وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف –
كلية: الآداب و الفنون
قسم: اللغة العربية و آدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

الشعبة: اللغة العربية

التخصص: دراسات لغوية

العنوان:

البنية الأسلوبية في شعر عز الدين ميهوبي ديوان (رباعيات) أنموذجا

إعداد الطالبة :
نوال بن حاج زيان

المشرف الأستاذ الدكتور :
رضوان شيهان

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	
1	اسماعيل زغودة	أستاذ تعليم عالي	جامعة الشلف	رئيسا
2	رضوان شيهان	أستاذ محاضر " أ "	جامعة الشلف	مشرفًا ومقررًا
3	سيد أحمد عبدالله محمد	أستاذ محاضر " أ "	جامعة أفلو	ممتحنًا
4	سي أحمد محمود	أستاذ تعليم عالي	جامعة الشلف	ممتحنًا
5	فاطمة جريو	أستاذ تعليم عالي	جامعة مستغانم	ممتحنًا
6	بخولة بن الدين	أستاذ تعليم عالي	جامعة أفلو	ممتحنًا
7	كمال عمامرة	أستاذ محاضر " ب "	جامعة الشلف	مدعوا

السنة الجامعية : 2024-2025


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــة

مقدمة :

الحمد لله رب العالمين خَلَقَ اللّوح والقلم و خَلَقَ الخَلْق من عدم، الحمد لله الذي بتوفيقه وتيسيره تصلح الأمور، وتتم كبرى النعم، وصلى الله على نبينَا ورسولنا ونبينَا محّمد وعلى أله وصحبه وسلم أما بعد:

تطور علم اللغة وتطورت معه مناهج النقد الأدبي ذات الاتجاه اللغوي، وقد تعددت واختلفت نظرا لاختلاف الجهة التي تنطلق منها، ومن بين هذه المناهج النقدية الأسلوبية التي تُعد مفتاحًا للولوج في عالم النص الأدبي، وذلك من خلال الإجراءات والأدوات التي توفرها للقارئ، وتُعنى الأسلوبية بدراسة العمل الأدبي من خلال تفكيك بنيته اللغوية.

وسنحاول من خلال بحثنا خوض التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وقد وقع اختيارنا على الشاعر عزالدين ميهوبي الذي يُعرف بقوة إبداعه، وتمرد خياله، فهو ينظر إلى الحياة والكون والإنسان نظرة شعرية، فالشاعر لا يتقيد بشروط الواقع ومتطلباته فهو يختلف عن الإنسان العادي بأسلوبه الخاص في تصويره الشعري والفني الناتج عن قدراته ومهاراته الإبداعية، وهو يتمرد على كل ما هو متطابق مع قدرة المعرفة العقلية، فيدمج الجرأة في توظيفه للخيال والتلاعب باللغة لتحقيق المبتغى، وهذا سر من أسرار الإبداع الشخصي.

وبناء على ما سبق اخترنا موضوع بحثنا الموسوم بـ" البنية الأسلوبية في شعر عزالدين ميهوبي ديوان (رباعيات) أنموذجًا ".

وهدفنا في هذه الدراسة فك شفرات البنية اللغوية لديوان (رباعيات) من أجل استكشاف واستجلاء سماته الفنية والجمالية التي يتفرد بها.

ويطرح بحثنا عدّة إشكاليات نسعى إلى توضيحها وهي:

- هل ينجح التحليل الأسلوبي للبنية اللغوية لديوان (رباعيات) في الكشف عن أسلوبيته؟
- و ما هو المائز في بناء أسلوب ديوان (رباعيات) للشاعر عزالدين ميهوبي؟
- وماهي أهم السمات الفنية والجمالية التي توفر عليها الخطاب الشعري (رباعيات) ؟ وما دلالتها ؟

وكان سبب اختياري لهذا الموضوع ناتج عن مجموعة من الأسباب منها:

- حب الاطلاع على كل ما يسهم في محاولة الإلمام بالنص الشعري لدى عزالدين ميهوبي.

– التعريف بشعر هذا الشاعر، والذي لم يأخذ حقه من الدراسة – حسب ما نعلم – في الدراسات العليا.

– إثراء المكتبة الجزائرية بالدراسات الأسلوبية.

أما عن الدراسات السابقة لهذا الموضوع في الجامعة الجزائرية فتمثلت في رسالة ماجستير موسوعة بـ " الصورة الشعرية في تجربة عزالدين ميهوبي دراسة أسلوبية " للباحث عبد الرزاق بلغيث سنة 2010 بجامعة الجزائر2، وأطروحة دكتوراه معنونة ب ". شعرية القصيدة عند عز الدين ميهوبي دراسة أسلوبية " للباحث عمر بن يحي سنة 2016 بجامعة الجزائر2.

وللإجابة عن الإشكاليات المطروحة، وبناء على ذلك قسمنا بحثنا إلى مدخل تمهيدي وأربعة فصول وخاتمة وفهارس.

عنونا المدخل التمهيدي بـ" مصطلحات ومفاهيم " تناولنا فيه المصطلحات التي يقوم عليها موضوع بحثنا والمتمثلة في مفهوم البنية، حيث تطرقنا إلى تعريفها لغة واصطلاحا، ومفهوم الأسلوب عند الغربيين القدامى والمحدثين، وعرضنا بعض الآراء للنقاد العرب وبعض الدارسين المحدثين، كما تناولنا بعض التعريفات للأسلوبية.

وخصصنا الفصل الأول " للسمات الصوتية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي " وتضمن هذا الفصل مبحثين رئيسيين: تناول المبحث الأول الإيقاع الخارجي ودرسنا فيه الوزن، والقافية، والروي، أما المبحث الثاني فتمثل في الإيقاع الداخلي درسنا فيه ظاهرة التكرار، والجناس، والتصريع.

أما الفصل الثاني فتطرقنا فيه إلى " السمات الصرفية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي "، حيث تناول الأفعال الواردة في الديوان وأزمنتها، وقمنا بالكشف عن دلالاتها، كما درسنا الأفعال من ناحية الصحة والإعلال ومن ناحية التجرد والزيادة، إضافة إلى دراسة الفعال المبنية للمعلوم والمبنية للمجهول، كما تطرقنا إلى الأسماء المشتقة، وصيغ المفرد والمثنى والجمع.

وتمحور الفصل الثالث حول " السمات النحوية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي " وتمثل في الكشف عن البنية النحوية وذلك من خلال دراسة عدّة ظواهر نحوية وهي ظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الحذف، والنفي كما درسنا ظاهرة التناص، وكذا تناولنا الأساليب الإنشائية الطلبية، كل هذه الظواهر اللغوية درسنها من ناحية تأثيرها كسمات أسلوبية فنية في شعر الشاعر.

وتطرقنا في الفصل الرابع إلى " السمات المعجمية والدلالية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي "، حيث تناولنا فيه دراسة الحقول الدلالية التي توفر عليها الديوان، وتعرضنا لدراسة الصورة الشعرية والمتمثلة في التشبيه والاستعارة، والكناية، إضافة إلى الرمز.

وأنهينا البحث بخاتمة جمعنا فيها خلاصة النتائج العلمية المتوصل إليها في دراستنا لهذا الموضوع.

أما عن المنهج المتبع، فقد اعتمدنا على المنهج الأسلوبي البنيوي، فهو الأنسب لدراستنا نظرا لما يوفره من أدوات وإجراءات تساعد على تفكيك البنية اللغوية للخطاب الشعري وتحليلها تحليلا أسلوبيًا.

واعتمدنا في بحثنا مجموعة من المصادر والمراجع، أبرزها ديوان (رباعيات) للشاعر عز الدين ميهوبي وهو موضوع دراستنا، إضافة إلى مراجع أخرى متخصصة في الأسلوبية، نذكر منها الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية لفتح الله أحمد سليمان، وكتاب نحو نظرية أسلوبية لسانية لفيلي ساندريس، ترجمة الدكتور خالد محمود جمعة، وكذا رسائل دكتوراه وماجستير ومقالات تدعم موضوع بحثنا.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نحمد الله على إتمامنا لهذا البحث، والشكر موصول إلى الأستاذ المشرف الدكتور شيهان رضوان، الذي تتبع خطوات هذا البحث، ولم يبخل علينا بإرشاداته وتوجيهاته، فله الشكر الجزيل والامتنان الكبير.

كما نتمنى أن يلقى بحثنا القبول من طرف أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، ونشكرهم على تفضلهم بقراءة هذا العمل وتوجيهه وتسديده، ليخرج في أفضل حلة.

المدخل التمهيدي

مصطلحات ومفاهيم

لا يمكن للباحث أن يخوض غمار بحثه، ويتطرق إلى مجال التطبيق قبل أن يُلم بالجانب النظري، ولهذا سنتناول في هذا المدخل التمهيدي بعض المفاهيم للمصطلحات التي يرتكز عليها عنوان بحثنا والمتمثلة في مفهوم البنية، ومفهوم الأسلوب والأسلوبية.

أولا: مفهوم البنية:

1- لغة:

يقول ابن منظور (ت- 711 هـ) في مادة بنى: " والبَنْيُ: نقيض الهدم، بين البناء البناء بنيا وبناءً وبنى مقصور وينبانا وبِنية وبناية وابتناه وبنَّاه.... والبِنَاءُ: المَبْنِيُّ، والجمع أبنية وأبنيات جمع الجمع – والبنّاء: مدير البنيان وصانعه "[1].

وتعريف بن منظور يتفق في معناه مع تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت-175 هـ) " بنى البناء يبني بنيا وبناءً، وبِنى. مقصور والبَنِيَة: الكعبة، يقال: لا وربِّ هذه البَنية، والمبناةُ: كهيئة التستر غير أنه واسع يُلقى على مقدم الطراف، وتكون المبناه كهيئة (القبة) تجلل بيتا عظيما، ويسكن فيها من المطر "[2].

كما وردت اللفظة في القرآن الكريم إما اسما أو فعلا، ولكن لم ترد لفظة بنية ومنه قوله تعالى: " وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا "[3].

واستعمل النحويون العرب لفظة البناء مقابل الإعراب فيقولون مبني للمعلوم ومبني للمجهول[4].

أما في اللغات الأوربية فكلمة بنية تشتق: " من الأصل اللاتيني " Stuere " الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية والمعمارية، وبما

---

[1]- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ج1، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، مادة بنى.

[2]- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م ص: 382.

[3]- سورة النبأ، الآية: 12.

[4]- ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003م ص: 49.

يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر "[1].

ويتفق معنى هذا القول مع ما جاء في التعريفين اللغويين السابقين، فالاستخدام العربي لا يبتعد كثيرا عن الاستخدام الغربي، فقد وردت كلمة البنية للدلالة على البناء والتشييد.

2- اصطلاحا:

تعددت الآراء حول مصطلح البنية، واختلفت وجهات النظر في مفهومه، وتناولته العديد من المجالات.

فمصطلح البنية حسب ما جاء به " بن صلاح فضل " يتميز بثلاث ميزات ومنها تعدد المعنى أي أن لكل مؤلف تصوره ومفهومه الخاص عن البنية، والميزة الثانية هي التوقف على السياق حيث: " يميز بعض الباحثين في هذا الصدد بين نوعين من السياق: نوع يستخدم فيه مصطلح البنية عن قصد، ولهذا يقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة، وسياق أخر يستخدم فيه بطريقة عملية فحسب "[2].

في حين تتمثل الخاصية الثالثة في المرونة وهي نتاج تعدد المعنى والتوقف على السياق فمصطلح البنية: " لا يخلو من إبهام واختلاط ويلعب السياق دورا رئيسيًا في تحديده مما يجعله مرنا بالضرورة "[3].

ومن أبرز التعاريف لمصطلح البنية ما قدمه " جان بياجي " Jean Piaget " في كتابه " البنيوية " حول هذا المصطلح حيث وضع تصورا ذهنيا متكاملا حول البنية وخصّها بثلاث خصائص وهي الشمول أي: " كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلاّ بفضل علاقته بما عداه "[4]، ومعنى هذا أن البنية يمكن أن تسمى بنية إلاّ إذا تماسكت أجزاؤها وتآلفت فيما بينها وشكلت كلا متكاملا، أما الخاصية الثانية فهي التحول، فالبنية هي: " نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميزة للعناصر، علما بأن شيئا من هذا النسق يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدّور الذي

[1]- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص: 120.

[2]- المرجع نفسه، ص: 122.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- تفكيك النص مقاربة بنيوية أسلوبية مقاربة بين المتنبي وأمل دنقل، سعيد محمد بكور، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2014م، ص: 15.

تقوم به هذه التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق "[1]، ومعنى هذا أن التحول يعني توليد جمل جديدة من الجملة الأساسية دون الخروج عن نظام وقوانين البنية الداخلية، أما الخاصية الثالثة فهي التنظيم الذاتي أي أن تعمد البنية على أنظمتها اللغوية وتكتفي بذاتها.

ومفهوم البنية عند " لوسيان غولدمان " (Lucien Goldman) ينطلق من تصور بياجي، فقد قصد غولدمان بالبنية النظام أو الكل المنظم وأضفى عليه مدلولات جديدة حسب السياق الذي تذكر فيه[2].

أما شتراوس فيعرف البنية بأنها: " نموذج يقوم الباحث بتكوينه كغرض للعمل، انطلاقا من الوقائع نفسها وهي تمثل الأداة المنهجية في نفس الوقت الذي تعد فيه خاصية للواقع "[3].

وبرز مفهوم البنية مع مدرسة " براغ " حيث: " نظرت إلى العمل الشعري على أنه (بنية وظيفية) لا يمكن فهم عناصرها إلا من خلال ربطها بالمجموع ... إن تعريف النص الأدبي بأنه (بنية) يعني النظر إليه كمجموعة من العلامات المترابطة، وليس كأداة أو كشكل "[4].

ويعرف " أندريه لالاند " (André Lalande) البنية بقوله: " البنية كل شكل من أشكال الظواهر المتضامنة بحيث إنّ كلا منهما يتبع أخرى ولا يكون إلا بعلاقته مع ما يجمعه بالعناصر الأخرى "[5].

ومن المصطلحات التي تعددت حولها الآراء مصطلح الأسلوب والأسلوبية، وسنحاول فيما يلي تحديد ماهيتهما، وعرض أبرز الآراء عند الغرب والعرب.

ثانيا: مفهوم الأسلوب : Le Style :

1- عند الغرب:

[1]- جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص: 7.

[2]- ينظر: النقد الجزائري المعاصر اللانسونية إلى الألسنية، يوسف وغليسي، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د ط، 2002 ص: 121.

[3]- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام، ص: 51.

[4]- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000م، ص: 34.

[5]- اللسانيات الأسلوبية، عبد الجليل مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2013م، ص: 18.

مصطلح الأسلوب أسبق في الظهور من مصطلح الأسلوبية وأكثر اتساعا من الناحية الدلالية، وبحسب ما ورد في المعاجم التاريخية في اللغة الفرنسية أنه بدأ استعمال مصطلح الأسلوب في القرن الخامس عشر، في حين ظهر مصطلح الأسلوبية في بداية القرن العشرين[1].

وأصل كلمة أسلوب يعود إلى الكلمة اللاتينية " Stilus "، والتي تعني: " (الأزميل)، أو (المنقاش) للحفر، والكتابة، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازا للدلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة "[2]. وإذا رجعنا إلى القواميس نجدها تتضمن أكثر من عشرين تعريفًا لمصطلح الأسلوب فهو يعني طريقة الكتابة لكاتب ما، أو طريقة عيش، أو تفكير، وهو طريقة للتعبير، أو تختص هذه الكلمة بجنس أو عصر، أو فن، أو فنان[3].

وانتقل مصطلح الأسلوب من معناه الأصلي الذي يختص بالكتابة، ليستخدم في فن التماثيل والمعمار، ثم عاد مرة أخرى ليستعمل في الدراسات الأدبية، وتوسع مفهومه ليعني الطريقة فيقال: أسلوب حديث، وأسلوب لباس، وأسلوب حياة "[4].

وارتبط مصطلح الأسلوب في كتب البلاغة القديمة بالخطابة، وكان يعني الوسيلة التي يتم عن طريقها إقناع الجماهير، وهذا ما جاء في كتاب أرسطو في بحثه عن الخطاب، وتم تقسيم الأساليب في العصور الوسطى عند علماء اللغة الأوربيين إلى ثلاثة أقسام تتمثل في الوطيء أو البسيط، أو الوسيط أو المتوسط، والوقور أو السامي وهذا التقسيم كان مرجع أعمال " فرجيل " من خلاله إلياذته، حيث قام بالتقسيم الطبقي المتمثل في الطبقة الاجتماعية بين الفلاحين والمزارعين، والطبقة البرجوازية "[5].

"ولكن الهزة القوية لمبدأ طبقية الأسلوب، ولبعض قواعده المعيارية جاءت على يد " جورج بوفون " (1707-1788) في عمله المشهور " مقال في الأسلوب " والذي أدانه فيه بوفون فكرة أن الأسلوب هو الطبقة "[6].

---

[1]– ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص: 16.

[2]– النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، ص: 43.

[3]– ينظر: الأسلوبية ، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، ط2، 1994م، ص: 10.

[4]– ينظر: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، مسعود بودوخة، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي، بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2015م، ص: 10، 11.

[5]– ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط4، 2016م، ص: 35.

[6]– دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، ص: 18.

وأخذ المصطلح يتطور في الدراسات الغربية الحديثة، فعددت آراء الدارسين بتعدد اتجاهاتهم الفلسفية والثقافية.

ويأتي في مقدمة هذه الآراء ما قدمه جورج بوفون Georges Buffon، فقد عرف مصطلح الأسلوب بقوله : " الأسلوب هو الشخص نفسه le style est l'homme même، فانطلق في هذا الموقف من إيمانه بأن الأعمال المتقنة كتابيا هي وحدها التي تخلد وليس الخبرات والاكتشافات "[1].

وقد قام عبد السلام المسدي بترجمة تعريف بوفون في قوله : " أما الأسلوب فهو الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه، أو تحويله أو سلخه "[2].

وأصبح ينظر إلى الأسلوب من زوايا ثلاث وهي : " المخاطب والمخاطب والخطاب، وليس نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا احدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها معاضدة متفاعلة "[3].

فالأسلوب من ناحية المخاطب أو المنشئ كما يطلق عليه فتح الله أحمد سليمان هو : " صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرته إلى الأشياء، وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته "[4].

ومعنى هذا أن الأسلوب مرآة تعكس شخصية صاحبه، فهو الذي يكشف عن تفكيره، وانفعالاته وعواطفه.

أما الأسلوب من ناحية الخطاب أو النص، فهو يعتمد : " على البنية اللغوية للنص انطلاقا من التفرقة بين نوعي الخطاب، بغية دراسة العمل الأدبي وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة النحوية والصرفية المعجمية التي تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبي "[5].

أما الأسلوب من زاوية المتلقي، فالمبدع ينشئ من أجل المتلقي، وهذا الأخير دوره: " مهم ومؤثر، فكما لا يوجد نص بلا منشئ، كذلك ليست ثمة إفهام أو تأثير أو توصيل بلا قارئ، فهو الحكم على الجودة أو الرداءة وهو الفيصل في قبول النص أو رفضه "[6].

---

[1] – نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي سانتريس، نرجمة: خلد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م، ص: 29.

[2] – الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، الدار العربية، الكتاب، تونس، ط3، د ت، ص: 67.

[3] – المرجع نفسه، ص: 61.

[4] – الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2018م، ص: 12.

[5] – الأسلوبية مدخل نظري ودارسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، ص: 17، 18.

[6] – المرجع نفسه، ص: 22.

أما الأسلوب عند " جورج مولينيه " (Georges Molinié) هو: " طريقة متميزة وفريدة خاصة بكاتب معين، تميزه عن غيره من الكتاب "[1].

ويعرف " ميكائيل ريفاتير " (Michael Riffaterre) الأسلوب بقوله: " أعني بالأسلوب الأدبي كل شكل ثابت "Permant " فردي ذي مقصدية أدبية ...هو ذلك الإبراز "Misenrelif " الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية "[2]، ويقصد بهذا التعريف ثبات الميزات الشكلية التي يتفرد بها كل عمل إبداعي، مع حرص القارئ على عناصر السلسلة التعبيرية، وعدم إهماله لها، فبواسطتها يشعر بتميز الأبعاد الدلالية.

وقد أدرج " فيلي ساندريس " (Willy Sandres) أكثر من خمس وعشرين تعريفا للأسلوب في كتابه " نحو نظرية أسلوبية لسانية " الذي قام خالد محمود جمعة بترجمته من اللغة الألمانية إلى اللغة العربية يقول: " الأسلوب بالمفهوم الحديث معناه إنشاء نص عن طريق اختيار إمكانية نحوية ومعجمية من الثروة اللغوية على نحو فردي وتكرار حتمي "[3]، وهو أيضا: " آلية بناء النصوص "[4]، والأسلوب هو السلوك، وهو المتحدث وهو الشيء الكامن، وهو اللغة[5].

والأسلوب: " مبالغة ذات طبيعة تعبيرية وتأثيرية أو جمالية تضاف إلى المعلومة المنقولة بالتركيب اللغوي من دون تغيير المعنى "[6].

ويرى بيير جيرو Pierre Guiraud أن الأسلوب وسيلة للتعبير وأداته اللغة[7]، فهو: " حدث يمكن

---

[1]– تلقي النظريات الأسلوبية في الترجمات العربية – كتاب الأسلوبية لجورج موليينه أنموذجا، أحمد ملياني، مجلة التحبير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، المجلد 3، العدد 2، جويلية 2021م، ص: 82.

[2]– معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص: 05.

[3]– نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ترجمة: خالد محمود جمعة، ذار الفكر، دمشق، ط1، 2003م، ص: 42.

[4]– المرجع نفسه، ص: 45.

[5]– نفسه، ص: 26.

[6]– نفسه، ص: 34.

[7]– ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002م، ص: 35.

ملاحظته: إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده "[1].

في حين يرى هنريش بليث Heinrich Plett، أن الأسلوب يعكس فكر صاحبه، يقول: " الأسلوب كتعبير عن شخصية الكاتب، المرسل وعقليته وتوجهه الفكري، وهذا هو المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب "[2].

2- عند العرب:

الأسلوب لغة:" يقال للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمهب؛ يقال أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه- والأسلوب؛ بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه "[3].

أما اصطلاحا فسنتناول بعض الآراء عند النقاد العرب القدامى، ومن بينهم الجاحظ (ت- 255 هـ) الذي تحدث عن النظم من حيث حسن تخير اللفظ، فيقول: " أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية "، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة ممدودة ومحصلة محدودة "[4]. كما فرّق بين نظم القرآن، ونظم سائر الكلام وقسم أساليب التعبير إلى طبقات حيث يقول: " وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن، والقبيح والسميح والخفيف والثقيل وكله عربين وبكل قد تكلموا وبكل قد تمادحوا وتعايبوا "[5].

أما الأسلوب عند ابن طباطبا (ت- 322 هـ) فهو يرتبط بالشعر ويقوم على أسس فنية وجمالية، فالشاعر يراعي جودة واتساق اللغة، إذ يقول " المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلسل القول عليه "[6].

---

[1]- ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002م، ص: 35

[2]- البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د ط، 1999، ص: 52.

[3]- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله كبيرن محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهر، د ط، د ت، مادة: سلب.

[4]- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،ج1، د ط، 2004م، ص: 56، 57.

- المصدر نفسه، ج1، ص: 95.

[6]- عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م، ص: 11.

في حين يربط عبد القاهر الجرجاني (ت- 471 هـ) الأسلوب بالنظم، ويجعله ملازما له يقول:" اعلم أن ليس " النظم "، إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه " علم النحو " وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها "[1].

فالنظم عند عبد القاهر الجرجاني يتحقق من خلال توخي معاني النحو، وفهمها وإدراكها.

أما ابن خلدون (ت- 808 هـ) فوضع الأسلوب من خلال تحديده للخصائص المتعلقة بالشعر والنثر، والفوارق التي بينهما، والمتمثلة في التشكيل اللغوي والبناء العروضي، حيث يقول: " واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله، ولا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه مثل التسيب المختص بالشعر، والحمد والدعاء المختص بالخطب، والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك، وق استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع والتثقفية "[2].

كما ربط " ابن خلدون " الأسلوب بالمخاطِب والمخاطَب ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، فمهوم الأسلوب عنده يشمل الخصائص البلاغية التي تساهم بدورها في خدمة المعنى، فالأسلوب عنده هو المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه "[3].

ونخلص إلى القول بأن رغم تباين هذه الآراء واختلافها، إلاّ أن هؤلاء " مهدوا الطريق للعديد من مفكري أوروبا، وأثروا فيهم تأثيرا قويا حتى أن مذاهب بعضهم في النظم والنقد والقيم الجمالية للعمل الأدبي ونقده نسبت حديثا إلى بعض مفكري أوروبا "[4].

أما السلوب عند الدارسين المحدثين فقد تعددت فيه الآراء واختلفت وهذا الاختلاف راجع إلى ثقافة هؤلاء فمنهم من هو متشبع بالثقافة العربية، ومنهم من هو متأثر بالدراسات الغربية.

---

[1]- دلائل الإعجاز، في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2016م، ص: 60.

[2]- مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، اعتنى به: هيثم جمعة هلال، دار مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، د ط، 2015م ص: 604.

[3]- المصدر نفسه، ص: 607.

[4]- علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية، عبد العزيم إبراهيم محمد المطعى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2001م، ص: 29.

وأحمد الشايب من الأوائل الذين تناولوا موضوع الأسلوب، ويعرفه بقوله: " إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني "[1].

كما حدد أحمد الشايب صفات للأسلوب والمتمثلة في وضوح ودقة الألفاظ، وحسن اختيارها إضافة إلى القوة التي تتحقق في الصورة والتراكيب، والتي تظهر من خلال انفعالات الأدبي مع توفر صفة الجمال التي تصدر من خيال الأديب وذوق[2].

أما أحمد الزيات فعرف الأسلوب بقوله: " طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام "[3]، وحدد الأسلوب في ثلاث عناصر وهي الأصالة والوجازة، إضافة إلى الموسيقية أي الابتعاد عن الكلمات المتنافرة.

ودرس أمين خولي الأسلوب في كتابه فن القول، ويقترب مفهومه للأسلوب من مفهوم الفرنسي بوفون يقول: " الشخص هو الأسلوب أو الأسلوب هو الشخص فهو يربط بينهما على المستوى الفردي والمستوى الجماعي "[4]، وقد ربط أمين خولي بين الأسلوب وطبيعة المبدع والمتلقي، ووضع خطوات تساعد فن القول على الارتقاء وهي الايجاد والترتيب والتعبير.

وألف " شكري محمد عياد "كتابا بعنوان " مدخل إلى علم الأسلوب " تحدث فيه عن فكرة الأسلوب عند الأدباء، إذ يقول: " عندما نقول فلان عنده أسلوب فنحن لا نقصد فقط إلى استحسان طريقته في الكتابة بل نقصد قبل ذلك إلى أن هذه الطريقة متميزة عن غيرها من الطرق "[5].

كما أسهم " سعد مصلوح " في الدرس الأسلوبي من خلال كتابه " الأسلوب دراسة لغوية إحصائية " الذي اهتم فيه بالمنهج الاحصائي، يقول: " البعد الاحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامه تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها "[6].

---

[1]– الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأحوال الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991م، ص: 46.

[2]– ينظر: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، محمد بن منوفي، دار هومة، الجزائر، د ط، 2011م، ص: 20.

[3]– الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص: 26.

[4]– البلاغة الأسلوبية، محمد عبد المطلب، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1994م، ص: 120.

[5]– مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، مكتبة الجيزة العامة، القاهرة، ط2، 1992م، ص: 14.

[6] – الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002م، ص: 51.

ومن خلال هذا الزخم من التعريفات وغيرها مع صعوبة تحديد مفهوم واحد للأسلوب، يصل سعد مصلوح إلى القول: " أيا ما كان تعريف الأسلوب فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعا هو اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة، يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات الخاصة "[1].

ثالثا: مفهوم الأسلوبية: La Stylistique :

ظهر مصطلح الأسلوبية في: " بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي أو الاجتماعي تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك "[2].

وقد تعددت الآراء ووجهات النظر حول الأسلوبية في كونها نظرية أم علما قائما بذاته أم منهجا، فعبد السلام المسدي يرى: " بأن الأسلوبية نظرية لا تقبل الجدال أو المنازعة وكانت أدلته مقنعة إلى حد كبير من خلال تعليله لهذا الحكم، فقد تم توضيح نظرية الأسلوبية بالنظر إلى موضوعها الذي هو الأسلوب، فالأسلوبية تختص بدراسة السمات النوعية للأساليب الأدبية دراسة علمية وصفية "[3].

والأسلوبية هي: " العلم الذي يدرس النص الإبداعي من منطلقين أولهما كيفية تحول النص اللغوي من وظيفته الايصالية العادية إلى الوظيفة الشعرية التأثيرية، وثانيهما كيفية استغلال أدوات اللغة للتعبير عن الفكر "[4].

ويعرف ميكائيل ريفاتير الأسلوبية بأنها: " علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث، مراقبة حرية الادراك لدى القارئ المتقبل"[5].

أما نور الدين السد فيرى بأن الأمر الدي يجعل من الأسلوبية علما هو: " توافر شروط العلمية في هذا الحقل المعرفي الحديث في العربية، واكتمال إجراءاته الأساسية لتحديد السمات الأسلوبية في الخطاب الأدبي "[6].

---

[1]– الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، ص: 49.

[2]– الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص: 39.

[3]– مستلزمات البحث الأسلوبي تنظيرا وإجراء، طاطة بن قرماز، مخبر نظرية اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، العدد الثامن، 2013، ص: 103.

[4]– الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، مسعود بودوخة وآخرون، ص: 21، 22.

[5]– الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص: 49.

[6]– الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، نور الدين السد،ج1 ، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010م، ص: 60.

والأسلوبية هي: " منهج يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي، والكشف عن أبعاده الجمالية والفنية "[1].

في حين يرى فتح الله أحمد سليمان أن الأسلوبية تندرج ضمن النقد، فهي لا تهتم بالظروف الاجتماعية والنفسية للكاتب ولا بحياته وواقعه، إنما تعتمد على اللغة في دراسة النص[2].

ويمكن القول من خلال هذه الآراء أن الأسلوبية علم يبحث في العناصر اللغوية التي تكسب الخطاب الأدبي سماته الشعرية والتعبيرية فتجعله يتفرد عن غيره[3].

فالأسلوبية تنظر إلى النص في كونه بنية لغوية متكاملة، فهي تدرس كل ميزة من الميزات اللغوية في النص الأدبي، من تراكيب، وأصوات، وصيغ صرفية، وصور شعرية، فتستفيد من علم الصوت، وعلم الصرف والنحو والمعجم والدلالة والبلاغة والعروض، وذلك بهدف الكشف عن جميع الملامح والسمات التي يتفرد بها أسلوب أي نص إبداعي.

[1]– الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى سامح ربابعة، دار الندي، الأردن،ط1، 2003م، ص: 9.

[2]– ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، ص: 24.

[3]– ينظر: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص: 16.

الفصل الأول

السمات الصوتية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي

يتناول هذا الفصل السمات الصوتية في قصائد ديوان (رباعيات) للشاعر عزالدين ميهوبي، والتي سنحاول استكشافها من خلال البحث في البنية الايقاعية، وذلك بالتركيز على الجانب الموسيقي بدراسة الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية والروي، والايقاع الداخلي المتمثل في التكرار والتصريع والجناس، محاولين الكشف عن القيمة الأسلوبية التي تولدت منت السمات الصوتية، والبحث في دلالاتها، وقبل الولوج في الجانب التطبيقي نتناول بعض المفاهيم النظرية في الدراسة الصوتية[1].

- توطئة:

تُعد الدراسة الصوتية الركيزة الأساسية لأي دراسة لغوية، فهي الممهدة للدراسة الصرفية والنحوية والدلالية وحظي علم الأصوات باهتمام العلماء منذ القدم بدءا بالهنود الذين أولوا عناية بالدراسة اللغوية بشكل عام والدراسة الصوتية بشكل خاص، فتميزت دراستهم بالدقة في التصنيف والوصف، كما اهتم اليونانيون بالصوت وظهر هذا من خلال اعتنائهم بنظام الكفاية، وتمييزهم بين الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة[2].

أما في مجال الدراسة عند العرب الأقدمين، فلم تكن جهودهم أقل نشأنا من جهود سابقيهم، واهتمامهم بهذا العلم كان حافزه الأساسي هو القرآن الكريم من أجل الحفاظ عليه من اللّحن والتحريف، فأولى الدارسون الأقدمون على اختلاف وجهاتهم العلمية عناية كبيرة بعلم الأصوات فمنهم القراء، والفلاسفة، وعلماء اللغة وعلماء الأصول ... غيرهم.

وما يدل على تفوق العرب وتميزهم في مجال الدراسة الصوتية قول المستشرق الألماني برجتشراس: " لم يسبق الأوروبيين إلى هذا العلم إلاّ قدماء العرب والهنود "[3]، ويضيف فيرث فيقول:" إن علم الأصوات قد نما وشبّ في خدمة لغتين مقدستين هما السنسكرتية والعربية "[4].

---

[1]– ينظر: مباحث في اللسانيات مبحث صوتين مبحث تركيبي، مبحث دلالي، أحمد حساني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د ط، د ت، ص: 57.

[2]– المرجع نفسه، ص: 59.

[3]– التطور النحوي للغة العربية، برجشتراسر، أخرجه وعلّق عليه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1994م، ص: 11، وكذا ينظر: الحداثة اللسانية في التراث الصوتي العربي، مجلة القلم، جامعة وهران، ع3، ص: 14.

[4]– اللغة العربية وأنظمها بين القدماء والمحدثين، نادية رمضان النجار، مراجعة وتقديم، عبده الراجحي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م، ص: 37.

وتمثلت أولى الجهود فيما قام به أبو الأسود الدؤلي (ت: 68 هـ) في وضع النقاط الدّالة على الحركات وذلك من أجل ضبط قراءة القرآن الكريم[1].

ويُعد معجم " العين " للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: 175 هـ) أول معجم للألفاظ رتب مادته على أساس صوتي، ثم أتى بعده سيبويه (ت: 180 هـ) فظهرت جهوده من خلال وصفه لمخارج الحروف وتحديد صفاتها، وتوالت دراسة علماء اللغة واهتمامهم بعلم الأصوات من خلال مؤلفاتهم، كابن جني (ت: 392 هـ) الذي تضمن كتابه " سر صناعة الإعراب " مباحث متنوعة تناولت الصوت من الناحية العضوية، والناحية الوظيفية[2].

وتتابعت حركة التأليف في مجال علم الأصوات عند علماء القراءات والتجويد كابن الجزرين وعلماء البلاغة والنقد كالجاحظ، إضافة إلى علماء آخرين كالزجاجي، والمبرد، والزمخشري، اوبان دريد ... وغيرهم كثير[3].

وفي هذا المقام نحاول التطرق إلى بعض المفاهيم في الدراسة الصوتية.

أولا: مفهوم الصوت:

1- لغة:

يقول ابن فارس (ت: 395 هـ): " الصاد والواد والتاء أصل صحيح وهو الصوت، وهو جنس لكن ما وقر في أذن السامع، يقال هذا صوت زيد، ورجل صيت إذا كان شديد الصوت، وصائت إذا صاح "[4].

ويعرفه ابن منظور (ت: 711 هـ): " صات يصوت صوتا فهو صائت معناه صائح: ويقال له صوت وصيت، أي ذكر وهما صات شديد الصوت "[5].

---

[1]- ينظر: في أصوات العربية دراسة تطبيقية، مجدي إبراهيم محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2011م، ص: 11.

[2]- ينظر: علم وظائف الأصوات اللغوية، عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992م، ص: 6، 7.

[3]- المرجع نفسه، ص: 7.

[4]- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس، دار الفكر، د ط، 1979م، ج1، ص: 368.

[5]- لسان العرب، ابن منظور، مادة (صوت)، وكذا ينظر: مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر الرازي، دار الهدى، الجزائر، ط4، 1990م، ص: 242.

ومعنى الصوت عند ابن جني (ت: 392 هـ): " الصوت مصدر صات الشيء يصوت صوتا فهو صائت وصوّت تصويتا فهو مصت، وهو عام غير مختص، يقال سمعت صوت الرجل، وصوت الحمار، قال الله تعالى: " إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ "[1].

2- اصطلاحا:

الصوت في مفهومه الاصطلاحي عند ابن جني: " عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالت فيسمى لمقطع أينما عرض له حرفا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف معانيها "[2].

فابن جني يرى بأن الصوت عبارة عن عرض، والعرض يزول، أي ليس بأصل، أما الجوهر والثابت والأصل فهو النفس الذي يعتبر أساس الصوت وتكوين، ومجرد الصوت قد يكون ممتدا، كما هي الحال، عند نطق أصوات المد دون أن يعترض مجراها عائق، وقد يعترض المجرى الصوتي عوائق تقطع امتداده فتحدث تضييقا "[3].

أما ابن سينا (ت: 408 هـ) فيقول: " أظن أن الصوت سببه القريب تموج الهواء دفعة وبقوة وسرعة من أي سبب كان والذي يشترط فيه أمر القرع عساه أن لا يكون سباب كليا للصوت "[4].

فالصوت عند ابن سينا نوعان نوع سماه القرع ونوع آخر سماه القلع "[5].

ركز الجاحظ (ت.255 هـ) على الجانب الجمالي للصوت اللغوي حيث نجده يقول: " الصوت هو آلة اللفظ وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاهما موزونا ولا منثورا إلاّ بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلاّ بالتقطيع والتأليف "[6].

---

[1]- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان ابن جني، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985م، ج1، ص: 10،11.

[2]- سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج1، ص: 6.

[3]- ينظر: الظواهر الصوتية في قراءة الامام نافع -سورة التوبة أنموذجا- دراسة صوتية ووظيفية وتطبيقية، راضية بن عربية، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، 2011م، ص: 65.

[4]- علوم الصوتيات عند ابن سينا، محمد صالح الضالع، دار غريب، القاهرة، د ط، 2002م، ص: 97، وكذا ينظر: جهود ابن سينا في البحث الصوتي "رسالة أسباب حدوث الحروف" أنموذجا، فاتح زيوان، مجلة الصوتيات، جامعة سعد دحلب، البليدة، العدد الأول، 2005م، ص: 16، 17.

[5]- فصول في علم اللغة العام، عبد الكريم الرديني، دار الهدى، الجزائر، د ط، 2009م، ص: 129.

[6] - البيان والتبيين، أبو عثمان عمر وبن بحر الجاحظ، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2004م، ج1، ص: 58.

أما مفهوم الصوت عند الدارسين المحدثين فيعرفه إبراهيم أنيس بقوله: " هو ككل الأصوات ينشا من ذبذبات مصدرها في الغالب الحنجرة لدى الإنسان، فعند اندفاع النفس من الرئتين يمر بالحنجرة فيحدث تلك الاهتزازات التي بعد صدورها من الفم أو الأنف، تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن "[1].

فإبراهيم أنيس يصف لنا طريقة إنتاج الصوت، وكيفية حدوثه وهو نفس الذي نجده عند تمام حسان في قوله:" الصوت عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي، وتصحبها أثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت، وهو الجهاز النطقي، ومركز استقباله وهو الأذن "[2].

أما كمال بشير فيقول عن الصوت بأنه: " أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزا أعضاء النطق، ويظهر في الصورة ذبذبات معداة وملائمة لما يصبحها من حركات الفهم بأعضائه المختلفة ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع معينة محددة "[3].

فمن خلال هذه التعريفات، يتضح لنا مفهوم الصوت اللغوي، وكيفية حدوثه.

ثانيا: أنواع الأصوات:

يقسم الدارسون المحدثون الأصوات إلى ثلاثة أصناف وهي[4] :

1- فونيمات الصوامت (Consonants): وتضم ستة وعشرين فونيما هي: أ، ب، ت، ج، ح خ، د ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، إ ، ف، ق، ك، ل، م، ت، ه.

2- فونيمات الصوائت (Vowels): وتضم ستة فونيمات وهي: الفتحة القصية والطويلة، والضمة القصيرة والطويلة، والكسرة القصيرة والطويلة[5].

---

[1]- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 2013م، ص: 10.

[2]- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1994م، ص: 66.

[3]- علم اللغة العام، كمال بشر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1980م، ص: 64.

[4]- علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، قاسم البريسم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2018م، ص: 131.

[5]- ينظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997م، ص: 42.

3- فونيمات شبه الصائتة (Semivowels): وهي الواو المفتوحة أو الساكنة أو المضمومة، والياء المفتوحة أو الساكنة أو المضمومة[1].

فالأصوات الصامتة والصائتة تعتمد على بعضها العب، وهذا يكون داخل الوحدة العضوية أي أثناء عملية الإجراء الوظيفي للصوت[2].

ثالثا: مخارج الأصوات:

1- مفهوم المخرج:

أ – لغة:

المخرج في اللغة هو: " موضع خروج الحرف، وظهوره وتمييزه عن غيره بواسطة الصوت، ومعنى هذتا أنه اسم لمكان خروج الحرف، كمدخل اسم لمكان دخول الشي "[3].

ب- اصطلاحا:

المخرج في الاصطلاح هو: " الموضع المولد للحرف، وفي علم الأصوات: نقطة في مجرى الهواء يلتقي عندها عضوان من أعضاء النطق التقاء محكمًا مع بعض الأصوات، وغير محكم مع أصوات أخرى "[4].

ومخارج الأصوات عند علماء اللغة المحدثين عشرة وهي[5] :

1- الشفة: ويسمى الصوت الخارج منها شفويا، وهي: الباء، الواو، الميم.

2- الشفة مع الأسنان: ويسمى الصوت الخارج منها شفويا أسنانيا، وهو: الفاء.

3- الأسنان: ويسمى الصوت الخارج منها أسنانيا وأصواته هي: الذال، الظاء، الثاء.

---

[1]- ينظر: علم الأصوات وأصوات اللغة العربية، روعة محمد ناجي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2012م، ص: 44، 45. وكذا ينظر: الصرف وعلم الأصوات، ديزيره سقال، دار الصداقة العربية، بيروت، ط1، 1996م، ص: 21.

[2]- الأصوات اللغوية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط2، 2014م، ص: 199.

[3]- في أصوات العربية دراسة تطبيقية، مجدي إبراهيم محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2011م، ص: 43.

[4]- المرجع نفسه، ص: 43.

[5]- أصوات اللغة، محمود عكاشة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، د ت، ص: 57، 58، وكذا ينظر: دراسة في علم الأصوات، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999م، ص: 22.

4- الأسنان مع اللثة: ويسمى الطوق الخارج منها أسنانيا لثويا، والأصوات الخاصة به هي: الدال الضاد، الطاء، الزاي، السين، الصاد.

5- اللثة: الصوت الخارج منها يسمى لثويا وهي: اللام، الراء، النون.

6- الغار: ويسمى الصوت الخارج منها غاريا وهي : الشين، الجيم، الباء.

7- الطبق: ويسمى الصوت الخارج منها طبقيا والصوات هي: الكاف، الغين، الخاء.

8- اللهاة: وصوتها يطلق عليه لهويا والصوت الخارج منها هو القاف.

9- الحلق: يسمى الصوت الخارج منها حلقيا، وأصواته هي: العين والحاء.

10- الحنجرة: ويسمى الصوت الخارج منها حنجريا، وصوته: الهمزة والهاء.

رابعا: صفات الأصوات:

1- مفهوم الصفة:

أ- لغة:

الصفة في اللغة هي: "الحالة التي يكون عليها الشيء من حليته ونعته: كالسواد والبياض، والعلم والجهل"[1].

ب- اصطلاحا:

وفي الاصطلاح هي: "كيفية تكيف بها صوت الحرف عند النطق به، فتميزه عن غيره، وهذه الكيفية قد تكون لازمة للحرف فلا يمكن النطق به بدونها، أو تكون عارضة له فتزول عنه بزوال السبب "[2].

ج- أنواع الصفات:

وتنقسم الصفة إلى نوعين نذكرهما في الجدول الآتي[3] :

صفات لها ضد:	صفات لا ضد لها:
- الجهر / الهمس	- الصفير

[1]- في أصوات العربية دراسة تطبيقية، مجدي إبراهيم محمد، ص: 46.

[2]- المرجع نفسه، ص: 46.

[3]- ينظر: الظواهر الصوتية في قراءة الإمام نافع -سورة التوبة- أنموذجا، راضية بن عربية، أطروحة دكتوراه، ص: 95.

– الشدّة / الرخاوة	– القلقلة
– الإطباق / الانفتاح	– الانحراف
– الإذلاق / الإصمات	– التكرير
– الاستعلاء / الانخفاض	– التفشي
	– الغنة

سنحاول فيما يلي دراسة البنية الايقاعية، وكيف ساهمت في تشكيل السمات الصوتية في ديوان (رباعيات) للشاعر عزالدين ميهوبي، بالتطرق إلى الإيقاع الخارجي ثم الداخلي.

خامسا: الإيقاع الخارجي:

إن أهم ما يميز الشعر وظاهرة الإيقاع، التي تتم عن طريق مجموعة من الأدوات الموسيقية، فالإيقاع هو الذي يخلق شعرية النص، ويتضمن وظيفتين تتمثل الأولى في الوظيفة البنائية، وهي التي يبنى عليها الخطاب الوظيفة الثانية دلالية، وهذه الوظيفة ملازمة للأولى فلا معنى دون مبنى، والإيقاع يتناسب مع المعاني[1].

ولا يكمن الإيقاع في الألحان والأنعام والأوزان فحسب، بل في انتقاء الألفاظ المناسبة للمعاني، والتي تساهم في خلق شعرية القصيدة وذلك: " لما كان الشعر بنية تركيبية، فإن الإيقاع لازم فيه ظهار تركيبه الزمني، أي الامتداد المنسق بالزمان لبنية الخطاب اللغوية، وتركيبه المكاني أي التناسب الجمالي لبنية الخطاب الدلالية، لذلك كانت أعمق القصائد شعرية في تلك التي تتناسب فيها الحركات الايقاعية الموحية مع الحركات الدلالية[2].

ولكن طابع شعري إيقاع خاص به، والإيقاع هو آلية من آليات التواصل بين الشاعر والمتلقي، فهو الذي يجعل المتلقي ينفعل ويتأثر بما يقرأ، تقول " كاميليا عبد الفتاح ":" إذا كان الإيقاع عنصرا هامً جدا من عناصر التواصل بين الشاعر والقارئ، فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصر وخاصة إذا عرفنا أن الإيقاع في الشعر بالنسبة للأذن العربية والمستمع العربي هام جدا "[3].

---

[1]– شعرية القصيدة عند عزالدين ميهوبي – دراسة أسلوبية – عمر بن يحي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر2، 2016م، ص: 52.

[2]– مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، رحمن غركان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2004م، ص: 166.

[3]– خصائص التشكيل الفني في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في أساليب الأداء اللغوي وأنواع الصورة الشعرية، وأنماط الإيقاع، كاميليا عبد الفتاح، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2017م، ص: 159.

والحديث عن الإيقاع يقودنا للحديث عن جدلية الاختلاف بين الوزن والإيقاع وذلك في كون: " الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه، وهو أوسع دلالة شعرية منه، إذ كل وزن قائم لا محالة على إيقاع، في حين يغيب ذلك التلازم التركيبي إذا ما تعلق الأمر بالإيقاع، فليس كل إيقاع يصب في وزن بالضرورة "[1].

والوزن يساهم في بناء الإيقاع، فالإيقاع لغة يفهمها الوعي قبل أن فهمها الحواس والأذن، والشعراء المعاصرون يرون أن الأوزان: " رافد من روافد الإيقاع، فالوزن كمي، والإيقاع كيفي، الوزن خارجي والايقاع ترجمة للحدس والإثارة، فإذا كان الوزن يثير الأذن في المقام الأول، فالإيقاع بمجموعة بنية الروح، والجانب التأملي في الإنسان "[2].

والإيقاع من التلوينات الصوتية التي يلجأ إليها الشعراء، لأن الأوزان قد تتوفر في القصيدة لكن لا تضفي عليه الشعرية، فالتفعيلة ليست لوحدها الوحدة الأساسية في الإيقاع وإما البيت كله، وهذا يعني أن الإيقاع مشتمل على الوزن[3].

1- الوزن:

يُعد الوزن عنصرًا أساسيا من عناصر الموسيقى الخارجية للشعر، فهو يساهم في البناء الإيقاعي للنصوص الشعرية، وكذا في إنتاج دلالاتها ففي: " استعانة الشعر بالموسيقى الكلامية، إما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية "[4].

أدرك النقاد أهمية الوزن، وأولوه عناية كبيرة، فقد فرقوا بين النثر والشعر على أساس الوزن فهو: " أعم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية "[5].

فالوزن ركيزة من ركائز الشعر، بحيث يضفي عليه جمالاً ورونق، ويكسب: " الصور حدّة، ويعمق المشاعر ويلهب لأخيلة، لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة، والتعابير المبتكرة الملهمة "[6].

---

[1]- خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، العربي عميش، دار الأديب، وهران، دط، 2005م، ص: 59.

[2]- خصائص التشكيل الفني في القصيدة العربية، كاميليا عبد الفتاح، ص: 157.

[3]- ينظر: مقومات عمود الشعر، رحمن غركان، ص: 167.

[4]- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، د ط، 1986م، ص: 380.

[5]- العمدة، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، ج1، ص: 289.

[6]- جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي الحديث، محمد التهامي نموذجًا، محمد عبد المنعم عبد الحي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2016م، ص: 102.

ويفصح الوزن عن عاطفة وأحاسيس الشاعر، وهذا الأخير يختار أوزانا تتوافق مع تجربته الشعرية، ويأتي هذا اختيار دون تعمد وزن بحد ذاته، وإنما تلقائيا لأن:" الشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحرا أو قافية، إنما يأتي هذه طواعية ليلائم أحاسيسه وانفعالاته بحكم أن هذا الوزن والقافية جزء لا يتجزأ من العمل الشعري "[1].

ويقصد بالوزن:" مجموع التفعيلات التي ينتظم منها البيت، ثم تتكرر في الأبيات الأخرى من القصيدة "[2].

سنقف على الأوزان الشعرية التي وظفها الشاعر في ديوانه للكشف عن فاعليتها وسياقاتها الأسلوبية وكيف شكلت البنية الايقاعية سمات صوتية.

نبين في الجدول الآتي البحور المستعملة في الديوان من خلال ما كشفته المعالجة العروضية:

عنوان القصيدة	البحر الشعري
أسى	الكامل
شراك	الكامل
عشق	الكامل
جنون	الكامل
رحيل	الكامل
جواب	الكامل
غربة	الكامل
حوار	الكامل
حصار 1	الكامل
هيروشيما	الكامل

[1]– جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي الحديث، محمد التهامي نموذجًا، محمد عبد المنعم عبد الحي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2016م، ص: 103.

[2]– معجم مصطلحات العروض، محمد محي الدين مينو، دائرة الثقافة والإعلام، الامارات العربية المتحدة، ط2، 2014م، ص: 335، وكذا ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، صالح عبد الفتاح، مكتبة المنار، د ط، 1985م، ص: 50.

بيروت	الكامل
روما	الكامل
ندم	البسيط
لاهية	المتقارب
نار	المتقارب
نسيان	المتقارب
ضد الصمت	المتقارب
مذنب	المتقارب
راهبة	المتقارب
وداع	المتقارب
دهاء	المتقارب
فرح	المتقارب
حصار 2	المتقارب
ذاكرة	المتقارب
حب	المتقارب
فراق	المتقارب
قسم	المتقارب
المدينة	المتقارب
انفجار	المتقارب
احتراق	المتقارب
حنين	المتقارب
رماد	المتقارب

ضياع	المتقارب
موعد	المتقارب
بوح	المتقارب
عيون	المتقارب
مداعبة	المتقارب
رفض	المتقارب
هجرة	المتقارب
حلم	المتقارب
إرادة 1	المتقارب
قدس	الرمل
موت	الرمل
دنيا	الرمل
صحو	الرمل
آذان	الرمل
عبادة	الرمل
توبة	الرمل
نور	الرمل
ليلة	الرمل
بوح 2	الرمل
سكرة	الرمل
افتضاح	الرمل
حزن	الرمل

إرادة 2	الرمل
منفى	الرمل
جرح	الرمل
حلاج	الرمل
انكسار	الرمل
ضياع	الرمل
كينونة	الرمل
قراءة	الرمل

يكون مجموع البحور الشعرية في ديوان (رباعيات) كالآتي:

البحر	**عدد القصائد**
الكامل	12 قصيدة
البسيط	قصيدة واحدة
المتقارب	28 قصيدة
الرمل	21 قصيدة
المجموع	**62 قصيدة**

وعندما نمثلها بالنسبة المئوية حسب ترتيبها في الديوان كون كالتالي:

البحر	**النسبة المئوية**
الكامل	**%19.35**
البسيط	**%1.61**
المتقارب	**%45.16**
الرمل	**%33.87**

ومن خلال الجداول السابقة نجد الشاعر عزالدين ميهوبي قد وظف أربعة بحور شعرية في ديوانه، نذكرها وهي مرتبة حسب كثافة حضورها كالآتي: البحر المتقارب يأتي في مقدمة البحور الشعرية ويحتل المرتبة الأولى فهو الأكثر حضورا، ثم يليه بحر الرمل في المرتبة الثانية، وفي المرتبة الثالثة البحر الكامل، ثم يأتي البحر البسيط في المرتبة الرابعة.

يتكون ديوان (رباعيات) من اثنان وستين (62) قصيدة، حيث التزم الشاعر فيها بالشكل العمودي للقائد ذي التفعيلات المحددة، وسنقوم فيما يلي بتحليل البحور الشعرية الواردة في الديوان وفق كثافة حضورها:

أ- البحر المتقارب:

وظف الشاعر عزالدين ميهوبي البحر المتقارب في ديوان (رباعيات)، حيث سجلنا حضور هذا الوزن في ثمانية وعشرين (28) قصيدة من مجموع اثنان وستين (62) قصيدة، واحتل بذلك الصدارة، وتقدم على البحور الشعرية الأخرى الموظفة من طرف الشاعر، وحضر بنسبة 45.16% .

والبحر المتقارب من البحور الصافية، وهو بحر أحادي التفعيلة تبني على وحدة تكرارية (فعولن) التي تتكرر ثماني مرات في البيت، أربع مرات في الشطر الأول وأربع مرات في الشطر الثاني، وهو يتكون من أربعين (40) حركة، مقسمة بين (24) حركة متحركة و (16) حركة ساكنة[1].

ويرجع العروضيون سبب تسمية هذا البحر بالمتقارب: " لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يفصل بين كل وتدين سبب واحد؛ فتتقارب الأوتاد، فسمي لذلك متقاربًا "[2].

استعمل الشاعر البحر المتقارب لما له من فاعلية ومساهمة في تشكيل أسلوب نصوصه الشعرية، كما يتوفر على إيقاع موسيقي تطرب له الأذن فهو: " بحر فيه رنة ونغمة مطب، شدّة مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق وهو البحر الذي سماه الخليل متقاربا بتقارب أجزائه لأنها خماسية كلّها يشبه بعضها بعض "[3].

---

[1]- علم العروض، محجوب موسى، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، د ط، 2014م، ص: 100.

[2]- البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، د ط، 2007م، ص: 86.

[3]- أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عبد الرحمن بن زورة، دار الأمل، د ط، د ت، ص: 87.

وما ظهر من خلال المعالجة العروضية أنّ الشاعر قد حافظ على تفعيلة البحر المتقارب " **فعولن** " سليمة في بعض القصائد إلاّ أنه في مجموعة أخرى دخل هذه التفعيلة زحاف القبض، وهو: " حذف الخامس الساكن أي النون من " فعولن " فتصبح " فعول "[1]، ومن أمثلة محافظة على التفعيلة سليمة قول الشاعر في (موعد):

على موعد يلتقي العاشقان *** كطيرين في واحة يرقصان[2]

فعولن/فعولن/فعولن/فعولن فعولن/فعولن/فعولن/فعولن

من خلال هذا القول يتضح أن الشاعر وظف المتقارب بصورته التامة أي العروض صحيحة وهي التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول من البيت، والضرب صحيح، وهو التفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني من البيت.

كما ورد البحر المتقارب مجزوءً، ومن ذلك نذكر قول الشاعر في (احتراق): "

سألت الصّباح عن الشمس ذابا *** و أصبح فـي لحظة شمعتيـن[3]

فعولن / فعولن / فعولن/ فعولن فعولن / فعولن / فعولن/فعولن

وكذا قوله في (مداعبة):

و نامت على صدره مــرة *** تـوسّد أحلامها و الــمنى[4]

فعولن/فعولن/فعولن/فعولن فعولن/فعولن/فعولن/فعولن

الملاحظ خلال التقطيع العروضي، أن الشاعر في توظيفه للحبر المتقارب وردت تفعيلة " فعولن " سليمة كما أخذت شلين أخرين في عدّة قصائد في ديوان (رباعيات) وهما حذف الخامس الساكن فتحولت إلى " فعول " وهو زحاف القبض، كما دخل على عروضها حذف السبب الخفيف من آخر " فعولن " فأصبحت " فعون "، وهذه الزحافات التي طرأت على تفعيلة البحر المتقارب، هي تشكيلات صوتية لجأ إليها الشاعر دون أن يشعر فأحدثت تآلفا صوتيا في الوزن، فهذه الحركات والسكنات لها أثر في كونها تحدث إيقاعا موسيقيا يهز وجدانية السامع وشعوره لأن: " إيقاع هذا البحر متدفق متلاحق، يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة وتوالي الوقع:

---

[1]– **علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006م، ص: 98.**

[2]– **رباعيات، عزالدين ميهوبي، دار الأصالة، الجزائر، ط1، 1998م، ص: 76.**

[3]– **المصدر نفسه، ص: 68.**

[4]– **نفسه، ص: 82.**

وهو بحر بسيط النقم مطرد التفاعيل منساب، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس من الألفاظ وسرد الأحداث في نسق مستمر "[1].

وظف الشاعر البحر المتقارب وذلك لما يتميز به من هدوء في النغمة نحسها مع تكرار التفعيلة "فعولن"[2].

يمكن القول أن استخدام الشاعر للبحر المتقارب، والمحافظة على وزنه، يتم عن قدرته في خوض التجربة الشعرية، ويُعد من السمات الصوتية التي ساهمت في جمالية البنية الأسلوبية لنصوصه الشعرية.

ب– بحر الرمل:

احتل بحر الرمل المرتبة الثانية من حيث الحضور، فوظفه الشاعر في إحدى وعشرين (21) قصيدة في ديوان، فبلغت نسبة توظيفه **33.87%** فشكل بهذا حضورًا مكثفًا، وهو من البحر الصافية. وسمي بالرمل لأن: " الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، فيسمى ذلك، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد فيه بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج، يقال: رمل الحير، إذا نسجه، والرمل أيضا ضرب من السير "[3].

وبحر الرمل موحد التفعيلة: " فاعلاتن " /0//0/ المكونة من سبب خفيف ثم يليه وتد مجموع وبعدها سبب خفيف، وهذه التفعيلة، تتكرر ست مرات في البيت مقسمة ثلاث (3) مرات في كل شطر، وهذا في حال التمام، وأربع مرات في البيت حال الجزء[4].

وظف الشاعر بحر الرمل في **ديوان (رباعيات)** بصورته التامة، فجاءت التفعيلة " **فاعلاتن** " سليمة في بعض القصائد، فنذكر مثلا في قصدية (دنيا):

جئتها والفجر ميلاد جديد *** في يدي حليم وفي قلبي نشيد[5]

فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن/ فاعلاتن

---

[1]– البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، د ط، 2007م، ص: 86.

[2]– ينظر: البنية الايقاعية في الشعر العربي، أبو السعود سلامة أبو السعود، دار العلم والإيمان، مصر، د ط، 2010م، ص: 88.

[3]– البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، ص: 73.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 73

[5]– رباعيات، ص: 98.

واختيار الشاعر لبحر الرمل لأن وزنه يتناسب مع حالته الوجدانية، وإيقاعاته تتوافق مع مشاعره، فنغمات الرمل: " خفيفة منسابة شيقة، وفيه رنة عاطفية حزينة من غير كآبة "[1].

وجاء وزون الرمل مخبونا في العديد من القائد، وزحاف الخبن، يُقصد: " حذف الثاني الساكن من التفعيلة، وعلى ذلك تصبح " فاعلاتن " " فعلاتن " فبعد أن تكون وتدا مجموعا بين سببين خفيفين تصير فاصلة صغرى وسببا خفيفا، وهذا هو الزحاف المستحسن في الرمل "[2]، ومن نماذجه قول الشاعر في (افتضاح):

عندما تفضحي الشمس أموت *** فأراني كفنًا بين البيوت[3]

فاعلاتن / فعلاتـن / فعلاتـن فعلاتن/ فعلاتن/ فاعلاتن

ويقول في (حزن):

يعبق الفجر بألفين ووردة *** من شذاها يجدل الموسم خدّهْ[4]

فاعلاتن / فعلاتـن / فعلاتـن فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعلاتن

وما نلاحظه من خلال ما سبق، أز زحاف الخبن أحدث تغييرًا في التشكيل الصوتي، وبالتالي شكل إيقاعًا موسيقيًا جديدًا يتناسب مع أحاسيس الشاعر، فالزحاف: " يرتبط بالحالة النفسية للشاعر الذي تعمد إلى توصيل ذلك عبر فاعلية الزحاف التي تعمل على اختصار عدد الأصوات، واختزل الزمن في أقل مدة، إذا كلما اشتد الانفعال إلاّ وكثر الزحاف "[5].

ت– البحر الكامل:

البحر الكامل من البحور الصافية، وهو بحر أحادي التفعيلة " متفاعلن " //0//0 المكونة من سبب ثقيل يليه سبب خفيف، ثم وتد مجموع، وتتكرر تفعيلته ست مرات في البيت في صورته التامة، وأربع مرات في صورته المجزوءة[6].

---

[1]– البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، د ط، 2007م، ص: 73.

[2]– علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص: 64

[3]– رباعيات، ص: 116.

[4]– المصدر نفسه، ص: 118.

[5]– الظواهر الأسلوبية في شعر عثمان لوصيف، الصالح زكور، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة1، الحاج لخضر، 2018م، ص: 206.

[6]– ينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، ص: 43.

وسُمي بالكامل:" لأن فيه عددا من الحركات، لم تجتمع في غيره من البحور، فها البحر أغنى بحور الشعر العربي بالحركات التي لا تقابلها إلاّ اقل نسبة من السكنات "[1].

وصف الشاعر البحر الكامل في أثني عشرة (12) قصيدة، واحتل المرتبة الثالثة من ناحية الحضور، أي بنسبة 19.35%، واستعمله تامًا أي بتفعيلاته الستة في البيت، فمثلا يقول في (جواب):

يا دامع الرّوح الأحبّة غابوا *** فاختر طريقك للحبّة بابُ[2]

ويقول أيضا في (رحيل):

راحت تقلبني يداك على يدي *** وأن الموزّع بين آيات الغد[3]

وقد جاء وزن البحر الكامل مضمرً، بمعنى دخله زحاف الإضمار وهو:" تسكين الثاني المتحرك، وبذلك تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع "[4].

ومن أمثلته، يقول في (جنون):

تدنو النجوم من الجبين وئيدة *** لتذيب جمر الوق فوق جفوني[5]

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

ويقول في (عشق):

أعبت فـؤادي واحة الأحزان *** فاخترت من صمت الضُّلوع مكاني[6]

متفاعلن / متفاعلن/ متفاعلن متفاعلن / متفاعلن / متفاعل

واستخدم الشاعر البحر الكامل لما يتميز به من مقاطع لغوية كبيرة بإمكانات وطاقات هذا البحر أعطت للشاعر مساحة إيقاعية واسعة للإفصاح عما يختلجه من مشاعر الأسى والحزن، يقول إبراهيم أنيس : " نستطيع

[1]– جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي الحديث، محمد التهامي نموذجًا، محمد عبد المنعم عبد الحي، ص: 109.

[2]– رباعيات، ص: 18

[3]– المصدر نفسه، ص: 16

[4]– علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص: 47.

[5]– رباعيات، ص: 14.

[6]– المصدر نفسه، ص: 12.

ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع تخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه "[1].

ورغم أن الشاعر المعاصر يختلف في رؤاه وأفكاره عن الشاعر القديم، إلاّ أن عزالدين ميهوبي تخيّر وزن الكامل وهذا يُعد: " دليلاً على قدرة الأطر الإيقاعية القديمة في النهوض بأعباء مستحدث القضايا والمعاني وجديد الرؤى "[2].

ث- البحر البسيط:

البحر البسيط من البحور مزدوجة التفعيلة، أي يعتمد على تفعيلتين هما: " مستفعلن- فاعلن " التي تتكرر أربع مرات في البيت، ويتميز هذا البحر بثقل إيقاعه، ويعود سبب هذا الثقل إلى كثرة عدد حركاته فهو يتكون من ثمانية وأربعين (48) حركة، مقسمة على عشرين (20) حركة ساكنة، و (28) حركة متحركة.

لم يهتم الشاعر بتوظيف هذا البحر، بحيث سجلنا حضوره في قصيدة واحدة فقط، أي بنسبة 1.61%.

يقول في (ندم):

وَجْـهٌ تـنفّس بـين الصّخر و الماء *** حيران يحملهُ درب الهوى النّائي

وَجْهُنْ تَنَفْفَسَ بَيْنَ صْصَخْرِ وَلْمَائِيْ حَيْرَانَ يَحْمِلْهُ دَرْبُ لْهُو نْنَائِـــي

0/0/0//0/0//0/0/0/0/ 0/0/0/0/ /0///0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل مستفعلن فعل مستفعلن فاعل

عينـاه تحتـرقان الصّبـر في يـده *** تـميمة و بقـايا قــطر أنـواء[3]

عَيْنَاهُ تَحْتَرِقَانِ صَصَبْرُ في يدهي تميـمتن و بقايـا قـطر أنوائي

0/0/0//0/0//0/0/0/0/ 0/0/0/0/ /0///0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل متفعلن فعل مستفعلن فاعل

---

[1]- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م، ص: 175.

[2]- بناء الأسلوب في شعر عثمان لوصيف، السعيد قرفي، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2018م، ص: 50.

[3]- رباعيات، ص: 32.

يتضح لنا بعد التقطيع العروضي أنّ الشاعر وظف هذا الوزن بصورته التامة، إلاّ أنه تخلله زحاف الخبن وهو: " حذف الثاني الساكن، ويدخل هذا الزحاف في " فاعلن " فتصير " فعلن " أي بعد أن كانت التفعيلة مكونة من: سبب خفيف ووتد مجموع تصبح فاصلة صغرى، أي ثلاث حركات فساكن "[1].

كما دخل زحاف الخبن على تفعيلة " مستفعلن " فحذفت سينها، وأصبحت " متفعلن " فأصبحت مكونة بعد المعالجة العروضية من وتدين مجموعين //0///0 بعد أن كانت مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع /0//0/0.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الشاعر عزالدين ميهوبي فضّل توظيف الأوزان الصافية المتمثلة في: البحر المتقارب، وبحر الرمل، والبحر الكامل، أمّا البحر البسيط فنسبة حضوره كانت ضئيلة جدًا، بحيث لمست وجوده في قصيدة واحدة، ويعود سبب اختياره للوزان الصافية لأن مساحاتها الايقاعية تتناسب مع حالاته الوجدانية والشعورية.

2- القافية:

اهتم الشعراء القدماء بالشعر فهو: " الكلام الموزون المقفى "[2]، فلا لون الشعر شعرا إلا إذا كان مقفى أي ذو قافية، فقد أولوا القافية عناية بالغة في أشعارهم.

اختلف العروضيون والنقاد القدامى حول ماهية القافية، فهي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي:" من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن قبله مع الحرف المتحرك الذي قبل هذا الساكن وهو الرأي الأشهر وعلى ذلك تقع القافية في كلمة أو كلمتين "[3].

كما نبه ابن جني في كتابه " الخصائص " إلى عناية العرب منذ القدم بالقافية، فعنايتهم بالشعر تعود في الأساس إلى عنايتهم بالقافية، أما " حازم القرطاجني " فقد درس القافية من الجانب النفسي:" فالنفس تعنى بما يقع في القافية، ولذا يجب ألا تتضمن إلا ما يكون له موقع حسن من النفس وفاقا للغرض "[4].

---

[1]- ينظر: علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص: 37.

[2]- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص: 19.

[3]- معجم مصطلحات العروض، محمد محي الدين مينو، ص: 268.

[4]- جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي الحديث محمد التهامي نموذجًا، محمد عبد المنعم عبد الحي، ص: 123.

والقافية عند المحدثين أمثال إبراهيم أنيس هي: " أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، ونكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة "[1].

إبراهيم أنيس بهذا التعريف للقافية ينقلنا من الصورة التقليدية النمطية إلى صورة فنية وجمالية إيقاعية.

وللقافية تأسيس على عدد الحروف الكائنة بين الساكنين الأخيرين خمسة أنواع هي[2] :

أ- قافية المتكاوس: وهي ما كان بين ساكنيها أربعة أحرف متحركات (/0///0) .

ب- قافية المتراكب: وهي ما كان بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركات (/0///0).

ج- قافية المتدارك: ما كان بين ساكنيها حرفان متحركات (/0//0).

د- قافية المتواتر: ما كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك (/0/0).

هـ- قافية المترادف: وفيما يلتقي ساكنيها الأخيرين (/00).

وتوجد (6) حروف أساسية ترتكز عليها القافية وهي[3] :

أ- الروي: وهو الحرف الأخير الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في كل أبياتها.

ب- الوصل: ويكون بإشباع حرف الروي، إما بحرف مد، أو واو ناشئة عن إشباع الضمة أو ياء ناتجة عن إشباع الكسرة، أو يكون بهاء ساكنة أ ومتحركة تأتي بعد حرف الروي

ج- الخروج: يكون بإشباع هاء الوصل بحرف مد (أوي).

د- الردف: هو حرف مد يسبق حرف الروي.

هـ- التأسيس: هو ألف (حرف مد) يفصل بينها وبين الروي حرف واحد.

و- الدخيل: هو حرف يكون بين ألف التأسيس وحرف الروي.

---

[1]- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص: 244.

[2]- إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2017م، ص: 16، 17.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 19، 20، وكذا ينظر: علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص: 109.

وحتى يتحقق الجمال في القافية لابد من أن تكون مستوحاة من معنى البيت، وتتوافق نغماتها مع وجدان وعاطفة الشاعر، إضافة إلى ملائمة موسيقاها للجو النفسي، ويجب أيضا ألا يكون فيها تكلف[1].

وتوجد بعض المآخذ في أمر القافية عيبت على الشعراء، وهذه العيوب هي[2] :

أ- الإبطاء: ونعني به إعادة الكلمة بلفظها ومعناها، دون أن يفصل بين اللفظين سبعة أبيات.

ب- التضمين: أن تتعلق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده.

ج- الإقواء: هو أن تختلف حركة الروي من كسر إلى ضم.

د- الإصراف: هو أن تختلف حركة الروي بالفتح وغيره.

هـ- الإكفاء: اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج.

و- الإجازة: اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج.

وسندرس القافية في قصائد ديوان (رباعيات) للشاعر عزالدين ميهوبي من جانبين: من جانب الوزن ومن جانب كونها مطلقة أو مقيدة.

1- القافية من ناحية الوزن:

سنستعين بجدول نورد فيه مجموعة القوافي التي توفر عليها ديوان (رباعيات) مع ذكر أوزانها:

عنوان القصيدة	وزن القافية
أســـى	فَاعِلْ
شراك	فَاعِلْ
عشق	فَاعِلْ
جنون	فَاعِلْ
رحيل	فَاعِلُنْ
جواب	فَاعِلْ

[1]- ينظر: البنية الايقاعية في الشعر العربي، أبو السعود سلامة أبو السعود، ص: 110.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، وكذا ينظر: إيقاع الشعر العربي، محمد مصطفى أبو الشوارب، ص: 21.

غربة	فَاعِلْ
حوار	فَاعِلْ
حصار 1	فَاعِلْ
هيروشيما	فَاعِلْ
بيروت	فَاعِلُنْ
روما	فَاعِلْ
ندم	فَاعِلْ
لاهبة	فَاعِلُنْ
نار	فَاعِلُنْ
نسيان	فَاعِلُنْ
ضد الصمت	فَاعِلُنْ
مذنب	فَاعِلُنْ
راهبة	فَاعِلُنْ
وداع	فَاعِلْ
دهاء	فَاعِلُتْ
فرح	فَاعِلُنْ
حصار 2	فَاعِلُنْ
ذاكرة	فَاعِلُنْ
حب	فَاعِلُنْ
فراق	فَاعِلُنْ
قسم	فَاعِلُنْ
المدينة	فَاعِلْ

انفجار	فَاعِلْ
احتراق	فَاعِلْ
حنين	فَاعِلْ
رماد	فَاعِلُنْ
ضياع	فَاعِلْ
موعد	فَاعِلُنْ
بوح 1	فَاعِلْ
عيون	فَاعِلُنْ
مداعبة	فَاعِلُنْ
رفض	فَاعِلْ
جرة	فَاعِلُنْ
حلم	فَاعِلُنْ
إرادة 1	فَاعِلُنْ
قدس	فَاعِلْ
موت	فَاعِلُنْ
دنيا	فَاعِلُنْ
صحو	فَاعِلْ
آذان	فَاعِلُنْ
عبادة	فَاعِلُنْ
توبة	فَاعِلْ
نور	فَاعِلُنْ
ليلة	فَاعِلْ

بوح 2	فَاعِلْ
سكرة	فَاعِلْ
افتضاح	فَاعِلُنْ
حزن	فَاعِلْ
إرادة 2	فَاعِلْ
منفى	فَاعِلْ
جرح	فَاعِلْ
حلاج	فَاعِلْ
انكسار	فَاعِلْ
ضياع	فَاعِلْ
كينونة	فَاعِلُنْ
قراءة	فَاعِلْ

وفي الجدول التالي سنبين مجموع القوافي والنسبة المئوية لكل قافية:

القافية	المجموع	النسبة المئوية
فَاعِلْ	33	**%53.22**
فَاعِلُنْ	29	**%46.77**

نستنتج من خلال الجدول أنّ الشاعر عزالدين ميهوبي قد اعتمد على قافيتين انبنت عليهما قصائد ديوان (رباعيات) وهما فَاعِلْ و فَاعِلُنْ، حيث بلغ مجموع حضور وزن القافية فَاعِلْ ثلاثة وثلاثون (33) مرة أي بنسبة 53.22% ، أما وزن القافية فَاعِلُنْ فبلغ حضورها تسعة وعشرين (29) مرة أي بنسبة 46.77%.

ونلاحظ من خلال هذا أن الشاعر قد أحكم بناء قوافيه، فتخير وزن فَاعِلْ المكون من تواتر حركتين وهما متحرك وساكن أربع (4) مرات، هذا التواتر خلق إيقاعًا موسيقًيا في آخر البيت، ما يجعل أذن المتلقي تستميله هذا الاختيار لم يكن اعتباطيا إنما تعمدها الشاعر ليؤثر في السامع.

وقد اعتمد الشاعر في تشكلات القافية على نمط أسلوبي واحد وهو القافية الموحدة التي ساهمت في التشكيل الإيقاعي في التشكيل الدلالي، أي أن القافية عند الشاعر عزالدين ميهوبي تحمل دلالات صوتية ومعنوية.

والوزن الثاني للقافية هو فَاعِلُنْ اعتمده الشاعر أيضا في بناء قصائد ديوانه: " فالقافية هي واحدة من البنى اللغوية المشكلة بنية لغة القصيدة "[1]، فقد ساهمت القافية فَاعِلُنْ في البناء اللغوي الأسلوبي وفي تكثيف الدلالة وذلك لما تحمله من إيحاءات للمعنى: " فالقافية تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها، وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها "[2].

ومن هنا نستنتج أن الشاعر قد زواج بين وزني القافيتين **فَاعِلْ** و **فَاعِلُنْ** وهذا التنوع الذي اعتمده في القافية حمل دلالات إيحائية وساهم في البنية الأسلوبية لقصائد ديوانه.

2- القافية من ناحية الإطلاق والتقييد:

سنبين في الجدول أسفله نوع القافية في كل قصيدة من حيث كونها مطلقة أو مقيدة:

عنوان القصيدة	وزن القافية
أسى	مطلقة
شراك	مطلقة
عشق	مطلقة
جنون	مطلقة
رحيل	مطلقة
جواب	مطلقة
غربة	مطلقة
حوار	مطلقة
حصار 1	مطلقة
هيروشيما	مطلقة

[1]- بناء الأسلوب في شعر عثمان لوصيف، السعيد قرفي، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2018م، ص: 81.

[2]- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص: 261.

بيروت	مقيدة
روما	مطلقة
ندم	مطلقة
لاهبة	مقيدة
نار	مطلقة
نسيان	مقيدة
ضد الصمت	مطلقة
مذنب	مطلقة
راهبة	مقيدة
وداع	مقيدة
دهاء	مقيدة
فرح	مطلقة
حصار 2	مطلقة
ذاكرة	مقيدة
حب	مطلقة
فراق	مقيدة
قسم	مطلقة
المدينة	مقيدة
انفجار	مطلقة
احتراق	مقيدة
حنين	مطلقة
رماد	مقيدة
ضياع	مطلقة

موعد	مقيدة
بوح 1	مطلقة
عيون	مطلقة
مداعبة	مطلقة
رفض	مطلقة
هجرة	مقيدة
حلم	مطلقة
إرادة 1	مقيدة
قدس	مقيدة
موت	مقيدة
دنيا	مقيدة
صحو	مطلقة
آذان	مطلقة
عبادة	مطلقة
توبة	مطلقة
نور	مقيدة
ليلة	مطلقة
بوح 2	مطلقة
سكرة	مقيدة
افتضاح	مقيدة
حزن	مقيدة
إرادة 2	مطلقة
منفى	مطلقة

جرح	مقيدة
حلاج	مقيدة
انكسار	مطلقة
ضياع	مقيدة
كينونة	مطلقة
قراءة	مطلقة

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر وظف القافية بنوعيها المطلقة و المقيدة، حيث سجلنا حضور القافية المطلقة في سبعة وثلاثين (37) قصيدة، أي بنسبة 59.67%، أما القافية المقيدة فوردت في خمس وعشرين (25) قصيدة أي بنسبة 40.32%.

تفوق حضور القافية المطلقة على المقيدة، ويعود سبب هذا التفوق إلى كونها الأكثر شيوعًا في الشعر العربي، فقد اعتمدها الشاعر في بناء قصائده.

ويعود الحكم على القافية بأنها مطلقة أو مقيدة إلى حركة حرف الروي[1].

ونقصد بالقافية المطلقة هي القافية المتحركة الروي بالفتح أو الكسر او الضم، أو بعد رويها وصل بإشباع [2].

هيمن حضور القافية المطلقة في قصائد الديوان، وتنوعت بين قافية مطلقة موصولة، ومردفة، ومؤسسة ومن القصائد المطلقة التي وظف فيها الوصل والردف معا نذكر قوله في (أسى):

نـادت فتـاها للهوى فـأتهـا *** و شكت إلـيه بلوعتـين فـتاها[3]

و قوله في (حوار):

قمر و وجه لامع كشهاب *** و يد و أخـرى والحضور غيابي

وأنا بعيد كنت أقر أطالعي *** بـين الـبروج مجنّـحا بعـذابي[4]

[1]– البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، ص: 222.

[2]– ينظر: علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص: 109.

[3]– رباعيات، ص: 8.

[4]– المصدر نفسه، ص: 22.

وما لاحظناه في القافية المطلقة هو كثرة الردف، بمعنى حرف المد الذي يكون قبل الروي، وكثرة الوصل أيضا أي إشباع حركة الروي بالمد، حتى تكاد تكون كل القوافي المطلوقة موصولة ومردفة، وهذا النوع من التوظيف لم يأت اعتباطيا، وإنما تعمد الشاعر اختياره قصدا، فالمدود بالنسبة للشاعر اكنت متنفسًا يستطيع من خلال إيصال مكنونات نفسه، إضافة إلى هذا فالمدود تولد إيقاعًا موسيقيًا تطرق له أذن المتلقي، فاللغة الشعرية تتميز في كونها لغة انفعالية، تعتمد على الموسيقى التي تمكنها من إثارة الانفعالات والأحاسيس، وزيادة على هذا فإنها تساهم في إنتاج الدلالات وتكثيفها.

وكما وظف الشاعر القافية المطلقة، سجلنا حضورًا معتبرًا للقافية المقيدة، والتي تعني:" ما كانت ساكنة الروي ".

يقول في (نسيان):

و جئت تعاتبني ساخرًا *** تـــأخرت ثانية يــا وفَاءْ

كأن مواعيد قلبك لي *** مقسمة في كتاب السماءْ[1].

ويقول في (فرح):

على كفها ذبلت وردتــان *** فـصّلت لمـوتهما دمعتان

وأعلن طير لهوى موتـه *** وسافرت الشمس قبل الأوان[2]

نلاحظ من خلال الأبيات أن القافية المقيدة جاءت مردفة، والكلمات (وفاءْ، السماءْ، دمعتانْ، الأوانْ) ساكنة الروي، فهذه الوقفات توحي بآلام الشاعر واحزانه، وجاءت مقيدة بالسكون حتى ينفجر الهواء عند الانتهاء من نطقها، ففي منتهاها وخروجها تنتهي مأسي وأحزان الشاعر.

وبهذا يمكننا القول أن الشاعر أحسن اختيار قوافيه بما يتناسب مع تجربته الشعرية، وجد في القافية المطلقة والمقيدة المسبوقة بالردف أو المتبوعة بالوصل مساحة واسعة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره، فأحسن بذلك

[1]– رباعيات، ص: 40.

[2]– المصدر نفسه، ص: 52

استنطاق النصوص الشعرية التي توفر عليها ديوان (رباعيات)، إضافة إلى جلب المتلقي من خلال الإيقاع المتواتر للقوافي الموحدّة، فكل هذا ساهم في إنتاج وتكثيف الدلالة، وأظهر بذلك إبداع الشاعر.

3- الروي:

يُعد الروي أحد الحروف التي تتوفر عليها القافية، ويعرفه الخليل بن أحمد الفراهيدي بقوله: " أخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله "[1].

والروي هو: " الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة، والملازم لها "[2].

وهو أيضا: " الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال قصيدة ميمية إذا كان رويّها الميم "[3].

وسمي رويا: " لأن أصل الفعل (روى) في كلامهم للجمع والاتصال والضم، ومنه الواء الحبل الذي يشدّ على الأحمال ليضمها، وكذلك هذا الحرف الرويّ ينضم ويجتمع إليه حروف البيت جميعها "[4].

وبما أن حرف الروي هو آخر ما يقع في أذن السامع، وله وقعـ من خلال الجرس الموسيقى الذي يخلفه سنورد في الجدول الآتي حروف الروي التي توفرت عليها قصائد ديوان (رباعيات) مع ذكر مخارجها وصفاتها، لأن هذه الأخيرة هي الميزة التي جعلت الحروف تختلف عن بعضها البعض.

عنوان القصيدة	حرف الروي	مخرجه	صفته
أسى	الهاء	حنجري	- احتكاكي - مهموس - مرقق
شراك	الكاف	طبقي	- انفجاري - مهموس - مرقق

[1]- القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، كلية العلوم، جامعة القاهرة، ط1، القاهرة، د ت، ص: 13.

[2]- المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، موسى بن محمد بن الميانى الأحمدي نويوات، دار السهل، الجزائر، د ط، 2009م، ص: 355.

[3]- معجم مصطلحات العروض، محمد محي الدين مينوص، ص: 138.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عشق	النون	لثوي- أنفي	- مجهور - مرقق
جنون	النون	لثوي- أنفي	- مجهور - مرقق
رحيل	الدال	أسناني لثوي	- انفجاري - مجهور
جواب	الباء	شفوي	- انفجاري - مجهور - مرقق
غربة	الميم	شفوي- أنفي	مجهور
حوار	الباء	شفوي	- انفجاري - مجهور - مرقق
حصار 1	الراء	لثوي	- مجهور - مرقق
هيروشيما	الدال	أسناني لثوي	- انفجاري - مرقق
بيروت	التاء	أسناني لثوي	- انفجاري - مهموس
روما	الراء	لثوي	- مجهور - مرقق

ندم	الهمزة	حنجري	إنفجاري
لاهبة	الباء	شفوي	– انفجاري – مجهور – مرقق
نار	النون	لثوي– أنفي	– مجهور – مرقق
نسيان	الهمزة	حنجري	انفجاري
ضد الصمت	التاء	أسناني– لثوي	– انفجاري – مهموس
مذنب	الباء	شفوي	– انفجاري – مجهور – مرقق
راهبة	الدال	أسناني لثوي	– انفجاري – مجهور
وداع	الميم	شفوي أنفي	مجهور
دهاء	الياء	غاري	– متوسط – مجهور – مرقق
فرح	النون	لثوي– أنفي	– مجهور – مرقق

حصار 2	الهاء	حنجري	– احتكاكي – مهموس – مرقق
ذاكرة	الراء	لثوي	– مجهور – مرقق
حب	الراء	لثوي	– مجهور – مرقق
فراق	الباء	شفوي	– انفجاري – مجهور – مرقق
قسم	الميم	شفوي – أنفي	مجهور
المدينة	الحاء	حلقي	– احتكاكي – مهموس
انفجار	الراء	لثوي	– مجهور – مرقق
احتراق	النون	لثوي– أنفي	– مجهور – مرقق
حنين	اللام	لثوي	– مجهور – مرقق

رماد	القاف	لهوي	– انفجاري – مهموس – مرقق
ضياع	الهاء	حنجري	– احتكاكي – مهموس – مرقق
موعد	النون	لثوي– أنفي	– مجهور – مرقق
بوح 1	الباء	غاري	– متوسط – مجهور – مرقق
عيون	الواو	شفوي	– متوسط – مجهور – مرقق
مداعبة	النون	لثوي– أنفي	– مجهور – مرقق
رفض	الهاء	حنجري	– احتكاكي – مهموس – مرقق
هجرة	الباء	شفوي	– انفجاري – مجهور – مرقق

حلم	الميم	شفوي– أنفي	مجهور
إرادة 1	الراء	لثوي	– مجهور – مرقق
قدس	النون	لثوي– أنفي	– مجهور – مرقق
موت	الباء	شفوي	– انفجاري – مجهوري – مرفق
دنيا	الدال	أسناني لثوي	– انفجاري – مجهور
صحو	الياء	غاري	– متوسط – مجهور – مرقق
آذان	الدال	أسناني لثوي	– انفجاري – مجهور
عبادة	الهاء	حنجري	– احتكاكي – مهموس – مرقق
توبة	الميم	شفوي – أنفي	مجهور
نور	الراء	لثوي	– مجهور – مرقق
ليلة	الراء	لثوي	– مجهور – مرقق

بوح 2	الحاء	حلقي	– احتكاكي – مهموس
سكرة	الراء	لثوي	– مجهور – مرقق
افتضاح	التاء	أسنان لثوي	– انفجاري – مهموس
حزن	الدال	أسنانيلثوي	– انفجاري – مجهور
إرادة 2	الياء	غاري	– متوسط – مجهور – مرقق
منفى	الفاء	شفوي– أسناني	– احتكاكي – مهموس
جرح	الحاء	حلقي	– احتكاكي – مهموس
حلاج	الباء	شفوي	– انفجاري – مجهور – مرقق
انكسار	اللام	لثوي	– مجهور – مرقق
ضياع	العين	حلقي	– احتكاكي – مجهور

كينونة	الباء	شفوي	- انفجاري - مجهور - مرقق
قراءة	الهاء	حنجري	- احتكاكي - مهموس - مرقق

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر استعمل حرف الروي الموحد في قصائد دوانه، وقد تنوعت حروف الروي الموظفة، بحيث بلغت نسبتها ستة عشر (16) حرفًا ، وهي: الهاء، الكاف، النون، الدال، الباء، الميم، الراء التاء، الهمزة، الياء، الحاء، للام، القاف، الواو، الفاء، العين.

وسنبين في الجدول الآتي عدد تكرارات حروف الروي مع إحصاء النسبة المئوية :

حرف الروي	عدد التكرار	النسبة المئوية
الهـاء	24 مرة	9,67%
الكـاف	04 مرات	1,61%
النـون	32 مرة	12,90%
الـدال	24 مرة	9,67%
البـاء	36 مرة	14,51%
الميـم	20 مرة	8,06%
الـراء	36 مرة	14,90%
التـاء	12 مرة	4,83%
الهـمزة	08 مرات	3,22%
البـاء	16 مرة	6,45%
الحـاء	12 مرة	4,83%

الـلام	08 مرات	3,22%
الـقاف	04 مرات	1,61%
الـواو	04 مرات	1,61%
الفــاء	04 مرات	1,61%
العيـن	04 مرات	1,61%
عدد الأبيات	**248 بيتا**	**100%**

والملاحظة المبدئية هي أن الأصوات الموظفة كحرف روي تنوعت بتنوع مخارجها وصفاتها، فالمخارج تعددت ما بين الشفوي، واللثوي، والأسناني، والحنجري، والطبقي، والقاري، والحلقي، أما الصفات تنوعت بين المجهور والمهموس، والانفجاري، والاحتكاكي، وهذا لتنوع في المخارج والصفات شكّل هندسة إيقاعية أحدثت تناغما صوتيا تطرب له الأذان، فالشاعر بهذا الانتقاء لهذه الأصوات دون غيرها القصد من ورائه هو إثارة المتلقي من خلال ما تحدثه حروف الروي أواخر الأبيات من جرس موسيقي شكّ سمفونية ذات نغمات أسرة.

وقد هيمنت الأصوات المجهورة على المهموسة، وهذا يرجع إلى كون: " الشعر العربي في أصله إنشاد وترنيم، عكس الأصوات المهموسة فالوتران لا يهزان مما يجعلها أقل ووحا في السمع من الأصوات المجهورة "[1].

وتعامل الشاعر عزالدين ميهوبي مع حرف الروي معاملة خاصة، وأولاه عناية كبيرة نظرا لأهميته، وما يلعبه من دور في البناء اللغوي والدلالي للنص الشعري.

ومن الحروف التي شكّلت حضورا قويا في ديوان (رباعيات) حرف الراء و الباء حيث تكرر كل واحد منهما 36 مرة .

تردد حرف الراء في ديوان الشاعر (36) مرة مما يدل على مدى سيطرة هذا الحرف ونغمه على الشاعر وهذا يعود لما يتميز به هذا الحرف من صفات فهو صوت لثوي مجهور مرقق، يتكون باندفاع الهواء الخارج من

[1]– شعرية القصيدة عند عزالدين ميهوبي دراسة أسلوبية، عمر بن يحي، أطروحة دكتوراه، ص: 107

الرئتين؛ وعند الطق به يسترخي اللسان في الفم، ويقرب طرفه في اللثة ضربات متكررة مع حدوث ذبذبة فالأوتار الصوتية، عند النطق بهذا الصوت[1].

ومن أمثلته قوله في (حصار 1) :

كوني القصيدة إن أردت حصاري *** واستنفري في مقلتيك بحاري

وتوزعي بين الضلوع فإنّها *** باتت بحرقتها تهيّج ناري

وتحسسي قلبي فإن دماءه *** تعبت وتاهت خطوتي وديار ي

كوني القصيدة مرّة وتمتعي *** إن شئت سيدتي فذاك شعاري[2]

بين الشاعر قافيته في هذه القصيدة على حرف الروي الراء، الذي يتمتع بالوضوح الصوتي لكونه من الأصوات المجهورة، ويتناسب مع موضوع القصيدة حيث نحس بحماسة الشاعر من خلال هذه الأبيات، فاختار الشاعر حرف الراء وأتبعه بالمد حتى يشعر المتلقي بموسيقى هذا الصوت، كما أسبقه عمد أيضا، فساهم هذا المد بدوره النغمي في الثاء الموسيقي للأبيات.

كما تردد حرف الباء (36) مرة، والباء من الأصوات الشفوية، فهو صوت انفجاري، مجهور مرقق، تنطبق الشفتان عند النطق به ثم تحدث انفراجًا.

فيتم انفجار صوت الباء مع تذبذب الأوتار الصوتية[3].

ومن قصائده في هذا الروي تذكر قوله في (حوار):

قمر ووجه لامع كشاهب *** ويد وأخرى والحضور غيابي

وأنا بعيدا كنت أقرأ طالعي *** بين البروج مجنحًا بعذابي

وهناك قلبي لا يبوح بنفسه *** إلّا لوجه ظلّ يطرق بابي

[1]– ينظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص: 48.

[2]– رباعيات: عزالدين ميهوبي، ص: 24.

[3]– ينظر: التمثيل الصوتي للمعاني، حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية، القاهرة، ط1، 1981م، ص: 63.

وجهان ذابا في الأصيل وفجأة *** قالت وداعًا قلت: ذاك جوابي[1]

يظهر من خلال أبيات هذه القصيدة أنّ الشاعر وجد في صوت الباء ما يتناسب مع حالته الشعورية الحزينة، فاختار هذا الحرف كحرف روي، ونشره في ثنايا الأبيات حيث تكرر أربع مرات في نهاية كل بيت ليجذب انتباه القارئ من جهة، ويُحدث دلالة من جهة أخرى، وما زاد من نغمية حرف الروي تلك الياء الناتجة من إشباعه بالكسر، فتناسقت بناءًا وتجانس صوتا، فأثرت في إحساسي المتلقي ليشعر بالحالة النفسية للشاعر.

كما وظف الشّاعر حرف النون الذي تكرر (32) مرة في أبيات قصائد ديوان (رباعيات)، والنون هو: " صوت أنفي مجهور، يتم نطقه، يجعل طرف اللسان متصلا باللثة مع خفض الطبق، ليفتح المجرى الأنفي وإحداث ذبذبة في الأوتار الصوتية، ومعنى الأنفية في هذا الصوت، أن الهواء في الخارج من الرئتين، يمر في التجويف الأنفي، محدثا في مروره نوعا من الحفيف "[2].

ومن نماذجه قوله في قصيدة (عشق):

أعيت فؤادي واحة الأحزان *** فاخترت من صمت الضلوع مكاني

وجلست أنسج من عيون أحبتي *** صبري ولكن الزمان رماني

ساءت قلبي لحظة فتمددت *** كفي لتغسل في التراب لساني

وبكيت مري فانكسرت على فمي *** وانتابني عشق لزهرة باني[3]

يتضح من خلال أبيات هذه القصيدة أن حرف النون أعطى بعدا جماليًا دلاليًا تساوق مع نفسية الشاعر الحزينة، فاختاره الشاعر كحرف روي ما يتميز به من وضوح سمعي، وهذه الصفة مطلوبة في الروي باعتباره آخر ما يقع في أذن السامع، و ما زاد من نغميته هو إشباعه بالياء الناتجة عن السكر، حتى تشعر بانكسار ذات الشاعر، وجاء حرف النون مسبوقا بالمد ليساهم في امتداد النغمة، وتعميق الدلالة.

[1]– رباعيات، عزالدين ميهوبي، ص: 22.

[2]– المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص: 49.

[3]– رباعيات، ص: 12.

وبهذا يمكن القولّ أن هذه الحروف هي الأكثر ترددًا في قصائد الديوان، إضافة إلى حروف أخرى ترددت بنسبة أقل، وكلها شكّلت سمة من السمات الأسلوبية التي تميزت بها قصائد الديوان، كما ساهمت في نتاج الدلالة وتكثيفها في النتاج الشعري للشاعر.

سادسا: الإيقاع الداخلي:

يُعد الإيقاع الداخلي من التلوينات الموسيقية التي يلجأ إليها الشاعر، وهو أحد العناصر المهمة التي تساهم في تكوين البناء الإيقاعي للنص الشعري، فهو عبارة عن موسيقى تنبعث من داخل النص يطلق عليها اسم موسيقي الحشو أو الموسيقى الداخلية، ونعني بها ذلك " الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات، ودلالتها حينا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر "[1].

وهو: " كل موسيقي تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثيرها ويعزز رؤيا الشاعر "[2].

وسنتناول بالدراسة بعض الظواهر الأسلوبية المساهمة في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص الشعري، والمتمثلة في التكرار، والجناس، والتصريع، وهي من التقنيات الفنية التي اتكأ عليها الشاعر لإثراء قصائد ديوانه صوتيا ودلاليا.

1- التكرار:

التكرار هو: " أن يكرر المتكلم الكلمة أو الكلمتين بلفظها ومعناها، لتأكيد الوصف أو المدح أو غيره من الأغراض "[3].

والتكرار هو أن يتضمن أسلوب ما يحتويه أسلوب آخر من إمكانيات وطاقات تعبيرية، كما أنه يرفع المعنى إلى مرتبة الأصالة، ويرفع درجة تأثير العاطفة، ويثري الإيقاع، ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة، وذلك حال

---

[1]- جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي الحديث، محمد التهامي نموذجًا، محمد عبد المنعم عبد الحي، ص: 143.

[2]- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صبار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2011م، ص: 57.

[3]- شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، صفي الدين الحلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، ص: 134.

استخدامه في موضعه من غير تكلف ولا تصنع[1].

وتكمن أهمية التكرار في الدور الذي يلعبه فهو يوضح المعنى ويؤكده، كما يكسب النص الشعري تناغما موسيقيًا يتساوق مع انفعالات الشاعر في غضبه أو هدوئه أو حزنه أو فرحه[2].

ارتكز الشاعر عزالدين ميهوبي على أسلوب التكرار، لأنه يشكل ظهرة قوية تحمل إيحاءات ودلالات عميقة، كما تساهم أيضا في تشكيل البناء الإيقاعي لنصوص ديوانه.

وعند دراستنا لديوان (رباعيات) وجدنا أنّ أسلوب التكرار تجسد في عدة مستويات وهي تكرار الحرف وتكرار اللفظة، وتكرار الجملة، وسنورد بعض النماذج لكل نوع:

– التكرار على مستوى الحرف:

برز التكرار على مستوى الحرف بصورة قوية في قصائد ديوان (رباعيات)، حيث شكّل سمة أسلوبية بارزة في شعره، ومن نماذجه تكرار الحرف ذاته في نهاية كل بيت في قصيدة من قصائده، فهو اعتمد على حرف الروي الموحد.

ومن أمثلته قوله في (احتراق):

سألت الصباح عن الشمس ذابًا *** وأصبح في لحظة شمعتين

و أوصد في وجه قلبي بابًا *** و أرسل من روحه دمعتين

نظرت فلم يك غير ردائي *** و آنية من حطام اليدين

فأدركت أن الشموس دمائي *** وأنّ الصبّاح احتراق اللجين[3]

الملاحظ في هذه القصيدة هو أن حرف النون المكرر في نهاية كل بيت من القصيدة بعث لحنًا موسيقيًا ونغمًا تطرب له أذان السامع وتستلذه فهو ينساب إلى النفس، فالشاعر ومن خلال تكراره لهذا الحرف أرد يؤثر في

[1]– ينظر: في التحليل اللغوي، أحمد عمايرة، مكتبة المنارة، الأردن، ط1، 1987م، ص: 108، وكذا ينظر: مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين مناصرة (ديوان جفرا أنموذجًا)، يوسف زرقة، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، مج 10، العدد الثاني، 2002م، ص: 374.

[2]– الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص: 259.

[3]– رباعيات، عزالدين ميهوبي، ص: 68.

المتلقي ليوصل له مدى معاناته وحزنه، فقد أثرى هذا الحرف الجانب الإيقاعي والدلالي، فالتكرار يقوم: " بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة أو الجملة أو الحرف حيث ينبيه المتلقي إلى الدلالة المرجوة في التجربة الشعرية من خلال الإلحاح في إبراز هذا الموضع أو ذاك "[1].

ويقول في قصيدة (مذهب):

يسامره الحزن في وحشة *** وحيدًا على كفه غيهب

وينسج أيامه قصة *** يرددها قلبه المتعب

فيبتلي وتهتز أيّامه *** ويعلم أنّ الهوى ملهب

وحين تسافر في روحه *** شموس يقول من المذنب[2]

أدّى حرف الباء المكرر في نهاية كل بيت دورًا في إثراء الجانب الصوتي للقصيدة، فتواتر هذا الحرف خدم المعنى بشكل عام فأدى بذلك الوظيفة الدلالية، فالشاعر عبر عن حجم التأوهات والمعاناة التي تختلج ذاته عن طريق تكرار حرف الباء، والذي بدوره ولد إيقاعًا داخليا تستطربه أذواق المتلقي، وتستعذبه أسماعه.

– التكرار على مستوى الكلمة:

يرتكز هذا التكرار على تكرار الكلمة ذاتها في النص الشعري، وقد حضر هذا النوع من التكرار بوتيرة عالية في ديوان (رباعيات)، وسنذكر بعض النماذج على سبيل التمثيل:

ويقول في (لاهبة):

دموى الهوى جمرة لاهبه *** و طيف الحبيب رؤى هاربه

وروحي معلقة في الليالي *** تناجي دروب الهوى الصاخبه

طيور الهوى هاجرت مرتين *** وعادت بأجنحة شاحبة[3]

[1]– خائص التشكيل الفني في القصيدة العربية المعاصرة، كاميليا عبد الفتاح، ص: 21.

[2]– رباعيات، ص: 44.

[3]– المصدر نفسه، ص: 36.

لقد دلّ تكرار كلمة (الهوى) على انشغال بال وتفكير الشاعر حبيبته، فعبر عن مدى حزنه من جراء غيابها بكلمة الهوى وتكرارها في كل بيت، والتي أعطت دفعة موسيقية متناغمة أضفت الجمالية على الجو العام للقصيدة وبالتالي إثارة انتباه السامع، فقد أدّى هذا النوع من التكرار الوظيفة الإيقاعية والدلالية.

ويقول أيضا في (كينونة):

إن يكن درب الأماني شرعة *** فليكن درب المنايا مذهبي[1]

تكررت كلمة درب مرتين، التي أدّت تناغمًا صوتيًا أضفى جمالية على التعبير فهذا التكرار أدى دورين فإضافة إلى الثراء الموسيقي، أكسب الكلام ثراء إيضاحيًا.

ويقول في (موت):

تقتفي عيناه أسرار الرّؤى *** ويصلي الليل إما الليل غاب[2]

ونحن نقرأ هذا البيت نحس بجرس موسيقي ونغم تطرب له الأذان، ويشد الانتباه، وهذا التناغم ناشئ من تكرار لفظة الليل، فالتكرار في هذا القول أدى دورا في البناء اللغوي والبناء الإيقاعي للنص الشعري.

ومن صور التكرار الحاضرة في الديوان قول الشاعر في (نار):

بنينا بيوتًا فلما هوت *** بنينا قصورًا بأحلامنا[3]

ارتكز الشاعر في بداية هذا البيت على كلمة (بنينا) وكررها في بداية الشطر الثاني، فشكلت بذلك نقطة الارتكاز في الموسيقى الداخلية للقصيدة تطلق منها الإيقاع، فالشاعر يعبر عن مبلغ المنى والأمل عنده في بناء البيوت ولما تهوي وكأنه يخبرنا عن خيبته أمله، ثم يكرر لفظة بنينا لبني القصور في أحلامه، والتكرار في هذا الموضع خلق انسجامًا صوتيا بين صدر البيت وعجزه.

ومن خلال هذه النماذج يمكننا القول أن الشاعر لم يوظف التكرار دون نفع ولا فائدة وإنما وظفه ليؤدي دوره أسلوبيًا لكونه: " نمط اطرادي تمارس اللّغة من خلاله تجديد نفسها، وتبلور نبضها وتتجاوز حدودها في كل

[1]– رباعيات، ص: 132.

[2]– المصدر نفسه، ص: 96.

[3]– نفسه، ص: 38

مرة بحثًا عن سلسلة دلالات متجددة تدريجيًا، وهو إذ يفعل ذلك إنما يحقق فعل ترسيخ وتقوية معنى الخطاب ودعم فاعليته في ذهن المتلقي على العموم "[1].

– التكرار على مستوى الجملة:

ونعني بهذا التكرار تكرار العبارة ذاتها، فمن خلال دراستنا للديوان وجدنا الشاعر عزالدين ميهوبي اتكأ على هذا النوع من التكرار، وبرز بشكل واضح في ديوانه (رباعيات)، ومن أمثلته قول الشاعر في (شراك):

غنى هزار الرّوح حين رآك *** تتوسدين قصائدي ورؤاك

تتنفسين مواسع الفرح التي *** تحنو إلـيّ ولات حين رآك[2]

تكرار الجملة حين رآك في البيت الأول والثاني أكسب القصيدة دفقه موسيقية، بحيث أحدث انسجامًا صوتيًا على مستوى البناء الإيقاعي كما أضفى عليه جمالية فنية، وزاد المعنى تأكيدًا ووضوحًا، فالشاعر سعى من وراء هذا التكرار إلى إظهار الدلالة وتجسديها وبالتالي إيصالها إلى المتلقي بطريقة فنية رائعة.

ومن أمثلة تكرار الجملة نذكر قوله في (لاهبة):

حبيبتك امرأة من خيال *** حـبيبـتك امرأة لاهبــه[3]

تكررت عبارة حبيبتك في مستهل الشطرين الأول والثاني، مما أعطى تناغمًا إيقاعيًا متفردًا لجو القصيدة بشكل عام، فالشاعر يود من وراء هذا التكرار أن يوصل إلى ذهن المتلقي تفرد حبيبته بجمالها فهي فاتنة الأنوثة.

ويقول أيضا في (المدينة):

رأيت المدينة دوحا تعرى *** ووجها يسافر في كل واحـه

رأيت المدينة ريحا تغني *** و طيـرا هوى حين قص جناحه[4]

---

[1]– **أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عبد الرحمن بن زورة، ص: 190.**

[2]– **رباعيات، ص: 10.**

[3]– **المصدر نفسه، ص: 36.**

[4]– **نفسه، ص: 64.**

ساهم تكرار عبارة رأيت المدينة في تشكيل بنية النص الشعري إيقاعيًا ودلاليًا، حيث أدى هذا التكرار وظيفة جمالية تمثلت في الانسجام الصوتي الذي أحدثه، كما أدّى وظيفة دلالية ظهرت من خلال تجسيد المعنى وتوضيحه.

ونخلص إلى القول أن الشاعر عزالدين ميهوبي وُفق في توظيف التكرار وأحسن استغلاله كظاهرة أسلوبية وِفْقَ ما يتماشى مع تجربته الشعرية، فلم يأت به عبثًا، وإنما كان له دورًا بارزًا في البنية الإيقاعية الدلالية لديوان (رباعيات)، حيث ظهر كسمة أسلوبية ساهمت في فنية وجمال النص الشعري لديه.

2- الجناس:

الجناس لغة هو: " مأخوذ من الجنس، وفي المعنى: الاستواء في أصل الصفات "[1].

أما اصطلاحًا فهو: " أن يأتي الشاعر أو الكاتب بألفاظ تشترك بعضها ببعض على حسب ما يرد به التقسيم وهو على تسعة أقسام: التجنيس التام، والناقص، والزائد، والمرَكب، والمكرر، والمطرّف، وتجنيس الخط والمشوش، وتجنيس الإشارة "[2].

ويقع الجناس:" بين لفتيْن، والجناس بين اللفظين تشابههما اللّفظ "[3].

والجناس: " نوع من أنواع التنويع الموسيقي على اللحن الأساسي لتقارب أحادي للفظتين من معنى واحد "[4].

والجناس نوعان: تام و ناقص[5].

والجناس التام ما اتفق لفظاه في أنواع الأحرف وهيئاتها وأعدادها وترتيبها.

أما الناقص فهو ما اختلف لفظاه في أعداد الأحرف، وسميَ ناقصًا لنقصان أحرف أحد اللفظين.

---

[1]- روضة الفصاحة، أبو بكر الرازي، تحقيق: خالد عبد الرؤوف الجبر، مراجعة: محمد بركات أبو علي، دار وائل، الأردن، ط1، 2005م، ص: 83.

[2]- المصدر نفسه، ص: 83.

[3]- تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002م، ص: 198.

[4]- في البلاغة العربية، تأصيل وتجديد، مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف، 1985م، ص: 184.

[5]- ينظر: تلخيص المفتاح، الخطيب القزويني، ص: 198، 199.

ويُعد الجناس أحد العناصر الأساسية المساهمة في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص الشعري، فهو يضفي عليه جمالاً ورونقًا ويزيده حسنًا، من خلال التناغم الصوتي الذي يحدثه فتطرب له آذان السامع، وتستلذه وهذا الأسلوب لا يتأتى لمن كان، فهو يتطلب البراعة والمهارة، كما يؤدي دورا مهمًا في العمل الشعري، وعند دراستنا لديوان (رباعيات) لاحظنا بروز هذا اللون البديعي بشكل واضح في قصائد ديوانه، ولقد اهتم به الشاعر عزالدين ميهوبي لما له من تأثير بارز وفعال في النص الشعري وفي المتلقي.

وسنورد مواضع الجناس في الجدول الآتي:

عنوان القصيدة	موضع الجناس	نوع الجناس
أسـى	فتاها — فتاها	جناس تام
أسـى	فأتاها — فتاها	جناس ناقص
شـراك	رأك- رؤاك	جناس ناقص
عـشق	الزمان — رماني	جناس ناقص
رومـا	جمّعت — تجمّلت	جناس ناقص
لاهـبـة	لاهبـة — هاربة	جناس ناقص
ضد الصمت	فتى - متى	جناس ناقص
دهـاء	الهاوية — الزّاويـة	جناس ناقص
ذاكـرة	الذاكرة - الأخرة	جناس ناقص
حـب	ناظري- الناظـر	جناس ناقص
المدينـة	قلبًا — يقـلب	جناس ناقص
انفجار	الجمر- الفجر	جناس ناقص
حنيـن	ابتهال - ارتحال	جناس ناقص
ضـيـاع	فتاهـا- فتاها	جناس ناقص
ضـيـاع	تهاوت- الهوى	جناس ناقص
عيـون	الهـوى- النـوى	جناس ناقص

إرادة 1	حائـرة –ساحـرة	جناس ناقص
قـدس	مدينـة — سفينـة	جناس ناقص
منـفـى	الفيافـي– السّوافـي	جناس ناقص
جـرح	وحـي– واحـة	جناس ناقص
ضيـاع	شمـعة – دمعة	جناس ناقص

نلاحظ من خلال الجدول كثرة استعمال الشاعر للجناس، وقد هيمن الجناس الناقص على التام.

ورد الجناس التام في صورة واحدة بين لفظي (فتاها وفتاها) ففتاها الأولى تعني الفتى أي الشخص، أما فتاها الثانية فهي من التيه أي الضياع، فأنتجت هاتان اللفظتان تماثلاً صوتيًا ساهم في إثراء الموسيقى الداخلية للنص الشعري، وفي تعميق الدلالة أيضا.

وأمثلة الجناس الناقص كثيرة، نذكر منها لفظتي (مدينة، سفينة) وأيضا (الفيافي، السّوافي) و(شمعة، دمعة) و(الجمر، الفجر) وغيرها كثير، أوردناه في الجدول السابق، فكل هذه الجناسات بثت في قصائد الديوان انسجامًا صوتيًا عن طريق الألفاظ المتجانسة التي أحدثت تناغمًا موسيقيًا، كما حققت إيحاءات دلالية معنوية.

وبهذا يمكننا القول أن الشاعر عزالدين ميهوبي استطاع بمهارته اللغوية أن يستغل الإمكانات الصوتية والدلالية لهذا اللون البديعي المتمثل في الجناس، ويوظفه توظيفًا يتساوق لخدمة نصوصه الشعرية.

3– التصريع:

التصريع هو: " عبارة عن استواء أخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه في الوزن والرّوي والإعراب، ولا تعتبر فيه قاعدة العروضيين في الفرق بين المصرّع والمقفى باصطلاحهم "[1].

والتصريع: " هو أحد أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص، وذلك لموقعه المتميز في صدر القصيدة فهو أول شكل من أشكال السبك يراه قارئ النص "[2].

لجأ الشاعر عزالدين ميهوبي إلى التصريع، نظرا لأهمية هذا اللون البديعي، وقد ورد في أغلب قصائد ديوانه وتمظهر كسمة بارزة من السمات الأسلوبية.

[1]– شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، صفي الدين الحلي، ص: 188.

[2]– المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، ص: 682.

والتصريع هو ما يمهد للمتلقي استقبال الرسالة الشعرية، واستقرارها في ذهنه، ويُعد من العناصر الأساسية للموسيقى الداخلية في العمل الشعري، ونظرا لأهميته سنورد مواضعه في الجدول الآتي:

عنوان القصيدة	موضع التصريع
أسـى	فأتاهـا – فتـاها
أسـى	قلبـها – سواهـا
شـراك	رآك – رؤاك
عـشق	الأحزان – مكاني
رحيـل	يدي – الغـد
جـواب	غابـوا – بابُ
حـوار	كشهابِ – غيابي
حصـار 1	حصـاري – بحاري
بيـروت	الصموت – البيوت
نـدم	الماءِ – النّائي
لاهبـة	لاهبة – هاربة
ضـد الصمت	فتى– متى
وداع	الملامة – ابتسامه
دهاء	الهاوية – الزّاوية
فرح	وردتان – دمعتان
ذاكرة	الذاكرة– الأخرة
حـب	ناظري – الناضرِ
انفجـار	ناري – انكساري
حنيـن	ابتهال – ارتحال

ضياع	فتاها – فتاها
موعـد	العاشقان – يرقصان
بـوح 1	المرايا – الصبايا
عيـون	الهـوى – النوى
إرادة 1	حائـرة – ساحـرة
قـدس	مدينة – سفينة
موت	الغيـاب – السحاب
دنـيا	حديد – نشيـد
صحـو	ريّا – أبديّـا
آذان	الصدى – أنشدا
عبـادة	المها – اشتهى
توبـة	بقلبي – بإثمـي
نـــور	الجلنار – اخضرار
ليـلـة	يسري – سحر
بـوح 2	روحي – الصّبوح
سكرةُ	جمره – قبره
افتضاح	أموت – البيوت
حزن	ورده – حَدَد
إرادة 2	المرايا – مطايا
منـفى	الفيافي – السواقي
جـرح	بواحـة – مستباحة
حـلاج	الصحبة – قبة

انكسـار	الليالي – الرمالِ
ضيـاع	شمعة – دمعـة
كينونـة	المتعب – موكبي
قــراءة	شفـــاهي – إلهي

نلاحظ من خلال الجدول أن التصريع هيمن كظاهرة شعرية على معظم قصائد ديوان (رباعيات)، فشكل بذلك هندسة إيقاعية، فحضوره في مستهل كل قصيدة هو بمثابة المثير الصوتي الذي يحفز المتلقي لتقبل المزيد.

واختار الشاعر عزالدين ميهوبي هذا اللون البديعي ليحقق من صورته الصوتية أبعادًا فنية وجمالية يبني دلالته منها.

فالواضع أن الشاعر أحسن الاقتناء والتوظيف، فقد حقق التصريع أبعادا صوتية من خلال التناغم الصوتي والموسيقى الناشئة في نهاية كل شطر، وبالتالي أضفى ثراء نغميا، كما حقق أبعادًا دلالية من خلال إنتاج الدلالة وتكثيفها، فتعدى التصريع بذلك وظيفته الايقاعية إلى تجسيد الوظيفة الدلالية.

الفصل الثاني

السمات الصرفية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي

نتناول في هذا الفصل السمات الصرفية التي تميّز بها ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي، وقبل أن نلج إلى الجانب التطبيقي من البحث، حري بنا أن نتناول الجانب النظري من الدراسة الصرفية.

أولا– تعريف علم التصريف:

1– لغة:

الصّرف لغة هو "فَضْلُ الدِّرهم في القيمة، وجودة الفِضَّة، وبيع الذهب بالفضة، ومنه الصَّيْرَفِيُّ لتصريف أحدهما بالآخر"[1]، والصّرف أيضا "أن تصرف إنسانا عن وجه يريده إلى مَصْرِف غير ذلك وصَرَّف الشيء: أعْمَله في غير وجه يريده إلى مَصْرِف غير ذلك"[2].

وجاءت هذه اللفظة في القرآن الكريم، منها قوله تعالى: ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾[3].

فتصريف الرياح في الآية هو تغيير مهابها قبولا ودبورا، وجنوبا وشمالا وجعلها حارة أو باردة في أحوالها وقيل بالرحمة تارة وبالعذاب تارة أخرى[4].

من هنا نجد أن مادة (صرف) تحمل معنى التغيير والتحويل والتبديل.

2– اصطلاحا:

أقدم النصوص التي تضمنت مصطلح التصريف، نصّ سيبويه (ت.180 هـ) الذي استعمل مصطلح التصريف قائلا: "هذا باب ما بنت العرب من الأسماء والصفات والأفعال غير المعتلة والمعتلة، وما قيس من المعتل الذي لا يتكلمون به ولم يجيء في كلامهم إلاّ نظيره من غير بابه، وهو الذي يسميه النحويون التصريف والفعل"[5].

---

[1]– كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة (صرف).

[2]– لسان العرب، ابن منظور، مادة (صرف).

[3]– سورة البقرة، الآية: 164.

[4]– ينظر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، ضبط: أبي عبد الله الداني، دار الكتاب العربي بيروت، ط1، 2006م، ج1، ص: 162.

[5]– الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، ج4، ص: 242.

ومعنى التصريف عند سيبويه (ت.180 هـ) هو "أن تبني من الكلمة بناء لم تنبه العرب على وزن ما بنته، ثمّ تعمل في البناء الذي بنيته ما يقتضيه قياس كلامهم، وهذا هو المعروف عند المتأخرين بمسائل التمرين"[1].

كما ألّف أبو عثمان المازني (ت. 247 هـ) كتابا سمّاه التصريف، وهو يعرّفه بقوله: "هو أن تجيء إلى الكلمة الواحدة فتصرّفها على وجوه شتى، مثال ذلك أن تأتي إلى ضرب فتبني منه مثل جعفرٍ فتقول: ضَرْبَبٍ ومثل قِمَطْر ضِرَبٍ...فالتصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلم الثابتة"[2].

أما ابن جني (ت. 392 هـ) صاحب كتاب (المنصف) الذي شرح فيه تصريف المازني، يقول: "معنى التصريف هو أن تأتي إلى الحروف الأصول فتتصرّف فيها بزيادة حرف أو تحريف بضرب من ضروب التغيير فذلك هو التصرّف فيها والتصريف لها"[3].

ويعرّف أبو علي الفارسي (ت.377 هـ) التصريف في كتاب التكملة قائلا: هو "التغيير الذي يلحق أنفس الكلم وذواتها فذلك نحو التثنية والجمع...والتصريف والإدغام"[4].

ويقول عبد القاهر الجرجاني (ت.471 هـ) في تعريفه: "أن تصرّف الكلمة المفردة فتتولد منها ألفاظ مختلفة ومعانٍ متفاوتة"[5].

أما ابن عصفور (ت.669 هـ) فقد أضاف مؤلّفا في هذا العلم في القرن السابع الهجري، وعرّفه بأنّه "معرفة ذوات الكلم في أنفسها من غير تركيب، ومعرفة الشيء في نفسه، قبل أن يتركب، بنبغي أن تكون مقدمة على معرفة أحواله التي تكون له بعد التركيب "[6].

فالتصريف ارتبط بعلم "أحكام بنية الكلمة العربية وما لحروفها من أصالة وزيادة وصحة وإعلال وشبه ذلك" عند الكثير من العلماء القدامى أمثال: ابن عقيل والمكودي في شرحهما على ألفية ابن مالك ، وخالد

---

[1]– أبنية الصرف في كتاب سيبويه، معجم ودراسة، خديجة الحديثي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 2003م، ص: 19.

[2]– المنصف– شرح تصريف المازني، ابن جني، تحقيق: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إحياء التراث القديم، ط1، 1954م، ج1، ص: 3، 4.

[3]– التصريف الملوكي، ابن جني، تحقيق: ديزيره سقال، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1998م، ص: 12.

[4]– التكملة، أبو علي الفارسي، تحقيق: كاظم بحر المرجان، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1999م، ص: 185.

[5]– المفتاح في التصريف، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محسن بن سالم العميري الهذلي، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 1424 هـ، ص: 1.

[6]– الممتع في التصريف، ابن عصفور الإشبيلي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1987م، ج1، ص: 30، 31.

الأزهري والسيوطي وغيرهم[1].

ثانيا– علم التصريف في الدراسات اللسانية الحديثة:

في الدراسات اللسانية الحديثة، فالبحث في القواعد المتصلة باشتقاق الكلمات وتصريفها وتغير أبنيتها بتغير المعنى وما يتصل بذلك، ويطلقون على البحث اسم (المورفولوجيا) (Morphologie) أي علم البنية[2].

ويستعمل (محمود فهمي حجازي) (بناء الكلمة) بدلا عن مصطلح الصرف وهو "دراسة الوسائل التي تتخذها كل لغة من اللغات لتكون الكلمات من الوحدات الصرفية المتاحة في تلك اللغة"[3].

ويقول كمال بشر في تعريفه للصرف: "كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة أو –بعبارة بعضهم– وتؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية كل دراسة من هذا القبيل هي صرف في نظرنا، فمن ذلك مثلا: تقسيم الكلمة من حيث الاسمية والفعلية وغيرهما، النظر إليها من حيث العدد (الإفراد والتثنية والجمع)، النظر إليها من حيث النوع (التذكير والتأنيث)، الكلام على الشخص (المتكلم والخطاب والغيبة) الخ "[4].

فالصرف عند القدماء يهتم بدراسة الصيغ والأوزان، أما عند المحدثين فيهتم بدراسة الوظائف التي تؤديها الوحدات الصرفية أو المورفيمات في الكلمات.

ويرى علي عبد الواحد وافي أنّ علم الصرف في اللغة العربية يمكن إدراجه ضمن الصرف التعليمي، أو ما يسمى بالمورفولوجيا التعليمي، وهو "الذي يدرس القواعد حتى يسهل تعلمها وتعليمها ومراعاتها في الحديث والكتابة[5].

---

[1]– شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، 2003م، ج 4، ص: 191، وشرح المكودي على ألفية ابن مالك، تحقيق: فاطمة راشد الراجحي، الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2004م، ج2، ص:414، وينظر: شرح التصريح على التوضيح، خالد الأزهري، تحقيق: أحمد السيد سيد أحمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ج4، ص: 514، وينظر: إتمام الدراية لقراء النقاية، السيوطي، ضبط: إبراهيم العجوز، دار الباز، مكة المكرمة، ودار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985م، ص: 100.

[2]– ينظر: علم اللغة، علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط9، 2004م، ص: 8.

[3]– مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، دار قباء، القاهرة، 1997م، ص: 90.

[4]– التفكير اللغوي بين القديم والجديد، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، د ط، 2005م، ص: 423، 424.

[5]– ينظر: علم اللغة، علي عبد الواحد وافي، ص: 8.

ويقول (عبد الصبور شاهين) أن علم اللغة يبدأ بدراسة المستوى الصوتي، ثم ينتقل بعد ذلك "إلى دراسة بناء الكلمة، والقوانين التي تتحكم في هذا البناء، من لغة إلى أخرى، فيدرس أنواع الاشتقاق، وطرق الصياغة، ووضع السوابق واللواحق في كل حالة من هذه الحالات، والتغيرات الصرفية الناشئة عن تجاور الأصوات، وقضايا الإعلال والإبدال"[1].

ويُستعمل مصطلح (الوحدة الصرفية) أو (المورفيم) في الدراسات اللسانية الحديثة، وبالخصوص في الدراسة الصرفية، وهو: "أصغر وحدة ذات معنى"[2]، أو "أصغر وحدة في بنية الكلمة تحمل معنى أو لها وظيفة نحوية في بنية الكلمة"[3]، وهذه الوحدة قد تكون "كلمة أو جزء من كلمة في بدايتها أو وسطها أو نهايتها، وقد تكون المغايرة بين الصيغ، كالمغايرة بين فعل (المبني للمعلوم) وفعل (المبني للمجهول)، وقد تتكون الوحدة الصرفية من وحدة صوتية (فونيم) أو أكثر"[4]، وتعد الوحدة الصرفية الوحدة الأساسية في التحليل الصرفي الحديث، والتي "تربط بين الأفكار التي يتكون منها المعنى العام للجملة"[5].

وفي الدراسة الصرفية الحديثة تتنوع المورفيمات وتحمل أسماء خاصة عند تمام حسان، يقول: "الطلب والصيرورة والمطاوعة والتعدي واللزوم والافتعال والتكسير والتصغير والوقف، وهلم جرا، تعبّر عنها على الترتيب علامات هي: استفعل، وانفعل، وأفعل، وفَعُلَ، وافتعل، وصيغ التكسير والتصغير، وعدم الحركة، فالطلب في الصرف مورفيم ... وصيغته علامة صرفية"[6].

فالصيغة عند تمام حسان هي العلامة الصرفية على المورفيم.

والمورفيم عند (محمود السعران) هو "العلاقة أو العلاقات التي تنشأ بين المدركات (أو المعاني)...ندرك من قولنا (ضَرَبَ) و(ضَرَبَتْ) و(يَضْرِبُ) و(يضربون) و(اِضْرِب) و(اضربي) و(ضَارِبٌ) و(ضاربة) و(ضاربون) و(ضوارب) أو ضاربات الخ، ندرك من هذه الكلمات جميعا أنها متصلة بمعنى الضرب فثمة عنصر مشترك بينها هو (ض ر ب)، ولككنا نجد فضلا عن هذا عددا من العناصر الصوتية المحددة لكون الكلمة فعلا أو اسما

---

[1]– في علم اللغة العام، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، سوريا، ط6، 1993م، ص: 105.

[2]– أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة وتعليق: أحمد مختار عمر، علم الكتب، القاهرة، ط8، 1998م، ص: 53، وينظر: علم اللغة النفسي مناهجه ونظرياته وقضاياه، جلال شمس الدين، مؤسسة الثقافة الجامعية، الاسكندرية، 2003م، ج2، ص: 35.

[3]– مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، ص: 89.

[4]– التفكير اللغوي بين القديم والجديد، كمال بشر، ص: 422.

[5]– مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1990م، ص: 170.

[6]– المرجع نفسه، ص: 173.

والمحددة كذلك لفصيلتها النحوية من حيث النوع (مذكرة أو مؤنث) ومن حيث العدد (مفرد-مثنى-جمع) ومن حيث الشخص (متكلم-مخاطب-غائب). هذه العناصر الصوتية مورفيمات"[1].

فالمورفيم هو العنصر الصوتي الذي يقوم بوظيفة تحديد النوع أو العدد أو الشخص، ففي (ضربت) مثلا التاء هو المورفيم وهو العنصر الصوتي الذي يحدد أن الفعل أُسند إلى المفرد الغائب المؤنث، وفي (إضرب) يتضمن مورفيم (همزة الوصل) التي تدل على إسناد الفعل إلى المفرد المخاطَب.

والمستوى الصرفي هو المستوى الثاني من مستويات التحليل اللغوي في الدراسات اللسانية الحديثة، بعد المستوى الصوتي، وهو مستوى "الصيغ اللغوية، وبخاصة تلك التغييرات التي تعتري صيغ الكلمات فتحدث معنى جديدا، مثل اللواحق التصريفية"[2]، ويأتي بعده مستويان وهما: مستوى النحو، ومستوى المفردات.

ويؤكد المحدثين أن هذه المستويات مرتبطة فيما بينها ولا يمكن الفصل بينها، لأن كل مستوى منها يخدم الآخر، يقول (كمال بشر): "هذه الفروع تكون في مجموعها كلا متكاملا، وأن كل واحد منها مرتبط بسابقه ولاحقه ارتباطا وثيقا بحيث لا يجوز الفصل بينها فصلا تاما، وكلها ترمي إلى هدف واحد هو بيان خواص اللغة المدروسة ومميزاتها "[3].

ومن هنا نرى الاختلاف الواضح بين القدماء والمحدثين في نظرتهم لعلم الصرف، فإذا كان علم الصرف عند القدماء هو التغييرات التي تصيب اللفظ لغرض لفظي أو معنوي، فإنه في الدراسات اللسانية الحديثة هو العلم الذي يختص بدراسة الوحدات الصرفية أو المورفيمات التي تقوم بوظائف معينة في الصيغ أو الكلمات.

ويهتم التحليل الصرفي بالكلمات بهدف الكشف عن وحداتها الصرفية، وأحوالها، وصيغ ابنيتها ومجال البحث في علم الصرف أو بناء الكلمة هو دراسة الوسائل التي تتخذها كل لغة مين اللغات لتكون الكلمات من الوحدات الصرفية المتاحة لها[4].

ويرفض الكثير من اللسانيين المحدثين مصطلح (الكلمة) لما تحمله من لبس في معناها لارتباطها بالاستعمال التقليدي القديم، محاولين الاستعاضة عنها بوحدات أكثر دقة في التحليل اللساني هي مصطلح

---

[1]– علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار النهظة العربية، بيروت، د ط، د ت، ص: 216، 219.

[2]– أسس علم اللغة، ماريو باي، ص: 43، وينظر: في علم اللغة العام، عبد الصبور شاهين، ص: 105.

[3]– التفكير اللغوي بين القديم والجديد، كمال بشر، ص: 422.

[4]– مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، ص: 89.

الصيغم أو المورفيم والذي يعدّ أصغر من الكلمة[1].

ثالثا– موضوع علم التصريف:

يقول ابن جني (ت.392 هـ): "...إنما قصد أن يُمثَّل الأسماء والأفعال، ليرى أصلها من زائدها، لأنها مما يُصرَّف ويُشْتَق بعضها من بعض، والحروف لا يصحّ فيها التصريف ولا الاشتقاق لأنها مجهولة الأصول"[2].

ويقول عبد القاهر الجرجاني (ت.471 هـ)"مشترك بين الأسماء والأفعال"[3].

فموضوع علم التصريف "الأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة"[4].

ثم إنّ "الاسم المتمكن والفعل لا ينقصان في أصل الوضع عن ثلاثة أحرف لأنهما يقبلان التصريف وما يقبل التصريف لا يكون في أصل الوضع على حرف واحد ولا على حرفين"[5].

فموضوع علم الصرف في الدراسات اللسانية الحديثة هو الصيغة، يقول ماريو باي: "غالبا ما تتعرض الكلمات نفسها لتغييرات معينة في الصيغة تؤدي إلى تغيير في المعنى (أرى الكلب–رأيت الكلب) فالتغييرات الحادثة هنا داخل الكلمات نفسها تشكل موضوع علم الصرف morphology الذي يختص بدراسة الصيغ"[6].

كما أنّ موضوع الدراسة في علم الصرف هو: "دور السوابق واللواحق والتغييرات الداخلية التي تؤدي إلى تغيير المعنى الأساسي للكلمة"[7].

ومن هنا نجد علماء التصريف قدماء ومحدثين اتفقوا على أن الأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة هي موضوع لعلم التصريف، أو ما يعرف عند المحدثين بالصيغة.

رابعا– الميزان الصرفي أو الصيغة:

---

[1]– ينظر: الكلمة في اللسانيات الحديثة، عبد الحميد عبد الواحد، دار قرطاج، تونس، ط1، 2007م، ص: 31.

[2]– المنصف، ابن جني، ص: 7.

[3]– المفتاح في التصريف، عبد القادر الجرجاني، ص: 2.

[4]– تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، بن مالك، دار الكاتب العربي، القاهرة، د ط، 1967م، ص: 290، وتوضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن ملك، المرادة، تحقيق: عبد الرحمان علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2001م، ج5، ص: 1509.

[5]– توضيح المقاصد والمسالك، ج5، ص: 1510.

[6]– أسس علم اللغة، ماريو باي، ص: 53.

[7]– المرجع نفسه، ص: 53.

اشتق لفظ الميزان من الفعل وَزَنَ يَزِنُ وَزْنًا ومِيزَنًا، و"الوزن: ثقل شيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم ويقال: وَزَنَ الشيء إذا قدّره"[1].

"والميزان: المقدار أصله مِؤزان، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها وجمعه موازين"[2].

فاختيار الميزان الصرفي للكلمة من أجل التسهيل في معرفة أصلها من زائدها.

واختار علماء التصريف (فَعَلَ)، لأن أكثر كلمات اللغة العربية ثلاثية الأصل، ثم إنّ لفظ فعل (ف ع ل) مشترك بين جميع الأفعال والأسماء المتصلة بها.

و الميزان هو " المقياس الصرفي الذي يعرف به أحوال أبنية الكلمة حسب ميزانها المقدر ولذا فدراسته لضبط الالفاظ العربية من باب ما تقتضيه كل كلمة من الميزان ... وانتهت مباحثكم إلى ان أغلب الألفاظ العربية تتكون أصول احرفها من ثلاثة أحرف فجعلوا الوزن الاصلي للمفردات عموما الوزن "فعل" "[3].

فمقابلة حروف الكلمة معناه "مقابلة الأصول منها الفاء والعين واللام"[4].

ويقول الاستراباذي (ت.686 هـ): "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"[5].

فقد جعل علماء التصريف الميزان الصرفي مقياس للغة العربية، يضبط الأحرف الأصول من الزوائد للكلمة، ويقابله مصطلح (الصيغة) في الدراسات اللسانية الحديثة.

جاء في لسان العرب: "صيغة الأمر كذا وكذا، أي هيئته التي بني عليها"[6].

وجاء مصطلح (الصيغة) في المعجم الوسيط من (صاغ)"صوغا وصياغة صنعه على مثال مستقيم والمعدن سبكه والكلمة اشتقها على مثال ...والمصوغ واستعمل كثيرا في الحلي والأصل يقال هو من صيغة كريمة من أصل كريم وصيغة الأمر كذا وكذا هيئته التي بني عليها وصيغة الكلمة هيئتها الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها (ج) صيغ قالوا اختلفت صيغ الكلام تراكيبه وعباراته"[7].

---

[1]– كتاب العين، الفراهيدي مادة (وزن).

[2]– لسان العرب، ابن منظور، مادة (وزن).

[3]– نزهة الطرف في علم الصرف، ابن هشام الأنصاري، تحقيق ودراسة: أحمد عبد الحميد حريدي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص: 13، 14.

[4]– الممتع في التصريف، ابن عصفور، ج1، ص: 308.

[5]– شرح شافية ابن الحاجب، الاستراباذي، ج1، ص: 2.

[6]– لسان العرب، ابن منظور، مادة (صيغ).

[7]– المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص: 528، 529.

فالصيغة في الدراسات اللسانية الحديثة، هي: المثال أو الميزان الصرفي عند علماء اللغة القدامى.

أما عند المحدثين، فالصيغة تختص بالأسماء والصفات والأفعال، يقول تمام حسان: "مباني التقسيم: وهي الاسم والصفة والفعل والضمير والخالفة والظرف والأداة، وذكرنا أن ما يرجع من هذه المباني إلى أصول اشتقاقية فإنه يتفرّع إلى مبانٍ فرعية يضمها المبنى الأكبر، وكل مبنى من هذه المباني الفرعية هو قالب تصاغ الكلمات على قياسه يسمَّى الصيغة الصرفية، ومن هنا رأينا طائفة من الصيغ تقع مباني متفرعة عن المبنى الأكبر وهو الاسم، وطائفة تقع فروعًا على المبنى الأكبر وهو الصفة، وطائفة ثالثة تقع فروعًا على المبنى الأكبر الثالث وهو الفعل. وكل صيغة من هذه الصيغ الفروع تعبر عن معنى فرعي منبثق عمَّا يفيده المبنى الأكبر من معنى تقسيمي عام كالاسمية والوصفية والفعلية. أما ما لا يرجع إلى أصول اشتقاقية من مباني التقسيم وهو الضمير وأكثر الخوالف والظرف والأداة، فمبانيها هي صورها المجرَّدة إذ لا صيغ لها"[1].

فالصيغة عند تمام حسان تقتصر على الاسم والصفة والفعل دون سواها من سائر الألفاظ الأخرى.

ويقول فاضل مصطفى الساقي: "الصيغة وهو القالب الذي تصاغ الكلمات على قياسه ويسمى الصيغة الصرفية، وهذه الصيغة تعتبر مبنى فرعيا على مبنى التقسيم"[2].

وترتبط الصيغة في الدراسات اللسانية الحديثة بالمورفيم، إذ لكل مورفيم صيغته الخاصة به، فالصيغة هي "العلامة الصرفية التي تدلّ على المورفيمات، فمورفيم الطلب تدل عليه صيغة استفعل، ومورفيم التكسير تدل عليه صيغ التكسير، ومورفيم التعدي تدلّ عليه صيغة أفعل ... ولكل صيغة معنى وظيفي خاص هو المورفيم، كالمشاركة في صيغة فاعل"[3].

ويرى تمام حسان أنه من الضروري التفريق بين الصيغة والميزان الصرفي، يقول موضحا الفرق الدقيق بينهما: "فالتفريق بين الصيغة وهي "مبنى صرفي" وبين الميزان وهو "مبنى صوتي" تفريق هام جدًّا له من الأهمية ما يكون منها للتفريق بين علمي الصرف والأصوات، وقد يتفق هيكل الصيغة في صورته مع هيكل الميزان فالفعل "ضرب" صيغته "فَعَل" وميزانه "فَعل" أيضًا، ولكنهما قد يختلفان كما رأينا في فعل الأمر "ق"، على أن الصرفيين علقوا أمر اختلاف الصيغة والميزان على النقل والحذف، فأبانوا ما يرد من ذلك في الميزان مع التذكير دائمًا بأن الصيغة تحكي قصة أخرى، أما مع الإعلال والإبدال فإن علماء الصرف لم يحفلوا بالفروق بين شكل الصيغة وشكل المثال؛ بحيث إنهم زعموا في "قال" وهو ينتمي إلى صيغة فَعَلَ أنه على وزن "فَعَلَ" أيضًا

---

[1]– اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص: 133.

[2]– أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، فاضل مصطفى الساقي، ص: 189.

[3]– مناهج الصرفيين ومذاهبهم في القرنين الثالث والرابع من الهجرة، حسن هنداوي، ص: 22.

وليس على وزن "فَالَ"، وما إصرار علماء الصرف هنا على وحدة الصيغة والميزان بمجد فتيلًا بالنسبة للأغراض العملية للتحليل الصرفي، بل من الأجدى أن نلقي على عاتق الصيغة بيان المبنى الصرفي الذي ينتمي إليه المثال، وأن ننوط بالميزان أمر بيان الصورة الصوتية النهائية التي آل إليها المثال، ولو اتحد هذا وذاك لغاب من تحليلنا أحد هذين الأمرين الهامَّين"[1].

ويرى محمود فهمي حجازي أن المصطلح الأساسي في التحليل الصرفي هو (المورفيم) أي الوحدة الصرفية وهي: "أصغر وحدة في بنية الكلمة تحمل معنى أو لها وظيفة نحوية في بنية الكلمة"[2].

خامسا– الكلمة:

تستعمل الكلمة لغة في ثلاثة معان لغوية :

أ . الحرف الواحد من حروف الهجاء.

ب . اللفظة الواحدة المؤلفة من بضعة حروف ذات معنى.

ج . الجملة المفيدة والقصيدة والخطبة.

وقد أشار بعض العلماء إلى أن استعمال الكلمة في المعنى الأخير من المجاز اللغوي : " من باب تسمية الشيء باسم بعضه ، كتسميتهم ربيئة القوم عينًا ، والبيت من الشعر قافية ، لاشتماله عليها ، وهو مجاز مهمل في عرف النحاة "[3].

أما اصطلاحا فتعرّف الكلمة لدى الزمخشري (ت.538 هـ) : بأنّها "اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع "[4].

وعرفها ابن الخشاب (ت.567 هـ) بأنها " اللفظة المفردة "[5].

ويرى اللسانيون المحدثون أنّ الكلمة الصرفية تتكون من "الصيغم متتالية صغيرة من الصواتم، ... ومن هنا التبس التمييز على الكثير من اللسانيين المحدثين بين الكلمة والصيغم، وإذا كانت الوحدة الدنيا الحاملة للمعنى قديما هي الكلمة، فإنّ هذه الوحدة الدنيا اليوم هي الصيغم"[6].

---

[1]– اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص: 145.

[2]– مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، 1997م، ص: 90، وينظر: علم اللغة، حاتم صالح الضامن، منشورات بيت الحكمة، بغداد، ص: 58.

[3]– حاشية الصبان على شرح الأشموني ، ج1، ص :29.

[4]– المفصل في علم العربية ، الزمخشري ، ص: 6.

[5]– المرتجل ، لابن الخشاب ، ص : 4، 5.

[6]– الكلمة في اللسانيات الحديثة، عبد الحميد عبد الواحد، ص: 106.

سادسا– تعريف الفعل:

اشتق مصطلح (الفعل) لغة من (فَعَلَ يَفْعَلُ فِعْلا)، والفِعْلُ بالكسر هو" حركة الإنسان، أو كناية عن كل عمل متعدّ"[1].

أما الفعل اصطلاحا، فيقول سيبويه (ت.180 هـ): " أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء"[2].

وإذا كان الفعل لغة هو الحدث، فإنه في اصطلاح النحاة هو "ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة "[3].

و هذه الأزمنة الثلاثة تسمى الأزمنة المحصلة أي المعينة، وهي: الماضي والمضارع، والمستقبل، فالفعل هو أحد الأقسام الثلاثة المكونة للجملة العربية.

ويعرفه عبد القاهر الجرجاني (ت. 471 هـ) بقوله :" وأما الفعل فموضوعه... يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد الشيء. فإذا قلت: زيد منطلق، فقد أثبت الانطلاق فعلا له من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئاً فشيئاً "[4].

وسمي الفعل فعلا" لأنه يدل على الفعل الحقيقي، ألا ترى أنك إذا قلت ضَرَبَ دلّ على نفس الضرب الذي هو الفعل في الحقيقة، فلماّ دلّ عليه سمي به، لأنهم يسمّون الشيء إذا كان منه بسبب"[5].

ويقول ابن عصفور (ت.669 هـ) :" الفعل كلمة أو ما قوته قوة كلمة، تدل على معنى في نفسها وتتعرض ببنيتها للزمان"[6].

ثم إن الفعل له دلالة التجدد بعكس الاسم الذي يدل على الثبوت، وإنما دلّ الفعل على التجدد والاسم على الثبوت لأن" الفعل مقيد بالزمن، فالفعل الماضي مقيد الزمن الماضي، والمضارع مقيد بزمن الحال أو الاستقبال في الغالب"[7].

---

[1]– القاموس المحيط، الفيروزآبادي، مادة (فعل).

[2]– الكتاب، سيباويه، ج1، ص : 12.

[3]– التعريفات، الشريف الجرجاني، ص: 183، وشرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 2003م، ص: 37.

[4]– دلائل الإعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق: محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت، 1981م، ص: 133.

[5]– أسرار العربية، عبد الرحمن الأنباري، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م، ص: 27.

[6]– شرح جمل الزجاجي، ابن عصفور، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ج1، ص: 27.

[7]– معاني الأبنية في العربية، فاضل صالح السامرائي، الكويت، ط1، 1981م، ص: 9.

سابعا– أقسام الفعل من حيث الزمن:

قسّم النحاة الفعل زمنيا إلى ثلاثة أقسام وهي: الماضي، والمضارع والأمر، أي:" لما مضى، ولما يكون ولم يقع وما هو كائن لم ينقطع"[1].

1– الماضي:

وإنما سمي ماضيا" لأنه مفروع منه، ولوقوعه في الزمان الماضي وسمي واجبا لأنه وجب أي: سقط وفرغ منه...، وسمي عائرا؛ لأنه عار أي ذهب،... وسمي معرّى لأنه عرّي من الحروف العوامل والزوائد"[2]، ويسمى أيضا الغابر لأنه" دل على زمان قبل زمانك"[3].

فالماضي : ما دّل على حدوث شيء قبل زمن التكلم ، نحو: قام ، قعد ، وأكل ، وشرب،[4] ويعرف بتاء التأنيث الساكنة[5].

2– المضارع:

أما المضارع فسمي بذلك لمضارعته الاسم أي لمشابهته له. لأن "المضارعة في اللغة: المشابهة من الضرّع، كأن كلا الشبيهين ارتضعا من ضرع واحد فهم إخوان رضاعا"[6].

ويدل المضارع على" زماني الحال والاستقبال، ويسمى غابرا ومستقبلا"[7].

وأطلق مصطلح المستقبل على الفعل المضارع لأنه يدل على" ما يتوقع وقوعه"[8].

فالمضارع : ما دّل على حدوث شيء في زمن التكلم أو بعده ، نحو يقرأ ويكتب، فهو صالح للحال والاستقبال. ويُعينه للحال لام الابتداء ولا وما النافيتان نحو:"(إني ليحزنني أن تذهبوا به) ، ويُعينه للاستقبال السينُ ، وسَوف ، و لَنْ ، و أنْ ، وإن نحو : (وأن تصوموا خير لكم) ، (إن ينصركم الله فلا غالب لكم).[9]

---

[1]– الكتاب، سيبويه، ج1، ص: 12.

[2]– دقائق التصريف، ص: 44، 45.

[3]– المفتاح في التصريف، عبد القاهر الجرجاني، ص: 34.

[4]– شذا العرف في فن الصرف ، أحمد حملاوي ، مؤسسة الرسالة ناشرون ، ص: 22.

[5]– شرح قطر الندى وبل الصدى ، ابن هشام الانصاري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ص: 44.

[6]– شرح مختصر التصريف العزي، التفتزاني، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، المكتبة الأزهرية للتراث، ط8، 1997م، ص: 57.

[7]– المفتاح في التصريف، ص: 34، 35.

[8]– علل التصريف، بعض الأدباء، تحقيق: محسن بن سالم العميري الهذلي، المكتبة الفيصلية، المملكة العربية السعودية، 2004م، ص: 2.

[9]– علل التصريف، بعض الأدباء، ص: 22.

3. الأمر:

وثالث قسم من أقسام الفعل هو الأمر الذي يدل على" ما يكون ولم يقع"[1]، أي أنه يدل على" الزمان الآتي، ك افعل، وليفعل"[2].

وسمي الأمر بهذا الاسم" لدلالته على الأمر أي الطلب"[3]، فهو صيغة يطلب بها الفعلُ عن الفاعل نحو: ليضرب...، وهو مشتق من المضارع لمناسبة بينهما في الاستقبال"[4].

والأمر "يقصد به إلى طلب القيام بالفعل ، وهو بالبداهة خالٍ من معنى الزمن، لأنه ليس بخبر وإنما يكون معنى الزمن في الخبر(المقصود هنا ليس الخبر المعروف في الجملة الإسمية ، وإنما المراد الخبر الذي يقابل الإنشاء في الجمل والتراكيب)"[5].

من خلال تتبع الأفعال الواردة في الديوان (رباعيات)، والتي جاءت موزعة على الأزمنة الثلاثة: الماضي والمضارع والأمر، نحدد نسبة إحصائها من خلال الجدول التالي:

العدد الإجمالي للأفعال: 344 فعلا.

الماضي	المضارع	الأمر
159 فعلا بنسبة 46 بالمئة	172 فعلا بنسبة 50 بالمئة	13 فعلا بنسبة 4 بالمئة

وقد تتبعنا أفعال الماضي والمضارع والأمر الواردة في الديوان بمختلف دلالاتها وفق الجداول التالية:

أولا: أفعال الماضي:

وردت أفعال الماضي في الديوان كما يلي:

1- أفعال الثلاثية المجردة التي جاءت بصيغة الماضي:

الفعل	صيغة مضارعه
أتى	يأتي-يفعِل
شكا	يشكو-يفعُل

[1]- الكتاب، سيبويه، ج1، ص: 12.

[2]- المفتاح في التصريف، عبد القاهر الجرجاني، ص: 35.

[3]- التلطيف لشرح الترصيف، ص: 95.

[4]- شرح مراح الأرواح، العيني، ص: 95.

[5]- نحو الفعل، أحمد عبد الستار الجواري، دار الفارس، د ط، 2006م، ص: 30.

تاه	يتوه–يفعَل
سقى	يسقي–يفعِل
بكى	يبكي–يفعِل
حلّ	يحلّ–يفعُلُ
رأى	يرى–يفعَلُ
قال	يقول–يفعُلُ
مضى	يمضي–يفعِلُ
بات	يَبيت–يفعِلُ
غاب	يَغيب–يفعِلُ
نام	ينام–يفعُلُ
كان	يكون–يفعُلُ
جلس	يجلس–يفعِلُ
ظلّ	يظلّ–يفعِلُ
رمى	يرمي–يفعِلُ
تعب	يتعَبُ–يفعَلُ
كتب	يكتُبُ–يفعُلُ
عشق	يعشق–يفعَلُ
راح	يروح–يفعُلُ
عاد	يعود–يفعُلُ
هوى	يهوى–يفعَلُ
عاش	يعيش–يفعِلُ
صار	يصير–يفعِلُ
مشى	يمشي–يفعِلُ
خاب	يخيب–يفعِلُ

ضاع	يضيع-يفعِلُ
قضى	يقضي-يفعِلُ
جاء	يجيء-يفعِلُ
طال	يطول-يفعُلُ
ذبُلَ	يذبُلُ-يفعُلُ
هام	يهيم-يفعِلُ
باح	يبوح-يفعُلُ
قال	يقول-يفعُلُ
دنا	يدنو-يفعُلُ
مشى	يمشي-يفعِلُ
هوى	يهوي-يفعِلُ
قصّ	يقصُّ-يفعُلُ
سأل	يسأل-يفعَلُ
ذاب	يذوب-يفعُلُ
نظر	ينظُرُ-يفعُلُ
رمى	يرمي-يفعِلُ
مدّ	يمدّ-يفعُلُ
ثوى	يثوي-يفْعِلُ
لاح	يلوح-يفعُلُ
عبِق	يعبق-يفعَل
رقّ	يرِقّ —يَفعِلُ
أبى	يأْبى —يَفعَلُ
قضى	يقضِي —يَفعِلُ
لاك	يلوك-يفْعُلُ

صدّ	يصدّ –يَفعُلُ
ملك	يملِكُ –يَفعِلُ
بنى	يبني–يَفعِلُ

2– الأفعال الثلاثية المزيدة بحرف واحد والتي جاءت بصيغة الماضي:

الفعل	مضارعه	دلالته
نادى	يُنادي	المجاهدة والمبالغة والكثرة
أقام	يُقيم	التعدية
ألهم	يُلهِمُ	التعدية
هيّج	يُهيّج	التكثير والمبالغة
غنّى	يُغنّي	التكثير والمبالغة
ساءل	يُسائل	المشاركة
آنس	يُآنس	المشاركة
سافر	يُسافر	المبالغة
صيّر	يُصيِّرُ	المبالغة والتحوّل
أعيى	يُعيي	التعدية
ألقى	يُلقي	التعدية
أراد	يُريد	التعدية
أطبق	يُطبق	التعدية
غرّد	يُغرّد	التكثير والمبالغة
أحجم	يُحجم	التعدية
أعلن	يُعلن	التعدية
أينع	يُونعُ	الصيرورة
جمّع	يُجمّع	التكثير والمبالغة
قابل	يُقابل	المشاركة

نادم	يُنادم	المبالغة
هاجر	يُهاجر	المبالغة
صاحب	يُصاحب	المشاركة
صلّى	يُصلّي	التكثير والمبالغة
غطّى	يُغطّي	التكثير والمبالغة
أشاح	يُشيح	التعدية
ألهب	يُلهب	التعدية
فتّح	يُفتّح	التكثير والمبالغة
أيقن	يُوقن	التعدية
أغمض	يُغمض	التعدية
أبصر	يُبصر	التعدية
حدّث	يُحدّث	التكثير والمبالغة
أزبد	يُزبد	التعدية
أقسم	يُقسم	التعدية
أحرق	يُحرق	التكثير والمبالغة
أوقد	يُوقد	التكثير والمبالغة
أصبح	يُصبح	الدخول في الزمان
أوصد	يُوصد	التعدية
أرسل	يُرسل	التعدية
أدرك	يُدرك	التعدية
طوّق	يُطوّق	التكثير والمبالغة
أضحى	يُضحي	الدخول في الزمان
ألهب	يُلهِب	التعدية
أفاق	يُفيق	التعدية

أبصر	يُبصر	التعدية
أوهن	يُوهن	التعدية
أنشد	يُنشِد	التعدية
أوحى	يُوحي	التعدية
توّه	يُتَوِّه	الصيرورة
سبّح	يُسبّح	التكثير والمبالغة
علّق	يُعلّق	التكثير والمبالغة
خبّأ	يُخبّأ	التكثير والمبالغة
أوجس	يُوجس	التعدية
أورق	يُورق	الصيرورة والتحول
أضاع	يُضيع	التعدية
أذكى	يُذكي	التعدية
أجدب	يُجدب	التحوّل والصيرورة.
ولّى	يولّي	الإعراض والتحوّل.

3- أفعال الثلاثية المزيدة بحرفين والتي جاءت بصيغة الماضي:

الفعل	مضارعه	دلالته
اعتصم	يعتصم	الاتخاذ
تكحّل	يتكحّل	المطاوعة
احتوى	يحتوي	الاتخاذ
توحّد	يتوحّد	التكثير والمبالغة
اختار	يختار	الاختيار
تمدّد	يتمدّد	المطاوعة
انكسر	ينكسر	المطاوعة
انتاب	ينتاب	المبالغة

توجّع	يتوجّع	التكثير والمبالغة
اهتدى	يهتدي	الاجتهاد والطلب
تنزّى	يتنزّى	التكثير والمبالغة
انتهى	ينتهي	المبالغة
اكتوى	يكتوي	التكثير والمبالغة
تجمّل	يتجمّل	التكثير والمبالغة
تنفّس	يتنفّس	التكثير والمبالغة
تمرّد	يتمرّد	التكثير والمبالغة
انمحى	ينمحي	المطاوعة
تجذّر	يتجذّر	التكثير والمبالغة
تغيّر	يتغيّر	التكثير والمبالغة
توهّج	يتوهّج	التكثير والمبالغة
ارتخى	يرتخي	الاجتهاد والطلب
توارى	يتوارى	التدرج
تذكّر	يتذكّر	التكثير والمبالغة
تناثر	يتناثر	التدرج.
اختفى	يختفي	الاجتهاد والطلب
تعرّى	يتعرّى	التكثير والمبالغة
تراءى	يتراءى	التدرج
تشظّى	يتشظّى	التكثير والمبالغة
احترق	يحترق	المبالغة
تنهّد	يتنهّد	التدرج
تجرّع	يتجرّع	التكثير والمبالغة
تهاوى	يتهاوى	التدرج

تنزّل	يتنزّل	التكثير والمبالغة
انبرى	ينبري	المطاوعة
تنامى	يتنامى	التدرج
انتشى	ينتشي	المطاوعة
اشتهى	يشتهي	الاجتهاد والطلب
تصدّع	يتصدّع	التكثير والمبالغة
تهادى	يتهادى	التدرج
تدلّى	يتدلّى	التكثير والمبالغة
احتسى	يحتسي	الاجتهاد والطلب

4- أفعال الثلاثية المزيدة بثلاثة أحرف والتي جاءت بصيغة الماضي:

الفعل	مضارعه	دلالته
استباح	يستبيح	الطلب
استحال	يستحيل	الطلب
استنبت	يستنبت	التحول
استجار	يستجير	الطلب

5- الأفعال الرباعية المجردة التي جاءت بصيغة الماضي:

الفعل	مضارعه	دلالته
كفكف	يُكفكف	التكرار
لملم	يُلملم	التكرار
هدهد	يُهدهد	التكرار

6 – الأفعال الرباعية المزيدة التي جاءت بصيغة الماضي:

الفعل	مضارعه	دلالته
تزلزل	يَتَزلزل	المطاوعة

ثانيا: أفعال المضارع:

وردت أفعال المضارع في الديوان بمختلف دلالاتها كما يلي:

1- أفعال الثلاثية المجردة التي جاءت بصيغة المضارع:

الفعل المضارع	صيغة ماضيه
يدنو-تدنو	دنا
تحنو	حنا
أرى	رأى
تكبر –يكبر	كبر
تمدّ	مدّ
يلعق	لعق
تموت	مات
يشمخ	شمخ
يذكر	ذكر
تعود	عاد
يحمل-أحمل	حمل
تمرّ	مرّ
أنسج-ينسج	نسج
تغسل	غسل
تنسى	نسي
أكن	كان
يبكي	بكى
تسكن	سكن
أقرأ	قرأ
يبوح	باح

تنام	نام
يطرق	طرق
يعود	عاد
تأتي	أتى
أصمت	صمت
يعلم	علم
تنهش	نهش
تنذر	نذر
تجرّ	جرّ
تجمع	جمع
تعلم	علم
تسمع	سمع
تنسى	نسي
تطلع	طلع
أنقش	نقش
يزور	زار
أحبّ	حبّ
أبعث	بعث
أرحل	رحل
أشدو	شدا
يحلو	حلا
تهفو	هفا
ترسم	رسم
تجيء	جاء

يعبر	عبر
يرقص	رقص
يصبّ	صبّ
تذرو	ذرا
يذوب	ذاب
تهوى	هوى
ترمي	رمى
ترفض	رفض
ينزع	نزع
يصحو	صحا
يحلم	حلم
تنطق	نطق
تهيم	هام
تدري	درى
يحضن	حضن
أبعث	بعث
تهزم	هزم
يمضي	مضى
ينمو	نما
يسري	سرى
تتلو	تلا
تملأ	ملأ
يقول	قال
أموت	مات

يلوذ	لاذ
يعبق	عبق
يجدل	جدل
ينثر	نثر
يصوغ	صاغ
تزفّ	زفّ
يحفل	حفل
ينزو	نزا
ينكأ	نكأ
يهفو-تهفو	هفا
تأكل	أكل
ينأى	نأى
يلوح	لاح
أملك	ملك
أنفخ	نفخ

2- الأفعال الثلاثية المزيدة التي جاءت بصيغة المضارع:

الفعل المضارع	صيغة ماضيه	دلالته
أذيب	أذاب	التعدية.
تتوسّد	توسّد	الاتخاذ.
تتنفّس	تنفّس	الاتخاذ.
تتعقّب	تعقّب	المبالغة
تقلّب	قلّب	التكثير والمبالغة
تهيّج	هيّج	التكثير والمبالغة

يرهق	أرهق	التكثير
يضمّد	ضمّد	التكثير والمبالغة
تزيّن	زيّن	التكثير والمبالغة
تغازل	غازل	المشاركة
تناجي	ناجى	المشاركة
تعاتب	عاتب	المشاركة
تأخّر	أخّر	التكثير والمبالغة
تحبّ	أحبّ	التكثير والمبالغة
يُتعب	أتعب	التعدية
يسامر	سامر	المشاركة
يردّد	ردّد	التكثير والمبالغة
تحترق	احترق	المطاوعة والمبالغة
تهتزّ	اهتزّ	المطاوعة والمبالغة
تسافر	سافر	التكثير والمبالغة
يداعب	داعب	المشاركة
أنتظر	انتظر	المبالغة
يصبح	أصبح	التحوّل والصيرورة
يحدّث	حدّث	التكثير والمبالغة
يفسّر	فسّر	التكثير والمبالغة
تلتفت	التفت	الاجتهاد والطلب
يحاصر	حاصر	التكثير والمبالغة
أدرك	أدرك	التعدية
أهدي	أهدى	التعدية
تغنّي	غنّى	التكثير والمبالغة

ترتجّ	ارتجّ	المطاوعة والمبالغة
يُفيق	أفاق	التعدية
يستبيح	استباح	الطلب
يتلقي	التقى	الاجتهاد والطلب
تخضلّ	اخضلّ	التكثير والمبالغة
يفتّح	فتّح	التكثير والمبالغة
تطرّز	طرّز	التكثير والمبالغة
تعانق	عانق	المشاركة
تحتوي	احتوى	الاجتهاد والطلب
يسائل- تسائل	ساءل	المشاركة
توسّد	وسّد	الاتخاذ
تجترح	اجترح	المبالغة
يهاجر	هاجر	التكثير والمبالغة
يقلّب	قلّب	التكثير والمبالغة
يعلن	أعلن	التعدية
أريد	أراد	التعدية
تشتهي	اشتهى	الاجتهاد والطلب
تُحبل	أحبل	التعدية
تقتفي	اقتفى	المبالغة
يصلّي	صلّى	التكثير والمبالغة
أعير	أعار	التعدية
يبتغي	ابتغى	الاجتهاد والطلب
ينبجس	انبجس	المطاوعة
يتجلّى	تجلّى	التكثير والمبالغة

يورق	أورق	الصيرورة والتحول
تناجي	ناجى	التكثير والمبالغة
يزهر	أزهر	التكثير
تختفي	اختفى	الاجتهاد والطلب
ينتبذ	انتبذ	المطاوعة
يرتمي	ارتمى	الاجتهاد والطلب
يواري	وارى	التدرج
تنجلي	انجلى	المطاوعة
تنكسر	انكسر	المطاوعة
تنهار	انهار	المطاوعة
يوقد	أوقد	التكثير
يرتاد	ارتاد	الاجتهاد والطلب
يجتثّ	اجتثّ	المطاوعة

3- الأفعال الرباعية المجردة التي جاءت بصيغة المضارع:

الفعل المضارع	صيغة ماضيه	دلالته
تولول	ولول	

ثالثا: أفعال الأمر:

فعل الأمر	صيغة ماضيه	صيغة مضارعه
تمهّل	تمهَّلَ-تفعَّلَ	يتمهَّلُ-يَتَفَعَّلُ
احمِل	حمَلَ-فعَلَ	يحمِلُ-يفعِلُ
اختر	اختار-افتَعَلَ	يختار-يفْتَعِلُ
اكتب	كتَبَ-فَعَلَ	يكتُبُ-يفْعُلُ

ارحل	رحَلَ-فَعَلَ	يرْحَلُ-يفعَلُ
دع	ودعَ-فَعَلَ	يَدَعُ-يَفْعَلُ
كوني	كان-فعَلَ	يكون-يفْعُلُ
استنفري	استَنْفَرَ-استفعل	يستنفِرُ-يستفعِلُ
توزّعي	توزَّعَ-تفعَّلَ	يتوزَّعُ —يتفعَّلُ
تحسّسي	تحسَّسَ- تفعَّلَ	يتحسَّسُ- يتفعَّلُ
تمنّعي	تمنَّعَ-تفعَّلَ	يتمنَّعُ-يتفعَّلُ
احترق	احتَرَقَ-افتَعَلَ	يحتَرِقُ-يفتَعِلُ
اقرأ	قرَأَ-فَعَلَ	يقْرَأُ-يفْعَلُ

ودلالة أفعال الأمر تصبّ معظمها في الطلب والدعاء.

وظف الشاعر في ديوان رباعيات الفعل الماضي و الفعل المضارع الذي تدلّ على زمن الحاضر وهو الذي هيمن على معظم الديوان بنسبة قليلة، ممّا زادها حركةً ونشاطًا، حيث جاءت على صيغة الغائب بقسميه المذكر والمؤنث، ويوحي المذكر الغائب بالتحدّث عن نفسه، حيث تحاشى التكلم بصيغة المتكلم (أنا)، واستخدام الشاعر للفعل المضارع بكثرة لأنه يريد التعبير عن أحداث يعايشها في حاضره وتوقعه لما سيحدث له في المستقبل، ولكن حاضره لا يختلف كثيرا عن ماضيه، لأنّ نسبة تكرار الأفعال المضارعة تقترب من نسبة تكرار الأفعال الماضية.

ثامنا– أقسام الفعل من حيث الصحة والإعتلال:

قسّم النحاة الفعل إلى صحيح ومعتل.

1– الصحيح:

هو لغة من "الصحة: ذهاب السقم والبراءة من كل عيب وريب"[1]، ويقال" صحّحت الكتاب والحساب تصحيحا إذا كان سقيما فأصلحت خطأه"[2].

[1]– كتاب العين، مادة: (صح).

[2]– تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، حققه: عبد السلام محمد هارون، راجعه: محمد علي النجار، المؤسسة المصرية، د ط، د ت، مادة: (صح).

أما اصطلاحا، فهو "ما لم يكن فيه ألف، أو واو، أو ياء، نحو: ضَرَبَ، شَرِبَ، قَرُبَ"[1].

وسمي بالصحيح "لسلامة ماضيه وصحته من الحروف المعتلة"[2].

ويتنوع الفعل الصحيح إلى عدة أنواع:

أ. السالم:

وهو كل فعل" خلت أصوله من حروف العلة والهمزة والتضعيف، ويسمى سالما لسلامته من التغييرات الكثيرة الجارية في غير السالم"[3].

وللإشارة، فإن بعض العلماء يجمع بين الفعلين: الصحيح والسالم فيجعلهما بمعنى واحد أمثال: أحمد بن مسعود صاحب "المراح في التصريف"، إذ يقول: "الصحيح هو الذي ليس في مقابلة الفاء والعين واللام حرف علّة وهمزة وتضعيف نحو ضرب"[4].

فالفعل الصحيح من شأنه أن يخلو من حروف العلة وهي الألف، والواو والياء، أما السالم إضافة إلى خلوّه من هذه الأحرف، فهو خال من الهمزة والتضعيف، وسالم لسلامة حروفه الأصول التي لا تحتوي على "همزة ولا تضعيف ولا حرف علة نحو سلم وعلم"[5].

فالعلاقة عند بعض النحاة هي علاقة عموم وخصوص" إذ السالم عند ذلك البعض ما عرّف الصحيح به، والصحيح ما ليس في مقابلة الفاء والعين واللام حرف علة"[6].

فكل فعل سالم صحيح وليس كل فعل صحيح سالم.

ب. المضعف:

التضعيف كما قال الخليل هو" أن يزاد على الشيء فيُجْعَلَ اثنين أو أكثر وكذلك أضعاف"[7]

والمضعف أو المضاعف هو" ما اجتمع فيه حرفان من جنس واحد، فيدغم ويعد حرفين نحو: رَدّ، وَدّ، ندّ"[8].

---

[1]– علل التصريف، ص: 15، وينظر: دروس التصريف في المقدمات وتصريف الأفعال، ص: 121.

[2]– دقائق التصريف، ص: 155.

[3]– شرح مختصر التصريف العزي، ص: 30،29.

[4]– المفراح شرح مراح الأرواح العيني، ص: 19.

[5]– الأصول الوافية الموسومة بأنوار الربيع في الصرف والنحو والمعاني والبيان والبديع، محمود العالم المنزلي، مطبعة التقدم العلمية، مصر، ط1، 1322 هـ، ص: 10.

[6]– المفراح شرح مراح الأرواح، ص: 20،19.

[7]– شرح مختصر التصريف، العزي، ص: 91.

[8]– علل التصريف، بعض الأدباء، ص: 16.

فاجتماع حرفين متجانسين في عين الفعل ولامه من الثلاثي يسمى مضاعفا، و"من الرباعي ما كان فاؤه ولامه الأولى من جنس واحد، وعينه ولامه الثانية كذلك، غير مدغم للفاصل بين المثلين كزَحْزَحَ، وزَلْزَلَ ويسمى مطابقا"[1].

وسمي المضعّف بالأصم" لتحقيق الشدة فيه بواسطة الإدغام، يقال حجر أصّم أي صلب وكان أهل الجاهلية يسمّون رجبا شهر الله الأصم، ... لأنه لا يسمع فيه صوت مستغيث، ولأنه من الأشهر الحرم، ولا يسمع فيه أيضا حركة قتال، ولا قعقعة سلاح"[2].

ج. المهموز:

ويكون الفعل مهموزا إذا كان في أحد أحرفه الأصول" ألف متحركة نحو: أَكَلَ، سَأَلَ قَرَأَ"[3].

وبالرغم من أن الألف هي أحد الأحرف الأصول للكلمة إلا أن الفعل ليس سالما" لما فيه من التغيّرات التي ليست في السالم وكثيرا ما تقلب الهمزة حرف علة"[4].

2- المعتّل:

وهو لغة من العلة وهي" المرض وصاحبها معتل"[5]، يقال:" عَلَّ يَعِلُّ اعتلَّ أي مرِض فهو عليل.... وحروف العلة والاعتلال: الألف والياء والواو سميت بذلك لِلينها وموتها"[6].

واصطلاحا هو ما فيه أحد حروف العلة مثل: وَعَدَ ووَصَلَ وسَأَلَ، وقَرَأَ، ويَسُرَ، وسميت الواو والياء والألف بحروف العلة لأنها" ليست لها في مخارج الحروف نصيب، وتسقط تارة وتثبت مرة، ولكثرة تغيرها من حال إلى حال"[7].

فالتغير الذي يصيبها يمكنها من التحول إلى بعضها البعض فبإمكان الواو أن تنقلب ياء، أو تقلب الياء واواً وغيرها.

---

[1]- المفتاح في التصريف، عبد القاهر الجرجاني، ص: 12،13.

[2]- شرح مختصر التصريف، العزي، ص: 91.

[3]- علل التصريف، ص: 16.

[4]- التلطيف لشرح الترصيف، ص: 234.

[5] - كتاب العين، مادة: (علّ)، وينظر: لسان العرب، مادة:(علل).

[6] - لسان العرب، مادة: (علل).

[7] - دقائق التصريف، ص:155.

ولا يعرف الفعل الصحيح من المعتل إلا من خلال مقابلة أصوله أي أحرفه الأصلية بالفاء والعين واللام، فإن خلت من أحرف العلة، فالفعل صحيح، وإن لم تخل منها فالفعل معتل.

كما قسّم النحاة الفعل المعتل إلى عدة أنواع:

أ. المثال:

وسمي هذا النوع بالمثال" لأن ماضيه مثل الصحيح في الصحة وعدم الإعلال، وقيل لأن أمره مثل أمر الأجوف نحو: عِدْ و زِنْ"[1].

وقيل سمي المثال مثالا "من المثول وهو الانتصاب، ومنه تسمية علَم الأمير مثالا لانتصابه أمامه، فسمي هو به لانتصاب حرف العلة في الأول"[2].

ب. الأجوف:

جوف الفعل وسطه فسمّي أجوفا "إما لكون جوفه، أي وسطه خاليا من الحرف الصحيح وإما لوقوع حرف العلة في جوفه"[3] أو" لخلو ما هو كالجوف له من الصحة"[4].

ومن ثم اتفق النحاة على أن الفعل الأجوف هو ما كانت عينه واوا أو ياء، وسمي أجوفا لخلو جوفه أي وسطه منهما.

ج. الناقص:

اشتق مصطلح (الناقص) من نَقُصَ الشيء نقصانا ونقصا إذا ذهب قليله، ويسمى الفعل ناقصا ومنقوصا "لنقصان الواو منه في الأمر نحو: قُلْ، وفي الخبر عن نفسك والمخاطبة نحو: قُلْتُ وقُلْتَ"[5].

د. اللفيف:

إذا كان المثال ما اعتلت فاؤه، والأجوف ما اعتلت عينه، والناقص ما اعتلت لامه، فإن اللفيف " هو كل كلمة اجتمع فيها حرفا علّة"[6].

---

[1]– شرح مراح الأرواح، العيني، ص: 325.

[2]– المفراح شرح مراح الأرواح، ص: 325.

[3]– المفراح شرح مراح الأرواح، ص: 341.

[4]– شرح مختصر التصريف العزي، ص: 117.

[5]– دقائق التصريف، ص: 252.

[6]– المفتاح في التصريف، ص: 18.

وينقسم اللفيف إلى قسمين:

1- اللفيف المقرون:

وهو "ما اعتل عينه ولامه ك: غَوَى"[1]، وسمي باللفيف المقرون" لمقارنة الحرفين لعدم الفاصل بينهما بخلاف ما سيجيء بعده"[2].

2- اللفيف المفروق:

وسمّي بذلك لوجود" الفاصل بين حرفي العلة"[3]، وخُصّ هذا النوع بمصطلح الملتوي عند المؤدِّب (ت.ق4 هـ) بسبب" التواء الحرفين المعتلين بحرف صحيح"[4].

وقد تنوعت الأفعال الواردة في ديوان (رباعيات) إلى عدة أنواع، منها الصحيحة بمختلف أنواعها ومنها المعتلة بمختلف أنواعها، وفي الجدول التالي أحصينا الأفعال الصحيحة والمعتلة الواردة في الديوان:

1- الأفعال الصحيحة:

السالم	المضعّف	المهموز
كبر - لعق- شمخ- ذكر- حمل نسج - غسل- سكن- طرق حضن - ذبُلَ - عشق - عبِق - نظر-نفخ- ملك- كتب- جلس تعب- رقص-رفض-نزع - جدل-هزم- نثر - نطق-حفل-حلم-عبر-بعث	مدّ – صبّ - زفّ- حلّ- ظلّ- قصّ- رقّ صدّ-مرّ-كفكف- لملم- هدهد	قرأ- ملأ-أكل- نكأ - سأل

2- الأفعال المعتلة:

الأجوف	الناقص	اللفيف المقرون
مات-جاء-لاح-ذاب كان-باح –	دنا-أبى-بنى -حنا-قضى	ثوى

[1]- المفتاح في التصريف، ص: 18.

[2]- شرح مختصر التصريف العزي، ص: 157.

[3]- المصدر نفسه، ص: 157.

[4]- دقائق التصريف، ص: 335.

قال-راح-عاد-طال-جاء-هام عاش- صار-بات-غاب-نام- خاب-ضاع-ذاب- قال-لاذ- صاغ-عاد-لاح-باح-هام-تاه-نام- لاك	مشى- سقى-رمى-أتى- مضى-رأى-هفا-نزا-رمى- بكى- ذرا-نأى-تلا - درى- نما سرى-مضى	هوى

من خلال الجدولين نلاحظ أن نسبة تكرار الأفعال المعتلة أكثر من نسبة تكرار الأفعال الصحيحة حيث بلغت نسبة الأفعال المعتلة 56 بالمئة، فيما بلغت نسبة الأفعال الصحيحة 46 بالمئة، وهذا يوحي بدلالة واضحة العلل والأمراض التي عبّر عنها الشاعر في ديوانه، كما أنّ الأفعال المعتلة التي تكررت كثيرا هي الفعل الأجوف والناقص تحديدا، فالأجوف ما تضمن علة في قلبه أي وسطه، والناقص ما كان آخره حرف علة، وعدد الأفعال معتلة الوسط هو (30) فعلا، مما يوحي بدلالة العلة التي يعاني منها الشاعر والتي أصابت وسطه أي قلبه.

أما الأفعال الناقصة فتكررت (28) مرة مما يوحي بنقص يعاني منه الشاعر عبّر عنه في ديوانه.

تاسعا- أقسام الفعل من حيث التجرد والزيادة:

ينقسم الفعل من حيث التجرّد والزيادة إلى:

1- المجرد:

المجرد لغة مأخوذ من الفعل جرّد، يجرّد تجريدا وهو الذي" أَجْرَدَهُ النّاس فتركوه في مكان واحد"[1].

ويقال:" جَرَدُه: قَشَّرَهُ...وجَرَدَ زيدا من ثوبه عَراه فتجرّد وانجرد"[2].

والمجرد اصطلاحا هو"كل ما ليس بعض حروفه زائدا"[3].

فالتجرد نقيض الزيادة، ونقيض الزيادة هو الأصل، فالمجرد هو " ما حروفه كلها أصول"[4].

---

[1]- معجم العين، مادة: (جرد).

[2]- لسان العرب، مادة: (جرد).

[3]- إيجاز التعريف في علم التصريف، ابن مالك، تحقيق: محمد المهدي عبد الحي عمار سالم، الجامعة الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002م، ص: 59، وتسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 290.

[4]- فتح الأقفال وحل الإشكال للامية الأفعال لابن مالك، بحرق الحضرمي، تحقيق: فتح الله صالح علي المصري، مكتبة نانسي، دمياط، 2004م، ص: 10.

2- المزيد:

وإذا كان المجرد ما خلت أصوله من الزوائد، فإنّ المزيد ما ضممنا حروفا أخرى إلى أصوله، وسمي بذلك لدخول حروف زائدة عليه.

فالفعل المزيد : هو ما زيد فيه حرف أو أكثر على حروفه الأصلية. والمزيد قسمان : أ-مزيد ثلاثي ب-مزيد رباعي[1].

3- أبنية الأفعال الثلاثية ومعانيها:

ينقسم الفعل إلى مجرد ومزيد، ويتفرع القسمان بدورهما إلى قسمين: فللمجرد ثلاثي ورباعي كما يتفق عليه علماء التصريف:

1. الثلاثي المجرد:

ينقسم الفعل باعتبار الماضي إلى ثلاثة أقسام، إذ تلزم فيه الفاء طريقة الفتح، أما العين فتلزم الحركة وعن سبب لزوم الفاء طريقة الفتح ولزوم العين الحركة، وأبنية الثلاثي باعتبار ماضيه ثلاثة وهي: فَعَلَ، وفَعِلَ وفَعُلَ.

أ. فَعَلَ:

و(فَعَلَ) يأتي حرف مضارعه مفتوحا، بخلاف الرباعي الذي يأتي مضموما، وسبب فتحه في الثلاثي وضمّه في الرباعي أنّ:" الثلاثي أكثر من الرباعي، والفتحة أخفّ من الضمة، فأعطوا الأكثر الأخفّ، والأقل الأثقل ليعادلوا بينهما"[2].

وإذا كان ابن الدهان (ت.569 هـ) يؤكد على أنّ" حروف المضارعة في جميع الأفعال مفتوحة إلا ما كان ماضيه على أربعة أحرف، فإنه يكون فيه مضموما"[3].

1- فَعَلَ- يَفْعَلُ:

لا يأتي مضارع (فَعَلَ) مفتوح العين في المضارع" حتى يكون عينه أو لامه من الحروف الستة التي هي حروف الحلق...الهمزة والهاء والعين والحاء والغين والخاء"[4].

---

[1]- شذا العرف في فن الصرف، احمد الحملاوي، ص: 24.

[2]- أسرار العربية، الأنباري، ص: 201.

[3]- الممتع في النحو والإعراب، ابن الدهان، ص: 83.

[4]- العمد في التصريف، ص: 103.

فلا يأتي مضارع يفعل مفتوح العين إلا إذا كانت لامه أو عينه من الحروف الحلقية، ويعلّل سيبويه (ت.180 هـ) هذا بقوله:" وإنما فتحوا هذه الحروف لأنها سفلت في الحلق، فكرهوا أن يتناولوا حركة ما قبلها بحركة ما ارتفع من الحروف، فجعلوا حركتها من الحرف الذي في حيّزها وهو الألف، وإنما الحركات من الألف والياء والواو." [1].

ويذهب الاستراباذي إلى أن (فَعَلَ – يَفْعَلُ) لا يأتي إلا فرعا إذ يقول: "إنّ فَعَلَ يَفْعَلُ – بفتح العين فيهما- فرع على فَعَلَ يَفْعُلُ أو يَفْعِلُ -بضمها أو كسرها في المضارع- وذلك لأنّهم لما رأوا أن الفتح لا يجيء إلا مع حرف الحلق، ووجدوا في حرف الحلق معنى مقتضيا لفتح عين مضارع الماضي المفتوح عينه كما يجيء غلب على ظنّهم أنّها علة له"[2].

وهذا يعني أن (فَعَلَ) يكون مضارعه مفتوح العين إذا كانت عينه أو لامه من حروف الحلق.

ويقول ابن خالويه (ت.370 هـ) أنّه لا يوجد في كلام العرب (فَعَلَ يَفْعَلُ) مما ليس فيه حرف حلق عينا، ولاما إلا عشرة أفعال وهي: أَبَى، وقَلَى، وحَبَى، وسَلِيَ، وخَظَا، وعَضّ، وبَضّ وقَنَطَ وغَسَى، ورَكَنَ[3].

2- فَعَلَ- يَفْعُلُ:

تُضمّ عين مضارع (فَعَلَ) إذا كان الفعل مضعّفا وهو متعد، إذ"مضارعه أبدا يجيء على يَفْعُلُ بضمّ العين، نحو:(رَدّهُ- يَرُدُّهُ)، و(شَدّهُ- يَشُدّهُ)" [4].

فالفعل المضاعف المتعدي الذي ماضيه (فَعَلَ) لا يأتي المضارع منه إلا على (يَفْعُلُ)، ولو كان لازما لجاء على (يَفْعِلُ) كـ (أَنَّ- يَئِنُّ)، و(حَنَّ- يَحِنُّ)[5].

وذكر بعض علماء التصريف أمثال الزمخشري (ت.538 هـ) بعض الأفعال التي وردت بالضم والكسر بالرغم من أنها مضعفة ومتعدية نحو (نَمّ- يَنمّ)، (بَت- يَبتُّ)، و(عَلَّ- يَعلُّ)، و(شَدَّ- يَشدُّ) و(صَرّ- يَصرُّ) ولكنها شاذة فلا يقاس عليها[6].

---

[1]- الكتاب، ج4، ص: 101.

[2]- شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 117.

[3]- ينظر: ليس في كلام العرب، ابن خالويه، ضبط: ديزيره سقال، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2000م، ص: 11.

[4]- الممتع في التصريف،ج1، ص: 175، و شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 134.

[5]- المصدر نفسه، ج1، ص: 136.

[6]- ينظر: الممتع في التصريف،ج1، ص: 178.

3- فَعَلَ يَفْعِلُ:

يأتي مضارع (فَعَلَ) مكسور العين في المضارع إذا كان الفعل مضعفا وهو لازم، حيث يقول ابن عصفور (ت.669 ه):"..فإن مضارعه أبدا يجيء على يَفْعِلُ بكسر العين نحو:"(فَرّ- يَفِرُّ)، (شَذ الشَّيْء- يَشُذّ)" [1].

أي لزوم كسر عين المضارع في الفعل المضعف اللازم نحو:(عَفَّ، وَكَلَّ ودَبَّ، وضَجَّ)، وغيرها.

يقول سيبويه قائلا: "هذه الحروف التي هي عينات أكثر ما تكون سواكن، ولا تحرّك إلا في موضع الجزم في لغة أهل الحجاز، وفي موضع تكون لام فعلت تسكن فيه بغير الجزم، نحو رَدَدْنَ، ويَرْدُدْنَ.. فلمّا كان السكون فيه أكثر جُعلت بمنزلة ما لا يكون فيه إلا ساكنا وأجريت على التي يلزمها السكون"[2].

ب- معاني (فَعَلَ):

يدل بناء (فَعَلَ) على معان كثيرة وذلك لأن" بابَ فَعَل لخفته لم يختص بمعنى من المعاني، بل استُعمل في جميعها، لأن اللفظ إذا خف كثر استعماله واتسع التصرف فيه"[3].

و(فَعَلَ) كما أجمع عليه الصرفيون" يكون متعديا وغير متعد، فالمتعدي نحو: (ضَرَبَ وقَتَلَ) وغير المتعدي نحو:(جَلسَ ونَهَضَ)" [4].

يحمل هذا البناء معان كثيرة، منها: المغالبة، ومعناها: "أن يغلب أحد الأمرين الآخر في معنى المصدر فلا يكون إذن إلا متعديا نحو: كَارَمَنِي فكرمته أكرمه: أي غَلَبْتُه بالكرم"[5].

والمعاني التي يحتملها كما ذكرها ابن مالك وهي" الجمع، والتفريق والإعطاء، والمنع، والامتناع والإيذاء، والغلبة، والدفع، والتحويل، والتحول، والاستقرار، والسير والستر، والتجريد، والرمي، والإصلاح والتصويت"[6].

ت- فَعُلَ:

مثال (فَعُلَ) مضموم العين في الماضي:" سهل ونحوه: شرف، كرم، ولؤم"[7].

---

[1]- **الممتع في التصريف،ج:1، ص: 174، وينظر، شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 134.**

[2]- **الكتاب، سيبويه، ج4، ص: 107.**

[3]- **شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 70.**

[4]- **المنصف، ابن جني، ص: 49.**

[5]- **شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 70.**

[6]- **تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 196، 197.**

[7]- **المصدر نفسه، ص: 139.**

1- فَعُلَ- يَفْعُلُ:

حكم مضارعه كما قال ابن عصفور (ت.669 هـ): "أن يجيء مضارع فَعُلَ أبدا على يَفْعُلُ بضّم العين في الماضي نحو: ظَرُفَ يَظْرُفُ، وشَرُفَ يَشْرُفُ"[1].

ويقول ابن مالك (ت.672 هـ): "لما كان فَعُلَ موضوعا للغرائز ك: شَجُعَ وجَبُنَ وهي معان ثابتة في أصل الخلقة قلت الحاجة فيهما إلى غير الماضي فاستسهل كون حركة العينين واحدة، فلذلك كان مضارع فَعُلَ يَفْعُلُ"[2].

فثبوت هذه الصفات في أصحابها أدى إلى ثبوت حركة العينين، أي عين الماضي والمضارع، وجعلها حركة موحدة وهي الضمة.

ولا يكون (فَعُلَ) مضموم العين إلا لازما[3]، وسبب لزومه أن (فَعُلَ) غالبا ما يأتي" للغرائز أي: الأوصاف المخلوقة، كالحسن، والقبح، والوسامة...ولأن الغريزة لازمة لصاحبها ولا تتعدى إلى غيره"[4].

ونخلص إلى أن (فَعُلَ) المضموم العين في الماضي يجيء أيضا مضمومها في المضارع، لأنه يأتي للدلالة على الصفات التي تلازم صاحبها ك(حَسُنَ، وشَرُفَ، وكَرُمَ)، ولزومها كان السبب في ضم عين مضارعها.

وذكر الصرفيون أنّ (فَعُلَ) يمكن أن يتعدى بالتضمين أو التحويل، ولكنّه شاذ، فمثال التضمين نحو: (رَحُبَتْكُمْ الدَّارُ أي: وَسِعَتْكُمْ) والأصل: (رَحُبَتْ بِكُم الدَّارُ)، فحذفت الباء اختصارا لكثرة الاستعمال أمّا التحويل فنحو: (سُدتُّه) حيث حولَ من (فَعَلَ) مفتوح العين، إذ أصله (سَوَدْتُّهُ) إلى (فَعُلَ) مضموم العين وهذا قصد الدلالة على أن أصله واوي العين، فحذفت لالتقاء الساكنين[5].

ث- معاني فَعُلَ:

فالأفعال التي تأتي على وزن (فَعُلَ) تدلّ على معان مطبوعة في الإنسان أي" لا دخل لصاحبها في تحصيلها"[6].

كالكَرَم، واللؤم، وكأنّها خُلِقَت معه.

---

[1]- **الممتع في التصريف، ج1، ص: 173.**

[2]- **شرح الكافية الشافية، ابن مالك: تحقيق: أحمد بن يوسف القادري، دار صادر، بيروت، ط1، ج1، 2006م، ص: 173.**

[3]- **ينظر: المنصف، ص: 49.**

[4]- **شرح الاستراباذي على الشافية،ج1، ص: 74.**

[5]- **ينظر: شرح الاستراباذي على الشافية،ج1، ص: 76،75.**

[6]- **المفتاح في التصريف، ص: 26.**

وذكر علماء التصريف كابن مالك (ت.672 هـ) أنّ هذا الوزن لم يرد المعتل منه إلا يائي العين نحو (هَيُؤَ)، وواوي اللام نحو: (نَهُوَ)، ولا مضاعفا إلا قليلا مشروكا، ومعناه أن يشاركه فيه المضارع مكسور العين نحو: (لَبُبْتُ تَلُبُّ، ولَبِبْتُ تَلَبُّ)[1].

ج- فَعِلَ:

(فَعِلَ- يَفْعَلُ) و(فَعِلَ يَفْعِلُ):

وإنما اختلفت حركة عين الفعل في الماضي والمضارع، لأن" الباعث على مخالفة حركة عين المضارع لحركة عين الماضي؛ طلب التخفيف، فكانت الفتحة بعين مضارع فَعِلَ أولى من الضمة فلذلك كان مضارع فَعِلَ يَفْعَلُ دون يَفْعِلُ كـ عَمِلَ يَعْمَلُ"[2].

وحكم (فَعِلَ) مكسور العين في الماضي فتحها في المضارع إلا في ثمانية أفعال: (وَمِقَ، ووَثِقَ ووَفِقَ ووَلِيَ، ووَرِثَ، ووَرِعَ، ووَرِمَ، ووَرِيَ فهي شاذة[3].

كما توجد بعض الأفعال التي تحتمل وجهين وهي" حَسِبَ، ونَعِمَ، وبَئِسَ، ويَئِسَ، ووَغِرَ ووَجِرَ ووَلِهَ، ووَهِلَ"[4]، حيث جاءت هذه الأفعال مفتوحة ومكسورة العين في المضارع.

ومن الأفعال ما تحتمل الفتح والكسر ومثل لها ب:" حَسِبَ بمعنى ظن (يَحْسَبُ) و(يَحْسِبُ)[5].

ح- معاني فَعِلَ:

يدل (فَعِلَ) على عدة معاني، فقد ذكر ابن الحاجب (ت.646 هـ) أنّه" تكثر فيه العلل والأحزان وأضدادها نحو: سَقِمَ، ومَرِضَ، وحَزِنَ، وفَرِحَ، ويجيء للألوان والعيوب والحِلَى كلّها عليه"[6].

كما يشترك (فَعِلَ) مع (فَعُلَ) في بعض الألوان والعيوب والأمراض، فتأتي على وزن (فَعِلَ) و(فَعُلَ) معا، نحو: (سَمُرَ وسَمِرَ، وحَمُقَ وحَمِقَ، ورَعُنَ ورَعِنَ)[7].

---

[1]- ينظر: تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 195، و شرح الاستراباذي على الشافية،ج1، ص: 76، 77.

[2]- العمد في التصريف، ص: 104.

[3]- ينظر: شرح الكافية الشافية، ج2، ص: 303.

[4]- تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 195.

[5]- المصدر نفسه، ص: 429.

[6]- شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 71.

[7]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 71.

وإذا كان (فَعِلَ) غالبا ما يدل على "النعوت اللازمة وللأعراض والألوان وكبر الأعضاء"[1]، فقد اشترط بعض الصرفيين كابن مالك (ت.672 هـ) والاستراباذي (ت.786 هـ) ألا يكون يائي اللام، لأنه يشترك مع (فَعُلَ) الذي لا يجيء فيه ذلك إلا في لغة واحدة فقط نحو: بهو وبهي الرجل أي صار بهيّا[2].

ومعظم الأفعال الثلاثية المجردة الواردة في الديوان جاءت بصيغها الثلاث (فَعَل، فَعِلَ، فَعُلَ) وبمختلف أبوابها الستة المذكورة، ونحصر الأفعال الثلاثية المجردة الواردة في الديوان في الجدول الآتي، حيث أحصينا كل الأفعال التي جاءت بصيغتي الماضي والمضارع، وكذا الأمر، وأرفقنا كل فعل بصيغة ماضيه ومضارعه:

الفعل الماضي وصيغته	الفعل المضارع وصيغته	الفعل الماضي وصيغته	الفعل المضارع وصيغته
أتى –فَعَلَ	يأتي–يفعِل	دنا –فَعَلَ	يدنو–تدنو –يَفعُلُ
شكا–فَعَلَ	يشكو–يفعُل	حنا–فَعَلَ	تحنو–تفعُلُ
تاه–فَعَلَ	يتوه–يفعُل	رأى–فَعَلَ	أرى–أفعَلالإ
سقى–فَعَلَ	يسقي–يفعِل	كبُر– فَعُلَ	تكبر –تفعُلُ
بكى–فَعَلَ	يبكي–يفعِل	مدّ–فَعَلَ	تمدّ–تفعُلُ
حلّ–فَعَلَ	يحلّ–يفعُلُ	لعق–فَعَلَ	يلعق–يفعَلُ
رأى–فَعَلَ	يرى–يفعَلُ	مات–فَعَلَ	تموت–تفعُلُ
قال–فَعَلَ	يقول–يفعُلُ	شمخ–فَعَلَ	يشمخ–يفعُلُ
رمى–فَعَلَ	يرمي–يفعِلُ	ذكر–فَعَلَ	يذكر–يفعُلُ
مضى–فَعَلَ	يمضي–يفعِلُ	عاد–فَعَلَ	تعود– تفعُلُ
بات–فَعَلَ	يَبيت–يفعِلُ	حمل–فَعَلَ	يحمل–يفعِلُ
غاب–فَعَلَ	يَغيب–يفعِلُ	مرّ–فَعَلَ	تمرّ–تفعُلُ
نام–فَعَلَ	ينام–يفعُلُ	نسج–فَعَلَ	أنسج–أفعُلُ
كان–فَعَلَ	يكون–يفعُلُ	غسل–فَعَلَ	تغسل–تفعِلُ
جلس–فَعَلَ	يجلس–يفعِلُ	نسي–فَعِلَ	تنسى–تفعِلُ

[1]– تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 196.

[2]– ينظر: تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 196،و شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 73.

ظلّ–فَعَلَ	يظلّ–يفعِلُ	قضى–فَعَلَ	يقضي–يفعِلُ
تَعِبَ –فَعِلَ	يتعَبُ–يفعَلُ	بكى–فَعَلَ	يبكي–يفعِلُ
كتب–فَعَلَ	يكتُبُ–يفعُلُ	سكن–فَعَلَ	تسكن–تفعُلُ
عشِق– فَعِلَ	يعشق–يفعَلُ	قرأ–فَعَلَ	أقرأ–أفعَلُ
راح–فَعَلَ	يروح–يفعُلُ	باح–فَعَلَ	يبوح–يفعُلُ
عاد–فَعَلَ	يعود–يفعُلُ	نام–فَعَلَ	تنام–تفعُلُ
هوى–فَعَلَ	يهوى–يفعَلُ	طرق–فَعَلَ	يطرق–يفعُلُ
عاش–فَعَلَ	يعيش–يفعِلُ	عاد–فَعَلَ	يعود–يفعُلُ
صار–فَعَلَ	يصير–يفعِلُ	أتى–فَعَلَ	تأتي–تفعِلُ
مشى–فَعَلَ	يمشي–يفعِلُ	صمت–فَعَلَ	أصمت–أفعُلُ
خاب–فَعَلَ	يخيب–يفعِلُ	علم–فَعِلَ	يعلم–يفعَلُ
ضاع–فَعَلَ	يضيع–يفعِلُ	نهش–فَعَلَ	تنهش–تفعَلُ
جاء–فَعَلَ	يجيء–يفعِلُ	جرّ–فَعَلَ	تجرّ–تفعُلُ
طال–فَعَلَ	يطول–يفعُلُ	جمع–فَعَلَ	تجمع–تفعَلُ
ذبُلَ –فَعُلَ	يذبُلُ–يفعُلُ	علم–فَعِلَ	تعلم–تفعَلُ
هام–فَعَلَ	يهيم–يفعِلُ	سمع–فَعِلَ	تسمع–تفعَلُ
باح–فَعَلَ	يبوح–يفعُلُ	نسي–فَعِلَ	تنسى–تفعَلُ
قال–فَعَلَ	يقول–يفعُلُ	حبّ–فَعَلَ	أحبّ–أفعِلُ
دنا–فَعَلَ	يدنو–يفعُلُ	طلع–فَعَلَ	تطلع–تفعُلُ
مشى–فَعَلَ	يمشي–يفعِلُ	نقش–فَعَلَ	أنقش–أفعُلُ
هوى–فَعَلَ	يهوي–يفعِلُ	زار–فَعَلَ	يزور–يفعُلُ
قصّ–فَعَلَ	يقصُّ–يفعُلُ	بعث–فَعَلَ	أبعث–أفعَلُ
سأل–فَعَلَ	يسأل–يفعَلُ	رحل–فَعَلَ	أرحل–أفعَلُ
ذاب–فَعَلَ	يذوب–يفعُلُ	حلا–فَعَلَ	يحلو–يفعُلُ

نظر-فَعَلَ	ينظُرُ-يفعُلُ	هفا-فَعَلَ	تهفو-تفعُلُ
رمى-فَعَلَ	يرمي-يفعِلُ	رسم-فَعَلَ	ترسم-تفعُلُ
مدّ-فَعَلَ	يمدّ-يفعُلُ	شدا-فَعَلَ	أشدو-أفعُلُ
ثوى-فَعَلَ	يثوي-يفْعِلُ	جاء-فَعَلَ	تجيء-تفعِلُ
لاح-فَعَلَ	يلوح-يفعُلُ	عبر-فَعَلَ	يعبر-يفعُلُ
عَبِق-فَعِلَ	يعبق-يفعَل	رقص-فَعَلَ	يرقص-يفعُلُ
رقّ-فَعَلَ	يرِقّ —يَفعِلُ	صبّ-فَعَلَ	يصبّ-يفعُلُ
أبى-فَعَلَ	يأْبى —يَفعَلُ	نزع-فَعَلَ	ينزع-تفعَلُ
قضى-فَعَلَ	يقضِي —يَفعِلُ	صحا-فَعَلَ	يصحو-يفعُلُ
لاك-فَعَلَ	يلوك-يفْعُلُ	رمى-فَعَلَ	ترمي-تفعِلُ
صدّ-فَعَلَ	يصدّ —يَفعُلُ	رفض-فَعَلَ	ترفض-تفعُلُ
ملك-فَعَلَ	يملِكُ —يَفعِلُ	ذرا-فَعَلَ	تذرو-تفعُلُ
بنى-فَعَلَ	يبني-يَفعِلُ	ذاب-فَعَلَ	يذوب-يفعُلُ
حلم-فَعَلَ	يحلم-يفعُلُ	نطق-فَعَلَ	تنطق-تفعِلُ
هام-فَعَلَ	تهيم-تفعِلُ	درى-فَعَلَ	تدري-تفعِلُ
حضن-فَعَلَ	يحضن-يفعُلُ	بعث-فَعَلَ	أبعث-أفعَلُ
تلا-فَعَلَ	تتلو-تفعُلُ	هزم-فَعَلَ	تهزم-تفعِلُ
سرى-فَعَلَ	يسري-يفعِلُ	ملأ-فَعَلَ	تملأ-تفعَلُ
نما-فَعَلَ	ينمو-يفعُلُ	مات-فَعَلَ	أموت-أفعُلُ
مضى-فَعَلَ	يمضي-يفعِلُ	قال-فَعَلَ	يقول-يفعُلُ
لاذ-فَعَلَ	يلوذ-يفعُلُ	جدل-فَعَلَ	يجدل-يفعُلُ
زفّ-فَعَلَ	تزفّ-تفعُلُ	عبِق-فَعِلَ	يعبق-يفعِلُ
حفل-فَعَلَ	يحفل-يفعِلُ	صاغ-فَعَلَ	يصوغ-يفعُلُ
أكل-فَعَلَ	تأكل-تفعُلُ	نثر-فَعَلَ	ينثر-يفعُلُ

لاح-فَعَلَ	يلوح-يفعُلُ	نأى-فَعَلَ	ينأى-يفعَلُ
نزا-فَعَلَ	ينزو-يفعُلُ	نكأ-فَعَلَ	ينكأ-يفعَلُ
هفا-فَعَلَ	يهفو-تهفو-يفعُلُ-تفعُلُ	ملك-فَعَلَ	أملك-أفعِلُ
نفخ-فَعَلَ	أنفخ-أفعُلُ	نذر-فَعَلَ	تنذر-تفعُلُ
ودع-فَعَلَ	يَدَعُ-يَفْعَلُ	كتب-فعَلَ	يكتُبُ-يفْعُلُ

2. الرباعي المجرد:

تنقسم الأفعال إلى قسمين، قسم مبني للفاعل، وآخر مبني للمفعول.

فأما "المبني للفاعل لا يكون إلا على مثال فَعْلَلَ"[1].

وإذا كان للفعل الثلاثي المجرد عدة أبنية، فالرباعي له "بناء واحد وهو: فَعْلَلَ يُفَعْلِلُ فَعْلَلَة مثل: دَحْرَجَ يُدَحْرِجُ دَحْرَجَة"[2].

ويتفق الصرفيون على أنّ (فَعْلَلَ) هو البناء الوحيد للمجرد الرباعي.

ومضارع (فَعْلَلَ) هو "(يُفَعْلِلُ) بضم حرف المضارعة، وكسر ما قبل الآخر"[3].

ويكسر الحرف ما قبل الأخير في المضارع في بعض الحالات كما ذكر الصرفيون أمثال ابن مالك(ت.672 هـ) حيث يقول: "يُكسَر ما قبل آخر المضارع إن كان ماضيه غير ثلاثي، ولم يُبدَأ بتاء المطاوعة أو شبهها"[4].

وأمّا حرف المضارعة ف" يكسره غير الحجازيين ما لم يكن ياءً إن كُسِر ثاني الماضي أو زِيدَ أولّه تاء معتادة أو همزة وصل، ويكسرونه مطلقا في مضارع أَبَى، ووَجِلَ ونحوه"[5].

وأمّا في الفعل الثلاثي، فيقول ابن الحاجب (ت.646 هـ): "اعلم أن جميع العرب، إلا أهل الحجاز يجوّزون كسر حرف المضارعة سوى الياء في الثلاثي المبني للفاعل، إذا كان الماضي على فَعِلَ بكسر العين فيقولون: أنا إِعْلَمُ ونحن نِعْلَمُ...وإنّما كسرت حروف المضارعة تنبيهاً على كسر عين الماضي"[6].

---

[1]– المنصف، ابن جني، ص: 57.

[2]– ينظر: المفتاح في التصريف، ص: 21 ،وشرح الاستراباذي على الشافية،ج1، ص: 113.

[3]– الممتع في التصريف، ج1، ص: 179، وينظر: إيجاز التعريف في علم التصريف، ص: 73.

[4]– تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 197.

[5]– المصدر نفسه، ص: 197، 198.

[6]– شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 141.

كما جاء مضارع (وَجِلَ يِيْجَلُ)، لأنه "لما كره الياء مع الواو، كسر الياء ليقلب الواو ياء لأنه قد علم أن الواو الساكنة إذا كانت قبلها كسرة صارت ياء، ولم تكن عنده الواو التي تقلب مع الياء حيث كانت الياء التي قبلها متحركة، فأرادوا أن يقلبوها إلى هذا الحدّ، وكره أن يقلبها عن ذلك الوجه الآخر"[1].

أما الأفعال الرباعية المجردة الواردة في الديوان فهي أربعة، وهي:

الفعل الرباعي وصيغته	مضارع الفعل الرباعي وصيغتهْ
كَفْكَفَ –فعْلَلَ	يُكَفْكِفُ –يُفَعْلِلُ
لَمْلَمَ–فعْلَلَ	يُلَمْلِمُ – يُفَعْلِلُ
هَدْهَدَ–فعْلَلَ	يُهَدْهِدُ– يُفَعْلِلُ
وَلْوَلَ–فعْلَلَ	يُوَلْوِلُ– يُفَعْلِلُ

4– أبنية مزيد الثلاثي ومعانيها:

تنحصر حروف الزيادة في عشرة أحرف، وقد جمعت في عدة تراكيب: ك (سألتمونيها).

1– المزيد بحرف واحد: وله ثلاثة أبنية[2] :

1–أَفْعَلَ –يُفْعِلُ، ك: أَخْرَجَ يُخْرِجُ.

2–فَعَّلَ –يُفَعِّلُ، ك: قَطَّعَ يُقَطِّعُ.

3– فَاعَلَ –يُفَاعِلُ، ك: قَاتَلَ يُقَاتِلُ.

2– مزيد بحرفين: وله خمسة أبنية[3] :

1– انْفَعَلَ –يَنْفَعِلُ، ك: انْصَرَفَ يَنْصَرِفُ.

2– افْتَعَلَ –يَفْتَعِلُ، ك: احْتَفَرَ يَحْتَفِرُ.

3– تَفَعَّلَ –يَتَفَعَّلُ، ك: تَفَضَّلَ يَتَفَضَّلُ.

4– تَفَاعَلَ –يَتَفَاعَلُ، ك: تَضَارَبَ يَتَضَارَبُ.

5– افْعَلَّ –يَفْعَلُّ، ك: احْمَرَّ يَحْمَرُّ.

3– مزيد بثلاثة أحرف: وله أربعة أبنية[4] :

---

[1]– الكتاب، ج4، ص: 112، وينظر: شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 141.

[2]– ينظر: المفتاح في التصريف، ص: 20، والعمد في التصريف، ص: 129، 130.

[3]– ينظر: المفتاح في التصريف، ص: 20.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 20، 21.

1- اسْتَفْعَلَ -يَسْتَفْعِلُ، ك: اسْتَخْرَجَ يَسْتَخْرِجُ.

2-افْعَوْعَلَ -يَفْعَوْعِلُ، ك: اخْشَوْشَنَ يَخْشَوْشِنُ.

3-افْعَوَلَّ -يَفْعَوِلُّ، ك: اجْلَوَذَّ يَجْلَوِذُّ.

4-افْعَالَّ -يَفْعَالُّ، ك: احْمَارَّ يَحْمَارُّ.

- معاني الأبنية المزيدة:

ونوجز معاني هذه الأبنية فيما يلي:

1- أَفْعَلَ: يحمل عدة معاني وهي[1] :

- التعدية أو الكثرة، نحو: أَجْلَسْتُهُ.
- والصيرورة، نحو: أَحْصَدَ الزرع أي: صار وقت حصاده.
- والتعريض، نحو: أَبَعْتُ المنزل أي: عرضتُه للبيع.
- وجوده على صفة معينة: أبخلته أي وجدته بخيلا.
- والسّلب، نحو: أَشْكَيْتُهُ أي: أَزَلْتُ شكواه.
- والبلوغ، ومعناه بلوغ الفاعل زمانا أو مكانا، نحو: أَصْبَحَ، وأَمْسَى، وأَظْهَرَ، وأَلْيَلَ، وأَعْمَنَ.
- والجَعْلُ، ومعناه: جعل الفاعل المفعولَ صاحب صفة أو شيء من لفظ الفعل، نحو: أَطْرَدْتُهُ أي: جَعَلْتُهُ طَرِيداً.
- ومضادة المجرّد، ويعني أنّ صيغة (أَفْعَلَ) تدلّ على ضدّ معنى المجرد منها، نحو(أَقْسَطَ) بمعنى (عَدَلَ) و(قَسَطَ) بمعنى (ظَلَمَ)، و(أَنْشَطَ) العقدة بمعنى حلّها و(نَشَطَهَا) إذا عَقَدَها.

2- فَعلَ[2] :

- يستعمل غالبا للتكثير، نحو: غَلَّقَ وقَطَّعَ.
- والتعدية، نحو: فَرّحْتُ الصّبي.
- والسلب، نحو: جَلَّدَ البعير إذا أزال جلده.
- ويأتي بمعنى (فَعَلَ) ك: زَيَّلْتُهُ أي: زِلْتُهُ.
- والتوجه، نحو: شرقَ وغَرَبَ إذا توجه نحو الشرق والغرب.

---

[1]- ينظر: المفتاح في التصريف، ص: 26، 27.

[2]- ينظر: المفتاح في التصريف، ص: 26، 27، وتسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 198.

3- فَاعَلَ[1] :

-يأتي بمعنى الاشتراك في الفاعلية، نحو: ضَارَبَ وشَارَكَ.

-وبمعنى (فَعّلَ)، نحو: ضَاعَفْتُ وضَعّفْتُ.

-وبمعنى (فَعَلَ)، نحو: سَافَرْتُ.

-وبمعنى (أَفْعَلَ)، نحو: عَافَاكَ الله.

4- تَفَاعَلَ[2] :

-يدل على المشاركة بين اثنين فأكثر، نحو: تَصَالَحَ القَوْمُ.

-والتظاهر أو الايهام، نحو: تَمَارَضَ الطفل إذا ادّعى المرض.

-والدلالة على أنّ الفاعل أظهر أن أصله حاصل له وهو منتف ك: تَجَاهَلَ.

-والتدرج، ومعناه حدوث الفعل تدريجيا، نحو: تزايد ماء النهر.

5- تَفَعَّلَ[3] :

-يأتي لمطاوعة (فَعل)، نحو: كسّرت الباب فتكسّر.

- وللتكلّف، نحو: تَشَجَّعَ الطفل.

- وللتجنب، نحو: تجهّد.

- والاتّخاذ، نحو: تَوَسَّدَ أي: اتّخذ وسادة.

- كما يدل على أخذ الشيء بعد الشيء بتمهل، نحو: تَحَسَّس، وتَبَصَّرَ، وتَأَمَّلَ، وعلى ممارسة الشيء وتكلّفه، نحو: تَفَلْسَفَ، وتَفَقَّهَ، وتَدَينَ.

6- انْفَعَلَ[4] :

- يدل على مطاوعة (فَعَلَ) نحو: كَسَرْتُهُ فانْكَسَرَ، أومطاوعة (أَفْعَلَ) نحو: أَزْعَجْتُهُ فانْزَعَجَ.

7- افْتَعَلَ[5] :

- يدل غالبا على المطاوعة، نحو: غَمَمْتُهُ فاغْتَمَ.

---

[1]- المفتاح في التصريف، ص: 26، 27، وتسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 198.

[2]- ينظر: المفتاح في التصريف، ص: 29.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 26، 27.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 30، 31.

[5]- ينظر، المفتاح في التصريف، ص: 30، 31، وتسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 200.

– والاتخاذ، نحو: اطَّبَخَ واشْتَوَى إذا اتَّخَذَ لنفسه طبيخا وشواء.

– والتصرّف، نحو: اكْتَسَبَ.

– وللمفاعلة، نحو: اخْتَصَمَ.

– والاظهار، نحو: إظهار الفاعل شيئا من لفظ الفعل، نحو: اعتذر الطالب إذا أظهر العذر.

–والخطف والاستلاب، ومعناه أداء الفعل بسرعة، كأنه يُخْطَفُ خطفا، نحو: انتزع واستلب إذا أخذه بسرعة.

–والتخيّر، نحو: اصطفى الله رسله أي: اختارهم.

8– اسْتَفْعَلَ[1] :

– يدل غالبا على الطلب والسؤال نحو: استغفر أي: طلب الغفران.

–و التحوّل، نحو: استحجر الطين أي: تحوّل حجرا.

–وبمعنى (فَعَلَ)، نحو: استقر وقرَّ.

9– افْعَوْعَلَ[2] :

–يأتي للدلالة على المبالغة في (فَعُلَ) و(أَفْعَلَ) نحو: اعْشَوْشَبَ.

10– افْعَوَّلَ[3] : يستعمل للمبالغة أيضا.

11– افْعَلَّ وافْعَالّ[4] :

يستعمل هذان البناءان للدلالة على الألوان والعيوب، نحو: ابْيَض وابْيَاضَّ، واعْوَرَّ واعْوَارَّ.

– أوزان الرباعي المزيد: وهي ثلاثة[5] :

1– تَفَعْلَلَ: نحو تَدَحْرَجَ.

2– افْعَنْلَلَ: نحو احْرَنْجَمَ.

3– افْعَلَلَّ: نحو اقْشَعَرَّ.

وهذه الأوزان تأتي كلها لازمة.

---

[1]– ينظر: المفتاح في التصريف، ص: 30، 31، وتسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 200.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 32.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 33.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 33.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 22.

وللرباعي المزيد أيضا ملحقات منها: ملحقات المزيد بحرف واحد، أي ملحق (تَفَعْلَلَ) وهي" تَجَلْبَبَ وتَحَوْرَبَ وتَشَيْطَنَ، وتَرَهْوَكَ"[1].

وقد وردت في ديوان رباعيات عدة أفعال ثلاثية مزيدة لا تخرج في معانيها عن المعاني المذكورة عند العلماء الصرفيين القدامى، ونحصر هذه الأفعال الثلاثية المزيدة في الجداول التالية:

1- أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة بحرف واحد ومعانيها:

الفعل المزيد وصيغته	فعله المضارع وصيغته	دلالته
نادى -فاعَل	يُنادي-يفَاعِلُ	المجاهدة والمبالغة والكثرة
أقام -أَفْعَلَ	يُقيم-يُفْعِلُ	التعدية
ألهم- أَفْعَلَ	يُلهِمُ-يُفْعِلُ	التعدية
هيّج-فعَّلَ	يُهيّج -يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
غنّى -فعَّلَ	يُغنّي-يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
ساءل-فاعَل	يُسائل-يفَاعِلُ	المشاركة
آنس-فاعَل	يُآنس-يفَاعِلُ	المشاركة
سافر-فاعَل	يُسافر-يفَاعِلُ	المبالغة
صيّر -فعَّلَ	يُصيِّرُ-يُفَعِّلُ	المبالغة والتحوّل
أعيى-أَفْعَلَ	يُعيي-يُفْعِلُ	التعدية
ألقى-أَفْعَلَ	يُلقي-يُفْعِلُ	التعدية
أراد-أَفْعَلَ	يُريد-يُفْعِلُ	التعدية
أطبق-أَفْعَلَ	يُطبق-يُفْعِلُ	التعدية
غرّد -فعَّلَ	يُغرّد-يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
أحجم-أَفْعَلَ	يُحجم-يُفْعِلُ	التعدية
أعلن-أَفْعَلَ	يُعلن-يُفْعِلُ	التعدية
أينع-أَفْعَلَ	يُونعُ-يُفْعِلُ	الصيرورة

[1]- ينظر: المفتاح في التصريف، ص: 23.

جمّع –فعَّلَ	يُجمّع–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
قابل–فاعَل	يُقابل–يفَاعِلُ	المشاركة
نادم–فاعَل	يُنادم–يفَاعِلُ	المبالغة
هاجر–فاعَل	يُهاجر–يفَاعِلُ	المبالغة
صاحب–فاعَل	يُصاحب–يفَاعِلُ	المشاركة
صلّى –فعَّلَ	يُصلّي–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
غطّى– فعَّلَ	يُغطّي–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
أشاح–أَفْعَلَ	يُشيح–يُفْعِلُ	التعدية
ألهب–أَفْعَلَ	يُلهب–يُفْعِلُ	التعدية
فتّح– فعَّلَ	يُفتّح–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
أيقن–أَفْعَلَ	يُوقن–يُفْعِلُ	التعدية
أغمض–أَفْعَلَ	يُغمض–يُفْعِلُ	التعدية
أبصر–أَفْعَلَ	يُبصر–يُفْعِلُ	التعدية
حدّث– فعَّلَ	يُحدّث–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
أزبد–أَفْعَلَ	يُزبد–يُفْعِلُ	التعدية
أقسم–أَفْعَلَ	يُقسم–يُفْعِلُ	التعدية
أحرق–أَفْعَلَ	يُحرق–يُفْعِلُ	التكثير والمبالغة
أوقد–أَفْعَلَ	يُوقد–يُفْعِلُ	التكثير والمبالغة
أصبح–أَفْعَلَ	يُصبح–يُفْعِلُ	الدخول في الزمان
أوصد–أَفْعَلَ	يُوصد–يُفْعِلُ	التعدية
أرسل–أَفْعَلَ	يُرسل–يُفْعِلُ	التعدية
أدرك–أَفْعَلَ	يُدرك–يُفْعِلُ	التعدية
طوّق– فعَّلَ	يُطوّق–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
أضحى–أَفْعَلَ	يُضحي–يُفْعِلُ	الدخول في الزمان

ألهب–أَفْعَلَ	يُلهِب–يُفْعِلُ	التعدية
أفاق–أَفْعَلَ	يُفيق–يُفْعِلُ	التعدية
أبصر–أَفْعَلَ	يُبصر–يُفْعِلُ	التعدية
أوهن–أَفْعَلَ	يُوهن–يُفْعِلُ	التعدية
أنشد–أَفْعَلَ	يُنشِد–يُفْعِلُ	التعدية
أوحى–أَفْعَلَ	يُوحي–يُفْعِلُ	التعدية
توّه– فعَّلَ	يُتَوِّه–يُفَعِّلُ	الصيرورة
سبّح– فعَّلَ	يُسبّح–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
علّق– فعَّلَ	يُعلّق–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
خبّأ– فعَّلَ	يُخبّأ–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
أوجس–أَفْعَلَ	يُوجس–يُفْعِلُ	التعدية
أورق–أَفْعَلَ	يُورق–يُفْعِلُ	الصيرورة والتحول
أضاع–أَفْعَلَ	يُضيع–يُفْعِلُ	التعدية
أذكى–أَفْعَلَ	يُذكي–يُفْعِلُ	التعدية
أجدب–أَفْعَلَ	يُجدب –يُفْعِلُ	التحوّل والصيرورة.
ولّى– فعَّلَ	يولّي–يُفَعِّلُ	الإعراض والتحوّل.
أذاب –أَفْعَلَ	أذيب – يُفْعِلُ	التعدية.
قلّب– فعَّلَ	تقلّب–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
هيّج – فعَّلَ	تهيّج–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
أرهق–أَفْعَلَ	يرهق– يُفْعِلُ	التكثير
ضمّد– فعَّلَ	يضمّد–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
زيّن – فعَّلَ	تزيّن –يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
غازل –فاعَلَ	تغازل–تُفَاعِلُ	المشاركة
ناجى –فاعَلَ	تناجي –تُفَاعِلُ	المشاركة

عاتب –فاعَلَ	تعاتب –تُفَاعِلُ	المشاركة
أخّر–أَفْعَلَ	تأخّر–تُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
أحبّ –أَفْعَلَ	تحبّ–تُفْعِلُ	التكثير والمبالغة
أتعب–أَفْعَلَ	يُتعب– يُفْعِلُ	التعدية
سامر –فاعَلَ	يسامر–يفَاعِلُ	المشاركة
ردّد – فعَّلَ	يردّد–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
داعب –فاعَلَ	يداعب–يُفاعِلُ	المشاركة
حدّث –فعَّلَ	يحدّث –يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
فسّر –فعَّلَ	يفسّر–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
حاصر–فاعَلَ	يحاصر–يُفاعِلُ	التكثير والمبالغة
عانق –فاعَلَ	تعانق–تُفاعِلُ	المشاركة
هاجر –فاعَلَ	يهاجر –يُفاعِلُ	التكثير والمبالغة
قلّب–فعَّلَ	يقلّب–يُفَعِّلُ	التكثير والمبالغة
تناجي	ناجى	التكثير والمبالغة
أزهر	يزهر	التكثير

2– أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة بحرفين ومعانيها:

الفعل المزيد وصيغته	مضارع الفعل وصيغته	دلالته
اعتصم –افتَعَلَ	يعتصم –يفْتَعِلُ	الاتخاذ
تكحّل– تَفَعَّلَ	يتكحّل –يَتَفَعَّلُ	المطاوعة
احتوى–افتَعَلَ	يحتوي–يفْتَعِلُ	الاتخاذ
توحّد– تَفَعَّلَ	يتوحّد–يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
اختار–افتَعَلَ	يختار–يفْتَعِلُ	الاختيار
تمدّد– تَفَعَّلَ	يتمدّد–يَتَفَعَّلُ	المطاوعة
انكسر–انْفَعَلَ	ينكسر –يَنْفَعِلُ	المطاوعة

انتاب-افتَعَلَ	ينتاب-يفْتَعِلُ	المبالغة
توجّع- تَفَعَّلَ	يتوجّع-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
اهتدى-افتَعَلَ	يهتدي-يفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
تنزّى- تَفَعَّلَ	يتنزّى-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
انتهى-افتَعَلَ	ينتهي-يفْتَعِلُ	المبالغة
اكتوى-افتَعَلَ	يكتوي-يفْتَعِلُ	التكثير والمبالغة
تجمّل- تَفَعَّلَ	يتجمّل-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
تنفّس- تَفَعَّلَ	يتنفّس-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
تمرّد- تَفَعَّلَ	يتمرّد-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
انمحى -انْفَعَلَ	ينمحي-يَنْفَعِلُ	المطاوعة
تجذّر- تَفَعَّلَ	يتجذّر-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
تغيّر- تَفَعَّلَ	يتغيّر-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
توهّج- تَفَعَّلَ	يتوهّج-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
ارتخى -افتَعَلَ	يرتخي-يفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
توارى-تفاعَلَ	يتوارى-يَتَفَاعَلُ	التدرج
تذكّر- تَفَعَّلَ	يتذكّر-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
تناثر-تفاعَلَ	يتناثر-يَتَفَاعَلُ	التدرج.
اختفى-افتَعَلَ	يختفي-يفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
تعرّى- تَفَعَّلَ	يتعرّى-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
تراءى -تفاعَلَ	يتراءى-يَتَفَاعَلُ	التدرج
تشظّى- تَفَعَّلَ	يتشظّى-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
احترق-افتَعَلَ	يحترق-يفْتَعِلُ	المبالغة
تنهّد- تَفَعَّلَ	يتنهّد-يَتَفَعَّلُ	التدرج
تجرّع- تَفَعَّلَ	يتجرّع-يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة

تهاوى–تفاعَلَ	يتهاوى–يَتَفَاعَلُ	التدرج
تنزّل– تَفَعَّلَ	يتنزّل–يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
انبرى–انْفَعَلَ	ينبري–يَنْفَعِلُ	المطاوعة
تنامى–تفاعَلَ	يتنامى–يَتَفَاعَلُ	التدرج
انتشى–افتَعَلَ	ينتشي–يفْتَعِلُ	المطاوعة
اشتهى–افتَعَلَ	يشتهي–يفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
تصدّع –تَفَعَّلَ	يتصدّع –يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
تهادى –تفاعَلَ	يتهادى –يَتَفَاعَلُ	التدرج
تدلّى–تَفَعَّلَ	يتدلّى–يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
احتسى–افتَعَلَ	يحتسي–يفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
تمهَّلَ–تَفَعَّلَ	يتمهَّلُ–يتفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
توسّد –تَفَعَّلَ	تتوسّد–تتَفَعَّلُ	الاتخاذ.
تنفّس –تَفَعَّلَ	تتنفّس–تتَفَعَّلُ	الاتخاذ.
تعقّب –تَفَعَّلَ	تتعقّب–تتَفَعَّلُ	المبالغة
اهتزّ –افتَعَلَ	تهتزّ–يفْتَعِلُ	المطاوعة والمبالغة
اقتفى–افتَعَلَ	تقتفي–تفْتَعِلُ	المبالغة
ابتغى –افتَعَلَ	يبتغي–يفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
انبجس –انْفَعَلَ	ينبجس –يَنْفَعِلُ	المطاوعة
تجلّى –تَفَعَّلَ	يتجلّى –يَتَفَعَّلُ	التكثير والمبالغة
انتظر –افتَعَلَ	أنتظر–أفْتَعِلُ	المبالغة
اجترح–افتَعَلَ	تجترح–تفْتَعِلُ	المبالغة
احتوى –افتَعَلَ	تحتوي–تفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
ارتجّ–افتَعَلَ	ترتجّ يفْتَعِلُ	المطاوعة والمبالغة
التقى–افتَعَلَ	يتلقي–يفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب

اخضلّ –افعَلَّ	تخضلّ –تَفْعَلُّ	التكثير والمبالغة
التفت–افتَعَلَ	تلتفت–تفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
اختفى –افتَعَلَ	تختفي–تفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
انتبذ –افتَعَلَ	ينتبذ–يفْتَعِلُ	المطاوعة
ارتمى–افتَعَلَ	يرتمي–يفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
انجلى –انفَعَلَ	تنجلي –تَنْفَعِلُ	المطاوعة
انهار–انفَعَلَ	تنهار–تَنْفَعِلُ	المطاوعة
ارتاد–افتَعَلَ	يرتاد–يفْتَعِلُ	الاجتهاد والطلب
اجتثّ–افتَعَلَ	يجتثّ–فْتَعِلُ	المطاوعة

3– أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة بثلاثة أحرف ومعانيها:

الفعل الماضي وصيغته	مضارع الفعل وصيغته	دلالته
استباح –استفعَلَ	يستبيح –يَسْتَفْعِلُ	الطلب
استحال–استفعَلَ	يستحيل–يَسْتَفْعِلُ	الطلب
استنبت–استفعَلَ	يستنبت–يَسْتَفْعِلُ	التحول
استجار–استفعَلَ	يستجير–يَسْتَفْعِلُ	الطلب

4– أبنية الأفعال الرباعية المزيدة ومعانيها:

هذه الأفعال تمثلت في فعل واحد فقط وهو (تزلزل):

الفعل الماضي وصيغته	مضارع الفعل وصيغته	دلالته
تزلزل –تَفَعْلَلَ	يَتَزلزل –يَتَفَعْلَلُ	المطاوعة

عاشرا– أقسام الفعل من حيث التصرف والجمود.

ينقسم الفعل– بحسب الجمود والتصرف– إلى متصرف وجامد.

1- المتصرف: وهو: "ما يجيء له الأمثلة كلّها"[1]، أي أنّه "لا يلازم صورة واحدة"[2].

وسمّي متصرفا لتصرّفه واختلاف أبنيته باختلاف زمانه[3].

2- الجامد:

والفعل الجامد هو بخلاف المتصرف، ومثاله: "نِعْمَ، بِئْسَ، وعَسَى، ولَيْسَ وحَبذَا، وفعلي التعجب"[4] فالجامد هو" ما لازم صورة واحدة، وهو إما أن يكون ملازما للمضيّ كليس من أخوات كان، وكربّ من أفعال المقاربة، وعسى وحرى واخْلَوْلَقَ من أفعال الرجاء، وأَنْشَأَ وطَفِقَ ...وإما أن يكون ملازما للأمرية، كهَبْ وتَعَلَّمْ"[5].

ومن خلال تصفحنا لديوان رباعيات، نجد أنّ الأفعال التي وظفها الشاعر لا تخرج عن الأفعال المتصرفة، فكل فعل منها يشتق منها مختلف الصيغ والأبنية، كالماضي والمضارع والأمر، واسم الفاعل واسم المفعول وغيرها من المشتقات الأخرى.

نذكر من بين هذه الأفعال على سبيل المثال لا الحصر لكثرتها:

الفعل	غاب-فَعَلَ	كتَبَ-فَعَلَ	جلَسَ-فَعَلَ	عَشِقَ-فَعِلَ
المضارع	يَغيب-يفعِلُ	يكتُبُ-يَفْعُلُ	يَجْلِسُ	يَعْشَقُ-يَفْعَلُ
المصدر	غياب-فِعَال	كتابة-فِعَالة	جلوس-فُعُول	عِشْق-فِعْل
اسم الفاعل	غائب-فاعل	كاتب-فاعل	جالس-فاعل	عاشق-فاعل

إحدى عشر- أقسام الفعل من حيث البناء للفاعل والبناء للمفعول:

ينقسم الفعل -بحسب بنائه للفاعل والمفعول- إلى مبني للفاعل ومبني للمفعول.

1- المبني للفاعل: ويسمّى الأول مبني للمعلوم نحو: كَتَبَ الطَالِبُ المحاضرةَ، والثاني مبني للمجهول، نحو: كُتِبَتْ المحاضرةُ. ويأتي المبني للفاعل أو ما لم يستغن عن فاعله ماضيا ومضارعا، فالماضي" ما فُتِحَ أوله ك:خَرَجَ، أو فُتح أوّل حرف متحرك منه، نحو: انْطَلَقَ واسْتَخْرَجَ"[6].

---

[1]- المفتاح في التصريف، ص: 39.

[2]- شذا العرف في فن الصرف، ص: 96.

[3]- ينظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج3، ص: 13.

[4]- المفتاح في التصريف، ص: 39.

[5]- شذا العرف في فن الصرف، ص: 56.

[6]- المصدر نفسه، ص: 39.

والمضارع "ما فُتح أوّله ك: يَضْرِبُ ويَسْتَخْرِجُ".

2- المبني للمفعول: والمبني للمجهول" ما استغنى عن فاعله وأقيم المفعول مقامه نحو: ضرب زيدٌ"[1].

وقد يظهر لنا أن الفاعل والمفعول به متضادان في المعنى، فكيف يمكن أن ينوب الفاعل عن المفعول فنعلّل هنا أن" للفعل طرفين: طرف الصدور وهو الفاعل، وطرف الوقوع وهو المفعول، فكان بين الفاعل والمفعول مناسبة من حيث الطرفية، فصحّ أن يقوم مقامه"[2].

والمبني للمفعول" ما ضُمّ أوّله، وكُسر ما قبل آخره في الماضي المجرد، أو المنشعبة، كضُرِبَ وتُفُضِّلَ واسْتُخْرِجَ غير أنّ ما في أوّله تاء المطاوعة، نحو: تَفَعَّلَ، وتَفَاعَلَ، وتَفَعْلَلَ، يُضَمُّ ثانيه أيضا"[3]، نحو: تُفُضِّلَ، أمّا المضارع منه فهو "ما ضمّ أوله وفتح ما قبل آخره في المجرد، أو المنشعبة ك: يضْرِبُ ويتَدَحْرَجُ"[4].

من خلال تتبعنا للأفعال الواردة في الديوان جاءت أغلب الأفعال التي وظفها الشاعر مبنية للمعلوم جاء مصرحا بها في كامل الديوان، لما أراد أن يبيّنه الشاعر من حقائق ودلالات وأحاسيس، إلا فعلين ذكرهما مبنيان للمجهول وهما:

الفعل	أصل الفعل وصيغته	مضارعه وصيغته	دلالته
حوصرت	حاصر-فاعَلَ	يحاصِر-يُفَاعِل	حقارة الفاعل
أُشرِعَتْ	أشْرَعَ-أَفْعَلَ	يُشرِعُ-يُفْعِلُ	الكثرة وتشعب دلالات الفاعل

وجاء توظيف الكلمتين في ديوان الشاعر في قوله:

يقول الشاعر: (قدس):

شاعرٌ قدّ من الجرح مدينهْ *** وجهُها بحرٌ وعيناها سفينه

تهزم اللّيلَ بعينيها وتُحني *** هامةَ المجدِ لآياتٍ حزينه

تُخْبِلُ الطّهر نبيّا قلبه *** آههُ الأقصى وأحلام دفينه

يحملُ الوحي لطينٍ ويغنّي *** لصلاةٍ حُوصِرتْ حرّى سخينه[5].

[1]- المفراح شرح مراح الأرواح، ص: 177.
[2]- المصدر نفسه، ص: 177.
[3]- المفتاح في التصريف، ص: 40.
[4]- المصدر نفسه، ص: 40.
[5]- ديوان رباعيات، ص: 94.

ومن خلال هذه الرباعية نرى أنّ موضوعها هو القدس المحتلة، التي تمثل جرحا عميقا لدى الشاعر فالقدس محاصرة، فاستعمل (حوصرت)، وتفادى ذكر الفاعل لما يحمله من دلالات توحي بحقارته ودناءته واستغلاله للأرض المقدسة.

أما اللفظة الثانية (أشرعت)، فيقول الشاعر: (دنيا)

جئتُها والفجرُ ميلادٌ جديد *** في يدي حلم وفي قلبي نشيد

ألف باب في عيوني أُشرِعَتْ *** وتراءى العمر آتٍ من بعيد

أيّها الطّارق بابا موصدا *** إنّ خلف الباب –لو تدري– حصيد

إنما الدّنيا رماد مُلْهِبٌ *** كان يذروه –مدى الدهر– وَقِيدْ[1].

فاستعمال الشاعر للفظة (أشرعت) التي ترتبط في دلالتها بـ(عيوني)، فالأحلام والآمال والطموحات التي يسعى لتحقيقها في دنياه لا حصر لها ولا عدّ لها لكثرتها، فاستغنى عن الفاعل لتشعب معانيه ودلالاته.

ومن هنا نجد أنّ معظم الأفعال التي استعملها الشاعر في ديوانه هي أفعال مبنية للمعلوم مما يوحي بدلالة واضحة عن سرد الحقائق كما هي حقيقة ولا داعي إلى إخفائها فهو يعلن حبه لمحبوبته ولأرضه ووطنه كما أنه يصرح بحبه وعشقه لكل هؤلاء.

اثنى عشر– تعريف الاسم:

يقول ابن عصفور (ت.669 هـ):" الاسم كلمة أو ما قوته قوة كلمة تدل على معنى في نفسها ولا تتعرض ببنيتها للزمان"[2].

وهو: "ما دلّ على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة"[3].

والمقصود بـ (معنى في نفسها):" أن تدل عليه بنفسها من غير حاجة إلى انضمام كلمة أخرى إليها لاستقلاليتها بالمفهومية"[4].

[1]– ديوان رباعيات، ص: 98.

[2]– شرح جمل الزجاجي، ابن عصفور، ج1، ص: 24.

[3]– التعريفات، الشريف الجرجاني، ص: 28.

[4]– شرح الحدود النحوية، الفاكهي، ص: 74.

ويضيف ابن الحاجب (ت.646 ه) أنّ (ما دل على معنى) يندرج فيه الحرف، فخصص القول بـ (معنى في نفسه)، ثم قال (غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة)، وهي الماضي والحاضر والمستقبل، فيخرج عن هذا المعنى الفعل[1].

ثلاثة عشر– أقسام الاسم:

ينقسم الاسم إلى عدة أقسام:

1– بحسب التجرد والزيادة.

يصنف العلماء الاسم – بحسب التجرد والزيادة – إلى مجرد ومزيد، فالمجرد ما كانت جميع حروفه أصلية، يقول ابن جني (ت.392 ه): "اعلم أن الأسماء التي لا زيادة فيها تكون على ثلاثة أصول: أصل ثلاثي، وأصل رباعي، وأصل خماسي"[2].

والمراد بالأصل أن جميع حروف الكلمة غير مزيدة، إذ لو سقط حرف منها اختل المعنى ويكون ثلاثي الحروف، أو رباعيها، أو خماسيها.

ولكن قد نجد بعض الأسماء على حرفين إلا أنها محذوفة الحرف الثالث، لأن الاسم المتمكن لا يأتي على أقل من ثلاثة، يقول ابن سيده (ت.458 ه): "فأما الاسم فلا يجيء على حرفين إلا وقد حذف منه حرف، وأكثر ذلك في حروف العلة لأنها متهيئة لقبول الحذف والتغيير"[3].

2– أبنية الاسم المجرد:

يأتي الاسم المجرد ثلاثيا ورباعيا وخماسيا، بخلاف الفعل الذي يأتي ثلاثيا ورباعيا فقط، يقول ابن السراج (ت.316 ه): "الأسماء في أبنيتها تنقسم قسمين: اسم لا زيادة فيه، واسم فيه زيادة والأسماء التي لا زيادة فيها ثلاثة أقسام: ثلاثي ورباعي وخماسي"[4].

والعلّة في نقصان الفعل المجرد حرفا عن الاسم المجرد أنّ" الاسم أقوى منه، فمهما وجدنا فعلا على أكثر من أربعة أحرف، فهو زائد، ومهما نقص عن ثلاثة فهو ناقص"[5].

---

[1]– ينظر: شرح المقدمة الكافية في علم الإعراب، ابن الحاجب، مطبعة عامره، 1309ه، ج1، ص: 7.

[2]– المنصف، ص: 45.

[3]– المخصص، ابن سيده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج14، 2005م، ص: 46.

[4]– الأصول في النحو، ابن السراج، ج3، ص: 179.

[5]– أبنية الأسماء والأفعال والمصادر، ص: 97.

أ. أبنية الاسم الثلاثي:

وأبنية الاسم الثلاثي المجرد اثنا عشر بناء، لأن "للفاء ثلاثة أحوال: فتح وضم وكسر، ولا يمكن إسكانه لتعذّر الابتداء بالساكن، وللعين أربعة أحوال: الحركات الثلاث والسكون، والثلاثة في الأربعة اثنا عشر"[1].

ويقول ابن جني (ت.392 هـ): "الأسماء الثلاثية تكون على عشرة أمثلة" أي أبنية، وهي[2] :

1- **فَعْل**: ويكون اسما نحو: فَلْس وكَلْب، ويكون صفة نحو: ضَخْم وصَعْب.

2- **فَعَل**: ويكون اسما نحو: حَجَر وفَرَس، ويكون صفة نحو: حَسَن وبَطَل.

3- **فُعْل**: ويكون اسما نحو: قُفْل وبُرْد، ويكون صفة نحو: حُلْو ومُرّ.

4- **فِعْل**: ويكون اسما نحو: عِدْل وجِذْع، ويكون صفة نحو: نِكْس وصِنْع.

5- **فِعَل**: ويكون اسما نحو: عِنَب وضِلَع، ويكون صفة نحو: عِدَي.

6- **فُعُل**: يكون اسما نحو: عُنُق وطُنُب، ويكون صفة نحو: جُنُب وشُلُل.

7- **فِعِل**: يكون اسما نحو: إِبِل وبِلِص، ويكون صفة نحو: بِلِز.

8- **فَعُل**: يكون اسما نحو: عَضُد ورَجُل، ويكون صفة نحو: يَقُظ وحَدُث.

9- **فُعَل**: يكون اسما نحو: صُرَد ونُغَر، ويكون صفة نحو: حُطَم ولُبَد.

10- **فَعِل**: يكون اسما نحو: كَبِد وفَخِذ، ويكون صفة نحو: حَذِر وحَصِر.

وبقي وزنا (فِعُل) و(فُعِل) من الأوزان الاثني عشر، فالأول منهما مهمل، "لأن الكسرة ثقيلة والضمة أثقل منها، فكرهوا الانتقال من مستثقل إلى أثقل منه"[3].

وأما الثاني، فقليل لأنه" في الأصل مقصود به اختصاص الفعل الذي لم يسمّ فاعله"[4].

وكان سيبويه (ت.180 هـ) من أوائل النحاة الذين أخرجوا بناء (فُعِل) و(فِعُل) من أبنية الأسماء يقول:" واعلم أنّه ليس في الأسماء والصفات فُعِل، ولا يكون إلا في الفعل، وليس في الكلام فِعُل"[5].

---

[1]– شرح الاستراباذي على الشافية، ج1، ص: 35، وينظر: الممتع في التصريف، ابن عصفور، ج1، ص: 60.

[2]– المنصف، ص: 46.

[3]– إيجاز التعريف في علم التصريف، ابن مالك، ص: 61.

[4]– المصدر نفسه، ص: 62.

[5]– الكتاب، ج4، ص: 244.

صيغ الاسم الثلاثي المجرد ودلالاتها في الديوان:

وردت في ديوان عدة أبنية من صيغ الاسم الثلاثي المجرد، وهي:

1- فَعْل:

يحمل الوزن (فَعْل) في مجمله في الديوان دلالة الماديات المحسوسة، وذلك من خلال حركته الأولى الدالة على الحركة والانطلاق والتحرر والتغيير، ثم يليه سكون مؤقت محدود ومعلوم المدة الزمنية، ثم سرعان ما يزول هذا السكون والقيد ويحل محله الحركة والتغيير والتحرر من جديد، ونستنبط دلالات هذا الوزن من خلال الصيغ الواردة في الديوان:

صيغ الاسم الثلاثي المجرد	دلالاتها
1-عين، قلب، وجه، دم، دمع، فم، صدر، كف، مرء.	تدلّ على الظاهر المحسوس من الإنسان أو جسمه.
2-بيت، دير، قبر، قصر، درب، غار، باب.	الدلالة على المكان الذي يرتبط بالضيق، فهو ضد الحرية، والباب هو الشيء الذي يفصل بين القيد والضيق بالداخل، والحرية والخارج.
3-وقت، يوم، عام، شهر، ليل، فجر، فصل.	تدل هذه الكلمات على الزمان المعلوم والمؤقت.
4- أرض، ماء، موجة، جو، شمس، نجم، بحر.	تدل على ظواهر طبيعية تدعو إلى التأمل، لأنها من صنع بديع السموات والأرض.
5- طير.	تدل على حيوانات.

2- فَعَلَ:

استعملت صيغة (فَعَل) في مجملها للدلالة على الذوات والجمادات والظواهر الطبيعية، والتي تحمل في أصلها معنى الثبوت المطلق، لأنه لا يصيبها أي تغيير، فالجبل أو القمر مثلا من صنع الله تعالى، ولا يمكن لأحد أن يغيّر فيه إلا بمشيئة الله.

صيغ الاسم الثلاثي المجرد	دلالاتها
1-ولد، فتى.	تدل على الإنسان.
2- بلد.	تدل على المكان.
3- سنة.	تدل على الزمان.

4- قمر، جبل، مرج.	تدل على ظواهر طبيعية.
5- غنم.	تدل على حيوان.

3- فُعْل:

صيغ الاسم الثلاثي المجرد	دلالاتها
1- سوق، حجرة.	تدل على المكان.
2- مدة، ظهر.	تدل على الزمان.
3- أمّ.	تدل على الأقارب.

4- فِعْل: يحمل هذا الوزن دلالة الجزء، فالريح مثلا هي جزء من مخلوقات الله التي يسخرها لمن يشاء، وعلى من يشاء، وطفل، هو أيضا مرحلة من مراحل نمو الإنسان والتي تعدّ جزءا من مراحل حياته وليس كلها ونستنبط دلالات هذه الصيغة في الديوان من خلال الجدول التالي:

صيغ الاسم الثلاثي المجرد	دلالاتها
1-طفل، رجل، جسم، بنت.	تدل على الإنسان وما يتعلق به.
2-ريح.	تدل على الظواهر الطبيعية.

ب- أبنية الاسم الرباعي:

تعرض ابن جني (ت.392 هـ) لأوزان الاسم الرباعي المجرد، فذكر ستة أوزان، خمسة منها متفق عليها وواحد وقع فيه خلاف. هذه الأوزان هي[1] :

1- فَعْلَلٌ: ويكون اسما نحو: جَعْفَر وصَعْتَر، وصفة نحو: سَلْهَب وصَقْعَب.

2- فِعْلِلٌ: يكون اسما نحو: قِرْطِم وعِظْلِم، وصفة نحو: صِرْمِد وهِرْمِل.

3- فُعْلُلٌ: يكون اسما نحو: بُرْثُن وثُرْثُم، وصفة نحو: كُلْكُل وقُلْقُل.

4- فِعْلَلٌ: يكون اسما نحو: قِلْفَع وقِرْطَع، وصفة نحو: هِجْرَع وهِبْلَع.

5- فِعَلٌّ: يكون اسما نحو: صِقَعْل وفِطَحْل، وصفة نحو: سِبَطْر وحِبَجْر.

[1]- ينظر: المنصف، ص: 53.

ت. أبنية الاسم الخماسي:

لا يزيد الاسم المجرد عن خمسة أحرف لأن" الاقتصار على الخمسة لا تكون على قدر احتمال نقصانها زيادتها"[1].

1. **فَعَلَّل**: ويكون إسما نحو: فَرَزْدَق، وخَدَرْنَق، وصفة نحو: هَمَرْجَل وشَمَرْدَك.
2. **فِعْلَلّ**: ويكون إسما نحو: قِرْطَعْب، وصفة نحو: جِرْدَحْل وحِنْزَقْر.
3. **فَعْلَلِل**: ويكون إسما وصفة، ومثال الصفة نحو: جَحْمَرِش وصَهْصَلِق وقَهْبَلِس.
4. **فُعَلِّل**: ويكون إسما نحو: خُزَعْبِلَة، وصفة نحو: قُذَعْمِل، وخُبَعْثِن.
5. **فُعْلَلِل**: ومثاله هُنْدَلِع وهواسم.

وقد أتى سيبويه (ت.180 هـ) على ذكر أربعة أوزان في باب" ما بنت العرب من الأسماء والصفات من بنات الخمسة" وهي فَعَلَّل، وفَعْلَلِل، وفُعَلِّل، وفِعْلَلّ، ولم يأت على ذكر وزن (فُعْلَلِل) الذي أضافه ابن جني (ت.392 هـ)[2].

3- الاسم المزيد:

يقابل مصطلح المجرد مصطلح المزيد، ويطلق عليه ابن السراج (ت.316 هـ) مصطلح ذوات الزيادة حيث يقول: "الأسماء ذوات الزيادة، وهي على ضربين أحدهما الزيادة فيه بتكرير حرف من الأصل، وهو الأقل، فنؤخره، والآخر زيادته ليست منه، وهي من الحروف الزوائد، وهو الكثير فنقدمه"[3].

4- أبنية الاسم المزيد:

ذكر أحمد الحملاوي (1351 هـ) أن للاسم المزيد أوزانا كثيرة "تبلغ ثلاث مئة وثمانية، على ما نقله سيبويه (ت.180 هـ) وزاد بعضهم عليها نحو الثمانين، مع ضعف في بعضها"[4].

ثانيا: بحسب الجمود والاشتقاق.

ينقسم الاسم حسب هذا التقسيم أيضا إلى قسمين: جامد ومشتق:

1. **الجامد**: وهو "ما وضع على صورته المعروفة ابتداء، ولم يشتق من غيره"[5].

---

[1]- شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، ص: 583.

[2]- ينظر: الكتاب، ج4، ص: 301، 302.

[3]- الأصول في النحو. ابن السراج، ج3، ص: 179.

[4]- شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، ص: 82.

[5]- أبنية الأفعال والأسماء، فخر الدين قباوة، ص: 125.

وينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام[1] :

أ– اسم ذات: وهو ما يدل على ذات تدرك بالحواس: نحو فاطمة، ومحمد، ونهر، وبحر.

ب– اسم معنى: وهو ما يدل على معنى يدرك بالعقل: نحو: كرم، وسعادة، وصدق.

ت– اسم مبني: وهو ما لزم صورة واحدة من حركة أو سكون نحو الضمائر: أنا، نحن، هو، أو الأسماء الموصولة أو أسماء الشرط وغيرها.

2. المشتق:

وأصل المشتق هو الاشتقاق وهو" نزع لفظ من آخر بشرط تناسبهما معنى وتركيبا وتغايرهما في الصيغة بحرف أو حركة، وأن يزيد المشتق على المشتق منه بشيء ك(ضارب) أو (مضروب) يوافق (ضربا) في جميع ذلك."[2].

أربعة عشر– المشتقات ودلالاتها في ديوان رباعيات:

وأصل المشتق هو الاشتقاق وهو" نزع لفظ من آخر بشرط تناسبهما معنى وتركيبا وتغايرهما في الصيغة بحرف أو حركة، وأن يزيد المشتق على المشتق منه بشيء ك(ضارب) أو (مضروب) يوافق (ضربا) في جميع ذلك"[3].

وللاشتقاق ثلاثة أنواع وهي:

أ– الاشتقاق الصغير:

وهو "أن يكون بين المشتق والمشتق منه تناسب في الحروف والترتيب، نحو: (ضرب) من (الضّرب) فإن بينهما مناسبة في الحروف والترتيب، وإنما سمي هذا النوع صغيرا لأن من ينظر إلى (ضرب) يعلم بدون التأمل أنّه مشتق من (الضّرب) لحصول المناسبة بينهما في اللفظ والترتيب"[4].

ب– الاشتقاق الكبير:

وهو "أن يكون بينهما تناسب في اللفظ دون الترتيب نحو: (جبذ) من (الجذب) فإنّ بينهما مناسبة في اللفظ لا في الترتيب، وإنما سمّي هذا القسم كبيرا لأن من ينظر إلى (جبذ) يعرف بالتأمل أنّه مشتق من

---

[1]– ينظر: أبنية الأفعال والأسماء، فخر الدين قباوة، ص: 123، 126، 127.

[2]– المفتاح في التصريف، ص: 48.

[3]– المفتاح في التصريف، ص: 48، وينظر: شرح المراح، العيني، ص: 34.

[4]– المفراح شرح مراح الأرواح، ص: 28، وينظر: شرح المراح، العيني، ص: 35.

(الجذب) لانعدام المناسبة بينهما"[1].

ت. الاشتقاق الأكبر:

وهو" أن يكون بينهما تناسب في المخرج نحو: (نعق) من (النهق) فإن بينهما مناسبة في المخرج، وإنما سمي هذا النوع أكبر لأن من ينظر إلى (نعق) يعلم بالتأمل القوي أنّه مشتق من (النهق) لفقدان المناسبة في اللفظ والترتيب"[2].

وأصل الاشتقاق عند البصريين: المصدر، وعند الكوفيين: الفعل ومذهب البصريين هو المعمول به عند أكثر النحاة.

وأما المشتقات فهي:

1- المصدر:

المصدر هو: "لفظ يدل على حدث غير مقترن بزمن مشتمل على أحرف فعله. مثل : ضرب – ضرباً وأكل – أكلاً، وهذا النوع ونظائره يكون المصدر فيه مشتملاً على أحرف فعله لفظًا وقد يشتمل عليها تقديرًا مثل : مازح – مزاحاً، والأصل أن يكون المصدر : ميزاحاً ، فالياء موجود في التقدير . وقد يكون أحد الحروف محذوفاً ومعوضًا بغيره، مثل : وهب – هبة ، فالأصل أن يكون المصدر : وَهْب ، غير أن الواو لحقها حذف وعوض عنها بالتاء في آخر المصدر".[3]

وإذا أردنا أن نفرق بين المصدر والفعل فإننا نقول: "الفعل: لفظ يدل على حدث إلى جانب دلالته على الزمن، فعندما نقول : ضَرَبَ – ضَرْبًا ، نجد أن الفعل ضرب دل على عملية الضرب " الحدث "كما دل على زمن وقوع الضرب ، وهو الزمن الماضي، أما المصدر : لفظ يدل على الحدث دون أن يدل على زمن وقوع الحدث ، فضرباً قد دل على عملية الضرب " الحدث " ولكنه لم يبين الزمن الذي وقع فيه"[4].

ومن المصادر التي وردت في ديوان رباعيات، حصرناها في الجدول التالي بمختلف دلالاتها:

المصدر	صيغته	فعله	دلالته
هوًى	فَعْل	هَوِيَ	يصاغ من الأفعال اللازمة مكسورة العين

[1]– المفراح شرح مراح الأرواح، ص: 28، وينظر: شرح المراح، العيني، ص: 36.

[2] – المصدرين نفسيهما، ص: 28، وص: 36 على الترتيب.

[3]– مقصوصات صرفية ونحوية، ثامر ابراهيم المصاورة، جامعة مؤتة، الأردن، 2007م، ص: 53.

[4]– المرجع نفسه، ص: 53.

صبر	فَعْل	صَبَرَ	الدلالة على الحدث
تيه	فَعْل	تاه	الدلالة على الحدث
وفاء	فَعَال	وفى	الدلالة على الحدث
لقاء	فِعَال	لقي	الدلالة على السير
رحيل	فَعِيل	رحل	الدلالة على السير
هجر	فَعْل	هجر	يصاغ من الأفعال المتعدية
صدّ	فَعْل	صدّ	يصاغ من الأفعال المتعدية
حزن	فُعْل	حزِن	يصاغ من الأفعال اللازمة مكسورة العين
ندامة	فَعَالة	ندم	يصاغ من الأفعال اللازمة مكسورة العين
وعد	فَعْل	وعد	يصاغ من الأفعال المتعدية
وقْع	فَعْل	وقع	يصاغ من الأفعال المتعدية
احتراق	افتعال	احترق	الدلالة على المبالغة في حدوث الفعل
غناء	فِعَال	غنّى	الدلالة على الصوت
غياب	فِعَال	غاب	الدلالة على امتناع
انكسار	انفعال	انكسر	الدلالة على المطاوعة
انتظار	انفعال	انتظر	الدلالة على المطاوعة
انفجار	انفعال	انفجر	الدلالة على المطاوعة
ارتحال	افتعال	ارتحل	المبالغة في حدوث الفعل
ابتهال	افتعال	ابتهل	المبالغة في حدوث الفعل
تقاذُف	تَفاعُل	تقاذف	الدلالة على المشاركة
صعود	فُعُول	صعَد	يصاغ من الأفعال اللازمة مفتوحة العين
جرح	فُعْل	جرح	يصاغ من الأفعال اللازمة مفتوحة العين
عزّ	فِعْل	عزّ	الدلالة على خصال معنوية
سكوت	فُعُول	سكت	يصاغ من الأفعال اللازمة مفتوحة العين

إلهام	إِفْعَال	ألهم	الدلالة على التعدية
انتباه	افتعال	انتبه	الدلالة على المبالغة في حدوث الفعل
طرب	فَعَل	طرب	يصاغ من الأفعال اللازمة مكسورة العين
ريّ	فَعْل	روى	يصاغ من الأفعال المتعدية
فتْح	فَعْل	فتح	يصاغ من الأفعال المتعدية
بعْث	فَعْل	بعث	يصاغ من الأفعال المتعدية
نداء	فِعَال	نادى	الدلالة على صوت
فيْض	فَعْل	فاض	يصاغ من الأفعال المتعدية
وقْع	فَعْل	وقع	يصاغ من الأفعال المتعدية
اخضرار	افعلال	اخضرّ	الدلالة على اللون
إبهار	إِفْعَال	أبهر	الدلالة على التكثير
إيمان	إِفْعَال	آمن	الدلالة على الصيرورة
انكشاف	انفعال	انكشف	الدلالة على المطاوعة
تهجّي	تَفَعُّل	تهجّى	الدلالة على التكثير والمبالغة
كرَم	فَعَل	كرُمَ	الدلالة على خصال معنوية
سؤال	فُعَال	سأل	الدلالة على الصوت
وجْد	فَعْل	وجَد	يصاغ من الأفعال المتعدية
تباهي	تَفَاعُل	تباهى	الدلالة على التظاهر والايهام
اتجاه	افتعال	اتّجه	الدلالة على الاختيار

2- اسم الفاعل:

تناول الصرفيون " اسم الفاعل" في كتبهم، من بينهم: أبو موسى الجزولي الذي يقول:

"اسم الفاعل بأنّه الماضي مفردا كان أو مكسّرا، أو مجموعا بالألف والتاء تجب فيه الإضافة إلى المفعول، إن كان فعله مما يتعدى ما لم يكن ثم مانع من الإضافة، المعنى أن اسم الفاعل هو المشتق من المصدر اسما

المناسب لا نسب إليه، ذلك المصدر جاريا على المضارع، والمراد من الجريان موازنته له حركة وسكونا عدة حروف نحو: ضارب، فإنه على عدة حروف، يضرب، وموافق له في نظم حركاته وسكناته"[1].

أمّا الشريف الجرجاني فيعرّف اسم الفاعل قائلا: " ما اشتق من يفعل لمن قام به الفعل بمعنى الحدوث وبالقيد الأخير خرج عنه الصفة المشبهة، واسم التفضيل لكونهما بمعنى الثبوت لا بمعنى الحدوث"[2].

وهو أيضا: "اسم مشتق من الفعل المبني للمعلوم للدلالة على وصف من قام بالفعل أو اتصف به على وجه الحدوث. مثل : كَتَب كاتِب، جَلَس جالِس، ذَهَب ذاهِب، خَرَج خارِج، نَزَل نازِل، ضَرب ضارِب، جَرَح جارِح، كَسَر كاسِر، فَهَم فاهِم، دَرَس دارِس"[3].

ومثال الماضي: "هذا ضارِب زيد أمس، ومثال المكسر هؤلاء ضرّاب زيد أمس، ومثال المجموع بالألف والتاء، هؤلاء ضاربات زيد أمس، وقوله: إن كان فعله مما يتعدى، لأن كلامه فيما ينصب المفعول وقوله: ما لم يكن ثمّ مانع من الإضافة والذي يمنع من الإضافة ثلاثة أمور: الألف واللام والتنوين، ونون التشبيه والجمع، ويراد باسم الفاعل حكاية الحال الماضية، ومعنى حكاية الحال الماضية، أنّك تقدر نفسك كأنك موجود في ذلك الزمان، وتقدر ذلك الزمان كأنه موجود الآن"[4].

أمّا الشريف الجرجاني فيعرّف اسم الفاعل قائلا: " ما اشتق من يفعل لمن قام به الفعل بمعنى الحدوث وبالقيد الأخير خرج عنه الصفة المشبهة، واسم التفضيل لكونهما بمعنى الثبوت لا بمعنى الحدوث"[5].

يرى بعض اللغويين المحدثين أمثال صالح سليم الفاخري بأنه: "من أكثر المشتقات أهمية في الدرسين التصريفي والنحوي على حد سواء، وترجع أهميته إلى كثرة استخدام الصيغة في الكلام، هذا من جهة، ويشبهه بالفعل المضارع من حيث الصيغة والدلالة، وهو يدل على حدث وعلى فاعل قام بالحدث، أو قام الحدث فيه، فمن الأول: كاتب، شاكر، مستخرج، فقد دلت على أحداث وهي: الكتابة والشكر والاستخدام، ومن الثاني منكسر، ومندحر، ومنشطر التي تدل على ما قام فيه الحدث، إذ أن الفاعل ليس هو الذي قام بحدث الانكسار، أو الاندحار، أو الانشطار، ولكنه هو الذي قام فيه الحدث"[6].

---

[1]– المقدمة الجزولية في النحو، الجزولي، ج1، ص: 146.

[2]– التعريفات، الشريف الجرجاني، ص: 16.

[3]– مقصوصات صرفية ونحوية، إبراهيم ثامر المصاورة، ص: 9.

[4]– المقدمة الجزولية في النحو، الجزولي، ج1، ص: 146.

[5]– التعريفات، الشريف الجرجاني، ص: 16.

[6]– تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، صالح سليم الفاغري، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 194.

ويرى زين كامل الخويسكي أنّ "اسم الفاعل هو الاسم المشتق الدال على الحدث وفاعله، ويعمل عمل فعله لازما ومتعديا وبدون شروط، لقوله تعالى: (والحافظين فروجهم والحافظات)، فجاء اسم الفاعل الحافظين ناصب لكلمة فروجهم، على المفعولية"[1].

وقد وظّف الشاعر اسم الفاعل في ديوانه بنسبة كبيرة، أوجزنا صيغه في الجدول التالي:

اسم الفاعل	صيغته	فعله	دلالته
نائي	فاعِل	نأَى	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
لاهبة	فاعِلة	لهب	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
هارب	فاعِل	هرب	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
صاخب	فاعِل	صخب	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
شاحب	فاعِل	شحب	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
ساخر	فاعِل	سخر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
عاشق	فاعِل	عشق	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
واحد	فاعِل	وحد	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
ملهب	مُفْعِل	ألهب	يصاغ من الفعل الثلاثي المزيد على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره
مذنب	مُفْعِل	أذنب	يصاغ من الفعل الثلاثي المزيد على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره
راهبة	فاعِلة	رهب	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
عابدة	فاعِلة	عبد	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
صاعدة	فاعِلة	صعد	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
شاهدة	فاعِلة	شهد	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
هاوية	فاعِلة	هوِي	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
قاضية	فاعِلة	قضى	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)

[1]– قواعد النحو والصرف، زين كامل الخويسكي، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002م، ص: 164.

ملتحف	مُفْتَعِل	التحف	يصاغ من الفعل الثلاثي المزيد على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره
صامت	فاعِل	صمت	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
ذاكرة	فاعِلة	ذكر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
ساحرة	فاعِلة	سحر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
فاترة	فاعِلة	فتر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
ناظر	فاعِل	نظر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
آسر	فاعِل	آسر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
خاطر	فاعِل	خطر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
شاعر	فاعِل	شعر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
عامرة	فاعِلة	عمر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
عالي	فاعِل	علا	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
محترق	مُفْتَعِل	احترق	يصاغ من الفعل الثلاثي المزيد على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره
خافق	فاعِل	خفق	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
مشخن	مُفْعِل	أثخن	يصاغ من الفعل الثلاثي المزيد على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره
ذابلة	فاعِلة	ذبل	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
ماثلة	فاعِلة	مثل	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
آفلة	فاعِلة	أفل	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
عاصف	فاعِل	عصف	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
كافرة	فاعِلة	كفر	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
حائرة	فاعِلة	حار	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
آتٍ	فاعِل	أتى	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)

ملهِب	مُفْعِل	ألهب	يصاغ من الفعل الثلاثي المزيد على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره
طالع	فاعِل	طلع	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
ناسك	فاعِل	نسك	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
داعي	فاعِل	دعا	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
نازف	فاعِل	نزف	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
حامل	فاعِل	حمل	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)
باحث	فاعِل	بحث	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فاعِل)

3- اسم المفعول:

يقول الشريف الجرجاني في تعريفه لاسم المفعول: "ما اشتق من يفعل لمن وقع عليه الفعل"[1].

ويعرف محمد إبراهيم عبادة اسم المفعول بأنه: "الاسم المشتق الدال على حدث، وما يوصف بوقوع الحدث عليه، ويكون على وزن (مفعُول)، إذا كان الفعل ثلاثيا مثل: نصر منصور، وكتب مكتوب، وعلى وزن الفعل المضارع المبني للمجهول مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، إذا كان الفعل غير ثلاثي مثل: مُنطلَق، ومُستخرَج، واسم المفعول يعمل عمل فعله المبني للمجهول"[2].

كما يعرفه محمد منال عبد اللطيف قائلا: "اسم مشتق، يصاغ من مصدر الفعل المبني للمجهول للدلالة على الحدث، وعلى من وقع عليه الفعل مثل مسموع"[3].

يعرف صادق البيضاني اسم المفعول قائلا: "وهو كل مصدر اشتق من مضارعه المغير الصيغة للدلالة على من وقع عليه الفعل، وهو ضربان : إما أن يكون من الثلاثي وإما من غير الثلاثي، فإن كان من الثلاثي فهو على وزن : مَفْعُول نحو : مَأْكُول ومَشْرُوب ومَضْرُوب ومَشْكُور ومَعْلُوم ومَسْلُوب ومَفْتُوح إلا أن يكون الفعل أجوف أو ناقصاً فإن كان أجوف فهو على وزن مضارعه مع ابدال حرف المضارعة ميماً نحو : قَالَ يَقُوْلُ : مَقُول ، وبَالَ يَبُولُ : مَبُول ، وبَاتَ يَبِيْتُ : مَبِيْت ، وبَاعَ يَبِيْعُ : مَبِيْع ، وثَابَ يَثِيْبُ : مَثِيْب إلا أن يكون مضارعه بالألف فإن اسم المفعول فيه على وزنه السابق بشرط اعادة الألف إلى أصلها نحو : هَابَ

[1]- التعريفات، الشريف الجرجاني، ص: 16.

[2]- معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011م، ص: 164.

[3]- المدخل إلى علم الصرف، محمد منال عبد اللطيف، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2000م، ص: 50.

يَهَابُ : مَهِيْب وإن كان ناقصاً فهو على وزن مضارعه مع ابدال حرف المضارعة ميماً وتضعيف الحرف الأخير منه نحو : دَنَا يَدْنُو : مَدْنُو ، وطَوَى يَطْوِي : مَطْوِي ، ووَقَى يَقِي : مَقِي وهلم جراً"[1].

وأما "إن كان من غير الثلاثي فهو على وزن اسم فاعله مع فتح ماقبل آخره نحو : دَحْرَج مُدَحْرَج وزَلْزَلَ مُزَلْزَل وجَلْبَبَ مُجَلْبَب وانْطَلَقَ مُنْطَلَق وانْكَسَرَ مُنْكَسَر واسْتَخْرَجَ مُسْتَخْرَج، وقد ورد من الثلاثي خلاف الأصل نحو : جَنَّ مَجْنُون وحَمَّ مَحْمُوم"[2].

وظف الشاعر عدة ألفاظ تندرج ضمن اسم المفعول، نوجزها في الجدول التالي:

اسم المفعول	صيغته	فعله	دلالته
حبيب	فعيل	حبّ	فعيل بمعنى مفعول
حبيبة	فعيل	حبّ	فعيلة بمعنى مفعولة
معلَّق	مُفَعَّل	علّق	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
مقدّس	مُفَعَّل	قدّس	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
متعَب–متعبَة	مُفْعَل	أتعب	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
مفعمة	مُفْعَل	أفعَمَ	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
ملامة	مُفْعَل	لاوم	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
معفّرة	مُفَعَّل	عفّر	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
مفتَن	مُفْعَل	أفتن	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
موعود	مفعول	وعد	يصاغ من الفعل الثلاثي على وزن مفعول

[1]– نزهة الطرف، شرح بناء الأفعال في علم الصرف، صادق البيضاني، ص: 173.

[2]– المرجع نفسه، ص: 173.

موصَد	مُفْعَل	أوصد	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
معقود	مفعول	عقد	يصاغ من الفعل الثلاثي على وزن مفعول
موشوم	مفعول		يصاغ من الفعل الثلاثي على وزن مفعول
متعَب	مُفْعَل	أتعب	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
مستباح	مُستَفعَل	استباح	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.
موبوء	مفعول	وبأ	يصاغ من الفعل الثلاثي على وزن مفعول
مثقَل	مُفْعَل	أثقل	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مضارعه مع قلب ياء المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.

4- اسم التفضيل:

وهو: "اسم مشتق من الفعل على وزن (أفعل) للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة معينة وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة، مثل : أكرمُ ، أحسنُ ، أفضلُ ، أجملُ ، أقبحُ ، ألطفُ ، أبخلُ ، أجبنُ"[1].

وهو أيضا: "اسم مصوغ من المصدر أو الفعل للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة واحدة وزاد أحدهما على الآخر في هذه الصفة"[2].

كما أنه "اسم مشتق على وزن أفعل يدل على زيادة موصوفة على غيره في هذه الصفة وتفضيله عليه"[3].

ويعرف صادق البيضاني اسم التفضيل بقوله: "وهو اسم مشتق من مصدره ليدل على أن شيئين اشتركا في صفة وفُضِّل أحدهما على الآخر بزيادة في تلك الصفة، ويصاغ على وزن : أَفْعَل نحو : زيدٌ أَعْظَمُ مِنْ عَمْرو وعمروٌ أَكْرَمُ من زيد ونحو : عليٌ أَشْجعُ من عَمْرو وهلم جراً"[4].

[1]- مقصوصات صرفية ونحوية، ثامر إبراهيم المصاورة، ص: 26.

[2]- المدخل إلى علم الصرف، محمد منال عبد اللطيف، ص: 55.

[3]- معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، محمد إبراهيم عبادة، ص: 136.

[4]- نزهة الطرف، شرح بناء الأفعال في علم الصرف، صادق البيضاني، ص: 177.

كما "يشترط لاسم التفضيل أن يكون فعلاً ثلاثياً متصرفاً تاماً غير منفي قابلاً للمغايرة مبنياً للمعلوم، إلا ترى أَنَّ قولنا : أَعْظَم وأَكْرم وأَشْجَع أفعال ثلاثية متصرفة من مصادرها وهي العظمة والكرم والشجاعة وقد جاء الكلام مبنياً للمعلوم تاماً غير منفي وفيه ذكر المغايرة إذ فُضِّل أحدهما على الآخر، وله ثلاث حالات وهي: إما أن يجرد من أل والإضافة كما مثلنا وإما أن يقترن بأل نحو: زيدٌ الأفضل ومحمدٌ الأكرم وعليٌ الأشجع وإما أن يضاف نحو : زيدٌ أولُ كاتب وعمروٌ أكرمُ رجلٍ وهلم جراً"[1].

ولم يستعمل الشاعر اسم التفضيل إلا قليلا، وهي:

اسم التفضيل	صيغته	دلالته
ما أرحب	ما أفعَلَ	اشتراك شيئين في الصفة مع زيادة أحدهما على الآخر
ما أكبر	ما أفعَلَ	اشتراك شيئين في الصفة مع زيادة أحدهما على الآخر

5- اسم الآلة:

يقول ابن يعيش (ت.643 هـ) في تعريفه لاسم الآلة: "هو اسم ما يعالج به وينقل ويجيء على مفعل ومفعلة ومفعال، كـ المقص والمحلب والمكسحة والمصفاة والمقراض والمفتاح"[2].

ويقول ابن الحاجب (ت.646 هـ): "الآلة على مِفْعَل، ومِفْعَال ومِفْعَلَة، كـ المحلب والمفتاح والمكسحة"[3].

ويعرّف بأنه: "اسم مشتق من الفعل للدلالة على الأداة التي يقعُ بِها الفعل، مثل: مِبرد، مِغسلة مِنشار، مِقص، مِفك، مِشرط، مِفتاح، مِعصرة، مِنفاخ، مِذياع، مِقياس"[4].

كما يراد بها: "الاسم الدال على الآلة التي يتم بها الفعل، وقد يكون ذلك الاسم جامدا مثل: قلم وسكين وفأس، وقد يكون مشتقا مثل: منشارومبرد ومكنسة، ةالمشتق له أوزان معينة هي: مِفْعَل، ومِفْعَال ومِفْعَلَة وأقر مجمع اللغة العربية بالقاهرة صيغة فعّالة"[5].

ويعرفه صادق البيضاني: " وهو اسم مشتق من الفعل الثلاثي المتعدي ليدل على آلة.

ويصاغ على وزن : **مِفْعَل** نحو : مِفْصَل ومِصْعَد ومِشْرَط .

---

[1]- **نزهة الطرف، شرح بناء الأفعال في علم الصرف، صادق البيضاني ، ص: 177.**

[2]- **شرح المفصل، ابن يعيش، ج7، ص: 111.**

[3]- **الشافية في علم التصريف، ص: 31.**

[4]- **مقصوصات صرفية ونحوية، ثامر إبراهيم المصاورة، ص: 37.**

[5]- **معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، محمد إبراهيم عبادة، ص: 134.**

أو على وزن : **مِفْعَال** نحو : مِفْتَاح ومِنْشَار ومِخْيَاط ومِهْمَاز ومِنْظَار ومِلْقَاط .

أو على وزن : **مِفْعَلة** نحو : مِكْنَسَة ومِلْعَقَة ومِخْيَطَة والأصل في هذا الباب السماع"[1].

وأما: "صوغه: لا يصاغ إلا من الفعل الثلاثي المتعدي على الأوزان الثلاثية التالية:

1- مِفْعَال بكسر الميم، مثل: مِنْشَار، مِسْمَار، مِحْرَاث، مِلقَاط، مِثْقَاب، مِفْتَاح، مِزْمَار، مِنْظَار، مِهْمَاز مِسْبَار، مِيزَان، مِنْفَاخ، مِقْيَاس، مِكْيَال، مِصْبَاح ، مِقْرَاض، مِزْرَاب، مِبْذَار .

2- مِفْعَل بكسر الميم، مثل: مِنْجَل، مِبْرَد، مِغْزَل، مِعْوَل، مِقْصَ، مِصْعَد، مِشْرَط، مِدْفَع، مِسنّ، مِصْعَد مِهْبَط، مِكْبَس، مِلْقَط، مِبْضَع، مِعْجَن، مِنْجَل، مِحكّ، مِرْجَل، مِحْلَب، مِبْسَم، مِجْهَر، مِثْقَب.

3- مِفْعَلة بكسر الميم، مثل: مِغْسَلة، مِعْصَرة، مِبْشَرة، مِلعَقة، مِسْطَرة، مِجْرَفة، مِنْشَفة، مِطْرَقة، مِكوَاة، مِعْجَنه مِصْيَدة، مِروَحة، مِمْسَحة، مِكنَسة، مِظلّة، مِمْحَاة' مِبرَاة، مِدْحَلة"[2].

ولم يستعمل الشاعر كثيرا صيغ اسم الآلة، وجلها تمثلت في ثلاثة ألفاظ، وهي:

اسم الآلة	صيغته	دلالته
مجداف	مِفْعَال	يصاغ من الفعل الثلاثي المتعدي على وزن (مِفْعَال)
مفتاح	مِفْعَال	يصاغ من الفعل الثلاثي المتعدي على وزن (مِفْعَال)
مجمَر	مِفْعَل	يصاغ من الفعل الثلاثي المتعدي على وزن (مِفْعَل)

6- الصفة المشبهة:

يعرّف الزمخشري (ت.538 هـ) الصفة المشبهة بقوله: "الصفة المشبهة هي التي ليست من الصفات الجارية، وإنما هي صفة مشبهة بها في أنها تذكر وتؤنث وتثنى وتجمع نحو: كريم وحسن وصعب، وهي لذلك تعمل عمل فعلها فيقال زيد كريم حسبه وحسن وجهه وصعب جانبه"[3].

ثم يشرح ابن يعيش (ت.643 هـ) هذا التعريف قائلا: "الصفة المشبهة باسم الفاعل ضرب من الصفات على الموصوفين في إعرابها جرى أسماء الفاعلين وليس مثلها في جريانها على أفعالها في الحركات والسكنات وعدد الحروف، وإنما لها شبه بها وذلك من قبل أنها تذكر وتؤنث وتدخلها الألف واللام وتثنى

[1]- نزهة الطرف، شرح بناء الأفعال في علم الصرف، صادق البيضاني، ص: 177.

[2]- مقصوصات صرفية ونحوية، ثامر إبراهيم المصاورة، ص: 37، 38.

[3]- شرح المفصل، ابن يعيش، ج7، ص: 81.

وتجمع بالواو والنون، فإذا اجتمع في النعت هذه الأشياء التي ذكرناها أو أكثرها شبهوه بالأسماء الفاعلين فأعملوه فيها بعده، وذلك نحو: حسن وشديد وصعب وكريم"[1].

كما تعرّف بأنها: "اسم مشتق من الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل على وجه الثبوت، مثل: حَسَنٌ، وأَحمَرُ، وعَطْشانُ، وتَعِبٌ، وكَرِيمٌ، وخَشِنٌ، وبَطَلٌ، فرحانُ، شَهْمٌ، طَاهِرٌ، وقد سمي هذا النوع من المشتقات بالصفة المشبهة؛ لأنها تشبه الفاعل في دلالتها على معنى قائم بالموصوف"[2].

غير أن الفرق بينها وبين اسم الفاعل "أنه يدل على من قام به الفعل على وجه الحدوث والتغيير والتجدد، وهي تدل على من قام بالفعل على وجه الثبوت في الحال أو الدوام، ولا يعني الثبوت بالضرورة الاستمرار، فكلمة فرح وغضبان ورقيق وكريم كل منها وصف ثابت في موصوفها، ولكن ليس من الضروري أن يستمر هذا الثبوت ، بل قد يكون ثبوتاً في الحال أو ثبوتاً على الدوام"[3].

ويعرف صادق البيضاني الصفة المشبهة بقوله: "وهي اسم صِيْغَ من اللازم ليدل على اسم الفاعل وقد سميت بهذا الاسم لكونها أشبهت اسم الفاعل في المعنى، وتصاغ من: فَعِلِ الذي مؤنثه فَعِلَة نحو: طَرِبَ طَرِبَة وأَشِرَ أَشِرَة وطَرَحَ طَرِحَة وبَطِرَ بَطِرَة أو من أَفْعَلَ الذي مؤنثه فَعْلاء نحو : أَحْمَر حَمْرَاء وأَعْوَرَ عَوْرَاء وأَهْيَفَ هَيْفَاء وأَجْهَرَ جَهْرَاء، أو من فَعْلان الذي مؤنثه فَعْلَى نحو : غَضْبَان غَضْبَى وسَكْرَان سَكْرَى وعَطْشَان عَطْشَى ويَقْظَان يَقْظَى"[4].

أما: الفرق بين الصفة المشبهة واسم الفاعل تختلف الصفة المشبهة عن اسم الفاعل في أمورٍ خمسة هي[5] :

1. أنها تصاغ من الفعل الثلاثي اللازم، أما اسم الفاعل فيصاغ من الثلاثي اللازم والمتعدي على حدٍ سواءَ وما ورد من صفات مشبهة مشتقة من أفعال ثلاثية متعدية فهي سماعية كعليم، وسميع، أو جاءت على وزن اسم الفاعل بعد إنزال فعله منزلة اللازم وأريد به الدوام مثل: قاطع السيف ، ومسمع الصوت .

2. أنها لا تكون إلا للمعنى الدائم الملازم لصاحبها في كل الأزمنة (الثبوت). مثل : محمد حسن الخلق. فحسن صفة لخلق محمد لازمته على الدوام في الماضي والحاضر والمستقبل.

---

[1]– شرح المفصل، ابن يعيش، ج7، ص: 81.

[2]– مقصوصات نحوية وصرفية، ثامر إبراهيم المصاورة، ص: 20.

[3]– المرجع نفسه، ص: 21.

[4]– نزهة الطرف، شرح بناء الأفعال في علم الصرف، صادق البيضاني، ص: 175.

[5]– المرجع نفسه، ص: 26.

إلا إذا وجدت قرينة تدل على خلاف الحاضر. كأن تقول : كان محمد حسناً فقبح أما اسم الفاعل فلا يكون إلا لأحد الأزمنة الثلاثة.

3. أنها يغلب عليها عدم مجاراتها المضارع تذكيراً وتأنيثاً – أي في حركاته وسكناته – كما في قولنا جميل الظاهر، أبيض الشعر، ضخم الجثة.

ويقل في مجاراتها له كما في قولنا : طاهر القلب، معتدل القامة.

ومن غير الثلاثي تلزم مجاراتها له، أما اسم الفاعل فإنه يجاري المضارع في النوعين لزوماً.

والمقصود من المجاراة المذكورة: الموافقة العامة في الحركات والسكنات وإن اختلفت أعيان الحركات فالصفة فَرَحٌ مفتوحة الأول ومفتوحة الثاني ، في حين أن فعلها يَفْرح مفتوح الأول وساكن الثاني.

4. عدم تقدم منصوبها عليها بخلاف منصوب اسم الفاعل.

5. أنها تجوز إضافتها إلى فاعلها، بل يستحسن فيها ذلك، مثل : حسن الخلق، ومعتدل الرأي، كريم الحَسَب حَسَنُ الوجه، والأصل : حسن خلقه، ومعتدل رأيه، أما اسم الفاعل فلا يجوز فيه ذلك، فلا يقال : الفارس مصيب السهم الهدف. أي : مصيب سهمه الهدف.

وبعد تتبعنا ديوان رباعيات، وجدنا صيغ الصفة المشبهة قليلة، والتي جمعناها في الجدول التالي:

الصفة المشبهة	صيغتها	دلالتها
حُطام	فُعَال	تصاغ من الفعل اللازم لإثبات الصفة على وجه الثبوت والدوام.
مَلاك	فعَال	تصاغ من الفعل اللازم لإثبات الصفة على وجه الثبوت والدوام.
حيران	فعلان	تصاغ من الفعل اللازم لإثبات الصفة على وجه الثبوت والدوام.

7– اسم المرة:

يعرّف ابن الحاجب اسم المرة بقوله (ت.646 هـ): "والمرة من الثلاثي المجرد مما لا تاء فيه على (فعْلة) نحو: ضربة وقتلة، وما عداه على المصدر المستعمل نحو: إناخة، فإن لم تكن تاء زدتها، وأتيته إتيانه، لقيته لقاءة شاذ"[1].

أما العيني (ت.855 هـ) فيقول: "المرة من الفعل الثلاثي تجيء على وزن فَعْلَة بفتح الفاء وسكون العين، نحو: ضربت ضربة، وقمت قومة، ومن الثلاثي المزيد فيه على مصدره المستعمل بزيادة الهاء، كالإعطاء

[1]– الشافية في التصريف، ص: 29.

والانطلاقة، وغيرهما، وإذا كان الفعل الثلاثي في مصدره تاء، أو غير الثلاثي مع التاء في مصدره، فالمرة منها على مصدرها المستعمل مع توصيفهما بالواحدة، رحمته رحمة واحدة، ودحرجته دحرجة واحدة، ولا تجتلب تاء أخرى لئلا تجتمع تاءان، فإن قيل إن التاء في دحرجة ورحمة كافية في الدلالة على الواحدة ولا حاجة إلى الصفة، قيل له: إن التاء في المصدر تدل على الواحدة عن طريق الاحتمال، وأما عن طريق الصفة فعلى القطع ما تقتضيه الحال"[1].

ويعرّف بأنه: "هو مصدر مصوغ من الفعل للدلالة على حصول الحدث مرة واحدة، مثل: دار دَوْرة أكل أَكْلة، شرب شَرْبة، ضرب ضَرْبة، وثب وَثْبة، دقّ دَقْة، صاح صَيْحة، ركع رَكْعة، غفى غَفْوة، نظر نَظْرة صال صَوْله، جمع جَمْعه، سال سَيْله، جلس جَلْسة، هز هَزْة"[2].

ولصياغة اسم المرة لابد من توفر عدة شروط وهي:

أ – أن يكون فعله تاماً ، فلا يصاغ من كان الناقصة وأخواتها.

ب – ألا يكون قلبياً ، فلا يصاغ من ظن وأخواتها.

ج – ألا يدل على صفة ثابتة ، فلا يصاغ من حسن وخبث "[3].

ويعرف صادق البيضاني مصدر المرة بقوله: "وتعريفه : كل مصدر صِيْغَ ليدل على الحدث مع إفادة أنه حدث مرة واحدة وهو ضربان : إما مصدر مرة من الثلاثي وهذا على وزن : فَعْلَه نحو : جَلَسَ جَلْسَة وقَامَ قَوْمَة وشَرِبْتُ شَرْبَةً وضَرَبَت ضَرْبَةً وقَتَلْتُ قَتْلَةً ومَشَى مَشْيَةً ونحوها مما هو بفتح الفاء ، وإما مصدر مرة من غير الثلاثي وهذا يصاغ على مصدره الأصلي حسب أبواب التصريف في المصدر العادي بزيادة تاء في آخره نحو : افْتَتَحَ افْتِتَاحَةً وهَلَّلَ تَهْلِيْلَةً واسْتَعْمَلَ اسْتِعْمَالَةً ونحوها من الألفاظ"[4].

ومن الألفاظ التي استعملها الشاعر في ديوانه والتي تدلّ على مصدر المرة أوجزناها في الجدول التالي:

اسم المرة	صيغته	دلالته
لحظة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
لفحة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
جمرة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)

[1]– شرح المراح في التصريف، ص: 145.

[2]– مقصوصات صرفية ونحوية، ثامر إبراهيم المصاورة، ص: 75.

[3]– المرجع نفسه، ص: 75.

[4]– نزهة الطرف، شرح بناء الأفعال في علم الصرف، صادق البيضاني، ص: 170.

نغمة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
سكرة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
تنهيدة	تفعيلة	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مصدره مع إضافة التاء في آخره.
ابتسامة	افتعالة	يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن مصدره مع إضافة التاء في آخره.
لعنة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
ضربة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
خفقة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
فرحة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
موجة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
خطوة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
غيمة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
نجمة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
لوعة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
ركعة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)
صرخة	فَعْلة	يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (فَعْلَة)

8- صيغة المبالغة:

تعرّف بأنها: " أسماء تُشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل بقصد المبالغة، وقد تحول صيغة اسم الفاعل نفسها إلى صيغ المبالغة، مثل: صام صوام، قام قوام، فعل فعال، ومثل: صائم صوام، قائم قوام فاعل فعال"[1].

أما صوغها: لا تؤخذ صيغ المبالغة إلا من الأفعال الثلاثية على الأوزان التالية وهي الأشهر[2] :

1 . فعَّال، مثل: ضرّاب، قوّال، قتّال، حمّال، جبّار، فتّاك، غفّار، كذّاب.

2. مِفعال، مثل: مِنوال، مِكثار، مِنحار، مِقدام، مِعوان، مِطعان، مِضياع، مِزواج، مِهذار، مِعطار، مِتلاف مِعطاء، مِقوال.

[1]- مقصوصات صرفية ونحوية، ثامر إبراهيم المصاورة، ص: 12.

[2]- المرجع نفسه، ص: 12، 15.

3 . فَعُول، مثل: صَدُوق، جَزُوع، شَكُور، غَفُور، صَبُور، حَسُود، كَذُوب، عَجُول، هَتُون.

4 . فعيل، مثل: رحيم، عليم، هزيل، فهيم، سميع، حسيب، بصير، قدير.

5 . فَعِل، مثل: حَذِر، فَطِن، قَلِق، سَمِع، فَهِم، مَلِك، سَئِم، مَزِق، جَحِد، لَبِق، جَهِل، نَهِم، شَرِه.

ونحو: من مأمنةِ يؤتي الحَذِر.

كما وردت لصيغ المبالغة أوزان أخرى غير التي ذكرناها وقد اعتبرها الصرفيون القدماء غير قياسية إلا أنها وردت في القرآن الكريم ، وهذه الأوزان هي[1] :

أ – فُعّال، مثل: طُوّال، كُبار، وُضّاء. وفُعال بتخفيف العين.

ب – فِعِّيل، مثل: صِدّيق، قِدّيس، سِكّير، قِسيّس، شِرّيب، شِرّير، دِرّيس.

ج – مِفعيل، مثل: مِعطير، مِسكين، مِنطيق، مِسكير.

د – فُعَلة ، مثل : هُمَزة ، حُطَمة ، لُمَزة ، هُوَزه، ضُحَكة ، مُسَكه ، صُرَعه.

هـ – فاعول، مثل: فاروق، ناطور، ساكوت، قابوس، ناموس، جاسوس.

و – فيعول ، مثل : قيوم ، ديوث.

ز – فُعّول ، كقوله تعالى : الملك القُدّوس.

ح – فَعّالة ، مثل :علاّمة ، فهاّمة ، جوّاله ، رجّاله ، رحّاله ، سمّاعه.

ط _ فَعالِ ، مثل فَساق : كثير الفسق.

ي . مِفْعَل ، مثل : مِسْعَر : مسعرُ فتنٍ ، أي يُكثر من إشعالها.

ك . مِفْعَالة ، مِجْزَامة.

ل . فَعَالة ، بَقَامَة : كثير الكلام.

م . فُعَل ، غُدَر : كثير الغدر ، أُبَر ، حُبَر.

3 . إن صيغ (فَعول ، مِفعل ، مِفعال ، مِفعيل) ، صيغ يستوي فيها المذكر والمؤنث.

4 . يأتي على وزن فعّال أسماء تدل على ذوي حرفه وليست صيغ مبالغة انتبه مثل : نجّار ، حدّاد ، كلاّس خبّاز ، جمّال ، بزّار ، صبّاغ ، قصّاب.

5 . يشيع هذه الأيام على ألسنة العامة أسماء على وزن فِعّيل تدل على ذوي حرفة ، ولكنهم يفتحون الفاء وهذا خطأ والصواب كسرها مثل : (دِهيِّن ، قِصيِّر، طريِّش ، لحِيِّم).

[1]– مقصوصات صرفية ونحوية، ثامر إبراهيم المصاورة، ص: 12، 15.

ومن صيغ المبالغة التي استعملها الشاعر في ديوان رباعيات، نوجزها في الجدول التالي:

صيغة المبالغة	صيغتها	دلالتها
حلاّج	فعّال	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعَّال.
وحيد	فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.
حزين	فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.
جديد	فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.
طليق	فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.
بعيد	فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.
وقيد	فعيل فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.
حصيد	فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.
لهيب	فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.
ذليل	فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.
نديّ	فعيل	تصاغ من الثلاثي المتعدي على وزن فعيل.

تحمل هذه الألفاظ كلها دلالة الكثرة و المبالغة في الوصف.

9- اسما الزمان والمكان:

يقول الشريف الجرجاني في تعريفه لاسما الزمان والمكان: " اسم الزمان والمكان مشتق من يفعل لزمان أو مكانٍ وقع فيه الفعل"[1].

ويقول سعد الدين التفتزاني: "اسمان وضعا لزمان أو مكان باعتبار وقوع الفعل فيه مطلقا من غير تقييد، وهو من الألفاظ المشتركة، مثلا: المجلس يصلح لمكان الجلوس وزمانه"[2].

ويرى بعض المحدثين أنّ: "اسم الزمان هو الاسم المشتق الدال على زمن حدوث الفعل، ويأتي على وزن مَفْعَل، أو مَفْعِل من الفعل الثلاثي، ومن غير الفعل الثلاثي بزنة اسم المفعول منه، مثل: مَطْلَع ومَوْعِد ومجتمَع، أما اسم المكان فيعرفه بأنّه الاسم المشتق الدال على مكان حدوث الفعل، وقد يكون على وزن

[1]- التعريفات، الشريف الجرجاني، ص: 16.

[2]- شرح مختصر التصريف العزي، التفتزاني، ص: 184.

مَفْعَل، أو مَفْعِل بفتح الميم وسكون الفاء وفتح العين أو كسرها، إذا كان فعله ثلاثيا، ويكون على وزن اسم المفعول إذا كان فعله غير ثلاثي، مثل: مَعبَد، ومَلهَى، ومَنزِل، ومهبِط، وموعِد، ومنتَج، ومستشفَى"[1].

ويقول آخر: "اسما الزمان والمكان اسمان مشتقان يصاغان بطريقة واحدة للدلالة على زمان وقوع الحدث، مثل: قابلته مغرب الشمس ومطلع القمر، فالكلمات الأولى دلت على وقت غروب الشمس ووقت طلوع القمر، أمّا الثانية فدلت على مكان غروب الشمس، ومكان طلوع القمر"[2].

ويقول محمد منال عبد اللطيف: "اسما الزمان والمكان مصوغان للدلالة على المعنى المجرد، وعلى زمان وقوع الفعل أو مكانه، مثل: مرمى، موعد، موقف"[3].

فالفرق بين اسم الزمان واسم المكان هو أن: "اسم الزمان : هو اسم مشتق للدلالة على زمان وقوع الفعل، مثل : مَوْعِد، مَوْلِد، مَرْمَى، مُنتَهى، مَسْرى، مَرْتَع ، مَرْصَد، واسم المكان : هو اسم مشتق للدلالة على مكان وقوع الفعل"[4].

ويعرف صادق البيضاني اسما الزمان والمكان بقوله: "اسمان مشتقان من مصدرهما ليدل الأول على زمان وقوع الفعل والثاني على مكانه، وهما إما أن يكونا من فعل ثلاثي أو من غيره فإن كانا من فعل ثلاثي فُتِح أو ضُمَّ عين مضارعه فهما على وزن : مَفْعَل.

مثال مفتوح العين في المضارع نحو : فَتَحْتُ مَفْتَحَ زَيْدٍ ، وطَرَحْتُ مَطْرَحَ عَمْرو.

ومثال مضموم العين في المضارع نحو : نَصَرْتُ مَنْصَرَ زيد ، ونَظَرْتُ مَنْظَرَ عَمْرو ، ويلحق بذلك ما لامه حرف علة نحو : مَرْمَى ومَرْعَى ومَسْمَى فإن كان عين مضارعه مكسورة فهو على وزن: مَفْعِل نحو: ضَرَبْتُ مَضْرِبَ زَيْدٍ وجَلَسْتُ مَجْلِسَ عَمْرو، ويلحق بذلك ما فاؤه حرف علة نحو: مَوْعِد ومَوْثِل وكذلك لو كان الفعل أجوف وعينه ياء نحو: جِئْتُ مَصْيَفَ العامِ السابق.

وأما إذا كانا من غير الثلاثي فهما على وزن اسم المفعول نحو : دَحْرَجْتُ مُدَحْرَجَ زيد واسْتَخْرَجْتُ مُسْتَخْرَجَ عَمْرو وهلم جراً"[5].

---

[1]– معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والبلاغة، محمد إبراهيم عبادة، ص: 135، 138.

[2]– تصريف الأسماء والمصادر والمشتقات، ص: 229.

[3]– المدخل إلى علم الصرف، ص: 57.

[4]– مقصوصات نحوية وصرفية، ثامر إبراهيم المصاورة، ص: 23.

[5]– نزهة الطرف، شرح بناء الأفعال في علم الصرف، صادق البيضاني، ص: 176.

وأما: "صياغتهما: يصاغ اسما الزمان والمكان على النحو التالي :

أولاً : يصاغان من الفعل الثلاثي على وزنين :

أ – على وزن " مَفْعَل " وذلك في حالات أولها إذا كان الفعل مفتوح العين في المضارعة ومن أمثلتها، مثل: سبح مَسبَح ، نهج منَهَج، شرب مشرَب، قرأ مقرَأ، بدأ مبدَأ، جمع مجمَع، شهد مشهَد، لعب ملعَب، وذلك أن هذه الأفعال مفتوحة العين في المضارع، فهي: يسبَح وينهَج ويشرَب ويقرَأ ويبدَأ ويجمَع وشهَد ويلعَبُ وثانيهما إذا كان الفعل صحيح الآخر ومضارعه مضموم العين.

مثل : رسم مرسَم ، قام مقام ، سكن يسكن ، خرج مخرَج ، هجر مهجَر ، هرب مهرَب . وذلك أن هذه الأفعال صحيحة الآخر ومضمومة العين في المضارع ، فهي :يرسُم ويسكُن ويخرُج ويهجُر ويهرُب، وثالثهما إذا كان الفعل ناقصاً أي أخره حرف علة (معتل اللام)"[1].

ويصاغ على وزن" مَفْعِل"، وذلك في حالات أولها إذا كان الفعل مكسور العين في المضارعة مثل : نزل مَنْزِل، هبط مَهْبِط، صار مَصْيِر، جلس مَجْلِس، عرض مَعْرِض، حلّ مَحِلّ، عدن مَعْدِن، نسك مَنْسِك، جزر مَجْزِر، صرف مَصْرِف، حبس مَحْبِس. فهذه كلها من أفعال ثلاثية عين مضارعها مكسور وهي: ينزِل ، يهبِط ، يصيِر ، يجلِس ، يعرِض ....، وثانيهما إذا كان الفعل مثالاً أي أوله حرف علة وصحيح الأخر ، مثل : وعد موعِد ، وقع موقِع ، ورد مورِد ، وضع موضِع ، وصل موصِل"[2].

أبنية اسما الزمان والمكان ودلالاتهما في الديوان:

المصدر	صيغته	دلالته
موعد	مَفْعِل	اسم زمان من الفعل ثلاثي معتل الفاء (مثال) يأتي على مفعِل.
موسم	مَفْعِل	اسم زمان الفعل ثلاثي معتل الفاء (مثال) يأتي على مفعِل.
مغيب	مَفْعِل	اسم زمان الفعل ثلاثي معتل العين (أجوف) يأتي على مفعِل.
معبد	مَفْعَل	اسم مكان يصاغ من الفعل الثلاثي على وزن مفعَل.
منتهى	مفْتَعَل	اسم زمان من الفعل غير الثلاثي على وزن اسم المفعول.
موكب	مَفْعِل	الفعل ثلاثي معتل الفاء (مثال) يأتي على مفعِل.
مذهَب	مَفْعَل	يصاغ من الفعل الثلاثي على وزن مفعَل.

[1]– مقصوصات صرفية ونحوية، ثامر إبراهيم المصاورة، ص: 24.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 23، 25.

خمسة عشر: الاسم بحسب الإفراد والتثنية والجمع:

ينقسم الاسم بحسب هذا التقسيم إلى مفرد، ومثنى، وجمع.

1. المفرد:

اشتق المفرد من فَرَدَ يَفْرُدُ فَرْدًا، و"الفرد: ما كان وحده، يقال فَرَدَ يَفْرُدُ، وانْفَرَدَ انْفِرَادًا وأَفْرَدْتُهُ: جَعَلْتُهُ واحدا... والله الفرد تفرّد بالربوبية والأمر دون خلقه"[1].

والمفرد اصطلاحا" ما دلّ على واحد كرجل وامرأة وقلم وكتاب، أو هو ما ليس مثنى ولا مجموعا، ولا ملحقا بهما"[2].

2. المثنى:

والمثنى لغة من" ثَنَّيْتُ الشيءَ تَثْنِيَة: جعلته اثنين... وثنيت الرجل فأنا ثانيه"[3].

ومعنى التثنية: "ضم اسم إلى اسم مثله في اللفظ، فيختصر ذلك بأن يقتصر على لفظ أحدهما، إذ لا فرق بينه وبين الآخر... وذلك قولك: رجل ورجل ثم تقول: رجلان ... فيكون ذلك أخصر من تكرير الاسم ولذلك لم تجز تثنية اسمين مختلفي اللفظ، كقولنا: زيد وبكر"[4].

ويستعمل ابن مالك (ت.672 هـ) هذا المصطلح قائلا: "التثنية جعل الاسم القابل دليل اثنين متفقين في اللفظ غالبا، وفي المعنى على رأي بزيادة ألف في آخره رفعا، وياء مفتوح ما قبلها جرا ونصبا، تليهما نون مكسورة"[5].

3. الجمع:

الجمع هو ضم ثلاثة أسماء فأكثر إلى بعضها، أما اصطلاحا فهو ما زاد على اثنين فأكثر، وجيء به من أجل الإيجاز والاختصار، فعوضا عن قولنا: جاء محمد ومحمد ومحمد نقول: جاء المحمدون.

وقد عرف مصطلح الجمع منذ سيبويه (ت.180 هـ) حيث تردد كثيرا هذا المصطلح عنده وفي عدّة مواضع، منها:" هذا باب ما لحقته الزائدتان للجمع والتثنية"[6].

---

[1]– معجم العين، مادة (فرد).

[2]– شذا العرف في فن الصرف، ص: 122.

[3]– معجم العين، مادة (ثني).

[4]– الإيضاح في علل النحو، ص: 121.

[5]– تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 12.

[6]– الكتاب، سيبويه، ج3، ص: 372.

ويستعمل أبو القاسم الزجاجي (ت.337 هـ) مصطلحي الجمع والجموع، فيقول: "والجموع تختلف في الكمية والأعداد في قلتها وكثرتها، كما اختلفت الآحاد في أشخاصها وأبنيتها فاختلفت أبنية الجموع لاختلاف مقاديرها وأنواعها، وأجناسها وقلتها وكثرتها"[1].

أولا– أقسام الجمع:

ينقسم الجمع إلى ثلاثة أقسام جمع المذكر السالم، وجمع المؤنث السالم وجمع التكسير.

أ. جمع المذكر السالم:

أطلق العلماء عليه عدّة مصطلحات منها التصحيح، والمصحح، والسالم، فأما التصحيح فسمّاه به البعض العلماء، منهم ابن مالك (ت.672 هـ) حيث قال: "والجمع جعل الاسم القابل دليل ما فوق اثنين ... بزيادة في الآخر مقدّر انفصالها لغير تعويض، وهو التصحيح، وإن كان لمذكر فالمزيد في الرفع واو بعد ضمة، وفي الجر والنصب ياء بعد كسرة، تليها نون مفتوحة، تكسر ضرورة وتسقط للإضافة أو الضرورة." [2].

ب. جمع المؤنث السالم:

جمع المؤنث السالم هو القسم الثاني من أقسام الجمع، وقد أشار إليه سيبويه (ت.180 هـ) قائلا:" هذا باب الإضافة إلى كل اسم لحقته التاء للجمع: وذلك نحو مسلمات، وتمرات ونحوهما"[3].

ويقسم ابن الحاجب (ت. 646 هـ) الصحيح أيضا إلى قسمين: صحيح المذكر، وصحيح المؤنث وصحيح المؤنث هو" ما لحق في آخره ألف وتاء"[4].

فالجمع ينقسم إلى قسمين: صحيح ومكسر وسيأتي، والصحيح بدوره يتفرع إلى جمع المذكر وجمع المؤنث.

ت. جمع التكسير:

جمع التكسير هو قسم جمع الصحيح، وهو ثالث نوع من أنواع الجمع ومصطلح التكسير وذكره قبله الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت.175 هـ) الذي حكى عنه قائلا:" سألت الخليل عن قولهم: الأشعرون فقال:

---

[1]– الكتاب، سيبويه، ج3، ص: 244.

[2]– تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 13.

[3]– الكتاب، سيبويه، ج3، ص: 372.

[4]– متن الكافية، مجموع مهمات المتون، ص: 411.

إنما ألحقوا الواو والنون كما كسروا، فقالوا: الأشاعر، والأشاعث، والمسامعة، فكما كسروا مسمعا والأشعث حين أرادوا بني مسمع وبني الأشعث، وألحقوا الواو والنون"[1].

ذكره سيبويه (ت.180 هـ) عندما قال:" هذا باب تكسير الواحد للجمع"[2].

ويعرّفه أيضا ابن مالك (ت. 672 هـ) قائلا: "والجمع: جعل الاسم القابل دليل ما فوق اثنين كما سبق بتغيير ظاهر أو مقدّر، وهو التكسير"[3].

1- أوزان جمع القلة:

لهذا الجمع أربعة أوزان وهي[4] :

1. **أَفْعُل**: نحو: أكلب وأفلس.
2. **أَفْعَال**: نحو: أحمال وأعدال.
3. **أَفْعِلَة**: نحو: أمثلة وأرغفة.
4. **فِعْلَة**: نحو: صِبْيَة وفتية.

2- أوزان جمع الكثرة:

يقول سيبويه (ت.180 هـ) في أوزان الكثرة أنّه إذا تجاوز العدد هذا البناء "قد يجيء على (فِعَال) وعلى (فُعُول) وذلك قولك: كلاب وكباش، ونعال، وأما الفعول فنسور وبطون... وربما جاء (فَعِيلا) وهو قليل نحو: كليب وعبيد"[5].

ولجمع الكثرة أوزان كثيرة، وهي[6] :

1. **فُعْل**: وهي لأَفْعَل وفَعْلَاء نحو: حمر وحمراء وحمر.
2. **فُعُل**: ويطرّد في الوصف على فَعُول بمعنى فَاعِل: نحو، غفور غفر وصبور صبر.
3. **فُعَل**: وهو لفُعْلَة: وفُعْلَى نحو: غرفة، وغرف، وصغرى صغر.

---

[1]- الكتاب، سيبويه، ج3، ص: 410.

[2]- المصدر نفسه، ص: 576.

[3]- تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 12،13.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 122 ، وينظر: شذا العرف في فن الصرف، ص: 132،133.

[5]- الكتاب، سيبويه، ج3، ص: 567.

[6]- ينظر تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص: 270، وشذا العرف في فن الصرف، ص: 134.

4. **فِعَل**: وهو لفِعْلَة نحو: حجة حجج وكسرة كسر.

5. **فُعَلَة**: وهو ل (فَاعِل) ويختص بالعاقل نحو: قاض قضاة وغاز غزاة.

6. **فَعَلَة**: وهو فَاعِل لوصف العاقل المذكر نحو: ساحر سحرة وبائع باعة.

7. **فَعْلَى**: وهو لفَعِيل نحو: قتيل قتلى وجريح جرحى.

8. **فِعَلَة**: وهو لفُعْل نحو: قرط قرطة ودب دببة.

9. **فُعَّل**: وهو لفَاعِل وفَاعِلَة نحو: راكع وراكعة، جمعهما رُكّع وصائم وصائمة صوّم.

10. **فُعَّال**: وهو لفَاعِل، يقال صائم وصوّام وقارىء وقرّاء.

11. **فِعَال**: ويطرد في عدة أنواع كفَعْل وفَعْلَة نحو كلب، كلبة، كلاب.

12. **فُعُول**: وهو لفَعِل نحو: كبد وكبود.

13. **فِعْلَان**: وهو لفُعَال نحو غراب وغربان وغلام وغلمان.

14. **فُعْلَان**: وهو لفَعْل: نحو: بطن وبطنان.

15. **فُعَلَاء**: وهو للعاقل على وزن فَاعِل بمعنى فَعِيل نحو: قتيل وقتلاء.

16. **أَفْعِلَاء**: وهو لفَعِيل نحو: صديق وأصدقاء.

17. **فَوَاعِل**: وهو لفَاعِلَة وفَاعِل نحو: كاذبة وكاذب وكواذب وكذا خاتم، خاتمة وخواتم.

18. **فَعَائِل**: ويطرّد في الرباعي المؤنث نحو: سَحَابَة وسحائب، ورسالة ورسائل.

19. **فَعَالِي**: وهو لفَعْلَاء كصحراء وصحاري.

20. **فَعَالَى**: وهو لفَعْلَاء نحو: عذراء وعذارى.

21. **فَعَالِّي**: نحو: كُرْسِي، كراسيّ، وقُمْرِي قماريّ.

22. **فَعَالِل**: يطرّد في الرباعي المجرد ومزيد نحو: جعفر جعافر، وبرثن براثن.

23. **شبه فَعَالِل**: وهو ما ماثله عددا وهيئة، وإن خالفه في الوزن، نحو: مَفَاعِل، وفَوَاعِل وفَيَاعِل وأَفَاعِلَة ويطرّد في مزيد الثلاثي نحو مسجد مساجد، ومخرج مخارج، وصيرف صيارف.

ومن خلال تتبعنا لما ورد في ديوان رباعيات فإن الديوان جاء ثري بالألفاظ التي جاءت بصيغة المفرد أما صيغ المثنى فنحصرها في الجدول التالي:

ثانيا– صيغة المثنى ودلالاتها:

صيغة المثنى	المثنى	دلالته
الإبقاء على المفرد كما هو ثم تضاف الياء والنون للمفرد في حالتي النصب والجر. وتضاف الألف والنون للمفرد في حالة الرفع.	مقلتيك–عيناه–مرتين–شفتين–وردتان–دمعتان–بسمتان–خطوتين–وحيدان–راحتيك–شمعتين–يدين–قلبين–خافقان–عاشقان–طيرين–مقلتيها–يديه–ألفين–روحين.	التحديد والحصر، لأن المثنى ما لا يزيد عن اثنين، وحصر الشاعر المثنى في أغلب ديوانه بينه وبين محبوبته.

أما صيغ الجمع بمختلف أنواعه والواردة في الديوان فنحصرها في الجدول التالي:

ثالثا– صيغ الجمع ودلالاتها:

1– جمع المذكر السالم:

صيغة الجمع	الجمع	دلالته
الإبقاء على المفرد كما هو ثم تضاف الياء والنون للمفرد في حالتي النصب والجر. وتضاف الألف والنون للمفرد في حالة الرفع.	راحلين–آتين–آتون.	تقريبها من الفعلية الدالة على التغير.

2– جمع المؤنث السالم:

صيغة الجمع	الجمع	دلالته
تضاف الألف والتاء للمفرد.	وريقات–نجمات–آيات–شرفات–لؤلؤات–سموات–مسافات–احتراقات–	سلامة الجمع توحي بسلامة المعنى المقصود في الديوان وتوحي بالتقليل.

3- جمع التكسير:

ومن بين أنواع جمع التكسير الواردة نجد:

أ- جمع الكثرة:

صيغة الجمع	الجمع	دلالته
1- فُعُل: ويطرّد في الوصف على فَعُول بمعنى فَاعِل.	سفن-نسك-سحب	التكثير
2- فُعَل: وهو لفُعْلَة: وفُعْلَى.	رؤى-خطًى -نوى-بوم	التكثير
3- فِعَال لـ فَعْلة	شفاه-جباه-قلاع.	التكثير
4- فُعَّال: وهو لفَاعِل، يقال صائم وصوّام وقارىء وقرّاء.	نضّار	التكثير والمبالغة
5- فِعَال	ظلال-رياح-بحار-دماء-ديار-جمار-جبال-رمال-جراح	الدلالة على الأمور المادية أو المعنوية
6- فُعُول	بروج-عيون-فصول-ظنون-ضلوع-طيور-رعود-شهود-صموت-بيوت-دموع-دروب-قصور-شموع-شموس-عطور-جفون-نجوم-هموم-سموم-	التكثير
7- فُعْلَان:	رهبان	الدلالة على الاسمية
8- فَوَاعِل: وهو لفَاعِلَة وفَاعِل نحو: كاذبة وكاذب وكواذب وكذا خاتم، خاتمة وخواتم.	شوارع-فيافي-دواهي-سوافي-دوالي-منافي-ثواني	الثبوت في الاسمية

9- فَعَائِل: ويطرّد في الرباعي المؤنث نحو: سَحَابَة وسحائب، ورسالة ورسائل.	قصائد-دقائق-مدائن-حدائق مرايا-صبايا-مطايا-خطايا-ثنايا-منايا-بقايا-	الدلالة على الاسمية
10- فَعْلَى وهو لفَعْلَان	ظمأى	الدلالة على القرب من الهلاك
11- فَعَالَى: وهو لفَعْلَاء وفعلان.	عذارى -حَيَارى	الدلالة على المكروه.
12- شبه فَعَالِل: وهو ما ماثله عددا وهيئة، وإن خالفه في الوزن، نحو: مَفَاعِل، وفَوَاعِل وفَيَاعِل وأَفَاعِلَة.	مواسم-مواجع-محاجر-مقابر-	الكثرة
13- فعاعيل	مجاهيل-تراتيل-مفاتيح-تواشيح-نواقيس-عصافير-مواعيد-	الكثرة
14- فَعْل	ورد-طير-جمر-خمر-دوح-دمع	الكثرة
15- فعاعل	ليالي	الكثرة والتعميم
16- فعائل	حرائق-خرائب	الانطلاق

ب- جمع القلة:

صيغة الجمع	الجمع	دلالته
1-أفْعُل	أضلع-أنمل-أنجم	التقليل
2-أفعَال	أيّام-أنواء-أخطاء-أحلام-أقدام-أشواق-أوتار-أقمار-أسرار-أسوار-أوجاع-أكمام-أبواب-	التقليل

	أجفان-أخبار-أفراح-أحزان- أهداب-أحضان-أطيار-أحراش- أعواد-أسمال-أشلاء-أكوان- أعطاف-أضلاع-أبعاد-أنخاب- آفاق-أعمار-أهداب-أحباب	
3-أفْعِلَة	أحبّة-أجنحة-أوردة	التقليل

الفصل الثالث

السمات النحوية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي

سندرس في هذا الفصل السمات النحوية التي تميز بها ديوان رباعيات، وكيف ساهمت كانزياحات تركيبية في إثراء وتكثيف الدلالة وتعميقها، وقبل أن نلج الى الدراسة التطبيقية سنتطرق إلى الجانب النظري.

أولا– تعريف النحو:

1– لغة:

ورد لفظ النحو لغة بمعنى القصد، يقال "نحا نحوه إذا قصده، و نحا الشيء ينحاه إذا حرفه، ومنه سمي النحوي لأنه يحرف الكلام إلى وجوه الإعراب"[1]، ويقول الليث (ت.175 ه) : "النحو القصد نحو الشيء و أنحى عليه إذا اعتمد عليه"[2].

2– اصطلاحا:

ذكر اللغويون القدماء عدة تعريفات لعلم النحو، ولعل أقدم تعريف لهم نجده عند ابن السراج (ت.316 ه) الذي يقول: " النحو إنما أريد أن ينحو المتكلم إذا استعملت كلام العرب، و هو علم استخرجه المتقدمون من استقراء كلام العرب"[3].

أما تعريفه اصطلاحا فيعرفه ابن جني (ت.392 ه) بقوله : " إنّما هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع، والتحقير والتكسير، والإضافة و النسب، وهو الأصل مصدر شائع أي نحوت نحواً، كقولك قصدت قصدا، ثم حض به انتحاء هذا القبيل من العلم"[4].

فالنحو عند ابن جني على هذا المفهوم هو محاكاة العرب في طريقة كلامهم تجنبا للحن وتمكنا للمستعرب في أن يكون كالعربي في فصاحته و سلامة لغته عند الكلام.

والنحو أيضا "صناعة علمية، يتطرق لها أصحابها في ألفاظ العرب من جهة ما يتألف بحسب استعمالها لتعرف النظم و صورة المعنى، فيتوصل بإحداهما إلى الأخرى"[5].

---

[1]– لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط3، 2004 م، ج14، ص : 214.

[2]– المصدر نفسه، ص : 214.

[3]– الأصول في النحو، ابن السراج، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، ،1985م، ص: 37.

[4]– الخصائص ابن جني ، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج1، ص :34.

[5]– الاقتراح في علم أصول النحو، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، 2006م، ص: 21.

وإذا رجعنا إلى تاريخ النحو ومصطلحاته، فإننا نجد عدة مصطلحات أطلقت على علم النحو منها: علم العربية، ولم يطلق مصطلح علم النحو إلا في عهد الطبقة الثانية من علماء البصرة، حيث ظهرت عدة مؤلفات اتسمت بأنها نحوية والتي صرح فيها مصطلح علم النحو[1]، ويرتبط هذا المصطلح بذلك الجهد العلمي الذي أسس بداية لصيانة القرآن من اللحن، حيث يكاد يجمع الدارسون على أن النحو العربي نشأ لحفظ القرآن من اللحن وهم يقدمون الدليل التاريخي المقرون بحادثة اللحن و عزم أبي الأسود الدؤلي على الخوض فيه[2].

ثانيا– دوافع نشأة النحو العربي:

تشير جلّ الدراسات اللغوية إلى أنّ بداية نشأة النحو ارتبطت بظهور اللحن وتفشيه على ألسنة العرب بعد إسلام الأعاجم واختلاطهم بهم، واللغة العربية كباقي اللغات التي أقامت لنفسها دراسة تكفل لها الوجود بين اللغات وتقيم لها الصرح الحضاري، فهي وليدة الإحساس بالحاجة إلى ضبط اللغة الفصحى من مكتوب ومحفوظ خصوصا وأن هذه اللغة لم تعد مجرد أداة للتواصل الاجتماعي، و إنما وعاء للنص المقدس والسبيل الوحيد إلى فهم العقيدة الإسلامية[3].

فالسبب الرئيسي وراء نشأة علم النحو، هو "الخطر الذي يهدد العربية الفصيحة، و بخاصة في بيوت رؤساء النّاس ووجوه المجتمع و ليس الخشية على القرآن من وقوع اللحن فيه، لأن القراءة كانت تتلقى بالمشافهة و لا تؤخذ من المصاحف، و هي سنة متبعة وليست قياسيا نحويا"[4].

ومن الروايات التي تذكر تفشي و شيوع اللحن بين الناس ما ذكر :" أنّ عمر بن الخطاب مرّ بقوم يرمون فاستقبح رميهم قال: ما أسوء رميكم، فقالوا: نحن قوم متعلمين، فقال عمر، لحنكم أشد علي من فساد رميكم فالصواب أن يقولوا (متعلمون)، نعت للخبر (قوم)"[5].

وذكر السيرفي (ت.368 هـ)، لحن ابنة أبي الأسود في التعبير عن تعجبها من جمال السماء قال: فقالت: يا أبت ما أحسنُ السمّاء، قال: أي بنيّة نجوُمها، فقالت: إنّي لم أرد أي شيء منها أحسن، إنَّما تعّجبت من

---

[1]– المفيد في المدارس النحوية، إبراهيم عبود السامرائي، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007م، ص: 23.

[2]– دروس في المذاهب النحوية، عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1988م، ص: 9.

[3]– المدارس النحوية، التواتي بن التواتي، دار الوعي، الجزائر، 2008م، ص: 5.

[4]– دراسات في نظريات النحو العربي و تطبيقاتها، صاحب أبو جناح، دار الفكر، ط1، 1998م، ص: 20.

[5]– أبو الأسود الدؤلي و نشأة النحو، فتحي عبد الفتاح الدجني، وكالة المطبوعات، الكويت، ص: 26.

حسنها قال: فقولي ما أحسنَ، فحينئذ وضع كتابا و يقال إنّ ابنته قالت له: يا أبت ما أشدّ الحرِّ في يوم شديد الحر، فقال لها: إذا كانت الصعقاء من فوقك والرمضاء من تحتك فقالت: إنَّما أردت إن الحر شديد، قال فقولي إذا ما أشَدَّ الحرَّ، و الصعقاء الشمس، فوضع باب التعجب"[1].

كما وصل اللحن إلى الخطباء، فهذا الحجاج يلحن في حرف من القران الكريم، يقول شوقي ضيف: ﴿ قُلْ إِن كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُم مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّىٰ يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ ۗ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ ﴾[2].

فقرء قوله تعالى (أحبُّ) بضم الباء و للوجه أن تقرأ بالنصب خبراً لكان لا بالرفع، و إذا كان الحجاج و هو في الذروة من الخطابة و البيان و الفصاحة و البلاغة، يلحن في حرف من القرآن، فمن وراءه من العرب نازلة المدن الذين لا يرقون إلى منزلته البيانية، كان لحنهم أكثر"[3].

و مما سبق ذكره من الأمثلة نجد أن هذه النماذج هي إرهاصات لبداية التأسيس لعلم النحو لتدارك العربية من ألسنة حديثي العهد بها خوفا من تغير وجهها إلى صورة أخرى تغيب معها ملامح الصحة وتزول معها طريقة فهم الشرع و استقراء التراث الذي تركه الأسلاف العرب.

و بعد هذا اللحن الذي كان يعبّر عن أخطاء وقع فيها المتكلمون ومسّت تراثهم المعرفي والديني، نجد أن تلك الحوادث قد أسست لتدارك بوادر بعيدة متمثلة في:

1- الحفاظ على التسلسل النسيج العربي، أي ضمان صلة الأجيال الخلف بالعرب السلف وعدم إحداث فجوة بينهما تعرف بالانحراف اللغوي و المتسبب فيه باللحن.

2- ضمان خدمة الشريعة دين الأمة العربية الإسلامية باللسان العربي لأنها تتميز بخاصة الديمومة و الزيادة فكل جيل يطورها من منطلق فهمه للعربية ومستحدثات العصر، والتي تخدم اللغة، فنجد أن النحو قد عمل على تفادي

---

[1]- أخبار النحويين البصريين، أبو سعيد السيرافي، تحقيق: نخبة من العلماء، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، ص : 18.

[2]- سورة التوبة، الآية: 24.

[3]- المدارس النحوية، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1999م، ص: 12.

وقوع هذه المشاكل على المدى البعيد فالدوافع القبلية حملت معها دوافع مستقبلية خفية، حيث وقف النحو مانعا في تفشي ظاهرة اللحن.

ثالثا– مساهمة النحو في بناء اللغة العربية:

كانت اللغة العربية قبل مجيء الإسلام تعيش في جزيرة مضبوطة الحدود والمواقع تتمركز فيها قبائل العرب والتي تعدّ محرك اللغة، كما أن العربية كانت تحيا على قاعدته الإجادة الشعرية، وتتربى في حضن الأسواق الشعرية (الأدبية) التي تنقح الشعر، أي أنها تتقن في مراكز محدودة العدد وأحادية النوع و هو الشعر، و كون المنطقة ذات أمة أمية لا صلة لها بالعلم فلم تكن تهتم و تعنى بالدراسات اللغوية إنما كان مذهبها فطريا وذوقيا في التعامل معها.

فالنحو كان ذا فعالية ساهمت في بناء اللغة و توسيع دائرتها، فبعد أن عمد اللغويون إلى جمع العربية من بطون الجزيرة، عملوا على تقعيدها والنظر في أسباب ورودها في أقيسة العرب ومنهجها، إذ أسسوا العوامل و بحثوا في العلل وبنوا عليها قواعدهم، و من هذا المنطلق ظهر وجه آخر في كيفية التعامل مع العربية، إذ توسعت دائرة دراستها انطلاقا من الشعر إلى العلم بالعربية وأحوالها فقد حصلت عملية تنمية واسعة وأصبحت اللغة ثرية بسبب البحث و التأصيل وكشف مواطن الخلاف، ولما جاء عصر التدوين وهو العصر الذي تفتقت فيه الاجتهادات المختلفة في مجال اللغويات والإسلاميات، بدأت دائر ة اللغة تتشعب وتتداخل مع علوم أخرى، فأصبحت العربية بعدما طورها النحو ذات صلة وطيدة وقاعدة للمحدث (جامع الحديث) كالرواة الستة غير العرب و أصحاب الفقه في استنباط الأحكام وقوفا على وظيفة الكلمة في السياق القرآني و فق المعيار الذي رسمه أهل النحو[1].

فالنحو كان وراء نشأة دراسات أخرى قامت على قواعده، فالدراسات الإسلامية التي مشت بالدرجة الأولى القرآن و السنّة، كان لازما عليها أن تتبع تعاليم المدرسة النحوية الناشئة آنذاك و آراء نحاتها و نظرا لكون هذه الدراسات بالعربية فقد نتج عنها لغات أخرى كلفة المحدث باختيار المصطلحات الخاصة به، و لغة التفسير والفقه و العقيدة، أي أن النحو وسع من دائرة الاستخدام اللغوي، فلم يبق الاهتمام منصبا على المنتوج الشعري

[1]– ينظر: في أصول النحو، صالح بلعيد، دار هومة، د ط، 2012م، ص: 170.

بل جاءت بعدها عمليات الترجمة و نقل التراث من و إلى العربية على محمل القاعدة النحوية التي هيأت العربية لاستقبال معارف اللغات الأخرى.[1]

كما أن بروز حدة الاستخدامات النحوية وتوسيع دائرة الخلاف و ظهور ما يسمى بالمدارس النحوية و هي تيارات تضم مجموعة من الأفكار و الأنصار و المردين لفئة من النحاة مع أخرى مثيلة وسعت من دائرة الاجتهاد في الدرس اللغوي و البحث فيه، مما أغنى حقل العربية بالتأليف و الآراء و إعادة البحث والتنقيب في حفريات التراث العربي و خزانة أدبه لمدارسته واستهلاكه و تحقيقه واستخدامه بعدما كانوا يتناولونه من جوانب أحادية في منظور بداية الدراسات النحوية، و ذلك من منظور الاحتجاج و السماع والقياس فتوصل الخلاف إلى بروز أفكار ذات قيمة عالية، و إن كان يصب في قرار هدفه التنمية اللغوية و صناعة الأمن اللغوي للوصول إلى قمة الثراء فنتجت علوم أخرى كصناعة المعاجم و علم القراءات و الصوتيات[2].

رابعا– التقديم والتأخير:

تخضع الجملة العربية لترتيب ينظّم عناصرها، حيث تتكون من التركيب الاسمي الذي يتقدم المبتدأ ثم يتلوه الخبر، والتركيب الفعلي الذي تبدأ فيه بالفعل ثم الفاعل ثم المفعول به، ثم تأتي العناصر الأخرى المكملة للجملة كالتوابع والحال وغيرها من العناصر التي تكون بمثابة الفضلة في الجملة، ولكننا نجد أحيانا أن الجملة العربية تخضع لترتيب يخالف الترتيب المعتاد، بحيث يتقدم الخبر عن المبتدأ أو المفعول به عن الفعل والفاعل معا، أو يتوسطهما وهذا ما نسميه بظاهرة التقديم والتأخير، وهي ظاهرة نحوية تناولها النحويون القدماء أمثال سيبويه (ت.180 هـ) والمبرد (ت.285 هـ) وابن جني (ت.293 هـ) وعبد القاهر الجرجاني (ت.471 هـ)، والسكاكي وابن الأثير وغيرهم من النحاة.

ويعدّ سيبويه (ت.180 هـ) أول النحويين الذين اهتموا بدراسة ظاهرة التقديم والتأخير حيث أشار إلى دلالاتها البلاغية كتقديم الفاعل والمفعول الذي يرمي إلى العناية والاهتمام[3].

---

[1]– ينظر: في أصول النحو، صالح بلعيد، ص: 171.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 171.

[3]– ينظر: الكتاب، سيبويه، علق عليه ووضع حواشيه: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ج1، ص: 99.

فأسلوب التقديم والتأخير هو من الأساليب النحوية البلاغية التي تناولها النحاة والبلاغيون على حد سواء وهو عبارة عن تغيير في ترتيب عناصر الجملة (الاسمية أو الفعلية)، وما يترتب عنه من تغيير في المعنى فإذا قلنا مثلا: (كافأ المعلم الطالب) و(الطالب كافأه المعلم)، فالحفاظ على ترتيب عناصر الجملة الأولى، وتقديم المفعول به في الجملة الثانية غيرّ من معنى الجملتين، فالأولى تدل على المكافأة التي شملت الطالب وتشمل غيره، في حين تقديم المفعول به (الطالب) من الجملة الثانية أفاد معنى أكثر دقة من الأول وهو التخصيص، حيث المكافأة من المعلم لم يرتبط إلا بالطالب وحده.

ومن العلماء البلاغيين الذين اهتموا بدراسة ظاهرة التقديم والتأخير وفصلوا فيها نجد: عبد القاهر الجرجاني (ت.471 ه) في كتابه (دلائل الإعجاز) وقد أعطى الدراسة حقها في الشرح والتفصيل لارتباط هذا الأسلوب بالقرآن الكريم، يقول عنه:" هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويضفي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك سمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

ويرى أن الغرض الأساسي الذي يقدم فيه ما حقه التأخير هو العناية والاهتمام.

1- تعريف التقديم والتأخير :

أ- مفهوم التقديم :

التقديم لغة: كلمة مشتقة من فعل قدم تقديما، وتقدم، تقدما، قدم غيره سبقه، جعله قداما[2]، قال الإمام علي كرم الله وجهه:" قدم لنفسك في الحياة تزودا فقد تفارقها وأنت مودع"[3]، قدم الشيء إلى غيره قربه منه.

جاء في معجم الوسيط: "(قدم) على الأمر قدوما أقبل عليه ويقال قدم على العيب رضي به وإلى الأمر قصد له وفي التنزيل العزيز) وقدمنا إلى ما عملوا من عمل فجعلناه هباء منثورا (ومن سفره رجع والبلد دخلها فهو قادم (ج) قدوم وقدام...(تقدم) فلان صار قداما وإليه تقرب منه وإلى فلان بكذا أمره به أو طلبه منه ويقال

---

[1]- دلائل الإعجاز في علم المعاني، الجرجاني عبد القاهر، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2016م، ص: 76، 77.

[2]- المعجم العربي الألفبائي، الجيلالي بن الحاج يحي بن عادية بلحسن بليش، تونس، 1974م، ص: 818.

[3]- المرجع نفسه، ص: 819.

فلان يتقدم بين يدي أبيه إذا عجل في الأمر والنهي دونه والقوم وعليهم سبقهم في الشرف أو الرتبة فصار قدامهم"[1].

ويقال: "تقدَّمه وتقدَّم عليه واستقدم، وقدَّمته و أقدمته، فقدَّم وأقدَّم بمعنى تقدَّم، ومن مقدمة الجيش للجماعة المتقدمة، والإقدام في الحرب[2]، ويقال: "مضى قُدُماً وتأخر أخُراً، وجاء في أُخريات الناس. وأخَّرتُه فتأخر و استأخر كتأخر، والآخر خلاف الأول، ويقال: لا مرحباً بالآخر أي بالأبعد، وتأخَّر وأخَّر تأخيراً استأخر"[3].

أما اصطلاحا فهو: "هو تبادل في المواقع، تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتخل محلها كلمة أخرى لتؤدي غرضا بلاغيا، وما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي والتقديم يستلزم تأخيرا، فالمبتدأ يترك مكان المقدمة للخبر، فيحدث بينهما التقديم والتأخير بالضرورة لأننا لا نسمي ما حقه التقديم " تقديما" وكذا التأخير، وإنما حين تقدم ما لا حق في التقديم نكون قد أحدثنا تغييرا في المواقع"[4].

ب– مفهوم التأخير:

التأخير لغة: هي كلمة مشتقة من فعل أخر يؤخر تأخيرا، أخر الشيء جعله بعد موضعه والوقت المعين له[5]. قال تعالى: ﴿ إن أجل الله إذا جاء لا يؤخر ﴾[6]، يقال:" مض قدما وتأخر تأخرا والتأخر ضد التقدم، وقد تأخر عنه تأخر وتأخره واحدة" عن اللحياني[7].

وأخرته فتأخر، واستأخر كتأخر وفي التنزيل قوله تعالى: " ﴿لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون﴾[8]. وفيه أيضا: ﴿ولقد علمنا المستقدمين منكم ولقد علمنا المستأخرين﴾[9]، وجاء في معجم الوسيط: "(أخر) تأخر و الشيء جعله بعد موضعه و الميعاد أجله (تأخر) عنه جاء بعده و تقهقر عنه و لم يصل إليه"[10].

---

[1]– المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط4، 2004م، ص: 719، 720، مادة (قدم).

[2]– التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، مختار عطية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004م، ص: 15.

[3]– التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، مختار عطية، ص: 15.

[4]– بلاغة الكلمة والجمل، منير سلطان، منشأ المعارف الإسكندرية، د ت، ص: 137.

[5]– المرجع نفسه، ص: 137.

[6]– سورة نوح، الآية 4.

[7]– ينظر: المعجم العربي الألفبائي، الجيلالي بن الحاج يحي بن عادية بلحسن بليش، ص: 225.

[8]– سورة الأعراف، الآية 34.

[9]– سورة الحجر، الآية 24.

[10]– المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مادة (أخر)، ص: 9.

أما التأخير اصطلاحا: فهو "مصدر لفعل أخر وهو في اللغة خلاف التقديم، وفي الاستعمال النحوي هو حالة من التغيير تطرأ على جزء من أجزاء الجملة توجب وضعه في موضع لم يكن له في الأصل وذلك كالمبتدأ في الجملة، فإن موضعه في أول الجملة، وبدايتها"[1]، مثل قوله تعالى: ﴿قول معروف ومغفرة خير من صدقة﴾[2].

ولكن قد يطرأ عليه ما يوجب تغيير حكمه من التقديم إلى التأخير كما لو نكر. وتقديم الخبر نحو قوله تعالى: ﴿ موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض﴾[3]، وفي مثل هذا يقال عن المبتدأ أنه مؤخر، وقد يكون التأخير واقعا للكلمة وبدون طارئ وذلك كتأخير الخبر على المبتدأ.

والمؤخر، وصف ينسب إلى كل ما لحقه التأخير سواء من حقه أن يتقدم في الجملة أم لا، وما يقع له التأخير الطارئ يقال فيه أنه مؤخر[4].

فمن خلال تعرضنا لدلالات التقديم والتأخير في اللغة، فإننا نجدهما معنيين متناقضين، يعني الأول بوضع الشيء أمام غيره وقد كان خلفه، ويعني الثاني بوضع الشيء خلف غيره وقد كان أمامه، وقد اعتاد العرب تقديم ما حقه التأخير لفضل دلالة وتمام المعنى، وتأخير ما حقه التقديم للغرض ذاته، وذلك بجعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة.

والتقديم والتأخير في البلاغة على ضربين[5] :

الأول: تقديم على نية التأخير، وذلك في لفظ أقر مع التقديم على حكمه الذي كان عليه كتقديم الخبر على المبتدأ، والمفعول على الفاعل، كقولنا: قائم زيد، وضرب عمراً زيد، فإن لفظ (قائم) و(عمراً) لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه من كون هذا خبراً مرفوعاً وكون هذا مفعولا ومنصوبا من أجله.

الثاني: تقديم لا على نية التأخير ولكن أن ينقل اللفظ عن حكم إلى حكم ويجعل له إعراب غير إعرابه كما في اسمين يحتمل كل منهما أن يجعل مبتدأ والآخر خبرا له فيقدر تارة على هذا وأخرى على هذا كقولنا: زيد المنطلق

---

[1]– معجم المصطلحات النحوية والصرفية، محمد سمير نجيب اللبدي، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، بيروت،ط1، 1985م، ص: 9.

[2]– سورة البقرة، الآية 263.

[3]– سورة النور، الآية 40.

[4]– معجم المصطلحات النحوية والصرفية، محمد سمير نجيب، ص:9.

[5]– ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 77.

والمنطلق زيد، فإن (المنطلق) لم يقدم على أن يكون متروكا على حكمه الذي كان عليه مع التأخير فيكون خبر مبتدأ كما كان، بل على أن ينقل عن كونه خبرا إلى كونه مبتدأ، وكذا القول في تأخير (زيد).

كما تعرض النحويون لجملة من الضوابط في التقديم والتأخير تخص الجواز والوجوب والمنع، وعلى رأس هؤلاء ابن هشام الأنصاري، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

1- وجوب تقديم الخبر: ويجب في أربع مسائل:

إحداها: أن يوقع تأخيره في لبس ظاهر نحو (في الدار رجل) و(عندك مال)...

الثانية: أن يقترن المبتدأ بـ(إلا) لفظا نحو: مالنا إلا اتباع أحمداً، أو معنى نحو (إنما عندك زيد).

الثالثة: أن يكون لازم الصدرية، نحو أين زيد؟ أو مضافاً إلى ملازمها نحو: صبيحة أي يوم سفرك؟

الرابعة: أن يعود ضمير متصل بالمبتدأ على بعض الخبر، كقوله تعالى﴿ **أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا**[1]﴾[2].

1- جواز تقديم الخبر:

يقول في جوازه: (نحو (في الدار زيد)، وقوله تعالى ﴿ **سَلامٌ هِيَ**[3]﴾ ، {﴿ **آيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ**[4]﴾، وإنما لم يجعل المقدم في الآيتين مبتدأ، والمؤخر خبراً لأدائه إلى الأخبار عن النكرة بالمعرفة[5].

2- وجوب تقديم المبتدأ على الخبر:

يجب تقديم المبتدأ وتأخير الخبر في المواضع التالية[6] :

1-خوف التباس المبتدأ بالخبر وذلك إذا كانا معرفتين أو نكرتين وليس هناك قرينة تعينهما نحو "أخي صديقي" و "أفضل منك أفضل مني".

2-خوف التباس المبتدأ بالفال وذلك إذا كان الخبر جملة فعلية فعلها رافع لضمير المبتدأ المستتر نحو "زيد قام".

3-إذا أريد حصر الخبر وقصر المبتدأ عليه نحو "إنما أنت شاعر" و "ما أنت شاعر".

---

[1]- سورة محمد: من الآية: 24، (أَفَلا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا).

[2]- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، ج1، ص: 151، 152.

[3]- سورة القدر: من الآية: 5، (سَلامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ).

[4]- سورة يس: من الآية: 37، (وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ).

[5]- ينظر: شرح قطر الندى وبل الصدئ، ابن هشام الأنصاري، ص: 126.

[6]- مختصر النحو، عبد الهادي الفضلي، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، ط7، 1980م ،ص:183.

4-أن يكون المبتدأ من الأسماء التي لها الصدارة في الكلام كأسماء الشرط وأسماء الاستفهام وما التعجبية أو مقترنا بما له صدر الكلام مثل لام الابتداء نحو "من في الدار؟" و "من يذهب أذهب معه" و "ما أحسن زيداً" و "لأنت أخي حقا".

4- وجوب تأخير المبتدأ: يجب تأخير المبتدأ وتقديم الخبر في المواضع التالية[1] :

1-خوف التباس الخبر بالصفة وذلك إذا كان المبتدأ نكرة غير موصوفة والخبر ظرفا أو جاراً أو مجروراً نحو" في الدار رجل" و "عندك كتاب".

2-إذا أريد حصر المبتدأ وقصر الخبر عليه نحو "ما الشاعر إلا أنت" و "إنما الشاعر أنت".

3-أن يكون الخبر مما له الصدارة في الكلام أو مضافا إلى ماله صدر الكلام نحو "أين أنت؟" و "صبيحة أي يوم مسافر؟".

4-أن يقترن بالمبتدأ ضمير يعود على بعض الخبر نحو "في الدار صاحبها".

5- وجوب تقديم المفعول على الفعل:

يرى ابن جني أن تقديم المفعول على الفعل الناصبة تقديم يقبله القياس، ويمثل له بقولهم: "زيداً ضرب عمروٌ"[2]، وقد يأتي هذا التقديم لنفي اعتقاد غير صحيح، ويقول السكاكي: "أن يكون هناك من اعتقد أنك عرفت إنسانا وأصاب لكن أخطا، فاعتقد ذلك الإنسان غير زيد وأنت تقصد رده إلى الصواب فتقول: "زيداً عرفت"[3].

6- وجوب تقديم المفعول به على الفاعل:

يجب تقديم المفعول به على الفاعل في المواضع الثلاثة التالية[4] :

1-إذا أريد قصره على الفاعل نحو "إنما ضرب زيداً خالدٌ" و "ما ضرب زيداً إلا خالد".

2-إذا كان الفاعل مقترنا بضمير يعود على المفعول به نحو "سكن الدار بانيها" وذلك لئلا يعود الضمير متصلا على المتأخر لفظا ورتبته.

---

[1]- مختصر النحو، عبد الهادي الفضلي، ص: 83.

[2]- الخصائص، ابن جني، ص: 84.

[3]- مفتاح العلوم، محمد بن علي السكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الجيل، بيروت، ط2، 1982م، ص: 233.

[4]- مختصر النحو، عبد الهادي الفضلي، ص: 130، 131.

3-إذا كان المفعول به ضميرا متصلا والفاعل اسما ظاهرا نحو "أكرمني محمود".

7- وجوب تأخير المفعول به على الفاعل:

يجب تأخير المفعول به عن الفاعل في المواضع الثلاثة التالية[1] :

1-إذا خيف التباس أحدهما بالآخر نحو "كلم أخي صديقي".

2-إذا كان الفاعل ضمير متصلا نحو "كتبتُ رسالة".

3-إذا أريد قصر الفاعل على المفعول به نحو "إنما ضرب خالدٌ زيداً" و "ما ضرب خالدٌ إلا زيداً".

2 - أغراض التقديم والتأخير وفائدته:

للتقديم والتأخير فوائد جمة تعبر عن مدى سعي العربية إلى تحصيل جمال التعبير والصياغة قبل كل شيء ولو كان ذلك على حساب الترتيب الذي وضعه الأولون لتراكيبهم.

يقول عبد القاهر الجرجاني (ت.471 هـ) متحدثا عن فائدته: "هذا باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[2].

وقد تحدث غيره عن قيمة هذه الظاهرة في اللغة العربية بل وصفها بأنها "مظهر من مظاهر الشجاعة العربية، ففيها إقدام على مخالفة لقرينة من قرائن المعنى من غير خشية لبس، اعتمادا على قرائن أخرى ووصولا بالعبارة إلى دلالات وفوائد تجعلها عبارة راقية ذات رونق وجمال"[3].

وقد عدد جلال الدين القزويني عدة أغراض بلاغية لتقديم وتأخير المسند والمسند إليه، حيث ذكر تقديم المسند إليه، قال فلكون ذكره أهم من ذكر غيره، فذلك[4] :

---

[1]- مختصر النحو، عبد الهادي الفضلي، ص: 132.

[2]- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 76، 77.

[3]- التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، مختار عطية، ص: 50.

[4]- شرح التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، شرحه، محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1982م، ص: 40، 41، وينظر: ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية، فضل الله النور علي، مجلة العلوم والثقافة، جامعة السودان، مج: 12، 2012م، ص: 182، 190.

أ-لكونه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه.

ب-لتمكين الخبر في ذهن السامع لأن في المبتدأ تشويقا إليه.

ت-لتعجيل المسرة أو المساءة للتفاؤل أو التطير.

ث-لإيهام أنه لا يزول عن الخاطر، أو يستلذ به، وقد يقوم المسند إليه بنحو ذلك من الأغراض.

ج-قد يقوم المسند إليه بغرض تخصيصه بالخبر الفعلي، وقصر هذا الخبر عليه

أما أغراض التقديم والتأخير البلاغية فتكون تبعا للمتقدم منها والمتأخر، منها:

أ- في تقديم المسند إليه:

إن مرتبة المسند إليه التقديم، وذلك لأن مدلوله هو الذي يخطر أولا في الذهن لأنه المحكوم عليه، المحكوم عليه سابق للحكم طبعا، فلهذا تقدم وضعا وللتقدم أحوال أربعة[1] :

- ما يفيد زيادة المعنى مع تحسين اللفظ ، وذلك هو الغاية القصوى ، وإليه المرجع في فنون البلاغة والكتاب الكريم .
- ما يفيد في الزيادة في المعنى فقط.
- ما يتكافأ فيه التقديم والتأخير، وليس هذا الضرب شيء من الملاحة.
- ما يختل به المعنى ويضطرب.

ولتقديمه (المسند إليه) دواعي شتى منها:[2]

1- تعجيل المسرة:

تعجيل المسرة للتفاؤل ولأن السامع إذا قرع سمعه في ابتداء كلام ما يشعره بالسرور هش وفرح به مثل: "العفو عنك صدر به الأمر" وسبب هذا التقديم هو أن تعجيل المسرة وإدخال السرور على القلب.

2- تعجيل المساءة:

وغرضه أن يجعل السامع يشده ويخيل إليه حصول شر ما فيتطير بما تلقى.

---

[1]- **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، السيد أحمد الهاشمي ، ضبط وتدقيق وتوثيق الدكتور : يوسف الصميلي ، ط1، 1999م، ص: 123.**

[2]- **المرجع نفسه ، ص: 123.**

نحو : القصاص حكم به القاضي و هو هنا قدم القصاص لتعجيل العقوبة والمساءة.

3- التلذذ: تلذذ النفس إلى الخبر المتأخر، **نحو**: ليلى وصلت وسلمى هجرت.

4- التبرك: وهي تقديم شيء غاية أجلاله والتبرك له نحو قولنا : اسم الله اهتديت به ،فهذا قدم اسم الجلالة الله على فعل الهداية غاية التبرك.

5- النص على عموم السلب:

وهو تقديم أداة العموم على أداة النفي غير المعمولة للفعل المعمولة للفعل المنفي، ومعنى ذلك أن يعم النفي كل فرد من أفراد ما أضيف إليه مثل: كل المحاولات لم تكن ناجحة.[1] وتقدير الكلام لم تكن كل المحاولات ناجحة، فتتقدم كل وحكمها التأخر.

ونحو: كل ظالم لا يفلح أحد من الظلمة.

مع العلم أن عموم السلب يكون النفي فيه لكل فرد وتوضيح ذلك أنك إذا بدأت بلفظة كل كنت قد بنيت وسلطت الكلية على النفي و أعلمتها فيه وذلك يقتضي ألا يشد عنه شيء.

6- سلب العموم:

يكون بتقدم أداة النفي على أداة العموم نحو: لم يكن ذلك أي لم يقع المجموع، فيحتمل ثبوت البعض و يحتمل نفي كل فرد، لأن النفي يوجه إلى الشمول خاصة دون أصل الفعل ويسمى: نفي الشمول.

وكما هو معلوم أن النفي في سلب العموم يكون للمجموع وفي أغلب الأحوال.

مثال : قول المتنبي

ما كل ما يتمنى المرء يدركه *** تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن.

فالمعنى هنا أن الإنسان لا يدرك كل أمانيه و إنما هو يدرك بعضها ويفوت بعضها الآخر[2].

7- إفادة التخصيص قطعا:

وذلك يكون في ثلاثة مواضع.[3]

---

[1]- **ينظر: مفاتيح البلاغة، (مدخل إلى البلاغة العربية)، أحمد سعدي، ص: 18.**

[2]- **علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006م، ص: 109.**

[3]- **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، السيد أحمد هاشمي، ص: 125، وينظر: إشكالية التقديم والتأخير في الدرس البلاغي التراثي، فاطمة بريكي، مجلة جامعة الملك سعود، كلية الآداب، م: 20، 2008م، ص: 288.**

8- سلوك سبيل الرقي والتصاعد:

يكون سبب الترتيب في هذا موجه للعقلاء، نحو: هذا الكلام صحيح، فصيح، بلي، فإذ قلت: فصيح بليغ لا يحتاج إلى ذكر صحيح وإذا قلت بليغ لا يحتاج إلى ذكر فصيح.

9- مراعاة الترتيب الوجودي:

نحو **قوله تعالى:** ﴿ **لا تأخذه سنة ولا نوم** ﴾[1]، ففي هذه الآية نجد أنه في القرآن الكريم يتدرج الكلام حسب القدم والأولوية، فالسنة هي النعاس و هذا الأخير يسبق النوم، فبدأ بالسنة ثم النوم[2].

ب- في تأخير المسند إليه.

يؤخر المسند إليه إذا اقتضى المقام تقديم المسند ، كما سيجيئ ولا نلمس دواعي للتقديم والتأخير إلا إذا كان الاستعمال يبيح كليهما[3].

ت- في تقديم المسند أو تأخيره.

يقدم المسند إذا وجد باعث على تقديمه وان يكون عاملا، نحو: قام علي، ومما له الصدارة في الكلام نحو: أين الطريق؟ أو إذا أريد به غرض من الأغراض الآتية:

أولا: التخصيص بالمسند إليه .

يأتي تقديم المسند على المسند إليه للتخصيص : ويقصد به تخصيص المسند بالمسند إليه نحو: قولك (قائم زيد) وذلك لمن يردد زيدا بين القيام والقعود من غير أن يحصه بأحدهما ، فأثبت له القيام دون غيره من سائر أمثاله، ويكون بتخصيص المسند إليه بشيء ما أو صفة ما أي ننسب إليه هذه الأخيرة دون غيره وجعله منفردا بها دون سواه ومثال ذلك قولنا : إياك نحترم وإياك نقدر.

فالمسند إليه هنا هو الله سبحانه وتعالى بالدرجة الأولى ثم أناس آخرين هم محل الاحترام والتقدير أيضا ومن خلال هذا المقال خصصنا لهم احترامنا وتقديرنا.

---

[1]- سورة البقرة الآية: 255.

[2]- ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد هاشمي، ص: 126، وينظر: إشكالية التقديم والتأخير في الدرس البلاغي التراثي، فاطمة بريكي، ص: 290.

[3]- بنظر: المرجع نفسه ، ص: 126.

ثانيا: التشويق للمتأخر.

إذا كان في المتقدم ما يشوق لذكره كتقديم المسند.

ثالثا: التفاؤل.

كما تقول للمريض في عافية أنت أي : أنت في عافية.

رابعا: إفادة قصر المسند إليه على المسند.

نحو: قوله تعالى: ﴿ لكم دينكم ولي ديني﴾،[1] أي دينكم مقصور عليكم وديني مقصور علي[2].

خامسا: التعجيب أو التعظيم أو المدح أو الدم أو الترحم أو الدعاء.

نحو: لله درك، و عظيم أنت يا الله، نعم الزعيم سعد، بئس الرجل الخليل، فقير أبوك، مبارك وصولك بالسلامة ويؤخر المسند لأن تأخيره هو الأصل وتقديم المسند إليه أهم نحو : الوطن عزيز[3].

يعد التقديم والتأخير شكلا من أشكال الانزياح التي تخص الجانب التركيبي، وقد شكلت هذه الظاهرة سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري (رباعيات)، حيث لاحظنا ترددها بشكل لافت، فوردت في أكثر من أربعة وتسعين (94) موضعا، فالشاعر أفاض في استخدام أنواع عدة من التقديم والتأخير والتي صنعت بدورها منحى وملمحا أسلوبيا بارزا، وهذا يدل على أهمية هذه الظاهرة ومالها من مزايا وفوائد، فقد كشفت عن قدرة الشاعر اللغوية بحيث فتحت له المجال للتعبير عما يختلجه من مشاعر ليوصلها في أفكار ومعاني واضحة وبليغة تحمل دلالات متنوعة، ويحقق من خلالها ثراء أسلوبيا مكثفا.

ومن أهم أشكال التقديم والتأخير التي أمكن رصدها في ديوان (رباعيات) هي: تقديم الجار والمجرور، تقديم المفعول تقديم الخبر.

1- تقديم الجار والمجرور:

وهو من أكثر أنواع التقديم والتأخير توظيفا، حيث ورد في أكثر من خمسين (50) موضعا بديوان (رباعيات)، وسنبين في الجدول الآتي هذه المواضع:

---

[1]- سورة الكافرون، الآية: 6.

[2]- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد هاشمي، ص: 136.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 136.

الرباعية	الصفحة ورقم البيت	موضع التقديم والتأخير
جواب	ص: 18 / البيت الأول	للأحبة باب
ندم	ص: 32 / البيت الثاني	الصبر في يده تميمة
نسيان	ص: 40 / البيت الثاني	كأن مواعيد قلبك لي مقدسة
ضد الصمت	ص: 42 / البيت الأول	فإن فؤادي لها استنبت
مذنب	ص: 44 / البيت الأول البيت الرابع	على كفه غيهب في روحه شموس
فرح	ص: 52 / البيت الأول البيت الرابع	على كفها ذبلت وردتان في قلبها آية – من شفتيها دنت
فراق	ص: 60 / البيت الأول	لميلادها ألف عيد ولي غدًا حسرة
انفجار	ص: 66 / البيت الأول	على شاطئ النار أحرقت ناري
حنين	ص 70 / البيت الرابع	وتحنو على القلب شعرا
رماد	ص: 72 / البيت الأول البيت الرابع	قرأت بعينيكِ أوجاع قلبي لنا قارب
ضياع	ص: 74 / البيت الأول البيت الثاني	رمت قلبها في الشراك فتاه تنهدّ في روحها خافقان
موعد	ص: 76 / البيت الأول البيت الثاني	على موعد يلتقي عاشقان في واحة يرقصان فتذروهما في الدنا همستان
بوح 1	ص: 78 / البيت الأول	تنزَّل من عرشها والمرايا

رفض	ص: 84 / البيت الثاني	تقرئي في خطاي انتباهي
هجرة	ص: 86/ البيت الثاني البيت الثالث	تحمَّل في قطرها العندليب فأبصر في أفقه نجمة
حلم	ص: 88/ البيت الأول البيت الثالث	لعينيك تطلع كلُّ الشموس ويكبر في ورده البرعُمُ
إرادة 1	ص: 90 / البيت الأول	تسافر في صمتها حائرة
قدس	ص: 94 / البيت الأول	قدَّ من الجرح مدينة
موت	ص: 96 / البيت الرابع	فيصدَّ العمرَ في عينيه بابُ
دنيا	ص: 98 / البيت الأول	في يدي حلم في قلبي نشيد
عبادة	ص: 104 / البيت الثاني	من رؤى الصوفي أجلو آيتي
توبة	ص: 106 / البيت الرابع	من يدي ينبجس النبع صلاة على الأهداب ينمو ضوء نجم
نور	ص: 108 / البيت الأول البيت الرابع	للسماوات احتراق الجُلّنار ولقلبي رحلة من نورك إبهار
ليلة	ص: 110/ البيت الأول البيت الثالث	في سماوات العلى ينبوع بآيات تهادى
بوح 2	ص: 112 / البيت الثالث	وعلى عينيك أسمالُ
سكرة	ص: 114 / البيت الثاني	تختفي في صمت أبعاد
افتضاح	ص: 116 / البيت الثالث	يحتمي الناس بظلي لحظة

حزن	ص: 118 / البيت الأول البيت الرابع	من شذاها يجدل بالحزن صدَّه
جرح	ص: 124 / البيت الثاني البيت الرابع	من بقايا طائر قصّ جناحه يتكأ بالكيِّ جراحه
حلاج	ص: 126 / البيت الثاني	للصبر يهفو
حلاج	ص: 126 / البيت الأول	أن في قلب المدى
انكسار	ص: 128 / البيت الثاني	ليس لي ظلٌّ يواريني
ضياع	ص: 130 / البيت الأول البيت الثاني	يوقد القلب بأضلاعك شمعة يناجي الصّبر في عينيك دمعة يرتاد في دنياه قلعة

تبين من خلال دراسة تقديم الجار والمجرور أنه من أكثر وأبرز أنواع التقديم والتأخير، حيث تردد حضوره في أكثر من خمسين (50) موضعا حاول الشاعر من خلاله استكناه الدلالات التي يوحي إليها هذا التقديم، فورد تقديم الجار والمجرور (خبرا شبه جملة) في ستة عشر (16) موضعا وذلك بسبب عناية واهتمام الشاعر بالخبر.

وتقدم الجار والمجرور على المفعول في إحدى عشرة (11) موضعا وهذا النوع من التقديم وظفه الشاعر بغية التوضيح وإزالة الإبهام ومنه قوله في رباعية (ضياع):

يُوقد القلب بأضلاعك شمعة *** ويُناجي الصبر في عينيك دمعة

ويلوح الفجر من شباك قلب *** ناسك يرتادُ في دنياه قلعة[1].

في البيت الأول الشطر الأول منه تقدّم الجار والمجرور (بأضلاعك) على المفعول به (شمعة)، وفي البيت الثاني ورد تقديم الجار والمجرور (في دنياه) على المفعول به (دمعة)، ومن أمثلة تقديم الجار والمجرور على المفعول معه قوله:

[1]– ديوان رباعيات، ص: 130.

تنزّل من عرشها والمرايا *** مزينة بعطور الصبايا[1].

في هذا البيت تقدّم الجار والمجرور (من عرشها) على المفعول معه (المرايا)، فقد عمد الشاعر إلى تقديم الجار والمجرور وذلك من أجل التوضيح وإزالة الإبهام، وكذا لتأكيد المعنى وتقويته، كما وظف تقديم الجار والمجرور من أجل المحافظة على الوزن.

تقدّم الجار والمجرور على الفاعل في ستة (06) مواضع، ومنه قوله في رباعية (حلم):

وينزع أحزانه متعب *** ويكبر في ورده البرعمُ[2].

في هذا القول تقدّم الجار والمجرور (في ورده) على الفاعل (البرعمُ) وذلك لاهتمام الشاعر بما تقدّم والحفاظ أيضا على القافية بمعنى ضبط الوزن وإقامته فلو جرت الجملة على الأصل لأختل الوزن، ومن أمثلة تقديم الجار والمجرور على الفاعل قوله:

تنهد في روحها خافقان *** وذابت يتهويمة شفتاها[3].

قدم الشاعر في هذا القول الجار والمجرور (في روحها) على الفاعل (خافقان) وهذا لاهتمامه بالمقدّم فالخافقان يقصد بها (الروح والحب) وكلاهما موقعهما روح المحبوبة، فالغاية من هذا التقديم هي التخصيص والعناية والاهتمام.

2- تقديم المفعول على الفاعل:

تقديم المفعول على الفاعل نوع آخر من أنواع التقديم التي توقف عندها الشاعر في ديوانه (رباعيات)، وقد ورد في ستة وعشرين (26) موضعا وسنبين بالجدول الآتي هذه المواضع:

الرباعية	الصفحة ورقم البيت	موضع التقديم والتأخير
عشق	ص: 12 / البيت الأول البيت الرابع	أعيت فؤادي واحةٌ وانتابني عشق

[1]- ديوان رباعيات، ص: 78.

[2]- المصدر نفسه، ص: 88.

[3]- نفسه، ص: 74.

جواب	ص: 18 / البيت الثاني	هيّجتـه مواجعٌ
غربة	ص: 20 / البيت الرابع	تسكنـه خرائبُ
هيروشيما	ص: 26 / البيت الثاني	يرهقـه الصعود
بيروت	ص: 28 / البيت الأول	فتنكرهـا البيوتُ
مذنب	ص: 44 / البيت الثاني	يرددهـا قلبهُ
حب	ص: 58 / البيت الثالث	فحدّث فيروزه قاربي
رماد	ص: 72 / البيت الثاني البيت الثالث	فطوّقنـي الصَّبر تُقاذفـنَا موجةٌ ويعبرُنـا طيف
موعد	ص: 76 / البيت الثاني البيت الرابع	فتذروهُما في الدُّنا همستان يفتح أكمامَهُ عاشقان
بوح 1	ص: 78 / البيت الثاني	تُطرِّز أبوابها لؤلؤات
عيون	ص: 80 / البيت الثالث	هيجَـتهُ الأماني
هجرة	ص: 86 / البيت الرابع	يُقلّبُهـا عاصفٌ
حلم	ص: 88 / البيت الأول البيت الثاني البيت الثالث	تفتحُ أبوابَـهَا الأنجمُ يعلن أفراحَهُ الموسمُ ينزع أحزانَه مُتعبٌ
موت	ص: 96 / البيت الثاني البيت الرابع	أوهنَـهُ قلبُه فيصدُّ العمرَ في عينيه بابُ
توبة	ص: 106 / البيت الثالث	توّهتـهِ الرّيـحُ
افتضاح	ص: 116 / البيت الأول	تفضحنـي الشّمسُ
منفى	ص: 122 / البيت الأول	فتذروهُ السّوافي
انكسار	ص: 128/ البيت الأول البيت الثاني	تأكلُ العمرَ مسافاتُ يوارينـي

وكما هو مبين من خلال الجدول، فقد ورد تقديم المفعول به وهو ضمير متصل في سبعة عشر (17) موضعا، وما تبقى أي تسعة (9) مواضع ورد اسما ظاهرا، ومن أمثلة تقديم المفعول به (ضمير متصل) قوله:

فطوّقني الصبر حين احترقنا *** وصرنا رمادا بكفِّ الحريق

تقاذفنا موجة من ظنون *** ويعبرنا طيف روح طليق[1].

نلاحظ من خلال البيتين تقديم المفعول به في كل من: فطوّقني – تقاذفنا يعبرنا وهي ضمائر متصلة فالمفعول به إذا كان ضميرا متصلاً والفاعل اسما ظاهرا وجب تأخير الفاعل وتقديم المفعول به، أراد الشاعر بهذا التقديم أن يبرز أهمية المفعول به في كونه أشمل وأعظم شانا من الفاعل، ومن أمثلة تقديم المفعول به وهو اسم ظاهر قوله:

تطرّز أبوابها لؤلؤات *** وتطلع من مقلتيها المطايا[2].

وكذا قوله:

لعينيك تطلع كل الشموس *** وتفتح أبوابها الأنجم

وتشدو طيور الهوى طربا *** ويعلن أفراحه الموسم

وينزع أحزانه متعب *** ويكبر في ورده البرعم[3].

يتضح لنا من خلال هذه الأبيات تقديم المفعول به في كل من (أبوابها – أفراحه –أحزانه) وكلها أسماء ظاهرة على الفاعل (لؤلؤات – الأنجمُ – الموسم – متعب)، فخرج الشاعر بذلك عن الرتابة المعتادة في القاعدة اللّغوية بتقديم الفاعل على المفعول به، وهو بهذا التقديم توجه وجهة غير معتادة، مما أحدّث إثارة يقظة جديدة فزود الجمل وشحن العبارات بمعاني وطاقات تعبيرية زادتها دقة وتأكيًدا.

ونجد في بعض المواضع إقحام الجار والمجرور قبل ذكر الفاعل ومن أمثلته قول الشاعر في رباعية (موعد):

---

[1]– ديوان رباعيات، ص: 72.

[2]– المصدر نفسه، ص: 78.

[3]– نفسه، ص: 88.

يصبان روحيهما في طريق *** فتذروهما في الدُّنا همستان[1].

وكذا قوله:

يعبر الأيام في صمت الخطى *** فيصد العمر في عينه بابُ[2].

فصل الشاعر بين المفعول به والفاعل بإقحام الجار والمجرور وهذا قصد تضخيم وتكثيف الدلالة، وتقوية المعنى.

ومما تقدّم يمكننا القول أن تقديم المفعول على الفاعل هو من الانزياحات التركيبية التي لجأ إليها الشاعر وقد تعددت صوره تبعا لتعدد الأهداف والغايات.

3- تقديم الخبر على المبتدأ:

من أشكال التقديم التي توفر عليها الخطاب الشعري (رباعيات) تقديم الخبر على المبتدأ فقد ورد في ثمانية عشر (18) موضعا، ونورد بالجدول الآتي هذه المواضع:

الرباعية	الصفحة ورقم البيت	موضع التقديم والتأخير
جواب	ص: 18 / البيت الأول	للأحبة بابُ.
حوار	ص: 22 / البيت الثاني	بعيدا كنت.
مذنب	ص: 44 / البيت الأول البيت الرابع	على كفه غيهب. في روحه شموسٌ. من المذنب ؟
فرح	ص: 52 / البيت الرابع	في قلبها آية.
فراق	ص: 60 / البيت الأول	لميلادها ألفُ عيد ولي غدا حسرةٌ.
انفجار	ص: 66 / البيت الرابع	على شاطئ النّار قلبي تشّظى.

[1]- ديوان رباعيات، ص: 76.

[2]- المصدر نفسه، ص: 96.

رماد	ص: 72 / البيت الرابع	لنا قاربٌ ضاع مجدافه.
دنيا	ص: 98 / البيت الأول	في يدي حلمٌ وفي قلبي نشيدٌ.
نور	ص: 108 / البيت الأول البيت الرابع	للسّماوات احتراق – لقلبي رحلةٌ من نورك إبهارُ.
ليلة	ص: 110 / البيت الأول	في سماوات العلى يُنبوع سحر.
بوح 2	ص: 112 / البيت الثالث	وعلى عينيك أسمالُ المسوح.
افتضاح	ص: 116 / البيت الثاني	في يدي اليمنى مسافاتٌ.

ما يلاحظ من خلال الجدول انّ الشاعر لجأ إلى تغيير رتبة الخبر، وذلك بتقديمه على المبتدأ في ثمانية عشر (18) موضعا ففي تقديمه للخبر سواء وجوبا أو جوازا إظهار لدلالات عديدة أرادها الشاعر، وبالتالي تحقيق ما يسمى بالتكثيف الدلالي، وقد ورد تقديم الخبر جوازا لأنه شبه جملة (جار ومجور) في ستة عشر (16) موضعا وهذا لعناية الشاعر بالخبر وتركيزه عليه، كما تقدّم الخبر على المبتدأ وجوبا، ومن ذلك قوله في رباعية (مذنب):

وحين تسافر في روحه *** شموسٌ يقول من المذنب؟ [1]

تقدّم الخبر على المبتدأ في الشطر الثاني من البيت لأن (من) اسم استفهام وهي من الأسماء التي لها الصدارة في الكلام فوجب بالتالي تقديم الخبر.

ومما لحق بتقديم الخبر أيضا، تقديم خبر الفعل الناقص على الاسم، ومنه قوله:

وأنا بعيدا كنت أقرأ طالعي *** بين البروج مجنّحا بعذابي [2]

ففي هذا القول تقدم خبر الفعل الناقص (كنت) على الاسم لأن الشاعر أراد التركيز على إيصال حالته الوجدانية والشعورية، وذلك "من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تنبع من طبيعة التجربة الشعورية والمعنى المراد نقله"[3].

---

[1]– ديوان رباعيات، ص: 44.

[2]– المصدر نفسه، ص: 22.

[3]– دلالة البنية الاسلوبية في الخطاب الشعري الجزائري الحديث: قراءة في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، حساين رابح محمد، مجلة اللسانيات التطبيقية، جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر2، العدد السادس، 2019م، ص: 194.

وكما تقدّم الخبر على المبتدأ نجد بالمقابل تقدم المبتدأ على الخبر ومنه تقديم المبتدأ النكرة على الخبر شبه الجملة في اكثر من موضع، وهذا لمعنى يراد إبلاغه بهذا التقديم، ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر قوله في رباعية أسى:

قالت عيوني بالسّهاد تكحلت *** قال احمليني كي أذيب أساها [1]

في هذا القول تقدّم المبتدأ النكرة (عيوني) على الخبر(بالسّهاد) وهو شبه جملة (جار ومجرور)، وكذلك في قوله:

قالت وريقات الرّبيع أعاشق *** هذا المعنّى قلت بعض جنوني [2]

تقدّم المبتدأ (أ) وجوبا على الخبر لأن (أ) همزة استفاهم، وفي الشطر الثاني (ذا) اسم إشارة، وهي أيضا من الأسماء التي لها الصدارة في الكلام لهذا وجب تقديم المبتدأ على الخبر.

خامسا– الحذف:

1– لغة:

الحذف في اللغة: القطع والإسقاط؛ جاء في الصحاح: "حَذْفُ الشيءِ: إسقاطُه. يقال: حَذَفْتُ من شَعْري ومن ذَنَبِ الدابَة، أي أخذت... وحَذَفْتُ رأسَه بالسيف، إذا ضربته فقطعتَ منه قطعةً"[3].

وفي لسان العرب: "حذَفَ الشيءَ يَحْذِفُه حَذْفاً قَطَعَه من طَرَفه والحَجَّامُ يَحْذِفُ الشعْر من ذلك... والحَذْفُ الرَّمْيُ عن جانِبٍ والضرْبُ"[4].

فالحذف في اللغة معناه القطع.

2– اصطلاحا:

أما تعريف الحذف اصطلاحا، فنجد عبد القاهر الجرجاني (ت.471هـ) يقول: "هو باب دقيق المسلك

---

[1]– **ديوان رباعيات، ص: 8.**

[2]– **المصدر نفسه، ص: 14.**

[3]– **الصحاح في اللغة، ج1، ص: 120.**

[4]– **لسان العرب، ج9، ص: 40.**

لطيف الأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد عن الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين"[1].

وهو أيضا: إسقاط حرف أو كلمة أو حركة من كلمة بشرط بذكر المعنى أو الصياغة من ذلك، أي يحذف لدلالة الباقي عليه[2].

والحذف عند المحدثين هو إسقاط لصيغ داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية، توخيا للإيجاز والاختصار[3].

وينطلق الأساس العام لمفهوم الحذف من حاجة المتكلم الفنية في استخدام هذا النسق من الأداء بحيث يكون العدول عنه إفسادا له[4].

ويقابل مصطلح الحذف في اللغة الأجنبية مصطلح (Elision) كما جاء به كارتر ويعني إسقاط عنصر ما[5].

وينتج الحذف في اللغات عن أسباب كثيرة منها: كثرة الاستعمال ويعلل سيبويه (ت.180 هـ) ظاهرة الحذف بقوله: "قالوا: يا ابن أمّ ويا ابن عمّ، فجعلوا ذلك بمنزلة اسم واحد، لأن هذا أكثر في كلامهم من يا ابن أبي ويا غلام غلامي. وقد قالوا أيضا: يا ابن أمّ ويا ابن عمّ كأنهم جعلوا الأول والآخر اسما، ثم أضافوا إلى الياء كقولك: "يا أحد عشر أقبلوا". وإن شئت قلت : حذفوا الياء لكثرة هذا في كلامهم"[6].

---

[1]– دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 100.

[2]– ينظر: الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية، حيدر حسين عبيد دار الكتب العلمية، بيروت،1971م، ص: 17.

[3]– ينظر: الحذف في اللغة العربية بين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعبود محمد مهدي أحمد، مجلة العلوم الانسانية، جامعة النيلين، العراق، المجلد: 18، 2017م، ص: 166.

[4]– ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1994م، ص: 313.

[5]– ينظر: ظاهرة الحذف في النحو العربي محاولة للفهم، بوشعيب برامو، عمجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 3، مارس 2006م، ص: 44، 45.

[6]– الكتاب سيبويه، ج: 2، ص: 217، 218.

إنّ تفسير ظاهرة الحذف في النحو العربي يعتمد على الأصل، سواء كان في الكلمة أو العبارة، حيث يطرأ عليه عارض، وهذا ما يعرف في النظرية التوليدية التحويلية بالبنية العميقة التي ترتبط بالمعنى ووجود جملة البذرة، التي تعادل الأصل في النحو العربي[1].

3- أسباب الحذف:

حاول النُّحاة تفسير ظاهرة الحذف في مواضعها وأنواعها المختلفة، وبعض هذه الأسباب قد لا يطَّرد في كل موضع، وبعضها يعلل الحذف لأكثر من سبب، ومواضع أخرى لا يُعَلَّلُ الحذف إلا بسببٍ واحد ومن أسباب الحذف:

1- كثرة الاستعمال:

هذا التعليل كثير عند النحاة، وهو أكثر الأسباب التي يفسرون بها هذه الظاهرة، ومن أمثلة ذلك: حذف خبر لا النافية للجنس كثيرًا مثل: لا إله إلا الله، لا ريب، لا شك، لا مفر، لاسيما. ومثل الأقوال التي كثر استعمالها؛ كقولنا: الجار قبل الدار. أي: تخير الجار قبل الدار. وقولنا: بسم الله. أي: بدأت بسم الله، فكثرة الاستعمال تجعل المخاطب يدرك ما يقصده من التركيب على الرغم من حذف أحد عناصره[2].

2- طول الكلام[3] :

وذلك عندما تطول التراكيب؛ فيقع الحذف تخفيفًا من الثقل؛ كجملة الصلة التي طالت، وأسلوب الشرط، وأسلوب القسم؛ ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اتَّقُوا مَا بَيْنَ أَيْدِيكُمْ وَمَا خَلْفَكُمْ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ}﴾[4]، فالجواب لم يُذكر، وتقديره: "أعرضوا"؛ بدليل سياق الآية التالية لها.

وقوله تعالى: ﴿وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ أَوْ قُطِّعَتْ بِهِ الْأَرْضُ أَوْ كُلِّمَ بِهِ الْمَوْتَى﴾[5]، التقدير: لكان هذا القرآن.

---

[1]- ينظر: الحذف في اللغة العربية بين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعبود محمد مهدي أحمد، ص: 166.

[2]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، كلية الآداب جامعة الاسكندرية، الدار الجامعية، 1998م، ص: 9، 31 وينظر: الحذف في اللغة العربية بين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعبود محمد مهدي أحمد، ص: 175.

[3]- ينظر: الحذف في اللغة العربية بين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعبود محمد مهدي أحمد، ص: 174، وكذا ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 43.

[4]- سورة يس، الآية : 45.

[5]- سورة الرعد، الآية : 31.

3- الضرورة الشعرية[1] :

والضرورة هي ما وقع في الشعر ولا يقع في النثر، ومن أهم الضرائر الشعرية القائمة على الحذف:

أ- حذف حرف متحرك أو أكثر من آخر الكلمة: مثل قول لبيد: دَرَسَ المِنَا بمُتَالِعٍ فأَبانا.

الأصل: المِنَازل، فحذف حرفين اضطرارا.

ب- حذف نون المثنى وجمع المذكر السالم؛ ومن ذلك قول امرئ القيس:

لها مَتْنَتَانِ خَظَاتا كَمَا أَكَبَّ عَلَى ساعِدَيْهِ النَّمِرْ

الأصل: خَظَاتان.

ج- حذف النون الساكنة أو التنوين من آخر الكلمة؛ ومن ذلك قول العباس بن مرداس السلمي:

فما كان حِصْنٌ ولا حَابِسٌ يَفُوقانِ مِرْدَاسَ في مَجْمَعِ

الأصل: مرداسًا.

د- حذف حرف المد أو ما يشبهه من آخر الكلمة؛ ومن ذلك قول الأعشى:

وأَخُو الغَوَانِ متى يَشأْ يَصْرِمْنَهُ ويَعُدْنَ أَعْداءً بُعَيْدَ ودادِ.

الأصل: الغَوَانِي[2].

هـ- حذف إشباع الحركة أو حذف الحركة؛ ومن ذلك قول مالك بن خريم الهمداني:

فإنْ يَكُ غَثًّا أَوْ سَميناً فإنني *** سأَجْعَلُ عِينيهِ لِنَفْسِهِ مَقْنَعَا.

الأصل إشباع الهاء في كلمة نفسه[3].

و- حذف حرف أو حركة من داخل الكلمة؛ ومن ذلك قول ابنُ الزِّبَعرَى:

حينَ ألْقَتْ بقُباءٍ بَرْكَها واسْتَحَرَّ القَتْلُ في عَبدِ الأشَلْ.

يريد: عبد الأشهل[4].

---

[1]- ينظر: الحذف في اللغة العربية بين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعبود محمد مهدي أحمد، ص: 166، وينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 47.

[2]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 220.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 220.

[4]- ينظر: نفسه، ص: 221.

ز- الاجتزاء؛ وهو حذف معظم الكلمة؛ ومن ذلك قول حكيم بن معية التميمي:

بالخَيْرِ خَيْراتٍ وإِنْ شَرًّا فَا *** ولا أُرِيدُ الشرَّ إِلا أَنْ تَا.

أي: إن شرًّا فَشر، ولا أريد الشر إلا أن تشاء[1].

ح- حذف حرف من أحرف المعاني؛ ومن ذلك قول حسّان بن ثابت:

مَنْ يَفْعَلِ الحَسَناتِ اللهُ يشكرُها *** والشَّرُّ بالشرِّ عندَ الله مِثْلانِ.

أي فالله يشكرها، حذفت الفاء الواجب اقترانها بجواب الشرط؛ حيث إن جواب الشرط جملة اسمية[2].

4- الحذف للإعراب[3] :

والحذف للإعراب يعتري أواخر الكلمات مقصورا على الصائت القصير أو الصوائت الطويلة، أو حذف حرف النون والحذف الذي يعتري الفعل المضارع، مثل الحذف في حالة الجزم ومن ذلك حذف الحركة نحو: (لم أكتبْ). وحذف الحرف؛ مثل حذف النون من الأفعال الخمسة عند النصب أو الجزم نحو: (لم يلعبوا). وحذف لام الفعل الناقص في حالة الجزم؛ نحو قوله تعالى: ﴿وَلَا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ﴾[4].

5- الحذف للتركيب:

تتضمن العربية ثلاثة أنواع من التراكيب: التركيب الإسنادي والتركيب المزجي والتركيب الإضافي فنجد مثلا: حذف التنوين في التركيب الإضافي؛ نحو: (شاهدت طالبَ العلم) بدلاً من (طالبًا)، أو حذف النون؛ نحو: (مسلمو الهند متعاونون) بدلاً من (مسلمون)، ويقال تأبطي في (تأبط شرا) وهذا الحذف في التركيب الإسنادي، أما الحذف في التركيب المزجي فيقال: فلان يأتينا صباح مساء، أ صباحا ومساء فحذف العاطف والتنوين وركب الطرفان للتخفيف[5].

---

[1]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 222.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 222، 64.

[3]- ينظر: الحذف في اللغة العربية بين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعبود محمد مهدي أحمد، ص: 175.

[4]- ينظر: سورة القصص، الآية: 88.

[5]- ينظر: الحذف في اللغة العربية بين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعبود محمد مهدي أحمد، ص: 175، وينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 65.

6- الحذف لأسباب قياسية صرفية أو صوتية[1] :

يقع الحذف في الحروف لعدة أسباب تعود معظمها لعلة صرفية أو صوتية، وهي:

أ- التقاء الساكنين:

إذا التقى ساكنان في كلمة واحدة أو كلمتين، وجب التخلص من التقائهما بحذف أولهما أو تحريكه؛ ومن ذلك حذف لام الفعل الناقص عند الاتصال بواو الجماعة مثل: يسعون، وحذف عين الفعل الأجوف في حالة جزمه مثل: (لم يَصُمْ)[2].

ب- توالي الأمثال:

ومن مظاهره: التقاء نون الرفع من الأفعال الخمسة مع نون التوكيد؛ حيث تحذف نون الرفع وتبقى نون التوكيد[3].

ج- حذف حروف العلة استثقالاً:

الفعل المثال الذي فاؤه واو تحذف في المضارع استثقالاً؛ نحو: (وقف - يقف) (وعد - يعد)، بدلاً من (يَوْقَفُ) و (يَوْعَدُ)[4].

د- حذف الهمزة استثقالاً[5] :

مثل همزة الفعل (رأى) تحذف في المضارع فيقال: (يرى) بدلاً من (يرأى).

هـ- الحذف للوقف[6] :

ويكون في النطق لا الكتابة؛ مثل حذف الضمة والكسرة المنونتين عند الوقوف؛ نحو: (هذا زيد) و(مررت بزيد)؛ فننطق بالدال من كلمة (زيد) ساكنة.

---

[1]- ينظر: الحذف في اللغة العربية بين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعبود محمد مهدي أحمد، ص: 175، 176، وينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 73وما بعدها.

[2]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 73.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 76.

[4]- ينظر: نفسه، ص: 79.

[5]- ينظر: نفسه، ص: 82.

[6]- ينظر: نفسه، ص: 86.

و- صيغ الجمع[1] :

فتحذف تاء التأنيث في الجمع بالألف والتاء؛ فنقول: (ورقات، عائلات، سرقات)، جمعًا لـ (ورقة، عائلة سرقة).

ز- صيغ التصغير[2] :

إذا صغرت (السَّفَرْجلة) كانت لك أوجه أحدها أن تقول (سُفَيْرِجَة) فتحذف اللام في التصغير وإن شئت قلتَ (سُفَيْرِلة) فتحذف الجيمَ[3].

وكذلك (عَنْدَلِيب) تصغر على (عَنَادِل) و (عَنَادِب).

ح- الحذف للنسب[4] :

مثل حذف تاء التأنيث؛ فنقول في النسب إلى فاطمة: (فاطميّ)، وحذف بعض الحروف مثل (جُهَنِيّ) في النسب إلى جهينة، وحذف عجز الجملة المنسوب إليها وحذف عجز المركب المزجي، فتقول في تأبط شرًّا: "تأبطيّ"، وفي بعلبك "بعليّ".

أما المركب الإضافي، فإن كان صدره ابنا، أو كان معرفًا بعجزه، حُذِف صدره، وألحق عجزه ياء النسب فتقول في ابن الزبير: "زبيريّ" وفي أبي بكر: " بكريّ"[5].

ط – الحذف للترخيم[6] :

والترخيم حذفُ أواخر الأسماء المفرد تخفيفاً، من خصائص المنادى لا يجوز في غيره إلا لضرورة الشعر كقولنا (يا سُعَا) في ترخيم (سُعَاد)[7].

---

[1]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 90.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 92.

[3]- ينظر: المخصص، ابن سيدة، ج: 4، ص: 263.

[4]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 93.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 93.

[6]- ينظر: نفسه، ص: 94.

[7]- ينظر: الكتاب، سيبويه، ج: 1، ص: 44.

7- الحذف لأسباب قياسية تركيبة[1] :

يقع الحذف في التركيب النحوي؛ حيث تُحذف كلمة كالأسماء والأفعال أو الحروف أو جملة أو أكثر ولابد من دليل حالي أو مقالي يدل على المحذوف؛ مثل حذف المبتدأ، وحذف الخبر... وغير ذلك.

ومن ذلك قولنا: (لولا الله ما اهتدينا)، التقدير: (لولا الله موجود ما اهتدينا)، وقولنا: (في البيت). لمن يسأل: (أين زيد؟)[2].

4- شروط الحذف:

وضع النحاة مجموعة من الشروط أو المبادئ التي تصاحب وقوع الحذف، حيث لابد له من قرينة مُصاحِبة تَدُلُّ على المحذوف، وتكون هذه القرينة حالية أو عقلية أو لفظية، وهي[3] :

1- وجود الدليل على المحذوف إن كان المحذوف عمدة، أما إن كان فضلة فالشرط أن لا يكون في حذفه ضرر مثل قولك لمن قال: من أضرب؟ فتقول: زيدا بإضمار (اضرب).

2- ألا يكون المحذوف كالجزء؛ فلا يحذف الفاعل، ولا نائبه ولا ما يشبهه.

3- ألا يكون مؤَكَّدًا، فلا يُحذف العائد في نحو قولك: الذي رأيته نفسَه زيد.

4- ألا يكون عوضًا عن شيء محذوف؛ فلا تحذف (ما) في أما أنت منطلقاً ولا التاء من نحو : (عِدَةٌ وزِنَةٌ)[4].

5- ألا يكون المحذوف عاملاً ضعيفًا؛ فلا يُحذف الجار والجازم والناصب للفعل، إلا في مواضع قويت فيها الدلالة وكثر استعمالها ولا يمكن القياس عليها.

6- ألا يؤدي الحذف إلى اختصار المختصر؛ فلا يُحذف اسم الفعل دون معموله؛ لأنه اختصار للفعل[5].

---

[1]- ينظر: الحذف في اللغة العربية بين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعبود محمد مهدي أحمد، ص: 176.

[2]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 93.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 115، وينظر: ظاهرة الحذف في النحو العربي محاولة للفهم، بوشعيب برامو، ص: 47، 49، وينظر: أسلوب الحذف في ضوء الدراسات القرآنية والنحوية، محمد وليد سيف الدين حلاق، مجلة جامعة ذمار للدراسات والبحوث، العدد: 12، ماي 2010م، ص: 286، 287.

[4]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 115.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 115.

7- ألا يؤدي الحذف إلى تهيئة العامل للعمل وقطعه عنه؛ فلا يحذف المفعول – وهو الهاء – من ضربني وضربته زيد؛ لئلا يتسلط على زيد ثم يقطع عنه برفعه للفعل الأول.

8- ألا يؤدي الحذف إلى إعمال العامل الضعيف مع إمكان إعمال العامل القوي؛ فلا يحذف الضمير في: زيد ضربته؛ لأنه يؤدي إلى إعمال المبتدأ وإهمال الفعل مع أنه أقوى[1].

5- أغراض الحذف:

تعرض البلاغيون لأغراض الحذف وفصلوا فيها، حيث تناولها المفسرون والبيانيون، ويقصد بالأغراض الأهداف البعيدة التي يقصدها الناطق حين يجنح إلى الحذف.

فإذا اهتم النحاة بذكر أسباب الحذف وتعرضوا لها بالتفصيل، فإنّ أغراضه من اهتمامات البلاغيين وليس النحاة والتي يمكن إيجازها فيما يلي:

1- التخفيف:

من أكثر أغراض الحذف انتشارا التخفيف، فكثرة الاستعمال تستلزم الحذف؛ رغبةً في التخفيف؛ كالتقاء الساكنين، لصعوبة النطق بهما، وأيضًا نجد التخفيف في نزع الخافض، وحذف الهمزة، وتوالي الأمثال.

يقول سيبويه (ت.180هـ) : "وقولهم ليس أحد أي ليس هنا أحد، فكل ذلك حُذِف تخفيفًا واستغناءً بعلم المخاطَب بما يعني"[2].

2- الإيجاز واختصار الكلام:

ينتج الحذف أيضا عن رغبة المتكلم في الاختصار والإيجاز؛ فعند بناء الفعل للمجهول يُحذف الفاعل ويذكر البلاغيون أغراضًا متعددة لذلك، منها الاختصار والإيجاز، ومن أمثلة ذلك ما يقع في القصص القرآني من حذف ما تدل عليه القرائن ويدل السياق عليه، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنَبِّئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ﴾[3]. فالتقدير: فأرسلوه فذهب إليه وقال له[4].

---

[1]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي طاهر سليمان حمودة، ص: 115.

[2]- الكتاب، ج: 2، ص: 364، 365، وينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 99.

[3]- ينظر: سورة يوسف، الآيتين: 45، 46.

[4]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 100.

3- الاتساع:

وهو نوع من الحذف للإيجاز والاختصار، لكنه ينتج عنه نوع من المجاز بسبب نقل الكلمة من حكم كان لها إلى حكم ليس بحقيقة فيها، ومثال ذلك حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه كما في قوله تعالى: {وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَى} أي: بر من اتقى[1]، ويسميه البعض التوسع، يرى سيبويه أن الحذف للتوسع في اللغة أكثر من أن يحصى[2].

4- التفخيم والإعظام لما فيه من الإبهام:

مثل قوله تعالى: ﴿وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ﴾[3]، الجواب حُذِف؛ لأن وصف ما يجدونه لا يَتَنَاهى؛ فحُذِف تفخيمًا وإعظامًا له؛ حيث إن الكلام يضيق عن وصفه[4].

5- صيانة المحذوف عن الذكر في مقام معين تشريفا له:

ومن ذلك قول الرسول صلى الله عليه وسلم: ((مَنْ أُبْتُلِيَ مِنْ هَذِهِ الْقَاذُورَاتِ بِشَيء، فَلْيَسْتَتِرْ بِسَتْرِ اللهِ)[5]، فالفعل ابتلي أسند إلى نائب الفاعل وحذف فاعله، وهو لفظ الجلالة صيانةً له عن ذكره في ذلك المقام الذي سمى فيه الذنوب باسم (القاذورات)[6].

6- تحقير شأن المحذوف[7] :

ونجد ذلك في كتب السِّيَر، عندما يؤذى عُظَماء الإسلام، يُقال أوذي فُلان؛ ومن ذلك قوله تعالى {صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ} فلم يذكر المبتدأ تحقيرًا لشأنهم[8].

---

[1]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 102.

[2]- ينظر: الكتاب، ج: 1، ص: 592.

[3]- سورة الزمر، الآية: 73.

[4]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 105.

[5]- ينظر: الكتاب، ج: 1، ص: 592.

[6]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 106.

[7]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 107.

[8]- ينظر: نفسه، ج: 1، ص: 592.

7- قصد البيان بعد الإبهام[1] :

ويرى البلاغيون أن ذلك يتحقق في فعل المشيئة إذا وقع شرطًا كما في قوله تعالى: {وَلَوْ شَاءَ اللهُ لَهَدَاكُم أَجْمَعِينَ}؛ فمفعول فعل المشيئة محذوف تقديره: ولو شاء الله هدايتكُم لهداكُم. وسر حذفه هو البيان بعد الإبهام لأنه لما قيل لو شاء علم أن هناك شيئًا تعلقت به المشيئة لكنه مبهم، فلما جيء بجواب الشرط وضح ذلك الشيء وعلم أنه الهداية وإذن فكل من الشرط والجواب دال على المفعول غير أن الشرط دال عليه إجمالاً والجواب دال عليه تفصيلاً[2].

والبيان بعد الإبهام، أو التفصيل بعد الإجمال أوقع في النفس؛ لأن السامع لا يظفر بمعرفة المحذوف إلا بعد تطلع ولهفة.

8- قصد الإبهام:

لا يتعلق مراد المتكلم بتعيين المحذوف؛ فيَتَعَمَّد الحذف حتى لا ينصرف ذهن المستمع له، لأن ذكره لا يؤثر في الكلام أو الحكم، ومن ذلك قوله تعالى: {فَإِنْ أُحْصِرْتُمْ}، فالمهم حدث الإحصار نفسه ولا يهم ذكر فاعله، بل إن ذكره قد يشغل المستمع عن الحدث وهو الأساس هنا، وربما يظن المستمع أن الحكم خاص به بالفاعل إذا ذكر، وقوله: {إِذَا حُيِّيتُم}، فلا يهم فاعل التحية المهم حدث التحية نفسه، وقوله: {إِذَا قِيلَ لَكُم تَفَسَّحُوا}، لا يهم من القائل وذكره يشغل القارئ وربما يظن أن الحكم خاص به[3].

9- الجهل بالمحذوف:

وهذا الحذف يكون في مواضع إسناد الفعل لنائب الفاعل، حيث يحذف الفاعل للجهل به، ومن ذلك قولنا: (قُتِل قُلان)، و(سرقت الدار)، عندما لا نعرف القاتل والسارق[4].

10- العلم الواضح بالمحذوف:

ويكون في حالة حذف الفاعل وإسناد الفعل إلى نائبه، لأن الفاعل معلوم للمخاطب بالقرينة، مثل قوله تعالى {وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ} و{كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ}؛ بُني الفعلان (أُعِدَّتْ)

---

[1]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 107.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ج: 1، ص: 592.

[3]- ينظر: نفسه، ص: 108.

[4]- ينظر: نفسه، ص: 110.

و(كُتِبَ) للمجهول للعلم بالفاعل وهو الله عز وجل، {عَالِمُ الْغَيْبِ} المبتدأ محذوف للعلم به والتقدير: الله عالم الغيب[1].

وقول الشاعر:

فَإِذَا رُزِقْتَ خَلِيْقَةً مَحْمُودَةً *** فَقَدِ اصْطَفَاكَ مُقَسِّمُ الأَرْزَاقِ.

أسند الفعل رزقت إلى نائب الفاعل؛ فالرازق هو الله عز وجل، ولا داعي لذكره؛ لأنه معوم للمستمع ولن ينصرف الذهن إلى غيره[2].

11- الخوف منه أو عليه:

قد يحذف الفاعل ويُبنى الفعل للمجهول حين يَخشى المتكلِّم أن يناله أذى من الفاعل، وحين يخشى على الفاعل من الأذى[3].

12- الإشعار باللهفة وأن الزمن يتقاصر عن ذكر المحذوف:

وهذا غرض لباب الإغراء والتحذير نحو قوله تعالى: {نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا}، والتقدير: ذروا ناقة الله والزموا سقياها[4].

13- رعاية الفاصلة والمحافظة على السجع:

وهو غرض لفظي؛ حيث تحذف حرف أو أكثر لمراعاة الفاصلة؛ مثل قوله تعالى: {مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى}، فمفعول الفعل قلى وهو ضمير المخاطب صلى الله عليه وسلم، محذوف لرعاية الفاصلة والتوافق الصوتي مع أواخر الآيات قبلها وبعدها[5].

ومن براعة الإعجاز البلاغي في القرآن أننا نجد الحذف هنا يحقق – إلى جانب ذلك – غرضًا معنويًّا فالآية تنفي التوديع والقلي أي الهجر والبغض، فالله عز وجل يطمئن نبيه بعد فترة انقطاع الوحي أنه لم يهجره أو

---

[1]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 110.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 110.

[3]- ينظر: نفسه، ص: 110.

[4]- ينظر: نفسه، ص: 111.

[5]- ينظر: نفسه، ص: 111.

يبغضه كما زعم ذلك أعداؤه من الكفار حين حدثت تلك الفترة[1].

14- المحافظة على الوزن في الشعر:

وهو – أيضا – غرض لفظي مثل قول ضابِئ بن الحارِث البُرْجُمِيّ: ومَنْ يَكُ أمْسَى في المدِينةِ رَحْلُهُ فإنِّي وقَيَّارٌ، بِها لَغَرِيبُ أي: فإني لغريب وقيار غريب، (وقيَّار اسم لفرس الشاعر)، فحذف المسند إلى قيار حتى لا ينكسر وزن البيت، ويرى البلاغيون أن في ذلك الحذف فائدة معنوية؛ حيث إن الموقف هنا موقف شكوى وتحسر فكان مناسبًا له الحذف[2].

ظاهرة الحذف من الانزياحات التركيبية التي تعدد حضورها في ديوان (رباعيات)، والتي لجأ إليها الشاعر مستغلا بذلك الإمكانات الايحائية التي تضيفها هذه الظاهرة على الخطاب الشعري، فالحذف يمثل : "احدى الوسائل التي يستعين بها المبدع لبناء تضافر أسلوبي يعمل على ترابط الدلالة المطروحة وتماسكها ويكون حينئذ الحذف بمثابة نقاط الالتقاء بين صاحب النص والمتلقي"[3].

ومعنى هذا أن الحذف من الأدوات التي تعين المبدع في إثارة ذات المتلقي ولفت انتباهه إضافة إلى كونه يساهم في تكثيف الدلالات وترابطها وتماسكها.

والحذف هو أحد آليات التعبير الشعري التي تعمل على خرق قوانين اللغة وسنبين فيما يأتي أنواع ومواضع الحذف وأغراضه من خلال دراسة رباعيات الديوان.

أ- حذف المسند إليه:

1- حذف الفاعل: هو من أكثر صور الحذف حضورا في ديوان (رباعيات)، حيث تردد في مئتين وثانية وخمسين (258) موضعا، ولا يمكن أن نورد جميع المواضع لضيق المقام، ولهذا سنكتفي ببعض الأمثلة على سبيل الذكر لا الحصر، ومنه قوله في رباعية (أسى):

نادت فتاها للهوى فأتاها *** وشكت إليه بلوعتين فتاها

---

[1]- ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، ص: 111.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 111.

[3]- البنية اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، محمد الدسوقي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2، 2010م، ص: 50.

وسقته من فيض الصّبابة مرة *** فبكت وغنّت للهوى شفتاها

ورأته يدنو من مواجع قلبها *** قالت: تمهل قال: هات سواها

قالت عيوني بالسهاد تكحلت *** قال: احمليني كي أذيب أساها[1].

في هذه الرباعية ورد حذف المسند إليه (الفاعل) في ثمانية عشر(18) موضعا ففي قوله (نادت) الفاعل ضمير مستتر تقديره (هي) وفي قوله (فأتاها) فالفاعل تقديره (هو)، وفي (شكت) الفاعل تقديره (هي)، وفي (فتاها) الفاعل تقديره (هو)، وفي (سقته) الفاعل تقديره (هي) وفي قوله (فبكت) الافل تقديره (هي)، وي قوله (غنت) الفاعل تقديره (هي).

وفي (رأته) الفاعل تقديره (هي)، وفي (يدنو) الفاعل تقديره (هو) وفي (قالت) الفاعل تقديره (هي)، وفي (تمهل) الفاعل تقديره (أنتَ) وفي (قال) التقدير (هو)، وفي قوله (هاتِ) الفاعل تقديره (أنتِ)، ثم في البيت الأخير يتكرر الفعل (قالت) والفاعل محذوف تقديره (هي) وفي قوله (تكحلت) الفاعل تقديره (هي)، وفي (قال) التقدير (هو)، وفي (احمليني) الفاعل تقديره (انتِ)، وفي قوله (أذيب) تقدير المحذوف (أنا)، ما نلاحظه أن الشاعر قد عمد إلى حذف المسند إليه (الفاعل) في مواضع عديدة، وذلك قصد الإيجاز، وأيضا بسبب ما تفرضه القاعدة النحوية التي توجب حذف الفاعل إذا اقترن الفعل بحرف من أحرف المضارعة في مثل قوله (يدنو- أذيب).

ومنه قوله أيضا في رباعية (قسم):

لعينيك أحمل كلّ الشّموس *** وكل العصافير ... والأنجمَا

وأهديك يا مهجتي بعضَ روحي *** وأبعث من فرحتي الموسِمَا

وأرحلُ فيك بكل احتراقي *** وفي راحتِك أُذيبُ الفهَا

لعينيك أشدُو فيحلو غنائي *** فقلبـــي بحبِّ قد اقسَمَـــا[2].

[1]- ديوان رباعيات، ص: 8.

[2]- المصدر نفسه، ص: 62.

الملاحظ في هذه الرباعية هو الحضور المكثف للأفعال المضارعة وهي (أحمل – أهديك – أبعث – أرحل – أُذيب – أشدو) وظفها الشاعر وتكررت عدة مرات لتكون بمثابة منبهات أسلوبية تعطي للملتقي فسحة من التفكير ليقدر المحذوف وهو (أنا)، فحذف المسند إليه (الفاعل) في ديوان (رباعيات) شكّل سمة من السمات الأسلوبية التي تميز بها.

2– حذف المبتدأ:

تكرر حذف المسند إليه (المبتدأ) في الديوان في أكثر من موضع، ومنه قول الشاعر:

قالت وريقاتُ الرّبيع أعاشق *** هذا المعنّى؟ قلت بعض جنوني[1].

ففي هذا البيت حذف الشاعر المبتدأ لخبر (بعضُ) والتقدير: هو.

وقوله أيضا:

قمر ووجه لامع كشهاب *** ويد وأخرى والحضورُ غيابي[2].

فلفظة (أخرى) خبر لمبتدأ محذوف، ومن مثله أيضا قوله :

تحملُ الريح رمادَ العمر حينا *** مثلما ليلُ الدُّنا يذر وصباحَه

في قوله (ليل) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هو).

3– حذف اسم الفعل الناقص:

تكرر حذف اسم الفعل الناقص في عدة مواضع ونذكر بعض الأمثلة ومنه قول الشاعر:

وجهي تنزّى بالحياء ولم أكن *** إلاّ سحابة عاشق للموعد[3].

اسم (أكن) محذوف والتقدير: أنا.

وقوله أيضا:

---

[1]– **ديوان رباعيات، ص: 14.**

[2]– **المصدر نفسه، ص: 22.**

[3]– **نفسه، ص: 16.**

ظلت تُغازلُ عاشقيها فاكتوت *** في لحظة – حمقى – بلفحة نار[1].

اسم (ظلت) محذوف والتقدير: هي.

وفي قوله:

وعشنا نزينهُا فانمحت *** وصارت بقايا بأيّامنا[2].

اسم (صارت) محذوف والتقدير: هي.

ويقول أيضا:

سألت الصباح عن الشمس ذابا *** وأصبح في لحظة شمعتين[3].

اسم (أصبح) محذوف والتقدير: هو

ويقول:

لنا قارب ضاع مجدافه *** فأضحى بتيه الهوى لايفيق[4].

اسم (أضحى) محذوف والتقدير: هو

وقوله:

وبات يسائلُ عنك اللّيالي *** فألهب أحزانهُ واكتوى[5].

اسم (بات) محذوف والتقدير: هو

والأمثلة كثيرة في حذف المسند إليه (اسم الفعل الناقص) لا يمكن ذكرها جميعا، فقد أورد الشاعر هذا النوع من الحذف قصد التخفيف وليحافظ على توازن البيت وقافيته.

وتوجد أنواع أخرى لحذف المسند إليه، كحذف نائب الفاعل في أكثر من موضع، ومثاله قول الشاعر:

---

[1]– ديوان رباعيات، ص: 30.

[2]– المصدر نفسه، ص: 38.

[3]– نفسه، ص: 68.

[4]– نفسه، ص: 72.

[5]– نفسه، ص: 80.

وتكبر في كل عين سماء *** وتحنو على القلب شعرا يُقال[1].

فالفعل (يُقال) هو فعل مضارع مبني للمجهول، ونائب فاعله محذوف وتقديره (هو).

ومن أمثلته أيضا قوله:

وعاشقة بين قلبين تاهتْ *** وعاشقة في الهوى لا تُطالُ[2].

ب- حذف المسند:

لم يوظف الشاعر حذف المسند كثيرا كتوظيفه لحذف المسند إليه في ديوان (رباعيات)، ومن أمثلته حذف المسند (خبر) قوله:

عيناه تحترقان، الصبر في يده *** تميمة... وبقايا قطر أنواء[3].

فكلمة (بقايا) مبتدأ لخبر محذوف، وتقدير الخبر شبه جملة (في يده)، ومن أمثلة حذف المسند (خبر) قول الشاعر:

طيورٌ ودالية وارتحالُ *** وعرسٌ وأغنية وابتهال[4].

ففي قوله (طيور) مبتدأ لخبر محذوف، ومن أمثلة حذف المسند (فعل) قوله:

تطلع الشّمس بأهدابي ريًّا *** موسما للصّحو... فتحا أبديًّا[5].

فورد في الشرط الثاني المفعول المطلق (فتًحًا) والفعل محذوف وتقديره: تفتح، ومن أمثلته أيضا قول الشاعر:

أيها الطالع من روحٍ تنامت *** نبتة للرُّوح... بعثا سرمديًا[6].

فالمفعول المطلق (بعثا) فعله محذوف والتقدير: تبعث.

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 70.

[2]- المصدر نفسه، ص: 70.

[3]- نفسه، ص: 32.

[4]- نفسه، ص: 70.

[5]- نفسه، ص: 100.

[6]- نفسه، ص: 100.

ج- حذف حرف:

من السمات الأسلوبية البارزة في الخطاب الشعري (رباعيات) حذف حرف ويكون بسبب ما تفرضه القاعدة النحوية كالحذف للإعراب، أو بسبب الضرورة الشعرية، ومن أمثلة الحذف للإعراب قول الشاعر:

ولم أكُ أدركُ أنّ يدي *** ستطلعُ من وردةٍ فاترة[1].

وقوله أيضا:

نظرتُ فلم يكُ غير ردائي *** وآنيةٍ من حُطام اليدينْ[2].

ورد في البيتين حذف حرف النون للفعلين المضارعين الناقصين (أك- يك) وهذا الحذف سببه أن الفعلين سبقتهما أداة جزم (لم).

ومن أمثلته أيضا قول الشاعر:

وشَعْرُك عاشقةٌ راحله *** ألمْ تقرئي في خطايَ انتباهي[3].

فحذف حرف النون في الفعل المضارع (تقرئي) لأنه سبقته أداة الجزم (لم).

ووظف الشاعر أيضا حذف أداة النداء في أكثر من موضع، فشكل هذا الحذف سمة من السمات الأسلوبية التي ساهمت في جمالية الخطاب الشعري لديه، ومن أمثلته قوله:

أيُّها الطارق بابا موصدًا *** إنَّ خلف الباب - لو تدري - حصيد[4].

حذفت أداة النداء في قوله (أيها الطارق) والتقدير: (يا أيها)، ومن أمثلة حذف حرف النداء في قوله:

أيّها الطالع من روح تنامت *** نبتة للروح... بعثا سرمديا[5].

والتقدير: يا أيها الطالع.

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 56.

[2]- المصدر نفسه، ص: 68.

[3]- نفسه، ص: 84.

[4]- نفسه، ص: 98.

[5]- نفسه، ص 108.

وفي قوله:

أيُّها النور... ابتهالُ المرء نورٌ *** أين من نورِكَ إبهَارُ النُّضار[1].

والتقدير: يا أيّها النور.

وقوله أيضا:

أيُّها الدّاعي بآيات تهادى *** كملاك لاح في موكب طهر[2].

وتقدير المحذوف: يا أيها الداعي:

أما قوله:

أيها النّاسك في محراب روحي *** تجدل النور من الوجه الصّبوح[3].

والتقدير : يا أيها الناسك.

ويقول:

أيها الحامل أعواد التمني *** إنّما للموت – قبل الموت – سكرة[4].

والتقدير: يا أيها الحامل.

يتضح لنا من خلال هذه الأمثلة أنّ أداة النداء (يا) محذوفة وسببه أن المنادي قريب، واستخدم الشاعر هذا النوع من الحذف لأن:" المبدع في فن القول يلجأ إلى هذا الأسلوب ليظهر للملتقي قرب المنادى منه، ويصوره على صورة الخليل المرافق له السامع الواعي لذاته"[5].

فالشاعر ومن خلال حذفه لأداة النداء، واكتفائه بالمنادى، حتى يُشعر المتلقي بقرب المنادى منه.

ورد في ديوان (رباعيات) حذف حركة، ومن أمثلته قول الشاعر :

---

[1]– ديوان رباعيات، ص: 108.

[2]– المصدر نفسه، ص: 110.

[3]– نفسه، ص: 112.

[4]– نفسه، ص: 114.

[5]– أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، جبار أهليل زغير محمد الزيدي المياحي، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بابل، العراق، 2011م، ص: 209.

تأتي لتكبر في مدى الرح الصّموت *** لتمُدَّ قامتَها فتنكرها البيوتْ

كلّ الأحبّة يلعقون دماءها *** ويضمدّون جراحها والعمْرُ تُوت

كتبوا بنَار الحقدِ سرَّ فنائِها *** ثم استباحوا عزّها ملىء السُّكوت

كلُّ المدائن أعلنْ أحزانَها *** وعلى رصيفِ الأرض عاشقةٌ تموتْ[1].

فالأصل في كلمة (الصّموتْ) هي كسر التاء (الصّموتِ)، والأصل في كلمة (البيوتْ) هي ضم التاء لأنها فاعل (البيوتُ)، والصل في (توتْ) هي ضم التاء (توتٌ) لأنها خبر، والأصل في (السُّكوتْ) هي كسر التاء (السُّكوتِ) لأنها مضاف إليه مجرور، والأصل في (تموتْ) هي ضم التاء (تموتُ) لأنها فعل مضارع، فالشاعر لجأ إلى جعل السكوت حركة في أواخر الكلمات وذلك للضرورة الشعرية.

كما وظّف الشاعر حذف حركة التنوين، ومن ذلك قول الشاعر:

وبكيت عمري فانكسرت على فمي *** وانتابني عشق لزهرة بانِ[2].

فالأصل: بانٍ.

وقوله أيضا:

سافرت في صمت الدقائق فانتهت *** كلُّ الخُطى لرحيل قلبٍ مُجْهَدِ[3].

فالأصل: مجهدٍ.

وقوله:

يا نداء الكونِ إنّي ناسكٌ *** هذه رُوحي استحالت مسجدًا[4].

والأصل: مسجدًا.

كما ورد حذف إشباع الحركة كقوله:

---

[1]– ديوان رباعيات، ص: 28.

[2]– المصدر نفسه، ص: 12.

[3]– نفسه، ص: 16.

[4]– نفسه، ص: 102.

قمر ووجه لامع كشهابِ *** ويد وأخرى والحضورُ غيابي[1].

الأصل: كشهابي.

ورد حذف أخر يُعرف بالحذف المخبر به وهو: "حذف يصدر عن الشاعر واعيا، حيث يتوقف عن الكلام للإيماء بدلالات يستحضرها المخاطب ليسوقه إليه الفهم الكلي، وإنه حين يتوقف الشاعر عن الكلام يبدو الأمر بعد التنوين نقاطا (...)، تترك البياض المنقط مهيئًا لكل امتلاء، أي تجعل من الحذف عنصرا محركا للنص الناقص"[2].

وسنذكر في الجدول الآتي مواضع الحذف المخبر عنه الذي وظّفه الشاعر في ديوانه:

الرباعية والصفحة	موضع الحذف
جنون / ص: 14	قالت وريقات الخريف أعاشق هذا المعنى...أم شتات ظنون
جواب / ص: 18	ألهمت قلبا هيّجته مواجـع ومحاجر حرّ... وحلّ عذاب
حوار / ص: 22	وأنا... بعيدا كنت أقرأ طالعي بين البروج مجنحًا بعذابي
هيروشيما / ص: 26	كانت تنام... وكان يكبر حلها طفلا يطال الشمس ثم يعود يا بيضة ألقى... وغاب مع المدى فتزلزلت أرض... أتلك رعود نامت وغاب الحلم حين توجعت كلُّ المقابر... والعيون شهود
بيروت / ص: 28	كلُّ المدائن أعلنت أحزانها وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت
روما / ص: 30	حتى استحالت كالرّماد فجمعت أشلاءها... وتجملت بالعار
ضد الصمت / ص 42	هواك تجذر في أضلعي ومهما تغيّرت ... لن أصمت
قسم / ص: 62	لعينيك أحمل كلّ الشموس وكل العصافير... والأنجـما
موعد: ص / 76	وتخضلُّ كل الحدائق وردا يفتح أكمامه... عاشقان
بوح 1 : ص / 78	تعانقني ... تحتويني وترمي مفاتيح روحي بكل الثنايا

[1]– ديوان رباعيات، ص: 22.

[2]– لسانيات النص، نحو المنهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمذ مداس، عالم الكتب الحديث، الأردن، د ط، 2007م، ص: 256.

عيون: ص / 80	ولي خافق هيّجته الأماني فمدّ يديه ... ولكن ثوى وبات يسائل عنك اللّيالي... فألهب أحزانه واكتوى
مداعبة: ص / 82	أفاقت فلم يك غير حبيب يداعب أجفانها ... مفتنا
هجرة: ص / 86	فأبصر في أفقه نجمة بأوجاعها ... فانتهى للمغيب
حلم: ص / 88	فتحمل عيناك كلّ الرؤى ويصحو فتى ... عاشقا يحلم
صحو: ص / 100	تطلع الشمس بأهدابي ريا موسما للصّحو... فتحا أبديا أيها الطالع من روح تنامت نبتة للرّوح ... بعثا سرمديا
نور: ص / 108	أيّها النور ... ابتهال المرء نور أين من نورك إبهار النُّضار؟
حزن: ص /118	قلبك الموعود بالبشرى حزين جئته .. يا أنت من بالحزن صدّه؟
إرادة: ص / 120	لك أن تكبر في صحو المرايا آية للشمس ... نخلا أو مطايا لك .... ما أرحب آفاق التمني أن تزف الرّوح طيرا في الحنايا خبأ اللؤلؤ في راحة عمري بذرة أكبر مني... من رؤايا
منفى: ص / 122	يرتمي في دمعه المرّ ذليلا آه... ما أكبر أوجاع المنافي
كينونة: ص / 132	إن يكن درب الأماني شرعة فليكن درب المنايا....مذهبي

يتبين لنا من خلال الجدول ان الحذف المخبر به تردد كثيرا ديوان (رباعيات)، فورد في سبعة وعشرين (27) موضعا، وكان الهدف من وراء توظيف هذا النوع من الحذف، حتى يفسح المجال لمخيلة المتلقي بأن تتصور ما تريده، فيعمل ذلك على إثارة ذات المخاطب ليستحضر في ذهنه أيّ الأفكار شاء، والحذف المخبر عنه من أهم العناصر التي تساهم في تحريك فاعلية النصوص، وذلك بجعل الملتقي يتأمل هذه النصوص ويتابعها في سياقاتها، فهو يعمل على: " إثارة انتباه المخاطب وتحريك شوقه إلى إدراك المعنى فيعظم في نفسه شأنه حينما يدركه، كما أنه يشعر بالرضا حينما يستنبط بنفسه ما حذف من الكلام بالإضافة إلى ما في الحذف من تحصيل المعنى الكثير باللفظ القليل مع الوفاء بالمعنى"[1].

[1]– التناص والبنية الأسلوبية في شعر أبي هلال وحاتم الطائي بن مختار عطية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2020م، ص: 192.

وبهذا يمكننا القول بأنّ ظاهرة الحذف من الظواهر التي تعمل على إثارة ذات المتلقي وفكره، فبرز كسمة من السمات الأسلوبية التي توفر عليها ديوان (رباعيات)، فوظف الشاعر الحذف وذلك من أجل تحقيق غايات متعددة ومنها لإثارة الغموض، أولفت انتباه المتلقي، وكذا فسح المجال لمخيلته باستنباط الكلام المحذوف، ومواضع أخرى فرضتها الضرورة الشعرية، وهذا كله، لتحقيق الجمالية الفنية في نصوصه.

سادسا– النفي:

1– النفي لغة هو: "نفى الشيء ينفي نفيًا، تنحى ونفيته. منها: طردته فانتفى، وتنافت الآراء والأحكام تعارضت وتباينت"[1].

ويأتي النفي في القرآن الكريم بمعنى الإبعاد والطرد.

2– أما اصطلاحا فهو أسلوب لغوي يستعمل لدفع ما يتبادر في ذهن المتلقي، فهو يعني النقض والإنكار ويتحدد من خلال مناسبات القول[2].

والنفي هو: "أن يبني المتكلم كلامه على نفي شيء من جهة إثباته من جهة أخرى، لأن المتكلم حين يستعمل أدوات النفي ويستحضر في ذهنه بالتبعية الإثبات، وليس كذلك حين يستعمل الإثبات".

شكلت ظاهرة النفي سمة لغوية أسلوبية بارزة ومتميزة في ديوان (رباعيات) للشاعر عزالدين ميهوبي، فقد تعددت صور النفي بتعدد الأدوات الي وظفها الشاعر وهي: لم، لا، ما ، لات، لن والمتأمل في شعر عزالدين ميهوبي يدرك أن استخدامه لأسلوب النفي هو وسيلة للتعبير عن حاجاته الفكرية والنفسية وسنورد بالجدول الآتي مواضع النفي التي استخدمها الشاعر في ديوانه[3].

عنوان القصيدة	رقم البيت	رقم الصفحة	موضع النفي
شراك	02	10	لات
شراك	04	10	فلا أرى

[1]– لسان العرب، أبن منظور، مادة نفى.

[2]– ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه، مهدي مخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م، ص: 246.

[3]– التناص والبنية الأسلوبية في شعر أبي هلال وحاتم الطائي، مختار عطية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2020م، ص:148.

رحيل	02	16	لم أكن
حوار	03	22	لا يبوح
ندم	03	32	ما عاد
ضد الصمت	04	42	لن أصمت
حصار 2	04	54	لم تلتفت
ذاكرة	03	56	لم أك
احتراق	03	68	فلم يك
حنين	02	70	لا تطال
رماد	04	72	لا يُفيق
مداعبة	03	82	فلم تجترح
مداعبة	04	82	فلم يك
رفض	02	84	لم تقرئي
قراءة	01	134	لا أملك
قراءة	04	134	لا أملك

ما نلاحظه من خلال الجدول تنوع أدوات النفي، التي سبقت الأفعال، فساهمت بدورها في تشكيل البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري، ومن بين هذه الأدوات اتي وظفها الشاعر في أكثر من موضع (لم) كما في قوله (ذاكرة):

ولم أك أدرك أن يدي *** ستطلع من وردة فاترة[1]

اتخذ الشاعر من أداة النفي (لم) وسيلة مكنته من البوح بما يختلجه من مشاعر توافقت مع حالته النفسية فاعتماده على أسلوب النفي هو في حد ذاته كشف عن صراعاته الداخلية التي تنوعت بين رد ورفض وإنكار وأحيانا أخرى إثبات.

[1]– ديوان رباعيات، ص: 56.

كما وظف الشاعر تكرار لأسلوب النفي في الرباعية الواحدة ومثال ذلك قوله في (مداعبة):

فلم تجترح غير ريشة طير *** مضى في سماواته مثخنًـــا

أفاقت فلم يكن غير حبيب *** يداعب أجفانها ... مفتنًا [1]

هذا الاستخدام المتكرر لأسلوب النفي، والاستعمال المضاعف لأدوات بمعنى توظيف أكثر من أداة هو من أجل تكثيف الدلالة، وبالتالي توكيد المعنى.

ومن صيغه أيضا قوله:

صرخة تطلع من بين شفاهي *** أنا لا أملك شيئا يا إليه[2].

ثم يكرر نفس الصيغة في البيت الرابع فيقول:

أنا لا أملك يا أحباب شيئًا *** فأقرأ وأوجهي على كل الحياة[3].

تكررت الصيغة (لا أملك) مرتين، وهذا التكرار لجأ إليه الشاعر واستخدم كوسيلة لغوية وأسلوبية للتعبير عن ذاته ووجدانه التي آل إليها.

سابعا– التناص:

التناص من المصطلحات الغربية، إلاّ أننا نجد له عدة مفاهيم عند النقاد العرب القدماء فيأتي بمعنى التضمين، الإبداع، الاقتباس، وعُرف عند البعض النقاد القدماء بمصطلح السرقات الشعرية[4]، أما عند الغربيين المحدثين فقد تعددت تعاريفه بتعدد الدراسات التي أقيمت حوله.

وتُعد " جوليا كريستيف " أول من وضع مقولة (التناص) ونشرتها في أبحاثها وتوالت التعاريف لمصطلح التناص عند العديد الغربيين كجيرار جينات وميكائيل ريفاتير، ورولان بارت ... وغيرهم كثير، فكل له رؤيته مفهومه حول التناص، ومعنى التناص هو قدرة الشاعر أن يبتدع تعابير جديدة ويولد تصويرا من التصوير

[1]– **ديوان رباعيات، ص: 82.**

[2]– **المصدر نفسه، ص: 134.**

[3]– **نفسه، الصفحة نفسها.**

[4]– **ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي محمد بن منوفي، دار هومة، الجزائر، د ط، 2019م، ص: 53.**

ويستدعي نصوصا سابقة في نص لا حق فيحدث بذلك تعالقا نصيا بمعنى تداخلا بين النصوص ولكن الكيفيات والآليات تختلف[1].

والتناص يعني: " أن يتضمن نص أدبي ما، نصوصا أو أفكارا سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح، أولا الإشارة "[2].

وظف الشاعر ظاهرة التناص في ديوان (رباعيات) توظيفا أسلوبيا، حيث يستشف من خلال هذا التوظيف قدرته في الإفادة من النص الأصلي بهدف خدمة نص الفرع، وهذه القدرة تحتاج إلى براعة وتقنية خاصة. ومن بين أشكال التناص التي وردت في ديوان الشاعر نجد:

1- تناص العنوان:

يتناص عنوان الديوان (رباعيات) للشاعر عزالدين ميهوبي، خاصا متطابقًا مع عنوان (رباعيات) لعمر الخيام، والتي يُرجح أنه كثير في القرن الثاني عشر، وهو شاعر فارسي، والرباعيات نوع من أنواع شعر الفارسي، فهي عبارة عن مقطوعة شعرية مكونة من أربعة أبياتا يحدث حول موضوع معين وتتناول فكرة محددة[3].

وما نلاحظه في عناوين (رباعيات) ديوان الشاعر، أنها تتماشى مع توافق مع المواضيع التي تتناولها فبمجرد أن تقرأ عنوان الرباعية فهم فحوى الموضوع الذي تدور حوله، فالعنوان هو " وحدة اتصال ممتاز، ومفتاح دلالي مهم، هو من جهة وحدة معرفية مستقلة لها كيانها الخاص ودلائلها التي تعبر عنها، ومن جهة أخرى سمة وظيفية مرتبطة بأدائها لعملها إتجاه النص الذي تتعالق معه "[4].

2- التناص مع القرآن الكريم:

هذا النوع من التناص هو الأكثر حضورا ، ولقد وردت عدة مواضع التناص القرآني في ديوان (رباعيات)

---

[1]- ينظر: مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم (التناص أنموذجا)، عبد الحليم ريوقي، مجلة دراسات أدبية، جامعة ورقلة، 2008م، العدد الثاني، ص: 93. وكذا ينظر : النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م، ص: 29.

[2]- التناص نظريا وتطبيقيا، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2000م، ص: 11.

[3]- ينظر: https://ar.wikipedia.org.wiki بتاريخ: 2024/11/19 على الساعة 11.

[4]- عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات، ج:61، مج 16، 2007م، ص: 42.

وهذا ما ساهم في تكثيف الدلالة إثرائها من حيث المعنى، وستذكر بعض الأمثلة كقوله (قراءة):

ليتني كنت ترابًا ليت روحي *** رحلت كاظل في أي إتجاه[1]

فهذا البيت يحيلنا مباشرة إلى التعالق مع الآية الكريمة في قوله تعالى " يَوْمَ يَنْظُرُ الْمَرْءُ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنْتُ تُرَابًا "[2].

تداخل وتعالق قول الشاعر مع قول المولى عزّوجل ساهم بشكل كبير في تقوية المعاني وإثراء الدلالة فالنص القرآني خدم النص الشعري من ناحية بناء لغته، فتمنى الشاعر للرحيل عبر به عن تمنيه أن يكون ترابا وهي نفس رغبة الكافر يوم الحساب.

ونجد في موضع أخر، وفي تركيب أسلوبي مغاير تعالقا مع النص القرآني في قوله (عبادة):

ما الذي من فرط نُسكي أيتني *** معبدا أم سدرة للمنتهى؟[3]

هذا القول يحيلنا مباشرة إلى استحضار في أدهاننا قوله تعالى : " وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى (13) عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى (14) "[4].

فهذا التناص القرآني ساهم وبدور كبير في إثراء الدلالة وتكثيفها في النص الشعري، وبالتالي التأثير في المتلقي من خلال إثارة ذهنه وجلب إنتباهه.

ومن أثلة التناص القرآني نذكر قوله (ليلة):

ليلـة القرآن نـورٌ ظلَّ يسـري *** في سماوات العُلى ينبُوع سِحـرْ

تصدع الألوان من خشية رب *** يتجلـى فـي تـراتيل بـفـجر

أيها الـدّاعي بآيات تهـادى *** كملاك لاح في موكب ظُهـر

يورق الإيمان في عينيـه نورًا *** ويذوب العمر في ليلـة قـدر[5].

---

[1]– ديوان رباعيات، ص: 134.

[2]– سورة النبأ، الآية: 40.

[3]– ديوان رباعيات، ص: 104.

[4]– سورة النجم، الآية: 13، 14.

[5]– ديوان رباعيات، ص: 110.

عنوان هذه الرباعية (ليلة)، وأراد الشاعر أنا يمجد هذه الليلة ويرفع من شأنها، ففي البيت الأول والأخير نجد تعالقا مع النص القرآن في قوله تعالى:" إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ(1) وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ (2)"[1].

استوحى الشاعر التركيب الأسلوبي من النص القرآني، ليبين للملتقي عِظم شأن هذه الليلة من جهة ويؤثر فيه من جهة أخرى، وهذا التعالق مع النص القرآني ساهم في تكثيف الدلالات بإيحاءات قوية.

أما البيت الثاني ففيه تعالق مع النص القرآني في قوله تعالى: " لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ "[2].

فالتناص في هذا المثل جاء من خلال الألفاظ التي استخدمها الشاعر (تصدع- خشية) التي استوحها من النص القرآني، وهذا ما منح شعره عمقًا دلاليًا وبعدًا إبداعيًا، وروعة في الصياغة.

اتخذ الشاعر من التناص القرآني سبيلاً ليوصل أفكاره إلى المتلقين يعمل على إثاره ذهنه والتأثير فيه والتفاعل معه فتوظيفه لهذه الخاصية جعلته متفردًا ومتميزًا.

ثامنا- الأساليب الإنشائية:

قسم علماء البلاغة العربية الكلام إلى خبر وإنشاء، فإذا كان الخبر هو القول الذي يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، فإن الإنشاء هو ما لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، وينقسم الإنشاء إلى قسمين هما" طلبي وغير طلبي[3].

وسنخص بالدراسة الأساليب الإنشائية الطبية التي توفر عليها الديوان أنها تبعث الحيوية والحركية في النص الشرعي، فتنتقل المتلقي من رتابة الأساليب الخبرية إلى الانفعال والتأثر، بالأساليب الإنشائية الطلبية التي تمثل دفعات نشاط وتدفقات شعورية تجعله في اتصال مستمر ودائم مع النص الشعري، فيتأثر بالتالي مع انفعالات الشاعر وتقوم الأساليب الإنشائية على أربعة عوامل وهي[4] :

- العامل الصوتي: كالنغمة الصوتية التي لا تنخفض، لبقاء الكلام في حاجة إلى جوانب كالاستفهام مثلا.

---

[1]- سورة القدر، الآية: 1، 2.

[2]- سورة الحشر، الآية: 21.

[3]- ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، د ط، 1981م، ص: 349.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 349، 350.

– العامل النحوي أو الصرفي: ترتكز الأساليب الإنشائية على أدوات خاصة بأدوات الاستفهام، أو صيغ كصيغة الأمر.

– العامل المعني البلاغي: الأساليب الإنشائية تعكس حيرة العقل وأن الشعور أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

– العامل النفسي المنطقي: قد تفضي هذه الأساليب إلى حوار، وبحسب ذلك تتلون دلالتها ومعانيها.

تساهم هذه العوامل في تنشيط الأساليب الإنشائية، فتؤثر على المتلقي وتُحول دوره إلى مشارك في إنتاج النص الشعري وصناعته وذلك من خلال قدرتها على خلق علاقة متينة بين المبدع والمتلقي[1].

تفاوتت نسب استعمال الشاعر للأساليب الإنشائية الطلبية في ديوان، وسنتناول دراستها بحسب كثافة حضورها، بحيث تقدم أسلوب النداء، ثم يليه أسلوب الاستفهام، وبعد ذلك أسلوب الأمر، ثم أسولب النهي وأسلوب التمني.

1– أسلوب النداء:

النداء هو: " طلب إقبال المدعو على الداعي بسمعه وانتباهه وبنفسه وأدواته هي: الهمزة، أي، يا، أيا هيا، أ، أي، وا "[2].

وأدوات النداء تستعمل في مواضع تفرض مد الصوت ورفعه قصة تنبيه المخاطب[3].

وأسلوب النداء من أكثر الأساليب الإنشائية حضورا في ديوان الشاعر سنورد في الجدول الآتي مواضعه:

عنوان الرباعية	رقم البيت	رقم الصفحة	موضع النداء
جواب	01	18	يا دامع
هيروشيما	03	26	يا بيضة

[1]– ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص: 350.

[2]– المختار من علوم البلاغة والعروض، محمد علي سلطاني، دار العصماء، سوريا، ط1، 2008م، ص: 57.

[3]– في النحو العربي نقد وتوجيه، مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م، ص: 302.

نسيان	01	40	يا وفا
	04	40	يا عاشقي
ضد الصمت	01	42	يا فتى
دهاء	04	50	يا داهية
ذاكرة	02	56	يا درتي
حب	04	58	يا شاعري
قسم	02	62	يا مهجتي
إرادة	02	90	يا عاشقي
دينا	03	98	أيها الطّارق
صحو	03	100	أيها الطالع
آذان	01	102	يا نداءً
	04	102	يا نداءً
عبادة	01	104	يا طيوب
نور	04	108	أيها النّور
ليلة	03	110	أيها الدّاعي
بوح	01	112	أيّها النّاسك
	04	112	يا أضلاع
سكرة	01	114	يا أيها الحامل
	04	114	أيها الحامل
حزن	04	118	يا أنت

حلاج	04	126	يا هذا
انكسار	03	128	يا لروحي
ضياع	04	130	يا هذا
قراءة	01	134	يا إلهي
	04	134	يا أحباب

من خلال الجدول يتبين لنا أن أسلوب النداء من الأساليب الإنشائية التي اعتمدها الشاعر بقوة واختلفت مواضعه فأحيانا نجده في مطلع البيت ووسطه وآخره، وهذا التنوع منح الأسلوب الحركية والنشاط.

وقد تنوع توظيف أسلوب النداء في ديوان الشاعر يتنوع الأدوات، فاستخدم الشاعر أداتين وهما (يا) و (أي) المقترنة بها التنبيه.

تكرر حرف النداء (يا) (21) مرة، و " ينادى بها المتوسط البعيد، لأنها تنتهي بصوت مد يعين المنادي (بكسر الدال) على إيصال ندائه إلى المنادي البعيد عنه حقيقة أو حكما "[1].

وظف الشاعر أداة النداء الياء حتى يفسخ المجال لنفسه للتعبير عن مشاعره، ورغبته في المنادى وتقريبه رغم بعده، فهو بهذا النداء يُقرب بالمسافات، وقد تعدى النداء بحرف الياء وظيفته المتمثلة في لفت الانتباه إلى دلالات أخرى أدّت وظائف جمالية أضفتها على أسلوب الشاعر في ديوانه.

كما استعمل الشاعر أداة أخرى وهي (أي)، وقد وردت (7) سبع مرات مقترنة بالهاء قصد تنبيه الملتقي إلى ما سيأتي من الكلام.

وأسلوب النداء يقم على عنصرين وهما (أداة النداء والمنادى)[2]، وتوظيف الشاعر للأداة (أي) مع هاء التنبيه الهدف من ورائها لفت انتباه المتلقي جعله على علاقة تواصلية ودائمة مع النص الشعري، فيشعر بأزمات الشاعر العاطفية وانفعالاته الحادة.

[1]– في النحو العربي: نقد وتوجيه، مهدي المخزومي، ص: 301.

[2]– المرجع نفسه، : 304.

2- أسلوب الاستفهام:

الاستفهام هو: " طلب المراد من الغير على وجه الاستعلام- وأدواته- (همزة، هل، ما، مَن، متى، أيّان كيف، أين، أنّى، كم، أي "[1].

يأتي أسلوب الاستفهام في المرتبة الثانية بعد النداء من حيث الحضور. وسنورد في الجدول الآتي مواضعه:

عنوان الرباعية	رقم البيت	رقم الصفحة	موضع الإستفهام
جنون	02	14	أم شتات ؟
	04	14	أعاشق ؟
هيروشيما	03	26	أتلك رعود ؟
ضد الصمت	01	42	تعود متى ؟
مذنب	04	44	من المذنب ؟
رفض	01	84	هل ترفضين ؟
	02	84	ألم تقرئي ؟
	03	84	فكيف تصديق قلبي وأهي ؟
عبادة	04	104	ما الذي ...؟
	04	104	أم سدرة للمنتهى ؟
نور	04	108	أيين من نورك ؟

من خلال الجدول يتبين لنا أن الشاعر وظف أسلوب الاستفهام على نحو بارز، بحيث شكل، سمة أسلوبية متميز في ديوانه، والاستفهام من البنى الأسلوبية التي تحدث المفاجآت والمثيرات لدى المتلقين فهو يجعله دائم الارتباط والتأثير والانفعال بما يقرأ.

[1]- البلاغة التطبيقية، مصطفى بدر زيد، المكتبة الأزهرية للتراث، ط1، 1926م، ص: 56.

ومن الأدوات الاستفهامية التي استخدمها الشاعر في ديوان (رباعيات) الهمزة، متى، مَن، هل، كيف ، ما أم، اين وهذا التنوع في أدوات الاستفهام ينم عن تنوع مشاعره وانفعالاته فهو يكشف عن الحيرة والقلق التي تجتاح ذات الشاعر، فهو لم يوظف الاستفهام قصد الاستخبار وإنما ليجعل منه سمة أسلوبية تأثيرية في ذات المتلقي وتجعل من شعره متفردًا " وهذا التفرد هو الذي يكسب النص أسلوبيته من ناحية ويضفي على فن الشعر عمقًا يبعده عن سطحية التعبير، ويصبح لغة داخل الشعر "[1].

وظيف الشاعر أسلوب الاستفهام وخرج عن أصله وهو الاستخبار إلى معان أخرى تستفاد من السياق وبالتالي يساهم بتكثيف الدلالات وتنوع إيحاءاتها.

3- أسلوب الأمر:

الأمر هو : " طلب الفعل على جهة الاستعلاء "[2]، وله أربع صيغ تمثل في فعل الأمر، والمضارع المجزوم بلام الأمر، واسم فعل، الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر[3]، وقد يخرج الأمر عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من السياق[4].

وقد وظف الشاعر أسلوب الأمر وأتى في المرتبة الثالثة من حيث الحضور، وخرجت دلالته منت معناها الأصلي إلى معان أخرى ساهمت في إنتاج دلالات جديدة اتكأ عليها الشاعر في نصوصه الشعرية، فجاءت هذه الدلالات متنوعة بتنوع السياق، وسنذكر في الجدول الآتي مواضع الأمر:

عنوان الرباعية	رقم البيت	رقم الصفحة	موضع الاستفهام
أسعى	03	08	تمهل- هات
	04	08	أحمليني
جواب	01	18	اختر
	04	18	اكتب- ارحل

[1]- البنية اللغوية في النص الشعري: درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، محمد الدسوقي، دار العلم والايمان، مصر، ط2، 2010م، ص: 138.

[2]- البلاغة التطبيقية، مصطفى بدر زيد، ص: 47.

[3]- تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، المكتبة العصرية، ط1، 2002م، ص: 104.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

حصار 1	4-3-2-1	24	كوني- استنفري- تحسس- كوني- تمتعي
وداع	04	48	تعالي

الملاحظ من خلال الجدول توظيف الشاعر لصيغة أمر واحدة في ديوانه (رباعيات) وهي فعل الأمر، فهذه الصيغة تكررت ولاسيما في رباعية (حصار 1) ففي مستهل كل بيت نجد فعل أمر، وهذا التكرار مكن الشاعر من رسم وخلق صور جمالية تأثيرية في ذات المتلقي، والتي ساهمت بدورها في تعميق الدلالة.

4- أسلوب النهي:

النهي هو: " طلب الكفل عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله حرف و احد وهو (لا) الجازمة "[1].

لم نلمس حضور الأسلوب النهي في **ديوان (رباعيات) للشاعر عزالدين ميهوبي** إلاّ مرة واحدة في قوله (رفض):

كفرى لا تكوني رؤى أفلة *** فإني عشقتك رغم الدّواهي[2].

اعتمد الشاعر على صيغة النهي (لا تكوني) مرة واحدة، ورغم عدم توظيفه للنهي بشكل كبير مقارنة بالأساليب الإنشائية الأخرى، إلاّ أننا نجده في هذا القول يخرج بالنهي من معناه الأصلي إلى معنى أخر، فالشاعر وكأن بهذا النهي يتمنى من محبوبته البقاء عدم الاختفاء والزوال.

5- أسلوب التمني:

التمني هو: " طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لاستحالته، أو لأنّه ممكن لكنه بعيد الحصول "[3].

ولم يكن للتمني في ديوان (رباعيات) حضورًا إلاّ مرة واحدة في قوله (قراءة):

ليتني كنت ترابًا ليت روحي *** رحلت كالظل في أي اتجاه.

وظف الشاعر أداة التمني مرتين في الشطر الأول، فاستعملها مرة مضاف إلى ياء المتكلم، وكررها مرة أخرى دون ياء المتكلم، وقد أنتج الشاعر بصيغة التمني (ليت) دلالة انفعالية وشعورية، فرغم أن المتمنى لا يمكن حصوله، إلاّ أنّ الشاعر يتمناه ويطمع فيه.

---

[1]- **تلخيص المفتاح، الخطيب القزويني، ص: 106.**

[2]- **ديوان رباعيات، ص: 84.**

[3]- **البلاغة التطبيقية، مصطفى بدر زيد، ص: 67.**

ونخلص إلى القول أن الشاعر وظف الأساليب الإنشائية قصد التجديد وبعث الحركية، وكسر الرتابة وتنوع الأساليب الإنشائية في ديوان (رباعيات) هو في حد ذاته إبداع أضفى جمالية على الخطاب الشعري وساهم في تكثيف الدلالة وتعميقها.

الفصل الرابع

السمات المعجمية والدلالية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي

يرتكز التحليل الأسلوبي على رصد الدلالات التي توحي بها مفردات النص، لذلك فالدلالات لا تستنبط إلا من خلال البنى الباطنية العميقة له، لذلك نحاول في هذا الفصل الوقوف عند الحقول الدلالية المستعملة في الديوان، بالإضافة إلى استنطاق الدلالات التي توحي بها هذه البنى ضمن النص الشعري.

أولا: نظرية الحقول الدلالية (Theory Of Semantic Scopes):

تندرج نظرية الحقول الدلالية ضمن موضوع علم الدلالة، وأول دراسة علمية حديثة هي الدراسة التي قام بها (ميشال بريال) (ESSAI DE SEMANTIGUE) عام 1897م، ومصطلح (الدلالة) الذي استعمله تميّز به عن سائر الدراسات اللغوية الأخرى[1].

1- التعريف بالنظرية: هل الحقول الدلالية هي نظرية أم منهج؟.

التحليل الدلالي البنيوي اللغة من الأمور الضرورية والأساسية لدراسة دلالة الكلمات والألفاظ سواء أكانت الدراسة تاريخية أم مقارنة أم تقابلية، وتهدف نظرية الحقول الدلالية إلى إبراز منهج يمتلك الأدوات الإجرائية لتحديد الدلالة في المستوى اللغوي الواحد[2].

فنظرية الحقول الدلالية أو نظرية المجالات الدلالية –كما يسميها بعض الباحثين–هي الجانب النظري لأنَّ النظرية هي مجموع الأفكار والآراء والقوانين الخاصة بمجال معيّن، أي هي مستوى المادة الخام، التي يستلهمها الدارس منهجاً تجريبياً على موضوع من الموضوعات اللسانية أو الأدبية، أي أنَّ النظرية هي مجموعة منظّمة ومتناسقة من المبادئ، والقواعد، والقوانين العلمية التي تهدف إلى وصف وشرح مجموعة من الأحداث والظواهر، أما المنهج فهو انتقال هذه الأفكار والقوانين من مجالها النظري المجرّد إلى التطبيق والاختبار والإجراء[3].

ومن الباحثين اللغويين من يفضل مصطلح "اتجاه" و "مقاربة" بدل مصطلح النظرية أو المنهج لأنه من الصعب أن تدرك جميع تقنيات المنهج، يفضّل "لوهير" (LEHEUR) "لأنَّ معظم الدراسات الحقلية ليست كاملة بصورة كافية، وليست متبلورة بشكل يجعلها نظريات موحّدة متناسقة"[4].

---

[1]- ينظر: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، ص: 291، 292.

[2]- ينظر: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص: 8.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 8، وينظر: علم اللغة، حاتم صالح الضامن، ص: 75.

[4]- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م، ص: 79، وينظر: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، ص: 8.

ويطلق مصطلح المجال الدلالي على الحقل الدلالي عند بعض الدارسين، وظهر هذا المصطلح لدى "تريير" (TRIER) عندما درس مفردات اللغة الألمانية للمعرفة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي، ودراسته كانت في سنوات الثلاثين من هذا القرن، وهذا المصطلح لم يكن من إبداع "تريير"؛ لأنَّه كان يستعمل الحقل المعجمي الحقل اللساني للعلامات، الحقل المفهومي، الحقل، الدائرة المفهومية[1].

وإذا كان الحقل لغة بمفهومه اللغوي العام يطلق على المساحة من الأرض المخصّصة للفلاحة، فإنَّ مصطلح الحقل الدلالي في اللسانيات، حسب دوشاك (DUCHCEK) أنّ من الأوائل الذين استعملوا هذا المصطلح هو "اسطور" (ASTOR) كتابه الذي صدر سنة 1910م، وحسب سوزان أوهمان (OHMANN SUZANNE) فإنّ هذا المصطلح استعمل قبل هذا التاريخ، حيث يعود استعماله إلى سنة 1874م، على يد السويدي تيجنر (E.TEGNER)، ومهما كان التاريخ الدقيق الذي استعمل فيه المصطلح في معناه اللساني فإنَّنا نلفيه في عشرات المؤلّفات قبل صدور كتاب "تريير" (TRIER) في1931م، الذي لا يعود إليه الفضل في إدخال المصطلح إلى الحقل اللساني، وإنّما يكمن فضله في المناظرات والدراسات العديدة التي أقامها فأصبح الباحثون لا يتطرّقون إلى نظرية الحقول الدلالية دون الوقوف على أعماله بصورة دقيقة ومتأنية، إذ بدراسته التنظيمية لحقل الذكاء (الفكر) في اللغة الألمانية استطاع أن يبلور ويجمع في انسجام الأفكار الموجودة في فترته بطريقة أسّست مدرسة أو تيّاراً أو منهجاً عرف بنظرية الحقول الدلالية[2].

وملخص نظرية "تريير" (TRIER) أنَّ كلَّ مدلولات اللغة تنتظم في حقول دلالية، وكلّ حقل دلالي مكوّن من عنصرين أساسيين هما: الأوَّل: تصوَّري (Champ Conceptual)، والثاني: معجمي (Lexical)، وترتكز نظريته على[3] :

- إنَّ معجم لغة ما مكوّن من مجموع الكلمات المتدرّجة (أو حقول معجمية).

- وكلّ مجموعة من الكلمات تغطّي مجالاً محدّداً في مستوى المفاهيم (حقول مفهومية).

---

[1]– ينظر: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، ص: 9، وينظر: مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، دار قباء، القاهرة، 1997م، ص: 90، وعلم الدلالة، كلود جرمان وريمون لوبلون، ترجمة: نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1997م، ص: 54، 81.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 9.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 9، 10.

– وكلّ حقل من هذه الحقول (معجمية كانت أو مفهومية) مكوّنة من وحدات متقاربة مثل حجارات غير منتظمة من الفسيفساء.

ويعرّف (ستيفن أولمان) الحقل الدلالي بأنَّه "قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة"[1].

ويعرفه جون ليونز بقوله هو: " مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[2].

فالحقل في معناه اللغوي يرتبط بمكان واحد ترتبط فيه النباتات بعلاقات جزئية بينها فكذلك الحقل الدلالي يتكون من مجموعة من مفردات اللغة ترتبط فيما بينها بعلاقات جزئية تجعلها تكون معنى عاما واحدا.

والحقل الدلالي عند (جورج مونان) هو: "مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدّد الحقل"، أي أنّه يتكوّن من مجموعة من المعانِي أو الكلمات المتقاربة التي تتميّز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة، وبذلك تكتسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات الأخرى، لأنَّ الكلمة لا معنى لها بمفردها، بل إنَّ معناها يتحدّد ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة[3].

فالكلمات التي يضمها الحقل الدلالي تجمعها علاقات تربط بينها، مثل حقل الحيوانات الأليفة أو المتوحشة أو حقل السكن، أو حقل الألوان أو حقل القرابة أو أي قطاع من المادة اللغوية الذي يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة والاختصاص[4].

ومن هنا تكتسب الكلمة معناها حسب "ليونز" (Lyons) من خلال محصّلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي، ومن هنا يتجلى هدف التحليل في جمع كلّ الكلمات التي تخصّ حقلاً معيّناً والكشف عن صلاتها ببعضها البعض، ثمّ صلتها بالمفهوم العام[5].

أما أهمّ مبادئ نظرية الحقول الدلالية تتلخّص فيما يأتي[6] :

1 . لا توجد وحدة معجمية (Lexeme) عضو في أكثر من حقل.

2 . لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين.

3 . لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

---

[1]– ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 79.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 79.

[3]– ينظر: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، ص: 10.

[4]– ينظر: مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، د ط، 2008م، ص: 362.

[5]– ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 80.

[6]– المرجع نفسه، ص: 80، وينظر: وعلم الدلالة، كلود جرمان وريمون لوبلون، ص: 54، 56.

4. استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي[1].

2- أنواع الحقول الدلالية:

الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة، وقد كان (A. Jolles) أول من عدّ ألفاظ الترادف والتضاد من الحقول الدلالية.

الأوزان الاشتقاقية، أو (الحقول الدلالية الصرفية) (Morpho – Semantic Field).

أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.

الحقول السنتجماتية (Syntagmantic Field)، وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال ولكنها لا تقع أبداً في الموقع النحوي نفسه[2].

وُيقّسم (أولمان) الحقول الدلالية على ثلاثة أنواع: الحقول المحسوسة المتصلة ويمثلها نظام الألوان في اللغات. والحقول المحسوسة ذات العناصر المنفصلة ويمثلها نظام العلاقات الأسرية، والحقول التجريدية وتمثلها ألفاظ الخصائص الفكرية، ولم تتبلوْر فكرة المجالات الدلالية إلا في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين على أيدي علماء سويسريين وألمان، وبخاصة (اسبن) (1924)، و(جولز) (1934) و(برزوك) (1934) و(ترير) (1934). وكان من أهم تطبيقاتها المبكرة دراسة (ترير) للألفاظ الفكرية في اللغة الألمانية الوسيطة[3].

ووضع (دي سوسير) الإطار العام الذي تدرس فيه الأدلة اللغوية، وذلك يبحث العلاقات التي تجمعها وتصنفها ضمن حقول دلالية، وبرزتْ عدة نظريات بعده على أساسِ العلاقاتِ التراتبية أو على علاقة التضاد أو التدرج أو الترادف أو الاشتمال وتطوّر (علم الدلالة) التركيبي في فرنسا في اتجاه خاص، إذ ركّز (ماتور) (1953) وأتباعه على حقول تتعرض ألفاظها للتغير أو الامتداد السريع وتعكس تطوراً سياسياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً مهماً. وأهم هذه الحقول: ألفاظ القرابة، الألوان، النبات الأمراض الأدوية، الطبخ الأوعية، الأصوات والجماليات والمثل والتجارة والدين[4].

وبرزت نظريات رائدة في مجال استنباط العلاقات الأساسية بين الأدلة واضعة معايير مختلفة، من ذلك:

أ- بناء حقول دلالية باعتبار العلاقات التراتبية بين الأدلة اللغوية كنسبة الفرد إلى الجنس خضوع الجزء للكل خضوع الخاص للعام من أمثلة ذلك: رأس /جسم، جسم/ يد، زيد/ رجال.

---

[1]- ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 80.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:80، 81.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 107.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 83.

ب- وضع حقول دلالية بناء على علاقة التقابل أو التضاد مثال ذلك: نهار /ليل، موت/ حياة.

ج- وضع حقول دلالية بناء على علاقة البدء بالعاقبة مثال ذلك: تعلم /معرفة، علاج/ شفاء، سافر/ وصول.

د- حقول دلالية باعتبار علاقة التدرج أو التعاقب، نحو: غال، دافئ، مائل للبرودة، بارد قارس متجمد[1].

هـ- وضع حقول دلالية بناء على علاقة الترادف: يتحقق الترادف حين يوجد تضمن من الجانبين يكون (أ) و(ب) مترادفين إذا كان (أ) يتضمن (ب)، و(ب) يتضمن (أ) نحو: "أم" و"والدة".

و- وضع حقول دلالية بناء على علاقة الاشتمال: تختلف هذه العلاقة عن علاقة الترادف في أنه تضمن من طرف واحد يكون (أ) مشتملاً على (ب) حين يكون (ب) أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي مثل "فرس" الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى "حيوان" وعلى هذا فمعنى "فرس" يتضمن معنى "حيوان"[2].

فالحقول الدلالية بناءً على ذلك هي مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعه[3] وانتهى علم الدلالة إلى تصنيف للحقول الدلالية باعتبار ما تتضمن من الأدلة اللغوية، وما تحيله عليه في عالم الأعيان والأذهان، وهو لا يخرج عن جنسين من المدلولات: محسوسة وتجريدية والمدلولات المحسوسة: محسوسات متصلة ومحسوسات منفصلة، وبناءً على ذلك توصل أولمان إلى تقسيم الحقول الدلالية إلى: الحقول المحسوسة المتصلة مثل التي تشتمل على الألوان. والحقول المحسوسة المنفصلة مثل التي تشتمل على الأُسر. والحقول التجريدية وهي تضم عالم الأفكار المجردة،[4] وهذا ما أشار إليه (لاينز) وهو يرى كـ (ترير) وغيره من الباحثين في هذه النظرية ضرورة دراسة العلاقات بين المفردات داخل المجموعة الواحدة وعلاقتها بالمصطلح العام[5].

إن نظرية الحقول الدلالية، قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشكلات لغوية كانت تعتبر إلى زمن قريب-مستعصية، وتتسم بالتعقيد ومن جملة تلك الحلول الكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي، وتسمى هذه بالفجوة الوظيفية أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيء ما كذلك إيجاد التقابلات وأوجه الشبه والاختلاف بين الأدلة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد، وعلاقتها باللفظ الأعم الذي يجمعها ويمكن بناء على ذلك إيجاد تقارب بين عدة حقول معجمية.

---

[1]- ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 83.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 99.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 79.

[4] - ينظر: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منقور عبد الجليل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص: 65.

[5]- ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 80.

وتتمثل أهمية الحقول الدلالية في تجميع المفردات اللغوية بحسب السمات التمييزية لكل صيغة لغوية، مما يرفع ذلك اللبس الذي كان يعيق المتكلم أو الكاتب في استعمال المفردات التي تبدو مترادفة أو متقاربة في المعنى وتوفر له معجماً من الألفاظ الدقيقة الدلالة لتقوم بأداء الرسالة الإبلاغية أحسن الأداء[1].

هذه التفريعات التي بحثها العلماء، تعد أسس الدراسة في مبحث الحقول الدلالية الذي برز في شكله الأولي في صورة المعاجم اللغوية التي صنفت الأشياء الموجودة في عالم الأعيان، ونتيجة لتقدم العلوم وتشعب المعارف، احتاج الإنسان إلى تصنيف علمي جديد يؤطر معارفه ويمنع عنه اللبس المصاحب لاستعمال اللغة التي هي أداة المعرفة والعلم، فتوصل إلى وضع معاجم لغوية جامعة ومصنفة لمفردات اللغة بشكل دقيق اصطلح على تسميتها نظراً لسيادة النظرة الطبيعية العلمية في ذلك العصر بالحقول الدلالية.

وفي ضوء ما تقدم يمكنُ القولُ أنّ نظرية (الحقول الدلالية) هي الطريقة الأكثر حداثة في علم الدلالةِ وأسهمت بشكلٍ واضح في إيجاد حلولٍ لمشكلات لغوية كانت تُعدّ إلى زمنٍ قريب مستعصيةٍ من بينها الكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي، وإيجاد التقابلات وأوجه الشبه والاختلاف بين الأدلة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد، وعلاقتها باللفظِ الأعم الذي يجمعه.

3- الأسس التي بنيت عليها النظرية:

1- **الاستبدال:** ويعني "أن ثمة مفردات يمكن أن تحل كل مفردة محل أختها في الاستعمال، أو في الدلالة كلفظة (وجل) ولفظة (خائف) ولفظة (متهيب من) فقد تعد هذه المفردات من المترادفات، ولكنها كلها تحت مفهوم الخشية والخوف"[2].

2- **التلاؤم:** ويعني "أن علاقة المفردات بعضها مع بعض في كونها من باب واحد كما هو الحال في باب الألوان"[3] "فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظا مثل: أحمر، أزرق أصفر، أخضر أبيض....إلخ"[4].

3- **التسلسل والترتيب:** ويعني أن "الترتيب يكون بحسب القدم والأهمية والأولوية

وذلك نحو أيام الأسبوع، أو المقاييس، أو الأوزان، أو الترتيب الألف بائي"[5].

---

[1]- ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 110، 112.

[2]- علم الدلالة إطار جديد، بالمر، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1995م، ص: 78.

[3]- المرجع نفسه، ص: 80.

[4]- ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 79.

[5]- مباحث في علم اللغة واللسانيات، رشيد عبد الرحمن العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2002م، ص: 191.

4- **الاقتران:** أي تقترن بعض مفردات الحقول الدلالية "بما يقرب دلالتها من الفهم أو يشرح فعلها فاقتران (يعضّ) بالأسنان يميز لفظ (أسنان) من لفظ (أسنان المشط) و(أسنان المنشار) و(أسنان المسامير) لذلك فإنه لا تعرف الكلمة إلا عن طريق ما يصاحبها"[1].

وقد وسع بعضهم مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع التالية[2] :

1- الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة.

2- الأوزان الاشتقاقية، وأطلق عليها اسم الحقول الدلالية الصرفية.

3- أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.

4- الحقول السنتجماتية، وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال ولكنها لا تقع أبدا في نفس الموقع النحوي، مثل: (كلب ونباح، فرس وصهيل زهر وتفتح، طعام ويُقدم...).

وتشعبت الحقول الدلالية لتشمل مفاهيم لغوية أوسع كالاشتقاق والترادف والتضاد والحقول السنتجماتية التي تشمل مجموعة الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال ولكنها لا تقع أبدا في نفس الموقع النحوي.

4- أهم مميزات نظرية الحقول الدلالية[3] :

1- الكشف عن العلاقات الدلالية، وأوجه الشبه والاختلاف بين الكلمات التي تنضوي تحت حقل معين، وبينها وبين المصطلح العام الذي يجمعها.

2- إن جميع الكلمات داخل الحقل الدلالي وتوزيعها يكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل.

3- إن هذا التحليل يمدنا بقائمة من الكلمات لكل موضوع على حدة، كما يمدنا بالفروق اللغوية الدقيقة لكل لفظ.

كما يتم الاستعانة في هذه الدراسة الدلالية بنظرية التحليل التكويني، "ويبدأ هذا التحليل بعدما ينتهي تحديد الحقول الدلالية، وحشد الكلمات داخل كل حقل فلكي يتبين معنى كل كلمة، وعلاقة كل منها بالأخرى، تستخلص أهم الملامح التي تجمع كلمات الحقل من ناحية، وتميز بين أفراده من ناحية أخرى"[4].

---

[1]- **مباحث في علم اللغة واللسانيات، رشيد عبد الرحمن العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2002م، ص: 192.**

[2]- **علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 80، 81.**

[3]- **دراسات في الدلالة والمعجم، رجب عبد الجواد، دار غريب، القاهرة، مصر،2001م، ص: 26.**

[4]- **ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 121.**

ولكن ليست الكلمات داخل الحقل الواحد ذات وضع متساو، فهناك كلمات أساسية وكلمات هامشية، والأساسية هي التي تتحكم في التقابلات الهامة في داخل الحقل، لذلك فقد وضع العلماء معايير مختلفة للتمييز بين النوعين ومنها[1] :

- الكلمة الأساسية تكون ذات وحدة معجمية واحدة.

- الكلمة الأساسية لا يتقيد مجال استخدامها بنوع محدد أو ضيق من الأشياء، فالشفرة في الاستعمال الحديث لا تطلق إلا وصفا للشعر والبشرة، ولذا لا يمكن أن تكون كلمة أساسية أما الحمرة فيأتي استعمالها غير مقيد وغير محدد، لذا فهي كلمة أساسية.

- الكلمة الأساسية تكون ذات تميز وبروز بالنسبة لغيرها في استعمال ابن اللغة.

- الكلمة الأساسية لا يمكن التنبؤ بمعناها من معنى أجزائها بخلاف أزرق وأخضر مثلا.

- لا يكون معنى الكلمة الأساسية متضمنا في كلمة أخرى ما عدا الكلمة الأساسية التي تغطي مجموعة من المفردات، مثال الكلمة الأساسية: زجاجة، كوب،...لا تتضمنها كلمة أخرى سوى الكلمة الرئيسية (وعاء).

- الكلمات الأجنبية الحديثة الافتراض من الأغلب ألا تكون أساسية.

- الكلمات المشكوك فيها تعامل في التوزيع معاملة الكلمة الأساسية.

ثانيا– الحقول الدلالية المكوّنة لديوان رباعيات:

هيمنت على الخطاب الشعري (رباعيات) عدة مفردات أدت دورا محوريا في تشكيل الموضوع العام للديوان، وقد تكونت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل الرئيسي للخطاب، حيث استعمل ألفاظا تصب في حقل الطبيعة، والتي تنقسم بدورها إلى طبيعة جامدة، وطبيعة متحركة، ومن هذه الحقول التي استعملها ما يلي:

1– حقل الكون: ويتضمن:

مفردات حقل الكون	عدد التكرار
كون	03 مرات
نجوم، نجم	08 مرات
قمر	01 مرة واحدة
سحابة، سحاب	01، 01 مرة

[1]– **ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 96، 97.**

ضباب	01 مرة واحدة
رياح، ريح	01، 05 مرات
سماء	03 مرات
بروج	02 مرتين
شهاب	01 مرة واحدة
جبال	01 مرة واحدة
ظل	12 مرة
بحر، بحار	03 مرات، 01 مرة
صخر	01 مرة واحدة
أرض	06 مرات
رعود	01 مرة واحدة
موجة	01 مرة واحدة
أنواء	01 مرة واحدة
ليل	07 مرات
رمل	03 مرات
شمس	08 مرات
ماء	02 مرات
طيف	03 مرات
شاطئ	03 مرات
ليلة	03 مرات
نهر	02 مرتين
قارب	02 مرتين
تراب	02 مرتين
نبع	03 مرات

وظف الشاعر مظاهر الطبيعة في ديوان (رباعيات)، لأنها تصور ما يجول ويختلج وجدانه، ومن الليكسيمات التي تكررت كثيرا نذكر: الظل، النجوم، الشمس الأرض، الريح، التراب وغيرها، وهذه الألفاظ التي تندرج ضمن حقل الطبيعة الجامدة توحي بالعظمة والنور والجمال والتنوع في مظاهرها.

1- الظلّ:

تكرر ليكسيم (الظل) (12) مرة في ديوانه وهي التي حظيت بالتكرار الأعلى من بين كل مفردات الطبيعة.

يقول الشاعر:

مشت خطوة فارتخى ظلّها *** وألهب صمت الهوى نارها[1].

ويقول أيضا:

تجرّعت المرّ حتى تهاوت *** وظلّ الهوى يستبيح خطاها[2].

وقوله أيضا:

ليتني كنتُ ترابا ليت روحي *** رحلت كالظلّ في أيّ اتّجاه[3].

وظل "الشيء ظلاله دام ظله وظل فلان يفعل كذا ظلا وظلولا فعله نهارا ويقال ظل يفعل كذا دام على فعله"[4].

و"(الظِّلُّ) ضوء شعاع الشمس إذا استتر عنك بحاجز (ج) ظلال وأظلال ومن كل شيء شخصه ومن الشيء أوله يقال ظل الشباب وظل الشتاء وظل الليل سواده يقال أتانا في ظل الليل ومن السحاب ما وارى الشمس و(في اصطلاح المصورين) الظل الخلفي ما يرسم في الخلفية من قتمة والظل الممدود ظل أو خيال يقع على شيء مجاور للمرسوم من سقوط الضوء عليه والظل الدامس درجة التظليل التي يشبع فيها لون المداد (مج) ويقال هو في ظل فلان في كنفه"[5].

ومن خلال شرح لفظة الظل نجد أنه يتصف بالديمومة والالتصاق، لأنّ الظل لا يفارق صاحبه أبدا بل يلتصق به أينما ذهب، وبالتالي توظيف الشاعر للفظة ظل توحي بمرافقة مواضيع قصيدته له والتي لا تفارقه

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 54.

[2]- المصدر نفسه، ص: 76.

[3]- نفسه، ص: 134.

[4]- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص: 576.

[5]- المصدر نفسه، ص: 577.

أبدا، فإذا عبّر عن حبيبته فهي ظل له لا تفارق خياله ولا تفكيره، وإذا عبر عن وطنه فهو أيضا دائم التعلق به سكنا فيه أو تفكيرا.

2- الشمس:

تكررت ليكسيم الشمس (08) مرات في الديوان، والشمس هي " الشمس) النجم الرئيس الذي تدور حوله الأرض وسائر كواكب المجموعة الشمسية"[1].

يقول الشاعر:

أريدكَ شمسا فإنّ عيوني *** أما تشتهي- زرقة كافره[2].

ويقول أيضا:

تطلُعُ الشّمس بأهدابيَّ ريَّا *** موسماً للصّحو فتحا أبديّاً[3].

وقوله أيضا:

عندما تفضحني الشّمس أموت *** فأراني كفنا بين البيوت[4].

فالشمس هي نجم رئيسي تدور حوله الأرض وسائر الكواكب الأخرى، ومن فوائدها أنها تمدّنا بالنور فكلما ظهرت الشمس أشرقت الدنيا نورا، وتوظيفها من قبل الشاعر يدلّ على النور الذي يستلهمه ويعيش فيه، لأن الشمس عندما تشرق تكشف كل شيء بنورها الساطع، فإرادة الشاعر لممدوحته بأن تكون شمسا يجعله يعيش في النور الذي يبحث عنه، وهذا ما أكسب التأليف انسجاما دقيقا ومعنى إيحائيا بارزا.

3- النجم:

تكرر ليكسيم (نجم) في الديوان (08) مرات، وذلك من خلال قوله:

فأبصر في أفقهِ نجمةً *** بأوجاعها .. فانتهى للمغيب[5].

جاءت هذه اللفظة بالمفرد ، كما أنا وردت جمعا:

يقول:

---

[1]- **المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص: 494.**

[2]- **ديوان رباعيات، ص: 90.**

[3]- **المصدر نفسه، ص: 100.**

[4]- **نفسه، ص: 116.**

[5]- **نفسه، ص: 86.**

أُريدكَ يا عاشقي جنّة *** تهيم بها الأنجم السّاهره[1].

وقوله أيضا:

أحجمتُ عنها واهتديتُ إلى رؤًى *** كانت لنَجْمَات عشقنَ عيوني.[2]

ومعنى النجم: "(نجم)الشيء نجما ونجوما طلع وظهر يقال نجمت الكواكب ونجم النبات ونجمت السن ويقال نجم له رأي بدا ونجم فيهم شاعر أو فارس نبغ ونجم عن هذا الأمر كذا نشأ وحدث... و(النجم) أحد الأجرام السماوية المضيئة بذاتها ومواضعها النسبية في السماء ثابتة ومنها الشمس وعلم على الثريا خاصة والكوكب والوقت المعين لأداء دين أو عمل وما يؤدى في هذا الوقت"[3].

يرمز ليكسيم (النجم) إلى الظهور والبروز والعلو والارتفاع والضياء والتفرد، هذه الإيحاءات وظفها الشاعر للدلالة على الحال التي يتميزن بها عاشقاته، فهن ليست عاشقات عاديات وإنما متميّزات لهن شأن رفيع ومميّز، ثابت على مرّ الزمن، لأن النجوم والأنجم والنجمات تبقى دائما مضيئة ومرتفعة يتميز بها الكون دائما، كما أنها متعددة وكثيرة تناسب كثرة عاشقاته.

4- الأرض:

تكرر ليكسيم (الأرض) في الديوان (6) مرات، منها قول الشاعر:

كلّ المدائن أعلنت أحزانها *** وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت[4].

ويقول أيضا:

هي الرّوح تحمل للأرضِ ريحا *** فترتجُّ في راحتيها الجبال[5].

ويقول في موضع آخر:

فاستجار الصّمت أرضا أجدبت *** وانتشت روحي بكأس المذنب[6].

والأرض "أحد كواكب المجموعة الشمسية وترتيبه الثالث في فلكه حول الشمس وهو الكوكب الذي نسكنه والجزء منه وفي التنزيل العزيز (قال اجعلني على خزائن الأرض) (وأرض الشيء أسفله وهي مؤنثة (ج)

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 90.

[2]- المصدر نفسه، ص: 14.

[3]- المعجم الوسيط، ص: 904، 905.

[4]- ديوان رباعيات، ص: 28.

[5]- المصدر نفسه، ص: 70.

[6]- نفسه، ص: 132.

أرضون وأرضون وأراض وأروض"[1].

وظّف الشاعر ليكسيم (الأرض) للدلالة على المكان الذي يعيش فيه هو وحبيبته فالأرض كانت مزهرة ومعشوشبة، لكنها سرعان ما أجدبت وذبل كل ما عليها واختفى باختفاء حبيبته التي خيّم الصمت على مكانها عند الغياب، فالشاعر وظفها كرمز للمكان الموحش والغريب والأليم والقحط والجدب.

5- الريح:

تكرر لفظ (الريح) في الديوان (5) مرات، منها قول الشاعر:

رأيت المدينة ريحا تغنّي *** وطيرا هوى حين قص جناحه[2].

ويقول أيضا:

هي الرّوح تحمل للأرضِ ريحا *** فترتجُّ في راحتيها الجبال[3].

ويقول في موضع آخر:

تحمل الرّيح رماد العمر حينا *** مثلما ليل الدّنا يذرو صباحه[4].

والريح هو "الهواء إذا تحرك والرائحة (مؤنث) (ج) رياح وأرواح وأرياح والرحمة والقوة يقال ذهبت ريحه والنصر والغلبة والدولة يقال الريح لآل فلان ورجل ساكن الريح وقور وهبت ريحه جرى أمره على ما يريد...و(الريح) من الأيام والأمكنة الطيب الريح والشديد الريح وهي ريحة ونقل حبوب اللقاح من الطلع إلى الميسم بوساطة الريح و(ريحي الانتشار) اسم النبات الذي ينثر بذوره أو ثماره أو جراثيمه بوساطة الريح"[5].

وظّف الشاعر الريح لرمز للتشاؤم، لأن الريح ترتبط في معناها الحقيقي بالعذاب إذا جاءت بصيغة المفرد، وتحمل معنى الخير إذا جاءت بصيغة الجمع، لذلك كان رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا ثارت رياح استقبلها، وجثا على ركبتيه ثم قال : " اللهم اجعلها رياحا ولا تجعلها ريحا "، من ثمّ فهي رمز للعذاب والأحزان، فالشاعر جسد صورة شعرية محسوسة عندما ركّب بين الريح ورماد العمر والليل فما تبقى من العمر ليس إلا رماد تذروه الرياح، فالريح هي رمز للتشتت لأنّ الريح لا تترك شيئا مستقرا ولا ثابتا إذا مرت عليه.

---

[1]- المعجم الوسيط، ص: 14.

[2]- ديوان رباعيات، ص: 64.

[3]- المصدر نفسه، ص: 70.

[4]- نفسه، ص: 124.

[5]- المعجم الوسيط، ص: 381.

6- تراب:

تكرر ليكسيم التراب مرتين في الديوان، يقول الشاعر:

ساءلت قلبي لحظة فتمدّدت *** كفّي لتغسلَ في التراب لساني[1].

ويقول أيضا:

ليتني كنتُ ترابا ليت روحي *** رحلت كالظلّ في أيّ اتّجاه[2].

والتراب يعود إلى الأصل "(ترب) الشيء تربا وضع عليه التراب ويقال ترب الجلد ونحوه وضع عليه التراب ليصلحه (ترب) تربا أصابه التراب والمكان كثر ترابه والريح حملت ترابا... و(التراب) ما نعم من أديم الأرض (ج) أتربة وتربان...و(التربة) التراب وطبيعة الأرض تقول أرض جيدة التربة والقبر وجزء الأرض السطحي الذي يتناوله المحراث (ج) ترب"[3].

7- البحر:

تكرر لفظ (بحر) في الديوان ثلاث مرات، يقول الشاعر:

تحنو على البحر النديّ بقلبه *** وتزين معصمها بكل نضار[4].

ويقول:

توهّج حبّك في ناظري *** فأبصرت بحر الهوى الناضر[5].

ويقول أيضا:

شاعرٌ قدّ من الجرح مدينهْ *** وجهُها بحرٌ وعيناها سفينه[6].

و(البحر) هو: "الماء الواسع الكثير ويغلب في الملح ومن الرجال الواسع المعروف والواسع العلم ومن الخيل الواسع الجري الشديد العدو (ج) أبحر وبحور وبحار"[7].

البحر هو الماء الواسع، وهو من مخلوقات الله العجيبة والعظيمة، وظف الشاعر هذا الليكسيم في ثلاثة مواضع دلالية مجازية، حيث شبه الشاعر وجه حبيبته بالبحر للدلالة على تعجبه من وجهها الجميل، وجاء في

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 12.

[2]- المصدر نفسه، ص: 134.

[3]- المعجم الوسيط، ص: 83.

[4]- ديوان رباعيات، ص: 30.

[5]- المصدر نفسه، ص: 58.

[6]- نفسه، ص: 94.

[7]- المعجم الوسيط، ص: 40.

سياق دلالي آخر ربط فيه البحر بالهوى لسعته وعظمة هواه لمحبوبته، فالبحر هو شريك في الحياة للشاعر وفي أفكاره ومشاعره، فالبحر هو رمز الحياة والعظمة والهدوء والهوى والطمأنينة.

2- حقل الإنسان وما يتعلق به:

استعمل الشاعر في ديوانه مجموعة من الألفاظ التي تندرج ضمن حقل الإنسان وما يتعلق به من أعضاء وصفات، والتي نوردها مع عدد تكراراتها في الجدول التالي:

أعضاء حقل الإنسان	عدد تكراراتها
قلب	42 مرة
عيون	11 مرة
شفتاها	02 مرتين
وجه، وجهي	20 مرة
يداك	02 مرتين.
ضلوع	02 مرتين.
كفي	10 مرة
لساني	01 مرة واحدة
فمي	01 مرة واحدة
جبين	01 مرة واحدة
جفوني	01 مرة واحدة
تكحلت	01 مرة واحدة
دمع	11 مرة
خفقة	01 مرة واحدة
مقلتيك	02 مرتين
أهداب	03 مرات
أوردة الدم	01 مرة واحدة
أقدام	01 مرة واحدة
أغمضت	01 مرة واحدة

راحتيك	02 مرتين
أبصرت	01 مرة واحدة
حدّث	02 مرتين
صدر	01 مرة واحدة
فتى	04 مرات
مرء	03 مرات
الناس	05 مرات
روح	27 مرة
دم	04 مرات
القصيدة	03 مرات
بنينا	02 مرتين

وظف الشاعر عدة ليكسيمات تندرج ضمن مفهوم الجسد أو أعضاء الإنسان التي هي جزء منه ومن بين هذه الليكسيمات، نجد: القلب، اللسان، الدم، الروح، الفم، الضلوع المقلتين، الأوردة وغيرها.

1- القلب:

تكرر ليكسيم القلب (42) مرة وهو أكثر أعضاء جسم الإنسان تكرارا، منها قول الشاعر:

سافرتُ في صمتِ الدقائق فانتهت *** كلُّ الخُطى لرحيلِ قلبٍ مُجْهَدِ[1].

ويقول أيضا:

ألهمتَ قلباً هيّجتهُ مواجعٌ *** ومحاجر حرى.. وحلّ عذابُ[2].

ويقول كذلك:

وتحسّسي قلبي فإنّ دماءها *** تعبت وتاهت خُطوتي وديارِي[3].

والقلب في حقيقته هو"عضو عضلي أجوف يستقبل الدم من الأوردة ويدفعه في الشرايين قاعدته إلى أعلى معلقة بنياط في الجهة اليسرى من التجويف الصدري وبه تجويفان يساري به الدم الأحمر ويميني به الدم

[1]- ديوان رباعيات، ص: 16.
[2]- المصدر نفسه، ص: 18.
[3]- نفسه، ص: 24.

الأزرق المحتاج إلى التنقية وبكل تجويف تجويفان فرعيان يفصل بينهما صمام ويسمى التجويف العلوي الأذين والتجويف السفلي البطين وقد يعبر بالقلب عن العقل، و (قلب كل شيء) وسطه ولبه ومحضه وقلب النخلة جمارها وقلب الشجر ما لان من أجوافها"[1].

القلب هو مصدر المشاعر والأحاسيس المختلفة، ومكانه وسط جسم الإنسان، وقلب كل شيء يقع في وسطه، وأصله لين، لذلك عبر به الشاعر عن المواجع التي تلمّ به والعذاب، فهو يقطر دما لأنه انفطر من رحيل أحبائه، وهو مجهد من الأوجاع والأحزان ولا يقوى على التحمل لليونته ورهافته.

2- الروح:

تكرر ليكسيم (الروح) 27 مرة في ديوان رباعيات، وذلك من خلال قوله:

وروحي معلقة في الليالي *** تناجي دروب الهوى الصّاخبة[2].

ويقول أيضا:

حرائق روحك تنهش روحي *** وتنذر آخرتي بالندامة[3].

ويقول كذلك:

وأهديك يا مهجتي بعض روحي *** وأبعث من فرحتي الموسما[4].

و"(الروح) ما به حياة النفس (يذكر ويؤنث) والنفس والنفس (ج) أرواح والقرآن والوحي وروح القدس (عند النصارى) الأقنوم الثالث والروح الأمين وروح القدس جبريل عليه السلام و(في الفلسفة) ما يقابل المادة و(في الكيمياء) الجزء الطيار للمادة بعد تقطيرها كروح الزهر وروح النعنع (مج) (الروحاني) ما فيه الروح ونسبة إلى الروح والآباء الروحانيون علماء النصارى والطب الروحاني ضرب من علاج النفس"[5].

ترتبط الرّوح ارتباطا وثيقا بالجسد، ولا يمكن الفصل بينهما، فإذا خرجت الروح من الجسد، فسد الجسد، فعبّر الشاعر بالروح عن ارتباطه الوثيق بمحبوبته التي لا يمكن أن تنفصل عنه، وإذا ابتعدت عنه فإن مصيره الموت، كما أن المحبوب عندما يرتبط بروح الإنسان، فإنه يتميّز بمكانة عميقة من العشق والمحبة

[1]- المعجم الوسيط، ص: 753.
[2]- ديوان رباعيات، ص: 36.
[3]- المصدر نفسه، ص: 48.
[4]- نفسه، ص: 62.
[5]- المعجم الوسيط، ص: 380.

فالشاعر علّق روحه بالليالي التي يبقى فيها مستيقظا يناجي روح حبيبته التي يهواها ولا يستطيع النوم لبعدها وفراقها.

3- الوجه:

تكرر ليكسيم (الوجه) (20) مرة في الديوان، وذلك من خلال أقوال الشاعر:

رأيت المدينة دوحا تعرّى *** ووجها يسافر في كل واحه[1].

وقوله:

على شاطئ النّار أحرقتُ ناري *** وأحرقت وجهي ووجه انكساري[2].

وقوله أيضا:

رأتْ وجههُ وجهَهَا فانبرت *** تسائل عنه دروب الدّنا[3].

والوجه في أصله هو: "سيد القوم وشريفهم (ج) وجوه وما يواجهك من الرأس وفيه العينان والفم والأنف وما يقبل من كل شيء ونفس الشيء وذاته ... ومن الدهر أوله ومن النهار أوله وصلاة الصبح ومن النجم ما بدا لك منه ومن الثوب ومن المسألة ما ظهر لك منهما ومن البيت الجانب الذي يكون فيه بابه والقليل من الماء والجاه والقصد والجهة والناحية والسنن يقال صرف الشيء عن وجهه سننه والصحة يقال ليس لكلامه وجه ومن

الكلام السبيل الذي تقصده به والصفة والنوع والقسم (ج) أوجه ووجوه وأجوه و(في الموسيقى) جزء العود المحمول على حافة القصبة (مج) ورجل حر الوجه وعبد الوجه وسهل الوجه إذا لم يكن ظاهر الوجنة ورجل ذو وجهين يلقى هذا بوجه وذاك بوجه ووجوه القرآن معانيه"[4].

4- الدمع:

تكرر ليكسيم الدمع (11) مرة في الديوان، وجاء بصيغتي المفرد المؤنث (دمعة) وبالمثنى (دمعتين) وبصيغة الجمع (دمع)، وذلك من خلال قول الشاعر:

دمعة تحنو على نعش وفي *** يدي اليمنى مسافات وتوت.[5]

---

[1]- **ديوان رباعيات، ص: 64.**

[2]- **المصدر نفسه، ص: 66.**

[3]- **نفسه، ص: 82.**

[4]- **المعجم الوسيط، ص: 1015.**

[5]- **ديوان رباعيات، ص: 116.**

تذكرت يوم الفراق الذي *** تناثر في دمعة شاحبه.[1]

ويقول أيضا:

على كفها ذبلت وردتان *** فصلّت لموتهما دمعتان.[2]

ويقول كذلك:

يرتمي في دمعه المرّ ذليلا *** آه .. ما أكبر أوجاع المنافي.[3]

فاكتبْ على جفني رحيلكَ آيةً *** وارحل فدمعُ الراحلين جوابُ.[4]

ويرتبط الدمع في معناه الحقيقي بالعين، يقال: "(دمعت) العين دمعا ودمعانا سال دمعها ويقال دمعت الشجة سال دمها ودمع المطر سال والجفنة كثر دسمها وسال والثرى أو المكان ظهر كأنه يسيل ندى أو يكاد فهو دامع ودماع والبعير كواه في مجرى الدمع (أدمع) الإناء ملأه حتى يفيض ...و(الدمع) ماء العين (ج) أدمع ودموع يقال امرأة دمعة سريعة البكاء كثيرة دمع العين و(الدمعان) قدح دمعان امتلأ فجعل يسيل من جوانبه و(الدمعة) القطرة من ماء العين (ج) دمع (جج) أدمع ودموع"[5].

الدموع عامة رمز للحزن والوجع، وظف الشاعر هذا الليكسيم للدلالة على الألم والحسرة والأوجاع فالدموع عنده مرّة توحي بالأوجاع، وهي رمز للحزن لمن يرحل عنه ويتركه.

5- العين:

عدد تكرارات ليكسيم (العينين) هي نفسها عدد تكرارات (الدمع)، وهو (11) مرة وذلك لأن العينان لا تفارق الدموع فارتباطهما ارتباط وثيق الصلة، ولا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى، يقول الشاعر في توظيفه لليكسيم (العينين):

لعينيك أحمل كلّ الشّموس *** وكلّ العصافير .. والأنجما[6].

ويقول أيضا:

لعينيك أشدو فيحلو غنائي *** فقلبي بحبّك قد أقسما[7].

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 60.

[2]- المصدر نفسه، ص: 52.

[3]- نفسه، ص: 122.

[4]- نفسه، ص: 18.

[5]- المعجم الوسيط، ص: 296.

[6]- ديوان رباعيات، ص: 62.

[7]- المصدر نفسه، ص: 62.

ويقول كذلك:

قرأتُ بعينيك أوجاعَ قلبي *** ولملمتها في عيون الطّريق[1].

وقوله أيضا:

تفتح الكون وتجلو ألف سرّ *** وعلى عينيك أسمال المسوح[2].

و (العين) هي"عضو الإبصار للإنسان وغيره من الحيوان وينبوع الماء ينبع من الأرض ويجري ...(ج) أعين وعيون وأهل البلد وأهل الدار والجاسوس ورئيس الجيش وطليعة الجيش وكبير القوم وشريفهم وذات الشيء ونفسه يقال هو هو عينا أو بعينه وجاء محمد عينه وما ضرب نقدا من الدنانير يقال اشتريت بالعين لا بالدين (ج) أعيان والحاضر من كل شيء يقال بعته عينا بعين حاضرا بحاضر وفي المثل (لا تطلب أثرا بعد عين) يضرب لمن ترك شيئا يراه ثم تبع أثره بعد فوته والنفيس من كل شيء يقال هذه القصيدة من عيون الشعر وواحد الأعيان للإخوة الأشقاء ويقال هو عبد عين وصديق عين يخدم ويصادق ما دمت تراه بعينك فإذا غبت فلا وفعله على عين"[3].

ربط الشاعر القلب بالعيون، لأن العيون هي وسيلة الحب الكامن في القلب فارتباطها يدل على بعد إيحائي عميق عبّر فيه الشاعر عن عمق الأوجاع التي يحملها القلب، والتي تترجمها العيون.

6- الكف:

ورد ليكسيم (الكف) في الديوان (10) مرات، وذلك من خلال قوله:

ساءلت قلبي لحظة فتمدّدت *** كفّي لتغسلَ في التراب لساني[4].

ويقول أيضا:

يسامره الحزن في وحشة *** وحيدا على كفّه غيهب[5].

وقوله كذلك:

على كفها ذبلت وردتان *** فصلّت لموتهما دمعتان[6].

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 72.

[2]- المصدر نفسه، ص: 112.

[3]- المعجم الوسيط، ص: 641.

[4]- المصدر نفسه، ص: 12.

[5]- المعجم الوسيط، ص: 44.

[6]- المصدر نفسه، ص: 52.

والكف "الراحة مع الأصابع (مؤنث) (ج) كفوف وأكف ...و(الكفة) كل شيء مستدير وكفة الميزان ما يجعل فيها الموزون أو ما يوزن به عند الوزن وللميزان كفتان أو كفة ودائرة الوشم وحبالة الصائد ونقرة يجتمع فيها الماء (ج) كفف وكفاف و(الكفة) حاشية كل شيء ومن القميص ما استدار حول الذيل وجانبه الذي لا هدب فيه"[1].

الكف هي جزء من اليد، وترتبط به ارتباطا وثيقا، فاليد رمز للعطاء، فهي تحمل دلالة الكل بالجزء وتوحي بالأسف والحسرة، لأنّ الكف استعملها للدلالة على اليد التي ترتبط بموت وذبول الورد.

3- حقل الحيز المكاني: ويتضمن الأماكن المذكورة التالية مع عدد تكراراتها في القصيدة:

الحيز المكاني	عدد التكرار
بيروت	01 مرة واحدة
روما	01 مرة واحدة
مدائن	01 مرة واحدة
مدينة	03 مرات
غار	01 مرة واحدة
رصيف	02 مرتين
قصور	01 مرة واحدة
شوارع	01 مرة واحدة
الأقصى	01 مرة واحدة
قدس	01 مرة واحدة
طريق	05 مرات
درب	05 مرات
دير	02 مرتين
مقابر	01 مرة واحدة
آفاق	01 مرة واحدة
هيروشيما	01 مرة واحدة

هذه الليكسيمات المكوّنة لحقل الحيز المكاني تنوعت في بنيات سياقية مختلفة تحمل صورة دلالية غير مألوفة لدى القارئ، يرى من خلالها تجسيد الحدث في ذكر المكان.

[1]- **المعجم الوسيط، ص: 792.**

ومن بين الليكسيمات المكانية التي تكررت في الديوان، نجد:

1- الطريق/الدرب:

تكررت لفظتا الطريق والدرب (05) مرات في الديوان: وذلك من خلال قول الشاعر:

يقتفي ذرّة صبرٍ في طريق *** أوجست من خطوه خوف انكشاف[1].

ويقول أيضا:

يا دامع الروح الأحبةُ غابوا *** فاخترْ طريقكَ للأحبة بابُ[2].

ويقول:

قد أضعت العمر يا هذا بدرب *** مثلما ضيّع نهر الأرض نبعه[3].

ويقول كذلك:

إن يكن درب الأماني شرعة *** فليكن درب المنايا .. مذهبي[4].

والطريق معناه "المطروق والممر الواسع الممتد أوسع من الشارع (ج) طرق"[5].

والدرب معناه " المضيق في الجبال والمدخل الضيق وكل مدخل إلى بلاد الروم

وكل طريق يؤدي إلى ظاهر البلد وباب السكة الواسع والموضع يجعل فيه التمر ليجف (ج) دروب وأدراب ودراب"[6].

ففي معنيي الطريق والدرب نجد أنهما متضادان في الدلالة، فالطريق يدلّ على الاتساع والدّرب يدلّ على الضيق.

2- المدينة:

تكرر لفظ (المدينة) في الديوان (3) مرات، يقول الشاعر:

رأيت المدينة دوحا تعرّى *** ووجها يسافر في كل واحة[7].

ويقول أيضا:

---

[1]- **ديوان رباعيات، ص: 122.**

[2]- **المصدر نفسه، ص: 18.**

[3]- **نفسه، ص: 130.**

[4]- **نفسه، ص: 132.**

[5]- **المعجم الوسيط، ص: 556.**

[6]- **المصدر نفسه، ص: 277.**

[7]- **ديوان رباعيات، ص: 64.**

رأيت المدينة ريحا تغنّي *** وطيرا هوى حين قص جناحه[1].

وجاءت المدينة بصيغة الجمع (مدائن) مرة واحدة، يقول الشاعر:

كلّ المدائن أعلنت أحزانها.. *** وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت[2].

جاء هذا الليكسيم من الأصل (مدن) ومعناه: "(مدن)فلان مدونا أتى المدينة و(تمدن) عاش عيشة أهل المدن وأخذ بأسباب الحضارة و(تمدين) عاش عيشة أهل المدن وتنعم وأخذ بأسباب الحضارة و(المدنية) الحضارة واتساع العمران و(المدينة) المصر الجامع (ج) مدائن ومدن واسم يثرب مدينة الرسول (صلى الله عليه وسلم) غلبت عليها"[3].

3- الرصيف:

وظف الشاعر لفظ (الرصيف) مرتين في ديوانه، والرصيف يكون على جانبين من الطريق، على اليمين وعلى اليسار، يقول:

كلّ المدائن أعلنت أحزانها.. *** وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت[4].

ويقول أيضا:

قابلته ورصيفَ العمر نادمني: *** هذي الخطى-وبكى- من بعض أخطائي[5].

و(الرصيف): "الرصين يقال عمل رصيف محكم ورجل رصيف محكم العمل وجواب رصيف متقن لا يرد وهو رصيف فلان يحاكيه في عمله ويألفه ولا يفارقه وهي رصيفة وواحد الرصاف أو الرصف لعظام الجنب أو عصب الفرس وبمعنى المرصوف ويطلق على حاجز من البناء يمتد على جانبي الطريق وحاجز من البناء الوثيق تقف إليه القطر والسفن (مج) (ج) رصف وأرصفة"[6].

ومن خلال الليكسيمات التي وظفها الشاعر والتي تندرج ضمن الحيز المكاني نجدها مرتبطة فيما بينها أشد الارتباط، فالطريق هو الممر الواسع، والدرب هو الممر الضيق، والرصيف هو جزء من الطريق والذي يمتد على جانبيه، والمدينة تضمّ كل هذه الأمكنة، فهي كل متكامل كل جزء فيه يكمل الآخر.

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 64.

[2]- المصدر نفسه، ص: 28.

[3]- المعجم الوسيط، ص: 859.

[4]- ديوان رباعيات، ص: 28.

[5]- المصدر نفسه، ص: 32.

[6]- المعجم الوسيط، ص: 349.

كما وظف الشاعر عدة ألفاظ تماثلت في التكرارات، وهي: (قدس، بيروت أقصى، هيروشيما روما مقابر)، كل هذه الألفاظ ذكرت مرة واحدة فقط مما يوحي بدلالتها الفريدة من نوعها والتي لا يمكن أن يحل مكانا آخر محلها، فالقدس عاصمة فلسطين مكان فريد من نوعه، لا يمكن استبداله بآخر والأقصى المبارك الذي لا يمكن أن يحل مكانا آخر مكانه، وكذلك الأمر لروما وبيروت وهيروشيما، التي تعدّ أماكن مميزة لدى الشاعر على مرّ السنين والعصور، إلى أن يأتي مكان المقابر وهي نهاية حياته، وحتى المقابر هي المكان الوحيد الذي تنتهي فيه حياة الإنسان ولا مكان آخر يستبدل به.

4- حقل الحيز الزماني: ويتضمن ما يلي:

الحيز الزماني	عدد التكرار
دقائق	03 مرات
زمان	02 مرتين
هنيهة	01 مرة واحدة
ثانية	01 مرة واحدة
موعد	05 مرات
صباح	05 مرات
مساء	01 مرة واحدة
لحظة	06 مرات
فجر	06 مرات
غدا	02 مرتين
2 ليل	07 مرات
يوم	02 مرتين
أيّام	06 مرات
مغيب	01 مرة واحدة
فصول	01 مرة واحدة
خريف	01 مرة واحدة
ربيع	01 مرة واحدة
ثواني	02 مرتين

يضمّ الحقل الزماني الذي وظفه الشاعر مجموعة لا بأس منها من المفردات منها: الثواني، الدقائق اللحظة، الفجر، الموعد، الصباح، الليل، وغيرها، ومن الليكسيمات التي تكررت بكثرة:

1- الليل:

تكررت هذه اللفظة (7) مرات في الديوان، منها قوله:

تهزم اللّيلَ بعينيها وتُحني *** هامةَ المجدِ لآياتٍ حزينة[1].

ويقول:

عن بقايا عاشقٍ أوهنه *** قلبهُ الموعودُ ليلاً بالعذاب[2].

ويقول كذلك:

تقتفي عيناه أسرارَ الرّؤى *** ويصلّي اللّيل إمّا اللّيلُ غابْ[3].

والليل: "ما يعقب النهار من الظلام وهو من مغرب الشمس إلى طلوعها وفي لسان الشرع من مغربها إلى طلوع الفجر ويقابل النهار (الليلة) واحدة الليل (ج) ليال ولياليل وتقول فعلت الليلة كذا من الصبح إلى نصف النهار فإذا انتصف النهار قلت فعلت البارحة أي الليلة التي قد مضت"[4].

الليل هو حلول الظلام، عبّر به الشاعر عن لوحة تصويرية رائعة من خلال تجسيده لليل بصورة مخلوق حقيقي، يتخاصم مع محبوبته فتهزمه، فمهما كانت الظلمة التي يحملها الليل، فإنّ عيناها تضيء الكون وتنيره فلا يكون إلا ضوءا ساطعا فيختفي الليل ويغيب ويحلّ محله النهار.

2- الفجر:

تكررت هذه اللفظة (6) مرات في الديوان، منها قول الشاعر:

جئتُها والفجرُ ميلادٌ جديد *** في يدي حلم وفي قلبي نشيد[5].

ويقول:

تصدع الأكوان من خشية ربّ *** يتجلّى في تراتيل بفجر[6].

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 94.

[2]- المصدر نفسه، ص: 96.

[3]- نفسه، ص: 96.

[4]- المعجم الوسيط، ص: 850.

[5]- ديوان رباعيات، ص: 98.

[6]- المصدر نفسه، ص: 110.

ويقول كذلك:

تملأ الدنيا صلاة وتناجي *** في مجاهيل المدى فجر الفتوح[1].

والفجر" انكشاف ظلمة الليل عن نور الصبح وهما فجران أحدهما المستطيل وهو الكاذب والآخر المستطير المنتشر في الأفق وهو الصادق ويقال طريق فجر واضح"[2].

فالفجر هو زوال الظلام وظهور النور، وبهذا فالفجر هو رمز للتفاؤل والسعادة لأن الشاعر ربطه بما يتناسب معه من ألفاظ زادت البنية العميقة إيحاءا ودلالة، وهو مجيء الشاعر مع الفجر وهو الميلاد الجديد والفجر في أصله هو ميلاد النور، وترابط هذا الفجر مع الحلم والنشيد، وكلها تحمل في طياتها الفرح والسرور والسعادة، كما أنّ الفجر يرتبط بالفتح.

3- لحظة:

تماثل هذا الليكسيم في عدد التكرارات مع ليكسيم (الفجر)، حيث ورد (6) مرات في الديوان وذلك من خلال قول الشاعر:

يحتمي النّاس بظلّي لحظة *** ويلوذ المرء سرّا بالسّكوت[3].

ويقول أيضا:

ساءلت قلبي لحظة فتمدّدت *** كفّي لتغسلَ في التراب لساني[4].

ويقول كذلك:

ظلّت تغازل عاشقيها فاكتوت *** في لحظة –حمقى-بلفحة نار[5].

واللحظة معناها: "المرة من لحظ العين والوقت القصير بمقدار لحظ العين يقال سكت عن الكلام لحظة"[6].

فاللحظة تحمل في دلالتها السرعة والمدة الزمنية القصيرة جدا.

4- أيام:

ذكر الشاعر ليكسيم (يوم) مرتين في الديوان، في حين ذكر جمعه (6) مرات، يقول:

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 112.

[2]- المعجم الوسيط، ص: 675.

[3]- ديوان رباعيات، ص: 116.

[4]- المصدر نفسه، ص: 12.

[5]- نفسه، ص: 30.

[6]- المعجم الوسيط، ص: 818.

تذكرت يوم الفراق الذي *** تناثر في دمعة شاحبه[1].

ويقول أيضا:

إن ملكت الفرحَ اليوم فإنّي *** مثقل بالحزن ما جدوى التّباهي؟[2]

ويقول كذلك:

وتمرّ أيّام الفصول فلا أرى *** إلا بقايا طائرٍ وشراك[3].

ويقول:

وعشنا نزيّنها فانمحت *** وصارت بقايا بأيّامنا[4].

ويعني "(اليوم) زمن مقداره من طلوع الشمس إلى غروبها والزمن الحاضر...(في الفلك) مقدار دوران الأرض حول محورها ومدته أربع وعشرون ساعة (ج) أيام ويوم ذو أيام وذو أياوم وذو أياوم أي شديد وأيام العرب وقائعهم وأيام الله نقمه في الأمم الماضية ونعمه أيضا وبهما فسر قوله عز وجل (وذكرهم بأيام الله إن في ذلك لآيات لكل صبار شكور)"[5].

فالأيام هي جمع لليوم، والتي ذكرت ثلاث أضعاف على مفردها، فالأيام كانت تمرّ بسرعة على الشاعر وكأن الزمن بين الشروق والغروب لا يستغرق إلا لحظات فقط وهذا يستوحى من خلال عدد التكرارات المتماثل بين (فجر، لحظة، أيام)، وكأنّ الأيام في مجملها هي لحظات ومدة قصيرة من الزمن، لأن الفجر ليس اليوم بأكمله وإنما هو جزء قصير منه.

5- الصباح:

وظف الشاعر لفظة (الصباح) 5 مرات في ديوانه، يقول:

سألت الصباح عن الشّمس ذابا *** وأصبح في لحظة شمعتين[6].

ويقول أيضا:

فأدركت أن الشّموس دمائي *** وأنّ الصباح احتراقُ اللّجَيْن[7].

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 60.

[2]- المصدر نفسه، ص: 132.

[3]- نفسه، ص: 10.

[4]- نفسه، ص: 38.

[5]- المعجم الوسيط، ص: 1067.

[6]- ديوان رباعيات، ص: 68.

[7]- المصدر نفسه، ص: 68.

ويقول كذلك:

وعيبك يا عاشقي واحد *** تحبّ صباحا وتنسى مساء[1].

وأصل ليكسيم (الصباح) من (صبح) و"(أصبح) دخل في الصباح ...و(الإصباح) أول النهار وفي التنزيل العزيز (فالق الإصباح) ويقال حق صابح واضح ومن الطعام ونحوه الطازج (محدثة) و(الصباح) أول النهار وأتاه صباح مساء لم ينقطع عن التردد عليه"[2].

الصباح هو أول النهار، وهو الجزء الواضح منه، عبر به الشاعر في ديوانه عمّا يحمله من دلالات إيحائية تبسط الصورة للمتلقي، فالصبح يرتبط بطلوع الشمس، ولا يمكن أن يتعاكسا في انبثاقهما، فعند شروق الشمس يظهر الصباح.

6- الموعد:

تكرر ليكسيم (الموعد) في ديوان رباعيات (5) مرات، وذلك من خلال قول الشاعر:

على موعد يلتقي العاشقان *** كطيرين في واحةٍ يرقصان[3].

ويقول أيضا:

يذوبان في موعدٍ ليس إلاّ *** فتهوي الدقائق ملء المكان[4].

ويقول كذلك:

وجهي تنزّى بالحياء ولم أكن *** إلاّ سحابة عاشقٍ للموعدِ[5].

يرجع الموعد إلى الأصل (وعد) و"(الموعد) الوعد ومكانه وزمانه والعهد (ج) مواعد (الموعود) اليوم الموعود يوم القيامة (الميعاد) المواعدة ووقت الوعد وموضعه (ج) مواعيد"[6].

ومن خلال عدد التكرارات نجد أنّ الموعد والصباح له العدد نفسه من التكرارات مما يوحي أنّ الموعد هو زمان قصير ومكان صغير وهو جزء صغير من اليوم، لأن الصباح أول اليوم وليس كلّه، فموعد الأحبة يمضي بسرعة.

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 40.

[2]- المعجم الوسيط، ص: 505.

[3]- ديوان رباعيات، ص: 76.

[4]- المصدر نفسه، ص: 76.

[5]- نفسه، ص: 16.

[6]- المعجم الوسيط، ص: 1043.

7- ربيع/خريف:

وظّف الشاعر ثنائية منفصلة من فصول السنة، وهما (الربيع والخريف)، يقول:

قالت وريقات الربيع أعاشق *** هذا المعنّى؟ قلت بعضُ جنوني[1].

ويقول أيضا:

قالت وُريقات الخريف أعاشقٌ *** هذا المعَنَّى.. أم شتات ظنون؟[2]

عندما وظف ليكسيم (ربيع) ربطه بالسؤال عن عشقه، وكان جوابه للربيع بالحب حتى الجنون لأن الربيع هو الفصل الذي تتفتح فيه الأزهار والورود وتزقزق فيه العصافير بمختلف ألحانها، وترفرف فيه الفراشات بألوانها الجميلة، فالربيع يصور الطبيعة المختلفة بألوانها الزاهية وتعابيرها البهية، فهو رمز للسعادة والفرح والأمل والعشق والسرور.

أما ليكسيم (الخريف) فربطه الشاعر بالشتات، لأن فصل الخريف هو الفصل الذي تتناثر فيه أوراق الأشجار وتتشتت بسبب الرياح التي تغلب على هذا الفصل، فهو يرمز للحزن والكآبة والمحن والآلام والأوجاع.

فبهذه الثنائية المتضادة جمع بين نقيضين يحملان دلالتين مختلفتين تستوحى من خلال البنيتين التركيبيتين.

5- حقل الشخوص: ويتضمن ما يلي:

الشخوص	عدد التكرار
امرأة	02 مرتين
صبي	01 مرة واحدة
طفل	03 مرات
فتى	04 مرات
مرء	03 مرات

تكررت في الديوان عدة ليكسيمات تندرج ضمن حقل الشخوص منها: امرأة، فتى طفل صبي، مرء.

[1]- **ديوان رباعيات، ص: 14.**

[2]- **المصدر نفسه، ص: 14.**

1- فتى:

تكرر هذا الليكسيم أكثر من غيره، حيث ورد (4) مرات في الديوان، وذلك من خلال قوله:

رحيلك يتعبني يا فتى *** وهجرك طال تعود متى؟[1]

ويقول:

أشاحت بوجهِ الهوَى عن فتًى *** يفسّر بالصمت أسرارها[2].

ويقول أيضا:

وعاد فكان الفتى جثّة *** يقلّبها عاصف من لهيب[3].

والفتى هو "الشاب أول شبابه بين المراهقة والرجولة وفي التنزيل العزيز (قالوا سمعنا فتى يذكرهم يقال له إبراهيم) والسخي وذو النجدة والخادم وفي التنزيل العزيز (قال لفتاه آتنا غداءنا) مثناه فتيان وفتوان (ج) فتيان وفتية وفتو وفتي وهي فتاة (ج) فتيات و(الفتوة) الشباب بين طوري المراهقة والرجولة والنجدة ومسلك أو نظام ينمي خلق الشجاعة والنجدة في الفتى"[4].

2- المرء:

تكرر هذا الليكسيم (3) مرات في الديوان، من خلال قوله:

أيّها النور .. ابتهال المرء نور *** أين من نورك إبهار النّضار؟[5]

ويقول:

يحتمي النّاس بظلّي لحظة *** ويلوذ المرء سرّا بالسّكوت[6].

ويقول أيضا:

يحفل المرء بجرح ليس ينزو *** إنّما ينكأ بالكيّ جراحه[7].

والمرء هو "الرجل فإن لم تأت بالألف واللام قلت (امرؤ) بكسر همزة الوصل (ج) رجال (من غير لفظه) والأنثى مرأة ومرة (ج) نساء ونسوة وفي امرئ مع ألف الوصل ثلاث لغات فتح الراء دائما وضمها

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 42.

[2]- المصدر نفسه، ص: 54.

[3]- نفسه، ص: 86.

[4]- المعجم الوسيط، ص: 673.

[5]- ديوان رباعيات، ص: 108.

[6]- المصدر نفسه، ص: 116.

[7]- نفسه، ص: 124.

دائما وإعرابها دائما و(المروءة) آداب نفسانية تحمل مراعاتها الإنسان على الوقوف عند محاسن الأخلاق وجميل العادات أو هي كمال الرجولية"[1].

3- الطفل:

تكرر هذه الليكسيم هو الآخر (3) مرات في ديوان رباعيات منها قول الشاعر:

كانت تنام .. وكان يكبر حلمها *** طفلا يطال الشمس ثم يعود[2].

ويقول أيضا:

يسألُ النّاسَ ويبكي مثل طفلٍ *** توّهَتْهُ الرّيح عن أحضان أُمٍّ[3].

ويقول كذلك:

أيقن الباحث عن نبع المحبّه *** أنّ في قلب المدى طفلا وقبّه[4].

والطفل مشتق من الأصل (طفل): "(طفل) النبات طفلا أصابه التراب فأفسده ولم يطل والعشب لم يطل فهو طفل و(طفل) طفولة وطفالة نعم ورق وصار طفلا ...و(الطفل) الرخص الناعم الرقيق وهي طفلة ويقال امرأة طفلة الأنامل ناعمتها وطين أصفر يتجمد على هيئة رقائق بتأثير ضغط ما فوقه من صخور وتصبغ به الثياب (ج) طفول وطفال و(الطفل) المولود ما دام ناعما رخصا والولد حتى البلوغ وهو للمفرد المذكر (ج) أطفال وفي التنزيل العزيز) وإذا بلغ الأطفال منكم الحلم فليستأذنوا (وقد يستوي فيه المذكر والمؤنث والجمع والطفولة المرحلة من الميلاد إلى البلوغ"[5].

4- امرأة:

تكرر هذا الليكسيم مرتين في البيت نفسه، يقول الشاعر:

حبيبتك امرأة من خيال *** حبيبتك امرأة لاهبه[6].

والمرأة هي مؤنث المرء، والتي تحمل صفات وأخلاق حسنة.

---

[1]- المعجم الوسيط، ص: 860.

[2]- ديوان رباعيات، ص: 26.

[3]- المصدر نفسه، ص: 106.

[4]- نفسه، ص: 126.

[5]- المعجم الوسيط، ص: 560.

[6]- ديوان رباعيات، ص: 36.

5- الصبيّ:

تكرر هذا الليكسيم مرة واحدة في الديوان من خلال قول الشاعر:

يحضنُ النّاسُ رؤاهُم ويصلّي *** قلبُنَا الغضُّ وما زال صبيّا[1].

والصبي مشتق من (الصبا) وهو "الصغر والحداثة والشوق و(الصبي) الصغير دون الغلام أو من لم يفطم بعد ومن السيف ونحوه حده ومن العين ناظرها وطرف اللحى (ج) صبية وصبيان وصبيان المطر صغار قطره وصبيان الجليد ما تحبب منه كأنه اللؤلؤ الصغار والناشئ الذي يدرب على المهنة بالعمل والاحتذاء"[2].

6- الحقل الديني: ويتضمن ما يلي:

مفردات الحقل الديني	عدد التكرار
الله	01 مرة واحدة
ربّ	01 مرة واحدة
مقدسة	01 مرة واحدة
راهبة	03 مرات
معبد	01 مرة واحدة
الموت	09 مرات
الجنة	02 مرتين
نبي	02 مرتين
أذان	01 مرة واحدة
صومعة	01 مرة واحدة
هدى	02 مرتين
مسجد	01 مرة واحدة
عبادة	01 مرة واحدة
سدرة المنتهى	01 مرة واحدة
توبة	01 مرة واحدة

[1]- ديوان رباعيات، ص: 100.

[2]- المعجم الوسيط، ص: 507.

آية	04 مرات
آيات	04 مرات
الطّهر	04 مرات
ليلة القدر	01 مرة واحدة
ليلة القرآن	01 مرة واحدة
مذنب	04 مرات
زقوم	01 مرة واحدة
إيمان	01 مرة واحدة
ملاك	01 مرة واحدة
نبيّ	02 مرتين
نسك	01 مرة واحدة
ناسك	03 مرات
إثم	01 مرة واحدة
نور	07 مرات
أبعث	03 مرات
خشية	01 مرة واحدة
جحيم	01 مرة واحدة
صلاة	03 مرات
وحي	05 مرات
محراب	01 مرة واحدة

وردت ليكسيمات كثيرة في ديوان رباعيات تندرج ضمن الحقل الديني وهي التي كانت أوفر حظا من غيرها، ومن بين هذه الليكسيمات التي وردت بكثرة:

1- النور:

وردت هذه اللفظة في الديوان (7) مرات وذلك من خلال قوله:

أيّها النور .. ابتهال المرء نور *** أين من نورك إبهار النّضار؟[1]

ويقول أيضا:

ليلة القرآن نور ظلّ يسري *** في سماوات العلى ينبوعَ سحرِ[2].

ويقول:

يورق الإيمان في عينيه نورا *** ويذوب العمر في ليلة قدرِ[3].

والنور يدلّ على " الزهر الأبيض واحدته نورة (ج) أنوار و(النور) الضوء وسطوعه وما يبين الأشياء ويري الأبصار حقيقتها (ج) أنوار وحسن النبات ...و(النير) المضيء والحسن اللون المشرق"[4].

2- الوحي:

تكررت هذه اللفظة (5) مرات في الديوان، منها قول الشاعر:

يزهر الوحي بأعطاف اللّيالي *** فيقول القلب يا أضلاع بوحي[5].

ويقول:

أورقت دالية الوحي بواحة *** فانتمت للرّمل أيٌّ مستباحه[6].

ويقول أيضا:

يحملُ الوحي لطينٍ ويغنّي *** لصلاةٍ حوصرتْ حرّى سخينه[7].

والوحي معناه: " كل ما ألقيته إلى غيرك ليعلمه وما يوحيه الله إلى أنبيائه والصوت يكون في الناس وغيرهم والكتاب والمكتوب والكتابة والخط (ج) وحي و(الوحى) يقال في الاستعجال الوحى الوحى البدار البدار ويقال الوحاك الوحاك (والكاف للخطاب) والصوت يكون في الناس وغيرهم والنار والملك والملك والسيد الكبير ... و(الوحاة) الصوت يكون في الناس وغيرهم كالوحي والوحى (الوحي) شيء وحي عجل مسرع"[8].

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 108.

[2]- المصدر نفسه، ص: 110.

[3]- نفسه، ص: 110.

[4]- المعجم الوسيط، ص: 962.

[5]- ديوان رباعيات، ص: 112.

[6]- المصدر نفسه، ص: 124.

[7]- نفسه، ص: 94.

[8]- المعجم الوسيط، ص: 1019.

3- آية/آيات:

جاء لفظ (آية) في ديوان رباعيات بصيغتين هما: المفرد والجمع، ولهما العدد نفسه من التكرارات حيث تكررتا (4) مرات، من ذلك قول الشاعر:

فاكتبْ على جفني رحيلكَ آيةً *** وارحل فدمعُ الراحلين جوابُ[1].

ويقول:

فعادت وفي قلبها آية *** ومن شفتيها دنت بسمتان[2].

أما (آيات) فوظفها في قوله:

تهزم اللّيلَ بعينيها وتُحني *** هامةَ المجدِ لآياتٍ حزينه[3].

ويقول أيضا:

كطيوب من شفاهٍ عبقت *** فانتشى القلبُ بآياتٍ الهدى[4].

والآية تعني: "(الآية) العلامة والإمارة والعبرة قال تعالى (فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية) والمعجزة قال تعالى: (وجعلنا ابن مريم وأمه آية) والشخص والجماعة ومن القرآن جملة أو جمل أثر الوقف في نهايتها غالبا وفي التنزيل العزيز (وإذا بدلنا آية مكان آية والله أعلم بما ينزل قالوا إنما أنت مفتر) (ج) آي"[5].

ومن الليكسيمات الدينية التي تكررت مرة واحدة فقط في القرآن:

4- الله/الربّ:

الله هو الرب، تكررتا مرة واحدة في الديوان كلّه، ولا شك أن هذا التكرار الأحادي يوحي بوحدانية الله وبروبوبيته، لذلك لم ترد اللفظتين إلا مرة واحدة، يقول الشاعر:

قضى الله ما بيننا واكتوت *** بنار الهوى نار أشواقنا[6].

ويقول أيضا:

تصدع الأكوان من خشية ربّ *** يتجلّى في تراتيل بفجر[7].

---

[1]- **ديوان رباعيات، ص: 18.**

[2]- **المصدر نفسه، ص: 52.**

[3]- **نفسه، ص: 94.**

[4]- **نفسه، ص: 102.**

[5]- **المعجم الوسيط، ص: 35.**

[6]- **ديوان رباعيات، ص: 38.**

[7]- **المصدر نفسه، ص: 110.**

ويعود لفظ الجلالة (الله) إلى الجذر "(أله) فلان إلاهة وألوهة وألوهية عبد وفلانا ألها أجاره وآمنه (أله) فلان إلاهة وألوهة وألوهية عبد وألها تحير وإليه لجأ وعليه اشتد جزعه وبالمكان أقام (ألهه) اتخذه إلها وعده إلها...و(الإله) كل ما اتخذ معبودا (ج) آلهة والحق الإلهي أصل استند إليه بعض ملوك أوروبة في القرون الوسطى يقرر أن سلطة الملك على شعبه تفويض إلهي وقد اندثر من بعد ...و(التأليه) القول بوجود إله مدبر للكون (مج) و(الله) علم على إلاله المعبود بحق أصله إله دخلت عليه ال ثم حذفت همزته وأدغم اللامان"[1].

و (الرب) "اسم الله تعالى ولا يقال الرب في غير الله إلا بالإضافة والمالك والسيد والمربي والقيم والمنعم والمدبر والمصلح (ج) أرباب وربوب"[2].

توظيف الشاعر للفظتي (الله والربّ) للدلالة على الوحدانية والربوبية والألوهية لله وحده.

ومن الليكسيمات التي تكررت أيضا مرة واحدة نذكر:

5- ليلة القدر/ليلة القرآن:

يقول الشاعر:

يورق الإيمان في عينيه نورا *** ويذوب العمر في ليلة قدرِ[3].

ويقول:

ليلة القرآن نور ظلّ يسري *** في سماوات العلى ينبوعَ سحرِ[4].

وليلة القدر هي ليلة مباركة من شهر رمضان أنزل فيها القرآن الكريم على سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، وهي ليلة القرآن، ولا تأتي هذه الليلة إلا مرة واحدة خلال العام الهجري، وهذا ما يوحيه تكرارها مرة واحدة في الديوان كلّه.

7- حقل الفراق والبعد: ويتضمن ما يلي:

مفردات حقل الفراق والبعد	عدد التكرار
غابوا	04 مرات
رحل	06 مرات
غريب	01 مرة واحدة

[1]- المعجم الوسيط، ص: 25.

[2]- المصدر نفسه، ص: 321.

[3]- ديوان رباعيات، ص: 110.

[4]- المصدر نفسه، ص: 110.

وداعا	02 مرتين
نائي	01 مرة واحدة
تيه	02 مرتين
غياب	02 مرتين
هاجرت	02 مرتين
فراق	02 مرتين
يسافر	08 مرات
تنأى	01 مرة واحدة
لوعة	01 مرة واحدة

تضمن الحقل المعجمي الذي يتضمن ألفاظ الفراق والبعد مجموعة من الليكسيمات منها:

1- سافر:

وردت هذه اللفظة (8) مرات في الديوان، منها قول الشاعر:

حتّى القصيدةُ سافرتْ في صمتها *** والرّوح تاهت في رياح سمومِ[1].

ويقول أيضا:

وحين تسافر في روحه *** شموس، يقول من المذنب؟[2]

ويقول كذلك:

وأعلن طير الهوى موتَه *** وسافرتِ الشمس قبل الأوان[3].

والسفر يعود إلى الأصل (سافر)، :"(سافر) مسافرة وسفارا خرج للارتحال ومات (السفر) قطع المسافة يقال هو مني سفر بعيد وسفر الصبح بياضه ويقال لبقية بياض النهار بعد مغيب الشمس سفر و(السفر) المسافر (للواحد والجمع) والأثر يبقى على الجلد (ج) سفور"[4].

2- رحل:

تكرر هذا الليكسيم (6) مرات في الديوان، منه قول الشاعر:

---

[1]- **ديوان رباعيات، ص: 20.**

[2]- **المصدر نفسه، ص: 44.**

[3]- **نفسه، ص: 52.**

[4]- **المعجم الوسيط، ص: 433.**

ليتني كنتُ ترابا ليت روحي *** رحلت كالظلّ في أيّ اتّجاه[1].

ويقول:

فاكتبْ على جفني رحيلكَ آيةً *** وارحل فدمعُ الراحلين جوابُ[2].

ويقول أيضا:

وأرحل فيك بكلّ احتراقي *** وفي راحتيك أذيب الفما[3].

ومعنى رحل ابتعد، "(رحل) عن المكان رحلا ورحيلا وترحالا ورحلة سار ومضى... و(الرحلة) الارتحال (ج) رحل وفي التنزيل العزيز (رحلة الشتاء والصيف) وكتاب يصف فيه الرحالة ما رأى وبعير ذو رحلة ذو قوة على السير و(الرحلة) ما يرتحل إليه يقال الكعبة رحلة المسلمين وأنتم رحلتي وعالم رحلة يرتحل إليه من الآفاق ويعبر ذو رحلة قوة على السير و(الرحول) كثير الارتحال والراحلة و(الرحولة) الراحلة و(الرحيل) الارتحال والقوي على الارتحال والسير"[4].

3- غاب:

ورد هذا الليكسيم (4) مرات في الديوان، منها قول الشاعر:

يا دامع الروح الأحبةُ غابوا *** فاخترْ طريقكَ للأحبة بابُ[5].

ويقول أيضا:

نامت وغاب الحلمُ حين توجعتْ *** كل المقابر .. والعيونُ شهودُ؟[6]

ويقول كذلك:

يا بيضةً ألقى .. وغاب مع المدى *** فتزلزلت أرضٌ .. أ تلك رعودُ؟[7]

وغاب "غيبا وغيبة وغيبوبة وغيابا خلاف شهد وحضر يقال غاب فلان بعد وغاب فلان عن بلاده سافر وغابت الشمس وغيرها غربت واستترت عن العين والشيء في الشيء توارى فيه ويقال غاب عنه الأمر

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 132.
[2]- المصدر نفسه، ص: 18.
[3]- نفسه، ص: 62.
[4]- المعجم الوسيط، ص: 335.
[5]- ديوان رباعيات، ص: 18.
[6]- المصدر نفسه، ص: 26.
[7]- نفسه، ص: 26.

خفي وعي فلان أو حسه غيبوبة فقده وفلانا غيبة ذكر من ورائه عيوبه التي يسترها ويسوؤه ذكرها فهو غائب (ج) غيب وغياب"[1].

ومن بين الليكسيمات التي وردت بالعدد نفسه من التكرارات: الوداع، التيه، الهجر الفراق فكلها وردت مرتين في الديوان، وتعود إلى معنى دلالي واحد وهو البعد والفراق يقول الشاعر عند توظيفه للفظ (وداع):

وجهان ذابا في الأصيل وفجأة *** قالت: وداعا. قلت: ذاك جوابي[2].

فالوداع هو "تشييع المسافر"[3].

ويقول عند توظيفه للفظ (تيه):

ما عاد يذكر بعد التّيه غايته *** تمرّدت سفن الذكرى على الماء[4].

والتيه " المفازة لا علامة فيها يهتدى بها ويقال أرض تيه مضلة"[5].

ويقول عند توظيفه للفظ (هجر):

رحيلك يتعبني يا فتى *** وهجرك طال تعود متى؟[6]

والهجر من"(هجر) هجرا تباعد ويقال هجر الفحل ترك الضراب والمريض هذى ويقال هجر في مرضه وفي نومه وفي الشيء وبه أولع بذكره والشيء أو الشخص هجرا وهجرانا تركه وأعرض عنه ويقال هجر زوجه اعتزل عنها"[7].

أما لفظ (الفراق) فيقول:

تذكرت يوم الفراق الذي *** تناثر في دمعة شاحبه[8].

والفراق "(فارقه) مفارقة وفراقا باعده ويقال فارق فلانا من حسابه على كذا وكذا قطع الأمر بينه وبينه على أمر وقع عليه اتفاقهما"[9].

---

[1]– المعجم الوسيط، ص: 667.

[2]– ديوان رباعيات، ص: 20.

[3]– المعجم الوسيط، ص: 1021.

[4]– ديوان رباعيات، ص: 32.

[5]– المعجم الوسيط، ص: 92.

[6]– ديوان رباعيات، ص: 42.

[7]– المعجم الوسيط، ص: 973.

[8]– ديوان رباعيات، ص: 60.

[9]– المعجم الوسيط، ص: 685.

8- حقل الحيرة والألم والتوجع:

مفردات حقل التوجع والألم	عدد التكرار
جمر	07 مرات
متوقد	01 مرة واحدة
هيجته	03 مرات
حرقتها	03 مرات
ناري	11 مرة
رماد	05 مرات
اكتوى	03 مرات
لفحة	01 مرة واحدة
أحزان	05 مرات
حزن	04 مرات
بكت	06 مرات
توجعت	01 مرة واحدة
مواجع	02 مرتين
أسى	01 مرة واحدة
سهاد	01 مرة واحدة
تجرّع	01 مرة واحدة
عذاب	03 مرات
هموم	01 مرة واحدة
ضياع	02 مرتين

وظف الشاعر في الحقل المعجمي الخاص بالحيرة والتوجع والألم مجموعة من الليكسيمات التي تشترك في معنى أساسي واحد يعبّر فيه عن حزنه وألمه وأوجاعه، ومن بين الألفاظ التي جاءت تكراراتها كثيرة:

1- نار:

تكرر هذا الليكسيم (11) مرة في الديوان، من ذلك قوله:

على شاطئ النّار أحرقتُ ناري *** وأحرقت وجهي ووجه انكساري[1].

ويقول أيضا:

على شاطئ النّار قلبي تشظّى *** فكانت بقايا القصيد انفجاري[2].

ويقول كذلك:

أوقدت في ليلها الموبوء نارا *** من بقايا طائر قصّ جناحه[3].

والنار هي "عنصر طبيعي فعال يمثله النور والحرارة المحرقة وتطلق على اللهب الذي يبدو للحاسة كما تطلق على الحرارة المحرقة (مج) (ج) نيران وأنور ويقال استضاء بناره استشاره وأخذ برأيه وأوقد نار الحرب أثارها وهيجها"[4].

النار هي رمز الحرقة واللهب والألم الذي يعيش فيه الشاعر، لأنها ارتبطت بالانكسار والتحطم كما ربط النار المحرقة بقلبه المحترق شظايا وهي الأطراف والقطع الصغيرة الناتجة عن ألمه وانكسارة، فمن خلال الجمع بين ليكسيمي (النار) و(تشظى) جسّد الشاعر صورة شعرية دقيقة للعذاب الذي ألم به.

2- الجمر:

ومن الليكسيمات التي تكررت بصورة جلية أيضا نجد (الجمر)، حيث وردت (7) مرات، يقول الشاعر:

تدنو النجوم من الجبين وئيدة *** لتذيب جمر الشوق فوق جفوني[5].

ويقول أيضا:

دموع الهوى جمرة لاهبه *** وطيف الحبيب رؤى هاربه[6].

ويقول كذلك:

ويصبح طيف الهوى جمرة *** فيحترق العمر في ثانيه[7].

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 66.
[2]- المصدر نفسه، ص: 66.
[3]- نفسه، ص: 124.
[4]- المعجم الوسيط، ص: 962.
[5]- ديوان رباعيات، ص: 14.
[6]- المصدر نفسه، ص: 36.
[7]- نفسه، ص: 50.

والجمر معناه "القطعة الملتهبة من النار وفي المثل (لو قلت تمرة لقال جمرة) يضرب عند اختلاف الأهواء والحصاة الصغيرة وواحدة الجمرات التي يرمى بها في منى والظلمة الشديدة والقوم انضموا فصاروا يدا واحدة ولم يحالفوا غيرهم ويقال هم جمرة أهل منعة وشدة (ج) جمر وجمار وجمرات"[1].

3- البكاء:

ورد هذا الليكسيم في الديوان (6) مرات، منها قول الشاعر:

يسألُ النّاسَ ويبكي مثل طفلٍ *** توّهَتْهُ الرّيح عن أحضان أُمِّ[2].

ويقول أيضا:

وسقته من فيض الصّبابة مرّةً *** فبكت وغنّت للهوى شفتاها[3].

ويقول كذلك:

وبكيت عمري فانكسرتُ على فمي *** وانتابني عشقٌ لزهرة بَانِ[4].

والبكاء يعود إلى الأصل (بكى) ومعناه: "بكى وبكاء دمعت عيناه حزنا يقال بكى الميت وعليه وله والميت رثاه ويقال للمكثر من البكار بكي وبكاء (أبكاه) جعله يبكي و(بكاه) أبكاه والميت رثاه"[5].

4- الرماد:

تكرر هذا الليكسيم في الديوان (5) مرات، منها قول الشاعر:

حتّى استحالت كالرّماد فجمّعت *** أشلاءها .. وتحمّلت بالعار[6].

ويقول:

فطوّقني الصّبر حين احترقنا *** وصرنا رمادا بكفّ الحريق[7].

ويقول أيضا:

إنما الدّنيا رماد مُلْهِبٌ *** كان يذروه –مدى الدهر- وَقِيدْ[8].

---

[1]- المعجم الوسيط، ص: 134.

[2]- ديوان رباعيات، ص: 106.

[3]- المصدر نفسه، ص: 8.

[4]- نفسه، ص: 12.

[5]- المعجم الوسيط، ص: 67.

[6]- ديوان رباعيات، ص: 30.

[7]- المصدر نفسه، ص: 72.

[8]- نفسه، ص: 98.

و معنى الرماد "ما تخلف من احتراق المواد (ج) أرمدة"[1].

وبالرغم من أنّ الرماد هو ما تخلف عن الجمر عندما يكون متوقدا إلا أنّ الجمر تكرر أكثر من الرماد، وهذا يوحي بأنّ الشاعر مازالت مشاعر متوقدة في داخله ومشتعلة ومتهيجة ولم تنطفئ بعد.

5- الحزن:

تكرر ليكسيم الحزن (5) مرات في الديوان بصيغة الجمع، فهو لا يوحي بمجرد الحزن فقط، وإنما مجموعة من الأحزان، من ذلك قول الشاعر:

قلبكَ الموعودُ بالبشرى حزينٌ *** جئتهُ .. يا أنتَ من بالحزن صدّه؟[2]

ويقول أيضا:

إن ملكت الفرحَ اليوم فإنّي *** مثقل بالحزن ما جدوى التّباهي؟[3]

ويقول كذلك:

يسامره الحزن في وحشة *** وحيدا على كفّه غيهب[4].

والحزن مشتق من الأصل (حزن) وهو: "(حزن) المكان حزنا خشن وغلظ والرجل حزنا وحزنا اغتم وفي التنزيل العزيز (وقالوا الحمد لله الذي أذهب عنا الحزن) و (وابيضت عيناه من الحزن) فهو حزن وحزين (ج) حزناء وهو حزنان (ج) حزانى... (تحزن) عليه وله توجع "[5].

9- حقل الحب والشوق والحنين: ويتضمن ما يلي:

مفردات حقل الحب	عدد التكرار
حب	07 مرات
أحبة	03 مرات
حبيبتك	02 مرتين
تحبّ	01 مرة واحدة
حبيب	04 مرات

[1]- المعجم الوسيط، ص: 372.

[2]- ديوان رباعيات، ص: 118.

[3]- المصدر نفسه، ص: 132.

[4]- نفسه، ص: 44.

[5]- المعجم الوسيط، ص: 171.

هوى	27 مرة
غنّى	02 مرتين
أشواق	01 مرة واحدة
شوق	01 مرة واحدة
عِشْقٌ	02 مرتين
عَشِقَ	02 مرتين
صبابة	01 مرة واحدة
تحنو	04 مرات
فرح	05 مرات
عاشق	14 مرة
وحشة	02 مرتين
حنين	02 مرتين
جنون	02 مرتين

يتضمن الحقل الدلالي الخاص بالحب والشوق والحنين مجموعة لا بأس بها من الليكسيمات، منها ما تكرر بصورة جلية ومنها ما ورد مرات قليلة، ومن بين الألفاظ التي كانت واضحة التكرار:

1- الهوى:

تكرر هذا الليكسيم (27) مرة في الديوان، منها قول الشاعر:

فيبكي وتهتزّ أيّامه *** ويعلم أنّ الهوى ملهب[1].

ويقول كذلك:

ويصبح طيف الهوى جمرة *** فيحترق العمر في ثانيه[2].

ويقول أيضا:

وتعلم أنّ الهوى لعنة *** وأنّ الهوى ضربة قاضيه[3].

[1]- ديوان رباعيات، ص: 44.

[2]- المصدر نفسه، ص: 50.

[3]- نفسه، ص: 50.

والهوى معناه: "(الهوى) الميل والعشق ويكون في الخير والشر وميل النفس إلى الشهوة والنفس المائلة إلى الشهوة وفي التنزيل العزيز (أفرأيت من اتخذ إلهه هواه) وفيه (ولا تتبع الهوى) والمهوي (ج) أهواء وفي التنزيل العزيز (ولا تتبعوا أهواء قوم قد ضلوا)" [1].

2- عاشق:

تكرر هذا الليكسيم (14) مرة في الديوان، منها قول الشاعر:

فتحملُ عيناك كلّ الرّؤى *** ويصحو فتًى عاشقا يحلمُ[2].

ويقول:

أُريدكَ يا عاشقي جنّة *** تهيم بها الأنجم السّاهرة[3].

ويقول أيضا:

قالت وُريقات الخريف أعاشقٌ *** هذا المعَنَّى.. أم شتات ظنون؟[4]

والعشق يعود إلى الأصل (عشق) ومعناه: "(عشقه) عشقا وعشقا ومعشقا أحبه أشد الحب فهو عاشق وهي عاشق وعاشقة وبالشيء لصق به ولزمه"[5].

3- الحب:

تكرر ليكسيم الحب في الديوان (7) مرات، منها قول الشاعر:

فأغمضت جفن الهوى لحظة *** لأنقش حبّك في الذّاكرة[6].

ويقول:

توهّج حبّك في ناظري *** فأبصرت بحر الهوى الناضر[7].

ويقول أيضا:

وعدت وفي أضلعي خفقة *** وحبّك يكبر يا شاعري[8].

---

[1]- المعجم الوسيط، ص: 1001.

[2]- ديوان رباعيات، ص: 88.

[3]- المصدر نفسه، ص: 90.

[4]- نفسه، ص: 14.

[5]- المعجم الوسيط، ص: 603.

[6]- ديوان رباعيات، ص: 56.

[7]- المصدر نفسه، ص: 58.

[8]- نفسه، ص: 58.

والحب مشتق من الأصل (حبب): و"(حب) الإنسان والشيء حبا صار محبوبا ويقال حبت إليه وفلانا وده و(حب) الإنسان والشيء حبا صار محبوبا ويقال حببت إلي ويقال حب أيضا به ما أحبه إلي في المدح والتعجب ... و(الحب) الوداد و(عند الفلاسفة) ميل إلى الأشخاص أو الأشياء العزيزة أو الجذابة أو النافعة"[1].

4- الفرح:

تكرر لفظ الفرح في الديوان (5) مرات، منها قول الشاعر:

إنّما العمر ثوانٍ علّقت *** فرحا مرّا بعرش العنكبوت[2].

ويقول أيضا:

إن ملكت الفرحَ اليوم فإنّي *** مثقل بالحزن ما جدوى التّباهي؟[3]

ويقول كذلك:

تتنفسين مواسم الفرح التي *** تحنو إليّ ولات حين أراك[4].

والفرح يعود إلى الأصل (فرح)، و"(فرح) فرحا رضي، وفي الحديث (لله أشد فرحا بتوبة عبده) ويقال فرح بكذا سر وابتهج وفي التنزيل العزيز) ...فهو فرح وفرحان وفارح وهي فرحة وفرحى وفرحانة وفارحة و(أفرحه) سره و(فرحه) سره و(الفرح) حفلة العرس وهو من المجاز و(الفرحة) المسرة والبشرى"[5].

ومن الألفاظ التي تكررت بعدد مماثل نذكر: (الحبيب وتحنو)، حيث تكررت اللفظتان (4) مرات في الديوان، منها قول الشاعر:

دموع الهوى جمرة لاهبة *** وطيف الحبيب رؤى هاربه[6].

ويقول أيضا:

أفاقت فلم يك غيرُ حبيبٍ *** يداعبُ أجفانها مُفْتَنَا[7].

ويقول عند توظيفه لليكسيم (تحنو):

---

[1]- المعجم الوسيط، ص: 150، 151.

[2]- ديوان رباعيات، ص: 116.

[3]- المصدر نفسه، ص: 132.

[4]- نفسه، ص: 10.

[5]- المعجم الوسيط، ص: 679.

[6]- ديوان رباعيات، ص: 36.

[7]- المصدر نفسه، ص: 82.

تتنفسين مواسم الفرح التي *** تحنو إليّ ولات حين أراك[1].

ويقول:

وتكبر في كلّ عين سماء *** وتحنو على القلب شعرا يقال.[2]

وهذا التماثل في التكرار لاشكّ أنه يحمل بعدا دلاليا واضحا، فالحبيب هو المحبوب، والحنين هو الشوق، ولاشكّ أنّ الإنسان لا يحنو إلا لحبيبه وما يحبّ.

10- حقل الأمل والتفاؤل:

حقل الأمل والتفاؤل	عدد التكرار
أحلام	04 مرات
أماني	05 مرات
حلم	06 مرات
تمنّي	03 مرات

تضمن الحقل الدلالي الخاص بالأمل والتفاؤل ثلاثة ألفاظ، وهي: الحلم بصيغتي المفرد والجمع أماني، تمنّي.

1- الحلم:

تكرر هذا الليكسيم في الديوان (6) بصيغة المفرد، و(4) مرات بصيغة الجمع منها قول الشاعر:

كانت تنام .. وكان يكبر حلمها *** طفلا يطال الشمس ثم يعود[3].

ويقول أيضا:

نامت وغاب الحلمُ حين توجعتْ *** كل المقابر .. والعيونُ شهودُ؟[4]

والحلم من الأصل "(حلم) حلما وحلما رأى في نومه رؤيا... و(الحلم) ما يراه النائم في نومه (ج) أحلام"[5].

أما استعماله للفظ (أحلام) فيقول:

---

[1]- **ديوان رباعيات، ص: 10.**

[2]- **المصدر نفسه، ص: 70.**

[3]- **نفسه، ص: 26.**

[4]- **نفسه، ص: 26.**

[5]- **المعجم الوسيط، ص: 194.**

وتحمل أحلامها في عيون *** تبوح بأسرارها والخطايا[1].

ويقول أيضا:

ونامت على صدره مرّةً *** توسّدُ أحلامها والمنى[2].

جمع الشاعر في بيتيه ليكسيم (أحلام) مع (نامت) و(توسّد) مما شكّل انسجاما دقيقا في المعنى عبّر فيه عن الأحلام التي لا تكون عند النوم، ثم ربط الأحلام بالعيون، فالعيون التي يرى من خلالها أحلاما يتمنى تجسيدها في الواقع، فالشاعر جمع بين نقيضين وهما (الواقع) من خلال استعماله للعيون، و(الأحلام) من خلاله استعماله للفظ (نامت) وهذا ما زاد في تعميق البنية الداخلية للنص.

2- أماني:

تكرر هذا الليكسيم (5) مرات في الديوان، منها قول الشاعر:

يورق الوجد وتخضلّ الأماني *** مجمرا يجتثّ - حين الوجد- ركعة[3].

ويقول أيضا:

تتعقبين ظلال وجهٍ أينعت *** فيه الأماني فاحتوته يداك.[4]

ويقول كذلك:

عيونا معفّرة بالأماني *** وقلبا يقلّب سرّا جراحه[5].

وأماني هو جمع لأمنية ويرجع إلى الأصل (منى)، و"(منى) الرجل الشيء وبالشيء جعله يتمناه و(تمنى) الشيء قدره وأحب أن يصير إليه والحديث اخترعه وافتعله و(امتنى) الحاج نزل منى و(الأمنية) البغية (ج) أماني"[6].

3- التمنّي:

تكرر هذا الليكسيم (3) مرات في الديوان منها قول الشاعر:

تختفي في الصّمت أبعاد التّمنّي *** والرؤى تخضلّ في أنخاب خمره[7].

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 78.

[2]- المصدر نفسه، ص: 82.

[3]- نفسه، ص: 130.

[4]- نفسه، ص: 10.

[5]- نفسه، ص: 64.

[6]- المعجم الوسيط، ص: 889.

[7]- ديوان رباعيات، ص: 114.

ويقول أيضا:

أيّها الحامل أعواد التّمنّي *** إنما للموتِ – قبل الموت – سكره[1].

ويقول كذلك:

لكَ.. ما أرحبَ آفاقِ التّمنّي *** أن تزُفَّ الرّوح طيرا في الحنايا[2].

واالتمني "هو محبة حصول الشيء سواء أكنت تتوقع حصوله أم لا وأنه يكون في الممكن نحو ليت المسافر قادم والمحال نحو ليت الشباب يعود"[3].

11– حقل النباتات وما يتعلق بها: ويتضمن ما يلي:

حقل النباتات وما يتعلق بها	عدد التكرار
زهرة	02 مرتين
وريقات	02 مرتين
وردة	02 مرتين
برعم	02 مرتين
بذرة	01 مرة واحدة
نخل	02 مرتين

تندرج ضمن حقل النباتات مجموعة من الألفاظ، ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا تشكل مع بعضها مراحل من مراحل النمو، فالنبتة تزرع بذرة، ثم برعما ووريقات، ثم زهرة أو وردة، لتشكل نخلة في الأخير، وهذه النخلة توحي بصلابتها وقوتها ومتانتها فهي تضرب بجذورها في الأعماق والآفاق.

وعدد التكرارات الخاصة بهذه الألفاظ كلها متشابهة حيث تكررت مرتين، إلا لفظ (بذرة) الذي تكرر مرة واحدة، وهذه يدلّ على أن البذرة الواحدة تمرّ وفق مراحل في نموها وتطورها، يعادل ضعف نمو البذرة.

1– البذرة:

يقول الشاعر:

خبّأ اللؤلؤ في راحةِ عمري *** بذرةً أكبرَ منّي .. من رؤايا[4].

---

[1]– **ديوان رباعيات، ص: 114.**

[2]– **المصدر نفسه، ص: 120.**

[3]– **المعجم الوسيط، ص: 829.**

[4]– **ديوان رباعيات، ص: 120.**

وتعود البذرة إلى الأصل (بذر) الحب بذرا ألقاه في الأرض للزراعة ويقال بذر الأرض إذا زرعها والشيء نثره وفرقه وماله أسرف في إنفاقه والحديث أفشاه ونشره و(بذر) الزرع بذرا زكا ونما وفلان تجاوز الحد في النفقة وأكثر القول وأفشى السر فهو بذر وهي (بتاء) ...و(البذر) كل حب يزرع في الأرض والنبات أول ما يبدو والنسل ومنه (إن هؤلاء لبذر سوء) (ج) بذور وبذار و(البذرة) واحدة البذر و(في علم النبات) ما تتكون في الثمرة وتحوي الجنين النباتي (مج) (البذور)"[1].

2- البرعم:

يقول الشاعر:

وغطّت بأنملها برعما *** توهّج ملتحفا بالأمان[2].

ويقول أيضا:

وينزعُ أحزانهُ مُتعبٌ *** ويكبر في وردِهِ البرعُمُ[3].

والبرعم من الأصل "(برعم) الشجر أخرج براعيمه و(تبرعم) الشجر برعم و(البرعم) كم ثمر الشجر وزهرة الشجرة قبل أن تتفتح و(في علم النبات) فرع ينتأ من وريقات ناقصة النمو أو أوراق زهرية متراكبة (ج) براعم و(البرعمة) البرعم (ج) براعم و(البرعوم) البرعم (ج) براعيم"[4].

3- الوريقات:

يقول الشاعر:

قالت وُريقات الخريف أعاشقٌ *** هذا المعَنَّى.. أم شتات ظنون؟[5]

ويقول أيضا:

قالت وريقات الربيع أعاشق *** هذا المعنّى؟ قلت بعضُ جنوني[6].

والوريقة هي تصغير للورقة التي اشتقت من الأصل (ورق)، "ورق الشجر (يرق) ورقا خرج ورقه وظهر ورقه تاما وألقى ورقه وفلان الشجرة أخذ ورقها و(أورق) الشجر خرج ورقه وظهر ورقه تاما وفلان كثر ماله ...

---

[1]- المعجم الوسيط، ص: 45.

[2]- ديوان رباعيات، ص: 52.

[3]- المصدر نفسه، ص: 88.

[4]- المعجم الوسيط، ص: 50.

[5]- ديوان رباعيات، ص: 14.

[6]- المصدر نفسه، ص: 14.

و(الورق) من الشجر ما تبسط وكان له خط ناتئ في وسطه تكتنفه حاشيتاه والدنيا وجمال الدنيا وبهجتها وحسن القوم وجمالهم ... (الورقة) شجرة ورقة كثيرة الورق وخضراء الورق حسنة و(الوريقة) شجر وريقة ورقة"[1].

4- الزهرة/الوردة:

يقول الشاعر:

سبّحت ذرّة رملٍ وتراءت *** زهرة تتلو بأحراش القفار[2].

ويقول:

وبكيت عمري فانكسرتُ على فمي *** وانتابني عشقٌ لزهرة بَانِ[3].

وأصل الزهرة هو الفعل (زهر) ومعناه "الوجه والسراج والقمر زهرا وزهورا تلألأ وأشرق والشيء صفا لونه والزند ونحوه أضاءت ناره ويقال زهرت بك ناري قويت وكثرت وزهرت بك زنادي قضيت بك حاجتي والنبات أو الشجر طلع زهره والشمس اللون غيرته ... و(الزهر) نور النبات والشجر واحدته زهرة (ج) أزهار (جج) أزاهير ... (الزهرة) واحدة الزهر وزهرة الدنيا بهجتها ومتاعها و(الزهرة) البياض الناصع وصفاء اللون"[4].

وظف الشاعر ليكسيم (زهرة) التي تدل على الجمال والإشراق والبياض الناصع والصفاء والنور حيث ربطها في موضع بما يلائمها وهي (بان) والتي هي نوع من النباتات المفيدة، وفي الموضع الآخر ربطها بالقفار، وهي الصحراء حيث القحط والجدب وانعدام وجود الأزهار، فوجود ليكسيم (الزهرة) في القفار أكسبها موضعا إيحائيا خاصا حيث تبدو الصحراء جميلة ونقية وصافية بالرغم من القحط والجدب الذي يميّزها، إضافة إلى هذا يرمز الرمل إلى التفكك وعدم الترابط، لأنّ ذرات الرمل مفككة وعلى الرغم من ذلك فالزهرة هي التي تزيّن هذه الحبات الرملية.

ويقول الشاعر موظفا (الوردة):

إذا وردة ذبلت في يدي *** فإنّ فؤادي لها استنبتا[5].

ويقول كذلك:

ولم أك أدرك أن يدي *** ستطلع من وردة فاترة[6].

---

[1]- **المعجم الوسيط، ص: 1026، 1027.**

[2]- **ديوان رباعيات، ص: 108.**

[3]- **المرجع نفسه، ص: 12.**

[4]- **المعجم الوسيط، ص: 404.**

[5]- **ديوان رباعيات، ص: 42.**

[6]- **المصدر نفسه، ص: 56.**

أما الوردة فهي: "اسم المرة وواحدة الورد ومؤنث الورد وعشية وردة إذا احمر أفقها عند غروب الشمس وكذلك عند طلوعها"[1].

وظف الشاعر ليكسيم (وردة) في موضع إيحائي يعبّر عن انسجام دلالي دقيق حيث يستنبت الفؤاد محل الوردة إذا ذبلت.

5- النخلة:

جاء لفظ (نخلة) مرة واحدة بصيغة المفرد في قول الشاعر:

لاح من صومعة الوحي كما *** نخلةٍ تكبرُ في عمق المدى[2].

ووردت في المرة الأخرى بصيغة الجمع (نخلا) مرة واحدة، يقول الشاعر:

لكَ أنْ تكبرَ في صحو المرايا *** آيةً للشّمس .. نخلا أو مطايا[3].

والنخلة هي: "شجرة من الفصيلة النخلية كثيرة في بلاد العرب ولا سيما الحجاز والعراق ومصر ويزرع لثمره المعروف بالبلح والتمر أو للزينة (ج) نخل ونخيل و(النخيلة) الشيء المنتخل ويقال بذل له نخيلة قلبه خالصه وهو نخيلة نفسي خالصي وخيرتي (ج) نخائل"[4].

يوحي ليكسيم (النخلة) بالعمق، لأنّ النخلة تضرب بجذورها في الأعماق وبأغصانها في السماء، فهي رمز القوة والصلابة والمتانة والاستعلاء والعمق، ثم استعمل ليكسيم (نخل) للدلالة على بستان من النخل، مما يوحي بجمع القوة والصلابة أضعافا أخرى، فهي رمز العطاء والخير والقوة.

12- حقل الحيوانات والحشرات والطيور وما يتعلق بها: ويتضمن ما يلي:

حقل الطيور والحشرات	عدد التكرار
طير/طائر	08 مرات/مرتين
شراك	03 مرات
جناح	02 مرتين
أجنحة	01 مرة واحدة
عنكبوت	01 مرة واحدة

[1]- **المعجم الوسيط، ص: 1024.**

[2]- **ديوان رباعيات، ص: 102.**

[3]- **المصدر نفسه، ص: 120.**

[4]- **المعجم الوسيط، ص: 909.**

نورس	01 مرة واحدة
عندليب	01 مرة واحدة
عصفورة	01 مرة واحدة
عصافير	01 مرة واحدة
بوم	01 مرة واحدة
المها	01 مرة واحدة
هزار	01 مرة واحدة

تندرج ضمن الحقل الدلالي الخاص بالحيوانات والطيور مجموعة من الألفاظ منها:

1- الطير/طيور:

تكرر هذا الليكسيم في الديوان (8) مرات بصيغة الجمع (طير)، وتكرر مرتين بصيغة المفرد (طائر)، منها قول الشاعر:

لكنّ طيرا لولبيا، غرّدت *** كلّ الطيور، وظلّ يرهقه الصّعود[1].

ويقول أيضا:

رأيت المدينة ريحا تغنّي *** وطيرا هوى حين قص جناحه[2].

أما استعماله للفظ (طائر) فيقول:

أوقدت في ليلها الموبوء نارا *** من بقايا طائر قصّ جناحه[3].

ويقول أيضا:

وتمرّ أيّام الفصول فلا أرى *** إلا بقايا طائرٍ وشراك[4].

والطائر يعود إلى الأصل: "(طار) الطائر ونحوه طيرا وطيرانا تحرك وارتفع في الهواء بجناحيه ... و(الطائر) من الحيوان كل ما يطير في الهواء بجناحين وما تطيرت به أي تيمنت أو تشاءمت والحظ من الخير والشر وبه فسر قوله تعالى في التنزيل العزيز (وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه) ويقال طار طائره غضب وأسرع

[1]- ديوان رباعيات، ص: 26.
[2]- المصدر نفسه، ص: 64.
[3]- نفسه، ص: 124.
[4]- نفسه، ص: 10.

وهو ساكن الطائر حليم هادئ وقور وهو ميمون الطائر مبارك ويقال في الدعاء للمسافر على الطائر الميمون ... (ج) طير وأطيار وطيور"[1].

فالجمع يمثل أربعة أضعاف من المفرد، مما يوحي بقوة دلالة الجمع الذي استعمله في قصائده.

استلهم الشاعر من الطبيعة الطير للتعبير به عن صورة شعرية الغرض منها تقريب المعنى إلى المتلقي، فالطائر من طبيعته الصعود في أعالي السماء ولا يملّ ولا يتعب، لكن الطير الذي ذكره الشاعر تعب وأرهقه الصعود، ثم إنّ الجناحين هما جزءان لا يتجزءان من الطائر، فلا يمكنه التحليق بدونهما، أو بأحدهما، وإذا ما قصّ جناحه فإنه يهوي ساقطا أرضا، وكأن الشاعر فقد أحد جناحيه التي بهما يحلّق في آفاق الحياة، ولم يجد نفسه إلا هوى على الأرض، فبالرغم من أنّ الطير تبعث على التفاؤل والأمل إلا أنّ الشاعر وظفها كرمز للتشاؤم والتعب والأسى.

2- الشراك:

تكرر هذا الليكسيم (3) مرات في الديوان، وهو من متعلقات الطائر، يقول الشاعر:

وتمرّ أيّام الفصول فلا أرى *** إلا بقايا طائرٍ وشراك[2].

ويقول أيضا:

رمت قلبها في الشّراكِ فتاها *** فلمّا دنت ضاع منها فتاها[3].

والشراك معناه "(الشرك) حبالة الصيد (ج) أشراك وشرك"[4].

والشراك هو لفظ متعلق بالطير التي كرر ذكرها في ديوانه، لأنه هو المصيدة أو الوسيلة التي تمكنه من الحصول على الطير.

3- الجناح:

تكرر هذا الليكسيم مرتين في ديوان رباعيات ، يقول الشاعر:

رأيت المدينة ريحا تغنّي *** وطيرا هوى حين قص جناحه[5].

ويقول أيضا:

---

[1]- المعجم الوسيط، ص: 569، 570.

[2]- ديوان رباعيات، ص: 10.

[3]- المصدر نفسه، ص: 74.

[4]- المعجم الوسيط، ص: 480.

[5]- ديوان رباعيات، ص: 64.

أوقدت في ليلها الموبوء نارا *** من بقايا طائر قصّ جناحه[1].

فتكرار الجناح مرتين لاشكّ أنه يدلّ على اثنين لا ثالث لهما وهما الجناحان، إذ لكل طائر أو ما طير في الهواء جناحان فقط.

أما بعض الليكسيمات الأخرى فجاءت تكراراتها أحادية، منها: العنكبوت النورس، العندليب العصفورة، العصافير.

4- عنكبوت:

يقول الشاعر عند استعماله للفظ (عنكبوت):

إنّما العمر ثوانٍ علّقت *** فرحا مرّا بعرش العنكبوت[2].

ويقول أيضا في (نورس):

فحدّث فيروزه قاربي *** وهام بنورسه خاطري[3].

والعنكبوت جنس العنكبوت : و"(العنكب) ذكر العنكبوت (ج) عناكب و(العنكبة) مؤنث العنكبوت، و(العنكبوت) دويبة من رتبة العنكبيات لها أربعة أزواج من الأرجل تنسج نسيجا رقيقا مهلهلا تصيد به طعامها (مؤنثة وقد تذكر) (ج) عنكبوتات وعناكب وعناكيب"[4].

5- عندليب:

أما (عندليب) فيستعمله في قوله:

فيسألُ عبر المدى غيمةً *** تَحَمّلَ في قَطْرِها العندليب[5].

والعندليب هو "طائر صغير الجثة سريع الحركة كثير الألحان يسكن البساتين ويظهر في أيام الربيع (ج) عنادل"[6].

6- عصفورة/عصافير:

ويقول في (عصفورة):

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 124.

[2]- المصدر نفسه، ص: 116.

[3]- نفسه، ص: 58.

[4]- المعجم الوسيط، ص: 632.

[5]- ديوان رباعيات، ص: 86.

[6]- المعجم الوسيط، ص: 631.

مثقلا في خطوه، للصّبر يهفو *** مثلما عصفورة تهفو لحبّه[1].

أما (عصافير) فيقول:

لعينيك أحمل كلّ الشّموس *** وكلّ العصافير .. والأنجما[2].

7- المها:

استعمل الشاعر ليكسيم (المها) مرة واحدة في قوله:

يا طيوبَ العمر من عين المها *** رقَّ منكِ القلب حينا واشتهى[3].

ربط الشاعر في هذا البيت رقة القلب بليكسيم عين (المها)، ولطالما ارتبطت العيون بالمها، وهو أجمل صورة من صور الجمال التي يمكن للشاعر أن يعبر بها فأجمل ما طاب له من العمر هو عين المها التي تذيب القلب، فهي بنية دلالية مركبة ومتتالية من الدوال والصور الشعرية حيث تجمع بين عين المها وطيوب العمر ورقة القلب.

8- الهزار:

وظف الشاعر ليكسيم (هزار) في ديوانه، حيث استعمله مرة واحدة، يقول:

غنّى هزار الروح حين رآك *** تتوسدّين قصائدي ورؤاك[4].

والهزار هو "طائر حسن الصوت (فارسي معرب) ويقال له هزار دستان لأنه يغني ألحانا كثيرة"[5].

وظّف الشاعر ليكسيم (هزار) ديوانه حيث صوّر مشهدا مستوحى من الطبيعة، أين يوجد هذا الطائر الجميل على أحد أغصان الأشجار وهو يغني بصوته الجميل ألحانا كثيرة ومتنوعة، وهذه الرقة تتناسب ورقة الروح والقصائد التي ضمنها الشاعر بيته، فهذا الإحساس الرقيق لا يتناسب إلا مع الصوت الجميل العذب.

9- البوم:

وظف الشاعر ليكسيم (بوم) مرة واحدة في الديوان، **يقول:**

صرتُ الغريبَ توحّدتْ أحزانهُ *** يبكي وتسكنُهُ خرائبُ بومِ[6].

---

[1]- **ديوان رباعيات، ص: 126.**

[2]- **المصدر نفسه، ص: 62.**

[3]- **نفسه، ص: 104.**

[4]- **نفسه، ص: 10.**

[5]- **المعجم الوسيط، ص: 984.**

[6]- **ديوان رباعيات، ص: 20.**

و(البومة) هي: "طائر يكثر ظهوره بالليل ويسكن الخراب ويضرب به المثل في الشؤم وقبح الصورة والصوت (يستوي فيه المذكر والمؤنث) (ج) بوم (جج) أبوام"[1].

البوم هي نذير شؤم عند العرب وتسكن الخراب، واستعملها الشاعر في وصف تعبيري تشبيهي حذف من خلاله أداة التشبيه، وهي صورة مستوحاة من الطبيعة، للتعبير عن الحالة الغريبة التي يعيشها والأحزان التي ألمت به، وكأنه بومة تعيش في الخراب فكل شيء جميل حوله لا يمكن أن يكون إلا خرابا جراء قلبه المتوجع.

13- حقل الأعداد: ويتضمن ما يلي:

حقل الأعداد	عدد التكرار
مرّة	04 مرات
واحد	01 مرة واحدة
واحدة	01 مرة واحدة
ألف	04 مرات
دهر	01 مرة واحدة

وظف الشاعر في ديوانه حقلا معجميا يضم مجموعة من الأعداد، منها ما ذكرها مرات عديدة، ومنها ما ذكرها مرة واحدة فقط، ومن الألفاظ المكررة:

1- ألف:

تكرر هذا الليكسيم (4) مرات في الديوان، منها قول الشاعر:

ألف باب في عيوني أُشرِعَتْ *** وتراءى العمر آتٍ من بعيد[2].

ويقول:

تفتح الكون وتحلو ألف سرّ *** وعلى عينيك أسمال المسوح[3].

ويقول كذلك:

لميلادها ألف عيدٍ ولي *** غدا حسرة في الحشى لاهبه[4].

---

[1]- **المعجم الوسيط، ص: 77.**

[2]- **ديوان رباعيات، ص: 98.**

[3]- **المصدر نفسه، ص: 112.**

[4]- **نفسه، ص: 60.**

والألف يضم عشر مئات، فاجتماع الأصفار في هذا العدد تدلّ على الألفة والاجتماع والترابط والإلتئام.

2- مرة:

تكرر هذا اللفظ بدوره (4) مرات، منها قول الشاعر:

يهاجرُ طيرُ الهوى مرّةً *** ليحملَ أخبارها للحبيب[1].

ويقول:

وسقته من فيض الصّبابة مرّةً *** فبكت وغنّت للهوى شفتاها[2].

ويقول أيضا:

كوني القصيدة مرّة وتمنعي *** إن شئتِ سيدتي فذاك شعاري[3].

وقد تماثلت المرة مع الألف في عدد التكرارات، مما يوحي بانسجام قوي بينهما.

3- الألفاظ الدالة على العدد:

أما الألفاظ الدالة على العدد التي ذكرها مرة واحدة فقط، فهي: واحد، واحدة، دهر.

يقول:

وعيبك يا عاشقي واحد *** تحبّ صباحا وتنسى مساء[4].

ويقول أيضا:

رأته يداعب قيتارة *** وأوتارها نغمة واحدة[5].

ويقول كذلك:

إنما الدّنيا رماد مُلْهِبٌ *** كان يذروه –مدى الدهر- وَقِيدْ[6].

وهذا التكرار المفرد الأحادي يوحي بدلالة قوية مستوحاة من توظيف الشاعر فالواحد يدلّ على أن عاشقه له عيب واحد وهو رئيسي وهو سرعة النسيان، أما الواحدة فجاءت عند الحديث عن النغمة الواحدة

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 86.

[2]- المصدر نفسه، ص: 8.

[3]- نفسه، ص: 24.

[4]- نفسه، ص: 40.

[5]- نفسه، ص: 46.

[6]- نفسه، ص: 98.

والتي تدلّ على الانسجام والترابط، والدهر واحد لأنّ الإنسان لا يعيش إلا دهرا واحدا.

14- حقل الزينة: ويتضمن ما يلي:

حقل الزينة	عدد التكرار
مرايا	02 مرتين
شمع/شمعتين	01 مرة واحدة /01 مرة واحدة
عطّر	01 مرة واحدة
تجمل	03 مرة
تطرز	01 مرة واحدة
لؤلؤ	02 مرة

تضمن الحق الدلالي الخاص بالزينة أربعة ألفاظ وهي: مرايا، شموع، عطّر تجملن.

1- مرايا:

تكررت هذه اللفظة مرتين، يقول الشاعر:

تَنَزَّلُ من عرشها والمرايا *** مزينةً بعطور الصّبايا[1].

ويقول أيضا:

لكَ أنْ تكبرَ في صحو المرايا *** آيةً للشّمس .. نخلا أو مطايا[2].

والمرايا جمع مرآة، وهي: ما يرى الإنسان فيها نفسه.

2- الشمع:

تكرر هذا الليكسيم مرة واحدة بصيغة (شمع)، ومرة أخرى بصيغة (شمعتين) يقول الشاعر:

يوقد القلب بأضلاعك شمعه *** ويناجي الصّبر في عينيك دمعه[3].

ويقول أيضا:

سألت الصباح عن الشّمس ذابا *** وأصبح في لحظة شمعتين[4].

ومفرد الشموع هو شمعة، وهي عبارة عن وسيلة يحتاجها الإنسان لينير بها حياته.

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 78.

[2]- المصدر نفسه، ص: 120.

[3]- نفسه، ص: 130.

[4]- نفسه، ص: 68.

ومما يوحي باستعمال شمعتين فكأن الشاعر يربطهما بعينيه اللتين من خلالها يرى النور، فهي رمز تفاؤل وظفه الشاعر في ديوانه.

3- عطّر/تجملن:

جاءت هاتان اللفظتان بصيغة الفعل التي تدل الاستمرار والتجدد، فعطّر ما يستعمل فيه العطر، وتجملن: ما يستعمل للجمال، تكررت اللفظة الأولى (عطّر) مرة واحدة وذلك من خلال قول الشاعر:

عطّر الآتون قلب المتعب *** واحتراق المسكِ أذكى موكبي[1].

أما اللفظة الثانية (تجمل) فتكررت ثلاث مرات، يقول الشاعر:

حتّى استحالت كالرّماد فجمّعت *** أشلاءها .. وتجمّلت بالعار[2].

ويقول أيضا:

فيسألُ عبر المدى غيمةً *** تَجَمّلَ في قَطْرِها العندليب[3].

ويقول كذلك:

ونهراً من المسكِ تأتي العذارى *** تجّملنَ في فتنة آسره[4].

4- تطرز:

وظف الشاعر لفظ (تطرز) مرة واحدة في قوله:

تطرّز أبوابها لؤلوات *** وتطلع من مقلتيها المطايا[5].

وتطرز اشتقت من الأصل "(طرز) طرزا حسن خلقه بعد إساءة وتأنق في ملبسه ومطعمه فهو طرز و(طرز) الثوب وغيره جعل له طرازا ووشاه وزخرفه و(تطرز) في الملبس وغيره طرز و(الطراز) النمط والشكل والجيد من كل شيء ويقال ليس هذا من طرازك وعلم الثوب ونحوه وما ينسج من الثياب للسلطان والموضع الذي تنسج فيه الثياب الجيدة (ج) طرز وأطرزة... و(الطرز) الشكل والنمط والجيد من كل شيء"[6].

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 132.

[2]- المصدر نفسه، ص: 30.

[3]- نفسه، ص: 86.

[4]- نفسه، ص: 90.

[5]- نفسه، ص: 78.

[6]- المعجم الوسيط، ص: 554.

5- لؤلؤ:

استعمل الشاعر لفظ (لؤلؤ) مرتين، الأولى بصيغة المفرد في قوله:

خبّأ اللؤلؤ في راحةِ عمري *** بذرةً أكبرَ منّي .. من رؤايا[1].

والثانية بصيغة الجمع (لؤلوات) في قوله:

تطرّز أبوابها لؤلوات *** وتطلع من مقلتيها المطايا[2].

و(اللؤلؤ) هو "الدر وهو يتكون في الأصداف من رواسب أو جوامد صلبة لماعة مستديرة في بعض الحيوانات المائية الدنيا من الرخويات واحدته لؤلؤة (ج) لآلئ"[3].

وظف الشاعر ليكسيم (لؤلؤة) التي بدورها تعوّض الجمع (لؤلؤات) للدلالة على المكانة المتميزة والثمينة التي تتميّز بها بذرة الحب في ديوان الشاعر.

ثالثا: الصورة الشعرية:

تُعد الصورة الشعرية جوهر العمل الشعري، وهي ركيزة كل عمل فني، لأنها بمثابة المحفز الرئيسي لقريحة الشعر، فهي تجسد جوهر السحر الشعري والإبداع لدى الشاعر، وهي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن مجال من مجالات التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، فالصورة إذا مكمن دهشة العمل الأدبي وسر بيانه وسحره وجماله[4].

والصورة الشعرية مبحث شاسع المدارك باعتباره متشعبا ومتحاقلا مع الكثير من المجالات، فهو يحظى بأهمية كبرى خاصة لدى الأدباء والنقاد قديما وحديثا، وقد تعددت التعاريف الخاصة بالصورة الشعرية وسنحاول الوقوف على مفهومها لغة ثم اصطلاحا:

أ- لغة:

يقول ابن فارس: " الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول، وليس هذا الباب بباب قياس ولا اشتقاق "[5].

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 120.

[2]- المصدر نفسه، ص: 78.

[3]- المعجم الوسيط، ص: 810.

[4]- ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، عبد القادر القط، مكتبة الشباب المنيرة، مصر، ط1، 1988م، ص: 396.

[5]- مقاييس اللغة، ابن فارس، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الإحياء، الكتب العربية، القاهرة، ط1، د ت، ص: 319.

أما في لسان العرب فجاءت التعريفات على ضوء القرآن والسنة قال الله تعالى: " هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ " (سورة الحشر، الآية: 24)، وجاءت بصيغة اسم الفاعل، والمصور من أسماء الله الحسنى فهو الذي صورّ جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها، وقد وردت في الآيات التالية بالمعنى نفسه قال الله تعالى: " وَصَوَّرَكُم فَأَحسَنَ صُوَرَكُم " (غافر: الآية 64)، وقال الله تعالى: " فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ " (سورة الانفطار الآية: 08)[1].

ويرى الجوهري أن الصورة تدل على التوهم والتمثيل حيث يقول: " تصورت الشيء، توهمت صورته فتصور لي والتصاوير: التماثيل "[2].

وفي المعجم الرائد: " فصور يصور صورا: مال واعوج "[3]، وجاء في المنجد: " الصورة جمع صورة: الشكل كل ما يصور الصفة "[4].

نستنتج من هذه التعاريف اللغوية أن مفهوم الصورة جاء بمعنى الصفة والشكل والهيئة التي تتراءى والظاهرة للعيان، وهو المعنى الغالب على هذه التعريفات، أمّا في تعريف الجوهري فقد نحى منحى آخر للتعريف الشكلي للصورة، فهي عنده بمعنى التوهم والتخيل.

ب- اصطلاحا:

يرى الجاحظ (ت.255 هـ) أنّ الصورة الشعرية هي: " صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[5]، فمن خلال هذا القول نجد أنّ الجاحظ قد عدّ الشعر جنسًا من التصوير لا التصوير نفسه ومعناه أن لهذا التصوير وسائل وتقنيات تمكنه من الإجادة وحسن التعبير.

ويقول جابر عصفور: " أنها طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنها لا تغير إلاّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه "[6].

---

[1]- لسان العرب، ابن منظور، ص: 2523.

[2]- تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، دار الحديث، مصر، د ط، 2009م، ص: 663.

[3]- المعجم الرائد، جبران مسعود، دار العلم للملايين، لبنان، ط7، 1992م، ص: 503.

[4]- المنجد في اللغة والأعلام، لويس معلوف، دار المشرق، بيروت، ط29، 1986م، ص: 440.

[5]- الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ج3، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965م، ص: 131، 132، وكذا ينظر: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، عهود عبد الواحد العكيلي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م، ص: 18، 19.

[6]- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص: 392.

كما نجد عدّة تعريفات للصورة الشعرية في جهود المحدثين من النقادة والباحثين يقول إحسان عباس: "أنّ الصورة ليست شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وُجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى أخر كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدم الصور "[1].

ويعرفها كامل حسن البصير بقوله: " ما يمتاز بالمهارة في البناء والدقة في الصياغة عن وعي متيقظ وإرادة هادفة "[2].

فالصورة الشعرية عند القدماء محصورة في الأشكال البلاغية المتمثلة في: التشبيه والاستعارة، والمجاز والكناية، أما اليوم فقد ارتدى الشعراء حلة معاصرة وبلاغة جديدة تناسب وطبيعة البيئة، ويتمثل هذا الرداء الجديد في الرمز، حيث تقول بشرى موسى صالح: " ويمكن أن نضيف الرمز والأسطورة فهما قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة، وأصبحا عنصرين فنيين متميزين "[3].

وتتميز الصورة الشعرية عند عزالدين ميهوبي بهندسة لغوية محسوسة، تحمل دلالات وإيحاءات عميقة تكشف عن جوهر القصيدة لديه، حيث تتميز بنسيج فني عميق وتحمل كثافة مجازية فائقة منحت قصائده سحرا شعريا يستقطب القارئ.

ومن هنا سنقف على أهم الصور الشعرية في ديوان (رباعيات)، ونحاول من خلالها الولوج في عالمه واستنطاق الايحاءات المفعمة بالجمالية والإبداع الفني الراسخ الذي يكشف عن عمق التجربة الشعرية لديه.

1- التشبيه:

اهتم الأدباء والنقاد القدامى والمحدثين بالتشبيه إذ يُعد من أهم الأشكال البلاغية وأكثرها استعمالا وقد عَدَّهُ العرب أصل الألوان البيانية لما يحمله من جماليات تدل على تَفَنُنِ المبدع، وقبل الولوج إلى الصور التشبيهية التي استعملها الشاعر عزالدين ميهوبي في ديوانه (رباعيات) حري بنا أن نقف عند مفهومه اللغوي والاصطلاحي، فالتشبيه لغة هو: " التمثيل، يقال هذا شبه هذا ومثيله وشبهت الشيء بالشيء أقمته مقامه لما بينهما من الصفة المشتركة "[4].

---

[1] – الصورة الشعرية عند لبيد العامري، قسمة مدحت حسين القيسي، دار الأيام، الأردن، د ط، 2015م، ص: 24.

[2] – بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ط1، 1987م، ص: 267.

[3] – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص: 75.

[4] – علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2007م، ص: 2013، وكذا ينظر: في البلاغة العربية علم المعاني، البيان، البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص: 255.

أمّا اصطلاحا فهو: " صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه "[1].

فالتشبيه يعني الاشتراك، وربط أمر بأخر وإلحاقه به حيث يجتمعان على صفة معينة أو عدة صفات لأنه: " صورة تقوم على تمثيل شيء حسي أو مجرد بشيء أخر حسي أو مجرد لاشتراكهما في صفة حسية أو مجردة أو أكثر "[2].

يقولون إن المجاز أبلغ من الحقيقة، وهذا لكون التشبيه: " قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان "[3].

وللتشبيه أربعة أركان وهي: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه ووجه الشبه، فالمشبه والمشبه به يسميان طرفا التشبيه، ووجه الشبه هو الصفة المشتركة بينهما، أمّا أداة التشبيه في اللّفظ الذي يدل على المشابهة فقد تكون حرفا كالكاف، أو فعلا مثل: شابه أو ضارع...أو اسما نحو: مشابه، محاك، مضارع ...[4]. وينقسم التشبيه باعتبار وجه الشبه والأداة إلى: التشبيه المرسل، والتشبيه المؤكد، التشبيه المفصل، التشبيه المجمل، التشبيه البليغ [5].

زخر ديوان (رباعيات) للشاعر عزالدين ميهوبي بجملة من التشبيهات فتنوعت وشملت: التشبيه المفصل، التشبيه المؤكد، التشبيه التام، التشبيه المرسل، التشبيه البليغ، والتشبيه التمثيلي، وقد استعمل الشاعر الصورة التشبيهية بقدر لا بأس به، وهذا قصد إثراء المعاني التي يصبو إليها وتوضيحها.

فالتشبيه يقع في مقدمة الألوان البيانية، وهذا لما يحدثه من إيضاح واختصار، وربط بين الأشياء فهو: "يهدف إلى تقرير المشبه في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ...فبلاغة التشبيه في تحقيق ما أريد به من

---

[1]– العمدة في محاسن الشعر ونقده، أبو علي الحسن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ص: 286.

[2]– التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط3، 2015م، ص: 15.

[3]– أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2012م، ص: 25.

[4]– ينظر: البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، حسن إسماعيل عبد الرزاق، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط1، 2006م، ص: 286.

[5]– التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، يوسف أبو العدوس، ص: 47.

التحقيق بين الشيئين أو الوقوف على مدى القرب بينهما"[1]، ومن أمثلة التشبيه المؤكد المفصل قول الشاعر في رباعية (المدينة) :

رأيت المدينة ريحا تغني *** وطيرا هوى حين قصَّ جناحه[2].

شبه الشاعر في هذه الصورة الفنية المدينة بالريح، ووجه الشبه هو الغناء، ومع أن هذا التشبيه مؤكد مفصل الذي نعني به: " التشبيه المؤكد هو ما حذفت منه الأداة، ويقصد بالمؤكد أن التشابه بين الطرفين أكيد والتشبيه المفصل ما ذكر فيه وجه الشبه "[3].

إلا أنه يحافظ على جماليته ودلالته العميقة، فقد تفنن الشاعر في رسم الصورة بكل دقة وبراعة، ومن أمثلته أيضا قوله:

والرؤى تطلع من برد اللّيالي *** موكبا ينثر طُهرا و مودَّة[4].

فالمشبه هو (الرؤى)، والمشبه به (موكبا)، ووجه الشبه (طهرًا ومودّة)، فنجد الشاعر هنا وبطريقة متفردة وجميلة يجمع بين ما هو معنوي (الرؤى) وما هو مادي (موكبا)، فقد رسم لنا الشاعر من خلال هذه الصورة التشبيهية الموجودة في رباعية (حزن) حالته النفسية، وما يعتريها من أسى وحزن.

أما التشبيه البليغ فهو من أكثر صور التشبيه حضورا ونعني به: " ما ذكر فيه الطرفان فقط، وحُذف منه الوجه والأداة، وسبب تسميته بذلك أن حذف الوجه والأداة يوهم اتحاد الطرفين، وعدم تفاضلهما فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به، وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه "[5].

ومنه قوله:

يا نداء الكون إنّي ناسكٌ *** هذه روحي استحالت مسجدا[6].

فالمشبه (إني) الياء ضمير متصل يعود على الشاعر، و (ناسك) مشبه به، وفي الشطر الثاني شبه روحه بالمسجد، نستشف جمال هذا الصورة التشبيهية لما تحمله من إيجاز في اللّفظ وكثافة في المعنى، وكذا كون

---

[1]– الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995م، ص: 44، 45.

[2]– ديوان رباعيات، ص: 64.

[3]– التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، يوسف مسلم أبو العدوس، ص: 47.

[4]– ديوان رباعيات، ص: 118.

[5]– علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، ص: 233.

[6]– ديوان رباعيات، ص: 102.

الشاعر جزءا من هذه الصورة، فتنطلق منه وتعود إليه، فتحتويه في أشكالها ومعانيها شأنها شأن التصوير في حد ذاته[1].

ومن أمثلة التشبيه البليغ قوله:

ليلة القرآن نور ظلَّ يسري *** في سماوات العُلى يُنبوع سِحْر[2].

فقد شبه ليلة القرآن بالنور، وهو تشبيه بليغ، وكذلك قوله:

إن يكن دربُ الأماني شرعة *** فليكن درب المنايا مذهبي[3].

فالشاعر هنا قد شبه درب الأماني بالشرعة (الشريعة)، وشبه في الشطر الثاني درب المنايا بالمذهب دون أن يذكر أداة التشبيه أو وجه الشبه، وقد حافظ على نفس الحركية الزمنية لفعل يكن، فالمفارقة الزمنية تلعب دورا بارزا في رسم الصورة الشعرية، كما أنه عدَّد المشبه به ويكون بهذا قد خلق: " تعدد زوايا الرؤية للموضوع وتكثيف الدفقات الشعورية والوجدانية، كما عكس تنوعا في الدلالات من خلال تعدد المشبه به في صورة مركبة، فكل صورة تشبيهية سابقة لها إيحاءاتها الدلالية والوجدانية "[4].

والتشبيه البليغ أمثلته عديدة في الديوان، وهذا يوحي بالحرية الخيالية التي يتمتع بها الشاعر.

أما التشبيه التام فلم يلجأ إليه كثيرًا، بل وظف منه القليل ومنه قوله:

ليتني كنت ترابا ليت روحي *** رحلتْ كالظل في أي اتجاه[5].

فالشاعر هنا قد شبه رُوحه بالظل، واستعمل أداة التشبيه الكاف، أمّا وجه الشبه فهو الرحيل في أي اتجاه، وتكمن جمالية هذه الصورة التشبيهية في كون الشاعر جزءا منها.

ويقول أيضا في رباعية (حوار):

قمر ووجه لامع كشهاب *** ويَدُ و أخرى والحضور غيابي[6].

---

[1]– ينظر: شعرية القصيدة عند عزالدين ميهوبي: دراسة أسلوبية، عمر بن يحي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2015، 2016م، ص: 246.

[2]– ديوان رباعيات، ص: 110.

[3]– المصدر نفسه، ص: 132.

[4]– البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي، قرفي السعيد، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح– ورقلة– 2009 –2010م، ص 161.

[5]– ديوان رباعيات، ص: 134.

[6]– ديوان رباعيات، ص: 22.

المشبه (الوجه)، والأداة هي (الكاف): والمشبه به (شهاب)، أمّا وجه الشبه فهو (لامع) وهذا تشبيه تام، فالشاعر في هذا السياق يتفنن في رسم هذه الصورة بكل براعة ودقة.

أما التشبيه التمثيلي فهو: " نوع من التشبيه يكون وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، أو حالة مركبة من جملة صفات "[1]، ولم يكثر الشاعر من هذا الضرب من التشبيه نظر للتقنية الفنية التي يتطلبها في خلق الصورة، ومنه قوله:

أيقن الباحث عن نبع المحبّة *** أنّ في قلب المدى طفلا وقبّة

مثقلاً في خطوه للصّبر يهفو *** مثلما عصفورة تهفو لحبَّهْ[2].

وواضح في هذا القول أن الشاعر يشبه صورة بصورة، فصورة الطفل وهو يهفو للصبر مثل صورة العصفورة وهي تهفو لحبَّة، ونستشف جمال هذه الصورة التشبيهية لما تحمله من دلالة وكثافة في المعنى، ومن أمثلة التشبيه التمثيلي قوله أيضا:

قد أضعتَ العمر يا هذا بدرب *** مثلما ضيّع نهر الأرض نبعه[3].

شبه صورة محبوبه الذي ضيع عمره وعمر طرفه الثاني في دروب الحياة كصورة النهر الذي ضيع نبعه وهذا ما توفر عليه الخطاب الشعري (رباعيات) من تشبيه تمثيلي.

في ديوان رباعيات نستطيع القول أن الصورة التشبيهية تُعد من الأساليب التصويرية التي لجأ إليها الشاعر عزالدين ميهوبي في نقل تجربته الشعرية، وساهمت في تشكيل البنية الأسلوبية لديه، فهو اتخذ من التشبيه آلية لصياغة صوره الشعرية.

2- الاستعارة:

الاستعارة لغة هي: " طلب العارية، والعارية هي ما تداولوه بينهم فهي مأخوذة من قولهم: استعرت الشيء استعارة، فإذا ما استعرت كتابا من صديق- مثلا- فأنت مستعير، والصديق مستعار منه، والكتاب مستعار، وهذه العملية كلها تسمى: استعارة "[4].

---

[1]- البلاغة العربية، عاطف فضل محمد، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط2، 2015م، ص: 54.

[2]- ديوان رباعيات، ص: 126.

[3]- المصدر نفسه، ص: 130.

[4]- البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، حسن إسماعيل عبد الرزاق، ص: 41.

أما في الاصطلاح فيعرفها الجرجاني (ت. 471 هـ) بقوله: " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية "[1].

وقسم علماء البلاغة الاستعارة إلى قسمين تصريحية ومكنية: " الاستعارة التصريحية هي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه، أما الاستعارة المكنية فهي ما حذف فيها المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه "[2].

الاستعارة من الصور الشعرية التي لقيت اهتماما بالغا من طرف النقاد والأدباء قديما وحديثا، وهذا لما لها من أثر كبير في تشكيل العمل الأدبي، فيلجأ الكثير من الشعراء إليها، وهذا لمكانتها وقيمتها الجمالية والإبداعية والخيالية، وقدرتها على التصوير والتشخيص، فهي: " تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد ألوانا من الثمر، وإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرسى مبينة والمعاني بادية جلية "[3].

وتكمن بلاغة الاستعارة في كونها يغيب أحد طرفي التشبيه فيها، وهذا ما جعلها تتفوق على التشبيه من حيث القيمة الفنية لأنه: " من أهم الأسباب التي تضفي على الاستعارة عمقا وبُعدًا نفسيا "[4].

والاستعارة من الصور الشعرية التي لجأ إليها الشاعر عزالدين ميهوبي في ديوانه (رباعيات)، ووظفها بكثرة مقارنة بالصور الأخرى. ولقد كان لها دور بارز وفعال في تجربته الشعرية، ومن خلال دراسة رباعيات الديوان وجدنا أن الاستعارة المكنية غلبت على شعره إن لم نقل اكتفاء الشاعر في توظيفه لها، فهي الأبرز ترددًا في جميع رباعياته، فكانت بذلك سمة من السمات الأسلوبية التي استطاع الشاعر من خلالها رسم صور رائعة تأسر ذهن المتلقي وتجذبه، وسنتعرض إلى بعض النماذج فقط، وذلك لضيق المقام والزخم الكبير الذي يحفل به ديوان الشاعر، ومن ذلك قوله في رباعية (شراك):

غنّى هزارُ الرّوح حين رآك *** تتوسّدين قصائدي ورؤاك

تتنفسين مواسم الفرح التي *** تحنُو إليَّ و لاَتَ حين أراكِ

[1]– أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، ص: 31.

[2]– في البلاغة العربية علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 176.

[3]– جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي الحديث، محمد التهامي نموذجًا، محمد عبد المنعم عبد الحي، ص: 218، 219.

[4]– المرجع نفسه، ص: 219.

تتعبقين ظلال وجه أينعت *** فيه الأماني فاحتوته يداكِ[1].

فقول الشاعر (تتوسدين قصائدي ورؤاك) استعارة مكنية حيث شبه القصائد والرؤى بالوسادة فحذف المشبه به، ودلّ عليه بالقرينة اللفظية تتوسدين، أما قوله في البيت الثاني (تتنفسين مواسم) فقد شبه المواسم بالهواء فحذف المشبه به، ودلّ عليه بالقرينة اللفظية تتنفسين وهي استعارة مكنية، وفي نفس الشطر قوله (مواسم الفرح التي تحنو إليّ) استعارة مكنية أيضا فشبه مواسم الفرح بالإنسان، حذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه وهي تحنو، وفي البيت الثالث (تتعبقين ظلال وجه) شبه ظلال الوجه بالإنسان فحذف المشبه به ودلّ عليه بالقرينة اللفظية تتعبقين، وفي نفس البيت نلمس استعارة مكنية أخرى في قوله (أينعت فيه الأماني) حيث شبه الأماني بالأشجار، فحذف المشبه به ودلّ عليه بالقرينة اللفظية أينعت هذه الرباعية اشتملت على مجموعة من الاستعارات المكنية التي شكلت جملة من الانزياحات، والتي كشفت بدورها عن موهبة الشاعر وعبقريته الفذة فالاستعارة هي آلية من آلية الإبداع وهي: " شكل من أشكال الانزياح، يعمل على كسر عنصر التوقع لدى المتلقي ومباغتته بالخروج عما هو مألوف عنده في استعمال اللغة " [2].

يقول الشاعر في رباعية (بيروت):

تأتي لتكبر في مدى الجرح الصموت *** لتمد قامتها فتنكرها البيوت

كلُّ الأحبة يلعقون دماءها *** ويضمدّون جراحها والعمر توت

كتبوا بنار الحقد سرّ فناءها *** ثم استباحو عزّها ملىء السكوت

كل المدائن أعلنت أحزانها *** وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت[3].

وفي هذه الرباعية نجد الشاعر يتكئ على مجموعة من الاستعارات المكنية، ففي البيت الأول قوله: (تأتي لتكبر) استعارة مكنية حيث شبه بيروت بالطفل، وفي نفس الشطر من البيت الأول استعارة مكنية أخرى قوله: (الجرح الصّموت) شبه الجرح بالإنسان، فحذف المشبه به، ودلّ عليه بلازمة من لوازمه وهي الصمت وفي البيت نفسه في الشطر الثاني منه استعارة مكنية في قوله: (تمد قامتها) فشبه بيروت بالمرأة وقوله في البيت الثاني (يضمدّون جراحها) استعارة مكنية أيضا فشبه بيروت بالإنسان الجريح، وفي الشطر الأول من البيت

[1]– ديوان رباعيات، ص: 10.

[2]– البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي، قرفي السعيد، رسالة ماجستير، تخصص البلاغة والأسلوبية، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010، ص: 166.

[3]– ديوان رباعيات، ص: 28.

الثالث قوله: (كتبوا بنار الحقد) شبه نار الحقد بالحبر أو القلم فحذف المشبه به ودلّ عليه بالقرينة اللّفظية كتبوا، وفي الشطر الثاني من البيت نفسه قوله: (استباحوا عزّها) شبه العزّ بالعِرض، فحذف المشبه به، ودل عليه بالقرينة استباحوا على سبيل الاستعارة المكنية، وفي البيت الأخير قوله: (المدائن أعلنت أحزانها) استعارة مكنية حيث شبه المدائن بالإنسان، فحذف المشبه به ودلّ عليه بالقرينتين اللّفتين " أعلنت – أحزان ".

فالشاعر عزالدين ميهوبي في هذه الرباعية يحاول أن يرسم لنا بريشة فنان مبدع حال بيروت، فلا يجد ما يعينه على رسم هذه اللوحة الفنية ويعبر عما يجيش في صدره من مشاعر الحزن والأسى سوى استعارة وذلك لقدرتها على تشخيص الجمادات وبث الحركة فيها وتصوير المعنوي في صورة الحسي.

ونلمس من نتاج هذه الاستعارات المكنية المتلاحقة في هذه الدفقة الشعرية من رباعية (بيروت) لتؤكد معنى وحيد، وهو مدى قدرة الشاعر على التصوير، حيث تضافرت كل هذه الاستعارات لترسم لنا لوحة فنية مشكلة صورًا تخييلية ارتقت بالصور الحية التي صورها الشاعر، وكل رباعيات الديوان تحتوي على هذا التتابع والتلاحق في الاستعارات المكنية التي شكلت بدورها لوحات فنية رائعة ترجم من خلالها الشاعر عما يجول بخاطره من إحساسات ومشاعر دفينة في أعماقه.

أما بالنسبة للاستعارة التصريحية فقد كانت قليلة الحضور مقارنة بالاستعارة المكنية، ومن الاستعارة التصريحية قول الشاعر:

رأته يحدثها صامتا *** ويقرأ بالصمت أقمارها[1].

نجد الشاعر في هذا البيت وفي الشطر الثاني منه يشبه الأفكار بالأقمار، فحذف المشبه وصرّح بالمشبه به (الأقمار) على سبيل الاستعارة التصريحية، ومن أمثلتها قوله في رباعية (ذاكرة):

فأيقنت يا درتي أننا *** وحيدان في الجنة الساحرة[2].

الشاعر في هذا القول يشبه محبوبته بالدّرة فحذف المشبه، وصرّح بلفظ المشبه به (درتي)، وفي هذا التصريح إشارة قوية توحي بالارتباط النفسي والوجداني بين الشاعر ومحبوبته، فقد صرّح عما بداخله وذلك بواسطة الاستعارة التصريحية.

وبهذا يمكن القول ومن خلال دراسة رباعيات الديوان أن الاستعارة من الصور الشعرية التي كان لها حضورا قويا ومكثفا مقارنة بالصور الأخرى، فقد اتكأ عليها الشاعر واستدعاها بكثرة، وهذا يعكس مدى

[1]– ديوان رباعيات، ص: 54.

[2]– المصدر نفسه، ص: 56.

براعة وإبداع الشاعر: "ليس ثمة سبيل سوى الاستعارة المكنية والتصريحية اللتين تمنحان النص وهجا استثنائيا وتضمنان حيازة المتلقي نحو مبادى النص"[1].

3- الكناية:

الكناية لغة هي: "كنى فلان يكني عن كذا، وعن اسم كذا إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه، والكنية للرجل وأهل البصرة يقولون: " فلان يكنى بأبي عبد الله "، وغيرهم يقول: " يكنى بعبد الله "، وهذا غلط ألا ترى أنك تقول يسمى زيدا ويسمى يزيد، ويُكنى أبا عمرو ويكنى بأبي عمر"[2].

وكل المعاجم تتفق في أن الكناية هي عدم التصريح بالشيء، فهي أن تتكلم بشيء وتريد غيره وتكني أي تستر[3].

أما اصطلاحا فيعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره بالفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه و رِدفُه في الوجود، فيومىء به إليه، ويجعله دليلا عليه"[4].

ومن خلال هذا التعريف فمعنى الكناية من الناحية الاصطلاحية هي أن تتكلم بشيء وتريد غيره فهي عدم التصريح بالشيء، وهي أبلغ من الإفصاح، والتلميح أوقع من التصريح، وتنقسم الكناية: "باعتبار المكْنيِّ عنه ثلاثة أقسام، فإن المكنَّى عنه قد يكون صفة، وقد يكون موصوفًا، وقد يكون نسبة"[5].

وتُعد الكناية من الفنون البيانية الرائعة التي تمنح التعبير جمالاً، وهذا من خلال ما تضفيه من لمسة جمالية للنصوص الشعرية، فهي تهب المعنى قوة، لما فيها من الخفاء اللّطيف وهذا ما جعل الشاعر عزالدين ميهوبي يتكئ عليها في ديوان (رباعيات)، فاستخدمها كآلية من الآليات التي أعانته وساهمت بشكل كبير في تشكل الصورة الشعرية، فقد عبر عزالدين ميهوبي عن مشاعر ومواقف كان من الصعب البوح بها فلجأ إلى التلميح دون التصريح من خلال الكناية التي تعمل على تنشيط ذهن المتلقي فتولد الإثارة والرغبة لديه في كشف المخفي أو المستور، وكما كان حضور مكثف للاستعارة كان للكناية حضور أيضا، فيرى البلاغيون

---

[1]- ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، محمد بن منوفي، ص: 151.

[2]- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة كنى.

[3]- ينظر: دروس البلاغة العربية، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992م، ص: 84.

[4]- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ص: 51.

[5]- البلاغة الواضحة البيان- المعاني- البديع، علي الجارم، مصطفى أمين، دار المعارف، د ط، د ت، ص: 125.

العرب أن كل كناية استعارة وليس العكس: "إنّ الكناية تشارك الاستعارة في إنتاج الدلالة، ومن هنا جعلها ابن الأثير جزءًا منها فنسبة الكناية للاستعارة نسبة خاص إلى عام"[1].

وفي ديوان (رباعيات) نجد ظهورا واضحًا للكناية، فقد وظفها الشاعر في عدّة مواقع من ديوانه وشكلت بذلك سمة أسلوبية بارزة ساهمت وبشكل واضح في تشكيل الصورة الشعرية، فالكناية كان لها دور كبير في تكثيف الدلالات وذلك من خلال الايحاءات التي يشير إليها اللّفظ بحرفيته وإلى ما يستلزمه ويترتب عليه من معاني مختلفة ففي: "الأسلوب الكنائي يستتر المعنى الحقيقي داخل صدفة، فلا يصل إليه المتلقي إلاّ بعد مشقة، وكل تستر يُعد في حد ذاته ميزة فنية طالما أن كل تصريح أو وضوح هو ميزة علمية"[2].

وسنوضح مجموع الكنايات التي وظفها الشاعر عز الدين ميهوبي في الخطاب الشعري (رباعيات) في الجدول الآتي الذي نورد فيه عنوان الرباعية ورقم البيت، ونوع الكناية:

الرباعية	رقم البيت	نوع الكناية
عشق	1/- أعيت فؤادي واحة الأحزان 2/- وجلست أنسج من عيون أحبتي صبري ولكن الزمان رماني 3/- لتغسل في التراب لساني	- كناية عن صفة وهي تكاثر الهموم. - (الزمان رماني) كناية عن موصوف وهو الجفاء. - في الشطر الثاني من البيت كناية عن موصوف وهو الصمت.
رحيل	3/- سافرت في صمت الدقائق فانتهت كلُّ الخُطى لرحيل قلب مُجهدٍ	- في الشطر الثاني لرحيل قلب مجهد كناية عن موصوف ويقصد الموت.
غربة	2/- حتى القصيدة سافرت في صمتها والرُّوح تاهت في رياح سَمُوم 4/- صرت الغريب توحدّت أحزانه يبكي وتسكنه خرائب بُوم	- البيت ككل كناية عن موصوف وهو الضياع. - في الشطر الثاني خرائب بوم كناية عن موصوف (روحه المتشائمة).

[1]- البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير، علي المدني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد الثامن، العدد الثاني، جانفي، 2009م، ص: 63.

[2]- المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، ص: 443.

حوار	2/- وأنا بعيدا كنت أقرأ طالعي بين البروج مجنحا بعذابي	- في قوله (مجنحا بعذابي) كناية عن صفة وهي شدة الآلام المحيطة به.
حصار 1	2/- وتوزّعي بين الضّلوع فإنّها باتت بحرقتها تهيج ناري	- (تهيج ناري) كناية عن صفة وهي حرقة الشوق والحب.
هيروشيما	1/- كانت تنامُ وكان يكبر حُلمُها طفلا يطال الشمس ثم يعود 4/- نامت وغاب الحلم حين توّجعت كلُّ المقابر والعيون شهود	- (كانت تنام) كناية عن موصوف وهو الليل وفي قوله (طفلا يطال الشمس) كناية عن موصوف أيضا وهو مبلغ الآمال. - في قوله (توجعت كل المقابر) كناية عن صفة وهي فضاعة الضرر وشدّته.
بيروت	2/- كلُّ الأحبة يلعقون دماءها ويضمدُّون جراحها والعمْرُ توت	- في قوله (الأحبة يلعقون دماءها ويُضمدّوُن جراحها) كناية عن موصوف وهو المواساة.
روما	4/- حتّى استحالت كالرّماد فجمَّت أشلاءها وتجمّلت بالعار	- قوله جمعت أشلاءها كناية عن موصوف: استجماع ما بقي من قوّتها مواساة لنفسها.
ندم	2/- عيناه تحترقان الصبر في يده تميمة وبقايا قطر أنواء 4/- قابلته ورصيف العمر نادمني هذي الخطى- وبكى- من بعض أخطائي	- عيناه تحترقان: كناية عن صفة وهي شدّة الندم. - رصيف العمر: كناية عن صفة وهي آخر العمر.
لاهبة	2/- وروحي معلقة في الليالي تناجي دروب الهوى الصّاخبة 3/- طيور الهوى هاجرت مرتين وعادت بأجنحة شاحبة	- روحي معلقة في اللّيالي: كناية عن صفة وهي شدّة ولوعة الشوق. - طيور الهوى: كناية عن موصوف رسائل الحب.

نار	1/- بنينا بيوتا فلمّا هوت بنينا قصورا بأحلامنا 2/- وعشنا نزينها فانمحت وصارت بقايا بأيّامنا 4/- قضى الله ما بيننا واكتوت بنار الهوى نار أشواقنا.	- بنينا بيوتا، بنينا قصورًا: كناية عن صفة وهي مبلغ المنى والأمل. - قوله (فانمحت) كناية عن صفة وهي: خيبة الأمل وانقضاء الرّجاء. - اكتوت بنار الهوى نار أشواقنا: كناية عن موصوف احتراقه بلوعة الحب والشوق المنجر عن الهجران والفراق.
نسيان	3/- فكم موعد ضاع بين الخُطى تموت دقائقه فاللقاء.	- الشطر الأول كناية عن صفة: احتقاره واستصغاره للوعد والموعد. - وقوله (تموت دقائقه) كناية عن صفة أيضا وهي: انتهاء الوقت.
ضد الصمت	3/- وإنّ جمرة في شفاهي خَبَتْ إنّ جحيمك صدًّأ أتى	- الشطر الأول: كناية عن صفة أفوُل الشوق. - وقوله (جحيمك) كناية عن صفة أيضا وهي: الحب والشوق.
مذنب	1/- يُسامره الحزن في وحشته وحيدًا على كفه غَيْهَبُ	- قوله (على كفه غَيْهَبُ) كناية عن صفة وهي التيه، الضياع والوحشة.
راهبة	1/- كراهية تاه ناقوسُها فهامت بدير الهوى عابدة	- تاه ناقوسها: كناية عن صفة وهي حيرة قلبها وألمه.
وداع	1/- طريُقك مُفعمة بالملامة وفي شفتيك بقايا ابتسامة 2/- حرائق روحِك تنهش روحي وتُنذِرُ أخرتي بالنّامة	- في الشطر الأول كناية عن صفة وهي سوء العاقبة وملاحقة الذنب. - في قوله: حرائق روحك كناية عن صفة وهي الغضب والسخط.
دهاء	1/- تَجُرُّ خطاكَ إلى الهاوية وتجمعُ دمعَك في الزّاوية	- في قوله (تَجُرُّ خطاك) كناية عن صفة: التثاقل في المشي.

فرح	2/- وأعلن طيرُ الهوى موته وسافرت الشّمس قبل الأوان	- سافرت الشمس: كناية عن موصوف وهو غروب الشمس.
حصار 2	1/- رأته يحدثها صمتا ويقرأ بالصّمت أقمارَها 3/- مشت خطوة فارتخى ظلُّها وألهب صمت الهوى نارها 4/- مشت خطوتين ولم تلتفت وظلّ يحاصر أسوارها	- قوله (يحدثها صامتا) كناية عن صفة وهي التخاطر بالأعين، وفي قوله (يقرأ بالصمت) كناية عن صفة أيضا وهي التخاطر بالأفكار. - في الشطر الثاني كناية عن موصوف شدة الهوى وجذوة الحب. - في قوله: يحاصر أسوارها كناية عن موصوف تملكه لها ولقلبها.
ذاكرة	1/- توارت عيونك في الذاكرة ففتّح قلبي رؤى الآخرة 4/- فأغمضتُ جفن الهوى لحظة لأنقش حبّك في الذاكرة	- الشطر الثاني: كناية عن صفة وهي التنبؤ بمصيرهما ومآلهما. - الشطر الثاني: كناية عن موصوف وهو: وفائه لحبّه وتخليده له.
فراق	2/- تذكرت أيّام حبي التي تبوح بأسرارنا الصّاخبة 4/- وقالت أحبك ثم اختفت وصارت بدير الهوى راهبة	- قوله (أسرارنا الصاخبة) كناية عن صفة: عنفوان العلاقة. - في الشطر الثاني: كناية عن موصوف: المتحنِثِ في الحب.
قسم	3/- وأرحل فيك بكل احتراقي و في راحتيْكِ أذيب الفما	- بكل احتراقي: كناية عن صفة شدّة وَلَهِه وحبِّه لها.
انفجار	1/- على شاطئ النار أحرقت ناري وأحرقت وجهي ووجه انكساري 3/- وأوقدت أوردة الدّم حتى تراءت على الكف وَقْدَ الجِمَارِ 4/- على شاطئ النار قلبي تشظّى فكانت بقايا القصيد انفجاري	- الشطر الثاني كناية عن صفة حيث داوى الألم بالألم. - في الشطر الثاني كناية عن موصوف إذ خرج ماضرَّه وغيَّظهُ إلى الظاهر منه، وهذا لشدة ما لقي. - في الشطر الثاني كناية عن موصوف تفريغ جام غضبه في كتابته لقصيدته.

احتراق	2/- وأوصد في وجه قلبي بابا وأرسل من رُوحهِ دمعتين	- الشطر الأول: كناية عن موصوف المحبوبة المتمنعَة الأبية. - وفي الشطر الثاني: كناية عن صفة الأسف والحزن.
حنين	2/- وعاشقةٌ بين قلبين تاهتْ وعاشقة في الهوى لا تطال	- في الشطر الأول: كناية عن موصوف المرأة الحائرة المشتتة القرار.
رماد	4/- لنا قارب ضاع مجدافُه فأضحى بتيه الهوى لا يُفيق	- ضاع مجدافه: كناية عن موصوف حيرة القلب.
ضياع	1/- رمت قلبها في الشراك فتاها فلمّا دنت ضاع منها فتاها 2/- تنهد في روحها خافقان وذابت بتهويمة شفتاها 3/- رأته يسافر ملئ الليالي وملئ الخطى كان ينسج آها	- قوله: رمت قلبها في الشراك كناية عن موصوف وهو وقوعها في الحب. - خافقان: كناية عن موصوف الخافق الأول القلب، والخافق الثاني الحب. - ملئ الليالي: كناية عن موصوف ظلام وحلكة الليل، وملئ الخطى كناية عن صفة: التسارع في الرحيل والعجلة.
بوح 1	1/- تنزَّل من عرشها والمرايا مزينة بعطور الصبايا 2/- تطرِّز أبوابها لؤلؤات وتطلع من مقلتيها المطايا 4/- تعانقني تحتويني وترمي مفاتيح روحي بكل الثنايا	- في الشطر الأول كناية عن موصوف علو شأنها ورفعتها. - في الشطر الثاني كناية عن صفة التطلع إلى محبوبها وأملها معه. - في الشطر الثاني كناية عن موصوف ضياعه وتشتته بين ذراعي محبوبته.
عيون	2/- وقلبُكِ محترق بالحنين وجفنُكِ من سَهَرٍ قد هوى 3/- ولي خافق هيّجته الأماني فمدّ يديه ولكن ثوى 4/- وبات يسائل عَنِك الليالي فألهب أحزانَهُ واكتوى	- في الشطر الأول كناية عن صفة ألم لوعة الفراق والبعد. - خافق كناية عن موصوف وهو القلب ولكن ثوى كناية عن صفة وهي الفشل والإخفاق. - اكتوى: كناية عن موصوف قلب يعاني لوعة الحب المستحيل.

هجرة	4/- وعاد فكان الفتى جُثّة يقلبها عاصف من لهيب	- عاصف: كناية عن موصوف العاصف هو القلب. - لهيب: كناية عن صفة، اللّهيب هو جذوة الشوق والحب.
قدس	3/- تُخْبِلُ الطُهرّ نبيا قلبُه آهة الأقصى وأحلام دفينة 4/- يحمل الوحي لطين ويغنّي لصلاة حُوصِرَت حَرَّى سخينة	- آهة الأقصى: كناية عن موصوف وجع وألم الظلم. - أحلام دفينة: كناية عن صفة الاستيلاب والاستقلال الموؤود. - يحمل الوحي لطين: كناية عن موصوف بنو آدم.
دنيا	1/- جئتها والفجر ميلاد جديد في يدي حلم وفي قلبي نشيد 2/- ألف باب في عيوني أشرعت وتراءى العمر آت من بعيد 3/- أيها الطّارق بابا موصدًا إنّ خلف الباب- لو تدري- حصيد	- الشطر الأول كناية عن موصوف وهو بدايات الحياة أو أيام الصبا. - ألف باب: كناية عن صفة كثرة المطامح والآمال. - الشطر الثاني: كناية عن موصوف وهو الدنيا الخاسرة.
صحو	4/- إن تكن شمس الهدى نبضا بقلبي فليكن قلبي- مدى العمر- نبيا	- في الشطر الثاني كناية عن صفة وهي الطهر والاهتداء والتعصم.
آذان	1/- يا نداءً من تواشيح الصدى هَدْهَدَ القلب كطير أنشدا	- يا نداءً: كناية عن موصوف وهو الآذان.
عبادة	2/- من رؤى الصَّوفي أجلو آيتي وأعير الرُّوح مفتاح النُّهى	- أجلو آيتي: كناية عن صفة الاهتداء والرشد. - مفتاح النُّهى: كناية عن موصوف علوم العقول.
ليلة	1/- ليلة القرآن نورٌ ظلَّ يَسِري في سموات العُلي ينبوع سحر 2/- أيها الدّاعي بآيات تهادى كملاك لاح في موكب طُهر	- ليلة القرآن: كناية عن موصوف ليلة القدر. - أيها الدّاعي بآيات: كناية عن موصوف وهو قارئ القرآن.

افتضاح	1/- عندما تفضحني الشمس أموت فأراني كفنا بين البيوت 2/- دمعة تحتو على نعش وفي يدي اليمنى مسافات وتوت	- الشطر الأول: كناية عن صفة وهي شدة الافتضاح وأثره على نفسه. - في يدي اليمنى كناية على ما حمله من أعمال إلى آخرته أو قبره، وهي من أعمال البر، أمّا المسافات فتدل على زمن عمره، وأمّا التوت فبدل على صنيعه الطيب أو قطوف أعماله الصالحة وهي كناية عن صفة.
جرح	3/- تحمل الرّيح رماد العمر حينا مثلما ليل الدُّنا يذرو صباحه	- رماد العمر: كناية عن صفة بذل الجهد الذي لا طائل منه.
انكسار	1/- تأكل العمر مسافات الليالي و احتراقات بأهداب الرمال	- الشطر الأول: كناية عن صفة وهي تقدم السن وخسارة رصيد أيامه من الحياة.
كينونة	1/- عطّر الآتونَ قلبَ المتْعَبِ واحتراق المسكِ أذكى موكبي	- في الشطر الأول كناية عن إعادة البهجة والأمل للرجل المتعب.
قراءة	2/- إن ملكتُ الفرح اليوم فإني مثقل بالحزن ما جدوى التباهي	- مثقل بالحزن: كناية عن صفة وهي كثرة وتعاظم الأحزان.

4- المجاز المرسل:

المجاز لغة: "من الجواز وهو التعدي من قولهم: جزت موضع كذا إذا تعديته، سمي به المجاز الآتي بيانه لأنهم جازوا به موضعه الأصلي: أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا"[1].

أما إصطلاحا: "هو كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة-لفظية أو حالية- من إرادة المعنى الأصلي، وسمي مرسلا لأنه مرسل عن التقييد بعلاقة المشابهة"[2].

وله علاقات كثيرة منها: المحلية، الحالية، السببية، المسببية، الكلية، الجزئية، اعتبار ما كان، اعتبار ما سيكون...وغيرها، وقد زادت عند بعضهم على الثلاثين[3].

---

[1]- **علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، ص: 248.**

[2]- **البلاغة العربية، عاطف فضل محمد، ص: 102.**

[3]- **ينظر: البلاغة، سعد كريم الفقي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2013م، ص: 48، 49.**

عند دراستنا لديوان رباعيات لم نجد حضورا مكثفا للمجاز المرسل كباقي الصور الأخرى، ومن أمثلته قول الشاعر في رباعية (شراك):

تتعبقين ظلال وجه أينعت *** فيه الأماني فاحتوته يداك[1].

ففي قوله تتعبقين ظلال وجه مجاز مرسل وعلاقته الجزئية، حيث ذكر ظل الوجه وهو جزء، وقصد الظل ككل، ومنه قوله أيضا:

ساءلت قلبي لحظة فتمددت *** كفي لتغسل في التراب لساني[2].

فهذ مجاز مرسل، وعلاقته الجزئية، ذكر الكف (جزء) وقصد اليد كلها.

وأغلب العلاقات للمجاز المرسل التي وردت في الديوان هي الجزئية، ومن أمثلة المجاز المرسل قوله:

وبكيت عمري فانكسرت على فمي *** وانتابني عشق لزهرة بانِ[3].

فهذا المجاز علاقته محلية، فقد ذكر الفم وهو محل وقصد الكلام الخارج منه.

وقوله أيضا في رباعية (بيروت):

تأتي لتكبر في مدى الجرح الصّموت *** لتمد قامتها فتنكرها البيوت

كل الأحبة يلعقون دماءها *** ويضمدّون جراحها والعمر توت

كتبوا بنار الحقد سر فنائها *** ثم استباحوا عزّها ملئ السكوت

كلّ المدائن أعلنت أحزانها *** وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت[4].

ففي البيت الأول قوله (تنكرها البيوت) مجاز مرسل وعلاقته محلية حيث ذكر المكان أو المحل وهو البيوت وقصد أهالي البيوت أو ساكنيها، أما في البيت الثاني قول الشاعر (يلعقون دماءها) علاقة المجاز المرسل هي المسببية فالدماء نتيجة للقتل الذي حصل، وفي البيت الأخير كلّ المدائن أعلنت أحزانها فهذا علاقته محلية ذكر المدائن (المحل)، وقصد أهل المدائن وكذا قول الشاعر في رباعية (ندم):

وجه تنفس بين الصّخر والماء *** حيران يحمله درب الهوى النّائي[5].

ذكر الشاعر الوجه ككل، وأراد الجزء وهو (الأنف)، فهذا مجاز مرسل علاقته كلية.

---

[1]– ديوان رباعيات، ص: 10.

[2]– المصدر نفسه، ص: 12.

[3]– نفسه، ص: 12.

[4]– نفسه، ص: 28.

[5]– نفسه، ص: 32.

وقوله أيضا:

رحيلك يتعبني يا فتى *** وهجرك طال تعود متى؟[1]

هنا مجاز مرسل في قوله (رحيلك يتعبني) وعلاقته سببية فالرحيل سبب وآثاره التعب وهو ما يقصده الشاعر.

ومن أمثلة المجاز المرسل قول الشاعر في رباعية (قدس):

يحمل الوحي لطين ويغني *** لصلاة حوصرت حرّى سخينة[2].

ذكر الشاعر مكان عليه الإنسان وهو الطين فالعلاقة هنا باعتبار ماكان.

5- الرمز:

إذا جئنا إلى تعريف الرمز من الناحية اللغوية، نجد كل المعاجم تتفق وتشترك في كونه يعني الخفاء والإيماء، وعدم الإبانة والإفصاح، فقد عرّفه الفيروزآبادي بقوله: " فالرمز: يضم ويحرك الإشارة والإيماء بالشفتين أو العينين والحاجبين والفم أو اليد أو اللسان"[3].

أمّا تحديد مفهومه الاصطلاحي، فقد كثرت التعاريف حوله كغيره من المصطلحات، وتعرض إلى الرفض وعدم القبول، فمعلوم أن كل جديد لا يقابل برحابة صدر، وقد درسته عدّة اتجاهات من زوايا مختلفة كالمفهوم العام للمصطلح، ودرسوه على المستوى اللغوي، والنفسي والأدبي وقد اتفق على تعريف لمصطلح الرمز في اجتماع الجمعية الفلسفية الفرنسية سنة 1918م وهو: "شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لايقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز"[4].

وجنح العديد من الأدباء والشعراء إلى اللغة الرمزية كونها تخولهم بلوغ مرادهم، والشعراء المعاصرون يستعملون رموزا تخترق حيز اللغة الضيق نحو آفاق بعيدة يكتنفها الغموض والإبهام.

نزح الشاعر عزالدين ميهوبي وكعادة الشعراء المعاصرين إلى الغموض، وحاول خوض التجربة الرمزية في ديوانه (رباعيات)، والنصوص الغامضة تحتاج قارئًا ومتلقيا واعيا ليستطيع أن يلج إلى عالم النص التخييلي

---

[1]- ديوان رباعيات، ص: 42.

[2]- المصدر نفسه، ص: 94.

[3]- القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز أبادي، ج2، تحقيق: أنس الشامي وزكريا أحمد، دار الحديث، مصر، د ط، 2008م، ص: 177، وكذا ينظر: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، نسيمة بوصلاح، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003م، ص: 70.

[4]- الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر الشاعر حكيم ميلود- نموذجًا، أحمد قيطون، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة، العدد 04، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 112.

ويقف على جماليات اللغة وكيفية تشكيل الصورة الرمزية، فالرموز تشتغل على الآفاق المجهولة لا الآفاق المعلومة.

وقد حفل ديوان الشاعر برموز تحمل العديد من الدلالات والمعاني، ولجأ عزالدين ميهوبي إلى استعمال تلك الرموز وهذا للهروب وراء دلالات مخفية، مما جعل شعره يكتسي مسحة الغموض والإبهام وتعتريه الغرابة فأكسبه بالتالي تكثيفا دلاليا، والرموز التي وظفها الشاعر في ديوانه هي: الرمز الطبيعي، الرمز الديني، الرمز الصوفي.

أ- الرمز الطبيعي:

لعبت الطبيعة دورا مهمًا في الشعر منذ القدم فلجأ إليها الشعراء، لأنها تترجم حالاتهم النفسية ويحاولون من خلالها الانتقال من الواقع المادي إلى مجال أكثر اتساعا وهو الطبيعة، التي تمثل مصدر الحياة ومن بين هذه الرموز الطبيعية التي وظفها الشاعر نذكر: نجوم، قمر، رياح، سماء، جبال، بحر، ليل، رمل شمس، نهر تراب، زهرة ... ولم يكن وصف الطبيعة بالنسبة للشاعر وصفا خارجيا بعيدا عن الذات بل شكلت بالنسبة إليه رمزًا ذاتيا، وامتزج بها الشاعر امتزاجا روحيا فقد وجد فيها ملاذه وسكينته، وقد سبق التطرق إلى هذه الرموز وشرحها في الحقول الدلالية، فلم نشأ التعرض إليها لضيق المقام والزخم الكبير الذي يحفل به الديوان.

ب- الرمز الديني:

من الرموز الدينية التي استعملها الشاعر في ديوان (رباعيات) على سبيل الذكر لا الحصر: الله، ربّ راهبة، آية، ليلة القدر، ليلة القرآن، نبي، ناسك، مسجد، الجنة، معبد، توبة، هدى، صلاة، وحي محراب...وقد تطرقا إلى شرحها في الحقل الديني.

ووظف الشاعر شخصية من الشخصيات الدينية وهي (الحلاج) الذي عرف بترفعه عن ملذات الحياة وزهده، وقد تعرض للعذاب والألم والحرمان واستخدامه لهذه الشخصية حتى يوصل ما يحمله من معاناة وألم لما لقاه من مرارة الواقع المادي.

يقول في رباعية (حلاج):

أيقن الباحث عن نبع المحبه *** أنّ في قلب المدى طفلاً وقُبّه

مثقلا في خطوه للصّبر يهفو *** مثلما عصفورة تهفو لحبّه

لملم الأعمار أعمار التَّهِّجي *** واحتسى في دمعه المنسي غربه

قلت يا هذا تمهل قال إني *** أبعث الحلاج في مليون جُبه[1].

فالشاعر ومن خلال هذه الأبيات حاول أن يوصل للمتلقي حرمانه وألمه المتخفي وراء شخصية (الحلاج) فهو يتحدث عن نفس الصوفية (الرجل المتصوف أو الصوفي)، وحتى يتمكن المتلقي فهم كنه معانيه التي تتخفى وراء المعنى الظاهر.

ج- الرمز الصوفي:

التجربة الصوفية هي طريق للكتابة الإبداعية، فالمتصوفة يعتمدون على الإبهام والغموض في تعابيرهم التي تحمل دلالات رمزية، وتحتاج إلى تعمق وتدبر لفك تلك الرموز التي تقوم على الإيحاء عوض التصريح "الرموز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر عبر سعيه الدّائب وراء اكتشاف وسائل لغوية يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه"[2].

والرموز التي يستعملها المتصوفة هي كلمات تستخدم للدلالة على روحانيات والوجدانيات، ويتميز الشعر الصوفي بأنه ذو طابع غزلي ومن أنواعه: شعر الحب الإلهي وهو: "جوهر التجربة الصوفية وغايتها ووسيلة من وسائل الصوفية للتعبير عن أحوالهم ومواجدهم، فالتصوف غاية المحبة"[3]، وشعر السكر الصوفي وهو رمز للخمرة ورمز للمرأة، ومن الرموز الصوفية التي توفر عليها ديوان (رباعيات):

1- رمز المرأة:

فرمز المرأة عند عزالدين ميهوبي أخذ أبعادا مختلفة فأكسب لغته دلالات مكثفة، وقد شغلت المرأة حيزا كبيرا في رباعيات فهي تمثل الشوق والحنين والمعاناة، فالشاعر متعلق بالمرأة، يقول في رباعية (ضياع):

يوقد القلب بأضلاعك شمعة *** ويناجي الصّبر في عينيك دمعة

و يولح الفجر من شباك قلب *** ناسك يرتاد في دنياه قلعة

يورق الوجد وتخضلّ الأماني *** مجمرا يجتث — حين الوجد- ركعة

قد أضعت العمر يا هذا بدرب *** مثلما ضيّع نهر الأرض نبعه[4].

[1]- ديوان رباعيات، ص: 126.

[2]- المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، ص: 462.

[3]- الخطاب الصوفي وآليات التحويل، عبد الحميد هيمة، دار الأمير خالد، الجزائر، ط2، 2014م، ص: 129.

[4]- ديوان رباعيات، ص: 130.

ومن خلال هذه الرباعية يصور لنا الشاعر حالة الضياع التي يعيشها وهو بعيد عن محبوبته، والقارئ لديوان رباعيات يتجلى له حالة العشق والحب التي يعيشها الشاعر وذلك من خلال تغزله بالمرأة لكن المتمعن في أشعاره يكتشف أن تعلقه بالمرأة نابع من تعلقه لوطنه، فقد رمز إلى الأرض والوطن عن طريق المرأة، يقول في رباعية (حب):

توهج حبك في ناظري *** فأبصرت بحر الهوى الناضِر

وسافرت في لجة أزبدت *** وتِهت بشاطئه الآسر

فحدّث فيروزه قاربي *** وهام بنورسه خاطري

وعدت وفي أضلعي خفقة *** وحبُّك يكبر يا شاعري[1].

يصور لنا الشاعر من خلال رباعية (حب) حالة الشوق والحب التي تنتابه، وحبه للمرأة فيه دلالة عميقة لمدى تعلقه بأرضه ووطنه فالمرأة عند الشاعر عزالدين ميهوبي تحيل إلى الوطن فهي مطمع الآمال والآماني.

2- رمز الخمرة:

وظف الشاعر رمز الخمرة حيث قال في رباعية (سكرة):

وجهك النّازف موسوم بحمرة *** فاحترق يا أيها الحامل قبره

تختفي في الصّمت أبعاد التمني *** والرؤى تخضلُّ في أنخاب خمرة

أيقن الوجه بأنَّ الصَّبر مرٌّ *** فانثنى غصنا ولاك الموت عمره

أيها الحامل أعواد التمني *** إنما الموت- قبل الموت- سكرة[2].

يتبين من عنوان الرباعية (سكرة) حالة الشاعر، فقد ذكر من خلال هذه الرباعية حالة الانتشاء والسكر جراء هذه الخمرة.

ويقول أيضا:

تنجلي خمرة روحي يالروحي *** فهل الخمرة من كرم الدّوالي؟[3]

ويقول:

عطّر الآتون قلب المتعب *** و احتراق المسك أذكى موكبي

[1]- ديوان رباعيات، ص: 58.

[2]- المصدر نفسه، ص: 114.

[3]- نفسه، ص: 128.

فاستجار الصّمت أرضا أجدبت *** وانتشت روحي بكأس المذنب[1]

لجأ الشاعر إلى ذكر الخمرة وذلك هروبا من الواقع العقمي الذي يستحيل تغييره، فالخمرة تبعد الهموم والأحزان وتشعر صاحبها بالغبطة، وهي رمز يحمل دلالة إيحائية عميقة ساهمت في بناء الصورة الشعرية.

[1]– ديوان رباعيات، ص: 132.

خاتمـــــــــة

الخاتمة :

وبعد هذه الرحلة البحثية التي خضناها مع موضوع أطروحتنا الموسوم بـ " البنية الأسلوبية في شعر عز الدين ميهوبي ديوان (رباعيات) أنموذجا، توصلنا إلى مجموعة من النتائج، حاولنا فيها توخي العلمية عن طريق البحث والتقصي والدراسة، والتي نوجزها فيما يلي :

- أسفر البحث عن التزام الشاعر عز الدين ميهوبي بالشكل العمودي للقصائد ذي التفعيلات المحددة وامتثل للقواعد العروضية، فهو لم يخرج على الأوزان الخليلية، وفضل استخدام البحور الصافية، فقد سجلنا حضور أربعة بحور، فأتى البحر المتقارب في المرتبة الأولى وبلغت نسبته 45.16%، ثم يأتي في المرتبة الثانية بحر الرمل الذي بلغت نسبته 33.87%، والبحر الكامل في المرتبة الثالثة بنسبة 19.35%، أما البحر البيسط فلم يشكل حضورا قويا فقد استحوذ على قصيدة واحدة من مجموع قصائد الديوان، أي بنسبة 1.61%.
- كشفت الدراسة العروضية على اعتماد الشاعر القافية الموحدة، وقد وظف قافيتين إنبنت عليهما قصائد ديوانه وهما فاعل بنسبة 53.22%، وفاعلن بنسبة 46.77 %، وقد احكم الشاعر بناء قوافيه كما حافظ على سلامتها من العيوب، واعتماد عز الدين ميهوبي في تشكلات القافية على نمط أسلوبي واحد حمل دلالات إيحائية ساهمت في البنية الأسلوبية لشعره.
- وظف الشاعر القافية بنوعيها المطلقة والمقيدة، فبلغت نسبة حضور القافية المطلقة 59.67%، أما القافية المقيدة، فبلغت نسبتها 40.32%، فوجد عز الدين ميهوبي في هاذين القافيتين مساحة واسعة حاول من خلالها استنطاق نصوصه الشعرية للبوح والتعبير عن أحاسيسه ومشاعره.
- لجأ الشاعر إلى استعمال حرف الروي الموحد، وتعامل معه معاملة خاصة، فقد أولاه عناية كبيرة نظرا لأهميته وما يلعبه من دور في البناء اللغوي والإيقاعي في القصيدة، إضافة إلى مساهمته في تشكيل المعنى وقد غلبت الاصوات المجهورة على المهموسة لإثارة انتباه المتلقي، لأنها الاكثر والأقوى سماعا.
- وظف الشاعر في الموسيقى الداخلية ظاهرة التكرار الذي يعد من الظواهر الأسلوبية، فقد ساهمهم في تشكيل الإيقاع حيث أعطى تناغما للأبيات، وأدى دلالات إيحائية حملت طاقات تعبيرية عالية.

- استعمل عز الدين ميهوبي الجناس الذي يعد من التلوينات الإيقاعية التي تعطي انسجاما نغميا من خلال أبعاده الصوتية والدلالية، فساهم بذلك في تشكيل البنية الأسلوبية.

- هيمن التصريع كظاهرة شعرية في ديوان (رباعيات)، فشكل بذلك هندسة إيقاعية وثراء نغميا من خلال التناغم الصوتي والموسيقى الناشئة في نهاية كل شطر، كما حقق أبعادا جمالية ودلالية.

- كشف البحث في البنية الصرفية عن سمات عديدة ميزت أسلوب الشاعر، ومن خلال تتبع الأفعال الواردة في الديوان (رباعيات) وجدنا عددها الإجمالي (344) فعلا، والتي جاءت موزعة على الازمنة الثلاثة : الماضي، المضارع، والأمر، حيث بلغ مجموع الأفعال الماضية (159) فعلا بنسبة 46% والأفعال المضارعة (172) فعلا بنسبة 50%، وأفعال الأمر (13) فعلا بنسبة 4%، وكل هذه الأفعال حملت دلالات مختلفة، وقد هيمن الفعل الماضي والمضارع مما زاد الخطاب الشعري حركة ونشاطا.

- كما وظف الشاعر الأفعال الصحيحة والمعتلة بمختلف أنواعها، وتبين من خلال الدراسة الإحصائية أن نسبة تكرار الأفعال المعتلة أكثر من الأفعال الصحيحة ، حيث بلغت نسبة الافعال المعتلة 56 %، فيما بلغت نسبة الافعال الصحيحة 46 %، وهذا يوحي بدلالة واضحة إلى العلل والأمراض التي عبر عنها الشاعر، والأفعال المعتلة التي تكررت كثيرا هي الفعل الاجوف والناقص تحديدا، فالأجوف ما تضمن علة في قلبه أي وسطه، والناقص ما كان آخره حرف علة، وعدد الأفعال معتلة الوسط هو (30) فعلا مما يوحي بدلالة العلة التي يعاني منها الشاعر والتي أصابت وسطه أي قلبه، أما الأفعال الناقصة فتكررت (28) مرة مما يوحي بنقص يعاني منه الشاعر.

- وردت في ديوان (رباعيات) عدة أفعال ثلاثية مزيدة لا تخرج في معانيها عن المعاني المذكورة عند علماء الصرفيين القدامى.

- من خلال تتبعنا للأفعال الواردة في الديوان جاءت أغلب الأفعال التي وظفها الشاعر مبنية للمعلوم وجاء مصرحا بها في كامل الديوان، لما أراد أن يبينه الشاعر من حقائق ودلالات وأحاسيس، إلا فعلين ذكرهما مبنيان للمجهول، كما وظف عدة أبنية من صيغ الاسم الثلاثي المجرد، والتي حملت دلالات مختلفة إضافة إلى توظيفه عدة مصادر تختلف باختلاف إيحاءاتها ودلالاتها.

- ومن الأسماء المشتقة التي وظفها عز الدين ميهوبي بكثرة في ديوانه اسم الفاعل واسم المفعول، واسم المرة وصيغة المبالغة، أما اسم الآلة، والصفة والمشبهة، واسما الزمان والمكان جاء توظيفهم بنسب قليلة.
- بين البحث أن ديوان (رباعيات) جاء ثريا بالألفاظ التي جاءت بصيغ المفرد، والمثنى، والجمع.
- أظهرت الدراسة في البنية النحوية عن عدة سمات أسلوبية أهمها لجوء الشاعر عز الدين ميهوبي إلى ظاهرة التقديم والتأخير التي جاءت لتؤكد مدى تمكنه من استغلال إمكانيات اللغة، حيث وجدنا أن أبرز أنواع التقديم شيوعا في ديوان تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور)، وكانت غاية الشاعر من هذا التقديم هو تسليط الضوء عليه لأنه يمثل البؤرة التي تدور حولها دلالة البيت، كما وجدنا أشكال أخرى للتقديم كتقديم المفعول به والمفعول معه على الفاعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، فحاول الشاعر بهذا التقديم استجلاء الدلالات الموجودة.
- اتكأ الشاعر على ظاهرة الحذف، التي كان لها دور بارز في إظهار الدلالة وتوضيح المعنى، كما وظف الشاعر الحذف من أجل تحقيق غايات متعددة كإثارة الغموض، ولفت انتباه المتلقي، ومن بين أنواع الحذف التي مثلت حضورا قويا في الديوان حذف الفاعل، حيث تردد في (258) موضعا، إضافة إلى أنواع اخرى من الحذف التي كان حضورها بصورة أقل من سابقاتها، وهي حذف المبتدأ، وحذف اسم الفعل الناقص، وحذف نائب الفاعل، وحذف الحرف، كما وظف الشاعر نوعا آخر من الحذف، وهو الحذف المخبر عنه الذي تردد في (27) موضعا، وكان هدفه إثارة ذات المتلقي، وفسح المجال لمخيلته في تصور ما يريده.
- شكلت ظاهرة النفي سمة أسلوبية متميزة في ديوان الشاعر، وقد تعددت صوره بتعدد الأدوات المستخدمة فالمتأمل في شعر عز الدين ميهوبي يدرك أن توظيفه لأسلوب النفي هو وسيلة للتعبير عن حاجاته الفكرية والنفسية.
- اتخذ الشاعر من التناص القرآني سبيلا لإيصال أفكاره إلى المتلقي، ويعمل على إثارة ذهنه والتأثير فيه والتفاعل معه، فتوظيفه لهذه الخاصية جعلته متفردا ومتميزا في تجربته الشعرية.
- شكلت الأساليب الإنشائية الطلبية سمات فنية بارزة، ساهمت في البنية اللغوية لقصائد ديوان (رباعيات) بحيث وظفها الشاعر قصد التجديد، وبعث الحركية، وكسر الرتابة موضوع الأساليب الإنشائية هو في حد

ذاته إبداع يفضي الجمالية الفنية على الخطاب الشعري، كما يساهم في تكثيف الدلالة، وتعميقها، فتقدم أسلوب النداء حيث شكل حضورا قويا، ثم يليه أسلوب الاستفهام، وبعدها أسلوب الأمر، ثم يأتي النهي والتمني اللذان ظهرا في صورة واحدة فقط.

- تناول الفصل الرابع السمات المعجمية والدلالية، حيث كشفت الدراسة عن عدة مفردات أدت دورا محوريا في تشكيل الموضوع العام للديوان، وقد تكونت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل الرئيسي للخطاب، حيث بلغ عدد الحقول الدلالية الموظفة (14) حقلا.
- تتميز الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي بهندسة لغوية محسوسة، حملت دلالات وإيحاءات عميقة وتضمنت كثافة مجازيه فائقة منحت قصائده سحرا شعريا، فتعددت أنواع الصور في شعره وتمثلت في الصورة التشبيهية التي تعد من الأساليب التصويرية التي لجأ إليها الشاعر في نقل تجربته الشعرية، فاتخذه آلية ساهمت في تشكيل البنية الأسلوبية.
- كما وظف الشاعر الاستعارة التي مثلت حضورا قويا مقارنة بالصور الشعرية الأخرى، وقد هيمنت الاستعارة المكنية على غالبية الخطاب الشعري، وهذا ما يعكس براعته وإبداع الشاعر.
- استعمل الشاعر عز الدين ميهوبي الكناية في ديوانه، وشكلت سمة أسلوبية بارزة ساهت في تشكيل الصورة الشعرية، وأدت دورا كبيرا في تكثيف الدلالات والإيحاءات.
- خاض الشاعر التجربة الرمزية، فتنوعت الرموز المستعملة بين الرمز الطبيعي، والرمز الديني، والرمز الصوتي وتضمنت هذه الرموز دلالات مخفية، مما جعل شعره يكتسي مسحة من الغموض والإبهام، وتعتبريه الغرابة، فاكتسب بالتالي تكثيفا دلاليا.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نحمد الله العلي القدير الذي وفقنا إلى اتمام هذا البحث، وأن يجعله فاتحة خير لبحوث أخرى، وأن ينتفع به الطلبة والباحثين، فإن أصبنا فبتوفيق من الله والحمد لله، وأن أخطأنا فمن أنفسنا والله من وراء القصد، وحسبنا الاجتهاد و المحاولة.

انتهى بحمد الله وعونه.

فهرس المصادر

والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر والمراجع:

- أبنية الصرف في كتاب سيبويه، معجم ودراسة، خديجة الحديثي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 2003م.
- أبنية الأسماء والأفعال والمصادر، ابن القطّاع الصقلي، تحقيق ودراسة: أحمد محمد عبد الدايم، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1999م.
- أبو الأسود الدؤلي ونشأة النحو، فتحي عبد الفتاح الدجني، وكالة المطبوعات، الكويت.
- إتمام الدراية لقراء النقاية، السيوطي، ضبط: إبراهيم العجوز، دار الباز، مكة المكرمة، ودار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985م.
- أخبار النحويين البصريين، أبو سعيد السيرافي، تحقيق: نخبة من العلماء، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة.
- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 2012م.
- أسرار العربية، عبد الرحمن الأنباري، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م.
- الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط4، 2016م.
- الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، مسعود بودوخة، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي، بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2015م.
- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2018م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، مركز الإنماء الحاضرين سوريا، ط1، 2002م.
- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأحوال الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، نور الدين السد، دار هومة، الجزائر، 2010م.
- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002م
- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى سامع ربابعة، دار الندي، الأردن، ط1، 2003م.
- الأسلوبية في النقد العربي الحديث، فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيبروت، لبنان، ط1، 2003م.
- أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عبد الرحمن بن زورة، دار الأمل.

- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2013م.
- الأصوات اللغوية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط2، 2014م.
- أصوات اللغة، محمود عكاشة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1.
- الأصول الوافية الموسومة بأنوار الربيع في الصرف والنحو والمعاني والبديع، محمود العالم المنزلي، مطبعة التقدم العلمية، مصر، ط1، 1322 هـ.
- الأصول في النحو، ابن السراج، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985م.
- أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2002م.
- أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، فاضل مصطفى الساقي، تقديم الاستاذ الدكتور: تمام حسان، مكتبة الخانجي، القاهرة 1977م.
- إيجاز التعريف في علم التصريف، ابن مالك، تحقيق: محمد المهدي عبد الحي عمار سالم، الجامعة الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002م.
- الايضاح في علل النحو، أبو القاسم الزّجّاجي، تحقيق: الدكتور مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط3، 1979م.
- إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2017م.
- البلاغة، سعيد كريم الفقي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية.
- البلاغة الأسلوبية، محمد عبد المطلب، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1994م.
- البلاغة التطبيقية، مصطفى بدرزية، المكتبة الأزهرية للتراث، ط1، 1926م.
- بلاغة الكلمة والجمل، منير سلطان، منشأ المعارف، الإسكندرية.
- البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، حسن إسماعيل عبد الرزاق، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط1، 2006م.
- البلاغة الواضحة البيان المعاني البديع، علي الجارم، مصطفى أمين، دار المعارف.
- البلاغة العربية، عاطف فضل محمد، دار المسيرة، الأردن، ط2، 2015م.
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ط1، 1987م.
- البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، 2007 م.
- البنية الايقاعية في الشعر العربي، أبو السعود سلامة أبو السعود، دار العلم والإيمان، مصر، 2010م.
- البنية اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي ضوء علم الأسلوب، محمد الدسوقي، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، ط2، 2010م.

- البيان والتبيين، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، عبد القادر القط، مكتبة الشباب، المنيرة، مصر، ط1، 1988م.
- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
- تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، دار الحديث، مصر، 2009م.
- تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، نسيمة بوصلاح، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003م.
- تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، أبو عبد الله جمال الدين ابن مالك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.
- التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، ط3، 2015م.
- التصرف الملوكي، ابن جني، تحقيق: ديزيره سقال، دار الفكر العربي، بيروت، ط1 ، 1998م.
- تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، صالح سليم الفاخري، عصما للنشر والتوزيع، القاهرة.
- التطور النحوي للغة العربية، برجشتراسر، أخرجه وعلّق عليه: رمضان عبد التواب مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1994م.
- التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، مختار عطية، دار الوفاء الإسكندرية، 2004م.
- التفكير اللغوي بين القديم والجديد، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، 2005م.
- تفكيك النص مقاربة بنيوية أسلوبية مقاربة بين المتنبي وأمل دنقل، سعيد محمد بكور، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2014م.
- التكملة، أبو علي الفارسي، تحقيق: كاظم بحر المرجان، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1999م.
- تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002م.
- التمثيل الصوتي للمعاني، حسني الجليل يوسف، الدار الثقافية، القاهرة، ط1، 1998م.
- تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، حققه: عبد السلام محمد هارون، راجعه: محمد علي النجار، المؤسسة المصرية.
- توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المرادى، شرح وتحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2001م.
- التناص والبنية الأسلوبية في شعر أبي هلال وحاتم الطائي، مختار عطية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2020م
- التناص نظريا وتطبيقيا، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2000م.

- جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي الحديث، محمد التهامي نموذجًا، محمد عبد المنعم عبد الحي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2016م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: الدكتور يوسف الصميلي، ط1، 1999م.
- حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، محمد بن علي الصبات، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.
- الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية، حيدر حسين عبيد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971م.
- الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965م.
- الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة.
- خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، العربي عميش، دار الأديب، وهران، 2005م.
- خصائص التشكيل الفني في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في أساليب الأداء اللغوي وأنواع الصورة الشعرية، وأنماط الإيقاع، كاميليا عبد الفتاح، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2017م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
- الخطاب الصوفي وآليات التحويل، عبد الحميد هيمة، دار الأمير خالد، الجزائر، ط2، 2014م.
- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة.
- دراسات في الدلالة والمعجم، رجب عبد الجواد، دار غريب، القاهرة، مصر، 2001م.
- دراسات في نظريات النحو العربي وتطبيقاته، صاحب أبو جناح، دار الفكر، ط1، 1998م.
- دروس البلاغة العربية، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992م.
- دروس التصريف في المقدمات وتصريف الأفعال، محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1995م.
- دراسة في علم الأصوات، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999م.
- دروس في المذاهب النحوية، عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1988م.
- دقائق التصريف، محمد بن سعيد المؤدب أبو القاسم، المحقق: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، سوريا، ط1، 2004م.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2016م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981م.
- رباعيات، عزالدين ميهوبي، دار الأصالة، الجزائر، ط1، 1998م.
- روضة الفصاحة، أبو بكر الرازي، تحقيق: خالد عبد الرؤوف الجبر، مراجعة: محمد بركات أبو علي، دار وائل، الأردن، ط1، 2005،
- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان ابن جني، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985م.
- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، 2003م.
- شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الإستراباذي، تحقيق: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، لبنان، 1982م.
- شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، بدر الدين محمد ابن الإمام جمال الدين محمد بن مالك، المحقق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، 2000م.
- شرح التصريح على التوضيح، خالد الأزهري، تحقيق: أحمد السيد سيد أحمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة.
- شرح التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، شرحه: محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1982م.
- شرح جمل الزجاجي، ابن عصفور، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.
- شرح الحدود في النحو، عبد الله بن أحمد الفاكهي النحوي المكي، المحقق: الدكتور المتولي رمضان أحمد الدميري، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1993م.
- شرح شذور ذهب في معرفة كلام العرب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 2003م.
- شذا العرف في فن الصرف، أحمد حملاوي، مؤسسة الرسالة ناشرون.
- شرح قطر الندى وبل الصدى، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة.
- شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، صفي الدين الحلبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
-شرح الكافية الشافية، ابن مالك، تحقيق: أحمد بن يوسف القادرين دار صادر، بيروت، ط1، 2006م.

- شرح مختصر التصريف العزي في فن الصرف، التفتازاني، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، المكتبة الأزهرية للتراث، ط8، 1997م.
- شرح المقدمة الكافية في علم الإعراب، ابن الحاجب، مطبعة عامره، 1309 هـ.
- شرح المكودي على ألفية ابن مالك، أبو زيد عبد الرحمن علي بن صالح المكودي، تحقيق: فاطمة راشد الراجحي، الدار المصرية، السعودية، القاهرة، 2004م.
- الصحاح تاج اللّغة وصحاح العربية، الجوهري، راجعه: محمد محمد تامر، أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحيث، القاهرة، 2009م.
- الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995م.
- الصرف وعلم الأصوات، ديزيره سقال، دار الصداقة العربية، بيروت، ط1، 1996م
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.
- الصورة الشعرية عند ذي الرمة، عهود عبد الواحد العكيلي، دار صفاء، عمان، ط1، 2010م.
- الصورة الشعرية عند لبيد العامري، قسمة مدحت حسين القيسي، دار الأيام، الأردن، 2015م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.
- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، الدار الجامعية، 1998م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، صالح عبد الفتاح، مكتبة، المنار، 1985م.
- علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية، عبد العظيم إبراهيم محمد المطعى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2001م.
- علم الأصوات وأصوات اللغة العربية، روعة محمد ناجي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2012م.
- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م.
- علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منقور عبد الجليل، اتحد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، قاسم البريسم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2018م
- علوم الصوتيات عند ابن سينا، محمد صالح الضالع، دار غريب، القاهرة، 2002م.
- علم العروض، محجوب موسى، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2014م.

- علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006م.
- علم اللغة العام، كمال بشر، دار المعارف، القاهرة، 1980م.
- علم اللغة، علي عبد الواحد وافي، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط9، 2004م
- علم اللغة النفسي مناهجه ونظرياته وقضاياه، جلال شمس الدين، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 2003م.
- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت.
- علم اللغة العام، عبد الصبور شاهين، دار النهضة العربية، بيروت.
- علم اللغة، حاتم صالح الضامن، منشورات بيت الحكمة، بغداد.
- علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006م
- علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2007م.
- علل التصريف، بعض الأدباء، تحقيق: محسن بن سالم العميري الهذلي، المكتبة الفيصلية، المملكة العربية السعودية، 2004م.
- العمد في التصريف، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، المحقق: البدراوي زهران، دار المعارف.
- العمدة في محاسن الشعر ونقده، أبو علي الحسن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م.
- علم وظائف الأصوات اللغوية، عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992م.
- عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م.
- في أصوات العربية دراسة تطبيقية، مجدي إبراهيم محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2011م.
- في أصول النحو، صالح بلعيد، دار هومة، 2012م.
- في البلاغة العربية، تأصيل وتجديد، مصطفى صاوي الجويني، منشأة المعارف، 1985م.
- في البلاغة العربية علم المعاني، البيان، البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت.
- فتح الأقفال وحل الإشكال للامية الأفعال لإبن مالك، بحرق الحضرمي، تحقيق: فتح الله صالح علي المصري، مكتبة نانسي، دمياط، 2004م
- في التحليل اللغوي، أحمد عمايرة، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1987م.
- فصول في علم اللغة العام، عبد الكريم الرديني، دار الهدى، الجزائر، 2009م.
- في علم اللغة العام، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، سوريا، ط6، 1993م
- في النحو العربي نقد وتوجيه، مهدي مخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م.

- الاقتراح في علم أصول النحو، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، 2006م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صبار، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2011م.
- القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، كلية العلوم، جامعة القاهرة، ط1.
- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تحقيق: أنس الشامي وزكريا أحمد، دار الحديث، مصر، 2008م.
- قواعد النحو والصرف، زين كامل الخويسكي، دار الوفاء، مصرن ط1، 2002م.
- الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري ضبط: أبو عبد الله الداني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2006م.
- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
- الكلمة في اللسانيات الحديثة، عبد الحميد عبد الواحد، دار قرطاج، تونس، ط1، 2007م.
- اللسانيات الأسلوبية، عبد الجليل مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2013م.
- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهر.
- لسانيات النص نحو المنهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007م.
- اللغة العربية وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، نادية رمضان النجار، مراجعة وتقديم: عبده الراجحي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م.
- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.
- ليس في كلام العرب، ابن خالويه، ضبط: ديزيره سقال، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2000م.
- مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، اعتنى به: هيثم جمعة هلال، دار مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 2015م.
- ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، محمد بن منوفي، دار هومة، الجزائر، 2011م.
- مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، مكتبة الجيزة العامة، القاهرة.
- مباحث في اللسانيات مبحث صوتي، مبحث تركيبي، مبحث دلالي، أحمد حساني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس، دار الفكر، 1979م.
- مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر الرازي، دار الهدى، الجزائر، ط4، 1990م.
- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997م.
- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، رحمن غركان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
- معجم مصطلحات العروض، محمد محي الدين مينو، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط2، 2014م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م.
- المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي نويوات، دار السهل، الجزائر، 2009م.
- المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان، دسوق، ط1، 2009م.
- الممتع في التصريف، ابن عصفور الإشبيلي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
- المفتاح في التصريف، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محسن بن سالم العميري الهذلي، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 1424 هـ.
- المنصف شرح تصريف المازني، ابن جني، تحقيق: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إحياء التراث القديم، ط1، 1954م.
- مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، دار قباء، القاهرة، 1997م.
- مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1990م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2008م.
- مناهج الصرفيين ومذاهبهم في القرنين الثالث والرابع من الهجرة، حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1989م..
- المفصل في علم العربية، الزمخشري، المحقق: فخر صالح قدارة، دار عمار، عمان، ط1، 2004م.
- المرتجل في شرح الجمل، ابن الخشاب، تحقيق ودراسة: علي حيدر، مكتبة مجمع اللغة العربية، دمشق، 1972م.
- معاني الأبنية في العربية، فاضل صالح السامرائي، الكويت، ط1، 1981م.
- المخصص، ابن سيده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م.
- مقصوصات صرفية ونحوية، ثامر إبراهيم المصاوره، جامعة مؤتة، الأردن، 2007م

- المقدمة الجزولية في النحو، عبد العزيز الجزولي، المحقق: الدكتور شعبان عبد الوهاب محمد، راجعه: حامد احمد نيل، فتحي محمد احمد جمعة، مطبعة أم القرى.
- معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، محمد إبراهيم عباده، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011م.
- المدخل إلى علم الصرف، محمد منال عبد اللطيف، دار الميسرة، الأردن، ط1، 2000م.
- المفيد في المدارس النحوية، إبراهيم عبود السامرائي، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007م.
- المدارس النحوية، التواتي بن التواتي، دار الوعي، الجزائر، 2008م.
- المدارس النحوية، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1999م.
- المعجم العربي الألفبائي، الجيلالي بن الحاج يحي بن عادية بلحسن بليش، تونس، 1974م.
- معجم المصطلحات النحوية والصرفية، محمد سمير نجيب اللبدي، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، بيروت، ط1، 1985م.
- مختصر النحو، عبد الهادي الفصلين دار الشروق، ط7، 1980م.
- مفتاح العلوم، محمد بن علي السكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الجيل، بيروت، ط2، 1982م.
- المختار من علوم البلاغة والعروض، محمد علي سلطاني، دار العصماء، سوريا، ط1، 2008م.
- مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، 2008م.
- مباحث في علم اللغة واللسانيات، رشيد عبد الرحمن العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2002م.
- مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الإحياء، الكتب العربية، القاهرة، ط1.
- المعجم الرائد، جبران مسعود، دار العلم للملايين، لبنان، ط7، 1992م
- المنجد في اللغة والأعلام، لويس معلوف، دار المشرق، بيروت، 1986م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
- النقد الجزائري المعاصر اللانسونية إلى الألسنية، يوسف وغليسي، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م
- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان ذريل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1986م.
- نزهة الطرف في علم الصرف، ابن هشام الأنصاري، تحقيق ودراسة: أحمد عبد المجيد هريدي، مكتبة الزهراء، القاهرة.

- نحو الفعل، أحمد عبد الستار الجواري، دار الفارس، 2006م.
- نزهة الطرف، شرح بناء الأفعال في علم الصرف، صادق بن محمد البيضاني.
- النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- همع الهوامع في شرح الجوامع، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، المحقق: أحمد شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان.

ثانيا: المراجع المترجمة:

- الأسلوبية، بيير جير، ترجمة: مندر عياشي، مركز النماء الحضاري، ط2، 1994م.
-أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة وتعليق: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1998م.
- البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيمائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999م.
-علم الدلالة إطار جديد، بالمر، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط1، 1995م.
-علم الدلالة، كلود جرمان و ريمون لوبلون، ترجمة: نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1997م.
- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1993م.
- نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م

ثالثا: سائل الماجستير والدكتوراه:

- أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، جبار أهليل ، زغير محمد الزيدي المياحي، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، العراق، 2011م.
- بناء الأسلوب في شعر عثمان لوصيف، السعيد قرفي، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مراح، ورقلة، 2018م.
- البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي، السعيد قرفي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010م.
- شعرية القصيدة عند عز الدين ميهوبي دراسة أسلوبية، عمر بن يحي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر2، 2016م.

- الظواهر الأسلوبية في شعر عثمان لوصيف، الصالح زكور، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة1، الحاج لخضر، 2018م.
- الظواهر الصوتية في قراءة الإمام نافع- سورة التوبة أنموذجا- دراسة صوتية ووظيفية وتطبيقية، راضية بن عربية، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011م.

رابعا: المقالات:

- أسلوب الحذف في ضوء الدراسات القرآنية والنحوية، محمد وليد سيف الدين حلاق، مجلة جامعة ذمار للدراسات والبحوث، العدد 12، ماي 2010م.
- إشكالية التقديم والتأخير في الدرس البلاغي التراثي، فاطمة بريكي، مجلة جامعة الملك سعود، كلية الآداب، مج: 20، 2008م.
- البنيات الأسلوبية للكتابة في شعر البهاء زهير، علي المدني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد الثامن، العدد الثاني، 2009م.
- تلقي النظريات الأسلوبية في الترجمات العربية، كتاب الأسلوبية، جورج موليينه أنموذجا، أحمد ملياني، مجلة التحبير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، المجد الثالث، العدد الثاني، جويلية 2021.
- جهود ابن سينا في البحث الصوتي " رسالة أسباب حدوث الحروف " أنموذجا، فاتح زوان، مجلة الصوتيات، جامعة سعد دحلب، البليدة، العدد الأول، 2005م.
- الحداثة اللسانية في التراث الصوتي العربي، مجلة القلم، جامعة وهران، العدد الثالث.
- الحذف في اللغة العربية قبين النحاة والبلاغيين واللغويين، أحلام علي باكر وعمود محمد مهدي أحمد، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة التيلين، العراق، المجلد: 18، 2017م.
- دلالة البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري الجزائري الحديث قراءة في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، حساين رابح محمد، مجلة اللسانيات التطبيقية، جامعة أبو القاسم سعد الله الجزائر-2-، العدد السادس، 2019م.
- الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر الشاعر حكيم ميلود أنموذجا، أحمد قيطون، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة، دار الخلدونية، الجزائر، العدد الرابع.
- ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية، فضل الله النور علي، مجلة العلوم والثقافة، جامعة السودان، مج: 12، 2012م.
- ظاهرة الحذف في النحو العربي محاولة للفهم، بوشعيب برامو، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الثالث، مارس 2006م.

- عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات، ج61، مج 16، 2007م
- مستلزمات البحث الأسلوبي تنظيرا وإجراء، طاطة بن قرماز، مخبر نظرية اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، العدد الثامن، 2018م.
- مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين مناصرة (ديوان جفرا أنموذجا)، يوسف زرقة، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، مج 10، 2002م.
- مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم (التناص أنموذجا)، عبد الحليم ريوقي، مجلة دراسات أدبية، جامعة ورقلة، العدد الثاني، 2008م.

خامسا: المواقع الإلكترونية:

- https://ar.wikipedia.org/wiki- بتاريخ: 2024/11/19 على الساعة 11.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات :

مقدمة	
المدخل التمهيدي : مصطلحات ومفاهيم	
أولا– مفهوم البنية :.....	6
1- لغة.....	6
2- إصطلاحا.....	7
ثانيا– مفهوم الأسلوب :.....	8
1- عند الغرب.....	8
2- عند العرب.....	12
ثالثا– مفهوم الأسلوبية :.....	15
الفصل الأول : السمات الصوتية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي	
أولا– مفهوم الصوت:.....	19
1- لغة.....	19
2- اصطلاحا.....	20
ثانيا– أنواع الأصوات :.....	21
1- فونيمات الصوامت.....	21
2- فونيمات الصوائت.....	21
3- فونيمات شبه الصوائت.....	22
ثالثا– مخارج الأصوات :.....	22
1- مفهوم المخرج :.....	22
أ- لغة.....	22
ب-اصطلاحا.....	22
رابعا– صفات الأصوات :.....	23
1- مفهوم الصفة :.....	23
أ- لغة.....	23

ب-اصطلاحا.....	23
ج- أنواع الصفات.....	23
خامسا- الإيقاع الخارجي :.....	24
1- الوزن.....	25
2- القافية.....	36
3- الروي.....	47
سادسا- الإيقاع الداخلي :.....	58
1- التكرار.....	58
2- الجناس.....	63
3- التصريح.....	65
الفصل الثاني : السمات الصرفية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي	
أولا- تعريف علم التصريف :.....	70
1- لغة.....	70
2- اصطلاحا.....	70
ثانيا- علم التصريف في الدراسات اللسانية الحديثة :.....	72
ثالثا- موضوع علم التصريف :.....	75
رابعا- الميزان الصرفي أو الصيغة :.....	75
خامسا- الكلمة :.....	78
سادسا- تعريف الفعل :.....	79
سابعا- أقسام الفعل من حيث الزمن :.....	80
1- الماضي.....	80
2- المضارع.....	80
3- الامر.....	81
ثامنا- أقسام الفعل من حيث الصحة والاعتلال :.....	96
1- الصحيح.....	96
2- المعتل.....	98

تاسعا– أقسام الفعل من حيث التجرد والزيادة :.....	101
1- المجرد.....	101
2- المزيد.....	102
3- أبنية الأفعال الثلاثية ومعانيها :.....	102
1- الثلاثي المجرد.....	102
2- الرباعي المجرد.....	110
4- أبنية مزيد الثلاثي ومعانيها :.....	111
1- أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة بحرف واحد ومعانيها.....	115
2- أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة بحرفين ومعانيها.....	118
3- أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة بثلاثة أحرف ومعانيها.....	121
4- أبنية الأفعال الرباعية المزيدة ومعانيها.....	121
عاشرا– أقسام الفعل من حيث التصرف والجمود :.....	121
1- المتصرف.....	122
2- الجامد.....	122
إحدى عشر– أقسام الفعل من حيث البناء للفاعل والبناء للمفعول :.....	122
1- المبني للفاعل.....	122
2- المبني للمفعول.....	123
اثنا عشر– تعريف الاسم :.....	124
ثلاثة عشر– أقسام الاسم :.....	125
1- بحسب التجرد والزيادة.....	125
2- أبنية الاسم المجرد.....	125
أ- أبنية الاسم الثلاثي.....	126
ب-أبنية الاسم الرباعي.....	128
ت-أبنية الاسم الخماسي.....	129
3- الاسم المزيد.....	129
4- أبنية الاسم المزيد.....	129

أربعة عشر– المشتقات ودلالاتها في دوان رباعيات :.....	130
1- المصدر.....	131
2- اسم الفاعل.....	133
3- اسم المفعول.....	137
4- اسم التفضيل.....	139
5- اسم الآلة.....	140
6- الصفة المشبهة.....	141
7- اسم المرة.....	143
8- صيغة المبالغة.....	145
9- اسما الزمان والمكان.....	147
خمسة عشر– الاسم بحسب الإفراد والتثنية والجمع :.....	150
أولا– أقسام الجمع :.....	151
1- أوزان جمع القلة.....	152
2- أوزان جمع الكثرة.....	152
ثانيا– صيغة المثنى ودلالاتها :.....	154
ثالثا– صيغ الجمع ودلالاتها :.....	154
الفصل الثالث : السمات النحوية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي	
أولا– تعريف النحو :.....	159
1- لغة.....	159
2- اصطلاحا.....	159
ثانيا– دوافع نشأة النحو العربي :.....	160
ثالثا– مساهمة النحو في بناء اللغة العربية :.....	162
رابعا– التقديم والتأخير :.....	163
1- تعريف التقديم والتأخير :.....	164
أ- مفهوم التقديم.....	164
ب-مفهوم التأخير.....	165

2- أغراض التقديم والتأخير وفائدته :.....	169
أ- في تقديم المسند إليه.....	170
ب-في تأخير المسند إليه.....	172
ت-في تقديم المسند أو تأخيره.....	172
خامسا- الحذف :.....	182
1- لغة.....	182
2- اصطلاحا.....	182
3- أسباب الحذف.....	184
4- شروط الحذف.....	189
5- أغراض الحذف.....	190
سادسا- النفي :.....	204
1- لغة.....	204
2- اصطلاحا.....	204
سابعا- التناص :.....	206
1- تناص العنوان.....	207
2- التناص مع القرآن الكريم.....	207
ثامنا- الأساليب الإنشائية :.....	209
1- أسلوب النداء.....	210
2- أسلوب الإستفهام.....	213
3- أسلوب الأمر.....	214
4- أسلوب النهي.....	215
5- أسلوب التمني.....	215
الفصل الرابع : السمات المعجمية والدلالية في ديوان رباعيات لعز الدين ميهوبي	
أولا- نظرية الحقول الدلالية :.....	218
1- التعريف بالنظرية.....	218
2- أنواع الحقول الدلالية.....	221

3- الأسس التي بينت عليها النظرية.....	223
4- أهم مميزات نظرية الحقول الدلالية.....	224
ثانيا- الحقول الدلالية المكونة لديوان رباعيات :.....	225
1- حقل الكون.....	225
2- حقل الإنسان وما يتعلق به.....	232
3- حقل الحيز المكاني.....	238
4- حقل الحيز الزماني.....	241
5- حقل الشخوص.....	246
6- الحقل الديني.....	249
7- حقل الفراق والبعد.....	253
8- حقل الحيرة والألم والتوجيع.....	257
9- حقل الحب والشوق والحنين.....	260
10- حقل الأمل والتفاؤل.....	264
11- حقل النباتات وما يتعلق بها.....	266
12- حقل الحيوانات والحشرات والطيور وما يتعلق بها.....	269
13- حقل الأعداد.....	274
14- حقل الزينة.....	276
ثالثا- الصورة الشعرية :.....	278
أ- لغة.....	278
ب-اصطلاحا.....	279
1- التشبيه.....	280
2- الاستعارة.....	284
3- الكناية.....	288
4- المجاز المرسل.....	295
5- الرمز.....	297
خاتمة.....	302

فهرس المصادر والمراجع.....	307
فهرس الموضوعات.....	321