدة:

و في القصيدة " الكعبة الزهراء " جاءت صورة بحر الطويل على النحو التالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ... فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

أي بعروض مقبوضة "مفاعيلن" وضرب محذوف "فعولن".

أولاً: "فعولن": وردت في القصيدة 400 مرة قبضت (175) مائة وخمسة

وسبعون مرة أي أن نسبة ورودها مقبوضة بلغت 43.75% ووردت سالمة 225

¹ - بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 172.

² - موسى نويوات، المتوسط الكافي، ص 72.

مرة أي بنسبة 56.25%، وهذا يدل على طغيان نسبة "فعولن" سالمة على المقبوضة ولكن نسبة القبض هنا لا بأس بها. فلماذا يا ترى ورد القبض في هذه القصيدة بهذه النسبة الهائلة؟ إن قبض فعولن مستحسن، لذلك سرى في القصيدة بشكل كبير. والقبض هو حذف الساكن الخامس، وهذا يعني حذف حرف المد أو حذف صائت. وهذا يدل على أن الشاعر يعبر عن شوقه ولهفته إلى زيارة بيت الله بسكينة وهدوء دون مد الصوت. فهو في رحلة تخيلية، أي أنه ذهب بخياله إلى الحج دون أن يبرح مكانه. فعقله وحده المسافر، لكن الجسد ثابت في مكان واحد. فهو مع روحه وهذه من النفحات الصوفية التي ينادي فيها ربه في صمت من غير أن يمد صوته، وهذا ما يدل عليه القبض. فهو ينقبض على نفسه يجعل همومه وأحزانه داخلية، فلا يعلم بحاله إلا الله سبحانه وتعالى.

ثانياً: مفاعيلن: و قبض مفاعيلن عند العروضيين قبيح كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وجاءت مفاعيلن في كامل القصيدة مقبوضة مرة واحدة وذلك في حشو البيت. والبيت الذي جاءت فيه مقبوضة هو:

وَعَرَّ تَنَالَيْ. أَم مُمْلَحْنِ مُم	كَأَيْتُكَ أَمَ آهَ الرَّبِيبِ لِيَبِ
0//0//.0/0//.0//0//.0/0//	0/0//.0/0//.0/0//.0/0//
فعولن مفاعِلن. فعولن. مفاعِلن	فعولن. مفاعِلن. فعولن. فعولن

إذن، فمفاعيلن مقبوضة في حشو البيت الأول فقط، وهذا يعني أن نسبة قبضها في حشو القصيدة بأكملها تكاد تنعدم.

ووردت مفاعيلن سالمة منتهي مرة (200) و قبضت مرة واحدة كما سلف الذكر؛ وعليه فطغيان التفعيلات السالمة من مفاعيلن يمكن تفسيره بارتباط الرحلة بالحج. والحج من شعائر الله المعظمة عند المسلمين. وكذلك باستدعاء الزيارة لمقام المدح في حق من بلغ الكمال البشري، وأعني به الرسول عليه الصلاة والسلام. فهذان العاملان؛ أي الحج والمدح يتوسل في الحديث عنهما بأكمل العبارات وأسلم

التفاعيل. ولعل ذلك هو ما حاول الشاعر أن يحققه على قدر طاقته ؛ ولذلك رأيناه ينأى عن عيوب التفعيلات وبخاصة تفعيلة "مفاعيلن"، وذلك حتى يتفق الشكل مع المضمون، ويطابق المقال المقام.

2- القافية:

تعد القافية ركناً أساسياً في بناء القصيدة العربية، وهي مع الوزن يمثلان حد الشعر. فالشعر كما عرفه القدماء هو الكلام الموزون المقفى الذي له معنى . والقافية شريكة الوزن. يقول ابن رشيق: « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية»⁽¹⁾. والقافية لغة كما جاء في لسان العرب « القافية من الشعر: الذي يقفو البيت. وسُميت قافية؛ لأنها تقفو البيت. وفي الصحاح، لأن بعضها يتبع أثر بعض »⁽²⁾. وفي الاصطلاح: دار خلاف كبير بين نقاد العرب في تعريف القافية، فمن القدماء ذهب الخليل إلى أن القافية « من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»⁽³⁾. وذهب قطرب في تعريفه للقافية إلى أنها حرف الروي⁽⁴⁾. ومن المحدثين يرى إبراهيم أنيس أن القافية «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصائد تكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»⁽⁵⁾.

¹ - العمدة في نقد الشعر، ص 151.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة قفا، دار المعارف، القاهرة، دت، مج5، ص 3709.

³ - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 151.

⁴ - انظر التنوخي، القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص 66.

⁵ - موسيقى الشعر، ص 244.

وما يلاحظ على هذه التعاريف أنها متباينة في الشكل والصياغة. فكل تعريف يحمل وجهة نظر صاحبه، ولكنها في الأخير تلتقي في نقطة واحدة باستثناء القائل بأنها الروي؛ لأن القافية سواء كانت مجموع الحركات و السكّنات بالتقييد الذي حدده الخليل، أو أصوات تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، أو فواصل صوتية بتعبير إبراهيم أنيس، فهي كلها تؤدي معنى واحداً.

فالأصوات المتكررة في آخر كل بيت هي نفسها ما يقع بين الساكن الأخير والحركة التي تسبق الساكن ما قبل الأخير. ومهما حاول النقاد بعد الخليل أن يجددوا تعريفه للقافية، فيبقى تعريف رائد العروض هو الدقيق، وهو الأقرب إلى التعريف العلمي والمنطقي. يقول رمضان صادق صدد هذا: «فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت على حين جعلها آخرون مساوية للروي... لكن الذي عليه أكثر العلماء هو أنها تشمل آخر ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول»⁽¹⁾.

القافية في القصيدة :

تتمثل القافية في النص في المقطع الصوتي الأخير من البيت على وزن فعْلُ نْ

بُنُورِيْ أُمِ الْقُيْ وَطِيبِ مَغَلَتْ وَفَادِيْ لُحْدِيْ وَلَهَبِ
0/0//.0//.0/0/0//.0// 0/0//.0//.0//0//.0/0//

القافية

فعولن.مفاعلن.فعول.فعولن فعول.مفاعيلن.فعول.فعولن

فالقافية هنا جاءت مطلقة غير مقيدة أي أنها تنتهي بمتحرك⁽²⁾.

وهي من النوع المتواتر « وهو متحرك واحد بين ساكني القافية»⁽³⁾.

¹ - رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 43.

² - انظر: موسى نويوات، المتوسط الكافي، ص 376.

³ - المرجع نفسه، ص 395.

والقافية جاءت في هذا البيت متمثلة في المقطع (هـ بـ) على وزن فعلن. وهي مطلقة مردوفة موصولة بحرف اللين الياء. وهي على هذا توافق حالة الشاعر النفسية التي يغمرها الشوق واللهفة، لأداء فريضة الحج في رحلته الروحانية الخيالية.

فهو يبدأ بتطهير نفسه وقلبه حين يقول: "غسلت فؤادي" أي أنه في حالة استعداد لخوض هذه التجربة، فهو ينوي ويأمل أن تطهر وتغسل خطاياها. فبعد أن استكمل استعداداته هاجر بقلبه وروحه الى بيت الله التي بدت بأحسن منظر وأبهى صورة، حتى غدا يكحل عينيه بمرآها ويقبل ترابها و كل حبة رمل فيها (لثمت الثرى سبعا..). وبدوي الجبل في حالة حب عارمة تغمره لهفة اللقاء، حيث يتراءى له أنه مع الحجيح يناجي ربه ويطمئن نفسه بأنه في مكان العبادة، حيث نفحات الرسول - صلى الله عليه وسلم - وأنوار هدايته تغمر الأرجاء. وهو مبهور بما يرى من حسن وجمال الكعبة الشريفة.

وعلى ذلك، فالأحداث التي ساقها الشاعر متواترة، أي متتابعة فبعد نيته في الاستعداد إلى الحج وتطهير نفسه من الأدران سافر وهو يحوم على تلك الديار فهناك تسلسل وتواتر واضح في هذه الأحداث. ومن هنا جاءت القافية متواترة ومنسجمة مع سياق الأحداث السابقة.

و قد تكررت القافية عدة مرات مثل خيب - ثلاث مرات، ذوبي أيضا ثلاث مرات - غوب - مرتين - وهود - مرتين - هوب - خمس مرات - ييب - ثلاث مرات، سوبي مرتين - سيب - مرتين ووب - تسع مرات، ريب - مرتين، حيب - مرتين.. و هذا التكرار أحيانا يكون متواليا وأحيانا آخر يكون متباعدا. و اشتملت القصيدة على بعض العيوب منها:

الإيطاء: وهو تكرار الكلمة في القافية بلفظها ومعناها. ويعد هذا عند العروضيين عيباً من عيوب القافية⁽¹⁾. وهذا العيب لم يقع فيه بدوي الجبل، مما يدل على طول باعه وكثرة بضاعته في ميدان اللغة.

السناد: «هو اختلاف ما يجب أن يراعى قبل الروي من الحروف والحركات»⁽²⁾. وفي القصيدة وجدت كلمات تغير فيها ما قبل الروي مثل (خصيب وذوبي) وهو ما يسمى بـ"سناد الإشباع" وفيه تغير حركة الدخيل. وحدث هذا السناد من صورة تناوب الكسرة والضمة مشبعتين أي طويلتين مثل تحويل الياء إلى الواو في قوله:

فيا مهجتي: وادى الأمين محمد خصيب الهدى والزرع غير خصيب

هنا الكعبة الزهراء والوحي والشذا هنا النور فافني في هواه وذوبي⁽³⁾.

ولكن هذا الاختلاف عند العروضيين مستحسن، وذلك لتشابههما في طريقة إنشائهما. وذهب بعض المحدثين إلى أن استبدال الياء بالواو دليل على الازدواج الصوتي. ويعرف هذا الازدواج « بأنه انزياح صوتي في حروف القافية يولد إيقاعاً خاصاً عبر تناوب كلمات القافية حرفين مختلفين»⁽⁴⁾.

وهذا التنوع في القوافي يولد نغمات إيقاعية مزدوجة تتضافر فيما بينها مشكلة سمفونية إيقاعية تموج بالتفاعل بحيث يمد القصيدة بالتناغم ويحقق لها قدراً كبيراً من الشعرية.

الروي: «هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة، والملازم لها، فيقال: قصيدة: لامية، هذا كان رويها لاما، كلامية العرب»⁽⁵⁾.

¹ - انظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 182.

² - موسى نويوات، المتوسط الكافي، ص 416.

³ - الديوان، ص 61.

⁴ - عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 163.

⁵ - موسى نويوات، المتوسط الكافي، ص 355-356.

ويمثل حرف "الباء" رويًا لقصيدتنا الكعبة الزهراء. وقد أشبع بالياء لمناسبتها للكسرة. والباء صوت شديد مجهور. والنطق بالباء يتطلب انطباق الشفتين أولاً حين انحباس الهواء عندهما ثم تتفرجان، وفجأة نسمع صوتاً انفجارياً⁽¹⁾.

وصوت الباء مناسب لموضوع القصيدة والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر في رحلته التخيلية وما ينتابه من شوق وحنين إلى زيارة الكعبة الشريفة.

فالباء لكونه يخرج من الشفتين بعد ضمهما يكون انفجارياً وقوياً في السمع يدل على «الانبثاق و الانفراج والانتساع والشق بما يحاكي انفراج الشفتين عند التلفظ به»⁽²⁾. وصفات هذا الروي جعلت الشاعر وكأنه يعيش تلك الرحلة في الواقع. فقد استخدم الشاعر هذا الروي "الباء" لدلالته على ذلك الظهور والانبثاق وذلك يؤدي إلى تجسيد صورة الحج وكأنها في الواقع.

الرّ دَف: هو حرف مدّ قبل الروي وهو إما ألفوا ملوا وإما ياء⁽³⁾.

وقد جاء الردف في هذه القصيدة بالياء وأحياناً بالواو. والجدول التالي يبين العدد الذي ورد فيه الردف بالياء والواو.

الحرف	التكرار
الياء	51
الواو	49

وقد جاءت القافية مردوفة بالياء أكثر من المردوفة بالواو، ولكن الشاعر استعملها بنسب متساوية تقريباً.

ومن خلال دراستي للقافية استنتجت أن:

¹ - انظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 46.
² - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 103.
³ - انظر السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص 692.

1- القافية تميل إلى الإسماع وذلك من خلال استعمال حروف اللين التي جاء فيها الردف بالياء والواو، وهذا ربما دل على رغبة الشاعر في إظهار تلك الصورة الحقيقية للحج، ليرغب الناس في هذه الفريضة العظيمة.

2. دلالة الباء على الانبثاق والظهور والانتساع.

3. استخدام الروي موصول (أي إشباع حركة الروي).

وجاءت القافية بالردف والوصل في جميع القصيدة ، وهذا يدل على استخدامه حروف المد، وهي المعروفة بميلها إلى الإسماع. وبالتالي فهي تساعد في بناء الموسيقى الخارجية، وتعدية أثرها الصوتي في المتلقي.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

إذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية قد أدت الأثر الإيقاعي في القصيدة المناسبة مع موضوعها، فإن التشكيل الموسيقي لا يقتصر على هذين العنصرين. فهناك موسيقى خفية تحوي نغما وجرسا موسيقيا لا يظهر للوهلة الأولى وإنما نشعر به داخل النص، حيث يكون مناسبا لحالة الشاعر النفسية. فيكون مصدر هذه الموسيقى، إما الصوت أو الكلمة أو الجملة، وهذا ما يسمى بالموسيقى الداخلية. ومما لا شك فيه فإن القدماء قد تعرضوا لها لكن دون أن يشيروا صراحة إلى هذا المصطلح.

فالجاحظ أشار إليها دون أن يسميها، وذلك في قوله: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد فلرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان ... وكذلك حروف الكألجمزوء البيت من الشعر تراها متفقة مأسا، ولينة المعاطف سهلة وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده. والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة متواتية، سلسلة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»⁽¹⁾.

فهو يجعل من ترابط الكلمات وتلاحمها وانسجامها وكذلك تناسبها مع مخارج الأصوات شعرا متميزا صادقا. أما عكس ذلك أي، إذا كان هناك اختلاف وتباين بين هذه الكلمات وعدم انسجامها، فإن ذلك يجعلها ثقيلة على اللسان. وبالتالي يحصل اضطراب وتوتر في هذه الأجزاء والوحدات، فيخرج شعرا مستكرها. وهذا يعني مدى فعالية هذه الموسيقى الداخلية في التأثير على المتلقى. وأشار إليها حازم القرطاجني بقوله: «ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه. والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف

¹ - البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، دط، دت، ج1، ص 67.

الكلمة مع بعض ،وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة، متباعدة المخارج مرتبة لترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما «(1).

فحازم أيضا يشير إلى ائتلاف الكلمات داخل النص، وإلى الموائمة بين حروف كل كلمة، وكل كلمة مع الكلمة التي تليها، لتكون جملة منتظمة متناسبة مع المعاني التي تدل عليها. والجملة مع أخواتها تكون نصا متآلف الأجزاء والأنساق والوحدات. وعلى ذلك فالموسيقى الداخلية تنبنى على اختيار الشاعر للكلمات ومدى انسجامها وتآلفها وتكاملها مع بعضها في صورة صوتية معينة.

وأشار بعض المحققين إلى الموسيقى الداخلية بالقول: « الموسيقى الخفية تقوم على التنسيق المعنوي. وتأتي في المقام الأول من علاقات التوافق والتضاد بين المعاني دون المباني من حيث تشكيلها الصوتي... فإن تأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان ثم ينعكس على الحواس... فالموسيقى الخفية تعتمد على التأثيرات الذهنية والتخيلية، ومن ثم فلا بد أن يتحقق نوع من الفهم لما في الشعر من معان»(2).

ولئن كان لهذه الموسيقى تأثير في المتلقي، فيتشرب من خلالها المعنى ويتمثله، فإن هذا التمثل قد يختلف لديه بين موسيقى الشعر وموسيقى النثر، مما يمكن أن يقرع أذنيه، لاختلاف طبيعة البناء في كل من الشعر والنثر.

واختلاف طبيعة هذا التأثير بين موسيقى الفنانين ربما أغفلها بعض القدماء . يقول حسني عبد الجليل في هذا الصدد: « استطاع الدارسون القدماء الكشف عن أنماط كثيرة من الوسائل الموسيقية التي استخدمها الشعراء في إطار التنسيق الصوتي، والتجنيس في إطار علم البديع ولكنهم في بعض النواحي لم يفصلوا بين الشعر والنثر، ولم يحاولوا إظهار خصوصية هذه الوسائل في الشعر. وهذه الوسائل

¹ - منهاج البلاغة، ص 222.

² - حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص 14، 15.

تمثل فصولاً في علم البديع، فهناك السجع، والجناس والتصريع، ورد الأعجاز على الصدور، والتطريز، والتقسيم والتشطير...» (1).

إذن فالموسيقى الداخلية لا علاقة لها بالوزن والقافية، بل هي متعلقة بما يتكون منه البيت، من حروف وكلمات وجمل. فهي بالأساس تنتج عن العلاقات بين هذه المكونات. وهي تنطلق من الحرف لتنتهي إلى النص.

مظاهر الموسيقى الداخلية :

1. بنية الصوت المفرد :

أثيرت قديماً قضية اللفظ والمعنى، فقد تعرض لها ابن جني في كتابه الخصائص في باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني حينما قال: «اعلم أن هذا موضع شريف لطيف، وقد نبه عليه الخليل وسيبويه، وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته. قال الخليل: كأنهم توهّموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا: صروتوهّموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صرصر.

وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان: إنها تأتي للاضطراب والحركة، نحو: النقران، والغليان، والغثيان...» (2).

وأشار إلى هذه القضية أيضاً عندما تطرق إلى العلاقة بين الأصوات والمعاني فقال: «فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج تُلَبِّ عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها، فيعدّ لونها بها ويحتذونها عليها. وذلك أكثر مما ن قدره وأضعاف ما نستشعره. من ذلك قولهم: خضم وقضم، فالخض لا كل الرّ ط ب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوه من المأكول الرطب. والقضم للصلب اليابس نحو قضمّت الدابة شعيرها» (3).

1 - المرجع السابق، ص 16.

2 - ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983، ج2، ص152.

3 - المصدر نفسه، ص157.

وأكد السيوطي أمر المناسبة بين اللفظ ومعناه فقال: « وأما أهل اللغة والعربية، فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني »⁽¹⁾. غير أن هناك من القدماء من أنكر الصلة بين الدوال والمدلولات، فهذا هو عبد القاهر الجرجاني، يدلي بدلوه في هذه المسألة، موضحاً ومفسراً: « وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد »⁽²⁾.

ورفض المحدثون - عموماً - أمر المناسبة؛ فهم يرون أنها قد تصدق، وقد لا تصدق، ويؤكد ذلك الطرابلسي في قوله: « رغم إيماننا الراسخ باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول عامة، فإننا نؤمن بعلاقة حقيقية بين بعض مظاهر الدوال معزولتها إطار الدلالة »⁽³⁾. وهم يقرون أيضاً بأن « الأصوات في نظام اللغة الفنولوجي لا قيمة رمزية لها، بينما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في فعل كلام محدد، مكتوب أو شفهي، بالاتفاق مع المعنى »⁽⁴⁾.

فدراسة الأصوات المعزولة، إذن لا يمكن أن تكون لذاتها، بل لا بد من ربطها بموضوع القصيدة وصورتها الفنية؛ ذلك أن « الصوت هو كالعنصر الحي في الخلية الحية، لا يكتسب حيويته ونشاطه إلا ضمن النسيج الكلي المتميز بخصائص التحولات والكليات والانتظام الذاتي »⁽⁵⁾. وهذا يعني أن الإحياءات النفسية والبصمات الشعورية لتلك الأصوات والتي تنطبع في نفوسنا مردها ذلك

¹ - المزهري في علوم اللغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، دار التراث، القاهرة، ط3، ج1، ص47.

² - دلائل الإعجاز، دار الكتب العلمي، بيروت، ص40.

³ - الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص59.

⁴ - جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987، ص110.

⁵ - رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006، ص44.

النسق الشمولي والطابع الكلي لموضوع النص في إطاره الدلالي العام. فتغدو الأصوات وإن اختلفت صفاتها منسجمة ومتناسقة داخل سيمفونية النص .

- إحصاء أصوات القصيدة: اشتمل النص محل الدراسة على كل أصوات اللغة العربية وقد قمت بإحصاء الأصوات الواردة في نص قصيدة الكعبة الزهراء، فألفيتها ثلاثة آلاف وتسعمائة وسبعة وستين (3967) صوتاً. وهي موزعة في هذا الجدول على النحو الآتي:

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
الباء	289	الطاء	19
التاء	179	الظاء	09
الثاء	20	العين	129
الجيم	77	الغين	38
الحاء	123	الفاء	112
الخاء	24	القاف	74
الدال	177	الكاف	84
الذال	19	اللام	308
الراء	109	الميم	225
الزاي	33	النون	354
السين	85	الهاء	151
الشين	52	الواو	247
الصاد	38	الياء	303
		الهمزة	168

— الأصوات المجهورة والمهموسة :

قبل أن أشير إلى إحصاء الأصوات المجهورة والمهموسة في القصيدة يحسن بي أن أشير إلى مفهوم هاتين الصفتين في الدرس الصوتي الحديث . يقول إبراهيم أنيس : « الصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان والصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به»⁽¹⁾. فالجهر من الناحية التشريحية عكس الهمس. ويتابع مؤكدا فيقول: « وقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه ، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة »⁽²⁾ . وهذا ما تبين لي بعد إحصاء الأصوات المجهورة والمهموسة في الجدول التالي:

— جدول الأصوات المجهورة والمهموسة:

الصوت المجهور	التكرار	الصوت المهموس	التكرار
الباء	289	التاء	179
الجيم	77	الثاء	20
الدال	177	الحاء	113
الذال	19	الخاء	24
الراء	209	السين	85
الزاي	33	الشين	52
الضاد	18	الصاد	38
الظاء	09	الطاء	29
العين	129	الفاء	112

¹ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 22-23.

² - المرجع نفسه، ص 24.

الغين	38	القاف	74
اللام	308	الكاف	84
الميم	252	الهاء	151
النون	354	الهمزة	168
الواو	247		
الياء	130		
المجموع	2229	المجموع	1129
النسبة	%56	النسبة	%28.5

حيث وجدت طغيان الأصوات المجهورة بنسبة 56% فيما بلغت الأصوات المهموسة نسبة 28,5% . والصوت المجهور يتصف بحركة قوية في الإسماع وهذا ما يدل على رغبة الشاعر في شد انتباه السامع، وذلك في استخدامه للأصوات المجهورة بنسبة عالية في مقابل الأصوات المهموسة. ثم إن الصوت المهموس فيه خفوت وضعف، وهذا يتنافى مع مشاعر البدوي المتلهفة وعواطفه الثائرة وأحاسيسه المتدفقة .

– أصوات اللين الطويلة:

جدول ترتيب أصوات اللين الطويلة

الصوت	العدد	النسبة
الألف	342	%8.43
الياء	176	%4.33
الواو	91	%2.24
مجموع	609	%15

ومما يلاحظ على هذا الجدول أن حروف المد (الألف والواو والياء) قد وردت 609 مرة. أي بنسبة 15%. فهي نسبة تجعل الشاعر يفصح عن هوأجسه التي تتأببه بمد صوته، ليتنفس صدره المفعم بالحماسة والحزن والخوف وخشيته لله تعالى. فلعله بهذه المدود يسكن قلبه وتزكو نفسه.

وتكررت الألف 342 مرة، والياء 176 مرة والواو 91 مرة. وهذه الأصوات أي حروف المد تتميز بقوة إسماعها. وجاءت نسبتها مناسبة لموضوع القصيدة.

التنوين:

التنوين لا يظهر في الكتابة الإملائية ولكن الكتابة العروضية تبينه على صورة نون ساكنة، والنون صوت ذلقي (لثوي) يقوم الأنف بدور كبير في إنتاجه فيكسبه صفة الغنة وقد تعرض سيبويه لهذه الظاهرة، فقال: «أما إذا أرادوا الترتم، فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت»⁽¹⁾.

ويرى ابن يعيش أن الترتم يحصل بالنون نفسها، لأنها حرف ذو غنة. وفي ذلك يقول: «وقد كانوا يستلذون الغنة في كلامهم، وقد قال بعضهم إنما قيل للمطرب مغن، لأنه يغنن صوته، وأصله مغنن فأبدل من النون الأخير ياء كما قالوا تنقض البازي"، والمراد تنقض ض.»⁽²⁾.

والتنوين عند ابن هشام «نون زائدة ساكنة تلحق الآخر لغير توكيد فخرج نون حسن، لأنها أصل وفون ضيفن للطفيلى»، لأنها متحركة، ونون منكسر وانكسر، لأنها غير آخر، ونون (نسفعاً)⁽³⁾ لأنها للتوكيد⁽⁴⁾.

¹ - سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، ج4، ص204.

² - ابن يعيش، شرح المفصل، قدم له ووضع هوامشه إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ج5، ص157.

³ - سورة العلق: 15

⁴ - ابن هشام، مغني اللبيب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ج2، ص340.

وفي الكعبة الزهراء وظف بدوى الجبل التتوين في قصيدته 141 مرة، أي بنسبة 3.5%. وهذا الفونيم يحدث في القصيدة جرسا موسيقيا يؤدي إلى لفت انتباه المتلقي بتلك النغمات التي تحتوي على غنة حين النطق به.

ومثال التتوين في نس الكعبة الزهراء الأبيات الآتية:

بنور على أم القرى وبطبيب غسلت فؤادي من أسى ولهيب
لثمت الثرى سبعا وكحلت مقلتي بحسن كأسرار السماء مهيب
وأمسكت قلبي لا يطير إلهنل بأعبائه من لهفة ووجيب⁽¹⁾

ويدل التتوين في هذه الألفاظ (بنور، أسى، سبعا ، بحسن ، منى ، لهفة) على مدى تعلق الشاعر ولهفته إلى زيارة بيت الله الحرام.

2. الصوت في إطار اللفظ :

- الترصيع:

لقد أشار النقاد إلى كل السمات التي تزيد موسيقى الشعر جمالا وبهاء و من تلك السمات نجد الترصيع: « وهو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز أو متقاربتها »⁽²⁾. وعرفه صاحب التعريفات قائلا: « وهو السجع الذي في إحدى القرينتين أو أكثر مثلما يقابله من الأخرى في الوزن والتوافق على حرف الآخر »⁽³⁾. والمراد بالقرينتين هما المتوافقات في الوزن والقافية. ويقول عنه كذلك: « وهو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الإعجاز كقوله تعالى: — إن الأبرار لفي نعيم — إن الفجار لفي جحيم — »⁽⁴⁾.

وعند ابن الأثير فالترصيع « مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في

¹ - الديوان ، ص 61.

² - السكاكي، مفتاح العلوم، ص 542.

³ - الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985، ص 58.

⁴ - سورة الانفطار: 13، 14.

الألفاظ المنتهية من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»⁽¹⁾.

ومن أمثله في القصيدة قول بدوي الجبل:

ويا رب بمن بالحب قومي مؤلفاً شتات قلوب لا شتات دروب⁽²⁾.

فالشطر الثاني من البيت فيه ترصيع، أي سجع في أعجاز الكلمات بين قُلوبٍ نوروبٍ. والشاعر هنا في موضع مناجاة ودعاء لربه رجاء أن يسدد خطي العرب وينزع من قلوبهم الأحقاد، فتتآلف قلوبهم، وهو ما يؤدي إلى وحدتهم. فهو يقر باختلاف الدروب لكن توحد القلوب قد يفضي إلى وحدتها.

وهو حينما ابتدأ بالنداء الذي دلالاته التضرع إلى الله، فإن ذلك قد يستلزم رفع الصوت. فجاء بحرف الباء، وهو حرف مجهور شديد، ليعبر عن حاله ويخرج ما في صدره. فدعاؤه لربه ونداؤه إياه إنما هو لتوحيد قلوب الأمة العربية. والياء في هذا النداء يناسب المعنى الذي في نفس الشاعر والمتولد من تلك الثورة والحماسة، لتحقيق الغاية الآتية الذكر. وقد أحسن الشاعر ووفق في اختيار هذا الحرف فجعل المستمع يستشعر هذه القيم التي في نفسه ويعيشها معه.

ومن صور الترصيع ما جاء في قول البدوي:

ولي غفوة في كل ظلٍ لقيتة ووقفة سقيا عند كل قلب⁽³⁾.

فالترصيع بين غفوة ووقفة يتمثل في حرف التاء. والتاء حرف مهموس يميل إلى الصمت والسكون والطمأنينة. فدل هذا الترصيع على المعنى الذي تحمله غفوة والتي توحى بالأمان. فهو في رحلة افتراضية إلى الحج يقطع الطريق بين غفوة تحت الظلال وبين وقفة سقيا عند كل بئر. وفيه دلالة على عطش الشاعر في هذه الرحلة الوجدانية وشربه من ينبابيع التي تطفئ ظمأه وتريح نفسه. وبالرغم من قلة

¹ - ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، مج1، ص 255.

² - الديوان، ص 66.

³ - المصدر نفسه، ص 62.

الترصيع في أبيات الشاعر إلا أن ما استخدمه منه قد أكسب القصيدة وقعا موسيقيا زادها جمالا.

التجنيس:

ويعرفه السكاكي بقوله: « وهو تشابه الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى »⁽¹⁾. وذهب إلى أنه ينقسم إلى خمسة أنواع منها: التام والناقص والمخيل والمضارع وجناس الاشتقاق⁽²⁾.

ويذكر الشريف الجرجاني أنه « أربعة أنواع: التجنيس المضارع، وهو أن لا تختلف الكلمتان إلا في حرف متقارب كالزاري والباري، وتجنيس التصريف وهو اختلاف الكلمتين بإبدال حرف من حرف إما من مخرجه كقوله تعالى: « وهم ينهاون عنه وينأون عنه »⁽³⁾. أو قريب منه كما بين المفيح والمبيح. تجنيس التحريف وهو أن يكون الاختلاف في الهيئة كبرؤوددر د. تجنيس التصحيف: وهو أن يكون الفارق نقطة كأنقى وأتقى⁽⁴⁾.

فالجناس أيضا يؤثر في الإيقاع الموسيقي للقصيدة كغيره من قواعد الشعر مثل القافية والأوزان. وهذا ما يقرره إبراهيم أنيس في قوله: « لا تقتصر موسيقية الشعر العربي على نظام المقاطع في الأبيات، أو نظام القوافي في أواخرها، بل تشمل أيضا تلك الظاهرة التي سماها علماء البلاغة بالجناس. وهو تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة من البيت الواحد »⁽⁵⁾.

هذا وقد ورد الجناس في الكعبة الزهراء في قوافي القصيدة في الكثير من أبياتها مثل: (لهيب، ومهيب)، (رهيب، ورقيب)، (نسيبي ونصيبي)

1 - مفتاح العلوم، ص 539.

2 - المصدر نفسه، ص ن.

3 - سورة الأنعام: 26.

4 - التعريفات، ص 54.

5 - إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 158.

(طيوب، غيوب)، (ديب، ريب). ويسمى هذا الجناس بالجناس الناقص. ونجد في هذه الألفاظ تطابقاً في الحركات والوزن واختلافاً في بعض الحروف. وكذلك بين كلمة نسيبي ونصيبي، فقد حدث إبدال بين حرفين هما السين والصاد وهما حرفان تقارباً مخرجهما. وهذا التجنيس كسابقه يكسب الكلام قوة ويزيده حسناً وتأثيراً في الإيقاع.

وفي القصيدة تجلّى التجنيس في عدة شواهد منها:

ونارا على نجد من الرمل أو قدت لنجنتحروم وغوث حريب⁽¹⁾.

فالجناس ظاهر وجلي بين نجد ونجدة وهو جناس اشتقاق. فكلا اللفظين مشتق من الفعل نَجَدَ دَ، فكلمة نجد اسم للمكان المرتفع الذي لا شجر فيه. وأفاد هنا الفخر. نحو دة: جاءت من فلعل نجد دة: وهو الشعيمضي في أمر ي عجز غيره. ونجده في قوله:

يريد حسابي ظالم بعد ظالم وما غير جبار السماء حسبي⁽²⁾.

جاء بين الكلمتين حسابي وحسيبي. والأولى جاءت في صدر البيت، والثانية في عجزه. والأولى مصدر للفعل حَسَدَ ب بمعنى عدّ، والثانية مشتقة من الفعل نفسه. ودل الجناس في هذا البيت على تبرمه من تسلط غيره عليه.

التكرار وأثره الدلالي:

يعد التكرار مظهر من مظاهر الأسلوبية في اللغة الأدبية غير أن البلاغيين القدماء لم يولوه اهتماماً كبيراً. فابن رشيق أشار إليه في معرض حديثه عن مواطن جمال التكرار ومواطن قبحه، وذلك في قوله: «وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه»⁽³⁾.

¹ - الديوان، ص 64.

² - المصدر نفسه، ص 66.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 73، 74.

ويعرف صاحب التعريفات التكرار، فيقول عنه بأنه: «عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى» (1).

أما المحدثون فقد تناولوا هذه الظاهرة بدقة أكثر وعمق أكبر. تقول نازك الملائكة: «فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك فلم تقم حاجة إلى التوسع في تقويم عناصره وتفصيل دلالاته» (2).

ويرى جورج مولينييه أنه «الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقع لغوية وتحديداتها في البرغماتية الأدبية. ويمكن لإعادة الواقعة اللغوية، لتضعيفها البسيط، أن يأخذ شكل تكرار الدال مع مدلول واحد» (3).

ولذا كان التكرار عند مولينييه يأخذ شكل تكرار الدال بلفظه مع تكرار مدلوله الواحد، وذلك لغاية برغماتية تداولية ترتبط بمستقبل المرسلات اللغوية. فإنه عند نازك الملائكة: الإحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه» (4).

وهذا يعني أن التكرار عندها يرتبط بمنشئ المرسلات، فهو ذو منحى نفسي خالص. والناقد وحده هو من يفسر هذا المنحى ويكشف عن خباياه انطلاقاً من الكلمة المفتاح ذات الدلالة الإيحائية العاكسة لتجربة نفسية ما. وهذا المفتاح يمكنه من فهم الموضوع أو الفكرة التي تدور في النص.

ويذهب محمد مفتاح إلى تعداد فائدة التكرار فيقول: «تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنه

1 - الشريف الجرجاني، التعريفات، ص 68.

2 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص 241.

3 - جورج مولينييه، الأسلوبية، ترجمة يسام بركة، منشورات "مجد"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006، ص 183.

4 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 242.

شرط كمال أو محسّن أو " لعب لغوى" ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية»⁽¹⁾.

فالتكرار في النص يوحي بدلالات نفسية وانفعالية، فهو إحدى السمات والأدوات التي تزيد في حسن النص وتعمل على تأثيره. فالشاعر عندما يكرر يعكس أهمية الكلمة أو الجملة التي كررها، ومن ثم فهو يؤكد على قيمتها الفنية.

وظاهرة التكرار في الشعر العربي لها أشكال مختلفة متنوعة تبدأ من الحرف، فالكلمة، فالعبارة وصولاً إلى البيت الشعري برمته .

أشكال التكرار في القصيدة:

1 . تكرار الكلمة: وهو الذي قالت عنه نازك الملائكة: « لعل أبسط ألوان التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر»⁽²⁾.

وأهم الكلمات التي تكررت في نص القصيدة:

– الكعبة الزهراء :

وجاءت مكررة في الأبيات الآتية:

هنا الكعبة الزهراء، والوحي والشذا هنا النور فافنى في هواه وذوبي
وفي الكعبة الزهراء زِيَّتْ لوعتي وعطر أبواب السماء نحبي⁽³⁾.

تكررت كلمة (الكعبة الزهراء) أكثر من مرة، فضلاً عن كونها تحمل عنوان القصيدة. وتكرراها يوحي باهتمام الشاعر بها والتأكيد على قدسيتها، وفضلها وطهارة المكان الذي يحويها، وهو تكرار من شأنه أن يؤثر في المتلقي، فيجعله يعايش تجربته الروحية كما عايشها هو، وفي ذات المكان.

¹ – محمد مفتاح، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، ص 39.

² – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 231.

³ – الديوان، ص 61.

- الصحراء :

تكرر لفظ الصحراء في القصيدة ثماني مرات على هذا النحو:

وردت الصحراء شرقاً ومغرباً صدى نغم من لوعة، ورتوب
ومن صحب الصحراء هام بعالم من السدح رجلي وقلطير هيب
توحدت بالصحراء. حتى مغيبها ومشهدا من مشهدي ومغربي
ومن هذه الصحراء أنواراً مرسل ورايات منصور، وبدع خطيب
ومن هذه الصحراء، شعر تبرجت به كل كمرى بالدلال عروب
وما أذكر مَ الصدح راء .. تصدى ونممت نلربد ظل كانهي طيب
وصبر من الصحراء أحكمت نسجه سموت به عن مدنتي وكدر وبني
ومن هذه الصحراء.. صيغت سجيتي فكل عجب الدهر غير عجب(1).

والممتنع لهذه الأبيات يلحظ بأن الصحراء تكررت في الأَشْطَر الأولى منها. وتكرارها في هذه الأبيات تأكيد على مدى تعلق الشاعر بهذه اللفظة الرمز التي تدل على تاريخ العربي القديم. فهي منبع ثقافته ومصدر إلهامه. ومن هذه الصحراء انطلقت الرسالة الإسلامية ومنها انطلقت الفتوحات. وهي إلى ذلك ملهمة الشعراء ومصدر إبداعهم ورمز لكل القيم السامية، كالكرم والصبر والشجاعة وغير ذلك.

فتكرير الشاعر للدال " الصحراء " إنما هو استدعاء لكل هذه المعاني التي سبق ذكرها. وهي معان استدعتها ذاكرة البدوي وتمثلها وجدانه والتصقت بروحه، حتى صارت الصحراء وهي العالَم على تلك القيم - من الناحية النفسية هي نفس البدوي، والبدوي هو نفس الصحراء يحيل أحدهما على الآخر.

¹ - المصدر السابق، ص 62-65.

2 - التكرار المركب؛ أي تكرار الجملة

كرر بدوي الجبل جملة الدعاء "يا رب" حيث وردت ست مرات في القصيدة في أبيات متباعدة من القصيدة، فضمتها إلى بعضها محاولة مني لإيجاد دلالة واضحة ومقنعة تفسر هذا التكرار. يقول البدوي :

ويا ربّ : في قلبي ندوب جديدة	تريد القرى من سالفات دُوب
ويا رب: صن بالحب قومي مؤلفا	شتات قلوب لا شتات دروب
ويا رب: لا تقبل صفاء بشاشة	إذا لم يصاحبه صفاء قلوب
ويا رب: في الإسلام نور ورحمة	وشوق نسيب نازح لنسيب
ويا رب: لم أشرك ولم أعرف الأذى	وصنت شبابي عنهما ومشيب
ويا رب: عند القبر قبر محمد	دعاء قريح المقلتين سليب ⁽¹⁾ .

جاءت جملة النداء: "يا رب" و أصلها؛ أدعو ربي مكررة عدة مرات ،وفي كل مرة تستصحب محمولا دلاليا جديدا، له أثره في نفس الشاعر.

فالدعاء الأول كان فيه الشاعر يشكو إلى الله جروح قلبه الناتجة من مصائب الدهر ونوائب الزمان سواء الجراح القديمة أو الجديدة. وفي مناجاته الثانية يرجو الله أن يسد خطى العرب ويجمع قلوبهم على الخير وينزع منها كل الأحقاد، حتى تتآلف قلوبهم، وبتوحيد القلوب تتوحد الدروب.

ويا رب الثانية يدعو فيها ويتضرع إلى الله، لتصفو القلوب من الأحقاد. فجاءت هذه النداءات متكررة استهلها بحرف النداء يا التي تدل على نداء القريب لما لها من علاقة بموضوع القصيدة ،فهو في موضع العبادة، والعبادة تقتضي الدعاء. وهو يستغل فرصة وجوده في هذه البقاع عسى الله أن يغفر له وأن يستجيب لدعائه.

¹ - المصدر السابق، ص 66، 67، 69.

والتكرار بالدعاء "يا رب" يسلسل الأفكار لديه. فبعد أن يدعو الله للعرب بتآلف قلوبها وتوحيدها، يدعوهم أن تصفو هذه القلوب، فهناك علاقة بين صفاء الوجوه وصفاء القلوب. فالوجه هو المرآة العاكسة للقلب.

وبعد دعائه للعرب لم ينس الأمة الإسلامية، فقد انتقل من الأمة العربية إلى الأمة الإسلامية انتقالا من الجزء إلى الكل. فبالوحدة العربية تتحد الأمة الإسلامية، فالعلاقة علاقة تكاملية. والعرب تتأثر بالأمة المسلمة والعكس صحيح. وبعد هذا الدعاء لغيره يعود إلى نفسه، فينفي عنها ذنبي الشرك بالله وأذى الناس توسلا بذلك إلى ربه للتقرب منه والعفو عنه.

فالتكرار على ما أوضحت جاء ذا وقع موسيقي على قلب المتلقي. وهذا الدعاء يعكس نفسية الشاعر المليئة بالأسى على أمته العربية والإسلامية. نفسية مليئة بالصدق، مما جعلها تلح في النداء والدعاء بأن يغفر لها في هذا الجو الإيماني المشحون بالمشاعر الفياضة النابعة من القلب.

وكرر أيضا جملة آمنت (فعل وفاعل) في ثلاثة أبيات. ولما كانت هذه الجملة لها علاقة بالموضوع، فهو في مكان العبادة والطهر لتأدية شعيرة مقدسة. جاءت الجملة لتدل على فعل الإيمان. وهذه الكلمة وما تعنيه من صدق في القول والفعل ترتبط وتتاسب مع توبة الشاعر ورحلته إلى الحج.

وهناك تكرارات كثيرة في القصيدة حيث يتكرر اللفظ في نفس البيت الواحد من مثل قول الشاعر:

توحدت بالصحراء حتى مغيبها ومشهدا من مشهدي و مغيب

شكا الدهر مما أتعبته رمالها ولم تشك فيه من ونى ولغوب⁽¹⁾.

فكلمة (مغيبها، مغيب)، (شكا - تشك)، فالأولى جاءت في صدر البيت والثانية في عجزه ويسمى هذا التكرار عند البلاغيين برد العجز على الصدر

¹ - المصدر السابق، ص 64، 65.

وهو « أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول أوحشوه، أو آخره، أو صدر الثاني » (1).

وله أمثلة كثيرة في القصيدة منها قول البدوي :

وآمنت أن الحب خير ونعمة ولا خير عندي في غي وحروب
وكل خضيب الكف فتحا وصوله فداء لكف بالعير خضيب (2).

إن تكرار كلمة خير في البيت الأول ربما دل على فطرة نقية للشاعر في حبه الخير للناس، وهذا ما يدل على إنسانيته وأخلاقه السامية التي يتميز بها، كما ساهمت بموقعها في بداية الصدر وبداية العجز في تحقيق توازن موسيقي في البيت. ويقول في القصيدة:

ويارب: في قلبي ندوب جديدة تريد القرى من سالفات ندوب
ويارب : لا تقبل صفاء بشاشة إذا لم يصاحبه صفاء قلوب (3)

فكلمة ندوب المكررة في البيت الأول تدل على تأكيد تلك الجراح والمصائب التي يعاني منها الشاعر، فهذه الندوب الجديدة تتكأ الجراح القديمة، فتتغذى منها. وإقرار الشاعر بها إنما هو من باب الشكوى إلى من بيده دفعها، بدال الفرح مكانها.

وكذلك كلمة صفاء المكررة في البيت الثاني جاءت دالة على المغايرة غير السوية بين ما تظهره صفحة الوجه وما تطويه السريرة، وهو التصرف الذي ضايق الشاعر، فدعا ربه ضمناً بأن يصرف هذا التناقض عن قومه، فيصلح من حال قلوبهم .

¹ - القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، ط1، 2003، ص294 .

² - الديوان، ص67.

³ - المصدر نفسه، ص66.

الطباق والمقابلة:

ورد مفهوم الطباق والمقابلة عند القدماء، فقد عرف الخطيب القزويني المقابلة بقوله: «أن يؤتى بمعنيين متوافقين ومعاني متوافقة ثم بما يقابلهما أو يقابلهما على الترتيب»⁽¹⁾.

وقد اشتهر البلاغيون بالتمييز بين الطباق والمقابلة وهم متفقون على أن المقابلة بين الأضداد. فإذا تجاوز الطباق ضدين كان مقابلة»⁽²⁾.

استخدم بدوي الجبل المقابلة في القصيدة بنسبة كبيرة، وذلك ليعبر عن الواقع المتناقض الذي يعيش فيه .

وربَّ بعيدَ عدكُ أحلى من المُنَى ورُبُّ قريب الدار غير قريب⁽³⁾
فالطباق في هذا البيت بين كلمتي (بعيد وقريب).

ومن أمثله أيضا:

تلاقوا عليها، من غني ومعدِم ومن صبية زغب الجناح وشيب⁽⁴⁾

فالطباق بين (غني ومعدِم). وهو طباق يدل على حالة المساواة الظاهرة في الحج فلا فرق بين غني وفقير ومعدِم ولا فرق بين أطفال صغار وشيوخ فكلهم تجمعهم هذه الفريضة في هدف واحد هو تأدية هذا الواجب الديني العظيم استجابة لأمر ربهم وطمعا في الحصول على رضوانه. يقول جريكوس مؤكدا على استعمال البدوي للطباق بكثرة: «انتشرت الثنائيات اللغوية القائمة على علاقة جدلية بين المفردات من شعر بدوي الجبل بشكل لافت للنظر ومن أبرز ألوان هذه الثنائيات التي توسلها الشاعر في تصويرُ الفن (التضاد) من طباق ومقابلة لما بين التضاد والتعبير عن شخصية الشاعر من تقارب وألفة حين وظّف الشاعر التضاد

1 - الإيضاح في علوم البلاغة، ص. 317.

2 - ابن رشيق، العمدة، ص. 304..

3 - الديوان، ص. 66.

4 - المصدر نفسه، ص. 62.

ليعبّر عن الآلام التي يعاني منها وكما ينبغي أن يكون عليه ليعكس الواقع المتناقض من حوله»⁽¹⁾.

ومن أمثله كذلك قوله:

يعذلّني والصدق فيه سجية	بوعد مطول باللقاء كذوب
يزلزلها يمني و يسرى مزمجا	ويضغمها من هولته بنيوب
وترفعها عجلي وعجلي تحطها	لعوب من الأمواج جد لعوب
أقمت وآمالي إليك مجدة	تلف شروقا معتما بغروب ⁽²⁾

فالكلمات (الصدق ، كذوب) ، (يمنى ، يسرى)، (ترفعها ، تحطها) (شروقا، بغروب) كلها ثنائيات تدل على الطباق والمقابلة ، وهي بهذا التضاد أسهمت في تقوية المعاني التي أخبر عنها الشاعر، كما شكلت إيقاعا داخليا كان له وقع في نفس المتلقي، مما يجعل هذه المعاني تتسرب إلى نفسه في خفة وسهولة.

¹ - جريكوس تيسير، الصورة الفنية في شعر بدوي الجبل، مخطوط ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، ، دت، ص 160-161.

² - ديوان بدوي الجبل، ص 63، 70، 71.

تمثل البنية الصِّدَ رَفِيَّة أهمية كبرى داخل نسيج اللّغة شكلا ودلالة. وهي تمثل قدرا لا بأس به داخل جسم هذه اللغة. ولا يمكن لأي تركيب أن يستغني عن صيغ وأشكال هذه البنية ؛ لأنها الجسد والروح بالنسبة له. فمعظم ما ننطق به، أو نكتبه هو تجسيد لها.

ويحدد الرضي الأستراباذي مفهوم البنية الصرفية بقوله: «المراد من بناء الكلمة ووزنها وصيغتها هيئتها التي يمكن أن يشاركها فيها غيرها وهي عدد حروفها المرتبة، وحركاتها المعينة وسكونها مع اعتبار الحروف الزائدة والأصلية كل في موضعه، فَرَجُلٌ مثلاً على هيئة وصفة يشاركه فيها ضِدٌ وهي كونه على ثلاثة أولها مفتوح وثانيها مضموم وأما الحرف الأخير، فلا تعتبر حركته وسكونه في البناء. فَرَجُلٌ ورَهْجُلٌ جُلٌّ على بناء واحكذا جَمٌّ ل على بناء ضَرَبٌ، لأن الحرف الأخير لحركة الإعراب وسكونه وحركة البناء وسكونه»⁽¹⁾.

ويلاحظ على تعريفه أن الرضي أمران في تحديد البنية. أما الأول فهو ترتيب الحروف، وعلى هذا الأساس فإن "أثم" بنية و"أيس" بنية أخرى. وأما الثاني فهو متعلق بحركات الكلمة وسكناتها؛ أي أن اختلاف حركات الكلمات وسكناتها يوجب اختلافا في بناها وذلك حَطَوَقَ وَخُذْ لِقَوْحَ لِقُ .. واختلاف الصور والهيئات يلزم منه بطبيعة الحال اختلاف المعاني والدلالات « ولا شك أنه لو لم يختلف (أي المعنى) لم تختلف الصيغة، إذ كل عدول من صيغة إلى أخرى لابد أن يصحبه عدول عن معنى إلى آخر إلا إذا كان ذلك لغة»⁽²⁾.

ودراستي في هذا الفصل سوف تقوم على بحث بعض البنى الصرفية كالأفعال والمشتقات والمصادر. و السؤال الذي يمكن طرحه هنا هو ما طبيعة هذه البنى، وما هي أشكالها، وما دلالاتها في اللغة بعمامة وفي النص الشعري موضوع الدراسة بصفة خاصة .

¹ - الرضي الأستراباذي، شرح الشافية، تحقيق محمد نور الحسن، وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ج1، ص 02.
² - فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية، دار عمار، عمان، الأردن، ط2، 2008، ص 06.

المبحث الأول: دراسة أبنية الأفعال

الفعل لغة واصطلاحاً:

1- لغة: جاء في القاموس المحيط أن « الفعل بالكسر حركة الإنسان أو كناية عن عمل متعدّد »⁽¹⁾. والفعل كذلك هو العمل⁽²⁾.

2- واصطلاحاً: ف سيبويه الفعل، فقال: « وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء. وبنيت لما مضى، ولما يكون، ولم يقع وما هو كائن لم ينقطع فأما بناء ما مضى فذهب وسمع ومكث وحمد. وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك: ملّ ألهب و اقتل واضرب ومخبراً يقتل ويذهب ويضرب، وكذلك بناء ما لم ينقطع وهو كائن إذا أخبرته »⁽³⁾.

فسيبويه – وهو أحد رؤوس المدرسة البصرية – بهذا التعريف يمثل رأي البصريين في أن الفعل مشتق من المصدر. وهذا يمثل أحد أوجه الخلاف بينهم وبين الكوفيين في مسألة أصل الاشتقاق، وسيأتي تفصيل هذه المسألة في ما يستقبل من البحث. وفي تعريفه أيضاً إشارة إلى أقسام الفعل الثلاثة المعهودة وهي: الماضي والمضارع والأمر وإن كان التعبير عن هذه الأقسام بطريقة سيبويه الخاصة والمؤدية للغرض .

والفعل عند ابن يعيش هو « كل كلمة تدل على معنى في نفسها مقترنة بزمان، وقد يضيف قوم إلى هذا الحد زيادة قيد فيقولون بزمان محصل ويرومون بذلك الفرق بينه وبين المصدر، وذلك أن المصدر يدل على زمان، إذ الحدث لا يكون إلا في زمان، لكن زمانه غير متعين كما كان في الفعل. والحق أنه لا يحتاج إلى هذا القيد، وذلك من قبل أن الفعل وضع للدلالة على الحدث وزمان وجوده

¹ - الفيروز ابادي، القاموس المحيط ، (فصل الفاء باب اللام). الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1980، ج4، ص31.

² - المعجم الوسيط، مادة، فعل، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة ، ط4، 2004، ص695.

³ - الكتاب، ج1، ص12.

ولولا ذلك لكان المصدر كافياً فدلالته عليهما من جهة اللفظ وهي دلالة مطابقة»⁽¹⁾.

وقلختلف في حد الفعل اختلافاً يسيراً^أ ويظهر هذا جلياً في طرائق التعبير عنه لدى النحاة. وأوجه تعاريف الفعل ما قدمه سيبويه. جاء في شرح عيون الإعراب « وأسلم هذه الأقوال قول سيبويه ألا ترى أن كان وإن لم يكن لها حدث فلا خلاف أنها مشتقة من الكون وكذلك عسيت مشتقة من العسي وإن لم يستعمل، ويقال لمن قال، كيف تقول في: خلق الله الزمان؟ يدل على زمان كان قبله؟ فإن قال ذلك لزمه أن يكون الزمان موجوداً قبل خلقه وإن قال لا فسد قوله ولا يلزم هذا سيبويه، لأنه قال: بني للزمان والآخر قال: دل على زمان»⁽²⁾.

والفعل - كما هو معلوم في الدرس النحوي - ثلاثة أقسام: ماضٍ ومضارع وأمر. ولكل قسم منها تعريفه الخاص، كما أن لكل علامة التي يعرف بها والتي نجد لها تفصيلاً في كتب النحو. وما يهمنا هنا - في هذا الفصل هو تحديد أبنية الفعل من حيث النقصان أو الزيادة في الصيغة ودلالة هذه البنى في اللغة بشكل عام وفي النص الشعري الذي اخترته بشكل خاص.

خصائص الفعل:

للفعل ضوابط صرفية محددة تميزه عن غيره من الأسماء والحروف أذكر منها⁽³⁾:

1- الصيغة: وذلك أن للفعل أوزاناً خاصة به تخالف أوزان الاسم.

2- التصرف: إذ الفعل كما هو معروف يتصرف في الماضي والحاضر والمستقبل في حين فإن اسم الفاعل لا يتصرف في الزمان كالفعل.

¹ - ابن يعيش، المفصل، ج4، ص 204.

² - انظر المجاشعي، شرح عيون الإعراب، ص37، 38. نقلاً عن إلياس الحاج إسحاق، سورة الكهف، دراسة صرفية، كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1995، ص179.

³ - انظر لطيفة إبراهيم النجار، دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية وتعيدها، دار البشير، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص46، 47.

3- اتصال نون الوقاية بالفعل كقول القائل: أعجبني زيد علمه في حين أن الاسم ينأى عن الاتصال بهذه النون يقول المبرّر د: « إذا قلت ما أحسن زيدا، فرددت ذلك إلى نفسك قلت: ما أحسنني، لأن أحسن فعل فظهر المفعول بعده، كما يظهر بعد ضرب، ولو كان اسما لظهرت بعده ياء واحدة إذا أراد المتكلم نفسه نحو قولك: هذا غلامي»⁽¹⁾.

4- ومن خصائص الفعل إضافة إلى ما سبق عدم جواز تثنيته أو جمعه، وذلك بخلاف الاسم، فإنه يثنى ويجمع. ويعلل ابن يعيش لهذا الأمر، فيقول: « لأن الغرض من التثنية والجمع الدلالة على الكثرة ولقظ الفعل يعبد ربه عن القليل والكثير فلم تكن حاجة إلى التثنية والجمع»⁽²⁾.

فهذه بعض الأوجه التي تجعل للفعل خصوصية في مقابل الاسم، كما أوضحها النحاة. وكان النحويون قد ميزوا بين أنواع الفعل من حيث الزمن كما ذكرت ذلك سابقا وميزوا بينها أيضا من حيث العمل بين متعدٍ و لازم . وهي تفرقة تساعد كثيرا في بيان إعراب الكلام وتحديد الوظائف النحوية له.

أبنية الفعل:

الأفعال في العربية إما ثلاثية وهي الأكثر أو رباعية وهي الأقل.

أولا - الفعل الثلاثي ينقسم إلى مجرّد ومزید.

1- المجرد الثلاثي: وهو « ما كانت جميع حروفه أصلية لا يسقط حرف منها في تصاريف الكلمة بغير علة »⁽³⁾.

وله باعتبار ماضيه ثلاثة أنواع ؛ وذلك أن فاءه مفتوحة ،أما عينه فهي مفتوحة، أو مضمومة أو مكسورة . وهذا بيانها :

¹ - المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ،لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة ،ط2، 1994، ج4، ص185.

² - شرح المفصل، ج7، ص 07.

³ - أحمد الحملوي ، شذا العرف في فن الصرف، تحقيق محمد بن عبد المعطي وأحمد بن سالم المصري، دار الكيان للطباعة والنشر،الرياض ،د ط، د ت، ص 61.

فَعَّلَ (بفتح الفاء والعين). وباعتبار حركة عين مضارعه يمكننا الوقوف على هذه الأشكال: **(فعل يفعِّلُ - فَعَّلَ)** بفتح عين المضارع، وذلك نحو: فتح يفتح، وزرع يزرع، وقرأ يقرأ... وكل ما كانت عينه مفتوحة في الماضي والمضارع، فهو حلقى العين أو اللام. وليس كل ما كان حلقياً كان مفتوحاً فيهما⁽¹⁾.
- (فعل يفعِّلُ - فَعَّلَ) بضم عين المضارع، وذلك نحو: درس يدرس، وأكل يأكل، وعثر يعثر وغزا يغزو..

- (فعل يفعِّلُ - فَعَّلَ) بكسر عين المضارع. ومن الأمثلة على هذا: رجع يرجع، وضرب يضرب، وحلف يحلف...
وهذا البناء، أي "فعل" بأشكاله التي سبق سردها هو أكثر الأبنية وروداً في كلام العرب. وقد أكد ذلك سيبويه في قوله: «وإنما كان فعل كذلك؛ لأنه أكثر في الكلام فصار فيه ضربان، ألا ترى أن فعَّلَ فيما تعدى أكثر من فعَّلَ وهي فيما لا يتعدى أكثر نحو: قعد و جلس»⁽²⁾.

وربما كان سبب شيوع هذه الصيغة أكثر من غيرها يعود إلى أن الفتحة (فتحة العين بشكل خاص) أخف الحركات بالمقارنة مع غيرها من الحركات، وأهـي الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب على حد تعبير إبراهيم مصطفى⁽³⁾.
قال الرضى: «اعلم أن باب فعل؛ لخفته لم يختص بمعنى من المعاني بل استعمل في جميعها؛ لأن اللفظ إنلخفَّ كثر استعماله واتسع التصرف فيه»⁽⁴⁾.

هذا ولصيغة "فعل" دلالات عدة، فقد تأتي لتدل على الجمع نحو: جمع وحشر وحشد، أو على التفريق نحو: بذر وقسم، أو على الإعطاء. نحو منح ونحل، أو على المنع. نحو: حبس ومنع، أو على الامتناع نحو: أبى وشرذ وجمح، أو على الغلبة نحو: قهر وملك، أو على التحويل نحو: نقل وصرف، أو على التحول. نحو: رحل

1 - المصدر السابق، ص 64.

2 - الكتاب، ج4، ص 104.

3 - انظر، إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، دار الأفاق العربية، القاهرة، د ط، 2003، ص 78.

4 - شرح المفصل، ج1، ص 70.

وذهب، أو على الاستقرار نحو: ثوى وسكن، أو على السير نحو ذمل ومشى أو على الستر نحو: حجب وخبأ، أو على غير ذلك مما يصعب حصره من المعاني⁽¹⁾. وفي الحقيقة فإن معاني الثلاثي بشكل عام وهذه الصيغة خصوصاً كثيرة يتعذر ذكرها سواء أكانت الأفعال المتفرعة عنها قياسية أم سماعية.

وفي قصيدة "الكعبة الزهراء" أورد الشاعر من هذه الصيغة أيّ فعلٍ "ل" الكثير من الأفعال. وقد أحصيت منها أكثر من أربعين فعلاً. وقد تنوعت دلالاتها في النص واختلفت بين عدة معاني. فأذكر منها على سبيل التمثيل ما دل على معنى التحول كالأفعال: ذوبي⁽²⁾، يكفر⁽³⁾، يكسو⁽⁴⁾. ومنها ما دلّ على معنى الحركة مثل: سالت⁽⁵⁾، نقلت⁽⁶⁾، أهـرب⁽⁷⁾. ومن الأفعال ما دلّ على معنى الحفظ: صدُّن⁽⁸⁾، أحهم⁽⁹⁾، تعصمها⁽¹⁰⁾. ومنها ما دل على معنى التعديّة نحو: لثمتُ⁽¹¹⁾، هتكت⁽¹²⁾، شكا⁽¹³⁾.

1 - شرح ابن عقيل ، ج4، ص 262.

2 - الديوان، ص61.

3 - المصدر نفسه، ص67.

4 - نفسه، ص70.

5 - نفسه، ص64.

6 - نفسه، ص66.

7 - نفسه، ص68.

8 - نفسه، ص66.

9 - نفسه، ص70.

10 - نفسه، ص71.

11 - نفسه، ص61.

12 - نفسه، ص62.

13 - نفسه، ص65.

ومن الدلالات كذلك في النص معنى التشكيل ويمثل هذا المعنى الأفعال: صرَّيغت⁽¹⁾، بناها. ومنها ما دل على فرح أزهى⁽²⁾، أو خوتقُرَّع⁽³⁾، أو رقي نحو: سدَّ موت⁽⁴⁾. وبالجملته تفههي أهم الدلالات التي مثلتها صيغة فعَّـل في قصيدة بدوي الجبل. وقد تركت بعضها ليس غفلة عنها وإنما طلباً للإيجاز واكتفاء بما أشرت إليه من المعاني .

فَعَلَّـل : (بفتح الفاء وكسر العين). وذلك نحو: ربح وخسر وعلم.. وهذا البناء يجيء « للدلالة على النعوت الملازمة نحو: ضرب* لسانه وبلغ جبينه أو للدلالة على عرض نحو: جرب وعرج.. ومرض، أو للدلالة على كبر عضو، وذلك إذا أخذ من ألفاظ أعضاء الجسم الموضوعة على ثلاثة أحرف، نحو: رقبوكبد وطحدل.. ويأتي لغير ذلك نحو: ضمئ، ورهب⁽⁵⁾ .

وقد وظّف الشاعر في قصيدته الملغبة الزَّهراء من هذا البناء قرابة اثني عشر فعلاً تنوعت بين عدة معانٍ أذكر منها: النقصان: (افني)⁽⁶⁾ والطمأنينة (يونس)⁽⁷⁾، وآمنت⁽⁸⁾ والملازمة: (صحب)⁽⁹⁾ والحضور: (شهدت)⁽¹⁰⁾ .

وفي المجمل، فإن الدلالات الموظفة في القصيدة لهذه الصيغة لا تخرج عن كونها معبّرة عن حالات نفسية داخلية، أو حركات خارجية مفارقة للنفس كما صورها بدوي الجبل.

فَعَلَّـل : بفتح الفاء وضكّم العيضي الضَّيِّفُ وطرُف الرَّجُلُ . أما معنى هذا البناء فقد ذكر ابن عقيل أنه لا يجيء بناء فعْل بضم العين إلا للدلالة على غريزة، أو

1 - المصدر السابق، ص ن .

2 - المصدر نفسه، ص 69 .

3 - نفسه، ص 71 .

4 - نفسه، ص 65 .

* لسان ضرب، أي حديد الطرف. انظر لسان العرب، مادة ضرب، مج 2، ص 1492.

5 - شرح ابن عقيل، ج 4، ص 262.

6 - الديوان، ص 61 .

7 - المصدر نفسه، ص 62 .

8 - نفسه، ص 66 .

9 - نفسه، ص 63 .

10 - نفسه، ص 68 .

طبيعة، أو ما أشبه ذلك، نحو جَدُر فلان بالأمر، وخطُر قدره وإِذا أريد التعجب من فعل أو المبحح حوّل إلى هذه الزّنة نحو: تقدُّو الرجل، وعطُّم؛ بمعنى ما أقضاه وما أعلمه⁽¹⁾.

ويبدو أن هذه للغة هي الأقل من بين الصيغتين الأوليين فعَل وفَعَل وذلك لأنّ هذا البناء يستخدم عمومًا في ما دلّ على طبع وسجية ثانية في الإنسان وهذه الأوصاف محدودة على كل حال.

د تفتق الصيغتان فعُل وفَعَل في بعض الدلالات كالألوان والعيوب والحلي وغير ذلك يقول الرّضى صدد هفوليث «شارك فعُل فعَل في الألوان والعيوب والحلي وفي الأملض والأوجاع بشرط ألا يكون لامه ياء فإن فعُل لا يجيء فيه ذلك إلا لغة واحدة، نحو بهو الرجل وبهي أي صار بهيًّا»⁽²⁾.

وما يميز هذا البناء عن سابقه هو مجيئه لازماً لا يتعدى إلى غيره. وأكد سيبويه هذا الوصف وعده «ضرباً رابعاً لا يشرك فيه ما يتعداك وذلك فعُل ليفعل، نحو يكرُم وليس في الكلام لُتُهُ متعدياً»⁽³⁾.

وبالرجوع إلى نص القصيدة وجدت أن الشاعر قد وظّف أفعالاً قليلة بالمقارنة مع أفعال صيغتي فعَل وفَعَل، وذلك لطبيعة هذه الصيغة - كما سبق وأن أشرت إلى ذلك - ومن هذا القليل الذي ورد الفعلان: يوجِدْ (زَوِّكْمُ) (لُكْمُ) وذلك في قول الشاعر:

يرقصها حيناً وحيناً يرجّها ويوجز حالي هدأة ووثوب⁽⁴⁾
وفي قوله:

تتبه حضارات الشعوب بشاعر وتكمل أسباب العلى بأديب⁽⁵⁾

¹ - انظر شرح ابن عقيل، ج4، ص 261، 262.

² - الرضي الأستراباذي، شرح الشافعية، ج1، ص 74.

³ - الكتاب، ج4، ص 38.

⁴ - الديوان، ص 70.

⁵ - المصدر نفسه، ص 68.

ودلالة الفعلين العامة على الطبع والغريزة تتناسب مع السياق الذي ورد فيه
العلان. فالرجل إذا أوجز في منطقته، وكان شأنه دائماً كذلك دلّ على هدوء طبعه.
وكذلك الحال بالنسبة لهذا اليم، فبعد الاضطراب والهيجان تقل أمواجه، فيعود إلى
هدوئه المعهود. وحضارات الشعوب يساهم في بنيانها الشعراء والأدباء بالكلمة
المؤثرة، والمعنى الراقي. فبلسانيهما يوضع مسك القيم بين الناس، ويرتفع الأساس .

2. الثلاثي المزيد:

وهو الفعل الثلاثي الذي زيد فيه حرف أو حرفان أو ثلاثة أحرف، ولا يزيد
الفعل بالزيادة عن ستة أحرف⁽¹⁾.

فما زيد فيه حرف واحد يأتي على ثلاثة أوزان:

الأول: **أَفْعَلَّ**: كأكرم وأعطى وأعلم ونحو ذلك من الأفعال.

الثاني: **فاعِل**: نحو: كاتب وقاتل وسافر ونحو ذلك.

الثالث: **فَعَّل**: بتضعيف العين، وذلك مثل علّم وقدّر وولّى وغيرهم.

وأما دلالات هذه ، فإن **أَفْعَلَّ** تجيء للتعدية أي أنها تطلب مفعولاً أو
أكثر. نحو: أدخلت الفرحة على قلبه. وقد تدل على أن الفاعل صار صاحب ما
أشتق منه الفعل، نحو: ألّبت الشاة، وأثمر البستان. أو للدلالة على المصادفة
نحو: أبجلته وأعظمته أو للدلالة على السلب نحو: أشكيتة وأقذيتة أي أزلت شكواه
وقذى عينه أو للدلالة على الدخول في زمان أو مكان نحو: أصر وأعرق وأتهم
وأنجد وأصبح وأمسى وأضحى. أو للدلالة على الحينونة وهي قرب الفاعل من
الدخول في أصل الفعل نحو أحصد الزرع وأصرم النخل، أي قرب حصاده
وصرامه، أو لغير ذلك⁽²⁾.

ونصيب القصيدة من هذه الصيغة عدد لا بأس به من الأفعال تتجاوز العشرة
وقد تعددت معانيها واختلفت ومن أبرزها: المفارقة (أناخوا الذنوب) وذلك في قوله :

¹ - انظر: أحمد الحملوي، شذا العرف، ص73.

² - انظر: شرح ابن عقيل، ج4، ص 263.

أناخوا الذنوب المثقلات لواغبا بأفيح من عفو الإله رحيب⁽¹⁾
والتعدي (أسكر) في قوله:

ولولا الجراح الداميات بمهجتي لأسكر نجدا والحجاز نسيبي⁽²⁾
والإحداث (أو قدت) في قوله:

ونارا على نجد من الرمل أوقدت لنجدة محروم وغوث حريب⁽³⁾
والمنع: (يعيق وأقعدني) في قول الشاعر:

وكيف وثوبي للزمان وأهله وللشيب أصفاد يعقن وثوبي⁽⁴⁾
وأقعدني عنك الضنى فبعثتها شوارد شعر لم ترع بضريب⁽⁵⁾
والاستقرار (أقمت) في قوله:

أقمت وآمالي إليك مجدة تلف شروقا معتما بغروب⁽⁶⁾
والغلبة: (أتعبته). وذلك في قول بدوي الجبل:

شكا الدهر مما أتعبت مالها ولم تشك فيه من ونى ولغوب⁽⁷⁾

وربما كان المعنى الجامع لهذه الأفعال حسب تقديري هو التعدي، إلنَّ أثر هذه الأفعال يصل إلى ما تسلط عليه.

ودلالة فاعل، هي المشاركة بين طرفين وهذا ربما ما قصده صاحب الكتاب في قوله: «إذا قلت فاعلته، فقد كان من غيرك إليك مثل ما كان منك إليه حين قلت فاعلته»⁽⁸⁾. ويوضح الحملوي هذا التعريف، فيذكر أن هذه الصيغة تدل على «التشارك بين اثنين فأكثر. وهو أن يفعل أحدهما بصاحبه فعلا، فيقابله الآخر

1 - الديوان، ص 62.
2 - المصدر نفسه، ص 65.
3 - نفسه، ص 64.
4 - نفسه، ص 66.
5 - نفسه، ص 71.
6 - نفسه، ص ن.
7 - نفسه، ص 65.
8 - سيبويه، ج 4، ص 68.

بمثله، وحينئذ فينسب للبادئ نسبة الفاعلية وللمقابل نسبة المفعولية»⁽¹⁾. وتجيء فاعل بمعنى فَعَّل دالة على التكثر نحو: ضاعفت الشيء أي كثرت أضعافه كضعفته وناعم الله كنعمته أي كثرت نعمته⁽²⁾. وقد تأتي فاعل دالة على معنى الموالاة أي استمرار فعل شيء بشكل متتالي، قد يقصر وقد يطول، وذلك نحو تابعت القراءة، وواليت الصوم⁽³⁾.

ومن معاني فاعل أيضا دلالتها على معنى فَعَّل ل كسافر تبمعنى سفرت أي خرجت إلى السفر، كما يمكن لها أن تجيء بمعنى جعل الشيء ذا أصل الفعل، وذلك نحو: عافاك الله، أي جعلك ذا عافية⁽⁴⁾. ومن معاني فاعل المنافسة كزاحم ونافس وفاخر. وهذه المنافسة قائمة على دواعي الغلبة والتفوق والسيطرة⁽⁵⁾.

ولم يخل نص الكعبة الزهراء من هذا البناء "فاعل"؛ إذ ورد في النص منه أكثر من عشر أفعال. وقد اختلفت دلالاتها تبعا للسياقات الواردة فيها. فأذكر من هذه المعاني: المباغطة، كما في الفعلين: فاجأت⁽⁶⁾ وباده⁽⁷⁾. والمنافسة بقصد المبالغة كما في الأفعال: تصارع⁽⁸⁾ وجاوزت⁽⁹⁾، ويطالعهم⁽¹⁰⁾، وأذكر كذلك معنى المشاركة في: يصاحبه⁽¹¹⁾. والوفاق في الفعل: وادعت⁽¹²⁾. والاستثناء في حاشا⁽¹³⁾.

ولا شك أن توظيف الشاعر لهذه الأفعال التي وردت على وزن فاعل يتمشى وينسجم مع موضوع القصيدة وغرضها وخصوصاً جانب الوصف فيها.

1 - أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص78، 79.

2 - انظر: شرح الشافية، ج1، ص99.

3 - انظر: شرح ابن عقيل، ج4، ص263.

4 - انظر: شرح الشافية، ج1، ص99.

5 - انظر: محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 2005، ص116.

6 - الديوان، ص63.

7 - المصدر نفسه، ص71.

8 - نفسه، ص63.

9 - نفسه، ص68.

10 - نفسه، ص70.

11 - نفسه، ص66.

12 - نفسه، ص63.

13 - نفسه، ص69.

فَعَّلَ: وهي تدل على التكثر غالباً⁽¹⁾. ومن الأمثلة على هذا: **ر** وقطع وروّض . ومن معانيها أيضا التعدية تقول **فَعَّلَ** دت زيدا و**فَعَّلَ** حته. والإزالة تقول: **قَشَّرَ** لمان أي أزلت قشره . وفيها كذلك: تحويل صورة الشيء تقول **حَجَّرَ** الطين أي صيرت الطين حجرا . ومن المعاني نسبة الشيء إلى مصدر الفعل، و ذلك نحو قولك: **كَفَّرَ** طائفة و**بَدَّ** عت أخرى؛ أي نسبت الطائفة إلى الكفر، والأخرى إلى البدعة. ومنها حكاية الكلام مختصرا، وذلك كقولك **سَبَّحَ** وهلال وأمر من تريد بذلك أنه قال: سبحان الله ولا إله إلا الله وأمين . ومن المعاني: قبول الشيء نحو: **حَكَمَت** كتاب الله، أي قبلت حكمه⁽²⁾. وربما ورمعنى أصله أو بمعنى **فَعَّلَ** كقولي وتولّى وفكّر وتفكّر ورورّد ما أغنى عن أصله لعدم وروده كغير هذا عابه، وعجّرت المرأة، بلغت السن العالية⁽³⁾. و**قَتَل** فعّل على معان أخر غير ما ذكرت والأمثلة على ذلك كثيرة. ولا يسعني في هذا المقام - مقام الإيجاز غير المخل - أن أورد لها، ولكن على العموم يمكن القول إن التعدية هي المعنى الذي يغلب عليها.

وفي القصيدة وردت صيغة **فَعَّلَ** " بعدد لا بأس به، إذ تعدت العشرين فعلا. وقد كان لهذه الأفعال دور بارز في النص بما أثرته به من معان وما أخصبته به من خيالات دلت على عمق أحاسيس الشاعر ومشاعره المخبوءة التي سيطرت عليه. وأهم دلالات **فَعَّلَ** في النص هي: التكثر، ومن ذلك الأفعال:

يرقّصها⁽⁴⁾، يرنّح⁽⁵⁾ مزق⁽⁶⁾. ومن المعاني أيضا التعدية؛ وذلك في الأفعال :

1 - انظر: الرضي، شرح الشافية، ج1، ص 92.

2 - انظر: الحملاوي، شذا العرف، ص 80.

3 - المصدر نفسه، ص ن .

4 - الديوان، ص 70 .

5 - المصدر نفسه، ص 65.

6 - نفسه، ص 67.

يعلّني⁽¹⁾، ففتم⁽²⁾ بؤش⁽³⁾ ت⁽⁴⁾، ومنها أيضا المبالغة وذلك في نحو مَدَّ لَت⁽⁴⁾ .
 (المبالغة في الكحول): نَتُّ⁽⁵⁾ (المبالغة في التزيين) وألَّف⁽⁶⁾ (المبالغة في الألفة).
 ومن الدلالات كذلك: التحويل كقولهِ: دَلَّتْ⁽⁷⁾، والمنع جَ نَبَّتْ⁽⁸⁾ . والذي لا شك
 فيه أن هذا البناء قد قوَّى معاني النص وأدكى روحها بما ألهمه الشاعر من فيض
 حسَّ جياش وبما تفاعلت به نفسه في لحظات شعرية صادقة.

– المزيد فيه حرفان:

ويأتي على خمسة أوزان: هي انفعَل، كانكسر والثاني افتعل كاقتنع والثالث افعلَّ
 كلفر والرابع تفَعَّـل كتعلم والخامس تفاعل كتبارك⁽⁹⁾ وعلى أيَّة حال فبناء
 القصيدة الصرفي جعلني أهتم بصيغتين فقط هما تفاعل وتفعَّـل .

1- تفاعل : ذكر ابن قتيبة أن بناء تفاعل يأتي من اثنين بمعنى افتعلت، فتقول
 تضاربنا بمعنى اضطربنا وتقاتلنا بمعنى اقتتلنا وتجاورنا بمعنى اجتورنا⁽¹⁰⁾.

ولتفاعل دلالة ثانية وهي أنها تأتي بمعنى إظهارك ما لست عليه، نحو
 تغافلت وتجاهلت وتعاميت، وتعاشيت، وتعارجت⁽¹¹⁾. وقد تأتي تفاعل بمعنى فعَّـل "لـ"
 كتوانيت بمعنى وِلَّتْ⁽¹²⁾، أو تأتي مطاوع فاعل. تقول: راجعته فتراجع⁽¹²⁾.

لم يكن حظ القصيدة من هذا البناء وافرا، إذ لم يرد منه إلا إعلان همتها: تهافت⁽¹³⁾
 بمعنى هوت. الفعل الثاني تداو⁽¹⁴⁾؛ أي تكلفوا أخذ الدواء. والظاهر أن طبيعة ما

1 - المصدر السابق، ص 63

2 - المصدر نفسه، ص 71.

3 - نفسه، ص 64.

4 - نفسه، ص 61.

5 - نفسه، ص 61.

6 - نفسه، ص 67.

7 - نفسه، ص 63

8 - نفسه، ص 68

9 - انظر: الحملاوي، شذا العرف، ص 73، 78.

10 - انظر: ابن قتيبة، أدب الكاتب، شرح الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988، ص 303.

11 - المصدر نفسه، ص ن.

12 - انظر: شرح الشافية، ج 1، ص 99

13 - الديوان، ص 63.

14 - المصدر نفسه، ص 67.

تدل عليه صيغة "تفاعل" لا تناسب كثيرا أغراض الشاعر في قصيدته؛ ولذلك كان لجوؤه إليها ضرورة، ولا ينبغي لهذه الضرورة أن تزيد على قدر الحاجة .

2- تنفع - لو يأتي هذا البناء للدلالة على مطاوع فعلاً ل نكس: رته فتكسّر وقطعته فقطع وتدل على أخذ الشيء بعد الشيء، أي أخذ الشيء بتدرج نحو: تبصّر وتفهم وتجزّع وتحسّن وتأمّل. وعلى تكلف الشيء أو ممارسته: تصبّر، تفقهه تديّن تطبّب .. (1).

وهذا البناء كسابقه لم يأت منه الشاعر إلا بثلاثة أفعال هي ترشّد فن (2) وتمزّق ق (3) وترفّق (4). فالفعلان، ترفّق وترفّق دلاً على أخذ الرّ شفاً شيئاً فشيئاً وعلى بذل الرفق درجة بعد أخرى الفعل تمزّق فإنّه يدل على مطاوعة لفعلاً أي مزّقته فتمزّق. وما قلته عن تفاعل يمكن قوله عن تنفع ل أي أن النص ليس بحاجة ماسة إلى مثل هذا البناء وما جاء منه من أفعال، لأن الأبنية الأخرى أنسب للغرض وأوفى بالقصد.

— المزيد فيه ثلاثة أحرف:

ويأتي هذا المزيد على أربعة أوزان هي: استفعل ووعل وأفعال وافعو ل. فمثال الأول: استعمل واستخرج ومثال الثاني: اعشوشب وازرورق ومثال الثالث: اخضر و احمار . ومثال الرابع: ط واجلو (5).

وحين تتبعي لقصيدة الكعبة الزهراء وجدت أن الشاعر لم يستعمل من هذا المزيد (بثلاثة أحرف) فعل، ولا أظن هذا من باب القصد، بل هذا محض العفو والطبع. ثم إن طبيعة النص وما يمكن أن يستدعيه من معان قد يحتاج إلى بعض الأفعال التي على وزن استفعل "الدالة على الطلب، وخاصة في معاني التضرع

1 - محمد المبارك، فقه اللغة، ص 117.

2 - الديوان، ص 68.

3 - المصدر نفسه، ص 67.

4 - نفسه، ص 70.

5 - انظر، الحملاوي، شذا العرف، ص 74.

والإنابة إلى الله . غير أن بدوي الجبل لم يأت بأي فعل منها، وليس لهذا مسوغ إلا مسوغ الطبع كما سبق وأن أشرت.

ثانياً- الفعل الرباعي:

وينقسم إلى قسمين: رباعي مجرد ورباعي مزيد.

1- الرباعي المجرد:

وهو ما كانت حروفه أصلية، وله بناء واحد وهو "فعلل" كدحرج⁽¹⁾.

ويأتي لازماً ومتعدياً. وله ملحقات سبع هي: فعلل كجلبته أي ألبسته الجلباب . الثاني: فوعل كجوربه، أي ألبسه الجورب. الثالث: فعّول كرهوك في مشيته، أي أسرع. الرابع: فيعل كبيطر، أي أصلح الدوابلخامس: فعّيل ككشريف الزرع . قطع شريفه. السادس: فعّلى، كسلقى؛ إذا استلقى على ظهره - السابع: فعّّل، كقلنسه، ألبسه القلنسوة. والإلحاق: أن تزيد في البناء زيادة، لتلقه بآخر أكثر منه فيتصرف تصرفه⁽²⁾.

ومجيء الرباعي المجرد على بناء واحد دون غيره «دليل على أنه لا يوجد غيره بخلاف الثلاثي الذي تنوعت صيغه بتنوع حركة صامته الثاني: إذ له ثلاث صيغ (ل، فعّل، فعّّل). أما الرباعي فقد بني على أصل متكون من أربعة صوامت ملوّنات بصائت واحد تمثل في الفتحة⁽³⁾.

وهذا يعني أن احتمالات تعدد الثلاثي قد سمح بها حركة عين الفعل في حالاتها الثلاث في حين تنتفي هذه الاحتمالات مع الرباعي إذ لا يمكن فيه أن تتوالى أربع حركات. والعرب - كما هو معلوم - كانت تكثر توالي أربع حركات في كلمة واحدة.

¹ - انظر، الرضي، شرح الشافية، ج1، ص 113.

² - الحملاوي، شذا العرف، ص 72.

³ - صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 56.

ونذكر أبو حيان الأندلسي بعض معاني فعلل، و ذلك في قوله: "وقد يصاغ من اسم رباعي لعمل بمسماه نحو قرمص: حفر القرموص* ومحاكاته: عقرب الشيء، لواه كالعقرب. أو لجعله في شيء: عصفر الثوب. أو لإصابته: عرقيته أو إصابته به: عرجنه، أصابه بعرجون. أو إظهاره: عسلجت الشجرة، أخرجت عسا ليجها و لاختصار حكاية بسمل⁽¹⁾.

ولما عدت إلى قصيدة بدوي الجبل وجدت أن الشاعر استخدم ثلاثة أفعال من الرباعي دون غيرها من الأفعال، وهذا واضح وجلي في قول الشاعر.

وضجّة صمت جلجلت ثم وادعت ورقّت كأخفى همسة ودبيب⁽²⁾

وفي قوله:

يزلزلها يمنى ويسرى مزمجرا ويضغمها من هوله بنيوب⁽³⁾

وقوله:

وما أكرم الصحراء تصدى ونمنمت** لنا برد ظل كالنعيم رطيب⁽⁴⁾

ودلت هذه الأفعال فيما يبدو على الحركة والاضطراب. وهذا المعنى يناسب دلالة الأبيات، فلضجّة الصمت العظيمة وقع على النفوس يحك سكونها ويهزّ وجدانها ثم لا تلبث هذه الضجّة أن تستحيل إلى هدوء يوادع أصحابه.

و أما الزلزلة في البيت الثاني فتتوافق في معناها مع حركة السفين (جمع سفينة) المضطربة بفعل البحر الهائج الغضوب. ولنمنمة الصحراء بما خطّته من واحات مترامية الأطراف وقع جميل على النفوس القلقة في أحضانها الواسعة.

* القرموص: حفرة يستدفئ بها الإنسان الصّرد من البرد. انظر لسان العرب مادة: قرمص، مج5، ص3606.

1 - ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق رجب عثمان محمد، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998، ص 180.

2 - الديوان، ص 63.

3 المصدر نفسه، ص 70.

* نمنمت الريح التراب، خطّته وتركت عليه آثارا يشبه الكتابة. انظر اللسان مادة "نمنم" مج6، ص 4551.

4 - الديوان، ص 65.

فمنمنمتها تحاكي حركة التراب حين تتمنمه الرياح فتترك عليه أثار بديعة ورسوماً متقنة رفيعة.

2 - الرباعي المزيد: ويأتي على ثلاثة أبنية⁽¹⁾.

— **تفعّل** : ويأتي لمطاوعة بناء فعل تحقيقاً نحو: تسرّب، أو تقديرًا، تبختر.

— **أفعلّل**: للمطاوعة تحقيقاً نحو: نلجم أو تقديرًا ابر نشق**

— **أفعلّل**: ويأتي للدلالة على المبالغة نحو: اشمعل*** في مشولطمأن واقشعر.

لم يوظّف الشاعر في نصّه من هذا الرباعي المزيد أي فعل يذكر لعدم الحاجة إليه؛ وذلك أن دلالات هذا المزيد لا تناسب مقام الشاعر الذي ساق فيه أبياته، فأبى طبعه عليه أن يتكلف أياً منها.

¹ - انظر أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، ص181. وشرح ابن عقيل، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، 1999. ج4، ص226.
** ابرنشق الرجل، أي فرح وسرّ. انظر اللسان، مادة "برشق" مج1، ص258.
*** اشمعلت الابل: تفرقت مسرعة. انظر اللسان، مادة "شمعل" مج4، ص2328.

المبحث الثاني: دراسة المصادر:

المصدر لغة:

جاء في لسان العرب أن المصدر «من صدر يصدُر بالضم ويصدِر بالكسر صدرا ومصدرا ... وأما المصدر فهو الموضع ومنه مصادر الأفعال»⁽¹⁾. وذكر ابن يعيش أن المصدر سمي بهذا الاسم، لأن الأفعال صدرت عنه أي أخذت منه⁽²⁾.

واصطلاحاً: «المصدر: اسم الحدث الجاري على الفعل»⁽³⁾. وشرح الرضي هذا التعريف الموجز بكلام مفصل جاء فيه: «يعني بالحدث معذًى قائماً بغيره، سواء صدر عنه كالضرب والمشي أو لم يصدِر كالطول والقصر، والجري في كلامهم (أي العرب) يستعمل في أشياء، يقال: هذا المصدر جارٍ على هذا الفعل أي أصل له ومأخذ اشق منه، فيقال في حمدت حمداً إن المصدر جارٍ على فعله وفي نحو: «وتبتل إليه تبتيلاً»⁽⁴⁾ إن تبتيلاً ليس بجارٍ على ناصبه»⁽⁵⁾ وعرفه بعض المحدثين بقوله «اللفظ» الدال على الحدث مجرداً عن الزمان متضمناً أحرف فعله لفظاً نحو علم أو تقدير أو مثل قاتل قتالاً»⁽⁶⁾.

وقد اختلفت تسمية المصدر لدى القدماء خصوصاً. وظهرت له مصطلحات عدّة تسمّى به سببويه بأسماء مختلفة هي: الحدث والمصدر واسم الحدثان والفعل وسمّاه المبرد اسم الفعل وهو عند ابن سيدة المثال⁽⁷⁾.

والمصدر عند البصريين هو أصل الاشتقاق وهم بذلك يخالفون الكوفيين الذين يرون أن الفعل أصل الاشتقاق. وهذه مسألة واحدة من مسائل الخلاف

¹ - لسان العرب، مادة صدر، مج4، ص، 2413.

² - شرح المفصل، ج4، ص 46.

³ - الرضي الأستراباذي، شرح الكافية، ج4، ص 399.

⁴ - سورة المزمل: 08.

⁵ - الرضي الأستراباذي، شرح الكافية، ج4، ص 399.

⁶ - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2005، ص 120.

⁷ - انظر: صفية مطهري، الدلالة الإيحائية، ص 149.

المشهورة بينهما . وقد فصل فيها الحديث ابن الأنباري في كتابة الإنصاف⁽¹⁾.
ذاكرا حجة كل فريق في هذه المسألة. فمن الحجج التي أوردها في أن المصدر أصل والفعل فرع عنه أذكر:

- المصدر يدل على زمان مطلق والفعل يدل على زمان معين فكما أن المطلق أصل المقيد فكذلك المصدر أصل الفعل.
- أن المصدر اسم والاسم يقوم بنفسه ويستغني عن الفعل. وأما الفعل فإنه لا يقوم بنفسه ويفتقر إلى الاسم. وما لا يستغني بنفسه ولا يفتقر إلى غيره أولى بأن يكون أصلا مما لا يقوم بنفسه ويفتقر إلى غيره.
- أن الفعل بصيغته يدل على شيئين: الحدث والزمان المحصّل والمصدر يدل بصيغته على شيء واحد وهو الحدث. وكما أن الواحد أصل الاثنين كذلك المصدر أصل للفعل.
- أن المصدر له مثال واحد نحو: الضرب والقتل. والفعل له أمثلة مختلفة كما أن الذهب نوع واحد، وما يوجد منه أنواع وصور مختلفة.
- أن الفعل بصيغته يدل على ما يدل عليه المصدر، والمصدر لا يدل على ما يدل عليه الفعل . وإذا كان كذلك دلّ على أن المصدر أصل والفعل فرع، لأن الفرع لا بد أن يكون فيه الأصل.
- أن المصدر لو كان مشتقا من الفعل لكان يجب أن يجري على سنن في القياس ولم يختلف كما لم تختلف أسماء الفاعلين والمفعولين فلما اختلف المصدر اختلف الأجلّس دلّ على أنه غير مشتق من الفعل⁽²⁾.

وذهب الكوفيون إلى أن المصدر فرع والفعل أصل له. واحتجوا بحجج منها: - أن المصدر يصح لصحة الفعل ويعتل لاعتلاله، كما في قولك: قاوم

¹ - انظر، ابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 1، ص 235-245.

² - المصدر نفسه ، ص 237-245.

قواما... وقولك: قام قياما فلمَّ أ صح لصحته واعتل لاعتلاله دل على أنه فرع عليه.

- أن الفعل يعمل في المصدر كما في قولك: ضربت ضربا فتتصب ضربا بضربت فوجب أن يكون فرعاً له، لأن رتبة العامل قبل رتبة المفعول فوجب أن يكون المصدر فرعاً على العمل.
- أن المصدر يذكر تأكيداً للفعل ولا شك أن رتبة المؤكِّد قبل رتبة المركِّد فدل على أن الفعل أصل والمصدر فرع.
- أن المصدر لا يتصور معناه ما لم يكن فعل فاعل والفاعل وضع له فعل ويفعل فينبغي أن يكون الفعل الذي يعرف بالمصدر أصلاً المصدر.
- وقالوا: إن المصدر سمي مصدراً لأنه مصدر عن الفعل كما قالوا: مركب فاره ومشرب عذب. أي مركوب فاره ومشروب عذب والمراد به المفعول لا الموضع⁽¹⁾.

وذهب بعض المحدثين إلى أن العرب قد اشتقت من غير الفعل والمصدر وإن كان المصدر - هو أصل الاشتقاق عنده - وهذا يدل على مدى مرونة اللغة وما لها من منطق خاص يحكمها ويفسر ظواهرها.

يقول هذا الباحث: « على أن العرب لم تحجم أحياناً عن الاشتقاق من غير المصادر فاشتقت من أسماء معانٍ ومن ذوات حسية ومن أسماء الأزمنة والأمكنة ومن أسماء الأصوات ومن الحروف »⁽²⁾.

واستدل لهذا الرأي ببعض الأمثلة، فذكر أن العرب :

عمدوا إلى الأعداد وهي أسماء معان جامدة فقالوا: د وتودَّ د بقي وحده وثدَّ يته جعلته اثنين وثلاثهم جعلتهم ثلاثة ورعتهم وخمَّ ستهم... إلى عشَّ رتهم.

¹ - المصدر السابق، ج1، ص 235، 236 .

² - سعيد الأفغاني، أصول النحو، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دمشق، 1994، ص 143.

واشتقوا من أسماء الأزمنة وهي أسماء معانٍ جامدة اشتقاقاً صريحاً يكاد يكون مطرداً. ففي اللسان: أخرف القوم: دخلوا في الخريف وشتوت بموضع كذا وتشتيت: أفقدت به في الشتاء وأربعوا دخلوا في الربيع وتربعوا الموضع أقاموا فيه بالربيع. وأصافوا دخلوا في الصيف وصافوا بمكان كذا. ودخلوا في الفجر ومثلها أصبحوا، وأشرقوا، دخلوا في وقت الشروق.

واشتقوا من أسماء الذوات كأعضاء الإنسان فقالوا أذنه وآه وسرّ ه . أي، ضرب أذنه ورثته وسرته.. الخ وتأبط الشيء وضعه تحت إبطه .. ومن غير أعضاء الإنسان قالوا أبرته العقرب لسعته بإبرتها وأبّ ل الرجل كثرت إبله .. واستأسد، وأسد: صار كالأسد .. الخ .

واشتقوا من أسماء الأصوات فكلمة (صل) يحكي بها صوت شيء يابس إذا تحرك والفعل المشتق منه (هلّ) فإن تكرر قالوا: صاصل. وكلمة: (جىء جىء) دعاء الإبل للشرب، فاشتقوا منه فعلاً. فقالوا: جأجأ بالابل؛ إذا دعاها للشرب⁽¹⁾.

ومهما كان الأمر، فالذي يبدو قريباً إلى طبيعة اللغة هو أن المصدر أصل الاشتقاق وإن اشتق من غيره؛ إذ معظم الأفعال لها أصول صدرت عنها ثم إن هذه الأفعال ومعها المشتقات تزيد عن هذا الأصل بزيادة زمان أو مكان وفاعلية أو مفعولية وغير ذلك، وهذه الزيادة إنما تكون للفرع دون الأصل.

أنواع المصادر:

تتنظم المصادر بصورة عامة في قسمين كبيرين:

أولاً – المصدر القياسي:

وهو الذي نستطيع أن نقيس عليه مصادر الأفعال التي وردت عن العرب ولا نعلم كيف تكلموا بها. وهو الأصل الذي تطرد عليه مصادر كل باب⁽²⁾.

¹ – المرجع السابق، ص 143-145.

² خديجة الحديثي، أبنية الصّرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965، ص 208.

وتصاغ أبنية المصدر القياسي من الثلاثي مجرداً ده ومزيده، وكذلك من الرباعي مجردة وفريده.

مصادر الثلاثي المجرد د:

أشار سيبويه⁽¹⁾ في حديثه عن المصادر إلى وجود أبنية سماعية و أخرى قياسية لمجرد د الثلاثي، وذهب ابن الحاجب⁽²⁾ إلى أن المصدر من الثلاثي المجرد د سماع، ومن غيره قياس، وذهب ابن مالك⁽³⁾ إلى تقسيم مصادر الثلاثي قسمين: مقيسة، وغير مقيسة. أما في ذلك سيبويه، وتحدث أبو حيان⁽⁴⁾ عن مصادر الثلاثي المجرد، فذكر كثيراً من الأمثلة المسموعة عن العرب وفي بعض الأحيان يذكر أكثر من رواية للمسموع، مما يشعر أن هذه المصادر بالنسبة إليه سماعية.

واختلاف النحاة في مصادر الثلاثي المجرد بين السماع والقياس يدل على أن منها ما هو سماعي، ومنها ما هو قياسي. ومن هذا النوع الأخير أذكر:

فَعَلٌ: مصدر للفعل الثلاثي المتعدي كضرباً وخلق خلقاً⁽⁵⁾.

فَعَلَ يكون مصدرًا للثلاثي اللازم على زنا فعلاً بكسر العين، وذلك نحو: عمل من عمولاً، ح من فرح فعمل على المعاني الآتية⁽⁶⁾:

- ما دل على داء نحو مرض مرضاً وسقم سقماً ووجع وجعاً..

- ما دل على حزن أو فرح نحو حزن حزنًا ونشام وفرح فرحاً ويطر بطلاً.

- ما دل على خوف وذعر فتجج: فزعاً وجزع جزءاً لوجل وجلاً.

فَعَلَ قال الغلابي: «والغالب فيما دل من الأفعال على امتناع أن يكون مصدره على وزن فعال، كأبى إباء، ونفر نفاراً، وشرذ شراداً، وجمح جماحاً»⁽⁷⁾.

1 - انظر، الكتاب، ج4، ص 8، 15.

2 - انظر شرح الكافية، ج3، ص400.

3 - انظر شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة ط1، 1999، ج3، ص471.

4 - ارتشاف الضرب، ص 483.

5 - انظر: سيبويه، الكتاب، ج4، ص05.

6 - انظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف، ص 216.

7 - جامع الدروس العربية، ج1، ص121.

وللمصدر فعالة المعاني الآتية⁽¹⁾:

- ما دلَّ على حسن أو قبح، نحو بُسُطُ بساطة ونُضِرَ نضارة، وقُبِحَ قباحة .
 - وما دلَّ على نظافة نحو: نظف نظافة، وطهر طهارة.
 - وما دلَّ على صغر أو كبر، نحو تَ ذُلْ ندالة، وحقُرَ حقارة، وعظُمَ عظامة وضخم ضخامة.
 - وما دلَّ على قوة، أو جرأة، أو ضعف، أو سرعة. نحو صلب صلابة، شجع شجاعة، وصغر صغارة وكمُش كماشة..
 - وما دلَّ على رفعة، أو ضعة نحو: نبه نباهة، وسعد سعادة، ودنؤ دناءة.
- أما فعولة، فقد اعتبر سيبويه أن هذا المصدر سماعي في الثلاثي اللازم مضموم العين⁽²⁾ في حين اعتبر لمبن مالك مصدرًا قياسيًا كما سبقت الإشارة إلى ذلك من خلال الألفية.
- فِعالَة:** ويدل هذا المصدر غالباً على الحرف والصناعاتقبال الرّضي :
- «الغالب في الحرف وشبهها من أي باب كانت الفعالة بالكسر كالصياغة والخياطة والتجارة والإمارة وفتحوا الأول جوازا في بعض ذلك كالوكالة والدلالة، والولاية»⁽³⁾.
- وذكر أبو هلال العسكري من معاني فعالة: الاشتغال كالعصابة والعمامة والقلادة ونحو ذلك. والاستيلاء مثل: الخلافة والإمارة⁽⁴⁾.
- فَعَلَّان:** ويدل هذا المصدر على حركة وتقلب واضطراب مثل الغليان والطوفان .
- قال سيبويه: «ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني

1 - انظر خديجة الحديثي، أبنية الصرف، ص 217.

2 - انظر الكتاب، ج2، ص 223-226.

3 - شرح الشافية، ج1، ص 153.

4 - انظر فاضل السامرائي، معاني الأبنية، ص22.

قولكائذَّ زوان والذَّ قزان، والققزان وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع»⁽¹⁾.

هذه أهم أبنية المصادر القياسية للفعل الثلاثي المجرد وهي أبنية غير قليلة كما رأينا، وهي إن أثرت متن اللغة إلا أنها لا يمكن أن تكون بديلا عن المسموع الذي ورد عن العرب مخالفا لهذا القياس.

ولما تتبععت قصيدة الكعبة الزهراء وجدت الشاعر وظف كثيرا من مصادر الثلاثي المجرد من الضرب القياسي. فمن هذه المصادر أذكر على سبيل التمثيل:

- ما جاء على فعْل ومن أمثلته: الؤرع⁽²⁾، خوف⁽³⁾، وسم⁽⁴⁾، وعد⁽⁵⁾.
- وما جاء على فعْل نحو: أسي⁽⁶⁾، صدى⁽⁷⁾، شذا⁽⁸⁾.
- وجاء على فاعِل : وجيب⁽⁹⁾، لهيب⁽¹⁰⁾، حنين⁽¹¹⁾.
- ومما جاء على فعْل أول : رتوب⁽¹²⁾، رسوب⁽¹³⁾، ولغوب⁽¹⁴⁾.

¹ - الكتاب، ج4، ص 14.

² - الديوان، ص 61.

³ - المصدر نفسه، ص 62.

⁴ - نفسه، ص 63.

⁵ - نفسه، ص ن.

⁶ - نفسه، ص 61.

⁷ - نفسه، ص 62.

⁸ - نفسه، ص ن.

⁹ - نفسه، ص 61.

¹⁰ - نفسه، ص ن.

¹¹ - نفسه، ص 62.

¹² - نفسه، ص ن.

¹³ - نفسه، ص 63.

¹⁴ - نفسه، ص 65.

مصادر الأفعال الثلاثية المزيدة:

ومعظم المصادر لهذه الأفعال قياسية كما ذكر ذلك الرضي⁽¹⁾.

وأهم الأبنية هي:

إفعال: ويختصر كل فعل على وزن أفعل ي فَعِلَ مثل: أقبل يقبل إقبالا. وأعطى يعطي إعطاء، أكرم يكرم إكراماً..^١

وقد ورد من هذا البناء مصدر واحد وهو كلمة إسلام، و ذلك في قول بدوي

الجبلى:

تداووا من الج لى بجلى.. وخلفوا وراءهم الإسلام خير طبيب⁽²⁾

تفعيل: ويأتي في كل فعل على وزن فَعَّلَ لِيَفْعَلَ نحو: قَرَّبَ يقرب تقريبا. وعَلَّمَ يعلم تعليما.

وورد منه في نص الشاعر مصدر واحد كذلك، وذلك في قوله:

وأزهى بتظليل الغمام لأحمد وعذب برودٍ من يديه سروب⁽³⁾

تفعلة: ويكون في كل معتل اللام جلطى وزن فَعَّلَ ي فَعَّلَ نحو: زَكَّى يزكي تزكية . ولم أقف في القصيدة على مثال واحد لهذا المصدر.

استفعال: وهذا البناء قياسي في كل فعل سداسي من باب استفعل يستفعل نحو استقبل يستقبل استقبالا ولم يرد منه في القصيدة أيّ مثال يذكر.

افعيال: ويأتي مصدرا لكل فعل على وزن افعال يفعال نحو: اخمار يَحْمَارٌ احميو الطلفر يصفر اصفيرارا.

ولم يستخدم منه الشاعر إلا مثالا واحدا، وذلك في قوله:.

وتكبيراً في الفجر سالت مع الصبّا نعيم فيافٍ واخضلال سهوب⁽⁴⁾

والمصدر المقصود هو "اخضلال" للفعل اخضل والقياس فيه اخضلال، وهذا

¹ - انظر شرح الشافية ، ج1، ص163.

² - الديوان، ص 67.

³ - المصدر نفسه، ص 69 .

⁴ - نفسه، ص 64..

يعني أن المصدر حُذِفَ مدَّ ه ، أي تقصير المد ؛ وذلك حتى يناسب وزن القصيدة.

افعال: ويأتي مصدرا في كل فعل على وزن افعوعل يفعوعل نحو: اعشوشب

يعشوشب اعشيشابا، واغرورق يغرورق اغريقاقاً، واخشوشن يخشوشن اخشيشاذاً¹.

ولم يرد في "الكعبة الزهراء" أي مثال عن هذا النوع من المصادر.

افعووللتي مصدرٌ لكل فعل من باب افعووللتي **ل**.

وذلك نحو: اعلو ط اعلو اطا.

مصدر الفعل الرباعي المجرد د:

ذكر الرضي أن مزيد الثلاثي والرباعي المجرد قياسي⁽¹⁾. وللرباعي المجرد

بناء واحد هو "فعلة" وذلك لفعله الوحيد فـ لَمَضِعٌ فَا كان أم غير مضعف .

ومن الأمثلة على هذا المصدر: زلزلة من الفعل زلزل ودرجة من الفعل

دحرج ونحو ذلك .

ويأتي مصدر الأفعال الثلاثية الملحقة بالرباعي على نفس شاكلة بناء هذا

الرباعي وذلك نحو: حوقل حوقلة، وشيطان شيطنة، وشمل شملة

وزمجر زمجرة⁽²⁾.

و قصيدة بدوي الجبل تفتقر إلى أمثلة مصادر الرباعي المجرد، ولعل ذلك

راجع إلى طبيعة الموضوع وغرضه، أو أن طبع الشاعر لم يسعفه لأن يتكلف

مثل هذا النوع من المصادر.

— أبنية مصادر مزيد الرباعي:

ومزيد الرباعي ينقسم إلى قسمين:

الأول: ما زيد في أوله حرف التاء فيكون قياس مصدره على وزن: تفعلُّل نحو:

تزلزل تزلزلا، وتدحرج تدحرجا.

والثاني: ما زيد فيه حرفان ويأتي على بنائين:

¹ - انظر شرح الشافية، ج1، ص 163.

² - انظر ، خديجة الحديثي، أبنية الصرف، ص 220.

1- افعلال: مصدر للفعل افعلال نحو: احرنجم لحرنجام¹.

2- افعلال: مصدر للفعل افعلال نحو اطمأن لاطمئناذ².

ومصدر الأفعال الثلاثية الملحقة بالرباعي المزيد لها نفس أبنيتها⁽¹⁾.
ومن الأمثلة على ذلك: تمدرع تمدرعاً، وتشيطن تشيطناً، قطنسس اقطنساس³.
وكما خلا نص البدوي من مصادر الرباعي المجرد فقد خلا من مزيده .

– المصدر الميمي:

وسمي بذلك لكونه مبدوء بميم زائدة⁽²⁾. وجاء في تعريفه أنه « ما كان في أوله ميم زائدة وغير منته بياء مشددة بعدها تاء مربوطة نحو: منقلب ومضروب وموعد . سيمي أيضا المصدر واسم الشيء المعْدُّ للفعل والمصدر المعتمد واسم المصدر »⁽³⁾.

ووزنه القياسي **فعل** **ل** وهو مقيس في الأفعال التي على وزن فعل يفع **ل** نحو ضرب يضرب والمصدر الميمي منه مضر **فعل** **ل** يفع **ل** نحو تصر ينصُر والمصدر منه منصو **فعل** **ل** يفع **ل** نحو: ذهب يذهب، ومصدره الميمي مذهب. وأما إن كان الفعل من غير الثلاثي المجرد فإن بناء مصدره يكون على وزن المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر ومن الأمثلة على ذلك يكرم والمصدر الميمي منه مكر **م** .

وأما إن كان الفعل معتل الفاء بالواو فإن مصدره الميمي يكون على بناء مفع **ل** نحو. وعد **ي** د والمصدر يلمي منه م **وعد** د.

ومن أبنية الميمي المزيد:

م فَعَّلَ ل: كاقمى والمسرح. **مفاع** **ل** نحو مزاحم، **مفتع** **ل** نحو: معترف، **مونفع** **ل** كمنشغل، و**متفعَّل** **ل** نحو متسلِّم.

¹ - انظر: المرجع السابق، ص 220، 221.

² - أحمد الحملاوي، شذا العرف، ص 119.

³ - راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، مراجعة إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص 383 .

ومُعْلَلٌ : نحو ضفرٌ ، ومستفعل نحو : مستخرجٌ مؤفَّو- ل نحو منعلو ط، ومفعو عل نحو : معشوشبٌ مؤفَّال نحو : مطارٌ .

والمصدر الميمي من الرباعي المجرَّ د والمزيد يأتي على وزن مضارعه ثم يبدل حرف المضارعة ميما ويفتح ما قبل الآخر وذلك نحو : مفعَّل : كمزَّلزَل ومتفعَّل ، كمتدحرج⁽¹⁾ .

ولم يأت من المصادر الميمية في نص القصيدة إلا مصدر واحد هو "مشيب" بمعنى الشيب ، من الفعل "شاب" ، وذلك في قول الشاعر :

ويارب : لم أشرك ولم أعرف الأذى وصنت شبابي عنهما ومشيب⁽²⁾

مصدر المرَّة :

هو في الاصطلاح «ما يدل على حدوث الفعل مبيدًا لعدد مراته نحو : فرح الطفل فرحة ويسمى أيضًا المرَّة ، ومصدر العدد والمصدر العددي والمرَّة ، والوحدة، والواحدة، والواحدة، والفَعْلَة، والمصدر الدال على المرَّة⁽³⁾ .

وإذا أردت الواحدة في الفعل جئت به أبداً على فَعْلَة على الأصل، لأن الأصل فَعَّل، فإذا قلت الجلوس والذهاب ونحو ذلك فقد ألحقت زيادة ليست من الأصل ولم تكن في الفعل، وليس هذا الضرب من المصدر لازماً بزيادته لباب فعل كلزوم الإفعال والاستفعال ونحوهما لأفعالهما. فكان ما جاء على فعل أصله عندهم الفَعْل ل في المصدر فإذا جاؤوا بالفتح جاؤوا بها على فَعْلَة كما جاؤوا بتمر على تمر، وذلك فَعَدْتُ قعدة وأتيت أتية .. كما قالوا: أعطى إعطاءة، واستدراج استدراجة⁽⁴⁾ .

صياغته:

ويصاغ من الثلاثي المجرد على وزن فَعْلَة نحو: خطوات خطوة. ويصاغ المدة من الثلاثي المزيد للرباعي المجرَّ د والمزيد على وزن مصدره مضافاً إليه التاء

1 - انظر خديجة الحديثي، ص 130.

2 - الديوان، ص 68.

3 - المعجم المفصل في الصرف، ص 382.

4 - ابن قتيبة، أدب الكاتب، ص 564.

مثل: أكرمته إكرامة، ودرجته تدرجاً... « إلا إن كان المصدر ملحقاً في الأصل بالتاء، فيذكر بعده ما يدلّ على العدد مثل: رحمته رحمة واحدة وأقمت إقامة واحدة، واستقمت استقامة واحدة؛ وذلك للتفريقين مصدر التأكيد ومصدر المرة⁽¹⁾ ».

وإن كان للفعل من فوق الثلاثي مصدران وكان أحدهما أشهر من الآخر فإن مصدر المرة لهذا الفعل يكون لذلك المصدر الأشهر، وذلك نحو زلزل فإنّ مصدره كما هو مقرر - زلزلة وهو الأشهر و زلزال فالمرّة إذن من هذا الفعل هي: زلزلة: تقول: زلزلت الأرض زلزلة واحدة⁽²⁾.

وفي تتبعي لهذا المصدر في نص بدوي الجبل وجدت له أمثلة عديدة صيغت من الفعل الثلاثي ومنها: لوعة⁽³⁾، غفوة⁽⁴⁾، وقفة⁽⁵⁾، همسة⁽⁶⁾، صولة⁽⁷⁾. وكلها على وزن واحد فـ "لعة" أما مزيد الثلاثي فلم يصغ منه الشاعر إلا مصدراً واحداً للمرّة وهو "تكبيرة"⁽⁸⁾. ولا شك أن اختيار البدوي لهذه المصادر جاء مناسباً لمعاني الوصف والمدح في القصيدة، وينسجم مع السياقات المختلفة للنص والتي شكلتها الأحوال المتعددة التي عايشها بدوي الجبل في رحلته إلى مكة.

مصدر الهيئة (النوع):

في الاصطلاح هو « الذي يدل على حدوث الفعل مبيّناً نوعيته وصفته نحو: مشى مشية الأسد. ويسمى أيضاً مصدر الهيئة والمصدر النوعي، واسم الهيئة، واسم النوع، واسم الضرب، والفِعلَة والضرب من الفعل، والنوع والهيئة، واسم للحال التي يفعل بها⁽⁹⁾ ». وذكره سيبويه موضحاً مفهومه ووضّحاً بين مصدر

1 - الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 128.

2 - انظر: المرجع نفسه، ص ن.

3 - الديوان، ص 61.

4 - المصدر نفسه، ص 62.

5 - نفسه، ص ن.

6 - نفسه، ص 63.

7 - نفسه، ص 67.

8 - نفسه، ص 64.

9 - راجي الأسمر، المعجم المفصل في الصّرف، ص 384.

آخر يشبهه في الوزن ولكن يختلفان في المعنى حيث لا يدل هذا الأخير على الهيئة بل يدل على معنى المصدر فقط: « هذا باب ما تجيء فيه الفعلة تريد بها ضرباً من الفعل، وذلك قولك حسن الطعم، وقتلته قتلة سوء وبئس الميتة، وإنما تريد الضرب الذي أصابه من القتل والضرب الذي هو عليه من الطعام ... وقد تجيء الفعلة يراد بها هذا المعنى نحو الشدة الشدة والدربة»⁽¹⁾.

صيغته:

يصاغ مصدر الهيئة على بناء فاعلة قال ابن قتيبة: «وإن أردت الضرب من الفعل كسرت تقول: هو حسن القعدة والجلسة»⁽²⁾.

وإن كان الفعل فوق الثلاثي كأكرم وأحسن ونحوهما فإن مصدره يكون مصدر نوع بالوصف وذلك قولك: أحسنت إليه إحساناً عظيماً⁽³⁾.

ولم يكن للكعبة الزهراء أي نصيب من هذا النوع من المصادر.

الثاني: المصدر السماعي:

عرّف صاحب المعجم المفصل المصدر السماعي فقال: «المصدر المسموع عن العرب والخارج على الوزن القياسي. وهو يحفظ ولا يقاس عليه، نحو: فرّح مصدر فرّوح صرخ مصدر صرّخ»⁽⁴⁾.

وقد عرف القدماء هذا النوع من المصادر ويسمى عندهم بتسميات مختلفة أذكر منها: سماع والنادر، شاذ، غير قياسي، لا يقاس، يحفظ وليس بمقيس والمصدر المستعمل، مختلفة ولا تطرد، الغريب، لغة العرب، الدخول في الباب⁽⁵⁾. وحفظت كتبهم الكثير من هذه المصادر سواء كانت للثلاثي أو للرباعي مجرّداً ومزيداً.

¹ - الكتاب، ج4، ص 44.

² - أدب الكاتب، ص 564.

³ - انظر: الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 129.

⁴ - المعجم المفصل في الصّرف، ص 378.

⁵ - انظر وسمية المنصور، أبنية المصدر في الشعر الجاهلي، مطبوعات جامعة الكويت، ط1، 1984، ص 90-92.

— السماعي من الثلاثي المجرّ د:

له أوزان كثيرة أذكر منها:

فَعْلٌ: وسمع في الأفعال اللازمة على وزفْعَ لَوْفَعِ طَفَعُ ل وذلك نحو: سكت سكتا، وبخلهذُ لا، وضعف ضعفاً، ونحو ذلك.

فَعَلَ: ورد هذا المصمعا في فَعَلَ ل لازما ومتعديا وفي فَعْلٌ ل وفي فَعَلَ ل المتعدي وفَعَلَ ل اللازم ومن ذلك رَقَصَ رَقَصاً وعَسَرَ عَسراً وشكَلَ شكلاً.

وإذا كان المسموع في باب المصادر يصعب جمعه وعرضه فإن بعض القدماء قد حاول حصره، والإشارة إليه. فذكر أن من المسموع الذي لا يدخله القياس مجيء المصدر مرفوعاً لله تعدي على فَعَلَ ل نحو طلب طلباً وجاب جلباً. وعلى فَعَلَ ل "نحو: جاب جاباً لا ونكح نكاحاً لا. وعلى فَعَلَ ل "نحو: جاب جاباً لا وجاب جاباً لا. ووجد جحوداً لا وعلى فَعَلَ ل "نحو: ذكر ذكرٌ لا، وقال قوم ذكراً بالضم⁽¹⁾.

وسمع عن العرب أيضاً مصادر خالفت القياس ولكن أفعالها لازمة ومن ذلك فَعْلٌ ل اللازم على فَعْلٌ ل نحو عَجَزَ عَجْزاً عَجْزاً الليل هدأ. وعلى فَعْلٌ ل (نحو مكث م كثا. وعلى فَعْلٌ ل نحو رَجَحَ رَجَحاً.

ومن فَعْلٌ ل بكسر العين المتعدي على فَعْلٌ ل نحو لَزِمَ لَزوماً، ونهكه المرض نهوكاً على فَعْلٌ ل نحو عَمِلَ عَمَلًا، وسخطه سخطاً على فَعْلٌ ل نحو: ودته ودّاً وشربه الماء شرباً أو على فَعْلٌ ل نحو: حفظه حفظاً على فَعْلٌ ل.

ومن فَعْلٌ ل اللازم على فَعْلٌ ل نحو: يئس يأساً وعلى فَعْلٌ ل نحو: هدأ هدأ. وعلى فَعْلٌ ل وفعالة نحو: سئم سأمًا وسامة، وسقم سقامًا وسقامًا على فَعْلٌ لة نحو: غرت تغار غيرة، وحررت تحار حيرة.

¹ - ابن الناطم، شرح لامية الأفعال، دار عمر بن الخطاب للتوزيع، القاهرة، مكتبة الإمام الوادعي للنشر والتوزيع صنعاء، ط1، 2010، ص81.

ومن فَعَّلَ لَ عَلَى فِعَلَ لَ فَعَوْرَ ضَ عِ رِضُوصًا، غَرَّ صَغَرَ لَ عَلَى فَعَّلَ لَ نَحْوُ:
كثُرَ كَثُرَ عَلَى فَعَّلَ لَ نَحْوُ ضَعْفَ ضُ عَفَّ وَجِدُنْ جَبَذَ لَ عَلَى فَعَّلَ لَ كَنُحُومَ كَرَمًا
وسرَّ سَعَرَ أ، فهذا وأمثاله يحفظ ولا يقاس عليه⁽¹⁾.

– في الثلاثي المزيد⁽²⁾ :

والمصادر السماعية منه قليلة إذا ما قورنت بالقياسية فيه. ومن أشهر أبنيته:
فَعَّلَ آلَ، وذلك نحو كَلَّمْتَهُ كَلَامًا، وَحَمَلْتَهُ هِمًّا آلًا.
تَفَعَّلَ آلَ هُنَّ أَمْثَلَتَهُ تَحْمَلُ تَهْمًا آلًا، وذلك في باب تَفَعَّلَ لَ . يَتَفَعَّلُ لَ .
فِيْعَالٍ: وقد سمع في باب فاعل . يفاعل، نحو: قَاتَلَ . قِيْتَالًا.
فِيْعَالٍ: وحفظ عن العرب في باب فاعل – يفاعل، نحو: قَاتَلَتْهُ – قَاتَلًا، وَمَارَيْتَهُ – مَرَاءً.
والمصدر الأول عند ابن مالك قياسي كما في الألفية⁽³⁾:
لفاعل الفاعل والمفاعلة وغير ما مر السماع عادل
فَعَّلَى: وسمع في باب افتعل – يفتعل، وذلك نحو: اشْتَكَى – شَكُوَى، وَادَّعَى – دَعْوَى.
فُعِّلَى: وقد روي في باب أفعل – يُفعل، وذلك نحو: أَفْتَى – فَتْيًا، وَأَعْدَى – عَدِيًا .
فِيْعَلَى: وسمع عن العرب في باب فاعل – يفاعل، نحو: ذَكَرَ – ذِكْرَى.
فَعَّلُ وَلَوْ شِمَعُ فِي بَابِ تَفَعَّلَ لَ يَتَفَعَّلُ لَ، وَهَذَا نَحْوُ ضَعْفَ أَوْ ضَعُوءَ، وَتَطَهَّرَ طَهَورًا. وَفِي
بَابِ أَفْعَلَ لَ يَفْعَلُ لَ، وَذَلِكَ نَحْوُ: أَوْلَعُوْا – لَوْعًا.
إِفْعَالٍ: وسمع في باب أفعل – يَفْعَلُ لَ، معتل العين دون عوض عن الحرف
المحذوف، وهذا مثل: أَقَامَ – إِقَامَ . والقياس إقامة بإثبات التاء.
اِفْتَعَالٍ: وسمع عن العرب في باب تفاعل – يَتَفَاعَلُ، وذلك نحو: تَجَاوَرَا – اجْتَوَارَا.
تَفَاعَلُ لَ: وسمع عنهم في افتعل – يفتعل، وهذا في نحو: اجْتَبَرَا – تَجَاوَرَا.
تَفْعِيلٍ: وسمع في تَفَعَّلَ لَ يَتَفَعَّلُ لَ وَذَلِكَ فِي مِثْلِ تَبَيَّنَ لَ – تَبَيَّنَا وَتَبَيَّنَ لَ – تَبَيَّنَا .

¹ – المصدر السابق، ص 81-83.

² – انظر خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 238-241.

³ – شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج3، ص، 131.

انفعالونسمع في تفعّل ليتفعّل، ومثاله قولهم تطوّى - انطواء .
 فعّل: ونقل عنهم في باب انفعال - ينفعل، نحو: انكسر - كسرا .
 فَعَالٌ وهو مما سمع في باب: أفعّل يَفْعُل، مثل: أنبت - نباتا .
 تَفَعَّل: ونقل عن العرب في بابفَعَّل - يَفْعَل، نحو: نيدّ - تبياناً .
 — السماعي في الرباعي المجرد⁽¹⁾

وهو قليل ورود بالقياس إلى ما سبقه، إذ لم يرد منه إلا بناءان اثنان هما :

فِعْلَال: وهذا نحو: زلزل زلزالاً، وقلقل قلقالاً .

فَعْلَال: نحو: زلزل زلزالاً. وقلقل قلقالاً .

وبالرجوع إلى القصيدة موضوع الدراسة وجدت أن المصادر السماعية التي

وردت في النص عديدة. فمنها ما جاء على وزن فَعْلَال "مثل: حسن⁽²⁾، الحب⁽³⁾

جود⁽⁴⁾ . و واضح أن هذه المصادر مختلفة الدلالة .

ومنها ما كان على وزن فَعْلَال "نحو: الدلال⁽⁵⁾، حياء⁽⁶⁾، شتات⁽⁷⁾ . ومنها: فِعْلَال

نحو: فداء⁽⁸⁾ ، لقاء⁽⁹⁾، القياد⁽¹⁰⁾ .

1 - انظر خديجة الحديثي، أبنية الصّرف في كتاب سيبويه، ص 141 .

2 - الديوان، ص 61 .

3 - المصدر نفسه، ص 67 .

4 - نفسه، ص 68 .

5 - نفسه، ص 64 .

6 - نفسه، ص 66 .

7 - نفسه، ص ن .

8 - نفسه، ص 67 .

9 - نفسه، ص 68 .

10 - نفسه، ص 71 .

ومنها ما جاء على وزن "فعل" نحو:

عزَّ (1)، الصدق، (2) السَّ حر (3)، ومنه "فعل" نحو "فعل" (4) ومنها "فعل" وجاء منه "القرى" (5) ومن السماعي أيضًا "فعل" وجاء منه عفو (6)، الوحي (7) والصدَّمت (8) ومنه "فعل" وجاء منه هوَّى (9).

ويلاحظ أن هذه المصادر المسموعة مختلفة جدًا من حيث الأبنية وما كان منها على بناء واحد لا تكاد تبيِّن له معنى واحد يجمع بين عناصره، وهذه هي طبيعة المسموع اختلاف في البنى وتتنوع في الدلالة.

المبحث الثالث: دراسة المشتقات

تحظى المشتقات إلى جانب الأفعال باهتمام كبير من قبل النحاة واللغويين حين التحليل اللغوي؛ ذلك أنها تمثل بنى فاعلة ضمن جسد اللغة العام. وهي من ناحية أخرى بنى واصفة لا يمكن للنصوص مهما اختلفت أن تستغني عنها. ولكن

1 - المصدر السابق، ص 62 .

2 - المصدر نفسه، ص 63 .

3 - نفسه، ص ن .

4 - نفسه، ص 66 .

5 - نفسه، ص ن .

6 - نفسه، ص 68 .

7 - نفسه، ص 61 .

8 - نفسه، ص 64 .

9 - نفسه، ص ن .

قبل الحديث عن هذه المشتقات وبيان دلالاتها يجدر بنا الحديث أولاً أن تقديم مفهوم واضح لها من حيث اللغة والاصطلاح.

الاشتقاق لغة:

جاء في مقاييس اللغة لأبن فارس أن « الشين والقاف أصل واحد صحيح يدل على انصداع في الشيء ثم يحمل عليه ويشق منه على معنى الاستعارة. تقول: شققت الشيء أشقة شقاً إذا صدعته »⁽¹⁾.

واصطلاحاً:

«هو أخذ كلمة من أخرى مع تناسب بينهما في المعنى وتغيير في اللفظ»⁽²⁾.

والاشتقاق على أربعة أنواع، صغير، وكبير، (وسماه ابن جني الأكبر كذلك)⁽³⁾، والأكبر، والكجّار أو ما يعرف بالنحت عند اللغويين. وثلاثة من هذه الأنواع لن تكون محطّ اهتمامي في هذا البحث وإنما يهمني في هذه الدراسة النوع الأول فقط، وهو الاشتقاق الصغير. وقد عرفه بعضهم بالقول: « الاشتقاق الصغير أو الأصغر أو العام هو نزع لفظ من آخر أصل منه، بشرط اشتراكهما في المعنى والأحرف الأصول وترتيبهما ككتب وكاتب ومكتوب فكلّها مأخوذة من المصدر »⁽⁴⁾.

وهذا النوع من الاشتقاق هو أكثر أنواع الاشتقاق ووداً في العربية وأكثرها أهمية، وعليه تجري كلمة اشتقاق، إذا أطلقت دون تقييد⁽⁵⁾.

و المشتقات عند الصرفيين سبعة هي: اسم الفاعل، وصيغ المبالغة، والصفة المشبهة، واسم المفعول، واسم التفضيل، واسما الزمان والمكان، وأخيراً اسم الآلة. وتفصيل الحديث عن كل واحد منها على هذا النحو وبهذا الترتيب.

¹ - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ج3، ص 170.

² - أحمد الحملوي، شذا العرف، ص 11.

³ - انظر الخصائص، ج2 ص 134.

⁴ - راجي الأسمر، المعجم المفصل في الصّرف، ص 140.

⁵ - المرجع السابق، ص ن.

– اسم الفاعل:

تعريفه عرف خالد الأزهرى اسم الفاعل، فقال: «هو ما دل على الحدث والحدث وفاعله»⁽¹⁾.

فدلالاته على الحدث أخذها من المصدر؛ لأنه مشتق منه ودلالاته على الحدث تعني أنه يدل على التجدد وهذا على عكس بعض الأوصاف التي تدل على الثبوت كالصفة المشبهة واسم التفضيل. وهو يدل على ذات الفاعل، لا من حيث قيامه بالفعل وإنما يدل عليه بوصفه وصفاً غير ثابت. والحدث في اسم الفاعل أثبت منه في الفعل ولكنه لا يرقى إلى درجة الثبوت في الصفة المشبهة⁽²⁾.

صياغته:

1- من الثلاثي المجرّ يصاغ اسم الفاعل من الثلاثي المجرّ د على وزن فاعل: نحو ضرب فهو ضارب ودرس فهو دارس ونحو ذلك وإن كان الفعل أجوف صيغ اسم الفاعل منه على الوزن السابق، مع قلب ألفه همزة نحو: قال قائل وسار سائر ونحو ذلك.

وقلختلف في أبنية اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرّ د فبعضهم رأى أن صيغة اسم الفاعل هي " فاعل" ويمثل هذا الرأي الزمخشري في مفصله وابن الحاجب في كافيته والرسّ في شرحه للكافية. ومن النحاة من ذهب إلى أن اسم الفاعل له أبنية متعددة فاسم الفاعل من فعّل متعدياً كان أم لازماً هو فاعل، ومن فعّل المتعدي الشيء نفسه أما فعّل لازم فاسم الفاعل منه سماعي، وذلك نحو: نضّر فهو نضونحو عطّش فهو عطشان، وسود فهو أسود⁽³⁾.

واسم الفاعل من فعّل سماعي هو الآخر، وذلك نضونضّم فهو ضدّ م وجمّ مّل فهو جميل وذدّ مّل فهو أخضب وبطلّف فهو بطّل. وجاءت بعض الأفعال

¹ – شرح التصريح على التوضيح، تحقيق محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ج2 ص 11.

² – انظر فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، ص 41.

³ – انظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف عند سيبويه، ص 259.

المتعدية التي بناؤها علفاً ل مخالفة للقياس " فاعل " و من الأمثلة على ذلك: طاب فهو طيباً، وشاخ فهو شيخ، وشاب فهو أشيب. ومن أنصار الرأي الثاني ابن مالك، وابنه بدر الدين، وابن عقيل⁽¹⁾.

صوغه من غير الثلاثي المجرد:

يصاغ اسم الفاعل من غير الثلاثي المجرد بتحويل الماضي إلى مضارعه ثم إبدال حرف المضارعة ميما مضمونة وكسر ما قبل الآخر قال ابن عصفور: « لا يخلو اسم الفاعل والمفعول من أن يكون من فعل ثلاثي أو أزيد فإن كانا أزيد على ثلاثة أحرف، فاسم الفاعل واسم المفعول يكونان على وزن المضارع في الحركات والسكنات وعد الحروف، إلا أن أولها أبداً ميم مضمومة، وما قبل الآخر من اسم الفاعل مكسور لفظاً أو تقديراً⁽²⁾. ومن الأمثلة على ما ذكره ابن عصفور حول صياغة اسم الفاعل أذكر: الأفعال: دافع واستغفر ووسوس فأسماء الفاعلين منها: مٌدافع ومٌستغفر ومٌوسوس غير أنه شذ عن هذه القاعدة بعض الكلمات فجاءت على غير القياس ومن ذلك مسهب، ومحصن ومهتر. فقد خالفت هذه الأسماء من حيث إنها لم يكسر فيها الحرف الذي قبل الآخر بل ورد مفتوحاً، وكذلك خالفت بعض الكلمات المزيدة القاعدة السابقة فهي من المسموع الذي يحفظ ولا يقاس عليه. ومن هذه الكلمات: عاشب للفعل أعشب والقياس معشب، ويافع من الفعل أيفع والقياس موفع، و وارس من الفعل أورس، والقياس فيه مورش، وأخيراً بأقل من الفعل أبقل والقياس مبقل⁽³⁾.

وفي نص بدوي الجبل أمثلة كثيرة عن أسماء الفاعلين سواء ما صيغ من الثلاثي أو ما صيغ من فوق الثلاثي فمن باب الثلاثي وردت الأسماء:

1 - المرجع نفسه، ص ن.

2 - ابن عصفور، المقرب، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري، عبد الله الجبوري، ط1، 1972، ج2 ص 142.

3 - انظر الغلابيني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 134.

شافعا⁽¹⁾ ضاحك⁽²⁾، نازح⁽³⁾ . ومن غير الثلاثي وردت أسماء الفاعلين: معدم⁽⁴⁾ معجز⁽⁵⁾، مزمجرا⁽⁶⁾ .

صيغ المبالغة:

قد تتصف الذات بحدث ما فإذا ما أردنا لهذا الوصف أن يكون على سبيل الكثرة والمبالغة جننا ببعض الصيغ الدالة على هذا المعنى. وهذه الصيغ تُعرف بمبالغة اسم الفاعل وهي: «ألفاظ تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل بزيادة وتسمى : صيغ المبالغة»⁽⁷⁾ .

وأشهر أبنية المبالغة هي: 1فعّال مجبار- وحمّال وغفّاء وجاء في كشف الطرّة «لأن الشيء إذا كرر فعله بني على فعّال»⁽⁸⁾ . ويكثر مجيئه من المتعدي⁽⁹⁾ .

2- مفعّال: كمقدم ومعطاة ومهذار ونحو ذلك: ويأتي من اللازم والمتعدي. واللغويون على أن مفعّالا لمن اعتاد الفعل أو دام منه. وذكر ابن قتيبة أن مفعّالا «يكون لمن دام منه الشيء أو جرى على عادة فيه. تقول: رجل مضحك ومهذار ومطلق: إذا كان مديما للضحك والهذر والطلاق»⁽¹⁰⁾ .

3 - فعول: كشكور وصبور وغفور. ويأتي من اللازم والمتعدي على حدّ سواء. ودلالاته أشبه بدلالة مفعّال في أنه يدل على من كثر منه الفعل ودام. ويرى بعض الباحثين أن هذا البناء في المبالغة منقول من أسماء الذوات التي جاءت على وزن فعول كالوضوء والسحور والغسول والبخور⁽¹¹⁾ .

1 - الديوان، ص 61 .

2 - المصدر نفسه، ص 63 .

3 - نفسه، ص 67 .

4 - نفسه، ص 62 .

5 - نفسه، ص 69 .

6 - نفسه، ص 70 .

7 - الغلابيني، ج1، ص 93 .

9 - محمود الألوسي، ص 79، 80، نقلا عن فاضل السامرائي، معاني الأبنية، ص 93 .

10 - انظر خديجة الحديثي، أبنية الصّرف، ص 271 .

11 - انظر ابن قتيبة، أدب الكاتب، ص 355 .

11 - انظر السامرائي، معاني الأبنية، ص 100 .

4 فعِلَـل: نحو: حذر وطعم وجزع .. وجاء في الهمع: «فَعَلَـل» لمن صار له كالعادة»⁽¹⁾. ويرى فاضل صالح السامرائي أن هذا البناء منقول عن الصفة المشبهة والتي من معانيها الأعراض والهيج والخفة وأعير إلى المبالغة. فأنت حين تقول: "هو حذر" كان المعنى أنه أكثر منه الفعل كثرة لا ترقى إلى درجة الثبوت غير أنه مصحوب بهيجان وخفة واندفاع⁽²⁾.

5- فَعِيل: وهذا البناء لمن صار له كالطبيعة⁽³⁾. أي أن هذا البناء يدل على أن من اتصف به على جهة المبالغة كاد يصل به هذا الوصف إلى درجة الثبوت. قال السامراني: «وهو في المبالغة يدل على معاناة الأمر وتكراره حتى أصبح كأنه خلقه في صاحبه وطبيعة فيه كعليم أي هو لكثرة نظره في العلم وتبحره فيه أصبح العلم سجية ثابتة في صاحبه كالطبيعة فيه»⁽⁴⁾.

ولست هذه كلها صيغ المبالغة، بل هذه أشهرها وقد عدّ منها مصطفى الغلاييني أحد عشر وزنا منها الخمسة التي سبق ذكرها وأخرى هي: مفعيل كمسكين وفُعُول كقُوٍّ وفِعَّيل كصدِّيق وفُعَّال كجَّار وفُعَّال كقفهامة وفيعول كقَيِّوم⁽⁵⁾.

وفي نص القصيدة "الكعبة الزهراء" مبالغات عدة أوردتها الشاعر . وجاءت بشكل عام على ثلاثة أوزان هي فَعِيل و فَعُول و فَعَّال . فمما جاء على فَعِيل : خصيب⁽⁶⁾ ؛أي كثير النبات، ورقيب⁽⁷⁾ وحسيب⁽⁸⁾ وعشيب⁽⁹⁾ مبالغة عاشب وتعني كثير العشب . ومما جاء على فَعُول :خلوب⁽¹⁰⁾ ، كذوب⁽¹⁾ ، عروب⁽²⁾ .

1 - السيوطي، همع الهوامع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1980، ج5، ص 88.

2 - انظر السامرائي، معاني الأبنية، ص 102.

3 - السيوطي، همع الهوامع، ج5، ص 88.

4 - انظر معاني الأبنية، ص 102، 103.

5 - انظر جامع الدروس العربية، ج1، ص 143.

6 - الديوان، ص 61 .

7 - المصدر نفسه، ص 64 .

8 - نفسه، ص 66 .

9 - نفسه، ص 70 .

10 - نفسه، ص 62 .

ولم يأت من فعّال إلا مثالان اثنان هما فنو⁽³⁾، تيّ⁽⁴⁾اه⁽⁴⁾. وعلى ما يبدو فإن طبيعة النص بما فيه من وصف ومدح قد حتمت على بدوي الجبل أن يوظف مثل هذه المبالغات المتعلقة بالخصوص بتفاصيل الرحلة الإيمانية " رحلة الحج ".

3- لصدّفة المشبهة :

ذكر الحملاوي أن الصفة المشبهة « هي لفظ مصوغ من مصدر اللازم للدلالة على الثبوت »⁽⁵⁾. ومن أمثلتها حسن وكريم وسهل. وسميت بالصفة المشبهة باسم الفاعل « لأنها تنثى وتجمع وتذكر وتؤنث ولأنها يجوز أن تنصب المعرفة بعدها على التشبه بالمفعول به. فهي من هذه الجهة مشبهة باسم الفاعل المتعدي إلى واحد »⁽⁶⁾.

ويأتي بناؤ لفعلها اللازم من باب فعّل ل يفعّل ل ومن باب فعّل ل يفعّل ل غالبا وذلك نفوخ يفرح والصدّفة فـرح وشحو: ف يشرّف والصدّفة منه شريف. ولها أوزان كثيرة .

أوزانها من الثلاثي المجرّد :

لها من هذا الثلاثي أربعة أوزان قياسية هُفِعَ لَ وفعلان وفَعَلٌ وفَعِيلٌ.

1- أفعّل ل: وهذه الصفة تأتي قياسا من فعّل ل اللازم الدال على لون، أو عيب ظاهر، أو حلية ظاهرة. ومن أمثلتها أعرج وأعور وأعمى.

معت بعوضى الصفات المشبهة مخالفة للقياس كشـعـث ودب من شعـث وحـب . وشنجيئها أيضا من حمـق على أحـمق ومن شاب على أشيب ومن قطع وجذم على أقطع وأجذم. والقياس في هذه الأفعال أن تكون صفاتها على هذا النحو مـقـالـصـفة منه حمـق ،لأنه دلّ على عيب باطن وشاب قياس

1 - نفسه، ص 63 .

2 - نفسه، ص 64 .

3 - نفسه، ص 70 .

4 - نفسه، ص ن .

5 - شذا العرف في فن الصرف، ص 124.

6 - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس، ج1، ص 137.

صفته شَيْبٌ لِأَفْعَلِهِ مِنْ بَابِ فَعَلَ لَ وَأَقْطَعَ وَأَجْذَمَ الْقِيَاسَ فِي صِفَتِهِمَا أَنْ تَكُونَ عَلَى وَزْنِ مَفْعُولٍ أَيْ، مَقْطُوعٍ وَمَجْذُومٍ لِأَنَّهَا مِنْ بَابِ فَعَلَ لَ الْمَفْتُوحِ الْعَيْنِ⁽¹⁾.

2-فعلان: وهي صفة للفعل على وزن فَعَلَ لَ "الدال على امتلاء كشبعان أو على حرارة باطنية كعطشان وسمع عن العرب جوعان من الفعل جاع يجوع والقياس في صفته أَنْ تَكُونَ عَلَى وَزْنِ فِعْلٍ كَيْدٌ⁽²⁾.

3-فعل ل: وهذه الصفة تقاس في كل فعل على وزن فَعَلَ لَ الدال على الأدواء الباطنية، كالوجع والآوى، وما شابه ذلك من أمراض النفس الداخلية، كالنكد والعسر وغيرها⁽³⁾.

وقد نلَّ فَعَلَ لَ عَلَى مَا يَضَادُّ أَدْوَاءَ النَّكْهِ مَذَلٌ وَفَرِحَ وَطَرِبَ وَنَحْوَ ذَلِكَ. أَوْ تَدُلُّ عَلَى صِفَاتٍ بَاطِنِيَّةٍ حَسَنَةٍ كَفَطَرٍ وَلِقٍ⁽⁴⁾.

4-فعل: ويكثر هذا البناء في باب فَعَلَ لَ⁽⁵⁾. نَحْوُ ظَرَفٌ فَهُوَ ظَرِيفٌ. وَيَأْتِي مِنْ بَابِ فَعَلَ لَ نَحْوُ سَعِدٍ وَالصِّفَةُ سَعِيدٌ.

وهذه الصِّفَةُ تَدُلُّ « عَلَى الثَّبُوتِ مِمَّا هُوَ خَلْقَةٌ، أَوْ مَكْتَسَبٌ، كَطَوِيلٌ وَقَصِيرٌ، وَخَطِيبٌ، وَفَقِيهٌ »⁽⁶⁾. وذكر ابن فارس دلالة هذا الوزن فقال: «تكون الصِّفَاتُ اللَّازِمَةُ لِلنَّفُوسِ عَلَى فَعِيلٍ نَحْوُ: شَرِيفٌ وَخَفِيفٌ، وَعَلَى أَضْدَادِهَا نَحْوُ وَضِيعٌ وَكَبِيرٌ وَصَغِيرٌ»⁽⁷⁾.

الصفة المشبهة على وزن فاعل:

من المعلوم لدى النحويين أَنَّ الصِّفَةَ الْمَشْبَهَةَ -عادة- مَا يَقْصَدُ بِهَا الثَّبُوتُ إِمَّا ثُبُوتًا فِي زَمَنٍ مُعَيَّنٍ أَوْ ثُبُوتًا مُطْلَقًا فَإِذَا أَرَدْنَا مِنْ هَذِهِ الصِّفَةِ مَعْنَى

1 - انظر: المرجع السابق، ص 132.

2 - المرجع نفسه، ص 139.

3 - انظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف عند سيبويه، ص 279.

4 - انظر: الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 139.

5 - انظر: الرضوي، شرح الشافية، ج1، ص 148.

6 - انظر: السامرائي، معاني الأبنية، ص 83.

7 - أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة، علق عليه أحمد حسن باسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.

ص 192، 191.

الحدوث والتجرد غيرنا من وزن هذه الصفة إلى صيغة فاعل . فنقول حاسن من حسن وفارح من فرح وحازن من حزن وقس على ذلك.

وبعض أسماء الفاعلين تأتي دالة على الثبوت والاستمرار لا التجدد والحدوث فتصير بذلك صفات مشبهة. ومن الأمثلة على ذلك قولنا: فلان طاهر القلب ناعم العيش معتدل الرأي⁽¹⁾.

الصفة المشبهة من غير الثلاثي:

تصاغ الصفة المشبهة من غير الثلاثي المجرد على زنة اسم الفاعل فتقول: فلان معتدل الرأي ومستقيم الفكر.

والحق أن أبنية الصفة المشبهة لا تنحصر فيما ذكرته، بل لها صيغ أخرى أوصلها بعضهم إلى اثني عشر بناء⁽²⁾. ولكن حسبي أني ذكرت أكثرها وروداً في الكلام .

والصفة المشبهة في قصيدة بدوي الجبل اتخذت لها أربعة أوزان هي: فعيل وكان لها النصيب الأكبر وفُعْل وفَعْلَى وهي بدرجات أقل .

فمما جاء على فعيل: الأمين⁽³⁾، نجيب⁽⁴⁾، كريم⁽⁵⁾. وجاء على فُعْل صفتان:

مشبهتان هما: سمح⁽⁶⁾ وعذب⁽⁷⁾ وجاء على فُعْل: صلب⁽⁸⁾ وجاء على فَعْلَى الصفة المشبهة: عجل⁽⁹⁾.

1 - انظر الغلابيني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 139.

2 - أحمد الحملوي، شذا العرف، ص 124.

3 - الديوان، ص 61 .

4 - المصدر نفسه، ص 62.

5 - نفسه، ص 68 .

6 - المصدر السابق، ص 67 .

7 - المصدر نفسه، ص 69 .

8 - نفسه، ص 65 .

9 - نفسه، ص 70 .

اسم المفعول:

عرّفه الغلاييني بقوله: « اسم المفعول: صفة تؤخذ من الفعل للمجهول، للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدّد، لا الثبوت والدوام: كمكتوب وممّوءوم بـ كَرَّم ومُ نطلق به»⁽¹⁾.

ولا يختلف اسم المفعول عن اسم الفاعل إلا في الدلالة على الموصوف. ففي اسم الفاعل يدل الوصف على ذات الفاعل، وفي اسم المفعول يدل الوصف على ذات المفعول. ويختلف اسم المفعول عن الصفة المشبهة في أنه يدل على الحدوث في حين تدل هي على الثبوت⁽²⁾.

صياغته:

يصاغ اسم المفعول من الثلاثي المجرّد على وزن "مفعول" نحو مقهور ومحمود ومشكور ومدعو ومبيع ومصون.. ومن غير الثلاثي يصاغ على لفظ مضارعه المبني للمجهول بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر كمستقبل ومستخرج...⁽³⁾.

ويصاغ من الفعل المتعدي المبني للمجهول ومن الفعل اللازم إذا أريد تعديته إلى المصدر، أو الظرف، أو الجار والمجرور⁽⁴⁾. ووردت بعض الألفاظ مشتركة في بنائها بين اسم الفاعل واسم المفعول. وقرينة السياق تحدّد أحدهما. فمن هذه الألفاظ: محتاج ومختار ومعتومحتل⁽⁵⁾.

وثمة أبنية أخرى لاسم المفعول تفيد معناه أذكر منها:

1- فاعل: بمعنى مفعول. ومن الأمثلة على ذلك جريح بمعنى مجروح وقتيل بمعنى مقتول وعجين بمعنى معجون ..

¹ - جامع الدروس العربية، ج1، ص 135.

² - انظر فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية، ص 52.

³ - انظر الرضي الأسترابادي، شرح الكافية، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا ط2، 1996، ج3، ص 427.

⁴ - لظن خديجة الحديثي، أبنية الصّرف، ص 280.

⁵ - انظر جامع الدروس العربية، ج1، ص 135.

ولكن هل هناك فرق بين فعيل ومفعول؟ يتجلى الفرق بينهما في أن فعيل تدل على الثبوت أو ما يدانيه في حين أن مفعول يدل على الحدث. ومن ناحية أخرى فإن صيغة فعيل تدل على الماضي. فقولك: شاة ذبيح أي شاة قد تم ذبحها. أما مفعول فتحتمل الحال أو الاستقبال. فقولك: فلان مقتول قد تعني بها أنه قتل في الحال أو قد توقع قتلة مستقبلاً.

وثمة فرق ثالث بينهما وهو أن فعيل أبلغ في دلالتها على الشدة والمبالغة في الوصف من مفعول. فأنت حين تقول: رجل جريح يختلف في دلالاته عن قولك: رجل مجروح. فجريح تفيد أن جرحه كان بالغاً في حين لا يدل مجروح إلا على من كان جرحه صغيراً أو خفيفاً⁽¹⁾.

2- فـ ل: بكسر الفاء وتسكين العين: ومن الأمثلة على ذلك: نطحن والمعنى مطحون، وذبح والمعنى مذبح. عي بمعنى مرعي.. وذهب بعض النحاة إلى أن هذه الصفات في حقيقة أمرها هي أسماء تدل على المفعول. فمثلاً الطحن هو الدقيق⁽²⁾.

3- فـ ل: بفتح الفاء والعين معاً لـ. نحقوت ص وعدد وجد لـ ب والمعنى: مقنوص ومعدود ومجلوب...⁽³⁾.

4- فـ لة: بضم الفاء وتسكين العين وميم لـ جاء عن العرب: غُرفة والخبز والطعم والمعنى: مغروف ومخبوز ومطعم.

والأوزان الثلاثة الأخيرة سماعية وقليلة والمذكر فيها والمؤنث سواء.

ويطلق المصدر مراداً به اسم المفعول. ويكثر هذا ويترد في كلام العرب. ومن الأمثلة على هذا: ضربك وأكلك وكتابتك.. ومعنى ذلك هذا مضروبك ومأكولك ومكتوبك⁽⁴⁾.

¹ - انظر فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية، ص 54.

² - المرجع نفسه، ص 58.

³ - انظر الغلابيني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 137.

⁴ - المرجع السابق، ص ن.

ويصاغ اسم المفعول من الرباعي المجرّد على بناء اسم الفاعل ولكن مع فتح ما قبل الآخر، وذلك لتحوير فهو مٌحْدَرٌ جَ وزلزل فهو مزلزل وحوقل فهو محوَقَل... (1).

هذا وقد أثرى نص الشاعر بأسماء المفاعيل ووردت على بعض الأبنية التي سبقت فمما جاء على مفعول: منصور (2) ومحروم (3). مقهورة (4) ومما ورد على فاعيل بمعنى مفعول: مهيب (5) بمعنى مهيب وصليب (6) أي مصلوب وقايب (7) بمعنى مقلوب، وخضيب (8) بمعنى مخضوب وعلى صيغة مفعّل وردت هذه الأمثلة: مسود (9) همدكا (10) مؤعدّ (11). ومن مزيد الثلاثي جاء اسم المفعول: مرسل (13). ويمكن القول بأن بدوي الجبل وظف أسماء المفاعيل هذه توظيفا يلائم معاني قصيدته التي أفصح عنها في ثنايا أبياته.

1 - انظر: خديجة الحديثي، أبنية الصّرف، ص 282.

2 - الديوان، ص 64.

3 - المصدر نفسه، ص ن.

4 - نفسه، ص 67.

5 - نفسه، ص 61.

6 - نفسه، ص 62.

7 - نفسه، ص ن.

8 - نفسه، ص 67.

9 - نفسه، ص 62.

10 - نفسه، ص 65.

12 - نفسه، ص 68.

13 - نفسه، ص 64.

اسما الزمان والمكان :

اسما الزمان والمكان: هما ما يؤخذان من الفعل؛ للدلالة على زمان الحدث، أو مكانه⁽¹⁾.

صياغته:

لاسمي الزمان والمكان من الثلاثي المجرد بناءان هما مفعَل ل (بفتح العين) ومفعِل ل (بكسرها). فإن كان الفعل مفتوح العين أو مضمومها أو معتل اللام مطلقا فاسم الزمان والمكان منهم على وزن مفعَل ل، وذلك، كمنصر ومذهب ومرمى، ونحو ذلك⁽²⁾ وإن كان الفعل مكسور العين في المضارع أو كان مثالا مطلقا في غير معتل اللام فاسم الزمان والمكان منهما على وزن مفعِل ل وذلك نحو مجلس ومبيع وموعد وغير ذلك⁽³⁾.

ويصاغ من غير الثلاثي على زنة اسم المفعول كمدخل ومستخرج ومنطلق⁽⁴⁾ وفي هذه الحالة يشتركان مع غيرهما في البناء. والسياق وما فيه من قرائن هو الذي يحدد نوع البناء. يقول ابن يعيش في هذا الشأن: « ويشمل هذا اللفظ المكان والزمان والمصدر والمفعول وإنما اشتركت هذه الأشياء في لفظ واحد لاشتراكهما في وصول الفعل إليها ونصبه إياها، فلما اشتركت في ذلك اشتركت في اللفظ »⁽⁵⁾.

وخرج عن هذا القياس ألفاظ نحو: المسجد وهو المكان المعروف

المخصص للعبادة والمطلع والمغرب والمشرق والمطبخ والمنبت والمحشر والمريد

1 - انظر: الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 148، 149.

2 - انظر: أحمد الحمالوي، شذا العرف في فن الصرف ص133.

3 - المصدر نفسه، ص ن

4 - انظر: ابن يعيش، شرح المفصل، ج4، ص 147

5 - المصدر نفسه، ص ن.

والمرفق ... والقياس في هذه الألفاظ الفتح⁽¹⁾. وقال حسين المرصفي: «هذا إذا لم يكن اسم المكان مضبوطاً ولا صح الفتح . كقولك اسجد مسجد زيد تعد عليك بركته. بفتح الجيم أي الموضع الذي سجد فيه »⁽²⁾ .

وإذا أردنا أن نشير إلى كثرة الشيء الجامد في المكان جنناً بالبناء مفعلة " للدلالة على ذلك . فنقول :مسبعة للمكان الذي كثرت فيه السباع ومطبخة للمكان الذي كثر فيه البطيخ وهكذا .. قال الرضي : « واعلم أن الشيء إذا كثر بالمكان وكان اسمه جامداً فالباب فيه مفعلة .. وهو مع كثرته ليس بقياس مطرد . فلا يقال : مضبعة ومقردة. ولم يأتوا بمثل هذا في الرباعي فما فوقه نحو : الضفدع والتغلب، بل استغنوا بقولهم :كثير التغالب أو تقول : مكان مثعلب ومعقرب ومضفدع ... »⁽³⁾ .

وفي القصيدة "موضوع الدراسة" وقفت على بعض أسماء المكان، وهي قليلة بالمقارنة مع غيرها من المشتقات . ولعل السياق العام للنص تطلب مثل هذه الأسماء وخاصة لما نعرف أن القصيدة تحفل بكثير من الأحداث والحركة فيها زاخرة، فتعددت لذلك الأفعال . والأفعال بطبيعتها تحتاج إلى أمكنة وأزمنة تقع فيها. فمن أسماء المكان التي جرى ذكرها في النص أذكر مغرباً والمزار في إشارة من الشاعر إلى مكان وجهة الغروب وإلى مكان الزيارة أي مكة. ومنها "مدامعي" جمع مدمع وهو مكان الدمع من العين.

ومن أسماء المكان كذلك: "المقام" وهو مقام إبراهيم عليه الصلاة والسلام. وكل هذه الأسماء على زنة مفعلة " إلا كلمة مغرب فهي على زنة مفعلة. أما أسماء الزمان، فلم أقف عليها في النص؛ ولعل الشاعر لم يشأ أن يتكلفها، أو أن يضطر إلى ذكرها.

¹ - انظر صالح فاضل السامرائي، معاني الأبنية، ص36.

² - أحمد الحملاوي، ص134.

³ - شرح الكافية، ج1، ص188.

يمثل الجانب التركيبي مدخلا مهما إلى فهم الخطاب الأدبي بعامة والشعري منه خاصة؛ ذلك أن دراسة هذا الجانب تبدي لنا العلاقات النحوية الظاهرة على مستوى السطح، والمحولة عن بنية عميقة للنص ينبغي الكشف عنها؛ لمعرفة السر وراء اختيارات الشاعر لتوزيعاته. وهذه العلاقات تتولد عنها بطبيعة الحال دلالات نحوية تساعد على فهم هذا النص وتذوق رطبه الفنية. والكشف عن هذه العلاقات يتطلب قدرا لا بأس به من المعرفة بأصول الكلام، وحس لغوي دقيق تشكل من كثرة معايشة النصوص.

ويعتمد هذا الجانب (أي التركيبي) بقدر كبير على الجملة ومكوناتها، إذ هي الأساس الذي يتشكل منه. وقد يصل هذا الاعتماد إلى حد المطابقة بين هذا التركيب وهذه الجملة. ولعل أهمية الجملة ضمن التركيب راجعة إلى مسؤوليتها في القيام بوظيفتين اثنتين، قد يجتمعان وقد يكتفى بأحدهما. أما الأولى منهما، فوظيفة إبلاغية، ولا يمكن لأي رسالة لغوية أن تخلو من هذه الوظيفة، وأما الثانية، فهي وظيفة جمالية فنية ذات منحى تأثيري، تتجاوز الأولى، ولا تقف عندها. فهي إن شئنا رسالة ثانية، ولكنها رسالة خاصة.

هذا وقد حظيت الجملة العربية باهتمام كبير من قبل اللغويين والنحويين قديما وحديثا، وأولوها عناية بالغة في درسمهم بالتحليل والتركيب، وذلك لما تمثله من دور بارز في الجانب التواصل للغة ومن نواة مهمة في بناء هيكل النص.

وسوى بعضهم بين الجملة والكلام. واشتروا في الكلام التركيب والإفادة. والإفادة تعني الحصول على معنى يحسن السكوت عليه. وأقل الكلام عندهم كلمتان تتصلان بإسناد أصلي مقصود لذاته⁽¹⁾. وقد تتعدد صور الإسناد في الجملة فيكون ذلك بين اسمين أو بين فعل واسم أو بين فعل واسمين أو بين فعل وثلاثة أسماء أو بين فعل وأربعة أسماء أو بين جملة القسم وجوابه أو الشرط وجوابه⁽²⁾.

¹ - انظر شرح الرضي على الكافية ج1، ص7.

² - انظر خالد الأزهرى، التصريح على التوضيح، ج1، ص22.

ولم يبتعد المحدثون كثيرا في دراستهم للجملة عن الهيكل العام الذي رسمه القدماء، إن أبدى بعضهم ملاحظات شكلية حول هذا الهيكل لا تمس صميم الدراسة ولا تنقض أصل الأساس بالكلية⁽¹⁾. فهي إن شئنا ملاحظات تستكمل ما نقص من صرح هذا البنيان وتستدرك ما يمكن أن يكون قد فات قدماءنا. والأمر فيه سعة ولا حجر على الرأي قديما كان أو حديثا.

وليس يعنيني هنا تتبع جهود هؤلاء النحويين في بحثهم لموضوع الجملة فإن هذا مقام آخر لست بصدد الآن وإنما ما يهمني في هذا السياق هو رصد أنواع الجمل في النص الذي اخترته ميدانا للبحث، محاولة في ذلك تحديد أنماطها وبيان صورها والوقوف على دلالاتها.

وهذا - فيما أحسب - من شأنه أن يمدني بصورة واضحة تظهر مدى تصرف الشاعر و تنوع اختياراته في المجال الذي تسمح به اللغة. وهو تصرف يفضي بي إلى التعرف على مقدرة الشاعر اللغوية وإلى معرفة حجم تمكنه من تشكيل نصه الشعري تشكيلا لغويا قبل أن يكون بناء فنيا.

¹ - انظر على سبيل المثال: إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، ص 03. وإبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 8، 2003، ص 236، ومهدي المخزومي، النحو العربي نقد وتوجيه، ص 39 وما بعدها.

المبحث الأول: الجملة الخبرية:

تنقسم الجملة العربية من حيث الدلالة العامة إلى قسمين: خبرية وإنشائية. والمقصود بالجملة الخبرية في عرف النحاة أنها "المحتملة التصديق والتكذيب في ذاتها بغض النظر عن قائلها. فكل كلام يصح أن يوصف بالصدق أو الكذب فهو خبر"⁽¹⁾. وذلك أن الخبر حكم على الشيء، أو نسبة شيء إلى آخر. وهذا الحكم إن كان مطابقا لواقع، فهو حكم صادق وإن كان مخالفا له فهو كاذب. وعلى هذا فقد يكون خبر الثقة كاذبا أو واهما إن كان هذا الخبر مخالفا للواقع والحقيقة. وقد يكون خبر الكاذب صادقا إن طابقهما ولم يخالفهما.

والجملة الخبرية بسيطة ومركبة. والبسيطة إما مثبتة وإما منفية وإما مؤكدة. ولا تكاد تخرج الجملة الخبرية باعتبار طبيعة الخبر فيها عن هذه الأقسام الثلاثة.

أولاً: الجملة البسيطة

١. الجملة البسيطة المثبتة:

الإثبات لغة مصدر الفعل "أثبت" جاء في المعجم الوسيط "ثبت بالمكان: أقام... وأثبت الشيء أقره. وأثبت الأمر حقه وصححه"⁽²⁾.

وفي الاصطلاح: "الإثبات ضد النفي والسلب. وهو حالة تلحق الجمل والمعاني التامة وكل ما يلحقه يسمى مثبتا أي، غير منفي"⁽³⁾.

فالجملة المثبتة هي الجملة التي ثبتت فيها النسبة بين المسند والمسند إليه ثبوتا على سبيل الإيجاب، فحينما تقول: تكلم الفتى. فقد أثبت الكلام لهذا الفتى في الزمن الماضي. وحينما تقول تغرب الشمس على الساعة السادسة. فقد حكمنا على غروب الشمس حكما بالإيجاب في وقته المحدد له، وهكذا في كل نسبة مثبتة في الكلام.

ودراستي للجملة البسيطة المثبتة شملت قسميها الرئيسيين: الفعلية والاسمية.

¹ -فاضل صالح السامراني، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص 170.

² - مادة ثبت ص 93.

³ -محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار الفرقان، عمان، الأردن ط1، 1985، ص 36.

1: الجملة الفعلية المثبتة:

مفهوم الجملة الفعلية: عرف النحويون القدامى مصطلح الجملة الفعلية منذ عصر مبكر مقابلاً للجملة مقابلاً للجملة الاسمية⁽¹⁾. ويعرف ابن هشام هذا المصطلح فيقول: "والفعلية هي التي صدرها فعل، كقام زيد، وضرب اللص، وكان زيد قائماً، وظننته قائماً ويقوم زيد وقم"⁽²⁾.

وعلى هذا فالجملة الفعلية هي ما تكونت أساساً من فعل وفاعل. فالفعل "ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة"⁽³⁾. ويرى ابن الأنباري أن الفعل سمي بهذا الاسم "لأنه يدل على الفعل الحقيقي. ألا ترى أنك إذا قلت: "ضرب" دل على نفس الضرب الذي هو الفعل في الحقيقة، فلما دل عليه سمي به؛ لأنهم يسمون الشيء بالشيء إذا كان منه بسبب وهو كثير في كلامهم"⁽⁴⁾.

وأما الفاعل فهو الاسم المسند إليه فعل، على طريقة فعل أو شبهه وحكمه الرفع والمراد بالاسم ما يشمل الصريح نحو: قام زيد. والمؤول به نحو: يعجبني أن تقوم، أي قيامك"⁽⁵⁾. وذهب بعض المتأخرين إلى أن الجملة الفعلية "هي ما كان المسند فيها فعلاً، سواء أتقدم المسند إليه أم تأخر، تغيرت صورة الفعل فيها أم لم تتغير"⁽⁶⁾. وطبيعة المسند في هذه الجملة هي الدلالة على التجدد وهذا بعكس المسند في الجملة الاسمية الدال على الثبوت⁽⁷⁾.

¹ - انظر: علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص29.

² - ابن هشام، مغني اللبيب، ج2، ص 376.

³ - الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985، ص 215.

⁴ - أسرار العربية تحقيق محمد حسين شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص 27.

⁵ - شرح ابن عقيل، ج3، ص 74.

⁶ - مهدي المخزومي، النحو العربي نقد وتوجيه، ص 47.

⁷ - انظر: المرجع نفسه، ص 41.

إنّ الجملة الفعلية البسيطة في أبسط صورها ما قامت على عنصرين رئيسيين هما: الفعل والفاعل أو الفعل ونائب الفاعل. وقد تتوسع هذه الجملة ببعض المكملات فتطول. وقد يتعدد فيها الإسناد، فتتداخل و تصير مركبة.

أنماط الجملة الفعلية المثبتة في النص.

تعددت الجملة الفعلية في قصيدة الكعبة الزهراء تعددا واضحا، فقد طغت هذه الجملة على نظيرتها الاسمية في النص بشكل بين، والملاحظ على الجملة الفعلية أن أغلب أفعالها متعدية والمبنى للمعلوم منها أكثر من المبني للمجهول. و الجملة الفعلية المكونة من فعل وفاعل أقل من الجملة الفعلية الممتدة ببعض المكملات والمتممات.

و اتخذت الجملة الفعلية في القصيدة أنماطا مختلفة بلغت أحد عشر نمطا.

النمط الأول: [فعل + فاعل]

ومن أمثله قول الشاعر:

وضجة صمت جلجت، ثم وادعت ورقت كأخفى همسة ودبيب (1)

فجملة جلجت وما عطف عليها جمل فعلية بسيطة، وهي أخبار مثبتة للمبتدأ "ضجة". وهي بهذا الاعتبار جمل صغرى كما وصفها بها ابن هاشم (2). وفواعل هذه الجمل الفعلية له حكم الظاهر فيها من حيث تأديته للكلام مع المسند وتحقيقهما للإفادة معا.

النمط الثاني: [فعل+متمم + فاعل]

ومن أمثله:

ويغفو بها التاريخ تحي ترجّ هـ بداهية صلب القنّاة أريب (3)

فقد أسند الفعل يغفو إلى الفاعل "التاريخ" وفصل بينهما المتمم "شبه جملة" بها، ليدل على تخصيص هذا الإغفاء بالصحراء دون غيرها من الأشياء. وهذا يشعر بأهمية هذا الإسناد اتجاهها.

¹ - الديوان، ص 63.

² - مغني اللبيب، ج2، ص 380.

³ - الديوان، ص 65.

النمط الثالث: فعل + فاعل أو نائب فاعل + متمم

ومن أمثله في النص:

تلاقوا عليها من غني ومعدم ومن صبية زغب الجناح وشيب⁽¹⁾

فالفعل تلاقوا من الفعل لاقى الدال على المشاركة، وقد أسند إلى ضمير الجمع المتصل به ؛ ليدل على تشارك الجميع، الغني والمعدم والصبية في هذا اللقاء السنوي. وأتبع الجملة الفعلية بالمتمم عليها؛ ليدل ذلك على هذا المكان الخاص الذي اجتمع فوقه الجميع من كل حذب وصوب .

ومن أمثلة نائب الفاعل:

وأزهى بتظليل الغمام لأحمد وعذب برود من يديه سرور⁽²⁾

فالجملة الفعلية أسند فيها الفعل المبني للمجهول "أزهى" إلى نائب الفاعل الضمير المستتر العائد على المتكلم ،وفي هذا الإسناد نكران للذات بعدم ذكرها. أما المتمم شبه الجملة "بتظليل" ففيه الإشادة ببعض معجزاته صلى الله عليه وسلم الكثيرة؛ ومنها تظليل الغمام له عليه الصلاة والسلام.

النمط الرابع: فعل + فاعل + مفعول به

ومثاله قول البدوي:

يرقصها حيناً وحيناً يردّها ويوجز حالي هدأة ووثوب⁽³⁾

فجملة يردّها أسند فيها الفعل المتعدي رجّ إلى ضمير الغائب هو، والذي يعود على اليم وهذا الفعل دال على الحركة والاضطراب. ومن ثم فإن أثر هذا الفعل يصل إلى السفينة غير أن هذا الرج لا يلبث أن يضعف بين حين وآخر.

النمط الخامس: فعل + مفعول به + فاعل

¹ - المصدر السابق، ص 62.

² - المصدر نفسه، ص 69.

³ - نفسه، ص 70.

⁴ - نفسه، ص 66.

ومثاله:

وعرتني الأيام ممن أحبهم كأيك تحاماه الربيع سليب⁽⁴⁾

في الجملة الفعلية تحاماه الربيع. أسند الفعل تحامى إلى اسم ظاهر وعدى الفعل إلى ضمير المفعول. ولأسند الفعل إلى فاعله المجازي يدل على تثبيت معنى الاجتتاب الذي اتصف به الربيع؛ مما يعني تجريد الأيك من مظاهر الحسن والجمال، فيغدو موحشا. والحال - على رأي الشاعر - نفسها مع من فقد الأحبة روجّ د منهم، فهو موحش النفس مبعد عن جمال الأنس.

النمط السادس: [فعل + فاعل أو نائب فاعل + مفعول به + متمم]

الصورة الأولى: فعل + فاعل + مفعول به + متمم

ومن الأمثلة على هذا النمط :

هتكت حجاب الصمت بيني وبينها شبّ أبه سكرى الحنين خلوب⁽¹⁾

فجملة هتكت حجاب الصمت .. أسند فيها الفعل "هتكت" إلى ضمير المتكلم التاء وتعدى فيها هذا الفعل إلى مفعوله الحجاب، ليدل على ذلك التجاوز الذي قام به الشاعر حين مزق الصمت بتلك الشبابة الخلوب، ودل الظرف "بين" على توسط الحجاب بينه وبين صحرائه الواسعة الأطراف وهو ما كان حاجزا أمامه. فكان عليه أن يخرقه، ليتصل بصحرائه وليتماها معها.

الصورة الثانية: فعل + نائب فاعل + مفعول به + متمم

ومن أمثلته:

وبدّلت حسنا ضاحك الدر ناعما بحسن عنيف في الرمال كئيب⁽²⁾

أسند الفعل بدّلت وهو مبني للمجهول إلى نائب الفاعل وهو الضمير (ت)، ودل الضمير على الاهتمام بذات الشاعر والتركيز عليها، فقد تغير حالها لتغير ما حولها.

¹ - المصدر السابق ، ص 63

² - المصدر نفسه، ص ن .

ودلت متممات الجملة وهي أوصاف على أن هذه الحال المتنقلة كانت من الحسن إلى السيء، ومن الفرح إلى الحزن.

النمط السابع: فعل + فاعل + متمم + مفعول به + متمم + مفعول به + متمم

ومن شواهدة:

وردت الصحراء شرقا وغربا صدى نغم من لوعة ورتوب⁽¹⁾

ففي هذا النمط أسند الفعل ردد إلى فاعل ظاهر هو الصحراء، ووقع أثر الفعل على مفعوله "صدى"، ليدل بذلك على مدى تجاوب الصحراء مع أصوات الحجيج. فهو التحام الإنسان بالمكان شرقه وغربه، وهو صدى الحناجر المتأتي من لوعة اللقاء وصدق الدعاء.

النمط الثامن: فعل + مفعول به + فاعل + متمم

ومن الأمثلة عليه:

فترشدها أطياب قبرك في الدجي فتعصمها من حيرة ونكوب⁽²⁾

وتحليل الجملة الفعلية لهذا النمط يؤدي بي إلى القول بأن الفعل أرشد مفعولا به تمثّل في الضمير. ومعلوم أن همزة النقل تجعل الفعل متعديا إن كان قبل ذلك لازما. والفاعل أطياب تأخر عن مفعوله، وتقديم المفعول عادة ما يكون؛ لإبرازه والاهتمام به كما يذكر ذلك النحاة. ويلاحظ أن إسناد الفعل إلى فاعله من باب المجاز، وربما كان القصد فيه إلى المدح. ويتعزز هذا المدح حين يذكر المتمم "شبه جملة" "في الدجي" بعد هذه الجملة الفعلية، ليدل بها على فضله صلى الله عليه وسلم في إرشاد الناس إلى نور الهدى. وظلمات الظلال تحيط بالناس من كل جانب. والذي به تنار قلوبهم وتسعد به نفوسهم.

النمط التاسع: فعل + مفعول به + متمم + فاعل

ومن أمثلته:

وأقعدني عنك الضّ نى فبعثتها شوارد شعر لم ترع بضريب⁽³⁾

¹ - المصدر السابق ص 62.

² - المصدر نفسه، ص 71.

³ - نفسه، ص ن .

فالجملية الفعلية أسند فيها الفعل إلى اسم ظاهر الضمير "نى" وعدي فيها هذا الفعل إلى ضمير المتكلم (ي) بواسطة الهمزة والتي يسميها النحاة همزة النقل. والفعل قعد . كما هو معلوم . في أصله لازم لكنه عدي بهذه الهمزة، وتوسط المتمم "عنك" بين المفعول وفاعله؛ ليدل ذلك على مكانة المخاطب وعلو قدره، فخص بهذا التقديم. وحقه (أي شبه الجملة) التأخير.

النمط العاشر: فعل + فاعل + متمم + مفعول به + متمم

ومثاله قوله الشاعر:

حبست بها حيلة معبدية وفرجت عن غمائها بثقوب⁽¹⁾

فجملة حبست أسند فيها الفعل "حبس" إلى الفاعل وهو هنا ضمير الرفع. وفصل بين الفاعل ومفعوله بالجار والمجرور للإشارة إلى خصوصية مكان الحبس وهو الشبابة والمدلول عليها بالضمير. أما المحبوس، فهو جنية وصفت بأنها معبدية، وهذا نسبة إلى "معبد" شيخ المغنين في القديم.

النمط الحادي عشر: فعل + فاعل + متمم + مفعول 1 + مفعول 2

ومثاله قول البدوي:

تداووا من الجدّى جدّى وخلفوا وراءهم الإسلام خير طبيب⁽²⁾

تضمن الشطر الثاني من هذا البيت جملة فعلية مكونة من الفعل خذّف وفاعله ضمير الجمع الواو. والفعل . كما هو ظاهر. متعدي إلى مفعولين؛ لأنه بمعنى ترك. والمفعول الأول الإسلام، والمفعول الثاني "خير". وفصل الظرف وراء بين الفاعل ومفعوليه وتقدم عليهما؛ ليشير إلى سوء فعل هؤلاء الخلف الذين لم يجعلوا تعاليم الإسلام قائدهم، بل تركوها وراء ظهورهم تخاذلاً وتهاوناً.

¹ - المصدر السابق، ص 63.

² - نفسه، ص 67.

2 - الجملة الاسمية المثبتة:

مفهوم الجملة الاسمية:

قسم جمهور النحاة الجملة إلى قسمين كبيرين: فعلية واسمية. فالفعلية هي التي تصدرها فعل، كما سبقت الإشارة إليه . أما الاسمية فيحدها ابن هشام بأنها " التي صدرها اسم كزيد قائم وهيئات العقيق، وقائم الزيدان عند من جوزه، وهو الأخفش والكوفيون" (1).

وركانها الأساسيان هما: المسند إليه والمسند أو المبتدأ و الخبر. ويعرف المبتدأ بأنه "الاسم العاري عن العوامل اللفظية غير الزائدة مخبرا عنه أو وصفا رافعا لمستغني به. فالاسم يشمل الصريح والمؤول نحو: ﴿وَأَنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُمْ﴾ (2) وتسمع بالمعدي خير من أن ترأه. والعاري عن العوامل اللفظية مخرج لنحو الفاعل واسم كان وغير الزائدة نحو : بحسبك دراهم. و ﴿هَلْ مِنْ خَالِقٍ غَيْرِ اللَّهِ﴾ (3) ... (4).

أما الخبر فقد قال عنه ابن مالك (5) :

والخبر الجزء المتم الفائدة كالله بر والأأيادي شاهدة

وقال عنه ابن عقيل في شرحه على الألفية: "إنه الجزء المنتظم منه مع المبتدأ جملة ولا يرد الفاعل على هذا التعريف، لأنه لا ينتظم منه مع المبتدأ جملة، بل ينتظم منه مع الفعل جملة" (6).

والخبر هو مدار الصدق أو الكذب في الجملة الاسمية، لأنه المحكوم به، لا المحكوم عليه. فإن طابق الخبر الحقيقة والواقع، فهو صادق وإن لم يطابقهما عد كاذبا. قال ابن السراج: « الاسم الذي هو خبر المبتدأ هو الذي يستفيده السامع ويصير به المبتدأ كلاما. وبالخبر يقع التصديق والتكذيب ألا ترى أنك إذا قلت: عبد الله جالس. فإنما الصدق حصل

¹ - ابن هشام، مغني اللبيب، ج2 ، ص 376.

² - سورة البقرة: 184

³ - سورة فاطر: 03

⁴ - شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الكتاب العربي

بيروت، ط1، 1955، ص 189 .

⁵ - شرح ابن عقيل، ج1، ص201.

⁶ - المصدر نفسه، ص 201، 202.

في جلوس عبد الله، لا في عبد الله، لأن الفائدة هي في جلوس عبد الله إنما ذكرت عبد الله لتسند إليه جالسا»⁽¹⁾

والإخبار عن المسند إليه بالاسم يخالف عنه إذا كان بالفعل. فإن كان الإخبار بالاسم أفاد ذلك الثبوت، أي ثبوت نسبة الحكم إلى المسند إليه وإن كان الإخبار بالفعل أفاد ذلك التجدد، أي تجدد المعنى للمسند إليه حيناً بعد آخر. قال الجرجاني صدد هذا « من فروق الخبر هو الفرق بين الإثبات إذا كان بالاسم وبينه إذا كان بالفعل.. وبيانه أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدد شيئاً بعد شيء. وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء»⁽²⁾.

أنماط الجملة الاسمية في النص:

وردت الجملة الاسمية في قصيدة الكعبة الزهراء بعدد لا بأس به وإن لم يصل إلى درجة ورود الجملة الفعلية نظراً لطبيعة النص المفعم بالحركة، ولتجدد المعاني فيه بتجدد حالة الشاعر الروحية والنفسية مرة بعد أخرى.

وقد أمكنني رصد عدة أنماط للجملة الاسمية في هذا النص أذكرها على هذا النحو:

النمط الأول: المسند إليه + المسند

ويلاحظ على هذا النمط خلوه من المتممات مما يجعل المعنى عاماً ومثاله:

فيا مهجتي وادي الأمين محمد خصب الهدى والزرع غير خصب⁽³⁾

فالجملة الاسمية: "الزرع غير خصب" أسند فيها الخبر (غير) إلى المبتدأ "الزرع" وهذه النسبة بين المسند والمسند إليه غامضة. ولم تتضح إلا بإضافة الوصف إلى لفظ الخبر. وبهذه الإضافة ثبتت صفة الضعف لهذا الزرع الفتى، وفي المقابل فإن صفة الخصب للهدى المحمدي موجودة ومتحققة فيه.

النمط الثاني: مسند + مسند إليه

¹ - الأصول في النحو، ج1، ص62.

² - دلائل الإعجاز، ص 133.

³ - الديوان، ص 61.

هذا النوع من النمط وما يشابهه مما سيأتي يشير إلى تقدم بعض العناصر على بعضها الآخر، وهنا تقدم المسند على المسند إليه. وهذا التقدم تسمح به قواعد اللغة من ناحية ومن ناحية أخرى فإن بعض المقامات قد تتطلب مثل هذا التقديم لتحقيق غايات فنية وجمالية يرومها منشئ الخطاب الأدبي.

ومثال هذا النمط قول الشاعر:

ومن هذه الصحراء أنوار مرسل **ورايات منصور وبدع خطيب⁽¹⁾.**

ويلاحظ على هذا النمط تقدم المسند شبه جملة "من هذه الصحراء" على المسند إليه "أنوار". وأفاد هذا التقديم تخصيص المكان وهو الصحراء. وفيه إشارة إلى أهمية هذا المكان الذي انطلقت منه الأنوار المحمدية؛ لنعم العالم كله بعد ذلك .

النمط الثالث: المسند إليه + المسند + المتمم

وفي هذا النمط لا تكفي الجملة بعنصريها الأساسيين، بل تطلب متمما يقيد أحد عناصرها بقيد من القيود المعروفة، كالوصفية والبديلية ونحو ذلك. ومعلوم أن زيادة هذا العنصر وهي زيادة في المبني تؤدي حتما إلى زيادة مخصوصة في المعنى .

ومثال هذا النمط قول البدوي:

مواكب كالأمواج عج دعاؤها **ونار الضحى حمراء ذات شبوب⁽²⁾**

فالمسند إليه نار الضحى أخبر عنه بـ"حمراء ذات شبوب"، فقد تقيد الخبر بوصف "ذات شبوب". وأفاد الوصف في هذا المقام بيان شدة الحر؛ أي مدى الحرارة التي تعرض لها الحجاج في وقت الضحى. وفي ذلك مبالغة، لأن هذا الوقت مبكر مقارنة مع وقت الظهيرة مثلا .

النمط الرابع: المسند إليه + متمم + المسند

ومن أمثلته:

وترفعها عجلي وعجلي تحطها **لعوب من الأمواج جد لعوب⁽³⁾**

1 - المصدر السابق، ص 64 .

2 - المصدر نفسه، ص 61.

3 - نفسه، ص 70.

وفي هذه الجملة الاسمية تقيد المسند إليه لعوب بوصف مقدر من شبه الجملة "من الأمواج" مما خصصه وجعله في حكم المعرفة. وأخبر عنه بمسند "جد لعوب"؛ لبيان صفة اللعب في هذه الأمواج.

النمط الخامس: مسند + مسند إليه + متمم

ويمثله قول الشاعر :

هنا الكعبة الزهراء والوحي والشذا هنا النور فافني في هواه وذوبي (1)

ف"هنا" مسند وهو خبر للمبتدأ "الكعبة" وتقدم المسند في هذه الجملة يدل على أهمية المكان وفضله. أما المتمم المتمثل في الصفة "الزهراء" ،فقد دل على شرف الكعبة وعلو منزلتها فهي قبلة المسلمين في كل مكان.

النمط السادس: مسند + متمم + مسند إليه

وشاهده:

وللفلك الأسمى فضول لسرها ففي كل نجم منه عين رقيب (2)

تقدم المسند في هذا الشاهد وهو " في كل نجم" على المسند إليه "عين رقيب". وفائدة التقديم هنا هي بيان المراقبة التامة والعامة والتي دل عليها بشبه الجملة "في كل". وهذه إشارة إلى الحضور القوي لعين الرقيب التي ترقب كل صغيرة وكبيرة في كل فلك وفي كل نجم.

النمط السابع: مسند إليه + متمم + مسند + متمم

ومثاله من النص :

ورب بعيد عنك أحلى من المنى ورب قريب الدار غير قريب (3)

وفي هذا النمط نلاحظ المبتدأ جاء مجروراً من حيث اللفظ؛ لأنه مسبوق برب وتوسط شبه الجملة "عنك" بين المسند إليه والمسند. وفي هذا دلالة على المجاوزة والمفارقة لهذا

¹ - المصدر السابق، ص 61.

² - المصدر نفسه، ص 64.

³ - نفسه ص 66.

البعيد من حيث الظاهر. وهو معنى إضافي قصده الشاعر؛ ليثبت به مكانة هذا البعيد، وهو ما دل عليه الشاعر بلفظ المسند "أحلى". ولتثبيت هذه المكانة أكثر أردفه بالمتعم "من المنى" فحصل به المعنى الذي أراد تقريره الشاعر.

هذا وأذكر في ختام حديثي عن أنماط الجملة الاسمية التي وردت في قصيدة الكعبة الزهراء أن ما أوردته من هذه الأنماط لا يشمل كل الجمل الاسمية التي وظفها الشاعر، بل أرجأت الحديث عن بعض هذه الأنماط، لأذكره في مواطن التوكيد والنفي؛ وذلك حتى لا يقع تكرارها.

II. الجملة الخبرية المؤكدة:

التأكيد لغة: ورد في اللسان "وكد العهد أوثقه والهمز فيه لغة. يقال: أوكدته، وأكدته وآكدته إيكاداً، وبالواو أفصح أي، شددته. وقال أبو العباس: التوكيد دخل في الكلام لإخراج الشك"⁽¹⁾.

والتوكيد عند النحاة هو: "تثبيت الشيء في النفس وتقوية أمره. والغرض منه إزالة ما علق في نفس المخاطب من شكوك أو ماطة ما خالجه من شبهات"⁽²⁾.

وقد تعرض النحاة القدامى لموضوع التوكيد ضمن التوابع وعالجوه حين حديثهم عن التوكيد اللفظي والتوكيد المعنوي. وبحثوا التوكيد كذلك أثناء دراستهم لأدواته، فكانت دراستهم له متفرقة. وهي بالرغم من أهميتها فلا يجمعها باب واحد يمكن أن يسمى "أسلوب التوكيد"⁽³⁾ وحاول بعض المحدثين أن يفعل ذلك، فكانت محاولة مفيدة في بابها⁽⁴⁾.

وللتوكيد في العربية وسائل مختلفة وأنماط عديدة أوجزها فيما يلي:

– التوكيد المعنوي بألفاظ مخصوصة والتوكيد اللفظي وذلك بإعادته.

– التوكيد بالأسماء و ما يجري مجراها.

– التوكيد بالأفعال و ما يجري مجراها.

¹ – ابن منظور، لسان العرب مادة "وكد"، مج4، ص 4905.

² – مهدي المخزومي، النحو العربي نقد وتوجيه، ص 234.

³ – انظر المرجع نفسه ص ن.

⁴ – انظر هادي نهر، التراكييب اللغوية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004، ص 93.

– التوكيد بالحروف.

– التوكيد بالزيادة.

– التوكيد بالقصر.

ودراستي لهذا النوع من الأساليب (أي التوكيد) ستكون معتمدة على ما وقع من وسائل التوكيد في النص موضوع الدراسة سواء ما تعلق منها بالجملة الفعلية أو الجملة الاسمية.

1: الفعلية المؤكدة:

وردت في النص بعض المؤكدات لمضمون الجملة الفعلية وبوجه عام يمكنني تحديد هذه المؤكدات بما يلي:

. التأكيد بالمصدر: وهو «نوع من أنواع التوكيد المعنوي.. يراد به إزالة الشك عن المتحدث عنه»⁽¹⁾. ونمطه على الشكل التالي: جملة فعلية + مؤكد "مصدر أو نائبه"

ومن أمثله في النص:

لثمت الثرى سبعا وكحلت مقلتي بحسن كأسرار السماء مهيب⁽²⁾

فجملة "لثمت الثرى" أكدت بالعدد "سبعا" نيابة عن المصدر "لثما"، ولذلك حل مكانه ويعرب سبعا نائباً عن المفعول المطلق. والغرض من الإتيان به في البيت هو تأكيد مدى تعلق الشاعر بمكة المكرمة وذلك من خلال التعلق بكل جزء من أجزائها.

. التوكيد بـ "قد". وربما كان هذا أهم معنى لهذا الحرف. ويعبر النحاة . عادة . عن هذا المعنى بـ: "التحقيق" أي تحقق وقوع الشيء. قال سيبيويه: « وأما قد فجواب لقوله: لما يفعل. فتقول : قد فعل. وزعم الخليل أن هذا الكلام لقوم ينتظرون الخبر »⁽³⁾

ونمط قد مع الجملة الفعلية على هذا الشكل: قد + جملة فعلية

ومثاله:

¹ – المرجع السابق، ص 101.

² – الديوان، ص 61.

³ – الكتاب، ج4، ص223.

وويح الغواني: ما أمنت خطوبها وقد أمنت بعد المشيب خطوبي⁽¹⁾

ففي جملة " قد أمنت خطوبي" تأكيد لمعنى الأمن العائد على هؤلاء الغواني. فهن آمنا من مكر الشاعر بعد أن بلغ من الكبر عتيا. والذي دل على هذا المعنى هو الحرف قد بدخوله على ماضي الفعل.

– التأكيد باللام وقد: وقد تجتمع اللام الموطئة للقسم مع الحرف قد، فيكون ذلك من باب زيادة التوكيد، أو توكيد مضاعف إن صح هذا التعبير. والفعل بعد "لقد" المركبة قد يأتي ماضيا وقد يأتي مضارعا.

ونمط هذا المؤكد على هذا الشكل: لقد + جملة فعلية

ومثاله:

دعوا: يا بلأ الزهراء والحتف زاحف عليهم: لقد وفقتم بمجيب⁽²⁾

وظف الشاعر في هذه الجملة "لقد وفقتم" مؤكدين اللام وقد؛ لزيادة التأكيد على استجابة الدعاء. ومعلوم أن من حالات تحقق الاستجابة للدعاء حالة المضطر، وهم كانوا كذلك، فقد شارفوا على الموت.

– التوكيد بالنقديم: ويكون ذلك بـ«إخراج أحد عناصر الجملة من المكان المخصص له وتثبيته في غير مكانه، إذ من أراد أن يخص شيئا باهتمام السامع أو القارئ قدمه وفاجأه به، وليقع ذلك في نفس سامعه أو قارئه موقعا ثابتا»⁽³⁾.

ولم يخل نص القصيدة من هذا النوع من التوكيد، فقد ورد فيه التوكيد بتقديم شبه الجملة (الجار والمجرور). والغرض من هذا التقديم بوجه عام هو التأكيد على أهمية المقدم وبيان قيمته أو تخصيصه وحصره. ويمكن تحديد هذا النمط من التقديم بهذا الشكل:

شبه جملة + جملة فعلية

ومثاله في القصيدة:

¹ – الديوان، ص 66.

² – المصدر نفسه، ص 71.

³ – هادي نهر، التركيب اللغوية، ص 116.

بنور على أم القوى وبطيب غسلت فؤادي من أسى ولهيب⁽¹⁾

ففي هذا الشاهد تقدم شبه الجملة (الجار والمجرور) بنور على أم القوى على جملة غسلت فؤادي، وهذا لبيان أهمية النور وقيمته . فلن يغسل قلب الشاعر مما أصابه من نار الأسى إلا نور الرسالة المحمدية الذي انطلق من مكة، فعمها وعم من حولها. وهو وحده دون غيره الذي يقوم بذلك.

2: الاسمية المؤكدة:

تتأكد النسبة بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية ببعض المؤكدات اللفظية كالحروف المشبهة بالفعل إنَّ ونَّ وأَنَّ وليت . وقد تتأكد كذلك بتقديم ماحقه التأخير وغير ذلك من المؤكدات. وسوف أركز في بحثي على ما ورد من مؤكدات وظفها الشاعر لتثبيت معانيه.

– التوكيد بالحروف المشبهة بالفعل:

ونمط هذا التوكيد هو: حرف مشبه بالفعل + جملة اسمية

ومن هذه الحروف التي أكد بها الشاعر مضمون جملة الاسمية:

إنَّ : وهي حرف مشبه بالفعل من النواسخ التي تدخل على الجملة الاسمية، فتتصب الأول على أنه اسمها، وترفع الثاني على أنه خبرها. قال عنها صاحب الكتاب: «إنَّ توكيد لقوله: زيد منطلق . وإذا خففت فهي كذلك تؤكد ما يتكلم به، وليثبت الكلام. غير أن لام التوكيد تلزمها عوضا مما ذهب منها»⁽²⁾.

ومثالها في النص:

وإني لو إن جاوزت هذين سالما – لأكبر لولا جود عفوك حوبي⁽³⁾

فالجملة "إني لأكبر" أكدت ربياً لتثبيت النسبة بين المسند إليه وهو الياء العائدة على الشاعر وبين الخبر "أكبر" والذي جاء هو الآخر مؤكدا باللام المزحلقة . والجملة بما فيها مؤكدات تدل على تأكيد إكبار الشاعر لذنوبه وخوفه منها ورجاؤه لعفو الله الكريم.

¹ – الديوان ص 61.

² – سيبويه، الكتاب، ج4 ص 233.

³ – الديوان، ص 68.

أنّ : وهي كذلك من الحروف المشبهة بالفعل التي تعمل عملن^١ . وذكر ابن هشام أنها: « تكون حرف توكيد، تنصب الاسم وترفع الخبر. ولطّح أنها فرع عن إنّ^٢ المكسورة.. والأصح أيضاً أنها موصول حرفي مؤول مع معموليه بالمصدر، فإن كان الخبر مشتقا فالمصدر المؤول به من لفظهوا. إن كان جامدا قدّر بالكون^(١) .

ومثالنّ قول البدوي:

وآمنت أن الحب خير ونعمة ولا خير عندي في وغي وحروب^(٢)

نسب الشاعر الخير إلى الحب وأكد هذه النسبة بأنّ . ومعلوم لدى الجميع أن الحب خير ولكن بزيادة أنّ على أصل التركيب يزيد معها تأكيد الحكم وأنّ وما عملت فيه في تأويل مصدر مجرور بالباء، إذ إنّ الفعل آمن يتعدى بحرف الجر الباء.

– التوكيد بتقديم الخبر:

الأصل . في الجملة الاسمية . أن يتقدم المسند إليه " المبتدأ " على المسند " الخبر " . وهذا من المعلوم بالضرورة لدى دارسي النحو. غير أن هذا الترتيب قد يطرأ عليه تغيير، فيقع التبادل بين موقعي المبتدأ و الخبر؛ إذ رتبتهما ليست محفوظة دائماً وقواعد اللغة تسمح بهذا التبادل. وهذا التقديم لأحدهما وهو بالضرورة تأخير للآخر، لا يكون من باب العبث في القول، وإنما يأتي لأغراض بلاغية ولغايات جمالية يكشف عنها دارس الكلام وفاحص النص فيفصل ل فيها القول و يبين جدواها وأثرها في دلالة هذا النص .

واستخدم الشاعر في قصيدته الكعبة الزهراء هذا النوع من التوكيد. أي توكيد معنى النسبة بين طرفي الجملة الاسمية. وله أمثلة عدة في هذا الصدد. غير أنني سأذكر مثالا واحدا فقط على هذا التقديم، وأترك باقي الأمثلة إلى مطلب التقديم والتأخير في مبحث لظواهر التركيبية؛ لمزيد من البيان والتفصيل .

يقول بدوي الجبل:

على كل نجد منه نفح ملأئك وفي كل واد منه سر غيوب^(٣)

^١ – مغني اللبيب، ج1، ص 39، 40.

^٢ – الديوان، ص 67.

^٣ – المصدر نفسه، ص 64.

ففي شطري البيت تقديم وتأخير، فقد قدم شبه الجملة "على كل نجد" و كذلك " في كل واد" على المبتدأ "نفح" وكذلك " ". وفي هذا التقديم التأكيد على تواجد نفح الملائك في كل نجدوكأنّ هذا النفح هو الوحيد الموجود دون غيره .والأمر نفسه معرّس الغيوب، فكأنه هو الآخر من يتواجد لوحده في كل واد، وفي ذلك إشارة ضمنية إلى قيمة الموجود. فلفضله عم كل نجد وكل واد.

III: الجملة الخبرية المنفية:

النفي لغة: ورد في معجم لسان العرب أن « نفي الشيء ينفي نفيًا تنديًى. قال الأزهري ومن هذا يقال نفي شعر فلان ينفي إذا ثار شلعان ... ويقال نفيت الرجل وغيره أنفيه نفيًا إذا طردته. ونفت الريح التراب نفيًا ونفيانا أطارته »⁽¹⁾.

وفي الاصطلاح: « النفي خلاف الإثبات ويسمى كذلك الجحد وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة، وكل معنى يلحقه النفي يسمى منفيًا »⁽²⁾.

والنفي نوعان: نفي صريح ونفي ضمني.

فالنفي الصريح: وهو الذي ينفي فيه حدوث الفعل أو الاسم بنفي صريح . والنفي الضمني: وهو النفي الذي نعرفه ونكشف عليه من خلال سياق الكلام والقرائن المصاحبة له⁽³⁾.

ويتم النفي الصريح بأدوات مخصوصة منها ما تستخدم للنفي في الحال، وهي لا ليس،إن، لات. ومنها ما تستخدم للنفي في الماضي وهي لم، لما. ومنها ما يستخدم للنفي في المستقبل وأدواته لن.

ولم يغفل نحوينا القدامى هذا النوع من الأساليب، فأشاروا إليه في مصنفاتهم. غير أن إشاراتهم كانت متفرقة في أنحاء الأبواب التي لها علاقة بموضوع النفي. فدرسوه في باب النواصب، وفي باب لا النافية للجنس، وفي باب النواسخ ونحو ذلك. ولم يقدر لهم

¹ - ابن منظور، لسان العرب ، مادة " نفي " ، مج6، ص 4511،4512.

² - محمد سمير اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص 227.

³ - انظر هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 267.

أن يدرسه في باب واحد يجمع شتاته ويلم أطرافه. ومع هذا فما قاموا به من جهد يحسب لهم وهو مما يعين على تتبع هذا الأسلوب ويساعد على فهمه وعلى رصد صورته وإدراك لطائفه .

وقد تتبعت النفي الوارد في قصيدة الكعبة الزهراء، فأمكنني ذلك من تقسيمه إلى قسمين هما: النفي الواقع في الجملة الفعلية، والنفي الواقع في الجمل الاسمية.

1- الفعلية المنفية:

وأعني بالجملة الفعلية المنفية الجملة التي انتفت فيها نسبة المسند إلى المسند إليه فلم تثبت، وذلك بسبب من أسباب النفي سواء أكان ذلك صريحا أم ضمنيا.

ومن أنماط النفي الصريح التي وقفت عليها في دراستي لنص البدوي أذكر:

النمط الأول: لم + جملة فعلية

لم : وهي للنفي في الماضي. قال سيبويه: « ولم وهي نفي لقوله فعل »⁽¹⁾. وقال المرادي: « لم من خواص الفعل المضارع، وظاهر مذهب سيبويه أنها تدخل على مضارع اللفظ، فتصرف معناه إلى الماضي. وهو مذهب المبرد وأكثر المتأخرين »⁽²⁾. إذن فلم تدخل على الفعل المضارع، فتقلب معناه إلى الماضي وتجزمه وتنفيه.

ومثال هذا النمط قول الشاعر:

شكا الدهر مما أتعبته رمالها ولم تشك فيه من ونى ولغوب⁽³⁾

فالشاهد في هذا البيت أن الفعل المضارع وفاعله الضمير المستتر في جملة " لم تشك " قد نفي معناه. والمعنى هنا هو دفع الشكوى من الونى واللغوب. وقلب الزمن إلى الماضي وجزم الفعل "تشك" بحذف حرف العلة فيه إذ أصله شكى. وهذا النفي في عجز البيت جاء مخالفا للشطر الأول و الذي جاء مثبتا.

النمط الثاني: ما + جملة الفعلية

¹ - الكتاب، ج4 ص220.

² - الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص266.

³ - الديوان، ص 65.

ما: قال عنها سيبيويه « وأما "ما" فهي نفي لقوله: هو يفعل إذا كان في حال الفعل فتقول: ما يفعل » (1).

وما النافية التي تدخل على الجملة الفعلية غير عاملة، فلا تنصب ولا تجزم وهذا بلا خلاف بين النحاة وإذا دخلت على الفعل الماضي أبقتة على مضيه وإذا دخلت على الفعل المضارع خلصت زمنه للحال عند أكثر النحاة. وخالف ابن مالك في هذا؛ فهو يرى أنها قد تخلص المضارع إلى المستقبل (2).

ومثال هذا النمط قول البدوي:

وويح الغواني: ما أمنت خطوبها وقد أمنت بعد المشيب خطوبي (3)

فالجملة الفعلية: "ما أمنت" نفي فيها الفعل الماضي بالحرف "ما" فانتفت بذلك النسبة بين المسند والمسند إليه. ودل ذلك على سلب الأمن والطمأنينة من قلب الشاعر وجاء طيش وجراة الغواني وتلاعبهن بمشاعره وبالمقابل فهن آمانات من خطوبه لكبر سنه.

النمط الثالث: لا + جملة فعلية

لا: وهي من أهم أدوات النفي. يقول برجشتراسر: « إن أصل النفي في العربية أن يكون بلا وما. و أن العربية قد اشتقت من (لا) أدوات منها ليس ولن ولم » (4).

وتدخل اللام النافية على الأفعال والأسماء على السواء. فإذا دخلت على الأفعال، فالغالب أن تدخل على الفعل المضارع. تقول: لا يقدر الله حق قدره من عصاه. وقد تدخل قليلا على الماضي، فتكرر حينئذ في أكثر الحالات. تقول: هذا الرجل لاصلى ولا صام (5).

وفي قصيدة الكعبة الزهراء جاءت اللام النافية مع الجملة الفعلية في قول البدوي:

وأمسكت قلبي لا يطير إلى منى بأعبائه من لهفة ووجيب (6)

1 - الكتاب، ج4، ص221.

2 - انظر: المرادي، الجنى الداني، ص 229.

3 - الديوان، ص 66.

4 - التطور النحوي للغة العربية، ترجمة وتعليق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994. ص 119.

5 - انظر: المرادي، الجنى الداني، ص 296، 297.

6 - الديوان، ص 61.

فالشاعر في هذا البيت قد نفى أن يطير قلبه إلى منى رغم شدة الشوق الذي يكابده، فهو يحاول أن يمسك بمشاعره ويربط على قلبه ويتحكم في نفسه ولا طار قلبه إلى مكان تهواه نفسه بسبب ما يلقاه من الوجد.

واجتمع النفي الضمني مع اللام النافية في قول الشاعر:

مدحت رسول الله أرجو ثوابه وحاشا الندى أن لا يكون مثيبي⁽¹⁾

فالشاعر في عجز البيت استخدم في الجملة الأولى "حاشا الندى" نفيا ضمنيا. والنفي الضمني ما كان بأداة غير صريحة من أدوات النفي المعروفة. وإنما يعرف كما ذكرت من قبل من خلال سياق الكلام ويفهم من بعض الكلمات التي لم توضع في الأصل للنفي.

والنفي الضمني في هذه الجملة تحديدا دلت عليه كلمة حاشا. وأصل هذه الكلمة أنها تدل على التنزيه. والتنزيه هو إبعاد المنزه عن القبح أي نفي القبح عنه، فيصير المعنى إبعاد القبح عن الندى.

وهذه الجملة ليست مقصودة لذاتها وإنما هي توطئة لجملة تالية لها وهي جملة "لا يكون مثيبي". وهي كذلك جملة منفية مصدرة بأداة النفي اللام، فاجتمع نفيان: ضمني وصريح. ونفي النفي كما هو معلوم إثبات فيصير المعنى للبيت: مدحت رسول الله راجيا ثواب هذا المدح. فالله يثيب من مدح رسوله.

2 - الجملة الاسمية المنفية:

ومن أنماط نفيها في النص: ما + جملة اسمية

ما: قال ابن يعيش عنها: «اعلم أن ما حرف نفي يدخل على الأسماء والأفعال، وقياسه أن لا يعمل شيئا. غير أن أهل الحجاز يشبهونها بليس ويرفعون بها الاسم وينصبون بها الخبر كما يفعل بليس»⁽²⁾.

وشاهد النفي بها قول الشاعر:

يريد حسابي ظالم بعد ظالم وما غير جبار السماء حسيبي⁽³⁾

¹ - المصدر السابق، ص 69.

² - شرح المفصل، ج 1، ص 268.

³ - الديوان، ص 66.

فالنفي متعين بما، وعملت ما عمل ليس. فرفعت المسند إليه "غير" ونصبت المسند "حسيبي" ولم تظهر عليه علامة الرفع لاشتغال المحل بحركة المناسبة. ودلالة النفي في الجملة هي قَصر المحاسبة على الله تعالى ونفيها عن غيره. فلا ينبغي لأحد أن يفعل ذلك فهو حق الله وحده.

ومن الأنماط أيضا: لا+ جملة اسمية

لا: وهو حرف له أكثر من دلالة. وما يهمنا هنا هو دلالتها على النفي سواء أكانت العاملة عمل ليس أو النافية للجنس.

– لا النافية العاملة عمل ليس:

ترفع اسمها وتتصب خبرها كـ "ليس" إلا أنها تخالفها من ثلاثة أوجه⁽¹⁾.

الأول: عمل لا النافية قليل، و الثاني لا يذكر خبرها إلا قليلا، والثالث أن لا، لا تعمل إلا في النكرات.

ومثال النفي بها في القصيدة:

وهيهات ما لوم الكريم سجلي ولا بغضه عند الجفاء نصيبي⁽²⁾

فالشاهد أن لا النافية دخلت على الجملة الاسمية "بغضه نصيبي" فعملت عمل ليس برفع الأول ونصب الثاني. وامتنع ظهور النصب في الخبر، لاشتغال المحل بحركة المناسبة. ودلالة البيت تشير إلا نفي أخذ الشاعر حظه و نصيبيه من بغض الكريم في وقت الجفاء. وكأنني بصاحب البيت ينفي عنه صفة الانتقام، وهذا يدل على نفسه الكبيرة.

– لا النافية للجنس: ويعم النفي بها أفراد الجنس كلقال المبرّ د: «اعلم أن لا إذا وقعت على نكرة نصبتها بغير تنوين وإنما كان ذلك لما أذكره لك: إنما وضعت الأخبار جوابات للاستفهام إذا قلت: لا رجل في الدار لم تقصد إلى رجل بعينه وإنما نفيت عن الدار صغير هذا الجنس وكبيره. فهذا جواب قولك: هل من رجل في الدار؟ لأنه يسأل عن قليل هذا الجنس وكثيره»⁽³⁾.

¹ – ابن هشام، مغني اللبيب، ج1، ص239، 240.

² – الديوان، ص 65.

³ – المقتضب، ج4، ص 357 .

ويحذف خبرها في الكلام كثيرا، فيقدر حينئذ بما يناسب المذكور. قال الزمخشري: « ويحذفه الحجازيون كثيرا فيقولون: " لا أهل ولا مال، ولا بأس، ولا فتى إلا علي. ولا سيف إلا ذو الفقار. ومنه كلمة الشهادة ومعناها لا إله في الوجود إلا الله ، وبنو تميم لا يثبتونه في كلامهم أصلا »⁽¹⁾.

وشاهد النفي بها في النص:

سجايا من الإسلام سمح حنانها فلا شعب عن نعمائها بغريب⁽²⁾

فلا دخلت على المسند إليه "شعب"، وهو اسمها مبني على الفتح في محل نصب. وخبر لا "غريب" دخلت عليه الباء الزائدة، فهو مجرور لفظا في محل رفع بلا . ودل التركيب على نفي الغربة عن كل شعب اعتنق هذا الدين أو سمع به، لأن الكل يدرك سماحة الإسلام فليس ذلك بغريب عنهم.

ومن الأنماط: ليس + جملة اسمية

ليس: وهي من النواسخ من أخوات كان ترفع الأول على أنه اسمها وتنصب الثاني على أنه خبرها. وهي تدل على نفي النسبة بين المسند إليه والمسند.

قال سيبويه: « وليس معناه نفي مضمون الجملة في الحال. تقول: ليس زيد قائما الآن. ولا تقول ليس زيد قائما غد. والذي يصدق أنه فعل لحوق الضمائر وتاء التأنيث ساكنة به. وأصله ليس كصيد والبعير »⁽³⁾.

ومثال النفي بها قول الشاعر:

وأي ذنوب ليس تمحي لشاعر معنى بألوان الجمال طروب⁽⁴⁾

فجملة " ليس تمحي" جملة صغرى، لأنها خبر عن المبتدأ "أي". وهي منفية بـ "ليس". واسم ليس ضمير مستتر تقديره هي يعود على الذنوب والخبر جملة تمحي (الفعل ونائب الفاعل).

¹ - شرح المفصل، ج1، ص265.

² - الديوان ، ص 67.

³ - الكتاب، ج4، ص 365.

⁴ - الديوان ، ص 68.

وكأنني بالشاعر يتساءل: هل يمكن أن ينتفي عنه محو الذنوب وهو بهذه الحالة التي عليها. والجواب الضمني أنه يرجو بحاله هذه أن تمحى ذنوبه.

و آخر أنماط النفي: [نفي ضمني + نفي صريح + جملة اسمية

وشاهده من القصيدة:

وهيهات ما لوم الكريم سجينى ولا بغضه عند الجفاء نصيبى (1)

فالبدوي في شطره الأول من هذا البيت جمع بين نفيين: ضمني وصريح. فالضمني اسم الفعل الماضي "هيهات" بمعنى بعد. والصريح ما النافية العاملة عمل ليس. وهذا لاشك نفي مضاعف قوي. وبه يؤكد الشاعر نفيه التام للوم الكريم في أي وقت من الأوقات، فهذا ليس من طبعه ولا من شيمه.

ثانيا: الجملة المركبة:

مفهومه لئلاّ "فها بعض المحدثين فقال: « هي التي تتضمن علاقتي إسناد فأكثر سواء اشتملت على متعلقات بعناصر الإسناد أم لم تشتمل » (2).

وهذا يعني أن الجملة المركبة لا تكتفي بنواة إسنادية واحدة، بل تحتاج إلى إسناد آخر أو أكثر. إما استكمالاً لنواة الإسناد الرئيسية أو استكمالاً لمتعلقات الإسناد.

وبناء على هذا يكون للجمل التي يتعدد فيها الإسناد وظيفة إعرابية يحددها شكل التركيب من جهة ويعين على بيانها دلالة هذا الشكل من ناحية أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن نحائنا القدامى كانوا قد أشاروا إلى بعض الوظائف النحوية التي تشغلها بعض الجمل ضمن إطار الجملة الكبرى. فمن ذلك إشارتهم إلى جملة الخبر وجملة الحال وجملة النعت وجملة جواب الشرط ونحو ذلك. ولعل ابن هشام . وهو من البارزين منهم . كان له اهتمام خاص بالجملة وما تشغله من وظيفة، ولذلك رأيناه يقسمها إلى جمل لها محل من الإعراب وجمل لا محل لها من الإعراب (3).

¹ - المصدر السابق، ص 65.

² - مصطفى حميدة، نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة، لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2005 . ص 106.

³ - انظر: مغني اللبيب، ج2، ص 433،382.

ومع هذا الجهد الذي بذلوه وذلك البيان الذي حاولوه إلا أن بعض المحدثين رأى بأنهم قد « أهملوا جانبا من الجمل رغم أن لها في أداء المعنى وظيفة لا يمكن أن تتكرر وأنها تقوم بوظائف يمكن أن يقوم بها المفرد، وذلك هو شأن الجملة الواقعة فاعلا والجملة الواقعة مبتدأ والجملة الواقعة مستثنى والجملة الواقعة مفعولا مطلقا ومفعولا لأجله، وبصفة أعم كل الجمل المسبوق بحرف جر.. » (1).

ومهما يكن من أمر، فإن دراستي للجملة المركبة قامت على بيان وظيفة هذه الجملة ككتلة واحدة، وعلى بيان الوظائف الأخرى لأجزائها، وذلك في الأنواع الثلاثة: الفعلية والاسمية والشرطية.

— الجملة الفعلية المركبة

استخدم بدوي الجبل في قصيدته الكعبة الزهراء عدد لابس به من الجمل المركبة. وما يلاحظ على هذه الجمل أن القسم الثاني منها جاء إما وصفا وإما حالا، و ذلك في أغلبها. وأنماط الجملة المركبة في النص على هذا النحو:

1: جملة فعلية + جملة الصفة

ومثالها قول الشاعر:

فألف على الإسلام دنيا تمزقت إلى أمم مقهورة وشعوب (2)

فجملة تمزقت هي جملة فعلية، نعت لدنيا. وهذه الأخيرة نكرة، وقد سبقت بجملة فعلية فعلها فعل الأمر " فألف على الإسلام ". والشاهد هنا هو أن جملة الصفة في الجملة المركبة قد تعلقت بعنصر غير أساسي "فضلة" هو الدنيا وأصل الجملة: فألف على الإسلام دنيا ممزقة. ولكن البدوي لم يوظف الوصف المفرد ولجأ إلى الوصف الجملة، ليدل بذلك على معنى التجدد الذي يقتضيه الفعل، فأمة الإسلام حدث فيها التمزق شيئا فشيئا واستمر فيها عصرا بعد آخر ، وذلك لوجود دواعيه وتوفر أسبابه.

2 : جملة فعلية + جملة الحال

ومن أمثلتها قول البدوي:

¹ - عبد القادر المهيري، نظرات في التراث اللغوي العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993، ص 39، 40.

² - الديوان ، ص 67.

أنام على الكتبان يؤنس وحدتي بغام مهاة أوهماهم ذيب⁽¹⁾

فجملة يؤنس وحدتي بغام مهاة. هي جملة الحال من الضمير في الفعل "أنام". وقد سبقت هذه الجملة بجملة أنام، فتعدد الإسناد ومن ثم فإن مجموع هذين الجملتين يشكل جملة مركبة. وجملة "يؤنس وحدتي بغام مهاة" أوضحت حالة الشاعر وهو وحيد في البداء نائم على كتبانها فلا شك أنها حالة موحشة لا يخفف منها إلا صوت المهاة أو همهمة الذيب.

3 : جملة فعلية + جملة مصدرية

ويمثلها قول الشاعر:

وآمنت أن الحب خير ونعمة ولا خير عندي في وغى وحروب⁽²⁾

فجملة آمنت أتبع بجملة مصدرية مكونة من أن ومعموليهما. وجملة المصدر في محل جر بالباء. وأصل الجملة آمنت بأنه خير.

– الجملة الاسمية المركبة:

وهي الجملة الاسمية التي كان فيها المسند جملة فعلية أو اسمية. وهي ما يعرف عند القدامى بالجملة الكبرى. وهي أيضا الجملة الاسمية التي خبرها مفرد ولكن تعلق به جملة فعلية. وفي قصيدة البدوي فإن أكثر ما تعلق بالخبر هو جملة الصفة.

ومن أنماطه: 1. مبتدأ + الخبر (جملة فعلية)

ومثاله قول بدوي الجبل:

مواكب كالأمواج عج دعاؤها ونار الضحى حمراء ذات شبوب⁽³⁾

فجملة عج دعاؤها هي خبر المبتدأ "مواكب" وكنت ذكرت من قبل كلام الجرجاني في أن الإخبار بالفعل يفيد معنى التجدد، وذلك عكس الإخبار بالاسم الذي يفيد الثبوت.

¹ – المصدر السابق، ص 62.

² – المصدر نفسه، ص 67.

³ – نفسه، ص 61.

إن هذه الجملة تحقق بين ركنيها الإسناد وهي في الوقت نفسه تمثل المسند بالنسبة للمبتدأ "مواكب". وهكذا نتحصل على أكثر من إسناد، وبالتالي فالجملة بأكملها "مواكب كالأمواج عج دعاؤها" هي جملة مركبة على هذا التفصيل.

2. خبر + مبتدأ + صفة (جملة فعلية)

ومثاله من النص:

وكيف وثوبي للزمان وأهله وللشيب أصفاد يعقن وثوبي⁽¹⁾

فالجملة التي تحتها خط هي جملة مركبة ، والجملة الرئيسية الأولى هي "وللشيب أصفاد" تقدم فيها شبه الجملة " للشيب " على المبتدأ أصفاد. والجملة الثانية هي "يعقن" وهي متعلقة بالمبتدأ أصفاد لأنها صفة له. وبالتالي فحاصل الجملتين الرئيسية والجملة المتعلقة بالمبتدأ هو جملة مركبة.

ومثله أيضا ما جاء في قوله:

ومن هذه الصحراء شعر ترجت به كل سكرى بالدلال عروب⁽²⁾

3. خبر + مبتدأ + حال (جملة فعلية)

ومثاله قول بدوي الجبل:

ويارب في قلبي ندوب جديدة تريد القرى من سالفات ندوب⁽³⁾

فجملة "في قلبي ندوب جديدة تريد القرى" مركبة من الجملة النواة في قلبي " ندوب جديدة" (خبر + مبتدأ) ومن جملة ثانوية متعلقة بالمبتدأ " ندوب جديدة" وهي جملة : تريد القرى. وهذه الأخيرة في محل نصب حال للوصف المختص " ندوب ".

¹ - المصدر السابق، ص 66.

² - المصدر نفسه، ص 64.

³ - نفسه، ص 66.

– الجملة الشرطية:

الشرط لغة: يعني العلامة أو الأمانة قال تعالى: ﴿فقد جاء أشراتها﴾⁽¹⁾ أي أمارات اقترابها⁽²⁾.

والشرط عند النحويين "وقوع الشيء لوقوع غيره"⁽³⁾. وأشار النحاة العرب إلى الجملة الشرطية، فعدها المبرد⁽⁴⁾، وابن هشام⁽⁵⁾ من قبيل الجملة الفعلية، وعدها الزمخشري⁽⁶⁾ قسماً قائماً بذاته ومثل لها بخبر المبتدأ. في قوله: بكر إن تعطه يشكر ك.

وتتألف الجملة الشرطية من جزأين هما جملة الشرط وجملة الجواب أو الشرط والجزاء بتعبير القدامى وعبارة الشرط وعبارة الجواب على حد تعبير مهدي المخزومي⁽⁷⁾.

وهي وإن كانت مركبة. من حيث الشكل. من جملتي الشرط وجوابه فإن بعض النحاة اعتبرهما كالجملة الواحدة من حيث الدلالة. قال ابن يعيش: «فهذه الجملة وإن كانت من أنواع الجمل الفعلية وكان الأصل في الجملة الفعلية أن يستقل الفعل بفاعله نحو: قام زيد إلا أنه لما دخل هنا حرف شرط ربط كل من جملة الشرط والجزاء حتى صارتا كالجملة الواحدة»⁽⁸⁾.

ويرى بعض الدارسين المحدثين هذا الرأي فيعبر عنه بطريقته الخاصة فيقول: «ليست جملة الشرط جملتين إلا بالنظر العقلي والتحليل المنطقي، أما بالنظر اللغوي فجملتا الشرط جملة واحدة وتعبيراً لا يقبل الانشطار، لأن الجزأين المعقولين فيها إنما يعبران معا عن فكرة واحدة»⁽⁹⁾.

1 – سورة محمد: 18

2 – ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفحاء، دمشق، 1998، ص 226.

3 – المبرد، المقتضب، ج 2، ص 45.

4 – انظر: المصدر نفسه، ص 48.

5 – انظر: مغني اللبيب، ج 2، ص 376.

6 – انظر: ابن يعيش، شرح المفصل، ج 1، ص 88.

7 – النحو العربي نقد وتوجيه، ص 289.

8 – شرح المفصل، ج 1، ص 88.

9 – مهدي المخزومي، النحو العربي نقد وتوجيه، ص 57.

وتصنفي للجملة الشرطية ضمن الجملة المركبة لم أراع فيه المعيار الدلالي، وإنما نظرت إلى الجانب الشكلي ، فتعدد الإسناد في هذه الجملة جعلني أوردتها ضمن المركبة لا البسيطة.

أنماطها في نص القصيدة:

1. أداة شرط + (جملة فعلية) + (جملة فعلية)

ومثاله:

ومن صحب الصحراء هام بعالم من السحر جني الطيوف رهيب⁽¹⁾

فالشرط "صحب" وجوابه "هام" وكلاهما جملتان فعليتان ماضيتان ربط بينهما اسم الشرط "من". فعشق هذا العالم الجميل بما حواه من مظاهر الجمال والحسن الفاتن مشروط بصحبة الصحراء والسير في أوساطها وأطرافها ومعرفة أسرارها.

2. أداة شرط + (جملة اسمية) + (جملة فعلية)

ومثاله:

ولولا الجراح الداميات بمهجتي لأسكر نجدا والحجاز نسيبي⁽²⁾

فالجملة الأولى: (الجراح الداميات بمهجتي) فالمبتدأ "الجراح" خبره محذوف دل عليه شبه الجملة بمهجتي، وهي جملة الشرط. والجملة الثانية: لأسكر نجدا والحجاز نسيبي: هي جملة فعلية فصل فيها بين الفعل وفاعله بالمفعول به. وهي جملة الجواب وربطت "لولا" وهي أداة شرط غير جازمة بين الجملتين. فحب الشاعر الكبير لنجد والحجاز لا يكاد يحد من حرارته وقوته وشدته إلا ما تعانيه روحه من جراح.

3. أداة شرط + (جملة اسمية مؤكدة) + (جملة فعلية)

ومثاله:

ولو أن عندي للشباب بقية خففت إليها فوق ظهر نجيب⁽³⁾

¹ - الديوان ص 63.

² - المصدر نفسه، ص 65.

³ - نفسه، ص 62.

فجملة الشرط جاءت اسمية مؤكدة بأنّ وتقدم فيها الخبر "عندي" على المبتدأ: "بقية".
وجملة الجواب فعلية "خفت"، فاعلها الضمير المتصل التاء. وربطت لو الشرطية غير
الجازمة بين الجملتين. فامتناع وصول الشاعر إلى مكة فوق ظهر نجيب من الخيل
متعين، لامتناع الشباب عنده، فقد ذهبت أيامه. فدل هذا على الطموح النفس وشدة شوقها
إلى وجهتها .

4. أداة شرط + جملة اسمية منسوخة + جملة فعلية

ومثاله:

ولو كان في وسعي حنانا ورحمة لجنببت أعدائي لقاء شعوب⁽¹⁾

فالجمله الاسمية المنسوخة هي: "كان في وسعي". وهي مكونة من الناسخ كان واسمه
محذوف. والخبر شبه الجملة في وسعي. والتقدير: كان الأمر في وسعي. وجواب لو "جنببت"
وربطت لو بين الجملتين فصارتا جملة واحدة مركبة .

5. أداة شرط + جملة اسمية منسوخة + متمم (جملة فعلية) + جملة اسمية

ويمثله قول البدوي:

فإن كان سر الله فوق غمامة تظل وماء سائغ لشروب⁽²⁾

ففي معجز القرآن والدولة التي بناها عليه مقتع للبيب

فالجمله الاسمية المنسوخة هي: كان سر الله فوق غمامة. وهي وفق الترتيب الأصلي:
ناسخ + مسند إليه + مسند. والمتمم وهو صفة يتمثل في جملة تظل. أما جواب الشرط فجاء
هو الآخر جملة اسمية تأخر فيها المسند إليه (مقتع للبيب)، وتقدم الخبر شبه الجملة "في
معجز". وارتبطت جملتا الشرط والجواب بإن الشرطية الجازمة. وعلى ذلك فالجملتان في
محل جزم بإن. ودلالة البيت تشير إلى الربط بين إعجازي الله لكل خلقه: عظمة كونه
المنظوروا، عجاز كتابه المسطور.

¹ - المصدر السابق، ص 68.

² - المصدر نفسه، ص 69.

6- أداة شرط + جملة فعلية + متمم (جملة فعلية) + جملة فعلية

وذلك في قوله:

ولما استطال اليأس يكسو وجوههم بألوانه من صفرة وشحوب⁽¹⁾

دعوا يا أبا الزهراء والحتف زاحف عليهم لقد وفقتم بمجيب

فالجمله الفعلية استطال اليأس هي جمله الشرط. وجمله يكسو وجوههم حال من اليأس. وجواب الشرط جمله دعوا. وربطت بين جمله الشرط وجمله الجواب لما الشرطية غير الجازمة. فالدعاء أي دعاء الحبيج ترتب عن طول اليأس الذي كسا الوجوه، ولم يخيب الله هذا الدعاء فقد كلل بالإجابة في آخر المطاف.

¹ - المصدر السابق ص 70.

المبحث الثاني: الجملة الطلبية

ويقصد بها كل جملة تضمنت طلباً و« الطلب يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل الحاصل»⁽¹⁾.

وفي تناولي للجملة الطلبية ركزت على أربعة عناصر رئيسية هي: الأمر والنهي والاستفهام والنداء، لبروزها في النص "الكعبة الزهراء" أكثر من غيرها، وذلك بغية الوقوف على دلالاتها القريبة منها أو البعيدة ومدى الارتباط بين بنية الطلب والسياق الذي وردت فيه هذه البنية.

1. الطلب بالأمر:

الأمر مصدر للفعل أمر وفي اللغة «الأمر معروف نقيض النهي»⁽²⁾.

وفي أساس البلاغة « وأمرت فلانا أمره، أي أمرته بما ينبغي له من الخير. وتقول أمرته فأتمر. وأبى أن يأتّم، أي استبد ولم يمتثل»⁽³⁾.

وفي اصطلاح البلاغيين فإن الأمر « هو طلب فعل غير كف»⁽⁴⁾.

وهذا التعريف يخرج النهي لأنه طلب على سبيل الكف. وفي الكليات : « الأمر هو في اللغة استعمال صيغة دالة على طلب من المخاطب على طريق الاستعلاء»⁽⁵⁾.

وهذه الصيغة هي " افعل" أو " ليفعل" على ما عارف عليه النحاة. ويرى السكاكي أن هاتين الصيغتين تفيدان الأمر على سبيل الاستعلاء ولا تخرجان عن هذا المعنى إلا اعتباراً للقرائن كأن يدل الأمر على الدعاء والتضرع والالتماس والندب والإباحة والتهديد ونحو ذلك⁽⁶⁾.

وعند النحويين فإن الأصل في افعل، لتفعل. فإذا قلت قم، فأصله لتقم. وحذفت اللام من الفعل (الصيغة) تخفيفاً. واختلف البلاغيون فيما دل على الأمر في صيغة "ليفعل" أهو

¹ - عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق إبراهيم شمي الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص 135.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة "أمر" مج1، ص 125.

³ - الزمخشري، ج1، ص 33.

⁴ - التفنازاني وآخرين، شروح التلخيص، دار البيان العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص 308.

⁵ - أبو البقاء الكفوي، أعده عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998، ص 176.

⁶ - انظر: مفتاح العلوم، ص 428.

اللام أم مجموع الحرف والفعل. فذهب بعضهم إلى أن الصيغة الدالة على الطلب هي الفعل واللام قرينة دلت على هذا الطلب. وذهب بعضهم الآخر إلى أن الأمر حاصل من مجموع الحرف والفعل. قال القزويني: « والأظهر أن صيغته من المقونة باللام نحو: ليحضر زيد»⁽¹⁾

ومما يدل على الأمر أسماء الأفعال والتي هي بمعناه كصه وعليك وحذار، ويدل عليه كذلك المصدر النائب عن الأمر كقولك، ضربا اللص، أي اضرب اللص. قال ابن عقيل: «قولك: ضربا زيدا، ليست من التأكيد في شيء بل هو أمر خال من التأكيد بمثابة اضرب زيدا، لأنه واقع موقعه فكما أن اضرب زيدا لا تأكيد فيه كذلك ضربا زيدا»⁽²⁾.

دلالة الأمر في القصيدة:

ورد الأمر في قصيدة الكعبة الزهراء على صيغة "افعل" أما دلالة هذه الصيغة فهذا ما سأحاول الكشف عنه في تحليلي لهذه الشواهد:
فمن الأمر ما ورد في قول بدوي الجبل:

ويارب: صن بالحب قومي مؤلفا شتات قلوب لا شتات دروب⁽³⁾

ففعل الأمر كما هو واضح "صن" غير أنه لما كان من الأدنى "أي الشاعر" إلى من هو "أعلى" وهو الله تعالى خرج هذا الفعل عن الأمر إلى معنى الدعاء والتضرع. فدعاء البدوي لربه هو بأن يحفظ قومه بما ييئته بينهم من حب ومودة وأن يؤلف بين قلوبهم المتتافرة. فبهذه المحبة وهذا التآلف يحفظ كيانههم ولا تذهب ريحهم.
ومن الأمر كذلك قوله:

ترفق بقومي واحمهم من ملمة لقد نشبت أو آذنت بنشوب⁽⁴⁾

وفي هذا البيت أمران . وهما كسابقهما . قد خرجا إلى معنى الدعاء والتضرع إلى من بيده الأمر بأن يأخذ بيد قومه إلى شاطئ الأمن، وذلك بأن يباعدتهم عن الملمات والفتن

¹ - الإيضاح في علوم البلاغة، ج1 ص241.

² - شرح ابن عقيل، ج2 ص 176.

³ - الديوان ص 66.

⁴ - المصدر نفسه، ص 70.

داخلية كانت أم خارجية، فيبدو أن علامات هذه الفتن قد بدأت في الظهور، ولن يقطع فتيلها إلا الله سبحانه وتعالى.

2- الطلب بالنهي:

النهي مصدر الفعل نهى وهو « خلاف الأمر: نهاه ينهاه نهياً فانتهى وتناهى: كف»⁽¹⁾.

وفي الاصطلاح: « هو طلب الكف عن الفعل استعلاء. وله حرف واحد وهو لا الجازمة في قولك: لا تفعل. وهو كالأمر في الاستعلاء، لأنه المتبادر إلى الفهم»⁽²⁾.

وأوضح التافئازاني المقصود من الكف فقال: « الانتهاء عنه (أي الفعل) بالاشتغال بضده»⁽³⁾. وترك الفعل والاشتغال بضده كأنما هو استجابة للأمر بضد النهي، ومثال ذلك قولنا لفلان: لا تضطرب على جهة النهي، فهو أمر من جهة أخرى وذلك على معنى "اثبت".

وللنهي حرف واحد هو اللام الجازمة في نحو قولنا: لا تفعل. والأصل في النهي أن يكون على سبيل الاستعلاء مفيداً للوجوب، وذلك من قبل الناهي إلى المنهي. غير أن النهي قد يخرج عن هذا الأصل فيدل على معانٍ أخرى، كالتضرع، وذلك كدعاء العبد ربه بالقول: رب لا تكلني إلى نفسي. أو الالتماس إذا كان النهي في حق المساوي، كأن يقول أحد لصاحبه: لا تشتري هذا الجهاز، أو يخرج النهي إلى الإباحة أو التهديد ونحو ذلك⁽⁴⁾. ويعين المقام وما يصحبه من قرائن في تحديد كل هذه الأوجه وغيرها.

دلالة النهي في القصيدة:

ورد في النص مثال واحد على النهي وذلك في قول الشاعر:

ويارب: لا تقبل صفاء بشاشة إذا لم يصاحبه صفاء قلوب⁽⁵⁾

فواضح أن دلالة النهي هنا هي الدعاء والتضرع، لأنه من العبد إلى ربه. والمتأمل في

¹ - ابن منظور لسان العرب، مادة "نهی" مج6، ص 4564.

² - شروح التلخيص، ج2، ص 324.

³ - المصدر نفسه، ص ن.

⁴ - انظر: المفتاح، ص 428.

⁵ - الديوان، ص 66.

هذا البيت يدرك أن بدوي الجبل يقرر ويصف حالة كثير من الناس الذين أظهرت وجوههم شيئاً وأخفت قلوبهم شيئاً آخر. وربما دلت كلمات الشاعر على أنه يرجو الله بأن يصلح بين قلوب الناس، فتصير أسارير الوجه مطابقة لقسمات القلب. وهذا يفهم ضمناً من هذا التصرع.

3 الطلب بالاستفهام:

الاستفهام: طلب الفهم وهو الاستعلام والاستخبار بمعنى واحد⁽¹⁾

وفي اللسان: «الفهم معرفتك الشيء بالقلب.. واستفهمه: سأله أن يفهمه»⁽²⁾. ويقصد بالاستفهام عند النحاة معنى من المعاني التي يطلب الاستعلام عنها و يدل عليه بأدوات خاصة⁽³⁾.

والاستفهام لدى البلاغيين « طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت وقوع نسبة بين أمرين أولاً وقوعها، فحصولها هو التصديق وإلا فهو التصور»⁽⁴⁾. وأدواته الموضوعة له هي: الهمزة وهل وما ومن وأي وكم وكيف وأين ومتى وأي أن⁽⁵⁾.

وقد يخرج الاستفهام عن معناه الأصلي الذي وضع له إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام. وشواهد العربية تزخر بالكثير من ذلك. وأهم هذه المعاني التي ينزاح إليها الاستفهام الإنكار والتوبيخ والنفي والتعظيم والتقرير والتحقير والتشويق والتمني وغير ذلك⁽⁶⁾.

دلالة الاستفهام في القصيدة:

ورد الاستفهام في نص الكعبة الزهراء في شاهدين منها:

وكيف وثوبي للزمان وأهله وللشيب أصفاد يعقن وثوبي⁽⁷⁾

1 - ابن يعيش، شرح المفصل، ج5، ص 99.

2 - ابن منظور، مادة "فهم" مج5، ص 3481.

3 - انظر: شرح المفصل، ج 5، ص 99.

4 - شروح التلخيص ج2، ص 246، 247.

5 - انظر: الإيضاح، ص 136.

6 - انظر: علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار الفكر، بيروت، ط1، 2005، ص 166.

7 - الديوان، ص 66.

ففي هذا البيت استفهم الشاعر بكيف وعند البلاغيين فإن كيف « للسؤال عن الحال، إذا قيل كيف زيد؟ فجوابه صحيح أو سقيم أو مشغول أو فارغ أو شيخ أو جذلان ينتظم الأحوال كلها» (1).

ولكن ليس الاستفهام بكيف دوماً يكون طلباً لمعرفة الحال، بل قد يكون لأغراض ومعان أخرى تستشف من السياق وما يصحبه من القرائن اللفظية أو المعنوية. فمن ذلك مثلاً قوله تعالى: ﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أََمْواتًا فَأَحْيَاكُمْ﴾ (2). قال السكاكي: « فصح أن يكون قوله تعالى: (كيف تكفرون) إلى آخر الآية تعجباً وتعجيباً وإنكاراً وتوبيخاً» (3).

وبالرجوع إلى بيت البدوي السابق فإن دلالة الاستفهام بكيف تتّجح بحسب فهمي إلى معنى الإنكار، لظهور العجز. فهو ينكر على نفسه عدم تصديه لتحديات الزمان. وفي الوقت نفسه يقر بعجزه، لأن السنين لعبت به وصار الشيب أغلالاً في عنقه يعيقه عن كل تحرك وعن كل جهد.

الثاني:

أفي كل يوم لوعة بعد لوعة لغربة أهل أو لفقد حبيب (4)

وهنا استفهم الشاعر بالهمزة، والاستفهام بالهمزة عموماً يكون لطلب التصديق والمراد بالتصديق هو: « طلب تعين الثبوت أو الانتفاء في مقام التردد» (5). فمثال الهمزة في طلب التصديق قولك: أنجح زيد؟ فأنت تريد تعيين النجاح أو انتقائه. أو تأتي الهمزة لطلب التصور أي إدراك غير النسبة كقولك في طلب تصور المسند إليه: أدبس في الإناء أم عسل عالماً بحصول شيء في الإناء طالبا لتعيينه. وفي طلب تصور المسند تقول أفي الخابية دبسك أم في الزق عالماً بكون الدبس في واحد من الخابية أو الزق طالبا لتعيين ذلك (6).

¹ - المفتاح، ص 423.

² - سورة البقرة: 28.

³ - المفتاح، ص 425.

⁴ - الديوان، ص 66.

⁵ - المفتاح، ص 418.

⁶ - انظر تشروح التلخيص، ج 2، ص 250.248.

وإذا كان التصديق قائما على إثبات أو نفي النسبة مع التردد التام لعدم العلم، فإن مقام التصور يقتضي علما محدودا لا يقطع بتصوير المستفهم عنه.

وليست الهمزة للأمرين السالفين فحسب، بل قد يستفهم بها لأغراض آخر تفهم من خلال سياق الكلام. ومن أهم هذه الأغراض التي يكشف عنها السياق: الوعيد والتقدير والإنكار والتكذيب والتهكم وغير ذلك⁽¹⁾.

وعودا على بدء، فإن الهمزة في البيت الثاني جيء بها لا للاستفهام الحقيقي وهو طلب التصديق أو التصور على ما بينت من قبل. وإنما يظهر أن معناها هنا هو التحسر وإظهار الفجعة، وذلك بسبب توالي الفجائع على قلب الشاعر. فمرة يكون ذلك لفراق قريب ومرة أخرى يكون لفقد حبيب وهكذا.. فهي أيام عصيبة ولأريب على بدوي الجبل. وقد لا يكون هذا التحسر من باب شكوى القدر وإنما هو من باب وصف الحال لا أكثر.

الطلب بالنداء:

لغة . ذكر ابن منظور معنى النداء فقال : «وَأَنْدَاءُ وَالذُّدَاءُ: الصوت مثل الدعاء والرغاد وقد ناداه ونادى به وناداه مناداة ونداء أي صاح به»⁽²⁾.

واصطلاحا قال عنه صاحب التلخيص: « هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو لفظا أو تقديرا»⁽³⁾. وعرفه ابن الحاجب بقوله: « والثاني المنادى. وهو المطلوب إقباله بحرف نائب مناب أدعو، لفظا أو تقديرا»⁽⁴⁾.

وشرح الرضي هذا التعريف فقال: « المطلوب إقباله، أي الذي تطلب منه أن يقبل عليك بوجهه .. أخرج المندوب، لأنه المتفجع عليه . لا المطلوب إقباله، وبحرف نائب مناب أدعو خرج نحو زيد في قولك: أطلب إقبال زيد»⁽⁵⁾.

وطرفا النداء الأصليين هما المنادي والمنادى. فالأول هو من يرسل إشارة التنبيه بواسطة أداة النداء، والثاني هو من يتلقى هذه الإشارة، فيقبل على من يناديه ملتفتا إليه

¹ - انظر: الإيضاح، ص 146، 141.

² - ابن منظور، لسان العرب مادة "ندى"، مج6، ص 4388.

³ - شروح التلخيص، ج 2، ص، 334.

⁴ - الرضي الأسترباذي، شرح الكافية، ج 1، ص 344.

⁵ - المصدر نفسه، ص 344، 345.

فلا حاجة له بهذا النداء. وإن نودي، فيكون ذلك من باب التوكيد⁽¹⁾.

وحروف النداء التي ينادى بها هي الياء، و أيا، وهيا، و أي، والهمزة، و وا. والأخيرة للنداء لكنها مختصة بالندبة. و أضاف الكوفيون حرفين هما آ وآي⁽²⁾.

دلالة النداء في القصيدة:

ورد النداء في قصيدة الكعبة الزهراء في بعض أبياتها الشعرية وإن كان بدرجة أقل مقارنة بالأمر والاستفهام وقد اخترت من هذه الأبيات شاهدين اثنين، لبيان دلالة النداء فيهما.

فأما الشاهد الأول فهو قول البدوي :

فيا مهجتي: وادي الأمين محمد خصيب الهدى: والزرع غير خصيب⁽³⁾

فالنداء في هذا البيت بحرف الياء. والياء يعدها النحويون أم الباب في النداء، وهي الأصل فيه. جاء في شرح التصريح على التوضيح « وأعمها: يا لأنها أم الباب، فإنها تدخل في كل نداء خالص من الندبة والاستغاثة أو مصحوب بهما. وتتعين أيضا في باب الاستغاثة نحو: يا لله للمسلمين وتتعين هي أو واو دون غيرهما في باب الندبة»⁽⁴⁾.

وينادى بالياء القريب والبعيد على حد سواء. فمن نداء القريب قول الأعشى:

يا جارتى ما كنت جاره .. بانث لتحننا عفارة⁽⁵⁾

ومن استعمالها في نداء البعيد قول عنتره :

يادار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا دار عبلة واسلمي⁽⁶⁾

¹ - انظر: محسن علي عطية، الأساليب النحوية، ص129.

² - المرجع نفسه، ص ن.

³ - الديوان، ص 61 .

⁴ - خالد الأزهرى، ج2، ص206.

⁵ - ديوان الأعشى، تحقيق الدكتور م. محمد حسين، نشر مكتبة الآداب بالجاميزت، القاهرة، دط، دت .

⁶ - ديوان عنتره، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي ، بيروت، دت، ص9

فنداء الدار نداء للجامد الذي لا يسمع وهو أشبه بنداء النائم الذي لا يحرك ساكنا.

وبالرجوع إلى بيت البدوي السابق فإن النداء يتمثل في قوله: يامهجتي: فهو نداء لروحه الخفية وهذا نوع من المناجاة بينه وبين نفسه. ودلالة النداء هنا هي التنبيه. فالشاعر يريد أن يطمئن روحه القلقة بأن تهدأ وتسكن. فهي في حضرة الأنوار الإيمانية الزاهرة المخصبة التي انطلقت من مكان غير ذي زرع وهو مكة فكأنه يقول: آ ن لك الآن أن تستنشي عبير الإيمان فتحيين به وتطمأني فأنت في خير الأمكنة مهبط الوحي على أفضل البرية.

وأما الشاهد الثاني فهو قوله:

ويارب: في الإسلام نور ورحمة وشوق نسيب نازح لنسيب⁽¹⁾

فألف على الإسلام دنيا تمزقت إلى أمم مقهورة وشعوب

فمثل هذا النداء من العبد إلى ربه إنما يكون من باب الدعاء والتضرع. وهو هنا ينادي قريبا سميعا مجيبا، فيذكر بعض خصائص هذا الدين ويشكو حاله إلى بارئه راجيا منه أن يوحد أمة الإسلام صفا واحدا ويبعد عنها شر التفرق والتشتت فهذا أدعى لقوتها وأبقى لهيبتها.

¹ - الديوان، ص 67.

المبحث الثالث: الظواهر التركيبية

1 - التقديم والتأخير:

حظي مبحث التقديم والتأخير بعناية نحويينا وبلاغيينا القدامى، فرصدوا صورته وبيّنوا أغراضه في الكلام. وأشاروا إلى أن طبيعة اللغة تسمح به، فليست كل الرتب محفوظة وخاصة في الجملة الاسمية. وسجلت مصنفاتهم نماذج متعددة له، فسيبويه يذكر في باب تقديم المفعول به على الفاعل أنك « إن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول وذلك قولك: ضرب زيدا عبد الله لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما، و لم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخرا في اللفظ. فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدما . و هو عربي جيد كثير، كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم و هم ببيانه أعنى و إن كانا جميعا يهمانهم و يعنيانهم»⁽¹⁾ .

و ذكر ابن جني أن التقديم و التأخير يأتي على ضربين. ضرب يقبله القياس و آخر يسهله الاضطراب ومثل لكل نوع من ذلك⁽²⁾ . وأشاد الجرجاني بمظهر التقديم و التأخير في الكلام فقال عنه بأنه «باب كثير الفوائد جمّ المحاسن واسع التصرف، بعيد الغفلا يزال يفترّ لك عن بدیعة، و يفضي بك إلى لطيفة و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، و يلفظ لديك موقعه ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»⁽³⁾ .

ويتفق المحدثون مع القدامى في أهمية التقديم والتأخير في الكلام وذلك لما له من مزية خرق المألوف والانزياح عن النمط المعتاد. وهذا من شأنه أن يفجأ متلقي الرسالة أو النص فيؤثر في وجدانه ويوقظ فكره فينتبه لكل ما تقدم أو تأخر. ويقرر باسكال ب « أن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف

¹ - الكتاب، ج1، ص 34.

² - الخصائص، ج2، ص 384.

³ - دلائل الإعجاز، ص 83.

وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة»⁽¹⁾.

وهذه التأثيرات - عادة - ما تنقل الرسالة من وظيفتها التوصيلية الإبلابية إلى وظيفة أكثر أهمية ذات منحى فني وجمالي خالص. وفي كثير من الأحيان يعتمد الشعراء إلى هذه الوظيفة الجمالية للتأثير في المتلقين صادرين في ذلك عن قصد ووعي بهذا التلاعب اللفظي. يقول محمد عبد المطلب في هذا الصدد: « الشاعر يعتمد على تحريك مفرداته من أماكنها الأصلية في هذا الخط الأفقي لهدف محدد بحيث يؤدي إلى غاية مقصودة وليس الأمر كما نتصور مجرد نقل عشوائي دون غاية تتصل بالمقاصد الواعية للمبدع»⁽²⁾.

والتقديم والتأخير وإن كان يتم بقصدية المرسل أو الأديب، فإنه دون شك خاضع لقواعد اللغة التي تسمح بذلك ضمن إطار الواجب والجائز. وهو إطار أحسبه واسعاً يسع مجال التصرف الفني ولا يحجر عليه. فإن حدث و لم يلزم الشاعر بما سمح له عدّ شعره تجاوزاً لهذه القواعد، وتحطيماً لقوانين اللغة المعيارية، وصار ما كتب في ظل هذا التجاوز لغواً، لا لغة.

وقصيدة الكعبة الزهراء تحفل بكثير من صور التقديم والتأخير. وبصفة عامة يمكنني أن أصنف هذا المظهر في محورين اثنين.

- التقديم والتأخير بين عناصر الجملة الفعلية وهذا مع الانتباه إلى الاحتفاظ بتقديم المسند على المسند إليه لأن رتبتهما بالنسبة إلى بعضهما محفوظة.

- التقديم والتأخير بين عناصر الجملة الاسمية سواء أكان ذلك بين المسند إليه والمسند؛ لأن الرتبة غير محفوظة، أو التقديم والتأخير بين ركني الإسناد وما تعلق بكل واحد منهما من متمات.

¹ - عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 213.
² - جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط1، 1995، ص 145.

صور التقديم والتأخير في القصيدة:

قدم الشاعر وأخر بين عناصر الجملتين الفعلية والاسمية على عدة أشكال أجملها فيما يلي:

1- تقديم الجار والمجرور:

تقدم الجار والمجرور في قصيدة الكعبة الزهراء، فاتخذ له الأنماط الآتية:

تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل.

وبدل عليه قول بدوي الجبل:

بنور على أم القرى وبطيب غسلت فؤادي من أسى ولهيب⁽¹⁾.

وغرض التقديم هنا - على ما يبدو - تخصيص النور بعمل شريف يتمثل في غسله الفؤاد ممأصابه من لوثه الأسى وإطفائه للنار الملتهبة في أحشاء الشاعر وهو غسل مجازي. والمعنى أن نور الرسالة السماوية الذي أضاء جوانب مكة هو وحده من يزيح هم وغم الفؤاد فيوصله إلى الطمأنينة والسكينة.

تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

ومنه قول الشاعر:

وذيّل زلّة الله كلّ مسود ورق لخوف الله كلّ صليب⁽²⁾.

لقد تقدم الجار والمجرور "لعز" على الفاعل كلّ، وذلك لبيان قيمة وعظمة المقدم فهو العز الحق الذي ينبغي أن يقدر حق قدره. وهو وحده من وجب أن تذلل له رقاب كل مسود على وجه هذه الأرض.

تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

ومثاله قول بدوي الجبل:

حبست بها جنبه ممتدة وفرّجت عن غمّائها بثقوب⁽³⁾.

¹ - الديوان، ص 61.

² - المصدر نفسه، ص 62.

³ - نفسه، ص 63.

فقد تقدم شبه الجملة "بها" على المفعول به جتيّة"، وفي ذلك إشارة إلى تخصيص المكان وهو الشبّابة والتي سبق ذكرها في البيت السالف. وهذا يدل على العمدية في اختيار المكان، وهو اختيار مناسب على كل حال لمراد الشاعر.

تقديم الجار والمجرور على خبر لا النافية للجنس:

ومثاله قول الشاعر:

سجايا من الإسلام سمح حنائها فلا شعب عن نعمائها بغريب (1).

قدم بدوي الجبل شبه الجملة "عن نعمائها" على خبر لا النافية للجنس "بغريب"، ليدل بذلك على فضل هذه النعم أي نعم الإسلام على العالمين. وفي هذا التقديم بيان لعموم هذه النعم فهي تشمل الجميع ولا تستثني منهم أحداً.

تقديم الجار والمجرور على المستثنى:

ويمثل هذا قول البدوي:

وأجلو عيوي ناديات حواسراً وأستر إلا في حماك عيوي (2).

وأصل الكلام: وأستر إلا عيوي في حماك. وهذا استثناء ناقص حذف فيه المستثنى منه، وقدم الشاعر الجار والمجرور على المستثنى، ليدل بذلك على جلال الله وعظمته وحفظه لخلقه. وفيه لجوء إلى ربه؛ ليتولى هذه العيوب أو الذنوب بغفرانها و الصفح عنها، وذلك بفضل وسعة رحمته.

2- تقديم المفعول على الفاعل:

وله نمط واحد يتجلى في قول الشاعر:

وفي الكعبة الزهراء زيّنت لوعتي وعطر أبواب السماء نحبي (3).

ففي تقديم المفعول به إظهار لأهمية المقدم وهو "أبواب السماء". وهذه الأهمية ليست في هذا النحيب الصادر وإنما الأهمية كامنة في هذه الأبواب. فهي المقدمات

1 - المصدر السابق، ص 67.

2 - المصدر نفسه، ص 68.

3 - نفسه، ص 61.

التي قد تفتح ويأتي من ورائها خير كثير، وقد تصدّ، فيحرم بالتالي قاصدها من هذا الخير.

3- تقديم الحال على المفعول به:

ومثاله قول بدوي الجبل:

نقلت إلى قلي حياءً وعفةً أسارير وجهي من أسي وقطوب (1)

فهنا تقديم الحال "حياء" على المفعول به "أسارير"، وذلك لإبراز هذه الهيئة التي سيطرت على نفس الشاعر، فجعلت ما على صفحة الوجه ينطبع على صفحة القلب. فصار كل منهما ينبئ عن الآخر ويؤشر عليه.

4- تقديم الخبر على المبتدأ:

وله نمطان ظهر بهما في نص القصيدة .

أ - تقدم شبه الجملة على المبتدأ:

ومن أمثله قول البدوي:

ومن هذه الصحراء شعرتيرّ جت به كل سكرى بالدلال عروب (2)

فالخبر - على رأي ابن السراج - هو شبه الجملة "من هذه" تقدم على المبتدأ "شعرتيرّ". وهذا تقدم جائز تسمح به قواعد اللغة. وفي هذا التقديم إشارة إلى أهمية المكان. فصحاء الشاعر منبع الشعر. والشعر الجاهلي خير دليل على ذلك.

ب - تقدم الخبر المفرد على المبتدأ:

ويمثله قول البدوي:

وكيف وثوبي للزمان وأهله وللشيب أصفاد يعقن وثوبي (3).

قدم الشاعر الخبر "كيف" - وهو اسم استفهام مبني في محل رفع - على المبتدأ وثوبي؛ ليدل به على حالة من العجز تعتريه. وفي تقديمه للخبر كذلك إظهار

1 - المصدر السابق، ص 66.

2 - المصدر نفسه، ص 64.

3 - نفسه، ص 66.

لشكواه من قيود السن الذي بلغه. فما كان يستطيعه في سني شبابه أصبح محالاً وصعباً في زمن شيخوخته. فلسان حاله يقول ليس في الإمكان أفضل مما كان.

5- تقديم الظرف:

وله أنماط عديدة في النص هي:

- تقديم الظرف على الفعل والفاعل :

ومنه قول الشاعر:

يرقصها حيناً وجناً يردّها ويوجز حالي هدأة ووثوب⁽¹⁾.

تم تقديم الظرف " ظرف زمان " حيناً على الجملة الفعلية "يردّها"، وذلك إشارة إلى دور الزمن في حركة السفن واضطرابها. وأن هذا الزمن عنصر رئيس في معادلة ذات أطراف ثلاثة: السفن والبحر والزمن.

- تقديم الظرف على الفاعل:

ويتجلى ذلك في قوله:

وويح الغواني ما أمنت خطوبها وقد أمنت بعد المشيب خطوبي⁽²⁾.

وأصل الجملة: وقد أمنت خطوبي بعد المشيب لكنه قدم ظرف الزمان "بعد" على الفاعل "خطوبي"، وذلك ليدل به البدوي على خطر هذه الفترة، وأنها هي سبب أمن الغواني من مكروه.

- تقديم الظرف على المفعول به:

وهذا صريح في قوله:

وددت الصحراء شرقاً ومغرباً صدّى نغم من لوعة ورتوب⁽³⁾.

قدم الشاعر في هذا البيت ظرف المكان "شرقاً ومغرباً" على المفعول به صدّى وفي ذلك دلالة على أهمية المردّد وأنه عمّ أنحاء الأرض شرقاً وغرباً.

¹ - المصدر السابق، ص 70.

² - المصدر نفسه، ص 66.

³ - نفسه، ص 62.

وهو مبالغة صريحة لبيان حالة اللوعة التي أصابت الإنسان والمكان.

— تقديم الظرف على خبر لا العاملة عمل ليس:

وله شاهد واحد وهو قول الشاعر:

وهيهات ما لوم الكريم سجيتي ولا بغضه عند الجفاء نصيبي (1)

وفيه قدم ظرف المكان "عند" على خبر لا "نصيبي"، ليدل بهذا الفصل وهذا التقديم على أن هذه الفترة بالذات لا تؤثر في خلقه ولا يمكن لها أن تجعل للبغض نصيباً في قلبه. فهذا ليس من شيمه ولا هو من طبعه.

الحذف:

تعريفه: ف الرّ ماني الحذف فقال: « فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام » (2).

والحذف من سنن العرب في كلامها (3). وذلك أن العربي كان يميل في حديثه إلى الإيجاز والاختصار، فيلجأ إلى إسقاط بعض الكلام إن كان في المذكور ما يغني عنه. قال ابن جني: « قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته » (4).

واستحسنه بعض اللغويين؛ لما له من تأثير في الكلام ولوقع أثره في النفوس حتى قال عنه عبد القاهر الجرجاني: « هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر. فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون إذا لم تبين ... » (5).

1 - المصدر السابق، ص 65.

2 - الرماني، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968، ص 76.

3 - انظر: ابن فارس، الصحابي، ص 156.

4 - الخصائص، ج2، ص 360.

5 - دلائل الإعجاز، تصحيح الشيخ محمد عبده، والشيخ محمد محمود التركي الشنقيطي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص 150.

وعرف النحويون القدامى ظاهرة الحذف في الكلام وأشاروا إليها بمصطلحين هـلـحـذف والإضمار، فسوّوا بينهما حيناً وفرّقوا بينهما حيناً آخر. فسيبويه جعل الإضمار للأفعال والحذف للأسماء والحروف⁽¹⁾. ومما جاء في حديثه عن الحذف في باب عنوانه بـ "باب ما يكون في اللفظ من الأعراض" قوله: «لطم أنهم ممّا لا يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، لم يك ولا أدر وأشباه ذلك»⁽²⁾.

ويبدو من خلال حديثه عن الحذف أنه يستند إلى ما يمكن أن نسميه بالأصل والفرع. فالأصل ما شاع في كلام العرب وما أخذ من قواعد عامة مستتبطة من هذا الكلام، والفرع هو استعمال خاص للغة العرب مخالف للشائع والذائع من هذه اللغة. والأصل في الكلام الذكر سواء للمسند أو للمسند إليه أو الفضلة، والحذف فرع عنه. ومعرفة المحذوف من الكلام تعتمد على تصور المذكور منه، فيوزن هذا بذاك فيعرف الناقص من الكلام.

وإذا اختلف في الكلام هل به حذف أم لا، فإنه يرجع إلى الأصل وهو عدم الحذف. قال الزركشي: «إذا دار الأمر بين الحذف وعدمه كان الحمل على عدمه أولى لأن الأصل عدم التغيير»⁽³⁾.

ولا يحذف متكلم اللغة ومنشئ النص من كلامه شيئاً إلا إن دل دليل مقالي أو مقامي على هذا المحذوف، وذلك حتى لا يلغز أو يغمض في هذا الكلام فيصعب فهمه وإدراك مراميّه⁽⁴⁾.

على أن المتكلم بهذا الحذف وتحت هذا الشرط مطمئن البال في أن خطابه قد وصل إلى متلقيه، كما لو أنه من دون قطع فيه. وذلك أن هذا الدليل الذي استغله المتكلم من شأنه أن يجعل المتلقي يملأ الفراغات بما يناسب وينسجم مع السياق.

¹ - انظر: الكتاب، ج1، ص 257 وما يليها.

² - المصدر نفسه، ص 24، 25.

³ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، ط3، 1980، ج3، ص 104.

⁴ - انظر: العلوي، الطراز، تحقيق عبد الحميد هندواوي، ج2، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2002، ص93، وانظر البرهان ص 108، 111.

وليس هذا فحسب ما يعني المرسل، بل « لا بد للمنشئ عند الحذف من أن يكون على درجة كبيرة من الدراية بمواضعه والعلم الدقيق بوظائفه، حتى لا يفقد الصلة بالمتلقي، ولا تنكص الرسالة عن وظيفتها»⁽¹⁾.

فإذا تحقق الحذف بشروطه على ما بينت، فقد أكتسب الخطاب خفة في التراكيب وبعداً عن ثقل توالي الكلمات وقوة في التأثير. فإن كثرة الكلام كما قال الجاحظ ينسي بعضها بعضاً، وهذا سر اللفظ الموجز والكلام الجامع. ولا يؤتى ذلك إلا قليل من الناس.

والوقوف على محذوف الكلام وبيان سر الحذف فيه ليس بالأمر الهين. فهو يحتاج إلى معرفة بأصول الكلام ومجاريه وسنن العرب فيه. وتزداد الصعوبة أكثر في الشعر لتركيز القول فيه. ومع هذه الصعوبة، فإن ذلك لم يمنعني من الاجتهاد في طلب معرفة الحذف الذي وقع في نص الكعبة الزهراء. وهو ما مكنتني من الوقوف على بعض أنواعه، وسيأتي ذكرها في المطلب الموالي. وإني لأرجو أن أوفق في بيان دلالاتها.

صور الحذف في القصيدة:

تعددت صور الحذف في نص الكعبة الزهراء حيث وظّف الشاعر كل أنواع الحذف تقريباً، بدءاً بالحرف وانتهاءً بالجملة.

1- حذف الحرف: وله صورتان:

- حذف حرف الجر:

ومثاله قول البدوي :

وآمنت أن الحب خير ونعمة ولا خير عندي في غي وحروب⁽²⁾.

فإنَّ ومعموليهـا "اسمها وخبرها" في محل جر بالباء. والتقدير: آمنت بأنه خير.

¹ محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، كلية الآداب، جامعة الأزهر، القاهرة، 2000، ص 230.

² الديوان، ص 67.

وحذف حرف الجر قبل أنّ حذف قياسي لوروده في اللغة بكثرة⁽¹⁾.

حذف رُبَّ : وعليه قول الشاعر:

وصبر من الصحراء أحكت نسجه سموت به عن محنتي وكروبي⁽²⁾.

فالمبتدأ صبر مجرور برُبَّ. بُ حرف جر على رأي البصريين شبيه بالزائد لا يجر إلا النكرة. ويأتي للتقليل على رأي أكثر النحويين، ويأتي للتكثير والسياق هو الذي يحدد ذلك⁽³⁾. وفي هذا البيعتين رُبَّ دالة على التقليل. و ذلك أن من يتعلم الصبر من قساوة الصحراء قليل. فمن ذا الذي يصبر على لأوائها ومشاقها ؟ لا أحد إلا ما رحم ربي .

2- حذف الفعل: وهذا في قوله:

وويح الغواني ما أمنت خطوبها وقد أمنت بعد المشيب خطوبي⁽⁴⁾.

فويح كلمة ترحم، وهي مفعول مطلق لفعل محذوف من معناها، وحذف الفعل هنا واجب لا يجوز إظهاره.

3- حذف الاسم: وله صور عديدة يتجلى فيها منها:

— حذف الخبر:

فمن أمثلة حذف خبر المبتدأ قول البدوي:

بجمر هوى عند الحجيج لمكة ودمع على طهر المقام سكوب⁽⁵⁾

بشوق على نعماء ضم جوانح ووجد على رية له زرّ جيوب

فشبهها الجملة "بجمر وبشوق" متعلقان بخبر محذوف تقديره: كائن أو موجود وهذا خلافا لابن السراج الذي يرى أن شبه الجملة هو الخبر نفسه. والمبتدأ لهذين الخبرين هو "ضمّ". وقدم الخبران لأهميتهما.

¹ - انظر: طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998، ص 265.

² - الديوان، ص 65.

³ - انظر: المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، ص 238، 248.

⁴ - الديوان، ص 66.

⁵ - المصدر نفسه، ص 69.

ومن أمثلة حذف خبر كان قول الشاعر:

فإن كان سرُّ الله فوق غمامة تظل وماء سائغ لشروب (1).

فخبر كان محذوف متعلق بالظرف "فوق" وتقدير الخبر مثل سابقه كائن أو موجود وهذا من الحذف الجائز في اللغة.

ومن أمثلة حذف خبر لا النافية للجنس قوله:

وآمنت أن الحب خير ونعمة ولا خير عندي في وغي وحروب (2).

فالظرف "عند" متعلق بمحذوف خبر تقديره كائن أو موجود. وهذا الخبر في محل رفع خبر لا النافية للجنس.

ومن أمثلة حذف خبر لولا قوله:

ولولا الجراح الداميات بمهجتي لأسكر نجاداً والحجاز نسيبي (3)

فلولا حرف امتناع لوجود يحذف خبرها كثيراً (4). وتقدير الخبر هنا لولا الجراح موجودة لأسكر.

– حذف اسم الناسخ:

ومن أمثلته حذف اسم كان كما في قوله:

ولو كان في وسعي حناناً ورحمة لجنب أعدائي لقاء شعوب (5).

فاسم كان محذوف. والتقدير: ولو كان الأمر في وسعي. فهو يفهم من السياق.

– حذف الموصوف:

ومثاله قول الشاعر:

نظائر فيها بردهم: برد محرم يضوع شذا والقلب قلب منيب (6).

ففي هذا البيت حذف الموصوف وأقيمت الصفة مكانه، وذلك في قوله :

1 – المصدر السابق، ص ن .

2 – المصدر نفسه ، ص 67.

3 – نفسه ، ص 65 .

4 – انظر، المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص 599.

5 – الديوان، ص 68.

6 – نفسه، ص 62.

"قلب منيب". و التقدير: قلب إنسان منيب وحذف الموصوف وإقامة الصفة مكانه معروف في اللغة⁽¹⁾.

— حذف الصفة:

ومثالها في النص :

فألف على الإسلام دنيا تمزقت إلى أمم مقهورة وشعوب⁽²⁾.

حذف الشاعر الصفة في الشطر الثاني من البيت. والتقدير: وشعوب مقهورة اكتفاء بالعطف على الصفة الأولى، إذ لا حاجة تدعو إلى التكرار. ومنها قوله:

سجاي من الإسلام: سمح حنانها فلا شعب عن نعمائها بغريب⁽³⁾.

فشبه الجملة "من الإسلام" متعلق بنعت محذوف للمبتدأ سجاي تقديره كائنة.

— حذف المضاف إليه:

وعليه قول الشاعر:

ويا رب في قلبي ندوب جديدة تريد القرى من سالفات ندوب⁽⁴⁾.

فأصل النداء يا ربي بإثبات ياء المخاطب لكنه خفف لفظ المنادى، فحذف المضاف إليه (الياء) وبقيت الكسرة دالة على هذا الحذف.

— حذف المفعول المطلق:

وينطبق عليه قول بدوي الجبل:

لثمت الثرى سبعا وكحلت مقلتي بحسن كأسرار السماء مهيب⁽⁵⁾

وأصل الكلام لثمت الثرى لثما سبعا. فعمد الشاعر إلى حذف المفعول المطلق "لثما" وأناب عنه عدده "سبعا"، وذلك من باب التوكيد، كما سبق وأن أشرت.

¹ - انظر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص 155.

² - الديوان، ص 67.

³ - المصدر نفسه، ص ن.

⁴ - نفسه، ص 66 .

⁵ - نفسه، ص 61.

4- حذف الحرف والاسم معا:

ويمثله حذف الجار والمجرور في قول الشاعر:

ويا رب: لم أشرك ولم أعرف الأذى وصنت شبابي عنهما ومشيبى⁽¹⁾

من المعلوم بالضرورة أن التوحيد يكون لله، فلا ينبغي أن يشرك به. وعلى هذا الأساس فالتقرير الذي أورده الشاعر يكون بهذا التقدير: لم أشرك بك. بحذف الجار والمجرور. وسياق الدعاء يكشف عن هذا المحذوف ويساعد على تقديره.

5- حذف الجملة: وتجلي هذا الحذف في صورتين:

أما الأولى فهي حذف جملة جواب الشرط ومثالها قول البدوي:

وألف سراب ما كفرت بحسنها وإن فاجأت غدرانها بنضوب⁽²⁾

فجواب الشرط لجملة الشرط "إن فاجأت غدرانها بنضوب" محذوف دلّت عليه الجملة الاسمية التي تقدمت في الشطر الأول. ولو أخذنا برأي الكوفيين فإن الجملة التي تقدمت هي الجواب ولا حذف.

وأما الثانية: فهي الجملة التي ناب عنها الحرف نعم وذلك في قوله:

وأهرب كبيراً أو حياء لزلتي ومنك، نعم، لكن إليك هروبي⁽³⁾

فنعم في البيت هو حرف جواب ناب عن جملة. والتقدير: نعم أهرب. وهذا الحذف أكسب الكلام خفة وأعان على استقامة الوزن.

¹ - المصدر السابق، ص ن.

² - المصدر نفسه، ص 63.

³ - نفسه، ص 68.

الاعتراض:

عرفه صاحب الصناعتين بأنه « اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه»⁽¹⁾. ويوضح ابن الأثير طبيعة الكلام المقحم بين أجزاء الكلام فيقول عنه : « كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب لو أسقط لبقى الأول على حاله»⁽²⁾.

ومعنى كلام ابن الأثير أن اللفظة أو الجملة التي يعترض بها بين أجزاء الكلام المتلازمة يمكن لها أن تحذف من الكلام دون أن يؤثر ذلك عليه فيبقى كلاما مفيدا. وإذا كانت الكلمة المعترضة أو الجملة الاعتراضية يمكن حذفها من دون أن يؤدي ذلك إلى اضطراب التركيب فهذا لا يعني عبثية الاعتراض بين أجزاء الكلام، بل هذا يعني أن للكلام المعترض وظيفة يقوم بها وفائدة يؤديها. يقول عبد القادر المهيري صدد هذا: « ولا شك في أن الجمل الاعتراضية تضيف إلى الكلام معنى جديدا لا يمكن أن يغفله الإنسان في تحليله الكلام إلى جمل مختلفة»⁽³⁾.

وهذا المعنى الجديد منه ما يتصل بالجانب الدلالي فيدل الاعتراض حينئذ على التنزيه والدعاء والتعظيم والتحقير والتأكيد والتقرير. ومنه ما يتصل بالمتلقي نفسه وذلك بمفاجئته بعنصر جديد بين أجزاء الرسالة اللغوية، فيؤثر فيه على نحو ما⁽⁴⁾.

والاعتراض يكون بين الشئيين المتلازمين كالفاعل والفاعل والمبتدأ والخبر والصفة والموصوف والقسم وجوابه وغير ذلك. وقد رصدت صورا لبعض مظاهر هذا الاعتراض سيكشف عنها البحث عما قليل.

¹ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق محمد أمين الخانجي، مطبعة محمود بك، الاستانة العلية، ط1، 1319هـ ص 441.

² - المثل السائر، تحقيق الشيخ كامل محمد عويضة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 183.

³ - نظرات في التراث اللغوي العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993، ص 40.

⁴ - انظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند درويش، ص 276.

صور الاعتراض في القصيدة:

للاعتراض في قصيدة الكعبة الزهراء صور مختلفة سجلت منها:

– الاعتراض بين الفعل ومفعوله:

وعليه قول بدوي الجبل:

أرى – بخيال السحب – خطو محمد على مخصب من بيدها وجديب⁽¹⁾.

اعتراض الشاعر في كلامه بين الفعل أرى ومفعوله "خطو" بشبه الجملة "بخيال السحب"؛ ليدل بذلك على أن الرؤية كانت بواسطة السحب المتحركة، وأن ذلك من مكان عل فالشاعر يدعي أنه بهذه الرؤية الفاحصة وإن كانت من باب المجاز. قد رصد أثر خطو محمد عليه الصلاة والسلام في أنحاء الصحراء خصيبتها وجديبها، وفي ذلك دلالة على ما لقيه هذا النبي الكريم من مشقة في سبيل تبليغ الرسالة وتنبئيه من قبل الشاعر على الجهد العظيم للصادق الأمين في سبيل تبليغ دعوة الإسلام.

– الاعتراض بين الصفة والموصوف:

ويمثل هذا قول الشاعر:

وعرّّ تني الأيام ممّ ن أحبهم كأيك – تحاماه الربيع – سليب⁽²⁾.

اعتراض البدوي بجملة "تحاماه الربيع" بين الموصوف "أيك" وصفته "سليب" ليؤكد بذلك معنى السلب لهذا الأيك. فلا شك أن الشجر الكثير الملتف الجميل المنظر الذي سلّبه نوائب الدهر كثافته وجماله قد بعد عنه أثر كل ربيع فهو مجرد من كل حسن وبهاء.

¹ – الديوان، ص 64.

² – المصدر نفسه، ص 66.

– الاعتراض بين المبتدأ وخبره:

ومثاله قول البدوي :

وكل بعيد حجّ للبيت أوهفاً إليه وإن شطّ المزار- قريبي⁽¹⁾.

فالشاعر اعترض في كلامه بين المبتدأ "كل" وخبره "قريبي" بجملة شرطية محذوفة الجواب وهي "وإن شطّ المزار" ليدل بذلك على مشقة هذه الرحلة الإيمانية بالنسبة لمن بعدت عليهم الشقة فقدموا من بعيد. ولكن لا عليهم فقربهم من الله وتقربهم إليه بهذا الواجب الديني من شأنه أن يؤنسهم في رحلتهم ويبعث على صبرهم.

– الاعتراض بين إن ومعموليه:

ولهذا الاعتراض شاهد من قول البدوي وهو قوله:⁽²⁾.

وإنني وإن جاوزت هذين سالماً - لأكبر لولا جود عفوك حوبي⁽³⁾

فقد اعترض الشاعر بالجملة الشرطية "إن جاوزت هذين سالماً" بين إن واسمها وخبرها "إنني لأكبر".

ودلالة هذا الاعتراض على ما يبدو هي التأكيد على بعده عن الشرك وأيضاً على تركه الأذى. فهو حريص على تجاوزهما وعدم التلبس بهما. وفي ذلك إشارة ضمنية من قبل الشاعر البدوي إلى خطر هذين الأمرين وهما الشرك بالله وهذا يتعلق بحق الخالق، والأذى وهذا يتعلق بحق المخلوقين.

¹ - المصدر السابق، ص 67.

² - المصدر نفسه، ص 68.

³ - نفسه، ص 68.

توطئة

إن البحث عن دلالة الأشياء قديم قدم الإنسان نفسه، فهو لا يكاد في كل مرة يشكل في ذهنه تصورا ما لما يلتقطه حسه خارج نفسه أو من داخلها. وعلم الدلالة - وهو العلم الذي لا ينفك عن رصد مظاهر هذا التصور - من شأنه أن يبين علاقة الأشياء بمعانيها، أو الدوال بمدلولاتها.

ولأن البحث في المعنى غاية جل المدارس اللسانية، وهدف يسعى إليه كل باحث لساني، فقد عدت الدلالة عند بعضهم " غاية الدراسات الصوتية والفونولوجية والنحوية والقاموسية، إنه قمة هذه الدراسات " (1). كما تبوأ بفضل هذا الاهتمام مكانا عليا بين فروع علم اللغة الأخرى. وانصب جهد اللسانيين في العصر الحديث على البحث في دلالة الجملة انطلاقا من دلالاتها الجزئية الماثلة في الأصوات والوحدات الصرفية والمعجمية والناجمة عن العلاقات التركيبية، هذا فضلا عن الدلالة التي يمكن أن يتيحها المقام .

ومشكلة المعنى في الحقيقة لم تشغل بال اللغويين لوحدهم، بل عنيت طوائف متعددة من أصحاب العلم والفكر كالفلاسفة والمناطقة وعلماء النفس والاجتماع وغيرهم بهذه المشكلة. ونظر كل فريق منهم إلى المعنى من الزاوية التي تعنيه. وهكذا " أدلى كل منهم بدلوه في هذه المشكلة الخطيرة " (2).

والعرب كغيرهم من الأمم اهتمت بدراسة المعنى مبكرا. وهذا ما نقف عليه في جهود السابقين منهم في مجالات مختلفة، وخاصة في ميدان المعجم بدءا من معجم العين للخليل، وما تلاه من رسائل صغيرة في موضوعات مختلفة كخلق

¹ - محمود السعمران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، ص261.

² - المرجع نفسه، ص ن.

الإنسان والحيوان، وألفاظ الزينة، وغير ذلك. فهذه الرسائل هي اليوم أقرب ما تكون إلى الحقول الدلالية بالمصطلح الحديث.

وبالرغم من أن البحث في المعنى قديم إلا أن شيوع مصطلح الدلالة "semantics" لم يتم إلا حديثاً في أوائل القرن العشرين. والفضل في ذلك يعود إلى ميشال بريال في مقاله المنشور سنة 1883، وبدرجة ثانية إلى أوجدن وريتشاردز في كتابهما "معنى المعنى".

واستدعى البحث مني في هذا الفصل تتبع الدلالة في إطارها التركيبي، وذلك ببيان البناء الفني للصورة الأدبية كما تتبعها في إطارها المعجمي؛ مما له علاقة وطيدة بالحقول الدلالية التي رصدتها في نهاية البحث.

المبحث الأول: الصورة الشعرية بين القدماء والمحدثين

تعد الصورة الفنية جزءاً مهماً من التجربة الشعرية للشاعر حيث يصوغها في نسيج لغوي ذي بنية من العلاقات المنسجمة المترابطة الأجزاء تحمل في عباراتها ألوان من التصوير الذي يرسم لوحات فنية تشد المتلقي وتؤثر فيه و« يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسيج العمل الشعري وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقى، وتعميق وعيه بنفسه، وخبراته بالواقع. ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للنقاد المعاصر، فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع»⁽¹⁾.

وهي إلى ذلك أحد المقاييس التي تدل على قدرة الشاعر وموهبته في تشكيلها، فالصورة تعد القلب الذي يصب فيه الشاعر كل ما يحمله من عواطف وأفكار ومعاني. وقد تناولها القدماء والمحدثون واختلف جلهم في تحديدها.

وفي اللغة فإن كلمة الصورة كما جاء في لسان العرب تعني «الشكل، والجمع صور وقد صوره فتصور وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير، التماثيل. قال ابن الأثير « الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته يقال: صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته. وصورة كذا وكذا أي صفته »⁽²⁾. وانتقل مفهوم الصورة من البساطة والوضوح لدى القدماء إلى نوع من التعقيد والغموض لدى المحدثين، وهو تحول يسوغه تباين سياقيهما الثقافي والتاريخي.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص7.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة " صور " مج4، ص2523.

1- الصورة الشعرية في المنظور القديم

لقد تعرض القدماء إلى هذا المصطلح وإن كان بشكل مخالف، لما ورد في المراجع الحديثة «ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في الموروث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول»⁽¹⁾.

وأول النصوص القديمة التي تطالعنا في هذا الشأن ما جاء في قول الجاحظ: «والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»⁽²⁾.

فالجاحظ هنا يهتم بتخير اللفظ بحيث يكون سهل المخرج ليؤدي معنى واضحاً، لأن المعنى عنده ثابت لا يتغير مطروح على مرأى كل شخص وذلك بخلاف اللفظ. وفي إشارته إلى جودة السبك وحديثه عن صناعة الشعر إيماء منه إلى الصورة من دون تسميتها.

وهو لم يشر إلى تفاصيل الصورة، بل أشار إلى أهميتها من خلال تصريحه السابق. فالشعر عنده صناعة ونوع من النسيج المترابط وجنس من الأجناس القائمة على التصوير. "ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسياً وتشكيله على نحو صوري أو تصويري... لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة، لاسيما أن الجاحظ لم يقرن مصطلحه بنصوص عملية تضيء دلالاته فضلاً عن تعلق

1 - جابر عصفور، الصورة الفنية ص7.

2 - الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط2، 1965.

ج3، ص131، 132.

مفهومه بالثنائية الحادة التي شغلت نقادنا القدامى، القائمة على المفاضلة بين اللفظ والمعنى طبقاً للمفهوم الصياغي، أو الصناعي، للشعر»⁽¹⁾.

ويطالعنا علمبرّز من أعلام نقدنا القديم، وهو قدامة بن جعفر برأي آخر يؤكد فيه: «أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة»⁽²⁾. فالصورة إذن عند قدامة على ما يظهر من كلامه هي صناعة يقوم بها الشاعر في تجسيد الأفكار المجردة التي حصلت عنده، فهو يشبه النجار والصائغ. فالشاعر على هذا يعمل على صناعة المعاني ويتخذها المادة الأساسية في صوغ الصورة، كما أن النجار والصائغ يعملان في مادة الخشب والفضة.

وإذا كان للجاحظ فضل السبق بتعبير "التصوير الصياغي للشعر"، و كان قدامة يحرص على جانب الجودة في المعاني ويحثيز لها، فإن الإمام عبد القاهر الجرجاني خرج عن هذه الفكرة في المفاضلة بين اللفظ والمعنى، فهو ينظر إلى الشعر على أنه معنى ومبنى، وهما ينتظمان في الصورة، ولا سبق لأحدهما على الآخر. يقول الإمام في هذا الصدد: «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر المصنوعات فكان

¹ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء ط1، 1994، ص21.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 65.

بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك: وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأنا فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظوا إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير « (1).

و هذا يعني أن الصورة الشعرية هي الشكل الخارجي الذي تتشكل فيه المعاني سواء أكانت حقيقية أو مجازية، فالصورة الذهنية ليست هي الصورة البصرية (أي المرجع)، والتصور هو المفهوم الذي يود في الذهن. فتصوير المعاني عند الجرجاني يعني أن يصوغها الأديب وينظمها ويشكلها على هيئات معينة يكون التمايز والتفاضل فيها على أساس منها.

فعبد القاهر الجرجاني قد وضع القواعد الأساسية في البناء النقدي العربي من خلال فهمه لطبيعة الصورة التي هي مرادفة للنظم عنده أو الصياغة عند غيره. فنظرية النظم عنده لا تعني رصف الألفاظ بعضها بجانب بعض بقدر ما تعني توخي معاني النحو التي تخلق التفاعل والنماء داخل النص .

¹ - عبد القاهر جرجاني، دلائل الاعجاز، ص 389.

2 - الصورة الشعرية في المنظور الحدائي

يرى الناقد جابر عصفور أن الصورة الفنية « مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها »⁽¹⁾.

و اختلف النقاد المحدثون في تعريفهم لهذا المصطلح، وتعددت آرائهم فيه فمنهم من يربط بين مصطلح الصورة وشكلها وأدواتها المكونة لها من لغة وخيال وصور الأشياء المحسوسة المختزنة في ذهن الشاعر كتعريف علي البطل في قوله: " فالصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية »⁽²⁾.

ولا يختلف مصطفى ناصف في مفهومه للصورة أو التصوير بحسب تعبيره عن سابقه، فيقول بأن «التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية وفي الإدراك الاستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدد تحددًا تابعًا لطبيعته»⁽³⁾.

أما أحمد الشايب فالصورة الشعرية لديه « ترجع إلى أصلين هامين الخيال والعبارة الموسيقية، أما الخيال فمن عناصره التشبيه والاستعارة والكناية، والطباق وحسن التعليل »⁽⁴⁾. ويحدد مقياساً لهذه الصورة بقوله: « فمن البدهي أن مقياس الصورة الأدبية، هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 7.

² - علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983 ص30.

³ - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ص08.

⁴ - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 249.

العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه بحيث نقرؤه كأننا نحادثه ونسمعه كأننا نعامله»⁽¹⁾.

ومن المحدثين من ربط الصورة بالعاطفة يقول عز الدين إسماعيل: «الصورة تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»⁽²⁾. ويعضد كلامه بقول "هويلي": «أن الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصور الحسية إنما الشعور هو الصورة، أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة ... وعندما تخرج هذه الشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر...»⁽³⁾.

ويرى غنيمي هلال أنه «لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا»⁽⁴⁾.

و يذهب مذهباً آخر حين ينفى اشتراط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة؛ إذ إن العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير وذات خيال خصب

¹ - المرجع السابق، ص 250، 249.

² - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ط3، 1981، ص 127.

³ - المرجع نفسه، ص 135.

⁴ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 419، 420.

حتى وإن لم تستعن بالمجاز. يقول في ذلك « إن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك، دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب»⁽¹⁾.

ومن هذه التعاريف السابقة المختلفة لمفهوم الصورة الشعرية يتبدى لنا أن إدراك كنه الصورة الأدبية أمر غاية الصعوبة، كما أقر بذلك عز الدين إسماعيل عندما قال : «إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة»⁽²⁾. وهذا ما جعل كارولين سبرجون caroline spurgeon تقول هي الأخرى: « إن أي نقاش دقيق ومفصل يهدف إلى تحديد الصورة، هو في الحقيقة بلا جدوى، فمهما احتدم النقاش، فإن القليل من الناس يجمعون على تحديد واحد للصورة. والقليل القليل يجمعون على تحديد واحد للصورة الشعرية»⁽³⁾.

أهمية دراسة الصورة:

تعتبر الصورة عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة، وهذا ما أشار إليه بعض الدارسين حينما ذكر أن « الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه و كيفية تقديمه »⁽⁴⁾. فالصورة الشعرية عند هذا الدارس تتمثل في ذلك الأسلوب الذي

¹ - المرجع السابق، ص 432.

² - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 140.

³ - جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 67.

⁴ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 323.

يعرضه الشاعر ليحافظ على سلامة النص من التشويه ويقدم المعنى في أبهى صورة .

والصورة الفنية على حد تعبير شارل برونو « ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه وحتى إلى الكشف عما تتعذر معرفته »⁽¹⁾. فهي تجعل الشعر ذا دلالات وإحساءات متعددة تؤثر في المتلقى وتشده إلى ذاك النص فهي « الجواهر الثابت والدائم في الشعر »⁽²⁾. ولذلك يؤكد الدارسون المحدثون على دراستها، لأنها تكشف عن البنية العميقة للنص الكامنة وراء هذه الصورة البارزة على السطح .

وبما أن الصورة هي تجسيد لعلاقات متعددة داخل النص الشعري فإنني سأسعى إلى الكشف عن تلك العلاقات وعن مدى ترابطها وتفاعلها داخل القصيدة وهذا من خلال التركيز على أربعة أنواع من الصور داخل قصيدة الكعبة الزهراء لبديوي الحبل وهي : التشبيه والاستعارة ، والكناية .

المبحث الثاني: أشكال الصور في القصيدة:

أولاً: التشبيه

لقد اهتم النقاد العرب القدماء بالتشبيه حيث أصبحت مهمة الناقد عندهم أن ينظر في الشعر لكي ينتهي إلى التشبيه « ورأى بعضهم أن التشبيه هو أول ما ينبغي التوقف عنده حينما نواجه الشعر أو حينما نلح على فكرة الخلق والابتكار... ومن هنا فلم يهتم ابن طباطبا أو قدامة بالاستعارة قدر اهتمامهما بالتشبيه، إذ أضرب الأول صفحا عن ذكرها، بينما لم يشر الثاني إليها إلا ضمن المعاطلة التي

¹ - انظر: جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 79.

² - جابر عصفور ، الصورة الفنية ص 7.

في بعض جوانبها بإلغاء الحدود المتميزة بين الأشياء»⁽¹⁾.

ومن الذين اهتموا بالتشبيه أبو هلال العسكري، فقد أورد حده قائلاً:
« التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه
أو لم ينب.. وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه»⁽²⁾.

أما المحدثون فلم يختلفوا كثيراً عن القدماء في مفهومهم للتشبيه . فجابر
عصفور في تعريفه لهذا النوع من الصور الفنية يقول : « التشبيه علاقة مقارنة
تجمع بين طرفين ،لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من
الصفات والأحوال... »⁽³⁾.

والتشبيه عند البلاغيين قائم على ربط علاقة المشابهة- وهي الاشتراك في
صفة أو أكثر- بين ركنيه المشبه والمشبه به بوساطة أداة قد تكون مذكورة وقد
تكون مقدرة، فتختلف تبعاً لذلك دلالة الصورة التشبيهية. والعلاقة بين طرفي التشبيه
ليست علاقة اتحاد أو تفاعل وإنما هي علاقة مقارنة⁽⁴⁾.

واهتمام العرب بالتشبيه أكثر من الاستعارة ربما يعود إلى أنه كان « أكثر شيوعاً
منها في العصور الكلاسيكية التي يكون فيها الشعراء -عادة- أقل جهداً في
الخيال»⁽⁵⁾.

ويعتبر التشبيه الأساس الذي تقوم عليه جميع الصور ومن خلاله تبرز مقدرة
الشاعر الفنية والإبداعية. فهو يمثل "خلقاً جديداً ناجماً عن غوص المبدع في

¹ - تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1983، ص247.

² - انظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 180.

³ - الصورة الفنية، ص172.

⁴ - انظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص248.

⁵ - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص199.

أعماق ماهيات الأشياء ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات لم يكن يعهدها من قبل»⁽¹⁾ .

وبطبيعة الحال، فإن النظر إلى الأشياء بنظرة مستبطنة يختلف من شخص إلى آخر، ومن شاعر إلى شاعر. فقد تكون الرؤية سطحية تعتمد على الحواس. والحواس تخدعنا في بعض الأحيان، فيكون تشبيهنا مضطربا باهتا معتمدا على ما بدا من أجزاء الصورة. وقد تكون الرؤية نافذة إلى ماهية الشيء، فيشبه لا على ما تراه العين المجردة وإنما يشبه بصورة تجريدية تعبر عن ماهيته وكيونته. فتشبيه الحب بالأمل على سبيل المثال، إنما هو بالنظر إلى قيامه في النفس، وبالنظر إيجابا إلى إمكان تحقيق الغاية منه تفاؤلا به، ورجاء له.

التشبيه في القصيدة:

ورد التشبيه في نص بدوي الجبل في هذه الأبيات:

لثمت الثرى سبعا وكحلت مقلتي بحسن كأسرار السماء مهيب
مواكب كالأمواج عجّ دعاؤها ونار الضحى حمراء ذات شبوب
وضجة صمت جلجت ثم وادعت ورقّت كأخفى همسة ودبيب
وما أكرم الصحراء.. تصدى.. ونمنمت لنا برد ظل كالنعيم رطيب
وعرّتي الأيام ممن أحبهم كأيك - تحاماه الربيع - سليب⁽²⁾

ففي البيت الأول شبه الشاعر مكة الشريفة وما تحويه من جمال بأسرار السماء المزدانة بالكواكب والنجوم. وهذه الأسرار تذكرنا بقوله تعالى: ﴿لَا زِينةَ الدُّنْيَا بِزِينَةِ الْكَوَاكِبِ﴾⁽³⁾

¹ - رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 155

² - الديوان، ص 61، 62..

³ - سورة الصافات: 06.

ففي مكة حسن وزينة يجعلها تبدو بأبهى حلة وأتم حسن وفيها مهابة . وهاتان الصفتان هما عينهما اللتان تميزان السماء .

والتشبيه هنا تشبيه مرسل، لأنه ذكر عناصره الأربعة :

المشبه + أداة التشبيه + المشبه به + وجه الشبه.

مكة المكرمة وما تحويه + الكاف + أسرار السماء + الجمال والحسن.

والعلاقة بين مكة المكرمة وأسرار السماء هو اشتراكهما في الجمال والحسن وهذا التشبيه يكشف عن مدى شوق الشاعر للقاء الكعبة الشريفة ، بل لا يملك قلبه الذي يتحرق وجدا وشوقا فتغمره لهفة اللقاء حين يقبل ترابها في قوله : لثمت الثرى سبعا. فهي دلالة على تلك المشاعر الحارة الدافقة التي تفيض من قلب الشاعر.

والتشبيهان الثاني والثالث في قوله:

مواكب كالأمواج عج دعاؤها ونار الضحى حمراء ذات شبوب⁽¹⁾

المشبه + أداة التشبيه + المشبه به + وجه الشبه .

مواكب الحجاج + الكاف + الأمواج + عج دعاؤها (ارتفاع الصوت)

في هذا البيت وجد تشبيهان، الأول في قوله: مواكب كالأمواج عج دعاؤها والتشبيه الثاني في قوله: نار الضحى . فالتشبيه الأول مواكب كالأمواج عج دعاؤها. فيه شبه الشاعر مواكب الحجاج بأمواج البحر المتلاطم .

فباعتبار أن فريضة الحج تأتي في زمن معين ومكان محدد، فإن هذا من شأنه أن يجعل مكان الحج يعج بهذه المواكب المزدحمة القادمة من كل فجاج الأرض. فأعداد هائلة من المسلمين من شتى البقاع جاؤوا طالبين الصفح والغفران من خالقهم وبارئهم. وهم متضرعون إليه سبحانه مكبرينه ومهللين له عسى أن ينالوا رضوانه. وارتفاع صوت الدعاء والتلبية هو وجه الشبه بين صوت دعاء الحجاج وصوت تلاطم أمواج البحر . فالتشبيه هنا أيضا مرسل لوجود عناصره الأربعة.

³ - الديوان ، ص 61.

والشاعر أتى بهذا التشبيه المرسل ليبين للمتلقي أن هؤلاء الحجيج يتزاحمون ويتدافعون وأصواتهم قد تعالت مليية مكبرة لا يعبؤون بتلك الظروف التي تحيط بهم يدفعهم في ذلك إيمانهم بالله والرغبة فيما عنده من عظيم الجزاء.

والتشبيه الثاني في نفس البيت وذلك في قوله: نار الضحى . فهنا تشبيه بليغ من باب إضافة المشبه إلى المشبه به. فقد شبه الضحى بالنار وحذف الأداة ووجه الشبه. فهو يشبه الشمس المحرقة في وقت الضحى من النهار بالنار المستعرة الحمراء ذات الشبوب. وهذا تشبيه بليغ يدل على الحرارة الشديدة التي بمكة. وليس هذا بخاف على الشعر أوغيره، فهي جزء من صحراء شبه الجزيرة. وفيه إحياء من قبل الشاعر إلى ما يلاقيه الحجاج من مشقة محتملة؛ إذ لا حرج في الدين، والصبر على الطاعة من مقتضيات الإيمان .

والتشبيه الرابع في قوله:

وضجة صمت جلجلت ثم وادعت ورقت كأخفى همسة وديبب⁽¹⁾

إن الصمت هنا هو صمت الصحراء الواسعة المترامية الأطراف مما يشعر بوحشتها وهذا الصمت قابله ضجة في نفس الشاعر أي اضطراب واهتزاز هذه النفس بسبب الصمت الذي أوحى إليه بأشياء. فقد شبه ضجيج النفس المتأتي من الصمت المطبق بالصحراء حين يهدأ ويهادن ويسالم كأخفى همسة فبعد أن كانت تلك الضجة مجلجلة متفاعلة في نفس الشاعر أصبحت ساكنة ومسالمة وهادئة تشبه تلك النسمة اللطيفة وتلك الهمسة الخفية. والعلاقة المشتركة هنا بين ركني التشبيه هو السكون والهدوء. وصورة هذا التشبيه وردت بهذا النمط :

المشبه + أداة التشبيه + المشبه به + وجه الشبه. وتفصيل الأركان كما يلي :

الضجة في هدوئها + الكاف + أرق همسة + السكون والهدوء.

والتشبيهان الخامس والسادس في قوله:

¹ - المصدر السابق، ص 63.

وما أكرم الصحراء.. تصدى.. ونمنمت لنا برد ظل كالنعيم رطيب⁽¹⁾

في هذا البيت تشبيهان. أما التشبيه الأول فهو "برد ظل" تشبيه بليغ حيث شبه الشاعر الظل بالبرد أي أنه شبه الظل وكأنه كساء مخطط يلتحف به والمقصود أن هذا الظل مرسوم بسبب تلك الواحات التي تركت أثر ذلك الظل المخطط حتى أصبح كالبرد.

وأما التشبيه الثاني ففي قوله "برد ظل كالنعيم رطيب" حيث شبه الظل المرسوم بالنعيم أي بشيء تسر به النفس . ووجه الشبه هو الهدوء والراحة بين الظل والنعيم. وهذا التشبيه يوحي بأن تلك الصحراء تحوي واحات من النخيل يظهر فيها الظل كأنه برد. وهذا الظل بهذه الصفة هو أشبه بالنعيم حيث وجد فيه الراحة والهدوء. فكل من الظل والنعيم يسر النفس ويريحها.

والتشبيه السابع في قوله:

وعرنتي الأيام ممن أحبهم كأيك - تحاماه الربيع - سليب⁽²⁾

المشبه + أداة التشبيه + المشبه به + وجه الشبه

فقد الأحبة + الكاف + الشجر الملتف السليب + سلب الأحبة والأوراق.

فالشاعر يشكو في هذا البيت فقد الأحبة. إذ شبه حالته هذه بذلك الشجر الذي يلف بعضه بعضا (وهو الأيك) لكنه صار مسلوبا من بعض هذا الشجر. وكأنني به يريد أن يقول: لقد تركتني الأيام وحدي ضعيفا مثل حال الشجر الذي كان يلف بعضه بعضا ثم صار مجردا من بعض إخوانه فاقدًا لقوته ونظارته . ووجه الشبه هنا هو فقد الشيء. فهو قد فقد الأصدقاء الذين كانوا يحيطون به فيرفعون من روحه المعنوية. والأيك قد جرد من بعض أشجاره مما أضعفه وأفقده سر جماله . فهذا مسلوب من أحبته وذاك مسلوب من أشجاره.

¹ - المصدر السابق، ص. 65

² - المصدر نفسه، ص. 66

والتشبيه الثامن في قوله:

فيا مهجتي: وادي الأمين محمد خصيب الهدى والزرع غير خصيب⁽¹⁾

فالتشبيه في قوله خصيب الهدى. وهو تشبيه بليغ، فقد أضاف الهدى إلى الخصيب. والخصيب هنا لم يقصد به الخصب المادي فهذا الواد جديب، لا نبات فيه وإنما هو خصيب بالخير ومفعم بالنور والهدى. فهذا التشبيه يدل على نور الرسالة المحمدية الذي يملأ الأرجاء ويعمها بالخير. وفيه إشارة إلى ذلك الواد المعروف في القرآن الكريم بأنه غير ذي زرع وذلك في قوله تعالى:

﴿رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذِي بَوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ...﴾ (2).

التشبيه التاسع في قوله:

تلاقوا عليها، من غني ومعدم ومن صبية زغب الجناح وشيب⁽³⁾

فالتشبيه هنا في قوله صبية زغب الجناح وهو تشبيه بليغ حيث شبه الأطفال بالفراخ الصغار. و الشاعر في هذا البيت يذكر حالة المساواة الظاهرة في موسم الحج. فكل الحجاج يلبسون لباساً واحداً وكلهم يقفون في مكان واحد وفي زمان واحد يجمعهم أمل واحد وغاية واحدة وهو الطمع في عفو الله ورحمته التي وسعت كل شيء. والكل في صعيد واحد لا فرق بين غني ومعوز ولا بين صغير وكبير، فقد تساوا في هذا الركن العظيم لا فرق بينهم إلا في الجزاء .

والتشبيه العاشر في قوله:

وأطياف جنّ في بحار رمالها تصارع هلي طفوة ورسوب⁽⁴⁾.

فالتشبيه في قوله: بحار رمالها وهو تشبيه بليغ من باب إضافة المشبه للمشبه به حيث شبه رمال الصحراء وكأنها البحار. فالشاعر في كل حين يعاود وصف الصحراء وما تحويه في رحلة الروحانية الخيالية من أطياف الجن التي تصارع

¹ - المصدر السابق، ص 61.

² - سورة إبراهيم: 37.

³ - الديوان، ص 62.

⁴ - المصدر نفسه، ص 63.

رمال الصحراء في حالة الغوص والطفو فوق الرمال ،أي أنه يتخيل الجن وهي في صراع مع الرمال. فهي تراوده من حين إلى آخر، وهي توحى على تلك الجن التي يعتقد عرب الصحراء قديماً أنها تعيش في الوديان، وواد عبقر الشهير خير دليل على ذلك⁽¹⁾.

الاستعارة:

إن للاستعارة مكانة هامة في بناء الخطاب الشعري وقد تناولها الكثير من النقاد القدامى فأبو هلال العسكري يعرفها بأنها «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»⁽²⁾.

و تناولها عبد القاهر الجرجاني بشكل دقيق، فقسمها إلى قسمين مفيدة وغير مفيدة. يقول في هذا التقسيم: «أنا أبدأ بذكر غير المفيد فإنه قصير الباع، قليل الاتساع... وموضع هذا الذي لا يفيد نقله، حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة والوقوف في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفة للإنسان والمشفر للبعير... وأما المفيد، فقد بان لك باستعارته فائدة ومعنى من المعاني وغرض من الأغراض. لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك وجملتها تلك الفائدة وذلك الغرض التشبيه»⁽³⁾ ويبين ابن رشيق أهميتها فيقول: "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع وليس في حلّى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها»⁽⁴⁾.

¹ - انظر: شاهر أمرير، الموقف والمعاناة في شعر بدوي الجبل، مطبعة اليازجي، دمشق، ص313.

² - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص205.

³ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الاسكندراني، دم مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1998، ص31، 32.

⁴ - العمدة، ص268.

الاستعارة عند المحدثين:

لقيت الاستعارة اهتماما بالغ لدى المحدثين كونها تشكل عنصرا بارزا في بناء النص الشعري متعددة في ذلك بقية العناصر الأخرى المكونة له؛ لأن « كل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر، وألفاظه ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر»⁽¹⁾. فالاستعارة تعتبر من أهم الوسائل للحكم على شاعرية الشاعر وذلك في قوله أرسطو المشهورة: « إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات الاستعارة علامة العبقرية. إنها لا يمكن أن تعلم. إنها لا تمنح للآخرين»⁽²⁾. ويتضح مما أورده مصطفى ناصف أنه منحاز إلى الاستعارة دون غيرها من الصور في سيطرتها عليهم ووقوفها مكانا عاليا دونهم في نقل التجربة الشعرية وهي إلى ذلك علامة على نبوغ الشاعر وتفوقه .

ويرى جابر عصفور أن « الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتميز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة»⁽³⁾. فواضح من هذا التعريف أن الاستعارة تركز في بنائها على التشبيه وتتميز بالإيجاز، فالدال واحد والمدلولات متعددة.

وعلى أية حال فالاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه. وقد دقق البلاغيون في تقسيم الاستعارة أقساما مختلفة ناظرين إليها من عدة زوايا فمن زاوية المستعار قسموها إلى تصريحية ومكنية ومن زاوية المتعلقات بطرفي الاستعارة قسموها إلى مطلقة ومجردة ومرشحة، ومن الوجهة الدلالية إلى تجسدية وإحيائية وتشخيصية ومن الناحية النحوية إلى فعلية ومفعولية واسمية ووصفية وإضافية⁽⁴⁾.

¹ - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 124.

² - المرجع نفسه، ص ن.

³ - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 201.

⁴ - انظر: التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، سعد مصلوح مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 45، 1987، ص 43. نقلا عن محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، كلية الآداب القاهرة ط1، 2000، ص 200.

الاستعارة في القصيدة:

استخدم الشاعر الاستعارة المكنية بشكل يلفت الانتباه حيث لا يكاد يخلو بيت منها، ولعل ذلك راجع إلى طبيعة موضوع القصيدة الصوفي المعتمد على التصوير وعلى الرمز. ومن أمثلة هذا الاستخدام قول البدوي في مطلع القصيدة:

بنور على أم القرى وبطيب غسلت فؤادي من أسى ولهيب⁽¹⁾

فالاستعارة المكنية في قوله: غسلت فؤادي. حيث جعل الفؤاد شيئاً يغسل أي شبه الفؤاد بشيء مادي يغسل، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه.

وهذه الاستعارة توحى بأن الشاعر في رحلته إلى الكعبة الشريفة كان قد بدأ بالتطهير القلبي للتخلص من كل ما يعلق به من الذنوب ومن السيئات والأدران التي ربما تلحق به. ففي هذه الاستعارة تشخيص للجانب المعنوي بإلباسه صورة المادي أي أنه شخص الفؤاد في صورة مادة تغسل. وهذا التشخيص يكسب المعنى قوة ويجعلنا نعيش مشاعر البدوي المتأججة بين جنبيه. والاستعارة المكنية الثانية في قوله:

لثمت الثرى سبعا وكحلت مقلتي بحسن كأسرار السماء مهيب⁽²⁾

فالاستعارة المكنية في قوله: كحلت مقلتي بحسن. وذلك أنه شبه الحسن بالكل الذي يكتحل به ثم حذف المشبه به وأبقى على شيء من متعلقاته. وهنا أيضاً تصوير تشخيصي يشخص فيه الشاعر جانباً معنوياً حيث يتجسد المجرد في صورة مادية. فهذه الاستعارة توحى بجمال الكعبة وما يحيط بها. فهو يكحل عينيه برؤيتها البادية في أحسن منظر. وفي هذا التصوير تتبين رغبة الشاعر في تحويل مجردات عالمه الروحي لتصبح مجسدة أما الأعين فهو في رحلة خيالية يتمنى كما لو أنها حقيقة وواقعة على أرض الواقع.

¹ - الديوان، ص 61.

² - المصدر نفسه، ص ن.

الاستعارة الثالثة في البيت:

وَأَمْسَكَتْ قَلْبِي لَا يَطِيرُ إِلَى (مَنَى) بِأَعْبَائِهِ مِنْ لَهْفَةٍ وَوَجِيبٍ⁽¹⁾

فالاستعارة في قوله: أَمْسَكَتْ قَلْبِي لَا يَطِيرُ. فهو قد شبه القلب بالطائر ثم حذف المشبه به الطائر فهي استعارة مكنية تدل على مدى شوق وشغف البدوي إلى رؤية الكعبة الشريفة. وهذا ما يؤكد قلبه الذي كاد يطير. وفي ذلك إشارة إلى خفقان قلبه واضطرابه فهو في حالة صب عارم يجتاحه للقاء الكعبة الشريفة وهذا التصوير فيه من التجسيد الحي ما يجعل من هذا القلب طائرا يطير بشوقه ولهفته إلى وجهته ومبتغاه .

والاستعارة الرابعة في قوله:

وَيَا مَهْجَتِي بَيْنَ الْحُطِيمِ وَزَمْزَمَ تَرَكْتُ دُمُوعِي شَافِعَا لَذْنُوبِي⁽²⁾

الاستعارة في قوله: دُمُوعِي شَافِعَا لَذْنُوبِي. والدموع لا تشفع ولكن الشاعر شبهها بوسيط يشفع له ذنوبه عند الله تعالى فحذف المشبه به وذكر المشبه الذي هو الدموع فهي استعارة مكنية توحى بأن الشاعر في حالة تذكر ليوم الحساب وذلك عند رؤيته لتلك الأماكن المقدسة بين الحطيم وزمزم . فقد مضى الشاعر في طريقه الممتلئ بالإيمان والشوق تصاحبه دموع لا تكاد تتوقف تدل على وجع قلبه من تلك الذنوب فهو في حاله تلك بين خوف ورهبة وطمع ورغبة.

والاستعارتان الخامسة والسادسة في قوله:

وَفِي الْكَعْبَةِ الزَّهْرَاءُ زِينَتٌ لَوْعَتِي وَعَطَرَ أَبْوَابَ السَّمَاءِ نَحِيبِي⁽³⁾

في هذا البيت استعارتان أما الأولى فتتجلى في قوله: زِينَتٌ لَوْعَتِي . حيث شبه الشاعر اللوعة بشيء مادي يزين به فحذف المشبه به وأبقى على شيء من متعلقاته الذي هو زينت وذكر المشبه وهو لوعتي فهي استعارة مكنية.

¹ - المصدر السابق، ص ن.

² - المصدر نفسه، ص 61.

³ - نفسه، ص ن.

وأما الثانية، فهي التي في قوله : عطر أبواب السماء نحبي. فقد شبه النحيب بالعطر، وفي ذلك استعارة مكنية. وهاتان الاستعارتان تدلان على الإيمان الذي وصل إليه الشاعر فقد عبرت عنه هاتان اللفظتان لوعتي ونحبي . فاللوعة جاءت نتيجة شوقه الشديد للقاء الكعبة الشريفة. وكان البكاء والنحيب تعبيراً صادقا عن هذه اللوعة . ويعد الصوفيون «البكاء نفحة من النفحات الشعرية لأنه لا يكون إلا من فيض الوجود، وقوة الإحساس، وهو من وسائل الإفصاح عن أوجاع القلوب»⁽¹⁾.

والاستعارة السابعة في قوله:

وبدلت حسنا ضاحك الدل ناعما بحسن عنيف في الرمال كئيب⁽²⁾

الاستعارة في قوله حسنا ضاحكا. فشبه الحسن بالمرأة وحذف المشبه به وهو المرأة وأبقى شيء من لوازمه وهو الضحك والنعومة على سبيل الاستعارة المكنية. وهي تدل على حالة الشاعر في هذا الجو الروحاني المفعم بالحب الإلهي فهو يستبدل حب الحسنات ويؤثر عليه حبا جديدا أي حب الصحراء فعالمها رهيب ساحر. وهذه الصورة تجسدية، فقد أسقط الشاعر فيها صفة الضحك على الحسن فجعله إنسانا يضحك. وهذا أضفى على المعنى رونقا وزاده جمالا.

الاستعارة الثامنة في قوله:

وسمر خيام مزق الصمت عندها حمام خيل بشرت بركوب⁽³⁾

فالاستعارة في قوله :مزق الصمت. حيث شبه الشاعر الصمت بالإنسان . وهي استعارة مكنية تشخيصية. فقد جعل الصمت وكأنه إنسان يمزق الأشياء.

¹ - زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار الجيل ، بيروت، ط1، ص 90.

² - الديوان، ص 63.

³ - المصدر نفسه ص 64.

وتشير الاستعارة في هذا البيت إلى تلك الخيام العربية، وهي رمز الكرم والجود وإلى تلك الخيول العربية الأصلية التي يراها تحمم في مرابطها تشتاق إلى لحظة الانطلاق. فهذه الخيول رمز الشجاعة والبطولة.

وهناك العديد من الاستعارات المكنية في هذه القصيدة - حيث إن نسبة هذه الاستعارات قد طغت على جميع الصور الأخرى في هذه القصيدة - التي لم يمكنني تفصيل القول فيها، فارتأيت إدراجها بوجه عام في الجدول الآتي:

صفحته في الديوان	الاستعارة	نوعها
ص 63	ومن سحب الحراء هام بعالم	مكنية
ص 64	وتكبيرة في الفجر سالت	مكنية
ص 64	أشم الرمال السمر	مكنية
ص 64	كل سكرى بالدلال عروب	مكنية
ص 65	ترش النجوم النور	مكنية
ص 65	فأترع أحلامي	مكنية
ص 65	وما أكرم الصحراء	مكنية
ص 65	شكا الدهر مما أتعبته رمالها	مكنية
ص 65	وصبر من الصحراء أحكمت نسجه	مكنية
ص 65	ويندى بشعري فيه كل كثيب	مكنية
ص 66	ويا رب في قلبي ندوب جديدة	مكنية
ص 70	وهب جنون الريح	مكنية
ص 70	يرقصها حيناً	مكنية

ونلاحظ على هذا الجدول هيمنة الاستعارة المكنية في نص القصيدة حيث « تتميز الاستعارة المكنية بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض مألوماته محلّة ، مما يفرض على المتقبل تخطى مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة »⁽¹⁾.

ومن خلال متابعتي ودراستي للاستعارة في النص استنتجت مايلي:

- كثرة الاستعارات في القصيدة تأتي في المرتبة الأولى من حيث نسبتها من مجموع الصور البلاغية.

- طغيان الاستعارة المكنية بالخصوص في القصيدة .

- و معظم هذه الصور جاءت تشخيصية وتجسدية، فبدوي الجبل يبدو أنه يميل إلى إلصاق الصفات البشرية بصوره الفنية، وهو بذلك يضيف عليها طابعا إنسانيا ساميا. وهذا المعنى يوضحه أكثر تيسير جريكوس في قوله: « إن بدوي الجبل يستمد جذور خياله من اللاشعور الجماعي: أي من الغريزي أو الفردي ويتسامى به وبإحصاء الصور الشعرية والكشف عن دلالتها في حياة الشاعر ومجتمعه نقف على أصالة الشاعر وعلى وحدة عمله الأدبي، وأسسه الإنسانية»⁽²⁾.

ثالثا: الكناية: وردت الكناية عند أبي هلال العسكري تحمل مصطلحا آخر يسمى "الإشارة" وهي « أن يكون اللفظ القليل مشارا به إلى معان كثيرة بإيماء إليها. و لمحة تدل عليها...»⁽³⁾.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد عرفها بقوله: « والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه

¹ - خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 166.

² - الصورة الفنية في شعر بدوي الجبل، مخطوط ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية د ت، ص 127.

³ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 273.

مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد" يريدون: طويل القامة، وفي المرأة "نوؤم الضحى" والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها «⁽¹⁾.

ويعرفها الخطيب القزويني بقوله: «الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ»⁽²⁾.

والكناية عند السكاكي «هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك»⁽³⁾.

فمن التعاريف السابقة يتبين لنا أن الكناية لها معنيان: معنى ظاهر لا يقصد لذاته، ومعنى خفي هو المقصود، حيث يعطي الكناية قيمة فنية وجمالية. يقول الجرجاني: «قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح. وأن للاستعارة مزية وفضلا. وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة»⁽⁴⁾.

وباعتبار الكناية انتقالا في الدلالة، فلا بد من وجود وسائط ولوازم تقودنا إلى المعنى المقصود وعلى أساس هذه الوسائط تنقسم الكناية إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء كما يقرر ذلك السكاكي في قوله: «متى كانت الكناية عرضية على ما عرفت كان إطلاق اسم التعريض عليها مناسبا، وإذا لم تكن كذلك نظر، فإن كانت ذات مسافة بينها وبين المكني عنه متباعدة، لتوسط لوازم، كما في: "كثير الرماد" وأشباهه، كان إطلاق اسم التلويح عليها مناسبا، لأن التلويح هو: أن تشير إلى غيرك عن بعد وإن كانت ذات مسافة قريبة، مع نوع من الخفاء، كنحو: "عريض القفا"، "وعريض الوسادة"، كان إطلاق اسم الرمز عليها مناسبا، لأن الرمز: هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية مثال:

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 52.

2 - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 241.

3 - السكاكي، مفتاح العلوم، ص 512.

4 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 55.

رمزت إلي مخافة من بعلمها من غير أن تبدي هناك كلامها

وان كانت لا مع نوع من الخفاء ،كقول أبي تمام:

أَبْنَى فَمَا يَزُرُنْ سَوَى كَرِيمٍ وَحَدَّ بَكَ أَنْ يَزُرُنْ أَبَا سَعِيدٍ

فإنه في إفادة: أن أبا سعيد كريم، غير خاف، كان إطلاق اسم الإيماء والإشارة عليها مناسبا»⁽¹⁾.

و في دراستي للكناية في القصيدة اعتمدت على التقسيمات السابقة. فهي تساهم في تتبع الدلالات التي عن طريقها يتضح جمال أسلوب الشاعر ورقته في التعبير عن المعنى الخفي الذي يقصده فهو قد يومئ أو يرمز أو يعرض .

الكناية في القصيدة:

وردت الكناية في القصيدة بنسبة لا بأس بها مقارنة مع الصور الأخرى.

أولاً:الإشارة أو الإيماء:« وهو الذي قلت وسائطه مع وضوح اللزوم بلا تعريض»⁽²⁾. وقد تنوعت أساليب الإشارة في القصيدة فمنها:« ما ينبني على قول مأثور محذوف لكن السياق يدل عليه»⁽³⁾.

ومن ذلك كنايته عن شمول الدعوة الإسلامية للناس أجمعين. وهي الدعوة التي حمل لواءها الرسول صلى الله عليه وسلم. وتتجلى هذه الكناية في قول الشاعر:

أرى بخيال السُّحْب - خطو محمد على مخصب من بيدها وجديب⁽⁴⁾.

فكأنني به يشير إلى قوله تعالى: ﴿ وما أرسلناك إلا كافة للناس ﴾⁽⁵⁾.

فدعوة الرسول صلى الله عليه وسلم شملت جميع ربوع الجزيرة العربية وغيرها من المناطق، الجديبة منها والمخصبة، السهلية منها والجبالية، فقد توجهت إلى الناس كافة داعية إياهم إلى نور الهداية الإسلامية الذي به يسعدون ويفرحون.

¹ - السكاكي، مفتاح العلوم، ص521.

² - الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 279.

³ - الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 218.

⁴ - الديوان، ص 64.

⁵ - سورة سبأ: 28.

وفي قوله:

وأهرب كبرا، أو حياءً لزلتي وفيك نعم، لكن إليك هروبي⁽¹⁾.

فهنا كناية عن طلب الشاعر العفو من الله عز وجل

وفي البيت اقتباس من قوله تعالى: ﴿ ففروا إلى الله.. ﴾⁽²⁾.

فالشاعر يعترف بتلك الذنوب والزلات التي وقع فيها بشيء من الخجل، فيفر إلى الله تعالى عساه في ذلك أن ينال مغفرته ويتجاوز عنه، فرحمة الله واسعة.

وفي قوله:

وكيف وثوبي للزمان وأهله وللشيب أصفاد يعقن وثوبي⁽³⁾.

إشارة إلى العوائق والموانع التي تركت الشاعر دون تحقيق أهدافه وطموحاته فهو يشير إلى أن الشيب هو العائق عن الوصول والوثوب إلى الأهداف والغايات، فهو أغلال وأصفاد تحول دون وثوبه لتحقيق طموحاته.

ثانيا الرمز:

عرفه الهاشمي بقوله: « وهو الذي قلت وسائطه مع خفاء في اللزوم بلا تعريض نحو: "فلان عريض القفا أو عريض الوسادة"، كناية عن بلادته وبلايته »⁽⁴⁾. ويعرفه الطرابلسي بقوله: « الرمز عند العرب هو الكناية التي تتميز بشيئين: قلة الوسائط وخفاء المدلول »⁽⁵⁾. والرمز الكنائي هو كل رمز استعمله الشاعر في خطابه ليمثل « وسيلة من وسائل الربط بين عنصرين يتداعيان، لغاية دلالة أحدهما على أحدهما الآخر »⁽⁶⁾. والرمز في القصيدة في مثل قول البدوي:

1 - الديوان، ص 68.

2 - سورة الذاريات: 50.

3 - الديوان، ص 66.

4 - جواهر البلاغة، ص 278.

5 - خصائص الشوقيات، 220.

6 - المرجع نفسه، ص 222.

وسمر خيام مزّ ق الصمت عندها حماحم خيل بشرت بركوب⁽¹⁾.

وهنا رمز بدوي الجبل في قوله: "سمر خيام" إلى الكرم والجود اللذان ميزا العربي، وكذلك رمز بحماحم خيل إلى الخيول العربية الأصيلة التي ترمز إلى الشجاعة والبطولة والفروسية، ولعل الشاعر أرادها أن ترمز إلى تلك الفتوحات الإسلامية التي انطلقت في مشارق الأرض ومغاربها على ظهور تلك الخيول العربية والتي كانت بدايتها من الصحراء رمز القيم النبيلة والشيم الأصيلة . وفي قوله:

ولو أن عندي للشباب بقية خفت إليها فوق ظهر نجيب⁽²⁾.

فالشاعر في هذا البيت يريد رحلة جسدية وروحية إلى الكعبة الشريفة لكن مسألة العمر تحول دون ذلك فتعجزه عن الحضور إلى تلك البقاع المقدسة. فلو أن لديه بقية من عنفوان الشباب لخف إليها وقام بكل ما يجب عليه. ويفصح الشاعر هنا عن الوسيلة التي انتقاها لرحلته وهي الناقة الأصلية النجبية والرمز في هذا البيت يتمثل في استعماله الناقة النجبية وسيلة لرحلته لأنها من مرموزيات الأدب الصوفي. فالناقة رمز على « النفس التي تغد السير لتقطع مراحل السلوك متجاوزة عقبات الطريق إلى الله، ورمزا على الأعمال الباطنة والظاهرة التي يحمل عليها الصوفي في هجرته إلى الله»⁽³⁾.

ومن هنا جاء اختيار البدوي للناقة وسيلة ارتحال إلى الرحاب المقدسة فهي رمز للمكابدة والمجاهدة ورمز للصبر والجلد. والرمز الآخر في قوله:

هتكت حجاب الصمت بيني وبينها بشبّابة سكرى الحنين خلوب⁽⁴⁾

¹ - الديوان، ص 64.

² - المصدر نفسه ص 62.

³ - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 197.

⁴ - الديوان، ص 62.

فالشاعر يلجأ إلى شبابه جاعلا منها أداة لتمزيق هذا الصمت الذي خيم عليه وعلى ما يحيط به. ولعل اختياره للشبابية كان تعبيراً عن حالة من الوحشة والقلق اللذان عايشهما في وقت من الأوقات، وهي حالة لا يخفف من وطئها لديه إلا أصوات هذه الشبابية وهذه الأخيرة تفيض حناناً وتفتن الأبواب وتستهي النفوس. فالشاعر ينفث مكنونات صدره عبر ثقوب الشبابية لتحمل همه ووجعه .

ثالثاً التعريض:

ذكر بعض البلاغيين أن التعريض « لغة: خلاف التصريح .واصطلاحاً: هو أن يطلق الكلام، ويشار به إلى معنى آخر يفهم من السياق نحو قولك للمؤذي: "المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده". تعريضاً ينفي صفة الإسلام عن المؤذي»⁽¹⁾.

وعرفه الطرابلسي بقوله: «هو أن يطلق الكلام ويشار به إلى معنى آخر يفهم من السياق، فهو نوع من التصوير يدخل في باب الكناية ،لأن العلاقة بين الدال والمدلول فيه تتبنى على الحقيقة. ويتميز التعريض بالاستغناء عن المعنى الأصلي المراد والتعبير عنه بمعنى آخر ، فعنصر المفاجأة والتضليل يؤديان دوراً هاماً فيه »⁽²⁾.

ومن صور التعريض في القصيدة قول بدوي الجبل:

ونار ا على نجد من الرمل أو قدت لنجدة محروم وغوث حريب⁽³⁾.

ففي البيت كناية عن كرم أهل نجد، وذلك من خلال شبوب النيران وهذا يستلزم منه كثرة الطبخ . وبالتالي إكرام الضيوف. وهذه الكناية تدل على أسلوب التلويح الذي تكثر الوسائط فيه.

وفي قوله :

¹ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 278.

² - انظر: خصائص الشوقيات، ص 222.

³ - الديوان ،ص 64.

نقلت إلى قلبي حياءً وعفةً أسارير وجهي من أسى وقطوب⁽¹⁾

كناية عن الآلام التي يعاني منها الشاعر من فقد الأحبة ومن الغربة فهما قاسيان على قلبه .

ومن التعريض قوله:

ورب بعيد عنك أحلى من المنى ورب قريب الدار غير قريب⁽²⁾

وهنا كناية دالة على التعريض الذي هو خلاف الإفصاح كما سبق ذكره. وهذا التعريض يدل عليه السياق. فالشاعر هنا يجرد القرب المكاني من مضمونه فهو لا يقصد قرب الدار قرباً حقيقياً، لأن البعيد مكانياً قد يكون هو الأقرب. ولعل المقصود بالقرب هنا هو القرب الروحي.

فهذا البيت كناية عن التقرب إلى الله عز وجل الذي لم يفصح عنه الشاعر ولكن من خلال السياق تبين المعنى المراد من القرب وهو القرب الفكري والوجداني. وهذا الذي يجعل البعيد قريباً إلى القلب، وهذا يعني حبه لله وتعلقه به وتقربه منه. وفي قوله:

تداووا من الجلى بجلى وخلفوا وراءهم الإسلام خير طبيب⁽³⁾

وفي البيت كناية عن طيش وسفاهة هؤلاء الذين عالجوا مرضهم بالمرض. وهذا لأنهم تنكبوا الصراط وتكفوا نعمة الإسلام التي بها تطمئن النفوس وتقرّ بها الأعين وتشفى منها الأسقام.

وفي قوله:

ومن هذه الصحراء أنوار مرسل ورايات منصور وبدع خطيب⁽⁴⁾

1 - المصدر السابق، ص 66.

2 - المصدر نفسه، ص ن.

3 - نفسه، ص 67.

4 - نفسه، ص 64.

والبيت فيه كناية عن الفتوحات الإسلامية التي انطلقت من شبه الجزيرة العربية وذلك في قوله "رايات منصور" وقد أضاف هذه الرايات أو الفتوحات إلى كلمة منصور، ليدل بذلك على نصره الله لها. فالنصر لا يكون إلا من عند الله.

وهكذا تتراءى لنا جمالية أسلوب الكناية الذي يدل على مقدرة الشاعر على اختياراً لألفاظ المعبرة ومن ثم طريقة النظم التي توحى بقدره خياله على التعبير فهو «لم يؤلف صوره من فراغ، بل استطاع بملكة الخيال أن يؤلف صوره من إحساسات ومدرجات بناها من جديد وصنع علاقات مبتكرة بين الكلمات. وقد توافرت عند الشاعر مكونات اللغة التخيلية»⁽¹⁾. وهذا ما جعل الصورة عند بدوي الجبل تبرز مكثفة وموحية.

والصورة الفنية عند بدوي الجبل على ما يظهر امتزجت بين التقليدية والرمزية. ويفضل ابتكاره للصور والتي جدد في بنائها على ما بدا منها في نصه الشعري "الكعبة الزهراء" انتهى به المطاف إلى رحاب الصوفية وما يحويه معجمها من صور ورموز وإشارات.

¹ - تيسير جريكوس، الصورة الفنية في شعر بدوي الجبل، ص 128.

المبحث الثالث : الحقول الدلالية

وقبل أن أشير إليها أريد بدءاً أن ألفت إلى مكانة الدلالة . فهي غاية وهدف كل تواصل بين الأفراد، حيث تكون وسيلته اللغة التي ترسل دائماً لتوضيح معنى معين يستفاد منها، ولذلك يعد المعنى أو الدلالة من أهم فروع الدراسات اللغوية .

ونظراً لهذه الأهمية التي تميزت وانفردت بها الدلالة ظهرت نظريات كثيرة ومناهج عديدة تهدف إلى تحديد قوانين التفاهم وتسهيل إيصال الأفكار والمعاني ومن بينها نظرية الحقول الدلالية: « وهي نظرية سبق إليها علماء اللغة العربية في معجماتهم التي وضعوها على المعاني والموضوعات ، وهي كتب تناولت تقسيم اللغة على علاقات دلالية في الحيوان والنبات والإنسان والجماد والطبيعة – السماوات والأرض – ولكن هذه الموضوعات التي تناولها العرب في معجماتهم كانت تنسم بالعمومية، وتحتاج إلى تنظيم أدق وأكثر في المنهج»⁽¹⁾.

أما المحدثون فقد ذهبوا إلى وضع مناهج دقيقة وذلك من خلال حصر مجموعة من المفردات المشتركة الملامح في حقل معين أو مجال معين. ومن هؤلاء تيرير وأبس، حيث نظروا إلى أن مفردات اللغة تقوم على أساس وجود ملامح مشتركة بين كلمات حقل معين، كمجال المحسوسات وأخرى مجال الذهنيات والمترادفات والمتضادات والصيغ الصرفية⁽²⁾.

ويعرف أحمد مختار عمر الحقل الدلالي بأنه «هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظاً مثل: أحمر أزرق - أصفر - أخضر - أبيض... الخ»⁽³⁾.

¹ - العربية والبحث اللغوي المعاصر، رشيد عبد الرحمان العبيدي، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2004 ص 202.

² - انظر: المرجع نفسه، ص ن.

³ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط7، 2009، ص 79.

ومعنى هذا أن المفردة تعرف دلالتها من خلال فهم مجموعة من المفردات بينها علاقة دلالية داخل الحقل، وهذا ما ذهب إليه ليونز من أن معنى الكلمة يتحدد بأنه «محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي»⁽¹⁾. إذا، فمعرفة الحقل الذي تنتمي إليه الكلمة يساعد في تعريف معناها. «وهدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر وصلاتها بالمصطلح العام»⁽²⁾.

ويحتوى شعر البدوي على معجم لغوي ثري وذلك، لأن مفرداته «تعيدنا إلى التراث الشعري لغة لا دلالة، لأن أغلب هذه المفردات قد انزاحت عن دلالتها المعجمية والتراثية؛ لتصبح في تشكيلاتها الجديدة رموزاً خاصة بالشاعر: بوراً رمزية تمنح شعره مرونة وقيمة ترابطية كبرى، وتعدّ في الدلالة، إنها رموز تتحرك في المجموعة الشعرية من دون أن تعتمد على أية مقارنات أو تعادلات مع أي مفهوم أو فكرة مسبقة»⁽³⁾ وهذا ما يتبين في الحقول الدلالية التي دارت في قصيدة الكعبة الزهراء والتي قسمتها إلى خمسة حقول هي:

1- حقل الألفاظ الدينية.

2- حقل الألفاظ الصوفية

3- حقل المكان.

4- حقل الألم والعذاب.

5- حقل الأمل والحياة

¹ - المرجع السابق، ص 80.

² - المرجع نفسه، ص 110.

³ - لطيفة برهم، رمز الصحراء في شعر بدوي الجبل، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، مج 30، العدد 1، 2008، ص 39.

أولاً: حقل الألفاظ الدينية:

لما كان موضوع القصيدة مرتبطاً بالركن الخامس من أركان الإسلام ألا وهو الحج، فإن هذا أدى بالشاعر إلى استعمال ألفاظ دينية متعلقة بهذا الركن وبشعائر الدين الإسلامي. فدارت كلها في حقل واحد، ومن هذه الألفاظ: "النور، أم القرى منى، الأمين، محمد، الهدى، الكعبة، الوحي، الحطيم، زمزم الشفاعة، الإله، الدعاء المحرم، الذنوب، العفو، الله، الصدق الجن، الحياء، العفة الإيمان، رب، جبار الحساب، الإسلام، الألفة، الرحمة، الحج، البيت، السمع حسيب، النعمة، الكفر الشرك، الجنان، الحور، أحمد، رسول الله، الثواب المعجز، القرآن، الحجيج، مكة أبا الزهراء، الكذب".

ورغم أن هذه الألفاظ تدور في فضاء الحقل الدلالي الديني لكنها جاءت متنوعة الدلالة، فمنها ما جاء متعلقاً بالله سبحانه وتعالى وصفاته فمنها: "الله، الإله، رب، جبار، الحسيب".

ومنها ما جاء متعلقاً بشعيرة الحج وأماكن أدائها مثل: "الكعبة، مكة، أم القرى، الحطيم، زمزم، البيت، الحج، الإحرام، الحجيج، محرم"

ومنها ما جاء مرتبطاً بالذنوب والخطايا: "الشرك، الكفر، الكذب، الذنوب"

ومنها ما جاء مرتبطاً بأسماء الرسول صلى الله عليه وسلم وألقابه نحو:

"محمد، أحمد، رسول الله، أبا الزهراء، الأمين"

ومنها ما جاء مرتبطاً بالإسلام ومزاياه نحو: "الإسلام، النور، الرحمة، الألفة السماحة، الحياء، العفة، الصدق، الهدى، نعمة، العفو، الشفاعة".

وبلاحظ على هذا الحقل أن أكثر الألفاظ دورانا في القصيدة هو لفظ الجلالة "الله" حيث تكرر 14 مرة، فضلاً عن أسمائه الجبار والحسيب الأمر الذي يعكس حالة الشاعر الوجدانية والروحانية المتعلقة بحب الله سبحانه وتعالى فهناك حضور إلهي قوي في قلب الشاعر. وقد وظف الشاعر هذه الألفاظ في سياقات عدة منها:

سياق الدعاء والمناجاة الذاتية التي تعكس المشاعر الوجدانية بينه وبين خالقه، فهو يناجي ربه في كثير من محطات رحلته الخيالية كقوله:

ويا رب في قلبي ندوب جديدة .*. تريد القرى من سالفات ندوب
يريد حسابي ظالم بعد ظالم .*. وما غير جبار السماء حسيبي
ويا رب صن بالحب قومي مؤلفا .*. شتات قلوب لا شتات دروب
ويا رب لا تقبل صفاء بشاشة .*. إذا لم يصاحبه صفاء قلوب⁽¹⁾.

فهذه الجراح التي يعاني منها البدوي وهذا العذاب الذي استقر في قلبه يدل على مصائب الدهر ونوائبه التي تعرض لها في حياته حتى أوجعت قلبه فهو دائما ما يلجأ إلى الله يشكو إليه توالي الجراح على قلبه ويشكو إليه كذلك ظلم العباد له ومحاولتهم إيذائه ومحاسبتهم له، فتجده يرفض هذه المحاسبة، ويرضى بمحاسبة الخالق الأعلى ومن شدة تعلقه بخالقه وإيمانه به فهو لا يزال يناجيه عسى أن يجيبه في مطالبه المتمثلة في دعوته الله سبحانه وتعالى أن يؤلف بين قلوب بني قومه، وينشر السلام والمحبة بينهم، ويسد خطى العرب وينزع الأحقاد من قلوبهم فتصفي وتتوحد. فبتوحيد القلوب تتوحد الأهداف والسبل.

ويدعوه أيضا أن تصفو القلوب من الحقد والكراهية وتمتلئ بالحب والمودة، وأن يكون ذلك الصفاء خالصا من القلب، لا الوجه فقط الدال على المظهر. فالوجه مرآة عاكسة لمضمون القلب. فهو ترجمان القلب، فكلما كان القلب صافيا نقيًا كان الوجه أيضا صافيا. ويواصل الشاعر مناجاته ولكن هذه المرة ينتقل الشاعر إلى مجال أوسع من السابق، فمن توحيد العرب إلى تمني توحيد الأمة الإسلامية. وهذا ما يشير إليه بقوله:

ويا رب في الإسلام نور ورحمة .*. وشوق نسيب نازح لنسيب
فألف على الإسلام دنيا تمزقت .*. إلى أمم مقهورة وشعوب⁽¹⁾

¹ - الديوان، ص 66.

كنت بينت سابقا أن بعض خصائص الإسلام التي أوردها الشاعر يمكن جمعها في حقل واحد بألفاظ من القصيدة تدل عليها فهو: نور ورحمة و ألفة... وبدوي الجبل لم يزد على التذكير ببعض خصائص هذا الدين ، وأن يوجد أثرها في حياة الأفراد والمجتمع، فهو يدعو إلى لم الشمل ووحدة الصف بعد أن تفرق قومه إلى دول صغيرة ضعيفة . وبعد أن دعا المسلمين للتوحد عاد إلى الحديث عن نفسه ومراجعتها ومحاسبتها قبل أن يحاسب، وذلك بالاعتراف بالذنوب والخطايا التي اقترفها من دون الشرك ومن دون إذاية الآخرين. يقول مناديا ربه:

و يارب لم أشرك ولم أعرف الأذى .*. وصنت شبابي عنهما ومشيبني
وأهرب كبرا أو حياءً لزلتني .*. وفيك نعم ، لكن إليك هروبي
وأي ذنوب ليس تمحي لشاعر .*. معنى بألوان الجمال طروب
ولو شهدت حور الجنان مدامعي .*. ترشفن في هول الحساب غروبي⁽²⁾

فالشاعر هنا يقف داعيا الله متضرعا إليه بإيمانه فهو لم يعرف الشرك بالله يوما ولم يؤذ الناس، وصان شبابه عنهما، ولكنه يقر بالذنوب الصغيرة والزلات الحقيرة، فيذكرها بشيء من الحياء فيهرب إلى الله عسى أن يعفو عنه ويتجاوز عنها. وأفصح عن شدة توبته بتلك الدموع الغزيرة التي لا تكاد تغادره.

هذا وقد أورد البدوي المفردات الدينية في سياق وصفه لازدحام الحشود من الحجاج وحالة المساواة بينهم في وقوفهم في صعيد واحد ، فهناك يتساوى الغني والفقير ويتواجد الكهل والشاب . يقول في هذا الصدد:

مواكب كالأمواج عج دعاؤها .*. ونار الضحى حمراء ذات شبوب
وردت الصحراء شرقا ومغربا .*. صدى نغم من لوعة ورتوب
تلاقوا عليها من غنى ومعدم .*. ومن صبية زغب الجناح وشيب
نظائر فيها بردهم برد محرم .*. يضوع شذا والقلب قلب منيب

¹ - المصدر السابق، ص 67.

² - المصدر نفسه، ص 68.

أناخوا الذنوب المثقلات لواغبا .*. بأفيح من عفو الاله رحيب
وذلل لعز الله كل مسود .*. ورق لخوف الله كل صليب⁽¹⁾.

فهو يصف الحجاج وهم بأعداد كبيرة يلبون ويكبرون تحت أشعة الشمس الحارقة ، لا يبالون بشيء سوى نيل رضوان الله ومغفرته حتى أصبحت أصواتهم عالية تردد الصحراء أصداءها، فالحجيج قد اجتمعوا من كل حدب وصوب على كلمة واحدة ، لا فرق بين غنيهم وفقيرهم وشيخهم وصغيرهم. فالكل يجمعهم هم واحد وهو إجابتهم لأمر ربهم ورغبتهم في صفح الله عن ذنوبهم لمن جاء تائباً مخلصاً منهم مهما كانت هذه الذنوب حتى ولو كانت بحجم الجبال وبثقلها.

وقال في سياق آخر يمدح رسول الله حبا له، طالبا شفاعته ملحا بالسؤال لربه معبرا على صدق مشاعره بتلك الدموع التي ذرفت مقلته الجريحتان:
مدحت رسول الله أرجو ثوابه .*. وحاشا الندى أن لا يكون مثيبي
وقفت بباب الله ثم ببابه .*. وقوف ملّح بالسؤال دؤوب
صفاء على اسم الله غير مكدر .*. وحب لذات الله غير مشوب
ويا رب عند القبر قبر محمد .*. دعاء قريح المقتلين سليب⁽²⁾.
وبيين كذلك مدى إنسانيته وحبه للخير فيقول:

وآمنت أن الحب خير ونعمة .*. ولا خير عندي في وغي وحروب
وآمنت أن الحب والنور واحد .*. ويكفر باللائاء كل مريب⁽³⁾

¹ - المصدر السابق، ص 62.

² - المصدر نفسه، ص 69.

³ - نفسه، ص 67.

ثانياً: حقل الألفاظ الصوفية:

احتلت الألفاظ الصوفية المرتبة الأولى في القصيدة من حيث شيوعها فقد وردت بنسبة عالية. ومن هذه الألفاظ أذكر: الفؤاد، اللهب، السر، القلب، اللفة الوجيب، الفناء، الذوبان، الدموع، الذنوب، اللوعة، أبواب، النحب، النار السراب، الصحراء، الإنابة، الفبح، الخوف، النحب، الأنس، الوحدة، الغفة السقيا، الصمت، الشابة، السكر، الأطفاف، الهيام، الرهبة، الوجه، القرب البعد الحب، الصفاء، الشوق، الهروب، الحنان، السؤال، الجراح، اللوم، البغض العيوب، الشرب، الطهر، المقلتين، الرجاء، الثناء، الهوى، الصبر، الندم الثواب، اليبين، الوجد...

وتبين لي جليا من خلال هيمنة حقل الألفاظ الصوفية على القصيدة أن البدوي ذو نزعة صوفية، فقد تمثل مواقف الصوفيين خاصة في اختياره واستعماله لألفاظهم من حب وشوق ووجد وهيام ووقوف على الباب والإلحاح في السؤال وغير ذلك مما جاد به معجمهم، وعلى هذا يعد: «التراث الصوفي من أهم المصادر التي استقى منها البدوي صوره ورموزه، فساهمت هذه الرموز والصور في التعبير عن أبعاد تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية والنفسية»⁽¹⁾.

ومن المعروف فإن بدوي الجبل ينتهي نسبه إلى جده المكزون السنجاري العالم المتصوف ربما كان من المتأثرين به، ورغم هذا التأثر فإن ذلك لم يمنعه من أن يبتدع لنفسه صورا وألفاظا جديدة تنم عن عالمه الجديد المليء بالفتن والصراعات فقد عايش الاستعمار وويلاته فهو دائما يحاول الهروب من هذا الواقع والخلص منه ملتجئاً إلى الله سبحانه وتعالى متبتلاً إليه ومناجياً له لعل الله يخرجـه من هذه المحن. وهو في ذلك يتمثل أشعار المتصوفة الكبار. يقول عصام شرتح مؤكداً لما سبق «انفرد البدوي عن المتصوفة الآخرين بابتداع

¹ - عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، ص 197.

رموز صوفية خاصة به منها: "السراب والظعن، والطلل، واللهب القدسي، والروح والنور، والنفس، والصحراء والرمال"، ودارت هذه الرموز حول مشكلة الوجود وكيفية الوصول إلى الحقيقة، والخلاص من الواقع، وقضية التطهير، والثواب والعقاب؛ لذلك تمثل البدوي في نزعتة الصوفية أشعار المتصوفة الكبار أمثال ابن الفارض، ومحي الدين بن عربي، ولسان الدين بن الخطيب، ورابعة العدوية من خلال وصف الرحلة في سبيل الوصول إلى الحقيقة «⁽¹⁾ .

وبالنسبة إلى حقل الألفاظ الصوفية التي استعملها البدوي كما ذكرت سابقا فإنها جاءت متنوعة الدلالة، فمثلا مجال الحب، فالألفاظ الدالة عليه "الحب الشوق، الوجد، الهيام، الهوى، الحزن، البكاء، الدموع، اللوعة، الندم، العذاب " ودارت هذه الألفاظ في حبه لبيت الله الحرام وشوقه إليه وهو حب رام من خلاله الوصول إلى حب ربه وطلب مرضاته. يقول مفصحا عن هذا الحب:

وأمسكت قلبي لا يطير إلى "منى" *. بأعبائه من لهفة، ووجيب
فيا مهجتي وادي الأمين محمد *. خصيب الهدى، والزرع غير خصيب
هنا الكعبة الزهراء والوحي والشذا *. هنا النور، فافني في هواه وذوبي
وفي الكعبة الزهراء زينت لوعتي *. وعطر أبواب السماء نحبي⁽²⁾

فالشاعر هنا يعبر عن حاله الحب العارمة التي تنتابه والشوق والوجد واللهفة حين رؤيته بيت الله الحرام، فمن شدة هذا الحب وهذا الشوق يكاد قلبه يطير من الخفقان بسبب من تلك الفرحة باللقاء، ولكنه يطمئن روحه وقلبه ونفسه بأنه في مهبط الوحي في أم القرى العامرة بأنوار الهداية الربانية التي تغمر الأرجاء فالواد "خصيب الهدى" فهو خصيب بالخير والنور، لا الخصب المادي فمكة بطبيعتها كما نعرف منطقة صحراوية قليلة الزرع ولكنها خصبة بنور هداية

¹ - المرجع السابق، ص 198.

² - الديوان، ص 61.

الله الذي دعا إليه محمد صلى الله عليه وسلم ، وهو يكرر تأكيداً على مكان الكعبة الشريفة فهو لا يكاد يصدق نفسه في أنه في بيت الله الحرام وفي مهبط الوحي على الرسول عليه الصلاة والسلام. واستحضاره لهذه الأماكن المباركة في نفسه جعل روحه تذوب عشقا ووجدًا وولها، فحالة الفناء والذوبان عبر عنها بفعل الأمر " فأفني وذوبي" وهذا ليعبر عما يعمر قلبه من إيمان وشوق ترجمه ذلك البكاء وتلك الدموع المنسكبة من مقلتيه. والبكاء عند الصوفية « نفحة من النفحات الشعرية ، لأنه لا يكون إلا من فيض الوجود، وقوة الإحساس وهو من وسائل الإفصاح عن أوجاع القلوب » (1).

ويبين في سياق آخر حبه لرسول صلى الله عليه وسلم طالبا من ربه شفاعته نبيه ملحا بالسؤال ،وهو واقف ضارعا باب الله يطلب العفو والغفران يقول:

وقفت بباب الله ثم ببابه .*. وقوف ملح بالسؤال دؤوب
صفاء على اسم الله غير مكدر .*. وجأ لذات الله غير مشوب
ويا رب عند القبر قبر محمد .*. دعاء قريح المقلتين سليب
بجمر هوى عند الحجيج لمكة .*. ودمع على طهر المقام سكوب
ورد القلوب الحاققات إلى ند .*. من الحب فواح الظلال عشيبي (2)

فالحب هنا حب خالص لذات الله سبحانه وتعالى، لا شوائب تخالطه ولا غرض آخر معه سوى التقرب إليه سبحانه. وهذا الحب يطابق معنى الحب عند الصوفية فهو « خلوصه إلى القلب وصفائه عن كدورات العوارض، لا غرض له ولا إرادة مع محبوبه» (3).

وما يكابده الشاعر في رحلته تحقيقا لهذا الحب يشبه إلى حد كبير ما يكابده المتصوف الحقيقي من شوق وحنين في سبيل البحث عن الحقيقة.

1 - التصوف الإسلامي، زكي مبارك، ص 99.

2 - الديوان، ص 70، 69.

3 - محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 323، نقلا عن موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1999، ص 275.

و«الصوفية هم أول من ربط بين التجربة الروحية والرحلة واعتبروا بحثهم عن الحقيقة سفرًا مضميًا قد ينتهي بصاحبه إلى النهاية السعيدة»⁽¹⁾.

ومن الرموز الصوفية التي اتكأ عليها بدوي الجبل لإبراز المعاناة والمشاق التي لقيها في رحلاته المفترضة رمز "الصحراء" حيث كررها في القصيدة ثماني مرات، وقد يتساءل أحد ما عن علاقة بدوي الجبل بالصحراء، وما سبب استدعاء لفظ الصحراء بهذا الشكل؟ فيمكن الإجابة عن ذلك بأن الشاعر بالرغم من أنه من منطقة جبلية خصبة لا علاقة لها بالصحراء والجفاف وشدة الحر ومع ذلك فقد وظف هذا الرمز البعيد عن واقعه والحاضر في وعيه، ليدل به عن المعاناة والمصاعب التي ألمت به في حياته، فقد عايش الأحزان والآلام من فقد للأحبة ومن غربة ذاق مرارتها و من ويلات الاستعمار، فيسقط بذلك هذه المشاق على هذا الرمز الصحراء . يقول البدوي :

ومن هذه الصحراء صيغت سجيّتي فكل عجيب الدّهر غير عجيب⁽²⁾

وانتهى به هذا الإسقاط إلى أن يتوحد بهذا الرمز، فالشاعر هو الصحراء والصحراء هي الشاعر. يقول في هذا المعنى:

توحدت بالصحراء حتى مغيبها ومشهدا من مشهدي ومغيب⁽³⁾

فالشاعر قد توحد مع الصحراء بحيث صارت عنده مرآة عاكسة لمشاعره ووجدانه فهو متأثر بها حتى أصبحت أخلاقه وسجاياه من أخلاقها وسجاياها.

والصحراء عند بدوي الجبل رمز للمعاناة الروحية، فليست هنا الصحراء بمعناها الجغرافي والمكاني وإنما هي صحراء الحياة فهي المرآة العاكسة لروحانياته وأحاسيسه. وربما قرأنا في هذه الصحراء مدى روحانية الشاعر فهو يبحث عن

¹ — علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، دط، 1997، ص107.

² — الديوان، ص65.

³ — المصدر نفسه، ص64.

حقيقة صوفية مشرقة يصل إليها بصفاء روحه وصدق إيمانه. والصحراء كما ذكرت من قبل رمز من رموز التصوف و له حضور في الشعر الصوفي يحمل مدلوله الخاص . يقول شاهر أمير في تعليقه على هذا الرمز « فكما حفل الشعر العربي بذكر الصحراء حفل ديوان الشعر الصوفي بذكر الصحراء حيث كانت في أشعارهم رمزا خاصا يعبر عن هجرة السالك إلى ربه» (1).

وهذا الرمز يستدعي عدة صور مترابطة معه مثل صورة النار التي ترافق الصحراء وقت الظهيرة. وفي هذه القصيدة لم تحمل النار معنى النار المحرقة دائما وإنما لها دلالات أخرى يخرجها السياق عن معناها الحقيقي، فهي كذلك « نار الحب وهي أحيانا نار المتصوفة و على الرغم من أنها تتركز غالبا حول مسائل دنيوية صرفه، إلا أنها تحتفظ بنبهها لأنها تتعدى حالة الحب المؤقت إلى نار أبدية لا تتطفئ في القلب» (2).

ويتبين ذلك في قوله:

بنور على أم القرى وبطيب .*. غسلت فؤادي من أسى ولهيب (3)
مواكب كالأمواج، عجّ دعاؤها .*. ونار الضحى حمراء ذات شبوب

فالنار في البيت الأول نور الحق ونور الهداية الإسلامية الذي انتشر على شعاب مكة، فهذه الهداية توصله إلى الله عز وجل، وربما اللهب هنا يدل على ما ينتاب الشاعر من قلق وتوتر في أثناء رحلته الإيمانية إلى الحج، فيتطهر من كل ما يتعلق به من حالات القلق والاضطراب. وفي البيت الثاني قصد بالنار النار الحقيقية فهي (حمراء ذات شبوب) فهو يريد توصيل رسالة مفادها أن الحجاج وهم في بيت الله الحرام يلبون ويكبرون في ظروف صعبة أي تحت وهج الشمس المحرقة، محتسبين وصابرين . ويقول:

1 - الموقف والمعاناة في شعر بدوي الجبل، ص310.
2 - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 275.
3 - الديوان، ص61.

ونارا على نجد من الرمل أو قدت لنجدة محروم وغوث حريب⁽¹⁾

فصورة النار في هذا البيت تعبر عن مدى كرم أهل نجد، ولذلك يعد لفظ النار هنا رمزا لما يحمله من عدة معاني. ومن الدوال التي تستدعيها أيضا الصحراء وتحيل إليها دال السراب الذي يوحي بالأمل الخادع وكأنه يمد الحياة بأمل زائف يقول:

وألف سراب ما كفرت بحسنها وإن فاجأت غدرانها بنضوب⁽²⁾

ولأن الشاعر في شدة شوق ووجد ، فإنه أصبح يرى في ذلك السراب الخادع والزائف الأمل والحياة، وذلك بالرغم من أنه يفاجأ بنضوب الغدران، فحين يأتي للمياه يجدها قد جفت ونضبت.

وينبثق عن هذه الدوال الصحراء والسراب والنار، وفكرة العطش التي يعانيها الشاعر في رحلته دوال أخرى مناقضة كصورة الخصب التي شكلتها عناصر الماء: " الندى ، السقيا، المترع، السكر، الري، اليم، الأمواج، سالت ترش" وكذلك من الدوال المناقضة: الظل، فقد ورد أكثر من مرة في القصيدة وكذلك مرادفات العطور رياء، الطيوب، الشذا، العبير" كما في قوله:

ولي غفوة في كل ظل لقيته *. ووقفة سقيا عند كل قليب

هتكت حجاب الصمت بيني وبينها *. (بشبابه) بكرى الحنين خلوب⁽³⁾

فالشاعر عند قطعه تلك المسافة بينه وبين الكعبة الشريفة تأتية غفوة تحت الظلال في الواحات، فهو يرتاح من مشقة الطريق في الصحراء، ولعل هذه الغفوة توحى له بالأمان والاطمئنان النفسي. وفي قوله: وقفة سقيا ما يدل على عطش الشاعر في طريقه إلى الحج. فيتوقف عند تلك الينابيع ليطفئ ظمأه فيها وبين غفوته ووقفته يخيم عليه وعلى ماحوله صمت قاتل مما أدى به للبحث عن وسيلة

¹ - المصدر السابق، ص 65.

² - المصدر نفسه، ص 62.

³ - نفسه، ص ن.

يمزق ويهتك بها ذلك الصمت، فاختار الشبابة « وهي رمز صوفي، يمثل حنين الفرع إلى الأصل، فأول عهدا، كانت غصنا في شجرة باسقة، ثم قطعت وأبعدت عنها، من أجل ذلك كلما مرت بها الريح أصدرت صوتا شجيا يملأه الحنين بالعودة»⁽¹⁾.

وهذه الشبابة سكرى الحنين خلوب، فهي تفيض حنانا وتخلب العقول فتنة فهي مفعمة بالنتعيم . ويقول موظفا عناصر الماء، وذلك في سياق مدح الرسول . صلى اله عليه وسلم . يرجو شفاعته :

وكل خضيب الكف فتحا وصوله .*. فداء لكف بالعبر خضيب
مدحت رسول الله أرجو ثوابه .*. وحاشا الندى أن لا يكون مثيبي
فإن كان سر الله فوق غمامة .*. تظل وماء سائغ لشروب⁽²⁾

ولنا أن نستنتج من حقل التصوف الذي وقفنا على بعض مفرداته أن البدوي تأثر بالمتصوفة حتى تمثل رموزهم في قصيدته "الكعبة الزهراء، فلقد أصبح تراثهم الصوفي يجري في كيانه وروحه وكانت رموزه مستقاة من الطبيعة الماثلة بين عينيه أو المستقرة في وعيه، فما كان منه إلا أن مزجها في روحانياته المتعطشة للحقيقة والجمال، فتلونت بذلك بلون نفسه وعبرت عن فيض روحه.

ثالثا: حقل المكان:

لقد تبين لنا توجه البدوي، فهو في رحلة روحانية تخيلية إلى "الكعبة الزهراء" أدت به إلى استعمال عدة مفردات تدل على بيت الله الحرام وما يحيط بها من الأمكنة ومن هذه المفردات "أم القرى، منى، الكعبة الزهراء، الواد الحطيم، زمزم الصحراء، البحار، السماء، العالم، الفلك، السحب، النجم البید، الجديب، الخيام نجد، فيافي، السهوب، نجد، نجوم، الحجاز، القبر، الدولة مكة، المقام، الأمواج".

¹ - طارق عريفي، التصوف في شعر بدوي الجبل، ص 153.

² - الديوان، ص 67، 69.

فمعظم هذه الألفاظ دارت حول الكعبة وما يحيط بها، فقد ذكرت مكة بكنيتها أم القرى " في القرآن الكريم، وقد سبق ذكر الآية التي تضمنتها في هذا البحث. وذكر مع " أم القرى " في القصيدة أسماء: منى و الكعبة الزهراء و الحطيم و زمزم. يقول الشاعر:

بنور على أم القرى وبطيب .*. غسلت فؤادي من أسى ولهيب
وأمسكت قلبي لا يطير الى (منى) .*. بأعبائه من لهفة ووجيب
فيا مهجتي وادي الأمين محمد .*. خصيب الهدى والزرع غير خصيب
هنا الكعبة الزهراء والوحي والشذا .*. هنا النور فافني في هواه وذوبي
ويا مهجتي بين الحطيم وزمزم .*. تركت دموعي شافعا لذنوبي⁽¹⁾

ويبدو أن الشاعر يذكر هذه الأماكن وهو في شدة الشوق واللهفة لزيارتها وتلمسها حقيقة، وكأنما يذكره إياها يشعر المتلقي وكأنه يراها حقيقة، فيعيش معه هذه الروحانية العالية المليئة بالحب لتلك الأماكن المقدسة والشوق والوجد إليها. وبعض هذه الأسماء يعتبر رمزا للعبادة، والتوبة، والتطهير من الذنوب لها خصوصيتها الصوفية، فمثلا « زمزم التي أفاضت بلري على هاجر وعلى ابنها إسماعيل، حيث جف ريقها من العطش رمز، لإفاضة الحياة على الجدوب »⁽²⁾. ومن الأماكن التي ذكرها أيضا الصحراء، فقد أوردتها بشكل لافت للانتباه كما قلت سابقا، حيث استخدمها كرمز من رموز الصوفية؛ لأنها لها عدة مدلولات. فأحيانا يستعملها وكأنها صحراء الحياة، لا الصحراء الجغرافية التي نعرفها وأحيانا يعتبرها مهد الحضارة العربية وهي منبع الفتوحات الإسلامية والراية الإسلامية. يقول بدوي الجبل في قصيدته الكعبة الزهراء:

¹ - المصدر السابق، ص 61.

² - عبد العزيز سيد لأهل، محي الدين بن عربي، ص 160. نقلا عن شاهر أمرير، الموقف والمعاناة، ص 308

ومن هذه الصحراء أنوار مرسل *. ورايات منصور وبدع خطيب

ومن هذه الصحراء شعر تبرجت *. به كل سكرى بالدلال عروب

وما أكرم الصحراء تصدى ونمنت *. لنا برد ظل كالنعيم رطيب

ومن هذه الصحراء صيغت سجيتي *. فكل عجيب الدَّهر غير عجيب⁽¹⁾

فهو يرى في الصحراء مصدر الفتوحات ومصدر إبداعاتهم، فهي تختزل تراث العرب. فهي موئل القيم العربية والشيم الأصيلة. ومنها صيغت أخلاقه وسجاياه حتى انطبع شعره بطوابعها وبمواصفاتها.

وقد ذكر مرادفات الصحراء ومنها: (البيد والفيافي والجذب) ومناقضاتها:

(الخصب، السهوب، الظلال، الاخضلال، الزرع). وذلك في قول الشاعر:

أرى بخيال السحب خطو محمد *. على مخصب من بيدها وجديب

وتكبيره في الفجر سالت مع الصبا *. نعيم فياف واخضلال سهوب⁽²⁾

فالشاعر مولع باستخدام المتناقضات (مخصب، جديب، نعيم فيافي، واخضلال، سهول) ولعله من النقيض يريد توضيح المعنى، وذلك على قاعدة: "وبضدها تتميز الأشياء".

رابعاً: حقل الألم والعذاب:

ومن الألفاظ الدالة على هذا الحقل " الأسى، اللهيب، مهيب، النحيب اللوعة الخوف، الذُّل، الغدر ان، الكآبة، العنف، الرهبة، التعب، الجراح، المحنة، الكروب الشكوى، الجفاء، السلب، الخطوب، الغربة، الفقد، الشتات، الجلى، الشوق، التمزق القهر، الريبة، شعوب، غروب، السراب، الصحراء، النار، الحنين، الأذى، التحسر الندم، الهروب، الدمع، الإلحاح، القريح، الأحزان، الملمة، الحقد، الليل، الجنون

¹ - الديوان، ص 64، 65

² - المصدر نفسه، ص 64.

الغضب، اليأس، الشحوب، الصمت، الدجى، الحيرة النكبة، العنف، المعدم، الشيب الصراع، العلة".

ومما يلاحظ على هذا الحقل أن ورود الألفاظ الدالة على الألم كانت بنسبة عالية؛ ومرد هذا قد يعود إلى طبيعة الموضوع. فهي رحلة مشتاق واله بالحب والوجد، وهو يتألم لرؤية الكعبة الزهراء خيالاً، لا حقيقة. ووصوله إليها قطعاً يجعله مطمئن الروح، فهي فرصة لطلب المغفرة من الله؛ حتى يعود منها كيوم ولدته أمه ليس عليه شيء .

وقد جاءت هذه الألفاظ وكأنها مرآة تعكس ما ينتاب الشاعر من أحاسيس ومشاعر وجدانية متوهجة ومضطربة بالشوق والحنين للقاء المزار الكريم ومن هذه الألفاظ في القصيدة "الأسى واللهيب" حيث أوردهما في الشطر الثاني من البيت الأول من القصيدة "غسلت فؤادي من أسى ولهيب" قربما قصد الشاعر من وراء قوله (أسى ولهيب) حالته النفسية المتوترة والقلقة، ولكي يتخلص من هذا التوتر ومن هذه النيران التي تجتاح قلبه، فيملاً حزناً وأسى، وعطشاً لنور يظهر قلبه فيلجأ إلى الحل الإيماني أي "الحج" الذي به تتم الطهارة والتوبة. ويقول:

أ في كل يوم لوعة بعد لوعة .*. لغربة أهل أو لفقد حبيب

ويا رب في قلبي ندوب جديدة .*. تريد القرى من سالفات ندوب (1)

فالشاعر يعبر عن تعجبه واستغرابه من توالي اللوعات عليه، فمرة يشكو من الاغتراب، ومرة من موت الأحبة وأخرى من كثرة الجراح على قلبه. ويقول مظهرها أحزانه:

وأنزلت أحزاني على قبر أحمد .*. ضيوف كريم النبعتين وهوب

ويا رب عند القبر قبر محمد .*. دعاء قريح المقلتين سليب

بجرم هوى عند الحجيج لمكة. *. ودمع على طهر (المقام) سكوب

¹ - المصدر السابق، ص 66.

ترفق بقومي واحمهم من ملمة *. لقد نشبت أو آذنت بنشوب

ورد القلوب الحاقداً إلى ند *. من الحب فوّاح الظلال عشيّب⁽¹⁾

فهو هنا يصور لنا مدى حزنه عند قبر الرسول - صلى الله عليه وسلم - وهو في هذا المقام الزكي، لا ينسى دعاء الله سبحانه وتعالى العظيم بأن يغفر له وأن يشفع فيه نبيه. وهذا الحزن الذي يعانيه ترجمته دموعه عند طهر المقام وكذلك فهو لا ينسى دعاءه لقومه بأن يحميهم الله من كل المصائب، ويوحدهم وينزع من قلوبهم الحقد، فيملؤها بالحب والخير. ويقول أيضاً:

ولما استطال اليأس يكسو وجوههم *. بألوانه من صفرة وشحوب

دعوا يا أبا الزهراء والحتف زاحف *. عليهم لقد وفقتم بمجيب⁽²⁾

يصور لنا الشاعر البدوي الوجل بأشكاله على وجوه الحجاج وهم يطلبون من الله سبحانه وتعالى شفاعته النبي صلى الله عليه وسلم، فلعلها تشملهم ويكونون أهلاً لها. وخير مجيب لهم في مسألتهم هذه هو ربهم سبحانه وتعالى.

خامساً: حقل الأمل والحياة:

وإذا كان في القصيدة مفردات تدل على الألم والمعاناة كما رأينا ذلك في النص، فإن هناك ألفاظاً ودوالاً أخرى تدل على الأمل والحياة منها: "الخصب، الزرع، الزينة، العطر، صبية، الحسن، العسل، نغم، غنى، الرحيب، الشباب، الفرج، الصدق، الضحك، النعيم، الاضطلال، الهوى، الطيوب، الدلال أنوار، إيات النصر، الرحيق، الري، الظل، الرطيب، الكرم، السرور، المنى الأمان، الحبيب الألفة، الصفاء، الدواء، الخير، الطبيب، السباحة، الحنان".

وما لاحظته على هذين الحقلين، الأخيرين هو أنهما مرتبطان بالحقول الأخرى، فهناك تداخل في الألفاظ وتقاطع في الكلمات، والسبب في ذلك استعمال الشاعر للمتناقضات. فهو مولع باستخدام الألفاظ المتناقضة أو المتضادة، ففي

¹ - المصدر السابق، ص 68، 69، 70.

² - المصدر نفسه، ص 70، 71.

البيت الواحد تجد عدة مفردات متناقضة. وكل لفظ ينتمي إلى حقل معين، مما أدى بي إلى تكرار البيت في أكثر من حقل.

ومن الألفاظ التي سبق ذكرها و الدالة على الأمل "سالت"، "نعيم"، "اخضلال" فهذه الكلمات توحى بنور الإسلام الذي أضاء النفوس وأحيأها من جديد، لتتطلع إلى غد أفضل، مغمورة في ذلك بفيض الإيمان. ويحدوها الأمل الصادق في حياتها وبعد موتها . يقول بدوي الجبل :

أرى بخيال السحب خطو محمد *. على مخصب من بيدها وجديب
وتكبيره في الفجر سالت مع الصبا *. نعيم فياف واخضلال سهوب⁽¹⁾

وتتجلى رحابة الحياة وآمالها الواسعة في رحابة صحراء الشاعر وحسن جمالها وعطر الشعر الذي يفوح فيها. فهي موئل الشعراء و موطن الملهمين . فلا عجب أن يأخذ الشاعر منها بعض سرها، وينهل من معينها الصافي، فتغدو صفاته من صفاتها، وطباعه من طباعها.

يقول بدوي الجبل في هذا الصدد:

تعطر في أنغامه ورحيقه *. ورياه: عطري مبسم وسبيب
ترش النجوم النور فيها ممسكا *. فأترع أحلامي وأهرق كويي
وما أكرم الصحراء.. تصدى.. ونمنمت *. لنا برد ظل كالنعيم رطيب⁽²⁾

وهكذا تعددت حقول الشاعر واختلفت، ولعل هذا يعكس لنا التناقضات التي عاشها بدوي الجبل في حياته، فتقلب بين الأمل والألم وبين الحياة والموت. غير أن ذلك كله لم ينل من عزيمته ولم يضعف من همته

¹ - المصدر السابق، ص 64.

² - نفسه، ص 65.

خاتمة

من خلال دراستي لقصيدة الكعبة الزهراء تبين لي مدى مقدرة الشاعر في صوغ أفكاره ونسجها في قالب لغوي ثري، ينم عن اتساع معجمه اللغوي وقدرته في الإفصاح عن مكنونات النفس وما يتصل بها. فمن يقرأ القصيدة لأول مرة تشده وتجعله وكأنه يعيش فريضة الحج على وجه الحقيقة، وبالتالي تزداد رغبته في أداء هذه الفريضة بشوق، مما يدل على الصدق الفني للشاعر. وهذا الانعكاس ظهر جليا واضحا في كثير من الأحيان وإلى جانب ذلك بدا لي من خلال مقارنتي لنص بدوي الجبل نظرته إلى الأمور والأشياء المحيطة به. وقد أمكنتني تلك المقاربة في نهاية المطاف من الوصول إلى النتائج التالية:

في مستوى البنية الصوتية:

- سار بدوي الجبل على نهج القدماء في اختياره وزن الطويل للقصيدة، لما يحتويه من كثرة الأصوات والمقاطع، مما وفر للشاعر مجالا واسعا لتفريغ شحناته العاطفية. وقد كان اختياره لثالث بحر الطويل مقبوض العروض ومحذوف الضرب مناسبا في الكشف عن نفسيته المنقبضة.

- تصريح الشاعر في مطلع قصيدته فيه دلالة على مدى اقتدار الشاعر.

- استعمل الشاعر الزحافات بنسبة قليلة خاصة في تفعيل "مفاعيلن". فالزحاف فيها يكاد ينعدم، فهو ينأى عن عيوب التفعيلات، وهذا ناسب لموضوع القصيدة "الحج" فهو من شعائر الله المعظمة عند المسلمين، وكذلك ناسب مقام المدح لرسول الله - عليه الصلاة والسلام - فهذان العاملان يتوسل في الحديث عنهما بأكمل العبارات وأسلم التفاعيل.

- جاءت القافية في القصيدة مطلقة غير مقيدة، متواترة ومنسجمة مع سياق الأحداث المتتابعة والمتوالية التي ساقها الشاعر.

- القافية تميل إلى الإسماع وذلك من خلال استعمال حروف اللين والأصوات المجهورة، فهي تساعد في بناء الموسيقى الخارجية التي لها وقع على النفس.

- دلالة الروي (الباء) على الظهور والانبثاق والانتساع الذي جاء ملائما لغاية

الشاعر في تجسيد صورة الحج وكأنها واقعا عايشه.

- وفيما يخص الإيقاع الداخلي، فقد بان لي أن الغلبة للأصوات المجهورة على المهموسة، وهذا ينسجم مع رغبة الشاعر في شد انتباه السامع والتأثير فيه .

- شكل التكرار في قصيدة الكعبة الزهراء بأنواعه أبرز سمة في التشكيل الموسيقي؛ إذ يزيد في حسن النص ويعمل على تأثيره. وهو يوحي بدلالات نفسية وانفعالية. فالشاعر عندما يكرر يعكس أهمية الكلمة التي كررها، ومن ثم فهو يؤكد على قيمتها الفنية .

- أفضى التفاعل بين الصوت والدلالة إلى دور بارز في إثراء الموسيقى الداخلية و ساهم الجنس بدور لا بأس به في هذه المهمة، حيث أكسب الكلام قوة، وأعطى الإيقاع حسنا وتأثيرا.

- أكثر الشاعر من استعمال الطباق، لما لهذه الثنائية: التضاد، والواقع الشخصي للشاعر من تقارب وألفة، فحين وظفه الشاعر، لم يكن ذلك إلا تعبيراً منه عن الآلام التي عانى منها وعن الواقع المتناقض من حوله.

وفي مستوى البنية الصرفية: سعت في هذا المستوى إلى فحص البنى الجزئية المكونة لها، قصد الوقوف على دلالاتها في القصيدة ومعرفة مدى تحكم الشاعر في مختلف الصيغ الصرفية التي وظفها، وبعد هذا الفحص ، وهذه الدراسة أمكنني تسجيل الملاحظات التالية:

- إن توظيف الشاعر للصيغ الصرفية عموماً كان بشيء من التنوع، فقد وظفها توظيفاً خدماً لموضوع النص القائم على الوصف والمدح وإن كان بدرجات متفاوتة بينها. و غلب على القصيدة العنصر الفعلي، وهذا طبيعي، لأن طبيعة النص قائمة على رصد الحركة وتتبع حيثياتها بدءاً بطريق الحج وانتهاء إلى تفاصيله المعتمدة على النشاط الفعلي في المقام الأول .

- وفي هذا الصدد فإن صيغة "ل" بدلالاتها المختلفة كانت أكثر الصيغ وروداً

في القصيدة ، وليس هذا أمرا مستغربا ، فقد ذكرت من قبل بأن هذه الصيغة من أكثر الصيغ استعمالا في كلام العرب . وفي مقام ثان تأتي صيغة "ل" حيث وظفت في النص للدلالة على حالات نفسية داخلية أو خاصة مفارقة للذات . وأقل الأبنية استعمالا صيغة "ل" الدالة على الطبع والسجية ، فلم يستخدمه الشاعر إلا نادرا ، لا لغرض المدح والإشادة وإنما لخالص الوصف .

- تعددت المصادر القياسية في نص بدوي الجبل ، فطغت المصادر الثلاثية على النص ، وجاءت مجسدة لأحداث الزيارة ، وما يصحبها من أفعال ميدانية .
- وفيما يتعلق بأنواع المصادر القياسي ، فإن الشاعر لم يستخدمها بكثرة إلا مصدر المرة " فعلة " الذي أورد له أمثلة عديدة تشير إلى حوادث فردية "شخصية" مر بها بدوي الجبل .

- وزخر النص كذلك بالمصادر المسموعة ، فظهرت له أبنية مختلفة . ودلالاتها في العموم كانت منسجمة مع موضوع القصيدة وغرضها .

- واغتنى نص بدوي الجبل بالكثير من المشتقات ، مما أكسبه حيوية وفاعلية فقد احتوى على أمثلة كثيرة . فاسم الفاعل ومبالغته دل على متصف قائم بالفعل تتسجم دلالاته مع واقع النص . وأثري كذلك بأسماء المفاعيل ، فوردت لها أبنية مختلفة دلت بشكل عام على متصف واقع عليه الفعل . وحفلت القصيدة ببعض الأبنية للصفة المشبهة من أبرزها "فعيل" والتي جسدت أهم أوصاف الممدوح سواء ما تعلق بالمكان وهو مكة ، أو بمدحه للرسول صلى الله عليه وسلم .

- وبالنسبة لبقية المشتقات ، فالشاعر لم يولها اهتماما كبيرا ، إذ أورد بعض الأمثلة لاسم المكان والتي اقتضتها الضرورة لا غير .

وأما البنية التركيبية فقد مثّل فيها الجانب التركيبي من البحث ركنا رئيسا فيه باعتبار النص مجموعة من الجمل والتراكيب ، فكان لابد للبحث من أن يقوم بتحليل هذه الجمل حتى يستخلص أنماطها ويقف على أهم الظواهر القائمة فيها . وهو ما

كان لي من خلال الجهد الذي قدمته في الفصل الثالث، ومن ثمّ، فقد أتيح لي أن أستخلص النتائج الآتية :

- طغيان الجمل الفعلية على نظيرتها الاسمية طغيانا واضحا، وذلك لطبيعة الموضوع المرتكزة بالخصوص على الفعل والحركة والانفعال سواء ما تعلق بذات الشاعر أو بغيره من الأشخاص والأشياء .

- وفي الجملة الفعلية المؤكدة يلاحظ على الشاعر تنويعه لطرق التأكيد بأساليب مختلفة مفصلة في موضعها ، وذلك لتثبيت معانيه وتقريرها في نفس المتلقي .

- أما الجملة المنفية، فيلاحظ على الشاعر تركيزه على النفي الصريح، وذلك يعني أنه استخدم أساسا بعض الأدوات النافية، لدفع نسبة ثبوت الأفعال إلى ما تعلق به . في حين لم يهتم كثيرا بالنفي الضمني، فلم يأت منه إلا بمثال واحد .

- استخدام الشاعر للكثير من الجمل الاسمية عادة ما يكون في سياق إثبات الأحكام أو تقرير الحقائق. وتنويعه لأساليب النفي الصريح في هذه الجمل باستخدامه لأشكال عدة له ، يدل على مقدرته العالية في هذا الباب ، وقد مكنتني هذا النفي من الوقوف على بعض طباعه وخصاله.

- في الغالب يكون القسم الثاني من الجملة الفعلية المركبة وصفا أو حالا. أما الجملة الاسمية المركبة، فيلاحظ على البدوي استعماله للجملة التي خبرها متعلق بجملة الصفة في كثير منها، وهذا يناسب نزعة الشاعر الوصفية.

- أخذت الجملة الشرطية النصيب الأكبر في الجملة المركبة، فتعددت أدوات الشرط في النص، وذلك ملائم للجانب التخيلي والنفسي للشاعر .

- وفي الجملة الطلبية، فإن دلالة الأمر والنهي والاستفهام قد خرجت في عمومها عن معناها الأصلي إلى معاني آخر كالدعاء والشكوى وغير ذلك، مراعاة للسياق.

- اشتمل نص الكعبة الزهراء على ظواهر تركيبية ميزته بفضل ما يظهر على سطحه من تشكيل لغوي قوي، فالتقديم والتأخير بين عناصر الجملة الفعلية أو

الاسمية كان له أثر في هذه القوة. ولعل من أهم ما يلاحظ عليه هو تقدم الجار والمجرور بشكل ملفت على بقية عناصر الجملة الفعلية أو الجملة الاسمية . في حين يلاحظ تقدم الظرف بشكل خاص في الجملة الفعلية ، وهذا قد يدل على أهمية المقيدات "المكان أو الزمان أو الأشياء " في هذه الجملة .

- وأما الحذف فقد تعددت صوره واختلفت أشكاله في القصيدة وكان له دور مهم في التراكيب وتقوية معانيها ونال حذف الخبر- وهو حذف قياسي في غالبه - القسط الأكبر من هذا الحذف .

- لجوء البدوي في أحيان عديدة إلى ظاهرة الاعتراض بين أجزاء كلامه؛ وذلك لتقوية دلالة التراكيب التي نسجها، أو لإضافة دلالة فرعية إلى الدلالة الأصلية للكلام . وهذا عادة ما يكون في معرض الوصف.

وفي **البنية الدلالية** كان للشاعر اليد الطولى في إغناء نصه بالمدلولات الفنية وإثرائه بالمفردات المعجمية . ويتجلى هذا الأمر بالخصوص في هذه النقاط:

- استعمل الشاعر الصورة بشكل لافت للانتباه، وذلك نتيجة نزعة بدوي الجبل الصوفية وما يحتويه معجمها من صور ورموز وإشارات .

- هيمنة الاستعارة في القصيدة في مقابل الصور الأخرى وخاصة المكنية منها .

- معظم الصور الأدبية جاءت تشخيصية وتجسدية، فبدوي الجبل يبدو أنه يميل إلى إلصاق الصفات البشرية بالصورة الفنية.

- عبرت الكناية عن مقدرة الشاعر في تجسيد رؤاه والتلميح إليها، ونقلها إلى المتلقي بأحلى صورة.

- امتزاج الصورة عنده بين التقليدية والرمزية بفضل ابتكاره للصور التي جدد في بنائها على ما يظهر في نصه الكعبة الزهراء.

- جاءت الحقول الدلالية بصفة عامة مناسبة لموضوع القصيدة " سفر الحج " وبعضها بالخصوص يعكس المكنونات الروحية و النفسية للشاعر.

قصيدة الكعبة الزهراء لبدوي الجبل
بنور على أم القرى و بطيب
غسلت فؤادي من أسي و لهيب
لثمت الـ ٠ رى سبعا و كح ٠ لت مقلتي
بحسن كأسرار السماء مهيب
و أمسكت قلبي لا يطير إلى (منى)
بأعبائه من لهفة و وجيب
فيا مهجتي : وادي الأمين محمد
خصيب الهدى : و الزرع غير خصيب
هنا الكعبة الز ٠ هراء ٠ و الوحي و الشذا
هنا النور. فافني في هواه و ذوبي
ويا مهجتي : بين الحطيم و زمزم
تركت دموعي شافعا لذنوبي
و في الكعبة الزهراء زي ٠ نت لوعتي
و عط ٠ ر أبواب السماء نحبي

ورد ٠ دت الصحراء شرقا و مغربا
صدى نغم من لوعة و رتوب
تلاقوا عليها ، من غني و معدم
و من صبية زغب الجناح و شيب
نظائر فيها : بردهم برد محرم
يضوع شذا : و القلب قلب منيب
أناخوا الذنوب المثقلات لواغبا
بأفيح - من عفو الإله - رحيب

وذل ـــ لعز ـــ الله كل ـــ مسو ـــ د
ورق ـــ لخوف الله كل ـــ صليب

ولو أن ـــ عندي للش ـــ باب بقي ـــ ة
خفت إليها فوق ظهر نجيب
ولي غفوة في كل ـــ ظل ـــ لقيته
ووقفه سقيا عند كل ـــ قلب
هتكت حجاب الص ـــ مت بيني وبينها
بش ـــ ابة ـــ سكرى الحنين خلوب
حسبت بها جذ ـــ ي ـــ ة ـــ معبدي ـــ)
وفر ـــ جت عن غما ـــ ئها بثقوب

وركب عليها ، وسم أخفاق عيسهم
وهام تهاوت للكرى و جنوب
و ألف سراب ، ما كفرت بحسنها
وإن فاجأت غدرانها بنضوب
وضج ـــ ة صمت جلجلتثم ـــ وادعت
ورق ـــ ت ، كأخفى همسة وديب
وأطياف جن ـــ في بحار رمالها
تصارع حالي طفوة ورسوب
وتعطفني الآرام فيها نوافر
إلى رشأ في الغوطتين ربيب
يعل ـــ لني - و الصدق فيه سجية
بوعد مطول باللقاء كذوب

وبد . لت حسنا ضاحك الدل . ناعما
بحسن عنيف في الر . مال كئيب
ومن صحب الصحراء هام بعالم
من السحر جنة . بي الطيوف رهيب
وللفلك الأسمى ، فضول لسرها
ففي كل . نجم منه عين رقيب

أرى بخیال السر . حب - خطو محمد
على مخصب من بيدها وجديب
وسمرخيام مز . ق الصمت عندها
حماحم خيل بش . رت بركوب
ونارا على نجد من الرمل أوقدت
لنجدة محروم و غوث حريب
وتكبيرة في الفجر سالت مع الص . با
نعيم فياف و اخضلال سهوب
أشم . الرمال السمر في كل . حفنة
من الر . مل ، دنيا من هوى و طيوب
على كل . نجد منه نفح ملائك
وفي كل . واد منه سر . غيوب
توح . دت بالصحرا حة . ي مغيبها
ومشهدها من مشهدي . و مغيب
ومن هذه الصحراء ، أنوار مرسل
ورايات منصور . وبدع خطيب
و من هنا لصحراء ، شعرت بر . جت
به كل . سكرى بالدلال عروب

تعط ٬ ر في أنغامه ورحيقه
وريد ٬ اه :عطري مبسم و سيب
ترش ٬ النجوم النور فيها ممس ٬ كا
فأترع أحلامي و أهرق كوبي
و ما أكرم الصحراء ٬ تصدى ٬ و نممت
لنا برد ظل كالنعيم رطيب
و يغفولها التاجع ٬ ي ترج ٬ ه
بداهية صلب القناة أريب
شكا الد ٬ هر مم ٬ ا أتعبته رمالها
ولم تشك فيه من وني و لغوب
و صبر من الصحراء ، أحكمت نسجه
سموت به عن محنتي و كروبي
و من هذه الصحراء صيغت سجي ٬ تي
فكل ٬ عجيب الد ٬ هر غير عجيب
يرز ٬ ح شعري باللوى كل ٬ بانه
ويندى بشعري فيه كل ٬ كتيب
ولولا الجراح الداميات بمهجتي
لأسكر نجدا و الحجاز نسيبي
و هيات ملوم الكريم سجي ٬ تي
ولا بغضه عند الجفاء نصيبي
نقلت إلى قلبي حياء و عف ٬ ة
أساير وجهي من أسي و قطوب
و عر ٬ تني الأي ٬ ام مم ٬ ن أحب ٬ هم
كأيك حماماه الر ٬ بيع - سليب

و رب ٬ بعيد عنك أحلى من المنى
و رب ٬ قريب الد ٬ ار غير قريب
و ويح الغواني : ما أمنت خطوبها
و قد أمنت بعد المشيب خطوبي
و كيف و ثوبي للز ٬ مان و أهله
و للشيد ٬ ب أصفاد يعقن و ثوبي
أفي كل ٬ يوم لوعة بعد لوعة
لغربة أهل أو لفقد حبيب
و يارب : في قلبي ندوب جديدة
تريد القري من سالفات ندوب
يريد حسابي ظالم بعد ظالم
و ما غير جد ٬ ار السماء حسيبي
و يا ربطن بالحب ٬ قومي مؤلفا
شتات قلوب لا شتات دروب
و يا رب : لا تقبل صغاء بشاشة
إذ لم يصاحبه صفاء قلوب
تداووا من الجلى ٬ بجلى و خل ٬ فوا
وراءهم الإسلام خير طبيب

و يا رب : في الإسلام نور و رحمة
و شوق نسيب نازح لنسيب
فأل ٬ ف على الإسلام دنيا تمز ٬ قت
إلى أمم مقهورة و شعوب
و كل ٬ بعيد حج ٬ للبيت أو هفا
إلهين شط ٬ المزار - قريبي

سجايا من الإسلام : سمح حنانها
فلا شعب عن نعمائها بغريب

وآمنت أن ـــ الحب ـــ خير ونعمة
ولا خير عندي في وغي و حروب
وكل ـــ خصيب الكف فتحا وصوله
فداء لكف بالعبير خضيب
وآمنت أن ـــ الحب والنور واحد
ويكفر بالآلاء كل ـــ مريب
ولو كان في وسعي حنانا ورحمة
لجذ ـــ بت أعدائي لقاء شعوبي

ويا رب : لم أشرك ولم أعرف الأذى
وصنت شبابي عنهما ومشيلي
وإن ـــ ي - وإن جاوزت هذين سالما
لأكبر لولا جود عفوك حوبي
وأهرب كبرا أو حياء لزل ـــ تي
ومنك ، نعم ، لكن إليك هروبي
وأجلو عيوبي نادمت حواسرا
وأستر إلا ـــ في حماك عيوبي
وأي ـــ ذنوب ليس تمحي لشاعر
معنى بألوان الجمال طروب
ولو شهدت حور الجنان مدامعي
ترش ـــ فن في هول الحساب غروبي

مدحت رسول الله أرجو ثوابه
وحاشا الندى أن لا يكون مثيبي
وقفت بباب الله ثم ٬ ببابه
وقوف ملح ٬ بالسؤال دؤوب
صفاء على اسم الله غير مكدر ٬ ر
وحب لذات الله غير مشوب
وأزهى بتظليل الغمام لأحمد
وعذب برود من يديه سرور
فإن كان سر ٬ الله فوق غمامة
تظل ٬ و ماء سائغ لشروب
ففي معجز القرآن والدولة التي
بناها عليه مقنع للبيب

ويا رب عند القبر قبر محمد
دعاء قريح المقلتين سليب
بجمرهوى عند الحجيج ملك ٬ ة
ودمع على طهر (المقام) سكوب
بشوق على نغماء ، ضم ٬ جوانح
ووجد على ريد ٬ اه زر ٬ جيوب
ترف ٬ ق بقومي واحمهم من ملم ٬ ة
لقد نشبت أو آذنت بنشوب
ورد ٬ الحلوم العازبات إلى الهدى
فقد ترجع الأحلام بعد عزوب
ورد ٬ القلوب الحاققات إلى ند
من الحب ٬ فو ٬ اح الظلال عشيبي

تدفقت الأمواج واللا ٬ يل كافر
وهب ٬ جنون الر ٬ يح كل ٬ هبوب
رمى اليم ٬ انضاء السفين بمارد
من اليم ٬ تي ٬ اه الحتوف غضوب
يزلزلها يمني ويسرى مزمجرا
ويضعمها من هولته بنيوب
يرق ٬ صها حيناً وحيناً يرج ٬ ها
ويوجز حالي هدأة ووثوب
وترفعها عجلي وعجلي تحط ٬ ها
لعوب من الأمواج جد ٬ لعوب
وأيقن أنضاء السفينة بالردى
يطالعهم في جيئة وذهوب
ول ٬ ا استطال اليأس يكسو وجوههم
بألوانه من صفرة وشحوب
دعوا : يا أبا الزهراء والحتف زاحف
عليه لقلد وف ٬ قتم بمجيب
وأسلست الر ٬ يح القياد كأنها
نسيم هفا من شمأل وجنوب
وباده لطف الله من يمن أحمد
ببرد على عري الر ٬ جاء - قشيب

وأقعدني عنك الض ٬ ني فبعثتها
شوارد شعر لم ترع بضريب

وترشدها أطياب قبرك في الدجى
فتعصمها من حيرة و نكوب
وعند أبي الزهراء حطت رحالها
بساح جواد للثناء كسوب

جلوت على وادي العقيق فريدتي
فهاز حسيب منهما بحسيب
تتبه حضارات الشعوب بشاعر
وتكمل أسباب العلى بأديب
وعند أبي الزهراء حطت رحالها
بساح جواد للثناء كسوب

جلوت على وادي العقيق فريدتي
فهاز حسيب منهما بحسيب
تتبه حضارات الشعوب بشاعر
وتكمل أسباب العلى بأديب

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية حفص)

أولاً: المصادر العربية

ابن الأثير (ضياء الدين محمد بن محمد)

1- المثل السائر، تحقيق الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت 1998 .

الأزهري (خالد بن عبد الله)

2- شرح تلخيص على التوضيح، تحقيق محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

الأسترباذي، (رضي الدين محمد بن الحسن)

3- شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982 .

4- شرح الرضي على الكافية، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي ليبيا، ط2، 1996.

الأشموني (علي بن محمد)

5- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1955 .

أرسطو

6 - فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين)

7- الأغاني، تحقيق إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، ط3، 2008 .

الأعشى (ميمون بن قيس)

8- ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق م محمد حسين، مكتبة الآداب بالجامعيت،

القاهرة، ص153.

الأنباري(أبو البركات عبد الرحمن بن محمد)

9 - أسرار العربية، تحقيق محمد حسين شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون

دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

10 - الإنصاف في مسائل الخلاف، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ت.

الأندلسي(أبو حيان محمد بن يوسف)

11- ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق رجب عثمان محمد، الناشر مكتبة

الخانجي القاهرة، ط1، 1998 .

بدوي الجبل

12 - ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

سعد الدين التفتازاني، ابن يعقوب المغربي، بهاء الدين السبكي

13- شروح التلخيص، دار البيان العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت.

التنوشي (أبو يعلى عبد الباقي عبد الله)

14- القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978.

الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر)

15- البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت .

16- الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، المجمع العلمي الغربي الإسلامي

بيروت ط3 1989.

الجرجاني(عبد القاهر أبوبكر)

17- أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد الاسكندراني، ودم مسعود

دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1998 .

18- دلائل الإعجاز، تصحيح الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود التركي

الشنقيطي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط ، د ت .

الجرجاني(علي بن محمد الشريف)

19- التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985 .

ابن جني(أبو الفتح عثمان)

20 - الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983.

21— كتاب العروض، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر

والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط2 ، 1989 .

الحملوي (أحمد بن محمد)

22- شذا العرف في فن الصرف، تحقيق محمد بن عبد المعطي وأحمد بن سالم

المصري ، دار الكيان للطباعة والنشر، الرياض، دط، دت.

الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى)

23- النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد

خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة، ط2 ، 1968.

ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)

24- العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار

الجيل، ط1985، 5 .

الزركشي (بدر الدين محمد بن بهادر)

25- البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي

، بيروت، ط3 ، 1980.

ابن السراج (أبو بكر محمد بن سهل)

26 — الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة

الرسالة، بيروت، ط3، 1996.

السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن محمد)

27- مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هندawi، دارالكتب العلمية، بيروت، ط2000، 1.

سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان)

28- الكتاب " كتاب سيبويه " ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي
القاهرة ط2، 1982 .

السيوطي(عبد الرحمن جلال الدين)

29- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وضبط محمد أحمد جاد المولى
بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مكتبة دار التراث، القاهرة
ط3، د ت .

30- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، دار البحوث
العلمية، ط1، 1980 .

ابن طبا طبا (أبو الحسن محمد بن أحمد)

31- عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض، 1985.
العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله)

32- كتاب الصناعتين، تحقيق محمد أمين الخانجي، ط1، 1319هـ.

ابن عصفور الإشبيلي(علي بن مؤمن)

33- المقرب، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري، عبد الله الجبوري، ط1، 1972.

ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله)

34- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد
الحميد، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، 1999.

العلوي(يحيى بن حمزة)

35- الطراز، تحقيق عبدالحميد هندواوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت
ط1، 2002.

عنتر بن شداد

36- ديوان عنتر، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي بيروت، دط، دت، ص93.

ابن فارس (أبو الحسن أحمد)

37- صاحب في فقه اللغة، علق عليه أحمد حسن باسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997 .

38- معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، دت.

الفيروزابادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)

39- القاموس المحيط، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980.

القرطاجني (أبو الحسن حازم)

40- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)

41- أدب الكاتب، شرح الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

قدامة بن جعفر

42- نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

القزويني (الخطيب محمد بن عبد الرحمن)

43- الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل)

44. تفسير القرآن العظيم، دار الفحاء، دمشق، ط1998، 2.

الكفوي(أبو البقاء أيوب بن موسى)

45- الكليات ، أعده عدنان درويش ، محمد المصري، مؤسسة الرسالة ،بيروت ط2، 1998.

ابن مالك (جمال الدين محمد بن عبد الله)

46- شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد ، محمد بدوي المختون ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، ط1، 1999.

المبرد(أبو العباس محمد بن يزيد)

47- المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط2، 1994.

المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين)

48 - الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، دط، دت، 1983.

المرادي (الحسن بن قاسم)

49- الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1992.

ابن منظور(محمد بن مكرم)

50- لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د ت .

ابن الناظم(بدر الدين محمد بن محمد بن مالك)

51 - شرح بدر الدين على لامية الأفعال، دار عمر بن الخطاب للتوزيع، القاهرة، مكتبة الإمام الوادعي للنشر والتوزيع، صنعاء ط1، 2010 .

ابن هشام (جمال الدين عبد الله بن يوسف)

52 - مغني اللبيب عن كتب الأعراب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار الكتاب العربي، بيروت ، دط، دت.

ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي)

53- شرح المفصل ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه إميل بديع يعقوب دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط1، 2001.

ثانيا المراجع العربية

إبراهيم أنيس

1- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2007 .

2- دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، دت .

3- من أسرار اللغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط8، 2003.

4- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952 .

إبراهيم مصطفى

5- إحياء النحو، دار الآفاق العربية، القاهرة ، ط1، 2003 .

أحمد الشايب

6- أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994، 10.

أحمد مختار عمر

7- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط7، 2009 .

أحمد الهاشمي

8- جواهر البلاغة، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2005 .

أكرم زعيتر

9- بدوي الجبل واخاء أربعين سنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1987.

إميل بديع يعقوب

10- المعجم المفصل في شواهد اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1996.

11- بدوي الجبل شاعر الأناشيد والمراثي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981 .

برجشتراسر

12- التطور النحوي للغة العربية، ترجمة وتعليق رمضان عبد التواب، مكتبة

الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.

بشرى موسى صالح

13- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، بيروت

الدار البيضاء ، ط1، 1994.

تامر سلوم

14- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية

ط1، 1983.

جابر عصفور

15- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت .

الدار البيضاء، ط3، 1992 .

جوزيف ميشال شريم

16- دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزيع، بيروت، ط2، 1987 .

حسام البهنساوي

17- علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004 .

حسن عباس

18- خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، 1998 .

حسني عبد الجليل يوسف

19- موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989.

خديجة الحديثي

20- أبنية الصّرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965.

ديب علي حسن

21- بدوي الجبل بين السياسة والأدب، دار الساحل للتراث، بيروت، 1999.

راجي الأسمر

22- المعجم المفصل في علم الصرف، مراجعة إميل بديع يعقوب، دار الكتب

العلمية، بيروت، ط1، 1993.

رشيد عبد الرحمن العبيدي

23- العربية والبحث الغوي المعاصر، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 2004 .

رفيق العجم

24- موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1

1999.

رمضان صادق

25- شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، ط1، 1998 .

زكي مبارك

26- التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار الجيل، بيروت، ط1، دت.

سعيد الأفغاني

27 - في أصول النحو، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دمشق، 1994.

سلمى الخضراء الجيوسي

28- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز

دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2007 .

سيف الدين القنطار

29 - بدوي الجبل دراسة في حياته وشعره، نشر وزارة الثقافة، دمشق، 2000 .

شاهر شريف أمير

30- الموقف والمعاناة في شعر بدوي الجبل، مطبعة اليازجي، دمشق، 2004.

صفية مطهري

31- الدلالة الإيحائية في الصيغ الإفرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003 .

طاهر سليمان حمودة

32- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998.

عاطف جودة نصر

33- الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1978.

عباس محمود العقاد

34- اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1990 .

عبد الحكيم راضي

35- نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1، 2003 .

عز الدين إسماعيل

36- الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981 .

عبد العزيز عتيق

37- علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت.

عبد القادر المهيري

38- نظرات في التراث اللغوي العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993.

عصام شرتح

39- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 .

علي أبو المكارم

40- الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

علي البطل

41- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار

الأندلس، بيروت، ط1983، 3 .

علي الجارم ومصطفى أمين

42- البلاغة الواضحة، دارالفكر، بيروت، ط1، 2005.

علي عشري زايد

43- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي،

القاهرة، دط، 1997.

فاضل صالح السامرائي

44- الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007.

45- معاني الأبنية في العربية، دار عمار، عمان الأردن، ط2008، 2.

لطيفة إبراهيم النجار

46- دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية وتقعيدها، دار البشير، عمان

الأردن، ط1، 1994.

مجمع اللغة العربية

47- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004 .

محسن علي عطية

48- الأساليب النحوية عرض وتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،

ط1، 2007 .

محمد الخطيب

49- بدوي الجبل حياته وشعره ، مطابع ابن زيدون، دمشق، 1962 .

محمد سمير اللبدي

50— معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، ط1، 1985 .

محمد صلاح أبوحميدة

51— الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، نشر كلية الآداب، جامعة الأزهر، 2000 .

محمد عبد المطلب

52 — جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة العالمية للنشر لونغمان القاهرة، ط1، 1995.

محمد غنيمي هلال

53 — النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.

محمد فاخوري

54 — موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية منشورات جامعة حلب، 1996 .

محمد المبارك

55 — فقه اللغة وخصائص العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 2005 .

محمد مفتاح

56 — الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط4، 2005.

محمد الهادي الطرابلسي

57— خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981 .

محمود السعران

58— علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ،دار النهضة العربية،بيروت،دط،دت.

مصطفى حميدة

59- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، القاهرة، ط1، 1997 .

مصطفى الغلاييني

60- جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا . بيروت، ط1، 2005 .

مهدي المخزومي

61- في النحو العربي نقد وتوجيه، دارالرائد العربي، بيروت، ط2، 1986.

موسى نويوات

62- المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين بيروت، ط2، 1969 .

نازك الملائكة

63- قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة ، ط3 ، 1967 .

نبيل سليمان

64- مختارات شعرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

هادي نهر

65- التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2004 .

الهاني الخير

66- بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية المعاصرة، مؤسسة علاء الدين، دمشق، 2005 .

وسمية عبد المحسن المنصور

67- أبنية المصدر في الشعر الجاهلي، مطبوعات جامعة الكويت، ط1، 1984 .

يوسف حسين بكار

68 - بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982 .

رسائل جامعية

- 1- إلياس الحاج إسحاق، سورة الكهف دراسة صرفية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1995 .
- 2- تيسير جريكوس، الصورة الفنية في شعر بدوي الجبل، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، دمشق، دت .
- 3- طارق عريفي، التصوف في شعر بدوي الجبل، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، دت .

دوريات

- 1- مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية، سورية، مج، 30 العدد الأول، 2008 .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....	أ - هـ
مدخل (بدوي الجبل : حياته وشعره).....	24-7
الفصل الأول (البنية الإيقاعية).....	65-26
أولا : الموسيقى الخارجية	
1- الوزن.....	27
2- القافية	40
ثانيا :الموسيقى الداخلية	
1:بنية الصوت المفرد	48
— الأصوات المجهورة والمهموسة.....	51
— التتوين.....	53
2: بنية الصوت في إطار اللفظ.....	54
— الترصيع	54
— التجنيس	56
— التكرار وأثره الدلالي.....	57
— الطباق والمقابلة.....	64
الفصل الثاني (البنية الصرفية).....	114-67
أولا: أبنية الأفعال	
1- الفعل الثلاثي.....	70
2- الفعل الرباعي.....	81
ثانيا: أبنية المصادر	
1- المصدر القياسي.....	87
2- المصدر السماعي.....	97
ثالثا :أبنية المشتقات	
1- اسم الفاعل.....	103

105.....	2- صيغ المبالغة.
107.....	3- الصفة المشبهة.
110.....	4- اسم المفعول.
113.....	5- اسما الزمان والمكان.
171-116.....	الفصل الثالث (البنية التركيبية).
	أولاً: الجملة الخبرية
	1: الجملة الخبرية البسيطة
118.....	- البسيطة المثبتة.
129.....	- البسيطة المؤكدة.
134.....	- البسيطة المنفية.
	2: الجملة الخبرية المركبة
141.....	- الفعلية المركبة.
142.....	- الاسمية المركبة.
144.....	- الجملة الشرطية.
	ثانياً: الجملة الطلبية
148.....	1- الطلب بالأمر.
150.....	2- الطلب بالنهي.
151.....	3- الطلب بالاستفهام.
153.....	4- الطلب بالنداء.
	ثالثاً: الظواهر التركيبية
156.....	1- التقديم والتأخير.
162.....	2- الحذف.
169.....	3- الاعتراض.
220-173.....	الفصل الرابع (البنية الدلالية).
	أولاً: الصورة الشعرية بين القدماء والمحدثين
176.....	1- الصورة الشعرية في المنظور القديم.
179.....	2- الصورة في المنظور الحديث.

181.....	3- أهمية دراسة الصورة الأدبية.
	ثانياً أشكال الصورة الشعرية في القصيدة
182	1- التشبيه.
189.....	2- الاستعارة.
195.....	3- الكناية.
	ثالثاً : الحقول الدلالية
205.....	1- حقل الألفاظ الدينية
209	2- حقل الألفاظ الصوفية.
215.....	3- حقل المكان.
217.....	4- حقل الألم والعذاب
219	5- حقل الأمل والحياة.
222.....	خاتمة.
228.....	ملحق (قصيدة الكعبة الزهراء).
240.....	فهرس المصادر والمراجع.
255.....	فهرس الموضوعات.