

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: DL/13/11

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم شعبة الأدب العربي

ديوان مآسي وأين الآسي؟ لأبي الحسن علي بن صالح (1906 / 1994)

دراسة في البنى الأسلوبية وأبعادها الدلالية

إعداد الطالب:

كمال جبّار

تاريخ المناقشة : 2017/02/27

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

رئيسا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر(أ)	د/عمار بن لقرشي
مشرفا ومقررا	جامعة المسيلة	أستاذ	أ.د/محمد زهار
ممتحنا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر(أ)	د/محمد بن صالح
ممتحنا	جامعة قسنطينة	أستاذ	أ.د/ذهبية بورويس
ممتحنا	جامعة برج بوعريريج	أستاذ محاضر(أ)	د/رايح بن خويه
ممتحنا	جامعة بجاية	أستاذ محاضر(أ)	د/رزقي شمون
مدعوا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر(أ)	د/محمد دلوم

الموسم الجامعي : 2017/2016

العقيدة

يَزْخَرُ الأَدبُ الجَزائِرِيُّ المعاصِرُ بأَسْماءِ شِعْراءِ خَدَمُوا وَطَنَهُمْ، وَأُمَّتَهُمْ، وَالتَزَمُوا بِقَضائِهاَ المَصيرِيَّةِ عَلى غِرارِ القَضِيَّةِ الفِلسطِينِيَّةِ، وَ مَعاناةِ الشَّعبِ العَرَبِيِّ الفِلسطِينِيِّ الأَسيرِ وَالهَجَماتِ المَسعُورَةِ عَلى مِصالحِ الأُمَّةِ العَرَبِيَّةِ وَالإِسلامِيَّةِ فِي شَتى بَقاعِ العالِمِ، وَتَكَالَبِ القُوى الاستِعماريَّةِ العَرَبِيَّةِ عَلى الأُمَّةِ طَمَعًا فِي ثِروَتِها وَمدخِراتِها.

وَ مِنْ بَينِ هؤُلاءِ الشُّعراءِ، نَجِدُ الشَّاعِرَ أبا الحَسَنِ عَلي بنِ صالِح - رَحِمَهُ اللهُ- الَّذِي سَجَّلَ فِي دِيوانِهِ " مَاسِي!! وَأَيْنَ الأَسِي؟ " نِضالَ الأُمَّةِ الجَزائِرِيَّةِ وَالعَرَبِيَّةِ وَالإِسلامِيَّةِ الشَّجاعِ وَالمَربِرِ ضِدَّ الظلمِ وَ الطَغيانِ خِلالِ الفِترَةِ الَّتِي عاشَها. وَ عَلى الرَغمِ مِنْ كَلى ذلكَ لَمْ يَبلُغْ هَذا الشَّاعِرُ حَقَّهُ مِنْ اِهتمامِ الدارِسينَ بِأعمالِهِ الإِبداعيَّةِ. وَ لَعَلَّهُ الحافِزُ الأَساسِ الَّذِي دَفَعَنِي دَفْعًا إِلَى سِبرِ أَغوارِ قِصائِدِهِ، وَتَقديمِهِ إِلَى قُرَّاءِ الحَرفِ العَرَبِيِّ وَنَفِضِ غِبارِ النِسيانِ عَلى شِعْرِهِ. وَ بَعدَ القِراءةِ المُتفحِصَةِ وَالمُتأنِيَةِ لِلقِصائِدِ الَّتِي تُضمِنُها دِيوانُ " مَاسِي!! وَأَيْنَ الأَسِي؟ " حَدَّدْتُ عَنوانَ الدِراسَةِ بِـ:

دِيوانُ (مَاسِي!! وَأَيْنَ الأَسِي؟) لِلشَّاعِرِ أبا الحَسَنِ عَلي بنِ صالِحِ

" دِراسَةٌ فِي البَنيِّ الأَسْلُوبِيَّةِ وَابَعادِها الدَّلاليَّةِ. "

وَ تَكتَسِي الدِراسَةُ أَهمِيَّةَ خَاصَّةً مِنْ عِدَّةِ نِواحٍ، إِذْ تُسلطُ الضِوءَ عَلى شاعِرِ جَزائِرِي وَطَني، مِناضِلِ بالكَلِمَةِ المُبدِعةِ، التَزَمَ فِي أَشعارِهِ التَزامًا صارِمًا بِقَضايا أُمَّتِهِ، وَأَفصحَ عَنِ هُمومِها، وَآمالِها، وَأمانِيها، وَطُموحاتِها.

نَشَطَ فِي السَّاحَةِ الأَدبِيَّةِ مِنْذُ حَقَبَةِ طَويَلَةِ مَضتْ لَمْ يَأخُذْ حَقَّهُ كِفايَةً - كَما أَحسَبُ - مِنْ العِنايةِ وَالتَقديرِ. عَلى الرَغمِ مِنْ أَنَّ أَشعارَهُ نَشِرتْ فِي صِحفٍ وَمِجَلاتٍ عَديِدَةٍ، وَدُوَّنَ اسْمَهُ فِي مَعجَمِ البابِطينَ لِلشِعْراءِ العَرَبِ المُعاصِرِينَ، الَّذِي تُنتِجُهُ مَؤسِسةُ سَعودِ البابِطينِ.

وَ لِهَ دِيوانانِ شِعْرِيانِ مُطبوعانِ:

1. دِيوانُ أبا الحَسَنِ عَلي بنِ صالِحِ، نَشِرتْ المَؤسِسةُ الوَطَنيَّةُ لِلكتابِ سَنةَ 1984 م.

2. دِيوانُ " مَاسِي!! وَأَيْنَ الأَسِي؟ "، نَشِرتْ المَؤسِسةُ الوَطَنيَّةُ لِلكتابِ سَنةَ 1988 م.

فَضلا عَنِ ذلكَ، فَالدِّراسَةُ جَهدٌ مُتواضِعٌ يَضافُ إِلى الجَهودِ الكَثيرَةِ، الَّتِي اتَّخَذتِ الأَسْلُوبِيَّةُ رَؤْيِيَّةَ نَظريَّةٍ، وَمنهجا إِجرائِيًّا فِي مِقارِبَةِ النِصوصِ الأَدبِيَّةِ الإِبداعيَّةِ.

أَضفُ إِلى ذلكَ فَإِنَّ الدِيوانَ مَوضوعَ الدِراسَةِ لَمْ يَدْرُسَ مِنْ قَبْلُ.

وَ تُهدَفُ الدِراسَةُ إِلى ما يَلي:

1. تحديد الأطر الفنية والأساليب اللغوية التي تمتاز بها لغة الشعر عند الشاعر أبي الحسن علي بن صالح مما يفضي إلى الوقوف على السمات الأسلوبية التي تميزه.
 2. والكشف عن أهمية تطبيق الأسلوبية في تحليل الخطاب الشعري، وقدرتها على اكتناه أسرارها والوقوف على بنيتها العميقة والمؤثرة في الآخر.
 3. وتحديد خصائص اللغة الشعرية، وما تمتاز به من تحولات سواء أكانت في البنى الصوتية، أم الصرفية، أم النحوية، أم الدلالية، أم المعجمية.
 4. وصف نظام اللغة العربية باعتماد نصوص شعرية عربية اشتمل عليها ديوان " مآسي!! وأين الآسي؟ " لكشف أسرارها وطرق استعمالها.
- وبناء على ذلك تسعى الدراسة إلى الإجابة عما يلي:
- أ. ما مدى قدرة الأسلوبية على كشف قوانين الإبداع في بنية الخطاب الشعري المعاصر؟.

ب. وما الذي يمكن أن تضيفه إلى المناهج النقدية التقليدية؟.

ج. وما السمات الأسلوبية للشاعر؟.

وتسعى إلى ربط هذه الإشكالية الصعبة بواقع البحث الأسلوبي من خلال ما ستضفي إليه من نتائج في خاتمة الدراسة.

وللوصول للغاية وتحقيق النتيجة المرجوة، استعنت بمجموعة من المراجع، التي تدرج ضمن الدراسات الأسلوبية التطبيقية، توسمت فيها المعين على ولوج خبايا الديوان المدروس وسير أغواره وكشف أسرارها منها: " خصائص الأسلوب في الشوقيات " لـ: محمد الهادي الطرابلسي، و " البنية اللغوية لبردة البوصيري " لـ: رابح بوحوش و " البنى الأسلوبية " لحسن ناظم، و " المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي " للأحمدي نويوات وغيرها... وقد اعتمدت الدراسة على مقولات الأسلوبية البنوية، التي تتسم بقراءتها للنص الأدبي قراءة شاملة ومتكاملة ومنتظمة، وتدرس نظام العلاقات بين أنظمتها المختلفة (الصوتية والصرفية، والتركيبية، والدلالية)⁽¹⁾، وأفاد من الوصف، والاستقراء، والتحليل، والتأويل

(1) ينظر: درويش، أحمد " الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه "، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984 م. ص 66س.

واسـتعان بالإحصاء في حدود الإمكانيات. وقسمت الدراسة إلى مدخل، وأربعة فصول، تطرقت في المدخل إلى تعريف الشاعر والمدونة (الديوان الشعري). و ضبط مدلول المصطلحات الواردة في عنوان البحث. وفي الفصل الأول: درست البناء الصوتي في مبحثين: عالج المبحث الأول خصائص البنية الإيقاعية، وركزت فيه على عنصرى الوزن والقافية، وتناول المبحث الثاني البنية الصوتية ودرس إيقاع الأصوات والكلمات إضافة إلى التجنيس والتكرير.

و درس الفصل الثاني: البنية الصرفية في مبحثين: خصص المبحث الأول لأبينة الأفعال

و ركز المبحث الثاني على دراسة أبينة الأسماء.

وتطرق الفصل الثالث: إلى البنية التركيبية في مبحثين، إذ تناول المبحث الأول: البنية

النحويّة، وأردف بمبحث آخر تطرق إلى شعريّة التناص.

وخصّص الفصل الرابع: للبنية الدلالية، وقسم إلى مبحثين: الرمز وإيحاءاته الدلاليّة

والحقول الدلاليّة.

في الأخير فقد دأب الباحثون على ذكر الصعوبات، التي اعترضت سبيلهم أثناء إنجازهم بحوثهم. ويمكن القول إنّه ليس من الضرورة الإطناب في سرد ذلك، لأن طريق البحث وعر محفوف بالعراقيل والصعوبات، فعلى الباحث التسلح بالعزيمة القوية، والصبر، والأناة. إذا رمى الظفر بأحسن النتائج، فلأبداً للشهد من نحلٍ يُمنعهُ. (2)

ولعلي أذكر من الصعوبات التي اعترضت طريقي بعض العناء الذي وجدته في إعداد

البحث بسب ارتباطاتي الأسرية، وبفضل الله ومّته وكرمه تجاوزت ذلك.

ولا يفتوني أن أقدم الشكر الجزيل للأستاذين المشرف على البحث ومساعدته الفاضل على الجهود المبذولة لإخراج هذا العمل المتواضع في أحسن صورة. ثمّ الشكر موصول لجنة المناقشة على ما تكبدته من مشقة قراءة البحث، وما ستقدمه لي من نصح وتوجيه، الذي سيعبد لي الصراط المستقيم على درب البحث العلمي. و أقدم الشكر لكل من قدم لي يد المساعدة من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيب

(2) شطر من قول الحلبي: لا بد للشهد من نحل يمنعه لا يجتنى النفع من لم يحمل الضّرا. (ينظر " ديوان صفي الدين

الحلبي "، دار صادر، بيروت (د. ت)، ص: 69.

المدخل

أولاً: تعريف الشاعر:

أ. حياته

ب. مؤلفاته

ثانياً: تعريف الديوان:

ثالثاً: تحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث:

أولاً: البنى: (STRUCTURES)

ثانياً: الأسلوبية: (*stylistique*)

ثالثاً: البنى الأسلوبية

رابعاً: الدلالية

أولاً: تعريف الشاعر⁽¹⁾:

أ. حياته: أبو الحسن علي بن صالح بن عمر شاعر جزائري من مواليد "القرارة" سنة 1906م بولاية غرداية (جنوبي الجزائر). بالقرارة تتلمذ على يد الشيخ محمد بن الحاج إبراهيم الطرابلسي حتى أتم حفظ القرآن الكريم.

وفي سنة 1917م رحل صحبة والده إلى تونس لطلب العلم، وانخرط في سلك البعثة العلمية الأولى من وادي ميزاب. فكان تلميذاً بمدرسة السلام، فالخلدونية، وطالبا بجامع الزيتونة.

عاد إلى أرض الوطن، وفي سنة 1928م تأسست ببسكرة أول مدرسة عربية حرة عصرية، فكان بها مديراً ومعلماً، ومنذ ذلك العهد وهو يعمل في حقل التعليم الحر. وفي سنة 1955م انخرط في صف النضال ضد الاستعمار الفرنسي إلى أن نالت الجزائر استقلالها سنة 1962م.

وبعد الاستقلال عُين أستاذاً في التعليم الرسمي في الجزائر العاصمة حتى أحيل إلى التقاعد سنة 1971م.

وعَمِلَ طيلة حياته على خدمة لغة الضاد، وكان يعدّ تدريس اللغة العربية جهاداً دينياً وقومياً ضد الاستعمار والغزو الفكري والثقافي. وعُرف بنشاطه الاجتماعي، والثقافي والخيري في الأماكن التي استقر بها.

وافه الأجل بالقرارة سنة 1994م رحمه الله، وأسكنه فسيح جنانه.

ب. مؤلفاته: التزم شاعرنا في نتاجه الشعري التزاماً صارماً بقضايا وطنه الجزائر، وأمته العربية والإسلامية. واستحق بهذا الصنيع أن يسمى شاعر الالتزام الوطني، والعربي والإسلامي عن جدارة، فسجّل بحروف من الأسى الأحداث الجسام التي مرت بها الأمة. ويُعدُّ من رواد النهضة الشعرية في الجزائر، ويحسب على تيار الشعر الديني المحافظ الذي كان له دور كبير في الحفاظ على مقومات وجود الأمة الجزائرية في تلك العصور الحالكة، و

(1) اعتمدت في إعداد هذه الترجمة المختصرة للشاعر على مرجعين أساسيين: هما ديوان (مآسي وأين الآسي؟)، وموقع البابطين للشعراء العرب المعاصرين.

واكب جهابذة الشعر الجزائري على غرار محمد العيد آل الخليفة، و مفدى زكريا وغيرهم
و نُشر أغلب قصائده في الدوريات الجزائرية منذ عشرينيات القرن العشرين.
له ديوانان شعريان مطبوعان:

✓ ديوان أبو الحسن علي بن صالح، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1984 م. ضمن سلسلة شعراء الجزائر.

✓ ديوان " مآسي!! وأين الآسي؟ " نشر المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1988 م.
و دُوِّنَ اسمه في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الذي تنتجه مؤسسة سعود
البابطين.

وفكره الذي يتجلى من قصائده لا يخرج عن إطار المدرسة الإصلاحية الدينية الوطنية
القومية، التي اتخذت الشعر رسالة نضالية خدمة لقضايا الأمة المصيرية، وأجلها قضية فلسطين
السلبية. ويلجأ في بعض أشعاره إلى استخدام نظام المربعات والمخمسات.
وأسم أسلوبه بالجزالة والرصانة، فلغته سلسة واضحة و بعيدة عن التكلف والتصنع
لاهتمامه بالتوصيل أكثر من التشكيل، فهو شاعر فكرة في المقام الأول، لكنها لا تخلو من
صدق في، يلمسه القارئ المتذوق، وهو يتغنى بأشعاره ويرددها.

ثانيا: تعريف الديوان:

ديوان " مآسي!! وأين الآسي؟ " نشر المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1988 م، جاء من
حيث الشكل في حجم صغير (شكل كتاب جيب)، واحتوى على مائة وثمان وثلاثين
صفحة. قسّمه إلى مقدمة شعرية قصيرة بعنوان "خيالي"، طلب فيها الشاعر من قراء أشعاره
أن يدعوا له بالرحمة قائلا:

فِيَا نَاطِرًا ظَلِي، ادْعُ لِي مُتَرَحِّمًا بِسِرِّ، فَرَبِّي عَالِمٌ بِالسَّرَائِرِ

واشتمل الديوان على واحد وعشرين قصيدة - إذا استثنينا القصيدة التمهيدية
(خيالي)-، ووردت القصائد متباينة من حيث طول النفس فيها، أو قصره أي: عدد أبيات
القصيدة الواحدة. و قد نُظِمَهَا جميعاً على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد دونت

مسيرة الشاعر الفنية، وسجلت تجارب حياتية ثرية عاشها، وتعاقت عليها السنون، منها الوطنية، والتاريخية، و المعبرة عن قضية فلسطين الأسيرة، والقضايا العربية و الإسلامية. و اللافت للنظر أن الشاعر وضع لكل قصيدة عنوانا رئيسيا ملائما لمضمونها، تعقبه عناوين أخرى فرعية للمقاطع المكونة للقصيدة.

وقد رتب القصائد في الديوان حسب تاريخ إبداعها. وهذا ما يبرزه الجدول التالي:

رقم الصفحة في الديوان	عنوان القصيدة الرئيس	الأغراض الشعرية	الرقم
29	- عهد بلفور شؤم	سياسية عاجلت قضية فلسطين والقدس الأسيرة	01
37	- هل وحدة كبرى		
41	- نكسة يونيو		
49	- هل رمضان والقدس يهان		
53	- كيف يسعد عيد؟		
59	- نريد سلاما لا استسلاما		
63	- في مكة تلبية وفي القدس بلية		
69	- العام الجديد والقدس مكبل بالحديد		
77	- عاصفة فتح		
83	- اليهود يحرقون المسجد الأقصى		
105	- صبره وشتيلة		
115	- من ملحمة عيد الثلاثين		
123	- يوم التضامن مع فلسطين		
09	- المقدمة		
13	- مأساة سقوط غرناطة	تاريخية سياسية (رثاء سقوط الأندلس) و (حرب العراق وايران) (احتلال ايطاليا للحبشة) و(الاعتداء الإرهابي على ليبيا)	02
17	- ابك مثل النساء		
91	- مأساة وأين الاساة؟		
23	- يا رجال الأحباش		
129	- الاعتداء الإرهابي على ليبيا		
33	- نزول الأفرنج بسيدي فرج	وطنية (تاريخية)	03
97	- نكبة زلزال الأصنام		
05	- خيالي	شخصية	04

وأقوم في العنصر الموالي بضبط المصطلحات العلمية الواردة في عنوان البحث، قصد

إزالة اللبس، وتنوير القارئ بمدلولها، ليتسنى له فهم مضمون البحث فهما عميقا وصحيحا.

ثالثا: تحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث:

أولا: البنى: (STRUCTURES)

1. لغة:

البنى في اللغة جمع مفردة بنية، وهي مأخوذة من الفعل بنى " الباء والنون أصل واحد، وهو بناء الشيء بضمّ بعضه إلى بعض. نقول: بنيتُ البناءَ أبنية. " (1)

2. اصطلاحا:

" البنية (STRUCTURE) جهاز، يعمل حسب قوانين تحكمه، ولا تُموّله هذه البنية ولا بقاءها إلا بفضل القوانين نفسها.

فالبنية عالمٌ مكثفٌ بذاته، وهي ليست ركائما من العناصر التي لا يجمعها جامع. فالعناصر المكونة للبنية إنما هي كلٌّ، تُشكّله ظواهر متضامنة بحيث إن كلا منها يرتبط ارتباطا عضويا ببقية الظواهر [...] ولا قيمة له في ذاته. " (2)

نستنبط من تعريف البنية أن معطيات اللغة لا يمكن أن تدرس منعزلة، بل يجب أن تحدد داخل الجهاز الذي ينضدها ويخضعها لقوانينه، لأنّها تُكوّن عناصر بنية ما.

ثانيا: الأسلوبية:

إذا قمنا باستقراء المفاهيم المختلفة والمتباينة، التي قدمت للأسلوبية، نجدها تصبّ في مجموعات ثلاث، كما لخصها صلاح فضل:

" أولا: مجموعة التعريفات التي تُردُّ الأسلوب طبقا للنموذج التواصلية المعروف في الدراسات الإنسانية إلى المرسل [...].

ثانيا: تعريفات تتركز حول الخواص الممثلة في النص ذاته بعضُ النظر عن قائله [...].

(1) ابن فارس(أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون(دار الفكر للطباعة والنشر(د. ت))، ص 302.

(2) لوشن (نور الهدى)، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، (جامعة الشارقة، المكتب الجامعي الحديث، 2008م)، ص300.

ثالثا: تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر إلى الطرف الثالث في التواصل و هو المتلقي [...].⁽¹⁾

وهذا عرض لبعض التعريفات التي أعطيت للأسلوبية عند الدارسين الغربيين، وعند الباحثين العرب. أورد أصحاب كتاب " الأسلوبية والبيان العربي " ⁽²⁾: تعريفا " لجاكسون " عرف فيه الأسلوبية " بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفنيين بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون اللسانية ثانيا. "، و هناك تعريف آخر في الكتاب نفسه ⁽³⁾ " لآريفاي " Michel Arrivé: نعت الأسلوبية، بأنها " وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات. " وعرف بيار قيرو الأسلوبية: " ويمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف. إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية. " ⁽⁴⁾ وأورد صاحب كتاب "مناهج النقد الأدبي" تعريفا لجون ديوا (وأصحابه) للأسلوبية بقولهم: " إنها الدراسة العلمية L'étude Scientifique للأسلوب في الأعمال الأدبية. " ⁽⁵⁾

وفي كتابه: محاولات في الأسلوبية البنوية (1971)، يحدد ريفاتير مفهوم الأسلوبية بأنها تُعنى بالنصّ في ذاته ولذاته. أي: دون الالتفات إلى الاعتبارات التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية المحيطة به. ⁽⁶⁾

وفي كتابه(الأسلوبية والأسلوب)، فالأسلوبية في نظر عبد السلام المسدي هي "البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب. " ⁽⁷⁾ ويستشف من تعريف عبد السلام

(1) فضل (صلاح)، مناهج النقد المعاصر، (المغرب، أفريقيا الشرق، 2002م)، ص 88، 89.

(2) خفاجي (محمد عبد المنعم)، فرهود (محمد السعدي)، شرف (عبد العزيز)، الأسلوبية والبيان العربي، (ط1، الدار المصرية اللبنانية بيروت، 1996م)، ص23.

(3) خفاجي (محمد عبد المنعم)، فرهود (محمد السعدي)، شرف (عبد العزيز)، الأسلوبية والبيان العربي، ص23.

(4) قيرو (بيار)، الأسلوبية، (ط2، ترجمة: منذر عياشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 1994م)، ص09.

(5) وغيليسي (يوسف)، مناهج النقد الأدبي، (ط1، المحمدية، الجزائر، جسور للنشر والتوزيع، 2007م)، ص 84.

(6) عزام (محمد)، " الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتير"، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 905، بتاريخ 2004/05/01م. (موقع إتحاد الكتاب العرب بسوريا على شبكة الإنترنت www. awu- dam-

.org)

(7) المسدي (عبد السلام)، الأسلوبية والأسلوب، (ط3، تونس، الدار العربية للكتاب، 1982م)، ص 33،

المسدي تأثره بالمصطلح الفرنسي (science du style)، ويعرفها رابح بوحوش الذي فضل ترجمت كلمة Stylistics إلى العربية بالأسلوبيات بقوله: " وهي كلمة مركبة من وحدتين: الجذر: " Stylus " التي تعني أداة الكتابة، أو القلم في الأصل اللاتيني، ومن اللاحقة: " يّات " "Ics"، المكونة هي بدورها من الوحدة المورفولوجية " يّة " " Ic " التي تفيد النسبة، وتشير إلى البعد المنهجي و العلمي لهذه المعرفة. من " ات " " S "؛ الدالة على الجمع. كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علوم الأسلوب. " (1)، ويظهر أن رابح بوحوش، قد عوّّل في تعريفه على المصطلح الإنجليزي. (Stylistics)

وينعتها منذر عياشي بأنها علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، و لكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، و لذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب و الاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات. (2) والأسلوبية في نظر جوزيف ميشال شريم: " هي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية" (3)

وإذا تأملنا التعريفات المقدمة للأسلوبية، والتي وضّحناها من قبل، يبدو لنا اختلافها في تحديد مدلول مصطلح الأسلوبية، وعلى الرغم من ذلك فهي تشترك في تأكيدها على موضوعية البحث الأسلوبي وأّسامه بالعلمية، واعتماده في التحليل على المنهج اللساني. نتطرق في النقطة الموالية الى ضبط مدلول مصطلح " البنى الأسلوبية"

ثالثا: البنى الأسلوبية:

يقصد بالبنى الأسلوبية مستويات تحليل اللغة، التي يعتمدها التحليل الأسلوبي البنوي. هذه الدراسة تنطلق من الصوت حيث يحلّل الدارس الأصوات الكلامية، ويصنفها ويهتم بكيفية إنتاجها وانتقالها واستقبالها، ويطلق عليها علم الأصوات العام.

(1) بوحوش (رابح)، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، (عناية، منشورات جامعة باجي مختار، (د. ت)، ص 3.
(2) عياشي (منذر)، مقالات في الأسلوبية، (ط 1، دمشق، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1990م)، ص 29.

(3) شريم (جوزيف ميشال)، دليل الدراسات الأسلوبية، (ط 2، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، 1987م)، ص 37، 38

أو يدرس وظائف الأصوات ضمن علم الصوت الوظيفي أو التغيرات التاريخية للأصوات ضمن علم الأصوات التاريخي وتردف بالصرف أي: دراسة الصيغ اللغوية ويركز على تلك التغيرات التي تعترى صيغ الكلمات فتحدث معنى جديدا وتمر على النحو الذي يختص بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات كلامية ودراسة تركيب الجملة وتقف على الدلالة الذي يختص بدراسة معاني الكلمات و تختم بالمعجم، الذي يولى اهتماما بتوضيح كيفية نطق الكلمة ومكان تغيرها وطريقة هجائها وكيفية استعمالها في لغة العصر الحديث.

رابع: الدلالية:

- الدلالة لغة:

مشتقة من الفعل (دلّ) بمعنى: أرشد، سدد، وجّه [...]، في نحو قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابِ أَلِيمٍ [الصف: 10] ". وقوله عزّ وجلّ: ﴿ إِذِ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ مَنْ يَكْفُلُهُ ۗ فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ ۗ وَفَتَلْتَنَّ نَفْسًا فَنَجِّنَاكَ مِنَ الْغَمِّ وَفَتَنَّاكَ فُتُونًا ۗ فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَىٰ قَدَرٍ يَا مُوسَىٰ [طه: 40]

" جاء في مقاييس اللغة لابن فارس، قوله في مادة (دلّ): الدال و اللام أصلان: أحدهما إبانة الشيء بأمانة تتعلمها، والآخر اضطراب في الشيء. فالأول قولهم: دللت فلانا على الطريق، والدليل: الأمانة في الشيء، وهو بين الدلالة والدلالة. والأصل الآخر قولهم: تدلّ الشئ إذا اضطرب، قال أوس:

أَمْ مَنْ لِحِيٍّ أَضَاعُوا بَعْضَ أَمْرِهِمْ بَيْنَ الْقُسُوطِ وَبَيْنَ الدِّينِ دَلْدَالٍ
والقُسط: الجور، والدِّين: الطاعة

ومن الباب دلّال المرأة، وهو جُرأتهما في تَعْنُجٍ وَشِكْلِ، وكأنّها مخالفةٌ وليس بها خلاف، وذلك لا يكون إلا بتمايل واضطراب، ومن هذه الكلمة: فلان يُدِلُّ على أقرانه في الحرب، كالبازي يُدِلُّ على صيده. " (1)

- المعنى الاصطلاحي:

(1) ابن فارس(أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، ص 259، 260.

علم الدلالة، الدلالات، الدلالية، علم المعنى [...]، وهي مصطلحات شتى رائجة في
الدرس الدلالي العربي الحديث، وهذه المصطلحات جميعا تقابل المصطلح المعروف في
الفرنسية Sémantique أو الإنجليزية: Semantics.

ويسوق الدارسون تعريفات شتى لعلم الدلالة منها: علم الدلالة هو: "دراسة المعنى." "و هو العلم الذي يدرس المعنى."، "و هو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى."، "و هو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى." "و هو فرع من علم اللغة يدرس العلاقة بين الرمز اللغوي ومعناه، ويدرس تطور معاني الكلمات التاريخية، وتنوع المعاني والمجاز اللغوي، والعلاقات بين كلمات اللغة."⁽¹⁾

وكل هذه المفاهيم تصبّ في معنى واحد، فقد أكدت جميعا موضوع علم الدلالة الذي لا يخرج عن دراسة المعنى.

أتطرق في الفصل الأول من البحث إلى تحليل الموسيقى الداخلية والخارجية لقصائد الديوان.

(1) ينظر: علم الدلالة العربي لـ: فائز الداية، وعلم الدلالة لـ: أحمد مختار عمر، وعلم الدلالة إطار جديد لـ: ف، بالمر.

الفصل الأول

أولاً: البنية الإيقاعية

1- الوزن

2- القافية

أولاً: لقب القافية

ثانياً: حرف الروي

ثانياً: خصائص البناء الصوتي: (الموسيقى الداخلية)

1. التشابه الصوتي

• إيقاع الأصوات

• التصريع

2. التشابه اللفظي

• إيقاع الكلمات المكررة

• الجناس

البنية الإيقاعية

تُعدُّ البنية الإيقاعية اللبنة الأساسية في بناء النص الشعري، وهي السِّمة الأساسية في الشعر من الناحية الصوتية، وتأتي مكملة للدلالة. وبفضلها يتسنى لنا التمييز بين الشعر و الكلام العادي.

فما المقصود بالبنية الإيقاعية؟

لا غَرَوَ أنَّ البنية الإيقاعية تعني الوزن والقافية، أو ما اصْطُلِحَ على تسميته بالإيقاع. إذ قَصَرَ الكثير من النُّقاد الإيقاع على عنصري الوزن والقافية، وقد اعتمدوا في ذلك على وصف قدامة بن جعفر للشعر بأنه " كلامٌ موزونٌ مقفى يدلُّ على معنى "،⁽¹⁾ ونجد طه حسين يصف الشعر أيضا بقوله: " نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذي يقصد به الجمال الفني".⁽²⁾ ويعرف محمد غنيمي هلال الإيقاع بأنه " وحدة النِّعم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقرات الكلام، أو أبيات القصيدة."⁽³⁾ وقصد بالحركات والسكنات الصوائت والصوامت، ويفهم من هذا القول أن ركيزة بناء النص الشعري موسيقيا تواتر الصوائت *voyelles* والصوامت *consonnes*⁽⁴⁾ وتتابعهما، فإذا تساوت أحدثت إيقاعا محكما ومتناغما يشد المتلقي ويهز نفسه ويطر به. ويذهب محمد العمري إلى أن " الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر منذ القدم، أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يناع في شعريتها [...] وحين أقول المميز لا أعني الكافي، بل أعني الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر."⁽⁵⁾

(1) ابن جعفر (قدامة)، نقد الشعر: (تحقيق. د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، (د. ت)، ص 64.

(2) حسين (طه)، في الأدب الجاهلي، (مصر، دار المعارف، 1964 م)، ص 312.

(3) محمد (غنيمي هلال)، النقد الأدبي الحديث، (بيروت، دار الثقافة، 1973 م)، ص 461.

(4) تضاربت آراء الدارسين العرب في ترجمة المصطلحين، فهما عند إبراهيم أنيس (أصوات ساكنة، وأصوات لين)، وعند محمود السعرا (صوامت وصوائت)، وعند تمام حسان (أصوات صحيحة، وأصوات علة). . .

(5) العمري (محمد)، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث - مفاهيم وأسئلة- ع 14، 14 أفريل 1999. موقع مجلة

فكر ونقد على شبكة الانترنت <http://www.aljabriabed.net>

ويقول محمد صابر عبيد إن المقصود تحديدا بالإيقاع: " هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر في النثر في حين يحدد الوزن: بأنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"⁽¹⁾

فالأقوال المعروضة سابقا تبرز بوضوح اختلاف الدارسين في مسألة الإيقاع اختلافا شديدا، وتعدد وتباين آرائهم في شأنها، والمقام لا يسمح لبسط القول في هذه القضية الشائكة، لكيلا نبتعد عن موضوعنا المستهدف.

وخلاصة القول، فإنّ الإيقاع الذي يفهم من التعريفات المقدمة، يشمل عناصر عدّة تتكاثف وتتواشج فيما بينها. ويبدأ من الموسيقى الخارجية التي تمثلها الأوزان العروضية بأشكالها المختلفة فهي أوعية وقوالب، سواء أكانت قديمة مألوفة أم جديدة مبدعة، ونظام انتشار القوافي، وشدة تنوعها. يضاف إليها الموسيقى الداخلية التي تنبعث من حسن اختيار المبدع لكلماته، وصدق تعبيرها عن خوالج نفسه ومكنوناتها، وتناغم وانسجام حروفها وتكرار بعضها، هذا التكرار الذي يولّد إيقاعا موسيقيا جذابا، تستأنس به النفس وتسكن. لذا عدّ نقاد الأدب الوزن والقافية من أهم أدوات الإيقاع، فهو جنس والوزن والقافية عنصران ضروريان في هذا الجنس.

ويرصد المبحث الموالي الأوزان الشعرية في ديوان " مآسي، وأين الآسي " باستقراء قصائد الشاعر قصيدةً قصيدةً.

1. الوزن

أجمع النقاد القدماء جلّهم على أنّ الشّعر يقوم على أربعة أركان: وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية. فهذا حدّ الشّعر على حسب قولهم، لأنّ من الكلام العادي ما هو موزون ومقفى وليس بشعر، لافتقاده القصد والنية على غرار بعض آيات الذكر الحكيم التي وردت

(1) عبيد (محمد صابر)، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، (دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م)، ص26.

موزونة ولا تُعدّ من الشعر بتاتا. ويذهبون إلى أن أعظم أركان حدّ الشعر الوزن، لأنّه يختص به. ويرى بعضهم أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية. (1)

والوزن العروضي من أبرز عملية الإبداع الشعري، " فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى [...] فهو كالعقد المنظوم. " (2)

وأحسن إبراهيم أنيس القول وذلك عند تشبيهه الوزن بالعقد المنظوم فالتجربة الواقعية تبين أن العقد المنظوم كلما أجيد صنعه، زاد جماله، وأبهر الناس بروعته، والقول ذاته يقال على الوزن في القصيدة الشعرية العصماء، إذ لا يمكن الفصل بين الوزن والشعر إطلاقا، ومن أراد الفصل بينهما يمثّل عمله إلى حد كبير الفصل بين الشعر والعاطفة. وعند استقراء الوزن العروضي في ديوان " مآسي وأين الآسي؟ " يتضح لنا بجلاء أن الشاعر سلك درب القصيدة التقليدية العمودية، واقتفى أثرها، ويبدو أنه فضلها على اقتناع ولا غرابة في هذا الأمر، فشاعرنا نشأ وترعرع في بيئة دينية محافظة أثرت دون شك في اختياراته الفنية، وهذا على الرغم من مواكبة شاعرنا لحركة التجديد التي مست القصيدة العربية آنذاك.

والقصيدة العمودية التقليدية وُجدت في عصور الأدب البعيدة في شعر الجاهليين وشعراء صدر الإسلام، ومازالت حية ترزق إلى يومنا، متحدية الضربات القاسية التي وجهها لها دعاة الحداثة والمعاصرة وأصحاب دعوات التجديد، وهي تمثل جزء من تراث الأمة الأدبي ومازالت محافظة على نهجها المتوازي سواء أكان ذلك في البحر أم في القافية.

(1) ينظر: حسني (عبد الجليل يوسف) ، موسيقى الشعر - دراسة فنية عروضية- (ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب

1989م)، ص10

(2) إبراهيم (أنيس) موسيقى الشعر، (ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965م)، ص13.

وتنعت بالقصيدة الخليلية نسبة إلى " الخليل بن أحمد الفراهيدي " (175/100م) هذا العالم اللغوي الفذ الذي أبدع علم العروض في القرن الثاني الهجري " واستطاع أن يحدد للقصائد التي تنفق في موسيقاها وزنا سماه البحر كما استطاع أن يكشف علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه مجزوءً ومشطوراً ومنهوكاً. " (1)

وتمسك الشاعر بالقصيدة الخليلية هو حلقة وصل بين ماضي الأمة وحاضرها، واعتراف ضمني بأهمية تراث الأمة التليد، لأن الأمة التي تريد أن تنهض لا تتنكر أبداً لمورثها الثقافي القديم.

فالمتصفح لديوان الشاعر يتبين له أنه احتوى على واحد وعشرين قصيدة كل قصيدة اشتملت على مقاطع معنونة تختلف من قصيدة إلى أخرى من حيث العدد، ويجمعها وزن واحد وحرف روي واحد وقافية موحدة.

والجدول التالي يلخص ذلك، وقمت - عند تحديد النسبة المئوية لورود البحر في الديوان -

بإجراء العملية الحسابية التالية: عدد ورود البحر في الديوان ضرب مائة والنتيجة المتحصل عليها تقسم على عدد القصائد الموجودة في الديوان جميعاً.

الرقم	عنوان القصيدة	البحر	عدد ورود البحر	النسبة
1	1.خيالي. ص 5	الطويل	06 مرات	%27.27
	2.العام الجديد والقدس مكبل بالحديد. ص69			
	3.اليهود يحرقون المسجد			
	4.الأقصى. ص83			
	5.يوم التضامن مع فلسطين. ص123			
	6.الإعتداء الإرهابي على ليبيا. ص129			
2	1.المقدمة. ص09	الرمل المجزوء	مرة واحدة	% 04.76
3	1.ابك مثل النساء. ص17	الخفيف	06 مرات	% 28.57
	2. يا رجال الأحباش. ص23			

(1) حسني (عبد الجليل يوسف)، موسيقى الشعر - دراسة فنية عروضية - ص09

			3. عهد بلفور شؤم. ص 29	
			4. كيف يسعد عيد. ص 53	
			5. نريد سلاما لا استسلاما. ص 59	
			6. صبرة وشتيلة. ص 105	
19.04 %	04 مرات	البيسط	1. مأساة غرناطة. ص 13	4
			2. نكسة يونيو. ص 41	
			3. في مكة تلبية وفي القدس بلية. ص 63	
			4. مأساة وأين الأساة؟. ص 91	
23.80 %	05مرات	الكامل	1. هل وحدة كبرى؟. ص 37	5
		مجزوء الكامل	2. نزول الإفرنج بسيدي فرج. ص 33	
		الكامل	3. عاصفة فتح. ص 77	
		الكامل	4. نكبة زلزال الأصنام. ص 97	
		الكامل	5. ملحمة عيد الثلاثين. ص 115	
4.76 %	مرة واحدة	الوافر	1. هل رمضان والقدس يهان. ص 49	06

وعند القراءة التحليلية للجدول نجد ست قصائد جاءت على وزن الخفيف، بنسبة مئوية 28.57 %، ثم يليه الكامل بخمس قصائد، والطويل بست قصائد كذلك أي: بنسبة مئوية تقدر 27.27 %، ثم البسيط بأربع قصائد بنسبة 19.04 %، وأخيرا يأتي الوافر والرمل بقصيدة واحدة لكل منهما أي بنسبة 4.76 %.

واللافت للنظر أن الشاعر استخدم القسمين الأول والثاني من البحور الشعرية، إذ قسم علماء العروض البحور الشعرية إلى ثلاثة أقسام: " القسم الأول منها: متكرر من التفاعيل الخماسية، والسباعية. وهي ثلاثة: الطويل والمديد والبسيط، والقسم الثاني: متكرر من التفاعيل السباعية فقط. وذلك أحد عشر بحرا وهي: الوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف والمضارع،

والمقتضب والمحتث، والقسم الثالث: متكرر من التفاعيل الخماسية لا غير. وذلك بحران:
المتقارب، والمتدارك [...] " (1)

والبحور المستعملة في ديوان الشاعر تصنف ضمن الدرجة الأولى، ويكثر استخدامها في
الشعر العربي، فأربعة أخماس ما أحصي من الشعر العربي قيل في هذه الأوزان الأربعة:
(الطويل، و الكامل، والوافر، و البسيط)، (2) " ونسبة التواتر التي تخضع لها الأوزان في
الشعر العربي هي المسألة التي تركزت عليها تطبيقات المحدثين بدأ ذلك مع المستشرق
براونليخ الذي درس الشعر الجاهلي، وتواصل مع المستشرق " فاداي " الذي درس سنة
1955م شعر القرنين الأول والثاني الهجريين [...] ونجد دراسة شاملة للشعر العربي من
الجاهلية إلى العصر الحديث قام بها إبراهيم أنيس سنة 1950م. " (3)

و يظهر الجدول سيادة بحر الخفيف، واستفاد الشاعر من تشكيلاته جميعها، وهو بحر مرن
في توزيعه على الأغراض، وقدرته على استيعاب المعاني الزاخرة، والمشاعر المشبوبة والنفوس
المنكسرة أمام الواقع السوداوي للأمة.

وربما هذا هو الدافع القوي الذي حفز الشاعر على تفضيله واختياره، إذ يقول محمد الهادي
الطرابلسي: " كانت نسبة الخفيف متصاعدة في القديم وهي في تصاعد أكبر في الحديث، إذ
يصل مع الشابي إلى أكثر من 40% " (4)

فللبحر ستة أجزاء سباعية وهي:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفَعُ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفَعُ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

(1) نويات (موسى الأحمد)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، (دار البصائر الجزائر، 2009م)،
ص 68.

(2) ينظر: بوحوش (رابح)، البنية اللغوية لردة البوصيري، (ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1993م)، ص 24.

(3) الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، (منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981)،
ص 30.

(4) المرجع نفسه، ص 31.

وعلى وزن هذا البحر قال الشاعر من قصيدة عنوانها " كيف يسعد عيد":

أَيُّهَا الْعُرْبُ، كَيْفَ يَسْعَدُ عَيْدٌ؟ وَشَقِيقُ لَنَا، يَجْرُ الْقَيْوَدَا. (1)

(0/0//0/) (0//0//) (0/0//) (0/0//) (0//0//) (0/0//0/)

فاعلاتن متفعّلن فعلاتن فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

ومنه قال الشاعر من قصيدة بعنوان " ابك مثل النساء ":

يَا أَبَا عَبْدِ اللَّهِ، مَا لَكَ نَادِبٌ؟ قَدْ عَهْدْنَاكَ، لَا تَخَافُ النَّوَائِبَ (2)

(0/0//0/) (0//0//0/) (0/0//0/) (0/0//) (0//0//0/) (0/0//0/)

فَاعِلَاتُنُّ مُسْتَفْعِلُنُّ فَعَالَتُنُّ فَاعِلَاتُنُّ مُتَفَعِّلُنُّ فَاعِلَاتُنُّ

وللبحر الخفيف ثلاث أعراب، وخمسة أضرب موزعة على أعرابيه. فالعروض الأولى صحيحة (فَاعِلَاتُنُّ)، ولها ضربان: الأول: صحيح مثلها، ويلحقه التشغيث (3) جوازا والثاني محذوف (فَاعِلُنُّ). والعروض الثانية: محذوفة (4) (فَاعِلُنُّ) ولها ضرب واحد محذوف مثلها (فاعلن). والعروض الثالثة: مجزوءة صحيحة (مُسْتَفْعِلُنُّ) ولها ضربان: مجزوء صحيح مثلها (مُسْتَفْعِلُنُّ) والثاني مجزوء محبون مقصور (5) (فَعُولُنُّ). (6)

ويأتي في الرتبة الثانية بحرا الطويل و الكامل. فالطويل بحر مركب، له ثمانية أجزاء: أربعة خماسية، وأربعة سباعية، وخماسية مقدم على سباعية، وكلاهما أصل وهي:

فَعُولُنُّ مَفَاعِلُنُّ فَعُولُنُّ مَفَاعِلُنُّ فَعُولُنُّ مَفَاعِلُنُّ فَعُولُنُّ مَفَاعِلُنُّ

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، (المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م)، ص53.

(2) المصدر نفسه، ص17،

(3) التشغيث في اللغة: التفريق، وفي علم العروض: حذف أول الوند المجموع أو ثانيه، أو ثالثه من فاعلاتن في الخفيف

(ينظر: نويوات (موسى الأحمدى)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص38.)

(4) الحذف: علة نقص، وهو ذهاب السبب من آخر التفعيلة. (ينظر: حركات (مصطفى)، قواعد الشعر، (طبع

المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989م.)، ص252.

(5) الحبن: حذف الثاني الساكن من التفعيلة، والقصر: وهو حذف آخر السبب الخفيف وإسكان ما قبله. (ينظر:

حركات (مصطفى)، قواعد الشعر، ص252.)

(6) ينظر: نويوات (موسى الأحمدى)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص267.

وله عروض واحدة مقبوضة⁽¹⁾ وجوبا (مفاعِلن)، وثلاثة أضرب: الأول صحيح (مفاعِلن).
والثاني مقبوض (مفاعِلن). و الثالث محذوف (فعولن).⁽²⁾
ومنه قول الشاعر:

سَأْمُضِي وَتَبَقَى صُورَتِي فِي الدَّفَاتِرِ خَيْالاً تَوَارَى فِي ضَمِيرِ الْجَزَائِرِ⁽³⁾
(0/0/0//) (0/0//) (0/0/0//) (0/0//) (0/0/0//) (0/0//) (0/0/0//) (0/0//)
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى بناها عروضيا على بحر الطويل بعنوان " العام الجديد
والقدس مكبل بالحديد. "

أَطَلَّ عَلَيْنَا بِالتَّهَانِي مُحَرَّمٌ يُبَشِّرُ بِالْعَامِ الْجَدِيدِ وَيَسَسُمُ.⁽⁴⁾
(0//0//) (0/0//) (0/0/0//) (/0//) (0//0//) (/0//) (0/0/0//) (/0//)
فعول مفاعيلن فعولن مفاعِلن فعول مفاعيلن فعول مفاعِلن

و يعد الكامل من بحور الطبقة الأولى، وله ستة أجزاء، وكلها سباعية هي:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وكل جزء مركب من سببين (ثقليل، وخفيف)⁽⁵⁾، ووتد مجموع،⁽⁶⁾ وله ثلاث أعاريض
وتسعة أضرب موزعة على أعاريضه. ولا يوجد بحر له تسعة أضرب غير الكامل.⁽⁷⁾
فالعروض الأولى: تامة ولها ثلاثة أضرب: الأول: تام مثلها (متفاعِلن)، و مقطوع (فعالتن)
والردف⁽⁸⁾ يلزم القطع، والثالث محذوف مضمّر⁽¹⁾ (فعلن) بسكون العين. والعروض الثانية:

(1) القبض: وهو زحاف، حذف الخامس الساكن. (ينظر: حركات (مصطفى)، قواعد الشعر، ص252.)

(2) ينظر: نويوات (موسى الأحمدي)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص69

(3) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص5.

(4) المصدر نفسه، ص69.

(5) يتكون السبب من حرفين، وهو نوعان، خفيف وثقيل. (أ) السبب الخفيف: متحرك يتلوه ساكن مثل: في.

(ب) السبب الثقيل: متحرك يتلوه متحرك مثل رك من الفعل ركب.

(6) يتكون الوند من ثلاثة أحرف، وهو نوعان: مجموع، ومفروق، (أ) الوند المجموع: متحركان يتلوهما ساكن مثل:

رمى. (ب) الوند المفروق: متحركان يتوسطهما ساكن مثل: قال.

(7) ينظر: نويوات (موسى الأحمدي)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص120.

(8) الردف: من حروف القافية: وهو حرف المد السابق للروي.

مخدوذة⁽²⁾ (فعلن)، ولها ضربان: الأول: مخدوذ مثلها (فعلن)، والثاني مخدوذ مضمر (فعلن) بسكون العين. والعروض الثالثة: مجزوءة صحيحة (متفاعلمن)، ولها أربعة أضرب. الأول: مجزوء مرفل⁽³⁾ (متفاعلاتن)، والثاني: مجزوء مذال⁽⁴⁾ (متفاعلمن)، والثالث: مجزوء صحيح مثلها (متفاعلمن)، والرابع: مجزوء مقطوع (فعلاتن).⁽⁵⁾

ومن الكامل الذي يعد "من أكثر بحور الشعر العربي غنائية ولينا، وانسيابية، وتنغيمًا واضحًا." ⁽⁶⁾ قول الشاعر من قصيدة سماها "عاصفة الفتح"

منيت فلسطين الحريجة بالأذى	من عهد "بلفور" الذي الأنحس ⁽⁷⁾
(0//0//) (0//0/0/) (0//0/0/)	(0//0/0/) (0//0/0/) (0//0/0/)
متفاعلمن مستفعلن متفاعلمن	مستفعلن مستفعلن مستفعلن

و في قصيدة أخرى بعنوان "هل من وحدة كبرى"

يَا قَوْمُ هَلْ مِنْ نَهْضَةٍ	تَدَعُ الْعَدُوَّ مُذْبَذَبًا ⁽⁸⁾
(0//0/0/) (0//0/0/)	(0//0//) (0//0//)
مستفعلن مستفعلن	متفعلن متفاعلمن

وقال من قصيدة "نكبة زلزال الأصنام"

الشَّعْبُ جَادَ بِمَالِهِ وَدِمَائِهِ	بَطْلًا بَدَأَ وَقَتَ الْبَلَاءِ هُمَامًا ⁽⁹⁾
(0//0/0/) (0//0//) (0//0//)	(0//0//) (0//0/0/) (0//0//)

(1) الإضمار: زحاف وهو اسكان الثاني المتحرك. (حركات (مصطفى)، قواعد الشعر، ص252.)

(2) الحذذ: من علل النقصان: وهو حذف وتد مجموع من آخر الجزء. (المرجع نفسه، المكان نفسه)

(3) الترفيل: من علل الزيادة وهو زيادة سبب خفيف على الجزء الذي ينتهي بتد مجموع. (المرجع نفسه، المكان نفسه).

(4) التذييل: من علل الزيادة وهو زيادة حرف ساكن على الجزء الذي ينتهي بسبب خفيف. (المرجع نفسه، المكان نفسه).

(5) ينظر: نويوات (موسى الأحمدي)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص120.

(6) عبد الرضا (على)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، (دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997م)، ص44.

(7) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص77.

(8) المصدر نفسه، ص37.

(9) المصدر نفسه، ص97.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

بنى الشاعر أربع قصائد في ديوانه على أوزان بحر البسيط، "فهو بحر راقص يتصف بنغماته العالية ويتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا. " (1) منها قوله في قصيدة بعنوان " مأساة غرناطة ":

أطرافها وعتت في الحكم أشراف (2)

أرى الجزيرة عقدا غاليا قطعت

(0/0/) (0//0/0/) (0///) (0//0/0/)

(0//0/)(0//0/0/)(0///)(0//0//)

متفاعلن فعلن متفاعلن فاعلن

متفاعلن فعلن متفاعلن فاعلن

ومن قصيدة " نكسة يونيو " قال:

بسههم وتولى الرمي " صهيونو " (3)

رمى عروبتنا غدرا زعانفة

(0/0/)(0//0/0/)(0///) (0//0//)

(0///)(0//0/0/)(0///)(0//0//)

متفاعلن فعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن متفاعلن فعلن

وبنى قصيدته الموسومة " في مكة تلبية وفي القدس بلية " على أوزان البسيط فقال:

رمزا تباركه الأجداد والقيم (4)

الحج مؤتمر للتضحيات غدا

(0///)(0//0/0/)(0///)(0//0/0/)

(0///)(0//0/0/)(0///) (0//0/0/)

متفاعلن فعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن متفاعلن فعلن

و البسيط من محور الدرجة الأولى، يستخدم الشعراء شكله التام كثيرا، ويحتل المرتبة الثانية من حيث الاستعمال بعد الطويل.

و يظهر الجدول التالي رواج هذا البحر عند الشعراء قديما وحديثا (5)

نسبة استعمال البحر على الترتيب	الشاعر
26%، 7%	النايعة الذبياني، وعنترة بن شداد
7.5%، 25%	امرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى

(1) علي (عبد الرضا)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص106.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص13.

(3) المصدر نفسه ، ص41.

(4) المصدر نفسه ، ص63.

(5) الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 31.

الأعشى، والفرزدق	11%، 8.0%
بشار بن برد، وأبو نواس	35.15%، 21.14%
الأصمعي، والمفضل الضبي، وجربير	17%، 17%، 16%
أبو العتاهية و أبو الطيب المتنبي	19%، 16%
محمود سامي البارودي، وحافظ ابراهيم، أحمد شوقي	15%، 14%، 8.64%

وللبسيط ثمانية أجزاء، أربعة سباعية، وأربعة خماسية، وسباعية مقدم على خماسية وكلاهما فروع عن (فعالن) و (مفاعلن) ⁽¹⁾ وهي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وله ثلاث أعاريض، وستة أضرب موزعة على أعاريضه. كما يبرز الجدول التالي

الأضرب	بحر البسيط	الأعاريض
1	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
2	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
3	مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن
4	مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن
5	مستفعلن فاعلن مفعولن	مستفعلن فاعلن مستفعلن
6	مستفعلن فاعلن مفعولن	مستفعلن فاعلن مفعولن

أما الوافر فينتهي إلى بحور الطبقة الأولى ومن الشعراء من يفضله على البسيط ويستعمل بكثرة على شكله التام، " والوافر التام بحر يميل إلى الدفق السريع، ويمتاز باستثارة المتلقي، وهو يتقبل شحناته الخطابية ولعل دخول العصب (إسكان الخامس المتحرك) في حشوه هو الذي مكنه من التنوع في الإيقاع، ولذلك فهو بحر يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع أو كسبه أو إغراقه في الحزن حتى الفجعية، لذلك كثر استخدامه في الفخر والثناء والاستعطاف فهو يشتد إذا شدته ويرق إذا رققته" ⁽²⁾.

أما الشكل المخزوء فهو قليل الاستعمال. وهو ستة أجزاء كلها سباعية وهي:

(1) ينظر: نويوات (موسى الأحمد)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 91.

(2) عبد الرضا (على)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، (دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

وله عروضان، وثلاثة أضرب، مثل ما يظهر الجدول التالي: (1)

الأضرب	بحر الوافر		العروضان
1	مفاعلتن مفاعلتن فَعُولُنْ	مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ	العروض الأولى
2	مفاعلتن مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ	العروض الثانية
3	مفاعلتن مَعَاعِلُنْ	مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ	

وورد بحر الوافر في ديوان الشاعر في قصيدة وحيدة بعنوان: "هل رمضان والقدس يهان؟" حين قال:

(2) وَتَجْعَلُهَا سِيْلًا لَّا يَفْلَا
(0/0//)(0/0/0//)(0///0//)
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

إِرَادُنُنَا نُقَوِّبُهَا بِصَوْمٍ
(0/0//)(0/0/0//)(0///0//)
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وقوله في القصيدة ذاتها:

(3) فَمَنْ هَابَ الرَّدَى لَنْ يَسْتَقِلَّا
(0/0//)(0/0/0//)(0/0/0//)
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

حَرَامٌ أَنْ نَهَابَ الْمَوْتَ جُبْنَا
(0/0//)(0/0/0//)(0/0/0//)
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وفي قصيدة أخرى وحيدة جاءت على وزن الرمل المجزوء يقول الشاعر:

(4) ست فأغرتنا مآسي
(0/0//0/)(0/0//0/)
فاعلاتن فاعلاتن

إنما الدنيا وإن ما
(0/0//0/)(0/0//0/)
فاعلاتن فاعلاتن

(5) صاحب الحق المداس
(0/0//0/)(0/0//0/)

فمتى يحرز نصرا
(0/0///)(0/0//)

(1) حركات (مصطفى)، قواعد الشعر، ص 249.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 49.

(3) المصدر نفسه، المكان نفسه.

(4) المصدر نفسه، ص 9.

(5) المصدر نفسه، المكان نفسه.

فعلاتن فعلاتن

فعلاتن فعلاتن

وبحر الرمل من محور الدرجة الثانية، وهو متوسط الاستعمال، و يشيع ضربه الثالث في الشعر بكثرة. ويتكون من ستة أجزاء، كلها سباعية وهي:

فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ⁽¹⁾

الأضرب	بحر الرمل	العروضان
1	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	العروض الأولى
2	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	
3	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	
4	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	العروض الثانية
5	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	
6	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	

والبحر الشعري بمفرده لا يمكن له أن يؤدي وظيفته الصوتية، ودوره التنغمي، إذا لم يجد

المساندة والتأييد من القافية. وهذا ما يتناوله المبحث التالي

1- القافية: " تطلق القافية لُغَةً على القصيدة، قالت الخنساء (المتوفاة 24هـ):

وَقَافِيَةٍ مِثْلَ حَدِّ السَّنَا نِ تَبَقَى وَيَذْهَبُ مَنْ قَالَهَا

وهي مأخوذة من: قَفَا يَقْفُو إِذَا تَبَعَ، لأنها تتبَع ما بعدها من البيت. " (2)

اضطرب القدماء في تعريف القافية اضطرابا شديدا، ونقف على هذا الاضطراب بوضوح عند استعراض مفهومها عندهم. فهي عند الخليل " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبل الساكن. " (3)، وينعتها ثعلب " بأنها حرف الروي، أي: الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة. " (4)، وعند الأخفش " اعلم أن

(1) ينظر: نويوات (موسى الأحمد)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 203.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 353.

(3) يوسف (حسني عبد الجليل)، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، (ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

1989م)، ص 139.

(4) المرجع نفسه، المكان نفسه.

القافية آخر كلمة في البيت. إنما قيل لها قافية لأنها تَقْفُو الكلام. " أما عند المحدثين فقد عُرِفَتْ كما يلي: " هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من القصائد وسميت القافية، لكونها في آخر البيت من قولك: قفوت فلانا إذا تبعته. " (1)

وقد عرفها الدكتور إبراهيم أنيس بقوله " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن. " (2)

ويعرفها عبد الرضا علي " القافية هي مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المفردة)، أو يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجا في كل بيت بين شطره وعجزه (كما في القوافي المزدوجة). " (3)

لا ريب أن القافية تؤدي دورا كبيرا في إحداث التناغم، والانسجام بين العناصر المختلفة المكونة للبنية (من إيقاع، ولفظ، ودلالة)، ويمكن أن ندرك هذا الدور من استقراء عملها على ضبط حركة القصيدة موسيقيا وإيقاعيا. فهي تضيء عليها غنائية جذابة " فعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل. " (4) وعدّ القدماء " كثرة الأصوات المكررة براعة في القول، لولا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من تكلف أخرجها من حسن القول. " (5)

وعلى الرغم من الدور العظيم الذي تضطلع به القافية في الشعر، فقد ظننا بعض الشعراء من دعاة الحداثة في الشعر العربي المعاصر عبئا ثقيلا، لأنها تحد من حريتهم، وتكلفهم

(1) يوسف (حسني عبد الجليل)، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، ج1، ص139.

(2) إبراهيم (أنيس)، موسيقى الشعر، ص246.

(3) علي (عبد الرضا)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص168.

(4) المرجع نفسه، المكان نفسه.

(5) إبراهيم (أنيس)، موسيقى الشعر، ص246.

جهداً مضنياً، إذ تدفعهم إلى البحث في معجمهم الشعري عن الكلمات التي تحقق القافية، وتناسب مع الأفكار المعبر عنها، والوزن الذي يفضلونه لبناء قصائدهم.

لذا كانت القافية أول القواعد الشعرية، التي ثاروا ضدها بهدف التخلص من قيدها وربقتها فبرز في الساحة الأدبية الشعر المرسل، والمزدوج، والمسمط، والشعر الحر، الذي كشف القناع في رفضه للبحور الخليلية، ونظام القافية الموحدة، فوردت قافية الشعر الحر متنوعة، لتتوافق مع الدفع الشعورية للمبدع، وتتناسب مع السطر الشعري.

ووقف النقاد من الحركة التجديدية في القافية موقفاً مختلفاً بين مؤيد ورافض ومعتدل ولكل حجتة.

فضلاً عن ذلك، فإن غياب القافية لا يعني بأي حال من الأحوال غياب الموسيقى. فهناك الموسيقى الداخلية، التي تعوض القافية، وتحقق التوازن الموسيقي للنص الشعري من طريق استخدام تقنية التكرار (تكرار كلمة معينة، أو صيغ الاستفهام، أو الأساليب المتنوعة)، فالمعاصرون عند تعريفنا للإيقاع لا يقتصرون على الوزن والقافية.

بقراءة القوافي في ديوان (مآسي وأين الآسي)، يبدو لنا أن الشاعر قد التزم التزاماً صارماً بالقافية المعتمدة في الشعر العمودي في ديوانه الشعري كله، لأنه محافظ، وقد وقفنا على هذا الأمر عند دراستنا للبحور الشعرية، ثم لأنه يحرص على تحقيق غنائية قصائده، ليشد المتلقي ويجعله يتجاوب معه.

لذا نعلم في دراسة قوافي القصائد الشعرية التي تضمنها الديوان على تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي واضح علم العروض للقافية. ونهتم بحرف الروي "وهو الحرف الذي تنسب إليه القصيدة، والملازم لها" (1)

والجدول التالي يبرز لنا طبيعة القافية في ديوان الشاعر:

عنوان القصيدة	عدد أبياتها	لقب القافية	رويها	خصائصه الصوتية
خيالي، ص 05	06 أبيات	المتدارك	الراء	لثوي / متوسط مجهور (تكراري)
المقدمة، ص 09	20 بيتاً	المتواتر	السين	أسناني لثوي / رخو مهموس (مرفق)

(1) ينظر: نويوات (موسى الأحمدى)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 355.

شفوي أسناني / رخو مهموس (مرقق)	الفاء	المتواتر	19 بيتا	مأساة سقوط غرناطة، ص 13
شفوي / شديد مجهور (مرقق)	الباء الساكنة	المتواتر	27 بيتا 13 شطرا التزمه الشاعر بعد كل بيتين	ابك مثل النساء، ص 17 (نوع فيها القافية وقسمها إلى مقاطع تتكون من بيتين كل مقطع ينتهي بلازمة على وزن القصيدة وموحدة حرف الروي)
حنجري / رخو مهموس (مرقق)	الهاء المكسورة			
لثوي / متوسط مجهور (أنفي)	النون المفتوحة			
حلقي / شديد مهموس (مفخم)	العين المفتوحة			
طبقي / شديد مهموس (مرقق)	الكاف المفتوحة			
حنجري / شديد مهموس (مرقق)	الهمزة المسورة			
أسناني لثوي / شديد مجهور (مرقق)	الذال المكسورة			
لثوي / متوسط مجهور (تكراري)	الراء المفتوحة			
حلقي / شديد مهموس (مفخم)	العين المكسورة			
أسناني / شديد مهموس (مرقق)	التاء الساكنة			
لثوي / متوسط مجهور (جانبي)	اللام المكسورة			
غاري / متوسط مجهور (شبه الحركة)	الياء المفتوحة			
حلقي / رخو مهموس (مرقق)	الهاء المكسورة			
لثوي / متوسط مجهور (أنفي)	النون	المتواتر	34 بيتا	يا رجال الأحباش، ص 23
لثوي / متوسط مجهور (أنفي)	النون	المتواتر	20 بيتا	عهد بلغور شؤم، ص 29
أسناني لثوي / شديد مجهور (مرقق)	الذال	المتواتر	16 بيتا	الاحتلال نزول الافرنج بسيدي فرج، ص 33
شفوي / شديد مجهور (مرقق)	الباء	المتدارك	22 بيتا	هل وحدة كبري، ص 37
لثوي / متوسط مجهور (أنفي)	النون	المتواتر	45 بيتا	نكسة يونيو، ص 41
لثوي / متوسط مجهور (جانبي)	اللام	المتواتر	21 بيتا	هل رمضان والقدس يهان، ص 49
أسناني لثوي / شديد مجهور (مرقق)	الذال	المتواتر	28 بيتا	كيف يسعد عيد، ص 53
لهوي / شديد مهموس (مرقق)	القاف	المتواتر		نريد سلاما لا استسلاما، ص 59
شفوي / متوسط مجهور (أنفي)	الميم	المتراكب	38	في مكة تلبية وفي القدس بلية، ص 63
شفوي / متوسط مجهور (أنفي)	الميم	المتدارك	38 بيتا	العام الجديد والقدس مكبل بالحديد ص 69
أسناني لثوي / رخو مهموس (مرقق)	السين	المتدارك	30 بيتا	عاصفة فتح، ص 77
لثوي / متوسط مجهور (تكراري)	الراء	المتدارك	37 بيتا	اليهود يجرقون المسجد الأقصى، ص 83
لثوي / متوسط مجهور (أنفي)	النون	المتواتر	25 بيتا	مأساة، وأين الأساة؟، ص 91
شفوي / متوسط مجهور (أنفي)	الميم	المتواتر	43 بيتا	نكية زلزال الأصنام، ص 97

صيرة وشتيلة، ص 105	48 بيتا	المتواتر	الدال	أسناني لثوي/ شديد مجهور (مرفق)
ملحمة عيد الثلاثين، ص 115	37 بيتا	المتواتر	الراء	لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)
يوم التضامن مع فلسطين، ص 123	34 بيتا	المتدارك	الراء	لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)
الاعتداء الإرهابي النازي على ليبيا، ص 129	50 بيتا	المتدارك	الراء	لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)

وتقوم القافية في الشعر العمودي بدور كبير، إذ تتأزر مع البحر الشعري في نظام القصيدة التقليدية المقسمة إلى شطرين متساويين على تحقيق فواصل موسيقية منتظمة الحركة تُطرب لها الأذان، " فعلى قدر عدد الأصوات المكررة في أواخر الأبيات يكون كمال القافية. " (1) وهي تمثل " قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، ولهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين. " (2)

وباستقراء الجدول المثبت سابقا من حيث لقب القافية المستخدمة، وحرف روي القصائد جميعها والخصائص الصوتية التي تميز الروي نتوصل إلى التوصيف التالي:

أولا: لقب القافية:

يلاحظ المتأمل لقوافي قصائد الشاعر، التي اشتمل عليها الديوان اختياره للقافية المتواترة (0/0/)، (3) فمن مجموع 22 قصيدة وردت (أربع عشر) قصيدة على هذه القافية أي بنسبة: (63.63٪). تأتي بعدها قافية المتدارك (0//0/)⁽⁴⁾، فوردت سبع قصائد على هذه القافية أي بنسبة: (31.81٪). ولم نجد في الديوان إلا قصيدة واحدة متراكبة (0///0/)⁽⁵⁾ التي عنوانها " في مكة تلبية وفي القدس بلية"، أي بنسبة: (4.54٪).

وإذا اعتمدنا نظام المقاطع الصوتية⁽⁶⁾ التي تترجم حروف القافية الى مصوتات مثل ما

(1) إبراهيم (أنيس) موسيقى الشعر، ص 272.

(2) الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 46.

(3) قافية المتواتر هي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد (ينظر: على (عبد الرضا)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 179.

(4) قافية المتدارك هي التي يفصل بين ساكنيها متحركان. (ينظر: المرجع نفسه، ص 180.)

(5) المتراكب وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات. (ينظر: المرجع نفسه، المكان نفسه.)

(6) المقطع الصوتي: المقطع الصوتي، هو كمية من الأصوات، تحتوي على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها، من وجهة نظر اللغة موضوع الدراسة. (ينظر: عبد التواب (رمضان)، مدخل الى علم اللغة ومناهج

هو مبين فيما يأتي:

1. فحرف الروي: هو صامت أو صائت طويل.
2. والوصل⁽¹⁾: هو صائت نحو: حروف المد (اللين، أو العلة) وحرف الهاء، أو أحد المقاطع " ها، هو، هي".
4. و ألف التأسيس⁽²⁾: هو مقطع طويل ويفصله عن الروي مقطع قصير.
5. الردف⁽³⁾: هو مقطع طويل يسبق الروي.
6. الدخيل⁽⁴⁾: هو مقطع قصير يأتي بين ألف التأسيس و الروي، وتكون حركته في غالب الأحيان كسرة.

نجد القافية المتواترة التي هيمنت على قصائد الديوان جاءت على الشكل التالي:
في قول الناظم:

لا أرى دُنَيْكَ إِلَّا لِدَوِي بَطْشٍ وَبَاسِي⁽⁵⁾

ردف+ روي+ وصل

وتأتي في المرتبة الثانية القافية المتراكبة التي أخذت الشكل التالي:
نحو قول الشاعر:

سَأَلْتُكَ غُفْرَانًا إِلهِي وَتَوْبَةً أَيَا خَيْرَ تَوَابٍ وَخَيْرَ غَافِرِي⁽⁶⁾

تأسيس + دخيل + روي + وصل

فألف المد واضحة في السمع، بل هي أوضح من حروف المد الأخرى، لذا اعتنى بها الشعراء، و" أهل العروض ليستحسنون مع ألف التأسيس أن يكون الحرف الذي بينهما وبين

البحث اللغوي، (ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1997م، ص101).

(1) الوصل: هو الحرف التابع للروي ويكون حرف مد أو هاء.

(2) التأسيس: هو ألف بينها وبين الروي حرف.

(3) الردف: هو حرف مد السابق للروي.

(4) الدخيل: الدخيل هو الحرف الواقع بين الروي والتأسيس.

(5) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص10.

(6) المصدر نفسه، ص05.

الروي مشكلا بالكسر، وعلى هذا جرى الشعراء لا يكادون يشذون عنه إلا فيما ندر. " (1)
 واحتلت المرتبة الثالثة القافية المترابطة التي خلت من الردف و ألف التأسيس، والدخيل
 ووردت على النحو التالي:

لبيك لبيك آلاف الحناجر قد راحت تُرددها والناس تُزدحمو⁽²⁾

روي + وصل

أ. حرف الروي: الملاحظ من الجدول أن كل قوافي الناظم في الديوان وردت موحدة
 الروي، باستثناء قصيدة " أبكٍ مثل النساء " التي اتسمت بتنوع حرف الروي فيها، فهي
 تقوم على نظام المقاطع، وكل مقطع يتكون من بيتين شعريين، يختم بشرط شعري واحد
 على بحر القصيدة، التزم فيه الشاعر حرف الروي (اللام)، وجعل مقطعين على نسق القافية
 المقيدة، وأطلق بقية المقاطع.

والعلة في ذلك أن الشاعر يصبو إلى التنوع الإيقاعي، وكسر رتابة القافية وربما هو
 حبّ التفنن والابتكار، أو لأن القصيدة من حيث الموضوع، ترسم واقعا سوداويا قائما، فهي
 تبكي ملكا ضاع، ومجدا تليدا انمحي، فأصبحت القلوب واجفة ومضطربة، والإبصار
 خاشعة.

و فبدأ بمطلعها المقيد وهو قوله:

يَا أَبَا عَبْدِ اللَّهِ، مَا لَكَ نَادِبٌ؟ قَدْ عَهَدْنَاكَ، لَا تَخَافُ النَّوَائِبُ⁽³⁾
 قَدْ عَهَدْنَاكَ بَيْنَ أَهْلِكَ لِأَعْبُ أَمْ رَأَيْتَ الزَّمَانَ وَالْمُلْكَ ذَاهِبُ

فَجَرَى الدَّمْعُ نَادِبَ الْأَمَالِ

و تشتمل القصيدة على (سبعة وعشرين) بيتا، إضافة إلى (ثلاثة عشر) شطرا، وكانت
 قوافيها على الشكل التالي: (النوائب، ذاهب، المتناهي، الله، السلطانا، هوانا، القلاعا،
 الارتفاعا[...]. واختار لها الشاعر القافية المتواترة التي تأتي على الشكل التالي: (0/0).

(1) إبراهيم (أنيس)، موسيقى الشعر، ص276.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص63.

(3) المصدر نفسه ، ص17.

- و يتسم حرف الروي في الشعر العربي عامة من الناحية الصوتية بثلاث سمات:
- خروجه من أدنى الجهاز الصوتي.
 - وتخييره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة.
 - واتصافه بالوضوح السمعي. (1)

ونلاحظ بعد استقراء حروف الروي المستخدمة في الديوان أن الشاعر وظّف صوت (الراء) خمس مرات، ويأتي بعده صوت (النون) أربع مرات ويليه أصوات (السين والهاء الغين والعين واللام والباء والذال) كل حرف استخدم مرتين فقط في الديوان. ومن الأصوات التي استعملت مرة واحدة نجد (الفاء، الكاف، الهمزة، التاء، الياء).

وإذا تأملنا الحروف المستعملة رويًا في الديوان مرتكزين على تقسيم حروف الهجاء التي تقع رويًا الذي وضعه إبراهيم أنيس، (2) إذ قسم حروف الهجاء التي تصلح رويًا إلى أربعة أقسام حسب شيوعها في الشعر العربي. نجد الحروف التي اختارها شاعرنا رويًا تجيء بكثرة في أشعار الشعراء على غرار حروف (الراء واللام والميم والباء والذال)، وتدرج في القسم الأول.

وحروف أخرى متوسطة الشيوع على نحو (التاء والسين والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والفاء والياء والجيم). توضع في القسم الثاني.

وقسم ثالث قليل الشيوع على نحو (الضياء، والطاء، والهاء)

وقسم رابع نادر في مجيئه رويًا على نحو (الذال، التاء، الغين، الحاء الشين، الصاد الزاي، الظاء الواو)

و السرُّ في تفشي حروف القسم الأول أكثر من غيرها في الروي عند العرب - حسب إبراهيم أنيس - يعود إلى شيوعها في أواخر الكلمات العربية (3)

ويري محمد الهادي الطرابلسي أن السر في شيوعها يرجع أساسًا إلى طبيعة الحروف

(1) ينظر: الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص46.

(2) ينظر: موسيقى الشعر، ص246.

(3) ينظر: المرجع نفسه، المكان نفسه.

ذاتها، " فأثما أكثر الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات. " (1)

وفي الأخير بعد هذه الرحلة الشيقة مع محور الشاعر و قوافيه لا يمكننا مغادرة البنية الصوتية، قبل أن نضع أيدينا على بعض خصائصه وهذا ما يبرزه المبحث التالي.

(1) الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص46.

خصائص البنية الصوتية: (الموسيقى الداخلية)

الموسيقى الداخلية خفية، يدركها القارئ المتذوق للشعر وتقوم على أشياء عدّة مُتَعَاوِدَةً منها: التناغم الصوتي بين أصوات الكلمة، والبعد عن تناورها، وحسن اختيار الناظم لألفاظه، وإجادة تأليفها، واتساق صور القصيدة الفنية، وتناسب وتكامل أساليبها. وتخضع الموسيقى الداخلية إجمالاً إلى المَلَكَة الشعرية عند الشاعر، ومدى نضجها، واستغراقه في تجربته الشعورية، وصدقها، وتمكنه من أدوات الشعر الفنية.

وتعتمد دراسة البنية الصوتية على استقراء بنية التماثل والتشابه برصد الخواص الإيقاعية للصوت المفرد والكلمات التي تتركز على التكرار أساساً الذي يعمل على ارتفاع المستوى الإيقاعي في اللغة الشعرية. " فتكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنه شرط كمال أو هو محسن أو لعب لغوي ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطابات الأخرى الإيقاعية." (1)

ونستنتج من القول السابق أن للتكرار صلة وثيقة بالمعنى العام للنص ولا يمكن أن يكون اعتباطياً.

وتتواشج الموسيقى الداخلية الممثلة في تكرار الأصوات المفردة على مسافات زمنية محددة، والكلمات، والجمل مع الموسيقى الخارجية (من وزن وقافية) على تكثيف الوظيفة الشعرية للخطاب الشعري. وإن كان للموسيقى الخارجية - من وزن وقافية - دور تضطلع به في تنعيم القول الشعري فإن الموسيقى الداخلية، لا تقل عنها قيمة وأهمية، فهي داعمة لموسيقاه، معززة لها، تُصَلِّح ما فَسَدَ منها وتُسَدُّ خللها.

يتناول هذا المبحث مظهرين بارزين، تتدفق منهما الموسيقى الداخلية هما:

أولاً: التشابه الصوتي، الذي يرصد الأصوات المتشابهة، التي ينبعث منها إيقاع جذاب يَشُدُّ المتلقي، والتصريع.

ثانياً: التشابه اللفظي، الذي يتم على مستوى بنية التردد (إيقاع الكلمات المكررة، والجناس).

(1) شرتح (عصام)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، (دمشق، منشورات اتحاد العرب، 2005م)، ص9

1. التشابه الصوتي:

أ. إيقاع الأصوات:

أبسط ما عُرِّف به الصوت أنه " أثرٌ سمعيٌّ يَصْدُرُ طَوَاعِيَةً أو اختياراً عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزاً أعضاء النطق." ⁽¹⁾ وتجاوزاً في التعريف إشارة إلى الوظائف الحيوية الأخرى، التي تؤديها هذه الأعضاء غير إنتاج الأصوات.

ولا غرو أن الصوت يوائم الحالة النفسية والشعورية للشاعر، وكأنه عنصر ضاغط على نفسية المبدع، يخضع له طوعاً أو كرهاً. وتتضافر الأصوات و الدلالة لتولد موسيقى داخلية تنتشي بها النفس وتَسْكُنُ، ويحسن بالقارئ لكي يقف على هذه الحقيقة أن يتتبع كيف بنى الشاعر أصواته؟.

يقول محمد العمري في الإيقاع الذي يولده التماثل الصوتي: " هو عبارة عن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة، على أن يكون لهذا التراكم في الأصوات مؤشرات مواكبة وسياق ملائم خاص وعام." ⁽²⁾

ومن المعلوم بدهاءة أن الصوت المفرد لا قيمة له خارج النسيج اللغوي، فمن خلال هذا النسيج تأخذ الأصوات دلالاتها المتنوعة، وهذا ما أكده الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه " أسرار البلاغة" إذ يقول: " و من البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة و التباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ. كيف؟ والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده [...] أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان." ⁽³⁾

ومن الأصوات المكررة لغاية دلالية تتأمل هذا المقطع المقتطف من قصيدة " مأساة سقوط غرناطة" ⁽⁴⁾

(1) بشر (كمال)، علم الأصوات، (القاهرة، مصر، دار غريب للطباعة والنشر، 2000م)، ص119.

(2) تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، (ط1، المغرب، الدار العالمية للكتاب، 1990م)، ص63.

(3) الجرجاني(عبد القاهر)، أسرار البلاغة، (ط2 تحقيق: محمد الفاضلي، بيروت، لبنان المكتبة العصرية، 1999م)،

ص 08.

(4) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص13.

وَمُوسَى فِيهَا مُكْرَهُ، يَقْتَفِي أَثَرَ "الإِسْبَانِ" لَوْ كَانَ لِلْمِغْوَارِ اسْعَافُ
شَجَاعَةٌ لَمْ يَرَ التَّارِيخُ رَوْعَتَهَا شَجَاعَةٌ سَرَهَا قَلْبُ وَأَسْيَافُ
فَمَا أَمَرَ ارْتِدَادَ الْجَيْشِ مُنْدَحِرًا وَقَدْ أَصَابَهُمْ فِي الْقَلْبِ أَدْنَابُ
قِفْ، وَاعْتَبِرْ وَانْعِظْ حِيَالَ أَنْدُلَسِ تَرَ الْأَعَادِي حَوْلَ الدُّورِ قَدْ طَافُوا

يظهر في المقطع الشعري تكرار صوت (الراء) أربع مرات في البيت الأول

وثلاث مرات في البيت الثاني، وثلاث مرات في البيت الثالث، وثلاث مرات في البيت الرابع. مما يجعله بارزا ومهيمنًا على بقية الأصوات ويمكن أن نلمس هذا الأمر إذا تغنينا بالبيت الشعري.

وصوت (الراء) [لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)]، وهو من الأصوات التي

ترتفع الأوتار الصوتية عند النطق بها، فيكون الصوت قويا مسموعا، و" تحدث هذه الأصوات عندما يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض و تضيق فتحة المزمار، إلا أنها تسمح بمرور النفس. " (1) والراء كما يسميها علماء اللسانيات، صوت مستلب أو مستل أو مفرد [...] ويحدث صوت الراء نتيجة طرقة واحدة من طرف اللسان على اللثة، ويصدر الوتران الصوتيان عند نطقها نغمة موسيقية فهذه الراء حرف صامت مجهور لثوي مستل. " (2)

و نلمس مناسبة صوت الراء الجو النفسي العام للقصيدة و فكرتها التي تمجد

القوة المستخدمة في ردع أعداء الأمة فالقصيدة تصور بطولات عظيمة سجلها

التاريخ الاسلامي لبطل مغوار ظل يقاوم ببسالة حتى الرَّمق الأخير.

(1) لو شن (نور الهدى) ، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، (جامعة الشارقة، المكتب الجامعي الحديث، 2008م) ، ص120.

(2) الدقاق (عمر) ، "حرف الراء دراسة صوتية مقارنة" ، مجلة التراث العربي، ع3 السنة السابعة والعشرين اتحاد الكتاب العرب، 2007م، ص13.

و نلاحظ حضور صوت السين بقوة في القصيدة المدورة " خيالي " ⁽¹⁾ التي تقطر

حزنا وأسى، منها هذه الأبيات:

سَتَ فَأَغْرُنَا مَاسِي.	إِنَّمَا الدُّنْيَا إِنْ مَا
بَارِعٌ يَمْحُو المَاسِي؟.	أَيُّنَ آسٍ عَبَّقَرِيٍّ
سِفُهُ فَيَطْوُ المَاسِي.	لَا رَجَا فِي مَجْلِسٍ يَنْـ

واللافت للنظر أن صوت السين، يكرر في المقطع بقوة، حتى طغى على بقية الأصوات ويمكن أن نشعر بهذا الصوت الشجي، إذا تغنينا بالمقطع. والسين من أصوات الصفير و تتصف بالرخاوة والهمس، وتسمى الاحتكاكية، وهي التي " لا ينغلق مجرى الهواء إغلاقاً تاماً عند النطق بها، بل يضيق نسبياً، بحيث يسمح للهواء بأن يمر به مع احتكاك بجانبيه، فيحدث الهواء نوعاً من الصفير أثناء مروره بمخرج الصوت. " ⁽²⁾

يقول الطيب البكوش في هذا الصدد: " والحروف المهموسة أقوى نطقاً (أي: عضوياً في مستوى المجهود العضلي.) " ⁽³⁾ وهو صوت يلائم موافق التعبير عن الحزن وبث الشجن، الذي يجده الشاعر من تقاعس الأمة العربية، وذلها و انكسارها، وتطاول السفلة من حولها وهم أقل شأناً منها.

وفي موضع آخر من الديوان يجذب انتباه القارئ المتأمل تكرار صوت اللام وهو صوت (لثوي) / متوسط مجهور (جانبي)، يلائم مواضع بث شكوى الألم، وإطلاق صوت الأسى لتسكن النفس وتطمئن. لتأمل هذا المقطع الشعري المأخوذ من قصيدة " ابك مثل النساء " ⁽⁴⁾

يَا أَبَا عَبْدِ اللَّهِ، مَا لَكَ نَادِبٌ؟	قَدْ عَهْدْنَاكَ، لَا تَخَافُ النَّوَابِ
قَدْ عَهْدْنَاكَ بَيْنَ أَهْلِكَ لَاعِبٌ	أَمْ رَأَيْتَ الزَّمَانَ وَالْمُلُوكَ ذَاهِبٌ

فَجَرَى الدَّمْعُ نَادِبَ الآمَالِ

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 9.

(2) لوشن (نور الهدى)، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص 119.

(3) التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، (ط2، تونس، المطبعة العربية، 1992م)، ص 43.

(4) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 17.

أَيْنَ تَأْجُ الْإِبَا أَبَا عَبْدِ اللَّهِ غَرَكَ اللَّهُوْ وَالْهُوَى الْمُتْنَاهِي
سَقَطَ التَّاجُ أَنْ مَا كُنْتَ لَاهِي مَا يَكُونُ الْجَوَابُ عِنْدَ اللَّهِ

ويتكون صوت اللام " بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ثم يتحد مجراه في الحلق على جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعا ضعيفا من الحفيف وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا وبذلك يحال بين الهواء ومروه وسط الفم فيتسرب من جانبه. " (1)

و تكرر اللام في هذا الموضع، أبان عن أزمة نفسية حادة عاشها " عبد الله " بعد ذهاب ملكه، وزوال سلطانه، مغبة لهوه وتفاعسه واستهتاره، فهو الآن يجر أذيال الخيبة ويتجرع كأس الندم، لكن هيهات هيهات أن يعود ملك بعد ضياع.

تأمل هذين البيتين من قصيدة " مأساة وأين الأساة؟ " (2)

إلى الوثام، إلى نبد الخصام، إلى ربح السلام، إلى إطفاء نيران.
إلى الوفاق، إلى رفض الشقاق، إلى جمع الرفاق، إلى تحرير الأوطان

جمع الشاعر في البيتين بين تكرر حرف الجر (إلى) سبع مرات، و صوت (الميم) ثلاث مرات، وصوت (القاف) ثلاث مرات. مما أضفى موسيقى شعرية تتراقص لها الآذان وخدم هذا المعنى المراد، فالناظم يجب للأبناء أمة الاتحاد، ونبد الفرقة، والتشرذم بطريقة فنية جميلة تقبلها النفس وتستحسنها.

وانظر إلى الجرس الموسيقي الجذاب الذي يحدثه توافق فواصل الحمل في صوت التاء، إنه يجعل المتلقي ينتبه إلى الوضع الخطير الذي عاشته الأمة بعد تلك النكبة المزلزلة التي هزت الوجدان وال عمران عندما هجم جيش الطليان على أرض الحبشة ظلما وطغيانا.

فَالْأَمَانِي تَبَخَّرَتْ، وَالْمَبَانِي سَقَطَتْ، وَالْعُهُودُ فِي رَجَفَانِ (3)
وَالْمَرَامِي تَشَعَّبَتْ، وَالْمَوَانِي أَشْحِنَتْ، وَالصُّدُورُ فِي غَلِيَانِ

ب. التصريح:

(1) أنيس (إبراهيم)، الأصوات اللغوية، (مصر، مطبعة نهضة مصر، (د.ت.))، ص55، 56.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص95.

(3) المصدر نفسه، ص27، 26.

تشدّ القارئ المتدبر ظاهرة صوتية مكررة في قصائد الشاعر التزامها التزاما صارما في جلّ قصائد، وهي تصرّيع المطالع.

و التصريع مصطلح يشترك فيه علم العروض مع البلاغة، فعلماء العروض عرفوه بتوافق العروض مع الضرب في الحرف الأخير لذا أدرجناه ضمن مبحث الأصوات المتماثلة، وعلماء البلاغة وضعوه ضمن المحسنات البديعية اللفظية. وله قيمة صوتية إذ يُضْفِي حَرَسًا موسيقيا جذابا " فمن المستحب إن لم نقل من المشروط في نظم الشعر عند العرب أن يصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز تنبيها على القافية التي ستجري وتلتزم. " (1)

فإذا أخذنا القصائد التي أخضعها الشاعر لقانون تصرّيع المطالع وجدنا من مجموع 22 قصيدة هناك 18 قصيدة جاءت مصرعه أي بنسبة: 81.81% و قصيدة واحدة مدورة التي عنوانها " المقدمة ص 09" منها قوله:

إِنَّمَا الدُّنْيَا إِنْ مَا سَتَ فَأَغْرَثْنَا مَا سِي.

وهذا يثبت نزعة الشاعر إلى احترام التصريع في الطالع عامة، وإجراء التصريع في الطالع نزعة تقليدية تظهر بقوة في الشعر العربي القديم، أهملها المعاصرون من بعد لأنها - حسب رأيهم - ظاهرة مصطنعة تكبل الدفقة الشعورية عندهم وتحد من حريتهم الإبداعية. والجدول التالي يُلخّص المطالع المَصْرَعَة في الديوان، و يرصد الحرف المتماثل فيها و يبرز خصائصه الصوتية.

المطلع المصرع و رقم صفحة القصيدة في الديوان	الحرف المتماثل	خصائصه الصوتية.
1	الراء المكسورة	لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)
2	الباء الساكنة	شفوي /شديد مجهور (مرفق)
3	النون المكسورة	لثوي/ متوسط مجهور (أنفي)
4	النون المفتوحة	لثوي/ متوسط مجهور (أنفي)
5	الباء المفتوحة	شفوي /شديد مجهور (مرفق)

(1) الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 52.

6	حربا على السلم شن اليوم جونصونو وبيت الغدر والعدوان ويلصونو. ص41	النون المضمومة	لثوي/ متوسط مجهور (أنفي)
7	هلال الصوم من رمضان هلا وضاء فمرحبا أهلا وسهلا. ص49	الام المفتوحة	لثوي/ متوسط مجهور (جانبي)
8	نزل اليوم في حمانا العراق بعد أن برحت بنا الأشواق. ص59	القاف المضمومة	لهوي / شديد مهموس (مرفق)
9	هلال ذي الحجة الميمون مبيسم بالأفق مرتسم بالبشر متــــسم. ص63	الميم المضمومة	شفوي/ متوسط مجهور(أنفي)
10	أطل علينا بالتهاني محرم يبشر بالعام الجديد وييسم. ص69	الميم المضمومة	شفوي/ متوسط مجهور(أنفي)
11	قسما بعاصفة الجهاد الأقدس وبفتحه وذرى جبال الأطلس. ص77	السين المكسورة	أسناني لثوي/ رخو مهموس (مرفق)
12	على المسجد الأقصى اعتدى اليوم فاجر وأضرم فيه النار باغ وماكـر. ص83	الراء المضمومة	لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)
13	ما لي وللنجم أرعاه ويرعاني وقد حفا النوم عبر الليل أجفاني. ص91	النون المكسورة	لثوي/ متوسط مجهور (أنفي)
14	أجرى الاله بحكمه الأقالما فرمى بسهم قضائه الأصناما. ص97	الميم المفتوحة	شفوي/ متوسط مجهور(أنفي)
15	كيف تستقبلون عيدا سعيدا؟ أيها العرب والشقيق أبيدا ص105	الذال المفتوحة	أسناني لثوي/ شديد مجهور (مرفق)
16	من لي بأحرف مارج نار فأخط من شواطها أشعاري. ص115	الراء المكسورة	لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)
17	فلسطين جزء من كيان الجزائر يدافع عنها كل قرم جزائري. ص123	الراء المكسورة	لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)
18	أوحش مخيف من فلاة الكواسر يعربد أم حنوص " بيت الخنازر " ص129	الراء المكسورة	لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)

2. التشابه اللفظي:

ليس التماثل اللفظي ترفا لغويا، بل هو ضرب من المحسنات البديعية اللفظية التي ترتبط بالمعاني برباط وثيق بالمعاني؛ إذ تقوم بدور لا ينكر في تكثيف الدلالة. و ينكشف من استقراء قصائد الناظم أن التماثل اللفظي يتجلى في خطابه في صورتين هما:

[بنية التريديد (إيقاع الكلمات المكررة) – والجناس.]

• إيقاع الكلمات المكررة:

يقصد بالترديد تكرار الكلمة في البيت الأول، وما يليه من أبيات، بشرط تباعد الكلمات المكررة بشكل منهجي ومنظم، وينبغي ألا يكون التكرار عشوائياً، يقحم في النص إقحاما ولا يخضع خضوعا تاما لاستمراريته الدلالية، إذ يجب إدماجه في البنية التعبيرية للنص، ل يبدو طبيعيا عفويا لا تكلف فيه ولا نشاز. وللکلمات المكررة دور فعال في تحقيق إيقاع يتردد صدها في النص.

ونمثل لهذه الظاهرة الأسلوبية بنماذج مقتطفة من قصائد مختلفة ضمها الديوان منها الأبيات التالية المأخوذة من قصيدة " عهد بلفور شؤم" (1)

طالَ ليلَ استعمارنا فمتى الفَجْـ رُ يُنِيرُ الطَّرِيقَ نَحْوَ عَلَانَا؟
وَمَتَى يَسْتَفِيقُ مِنَّا ضَمِرٌ وَمَتَى تَنْجَلِي مَتَى بَلَوَانَا؟

إذا تأملنا البيتين السابقين وجدنا إلهام الشاعر على تكرار (متى) التي تستخدم للاستفهام عن الزمن. ولا ريب أن الناظم قصد هذا التكرار ليشعرنا بالكارثة العظيمة التي وقعت بعد تطبيق وعد "بلفور" و احتلال الصهاينة لأرض فلسطين وبيت المقدس الشريف. فليلُ الاستعمار البغيض طال مداه. وكأن الشاعر يعس من بزوغ شمس الحرية، لما رأى من تقاعس الأمة وتخاذلها، فهو يستنهض الهمم، ويشحذ العزائم فلا يفيل الحديد إلا الحديد. وفي موضع آخر يردد الشاعر هلاً التي تفيد معنى التحضيض (الطلب بشدة وعنف) في دعوته الأمة العربية والإسلامية لسماع صراخ القدس السليب الذي صمت الآذان للإصغاء إلى آهاته وأناته. فأنت إذا ناديت حيا، أجب النداء، ولكن لا حياة لمن تنادي.

فقال في هذا البيت من قصيدة " هل رمضان والقدس يهان"
وَهَلَّا نَسْتَفِيقُ عَلَى صُرَاخِ مَنِ الْقُدْسِ الْمُدَّاسُ ثَرَاهُ هَلَّا.
في قصيدة أخرى بعنوان " نكسة يونيو" (2) قال الشاعر:

يَا عَرَبُ أَيْنَ البُطُولَاتِ الَّتِي اسْتَهَرَتْ بِهَا أَوَائِلْنَا سَعْدٌ وَهَارُونَ؟
أَيْنَ الأَبِيِّ صَلَاحِ الدِّينِ أَيِّنَ أَبُو عُبَيْدَةَ أَيِّنَ مَنصُورٌ وَمَأْمُونُ؟
وَأَيْنَ خَالِدٌ وَالْيَرْمُوكُ مُضْطَرِمٌ وَالرُّومُ مُنَهَزِمٌ أَيِّنَ الأَسَاطِينُ؟

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 31.

(2) المصدر نفسه ، ص 43.

واللافت للنظر في الأبيات تكرار (أين) الاستفهامية، وقد دلت على حيرة الشاعر واضطرابه من زمن أغبر فقد فيه الرجال الأبطال الذين يعيدون للأمة كرامتها وهبتها، على الرغم من أن تاريخ الأمة يزخر بالأبطال الصناديد. ويستحضر الشاعر أسماء شخصيات تاريخية مثل (سعد وهارون وصلاح الدين وأبو عبيدة والمنصور والمأمون وخالد) ليطمئن قلبه وتهدأ نفسه فرمما ذكر هؤلاء الأبطال يجعل جروح قلبة الدامية تندمل.

ولنتدبر هذا المقطع الشعري من قصيدة " يوم التضامن مع فلسطين "

يا " صبرة " الجولان، كيف شتيلة وكم من ضحايا في بطون المقابر؟⁽¹⁾
أصحراء سينا، كم ثوى فيك من فتى شهيدا قضى، كم من شيوخ أكابر؟
بلبنان سل، كم من قنابل دمرت مدائنها، كم من قرى ومداشر؟

واللافت في المقطع الشعري تكرار (كم) للاستفهام عن العدد أربع مرات، لأن الشاعر أراد أن يبرز شدة بطش الآلة العسكرية الصهيونية التي لا ترحم.

وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار (هل) حرف الاستفهام الدال على التوبيخ والتقريع. فقد سئم تشرذم الأمة، وتنازعها، وغفلتها عن عدوها نحو قوله:

هل تفشى الخنوع في العرب حتى ذهبت ريجهم فهابوا القرودا.⁽²⁾
هل سرى الانفصال بين شعوب العرب فاستنوقوا فخافوا اليهودا.

وفي قصيدة شعرية أخرى تمتد بنية الترديد عبر مساحة شاسعة من الفضاء الشعري فيلجأ الناظم إلى تكرار (ألسنا) همزة الاستفهام والفعل ليس واسمه على نحو قوله من قصيدة سماها " هل رمضان والقدس يهان ":

أَلْسَنَا السَّابِقِينَ لِكُلِّ فَضْلٍ أَلْسَنَا الثَّائِرِينَ أَبَا وَ نَجْلًا؟⁽³⁾
أَلْسَنَا الْفَاتِحِينَ لِكُلِّ أَفْقٍ خُلِقْنَا لِلْفِدَا حَدَثًا وَ كَهَلًا؟

وهو ضرب من استحضار تاريخ الأمة العربية والإسلامية التليد الناصع، و دعوة صريحة الى استلهام تاريخ الأمة العظيم لبناء مستقبلها السعيد، لنكون خير خلف لخير سلف ونحقق

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص123.

(2) المصدر نفسه، ص108.

(3) المصدر نفسه، ص49.

وجودنا في هذا العالم الذي لا يرحم الضعفاء والمتخاذلين.

و يلجأ الناظم إلى الجمع في موضع آخر بين تكرار التركيب والمفردة على نحو قوله:

ليت شعري، متى العقوبات تنقض على الظالمين كالعقبان؟⁽¹⁾

ليت شعري، متى تحيط الرزايا بقساة القلوب والوجدان؟

ليت شعري، متى البلا يقصم العاقي، ويمحو قوى الظلوم الجاني؟

فملحوظ تكرار (ليت شعري) ثلاث مرات على التتابع، وتكرار (متى) للاستفهام عن الزمان، ويستشف منه شوق الشاعر إلى الخلاص من قيد الظلم و الظالمين، الذين ازدادت وطأهم على الضعفاء المساكين.

نتبع في المبحث التالي الجناسات الواردة في قصائد الشاعر المتنوعة.

● الجناس: (2)

" يقال له التجنيس، والتجانس، والمجانسة، ولا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ المعنى ووازي مصنوعه مطبوعه مع مراعاة النظر وتمكن القرائن فينبغي أن يرسل المعاني على سجيتها لتكتسي من الألفاظ ما يزينها." ⁽³⁾

وتكمن أهمية الجناس في تكرار الصوت في نسق متوازن ومتلائم و منسجم، مما يحقق تكتيفا للدلالة. "فيكون فيه استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب [...]" ⁽⁴⁾

يرد الجناس في خطاب الشاعر في أكثر من موضع، نذكر منه على سبيل المثال هذه السطور المقتطفة من قصيدة " في مكة تلبية وفي القدس بلية" ⁽⁵⁾

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟ أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 27.

(2) تلخيص القول في الجناس - عند علماء البلاغة - أنه تام، وغير تام، فالتام هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة هي: " نوع الحروف، شكلها، عددها، ترتيبها" ، وغير تام: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة. (ينظر: الهاشمي (السيد أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (ط 1، بيروت، لبنان المكتبة العصرية، 1999م)، ص 325.

(3) الهاشمي (السيد أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (ط 1، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية، 1999م)، ص 325.

(4) المرجع نفسه، ص 325.

(5) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 65.

أَيْنَ الْبُطُولَاتُ وَالْأَحْدَاثُ طَافِحَةٌ بِالنَّائِبَاتِ وَأَيْنَ الْحَزْمُ لَا الْحَزْمُ؟
فَلَا وَرَبِّكَ لَنْ تَرْضَى الْهَوَانَ وَلَنْ نَلِينَ حَتَّى يَزُولَ الظُّلْمُ وَالظُّلْمُ

يقع التجنيس بين الكلمات التالية (الحزْم - الحزْم) و(الظُّلم - الظُّلم)، وتحققت فيها المماثلة الصوتية مع اختلاف في الشكل وهذا بإيقاعه الصوتي والنفسي معا ويشد انتباه المتلقي وقد أحدث له نوعا من التشويش يجذبه إلى الصوت ومعناه.

ومن أمثلة المماثلة الصوتية التامة البيت الشعري في قول الناظم:

لَا يَسِيرُ الزَّمَانُ حَسْبَ هَوَانَا تَارَةً عِزَّةً وَطَوْرًا هَوَانَا (1)

فالتوافق يبرز في البيت بين كلمتي (هَوَانَا - هَوَانَا)، فالكلمة الأولى مأخوذة من هوى يهوى التي مصدرها الهوى أي: لا يسير الزمان حسب إرادتنا. والكلمة الثانية اشتقت من هان، التي مصدرها الهوان بمعنى الذلّ. وهذا الضرب من الجناس يسمى تاما، لأن التماثل تم بشكل كامل بين نوع الحروف وعددها وترتيبها وشكلها، وقد أضفى نغمة موسيقية تستأنس بها الأذن.

ومن المماثلات الصوتية في ديوان الناظم بين الكلمات قوله في قصيدة " نريد سلاما لا استسلاما": (2)

إِنَّمَا الْعُرْبُ رَغْمَ كَيْدِ الْأَعَادِي إِخْوَةٌ كُلُّهُمْ حَدَاهُمْ وَفَاقُ.
إِنَّمَا الْعُرْبُ رَغْمَ سُودِ اللَّيَالِي ثَابِتُوا الْجَأَشَ فِي الْكِفَاحِ رِفَاقُ.

يبرز التشابه الصوتي بين (وَفَاقُ - رِفَاقُ) فالاختلاف في صوتي (الواو، والراء) والتباين الدلالي واضح بينهما إذ الوفاق من وافق والرفاق من رافق والكلمتان تصوران أواصر الوحدة القوية التي تجمع أبناء الأمة العربية على الرغم من اختلاف الأوطان وتباعدها، وقدرة هذه الأمة الخالدة على تجاوز الصعوبات فالليل الظلم مهما طال لا بد أن تشرق شمس العدل.

ولنتدبر التناغم الإيقاعي الذي يضيفه الجناس على هذا البيت الشعري المقتطف من

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 18.

(2) المصدر نفسه ، ص 61.

قصيدة " في مكة تليّة وفي القدس بلية"⁽¹⁾

هِلَالُ ذِي الْحِجَّةِ الْمَيْمُونُ مُبْتَسِمٌ بِالْأَفْقِ مُرْتَسِمٌ، بِالْبِشْرِ مُتَّسِمٌ.

فالكلمات (مُبْتَسِمٌ - مُرْتَسِمٌ - مُتَّسِمٌ) تشعرك بمعاني الغبطة والسرور وينشرح صدرك لاستقبال شهر الحج الأعظم لكن هيهات هيهات لهذه الفرحة أن تدوم فثالث الحرمين صفده العدو واحتله الأندال وعبثت به أيادي مدنسة استباحته مقدساته بصلف.

واللافت للنظر في البيت التالي تكرار (بغى وطغى) وهو جناس ناقص أضفى جرسا موسيقيا أخذاً يُطرب النَّفس في قول الشاعر من قصيدة " اليهود يحرقون المسجد الأقصى"⁽²⁾

بَغَى طَغَى صُهَيْبُونَ طُعْيَانُهُ الَّذِي تَعَوَّدَهُ مِنْ قَبْلُ وَهُوَ مُفَاخِرٌ.

ومن الجناسات البديعة التي كان لها أثر موسيقي أخاذ قول الشاعر:

إن لم تكن إلا الأسنـة فاجعلوها مركبا⁽³⁾

أو لم تكن إلا البنا دق فابعثوها موكبا

أو لم تكن إلا المدا فع فاطلقوها كوكبا

فكلمات (مركبا، موكبا، كوكبا)، التي وردت في ضرب الأبيات تركت صدى معنى

المقطوعة الشعرية يتردد، فيفرض نفسه على المتلقى بقوة.

بعد هذا العرض الذي اكتمل للبنية الصوتية، يتطرق الفصل التالي إلى البناء الصرفي، الذي لا

يمكن فصله عن البناء الصوتي، لشدة ما بينهما من تلاحم.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 63

(2) المصدر نفسه، ص 84.

(3) المصدر نفسه، ص 39، 40.

الفصل الثاني

البنية الصرفية

أبنية الأفعال والأسماء

أ. أوزان الأفعال

ب. أبنية الأسماء

1. أسماء الفاعلين.

2. المصادر.

3. اسم المفعول.

4. اسم التفضيل.

5. صيغ المبالغة.

6. الجموع.

البنية الصرفية

"الصَّرْف، ويقال له التصريف، وهو لغة: التغيير، ومنه تصريف الرياح، أي: تغييرها." (1)

ويقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن التصريف "تَفْعِيل" من الصرف، وهو أن تصرف الكلمة المفردة، فتولد منها ألفاظاً مختلفة ومعانٍ متفاوتة." (2)

وتدلُّ كلمة مادة " صرف " في العربية على معنى التغيير. ويشمل الصرف أو التصريف كل ما يندرج في نطاق الاشتقاق (أي: التغير المرتبط بالمعنى) وكذلك ما يندرج في نطاق الإعلال (أي: التغيير الصوتي). ويمكن أن يعرف هذا العلم – من وجهة نظر اللسانيات الحديثة – بأنه وصف البنية الداخلية للكلمات، ودراسة القوانين التي تحكم هذه البنية." (3)

وتعرف القواميس الأوربية الحديثة علم الصرف بأنه " البحث في نشأة الكلمات و التغيرات التي تطرأ على مظهرها الخارجي في الجملة.

موضوع الفرق بين علم الصرف والمورفولوجيا أسال الحبر الكثير عند الدارسين ولا يتسع المقام لبسط القول فيه لطبيعة البحث التطبيقية.

ويستنبط من التعريفات السابقة، أن للأبنية الصرفية علاقة وطيدة بالدلالة، ويتضح منها أيضاً تقارب تعريف العرب القدماء لعلم الصرف إلى حد بعيد مع تعريف علماء اللسانيات لعلم المورفولوجيا في عصرنا الحديث. فهو " علم يبحث في كيفية حدوث الوحدات المعنوية الدالة " Monèmes " صوتياً بحسب السياق الذي تظهر فيه." (4)

وأصف في هذا المبحث النظام الصرفي في ديوان الشاعر، وأقدم الظواهر الصرفية التي تفرض نفسها وفق العنصرين التاليين:

● أبنية الأفعال:

- (1) الحملاوي (احمد بن محمد بن أحمد)، شذا العرف في فن الصرف،(الرياض، دار الكيان، (د.ت))، ص49.
- (2) الجرجاني(عبد القاهر)، المفتاح في الصرف، (ط1، تحقيق: علي توفيق الحمد، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1987 م ، ص 26.
- (3) لوشن (نور الهدى) ، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، ص 141.
- (4) يوحوش (رابح)، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، (عناية ، دار العلوم للنشر والتوزيع، 2006م) ، ص103.

أتبع في هذا المبحث أزمنة الأفعال في قصائد الشاعر، وأبرز علاقتها بالدلالة، و
أحدّد الأوزان الصرفية التي بنيت وفقها، ونسبة تواترها

● أبنية الأسماء:

و ينحصر البحث في هذا العنصر على تباين الأسماء من (مصادر و أسماء فاعلين
وجموع)، وترتبط هذه الأبنية الاسمية ربطا وثيقا بدلالاتها المختلفة، والهدف من ذلك
اكتشاف سر طغيان بعضها وانحصار الآخر.

1- أبنية الأفعال:

يتفق علماء اللغة على أنّ الفعل ما دلّ على حدثٍ مقترن بزمن. ويقول الجرجاني: "
الفعل ما دلّ على الحدث مع أحد الأزمنة." (1)

أدى الفعل في قصائد شاعرنا دوره على أكمل صورة، وخضع لمضامين قصائده المبدعة
وأثّس بشدة التنوع، فنجد في هذه القصيدة التي عنونها بـ: " عهد بلفور شؤم" طغيان
الأبنية الفعلية الدالة على الماضي لأنها تلائم بنيتها السردية، فهي تحكي تاريخا أسودا شهدته
الأمة العربية بعد تنفيذ عهد وزير الخارجية البريطاني " بلفور" ومنحه أرض فلسطين لليهود.
منها هذا المقطع:

وَهَبَ الْإِنْكَلِيزُ أَطْيَبَ أَرْضِ	لِلْيَهُودِ الْمُشَرِّدِينَ مَجَانًا ⁽²⁾
صَادَرَ الْإِنْكَلِيزُ أَسْلِحَةَ الْعَرَبِ	وَقَدْ سَلَّحَ الْيَهُودَ عِدَانًا
غَادَرُوا الشَّامَ وَالْيَهُودُ عَلَى أُهْبَةٍ	غَدَرٍ فَكَانَ يَوْمًا وَكَانَا
هَجَمُوا يَوْمَهَا وَفِي كُلِّ صِنْفٍ	يُذَبِّحُونَ الشُّيُوخَ وَالْغِلْمَانَا
اسْتَبَاحُوا الْأَعْرَاضَ كَمَ مِنْ بُطُونٍ	بَقَرُوهَا كَمَ أَحْرَقُوا جُثْمَانَا
فِي ارْتِكَابِ الْجَرَائِمِ الْمُوبِقَاتِ	السُّودِ قَدْ أَطْلَقَ الْيَهُودُ الْعِنَانَا

يظهر من المقطع السابق تركيز الشاعر على الأفعال الماضية (وَهَبَ- صَادَرَ- سَلَّحَ
غَادَرَ- كَانَ- هَجَمَ- اسْتَبَاحَ- بَقَرَ- أَحْرَقَ- أَطْلَقَ)، واللافت للنظر تنوع أبنيتهما
الصرفية فجاءت على الأوزان التالية: (فَعَلٌ- فَعَلٌ- فَعَلٌ- فَعَلٌ- فَعَلٌ- فَعَلٌ- فَعَلٌ- فَعَلٌ) وتسير

(1) الجرجاني(عبد القاهر)، المفتاح في الصرف، ص53.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص29.

القصيدة جميعها على هذا النسق. وأضفى هذا التنوع في أبنية الفعل الماضي دينامية على القصيدة، ناسب الجو النفسي المضطرب لها، فهي تصف احتلال اليهود لفلسطين وتعدّد أفعال القتل والتنكيل التي ارتكبوها في حق الإنسان العربي الفلسطيني.

ولكن سرعان ما يتحول الشاعر في القصيدة ذاتها إلى استخدام الفعل المضارع في ختام

خطابه الشعري على نحو ما يظهره هذا المقطع:

فِلسِطِينُ تَسْتَعِثُ وَهَلْ فِي الْـ	تَقِيدُ مَنْ يُنْجِدُ الضَّعِيفَ الْمَهَانَا؟ ⁽¹⁾
مَنْسِمُ الْاسْتِعْمَارِ قَدْ وَطِئَ الْأَسْـ	لَامَ شَرْقًا وَمَغْرِبًا فَأَهَانَا
طَالَ لَيْلُ اسْتِعْمَارِنَا فَمَتَى الْفَجْـ	رُ يُنِيرُ الطَّرِيقَ نَحْوَ عَلَانَا؟
وَمَتَى يَسْتَفِيقُ مِنَّا ضَمِيرُ	وَمَتَى تَنْجِلِي مَتَى بَلُونَا؟
لَيْتَ عُمْرِي يَطُولُ حَتَّى أَرَى	الثُّورَ مِنَّا قَدْ حَرَّرُوا الْأَوْطَانَ

وهذا الانتقال في استخدام نوع الفعل فرضه التحول الدلالي للخطاب الشعري، ففي المقطع السابق مالت القصيدة إلى التزعة الخطابية وهي تساؤلات عن مستقبل القضية الفلسطينية يوجهها الناظم لبني جلدته الذين مات فيهم الشعور بالانتماء إلى الدين الواحد والوطن الواحد. لعل هذه الصيحة تثير فيهم الحمية والكبرياء، فينصروا إخوانهم المستضعفين. وإذا تأملنا القصيدة التالية المأخوذ من خطابه الشعري " نكسة يونيو " نتأكد من اعتمادها في بنيتها الصرفية أساسا على صيغة فعل الأمر، لمناسبتها التزعة الخطابية المهيمنة. فالناظم يقوم مقام التّاصح والموجّه والمُحذّر من الغفلة والاطمئنان للأعداء الماكرين والركون إليهم، فهم سُمُّ نَاقِعٍ، وقد يردف إليه الفعل المضارع المسبوق بلا الناهية، فهو شكل آخر من أشكال الأمر عند علماء البلاغة.

يَا عَرَبُ لَا تَيَأْسُوا فَالْحَرْبُ سَائِرَةٌ	بِلا انْقِطَاعِ فَكُونُوا أَقْوِيَاءَ كُونُوا ⁽²⁾
بِتْرُولِنَا عَرَبِيٌّ فَاقْطَعُوهُ عَنِ الْأَعْدَا	يَمُوتُوا وَصُوتُوا نَفْطَكُمُ صُوتُوا
سَالَ اللَّعَابُ عَلَى الْبِنزِينَ فَاحْتَفِظُوا	بِهِ فَإِنَّ حَيَاةَ الْيَوْمِ بِبِنزِينُ
لَا تَتْرُكُوا الْمَالَ يَنْمُو فِي مَصَارِفِهِمْ	لَمْ يَبْقَ فِي الْعَرَبِ لِلْأَعْدَاءِ تَمْوِينُ

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 34.

(2) المصدر نفسه، ص 45.

لا تُفْرِغُوا فِي مَوَانِكُمْ بَوَاحِرِهِمْ فَفِي بَوَاحِرِهِمْ لَصٌّ وَتَنِينٌ
وَقَاطِطُوا كُلَّ مَنُتَوَجَّاتِهِمْ عَلَنًا فَفِي مَقَاطِعَةِ الْأَعْدَاءِ تَأْمِينٌ

و قد حدث تألف بارز، واتساق متين بين أفعال الطلب، والأفعال المضارعة المسبوقة بلا الناهية، ويتخللهما بعض الأفعال الماضية. مما رسم لوحة شعرية مبدعة، امتزجت فيها الأزمنة الثلاثة امتزاجاً رائعاً، ومدت حبلاً قويا بين بداية الخطاب الشعري و ختامه. أقوم في هذا المبحث باستقراء أبنية الأفعال التي فرضت نفسها بقوة في الديوان.

أ - أوزان الأفعال:

و أهتم في هذا المبحث بالمكرر منها في الديوان سواء أكان هذا التكرار على مستوى البيت الشعري الواحد أم على مستوى مجموعة من الأبيات الشعرية نحو:

فَعَلٌ / فَعُلٌ / فَعِلٌ:

جاءت الأبنية: (فَعَلٌ / فَعُلٌ / فَعِلٌ) بغزارة في الديوان، ولعلنا نكتفي بتردها بشكل لافت في قصيدة " اليهود يحرقون المسجد الأقصى " إذ يقول الشاعر:

فِيَا لَكَ مِنْ حَسَنَاءِ رَاحَتْ ضَحِيَّةً عَلَى شِلْوِهَا قَامَتْ تَنُوحُ الْمَنَائِرُ⁽¹⁾
عَلَى مَسْمَعِ الدُّنْيَا وَمَرَأَى شُعُوبِهَا اسْتَبَاحَ حِمَى الْإِسْلَامِ وَالسَّلْمِ فَاجِرُ
وَرَاحَتْ عِصَابَاتُ الْيَهُودِ تُهِينُ مَا تُقَدِّمُهُ الْأَدْيَانُ بَادٍ وَحَاضِرُ
بَعَى وَطَعَى صُهَيْونَ طُعْيَانَهُ الَّذِي تَعَوَّدَهُ مِنْ قَبْلُ وَهُوَ مُفَاجِرُ
فَأَلْسِنَةُ النَّبْرَانِ تَمْتَدُ فِي الْفَضَا وَ مُوشِي قَرِيرِ الْعَيْنِ بِالْعُرْبِ سَاحِرُ
فَبَاتَ عَلَى جَمْرِ الْعَضَا كُلِّ مُسْلِمٍ وَنَامَتْ بِأَحْلَامِ الْمَسْرَةِ مَايِرُ
سَلُّوا سَنَوَاتِ الْاِحْتِلَالِ الَّتِي مَضَتْ بِأَرْزَائِهَا وَالْجَدُّ بِالْعُرْبِ عَاثِرُ
سَلُّوا دَيْرَ يَاسِينَ الَّذِي شَهِدَ الْبَلَا وَقَدَّ عَمِلَتْ فِيهِ الْمُدَى وَالْخَنَاجِرُ

والجدول التالي يبرز أبنية الأفعال في القصيدة:

الأفعال	تواترها	دلالتها الزمنية	أوزانها
رَاحَتْ	2مرة	ماضي	فَعُلٌ
قَامَتْ	1مرة	ماضي	فَعِلٌ

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 89.

فَعَلُ	مضارع ناح	1 مرة	تَنُوخُ
فَعَلَ	ماضي	1 مرة	بَعَى
فَعَلَ	ماضي	1 مرة	طَعَى
فَعَلَ	ماضي	1 مرة	بَاتَ
فَعَلَ	ماضي	1 مرة	نَامَتْ
فَعَلُوا	أمر سَأَلَ	2 مرة	سَلُوا
فَعَتَ	ماضي	1 مرة	مَضَتْ
فَعِلَ	ماضي	1 مرة	شَهَدَ
فَعَلَ	مضارع هَانَ	1 مرة	تُهِينُ
فَعِلَ	ماضي	1 مرة	عَمِلَتْ

وكل هذه الأفعال تدل على الحركة والتحول. ⁽¹⁾ ولعلها ناسبت السياق العام للقصيدة التي تصور حرق اليهود للمسجد الأقصى سنة 1967م، وما يحمله هذا العمل الشنيع من دلالات عند المسلمين، ويهدف الناظم من نقله هذه الصورة البشعة لاستثارة نفوسهم لكي ينهضوا من سباتهم العميق فأقدس مقدساتهم يحرق جهازا نهارا وهم لا يحركون ساكنا.

فَعَلُ: 🇲🇪

و ورد هذا البناء مكررا في مواضع مختلفة من الديوان على غرار قوله:
 قِفْ وَاعْتَبِرْ وَاتَّعِظْ حِيَالَ أَنْدُلُسِ تَرَ الْأَعَادِيَّ حَوْلَ الدُّورِ قَدْ طَافُوا⁽²⁾
 فَفَقَتَلُوا صَبِيَّةً بَلْ مَزَّقُوا مُهَجًّا وَأَحْرَقُوا مَثَلُوا وَاللَّهِ مَا خَافُوا

و قوله في هذا البيت:

فَنَحْنُ قَوْمٌ لَنَا مَاضٍ تُمَجِّدُهُ الدُّنْيَا يُخَلِّدُهُ الْقُرْآنُ وَالْقِيَمُ⁽³⁾

وقوله في بيت آخر

يَا أُمَّةَ الْإِسْلَامِ قُدْسَكَ حَرَّرِي وَلِعَايَةَ التَّحْرِيرِ جَهْدَكَ كَرِّسِي⁽⁴⁾

وقوله أيضا:

(1) عباس (حسن)، النحو الوافي (ط3، القاهرة، دار المعرف، دت)، 155/2.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص14.

(3) المصدر نفسه، ص67.

(4) المصدر نفسه، ص80.

مَا لِرُومًا اسْتَبَاحَتْ الْقَتْلَ حَتَّى خَضَبَتْ بِالدِّمَاءِ أَقْصَى مَكَانٍ⁽¹⁾
 قَتَلَتْ صِيبِيَّةً أَبَادَتْ شَيْوِخًا وَنِسَاءً بِحُجَّةِ الْعِصِيَانِ
 أَمْطَرْتَهُمْ بِوَابِلٍ مِنْ رِصَاصٍ حَرَّقَتْهُمْ بِمَارِجِ النَّيِّرَانِ

والجدول التالي يبرز أبنية الأفعال التي وردت على بناء فَعَّلَ في النماذج السابقة المقطعة من قصائد شتى:

الأفعال	تواترها	نوع الفعل	أوزانها
فَقَتَّلُوا- مَزَقُوا- مَثَّلُوا	3 مرات	ماضي	فَعَّلَ
تُمَجِّدُهُ- يُخَلِّدُهُ	2 مرة	مضارع مَجْدَّ- خَلَّدَ	فَعَّلَ
حَرَّرِي- كَرَّسِي	2 مرة	ماضي	فَعَّلَ
خَضَبَتْ- قَتَلَتْ- حَرَّقَتْهُمْ	3 مرات	ماضي	فَعَّلَ

و "فَعَّلَ"، يدل على التكرير وقد شاع استخدام (فَعَّلَ) في الدلالة على التكرير، تقول كَسَّرَهَا وَقَطَّعْتَهَا، فإذا أردت كثرة العمل قلت كَسَّرْتُهُ وَقَطَّعْتُهُ وَجَرَّحْتُهُ: أكثرت الجراحات في جسده... وقالوا: تَجَوَّلَ أَيُّ: يكثر الجولان، وَيَطَوَّفُ أَيُّ: يكثر التطويق، وقال تعالى: وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا.⁽²⁾

وهو معنى نجده ماثلاً أمام أعيننا إذا ما تدبرنا الأبيات الشعرية، فدللت الأبنية الصرفية على مبالغة الصهاينة في استخدام القوة العسكرية ضد الشعب العربي الفلسطيني الضعيف الأعزل، مما يدل على حقارة هؤلاء القوم و مساواة قلوبهم فهي كالحجارة أو أشد قسوة. و المعاني التي يزداد لها تضعيف العين كثيرة بالإضافة إلى التكرير، يأتي هذا البناء للدلالة على المبالغة " قَتَلَ"، و التعدية "فَهَّم"، و الدلالة على التوجه " شَرَّقَ"، و الدلالة على أن الشيء قد صار شبيهاً بشيء مشتق من الفعل " قَوَّسَ"، و الدلالة على النسبة " كَفَّرَ"، و الدلالة على السلب " قَشَّرَ"، و اختصار الحكاية " كَبَّرَ".⁽³⁾

✚ فاعل:

- (1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص24.
 (2) عبد العظيم الكوفي (نجاة)، أبنية الأفعال- دراسة لغوية قرآنية- (جامعة عين شمس، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1989م.)، ص48، 49.
 (3) ينظر: الراجحي (عبده)، في التطبيق النحوي والصرفي، (الإسكندرية، القاهرة، دار المعرفة الجامعية، 1992م)، ص409-411.

قلّ تكرير البناء " فاعل " في الديوان، فبعد الاستقراء لم أحده إلّا في موضعين
الموضع الأول في قوله:

صَادَرَ الْإِنْكَلِيزُ أَسْلِحَةَ الْعُرْبِ وَقَدْ سَلَّحَ الْيَهُودُ عِدَانَا⁽¹⁾
غَادَرُوا الشَّامَ وَالْيَهُودُ عَلَى أُهْبَةٍ غَدَرَ فَكَانَ يَوْمًا وَكَانَا

والموضع الثاني قوله:

فَلَا يُخَالِجُنَا جُبْنٌ وَلَا هَلَعٌ وَلَا يُسَاوِرُنَا وَهْنٌ وَلَا وَهَمٌ⁽²⁾

والجدول التالي يبرز أبنية الأفعال التي وردت على بناء (فاعل) في النماذج السابقة

المقتطفة من قصيدتين مختلفتين:

الأفعال	تواترها	نوع الفعل	أوزانها
صادر - غادروا	2 مرة	ماضي	فَاعَلَّ
يخالجنا - يساورنا	2 مرة	مضارع خالَج - ساوَر	فَاعَلَّ

والفعل الذي يكون على وزن (فاعل) يكثر استعماله في معنيين: أحدهما: التشارك
و ثانيهما: المولاة. ويقصد بهما التشارك بين اثنين فأكثر، وهو أن يفعل أحدهما بصاحبه
فعلا فيقابله الآخر. بمثله وحينئذ فينسب للبادئ نسبة الفاعلية وللمقابل نسبة المفعولية:
فإذا كان أصل الفعل لازما صار بهذه الصيغة متعديا نحو: مَا شَيْئُهُ، وَالْأَصْلُ: مَشَيْتُ
وَمَشَى. وفي هذه الصيغة معنى الْمُعَالَبَةِ [...], و أما المُولَاة، فيكون بمعنى أفعال
المتعدي نحو: وَآلَيْتُ الصَّوْمَ وَتَابَعْتُهُ. بمعنى أَوْلَيْتُ بعضه بعضا..⁽³⁾

و يتضح معنى المغالبة بجلاء في نص القطعتين الشعريتين، فالشعب الفلسطيني مغلوب
على أمره، أمام بطش اليهود الذي لا يمكن وصفه، لشدّته وبشاعته، والإنسان المسلم بقوة
إيمانه يقهر جبنة وهلعه ووهنه ووهمه. و الظاهر هنا أن الزيادة في الفعل لم تكن اعتبارية على
رأي عبده الراجحي " إن كل زيادة في الفعل لا تكون عبثا، فالزائد في اللغة - سواء في
الصرف أم في النحو - ليس وجوده كعدمه. " ⁽⁴⁾

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 30.

(2) المصدر نفسه، ص 67.

(3) ينظر: بن محمد الحملوي (أحمد)، شذا العرف في فن الصرف، (دار الكيان، د.ت)، ص 79

(4) في التطبيق النحوي والصرفي، ص 406.

أَفْعَلُ: 

جاء هذا البناء مكررا في قول الشاعر:

أَبْرَمُوا الْعَهْدَ سَطْرُوهُ حُرُوفًا أودعوا فيه راحة الإنسان⁽¹⁾
أوسعوا فيه للسلام فناء بشروا الكون بالرخا والأمان
وقوله:

ينير دجى الأحلام منه بلحمة ويومض ومض البرق والليل مظلم⁽²⁾
وقوله أيضا:

شر البلاء أسال الدمع منسكبا شر البلاء أضحك الأعدا فأبكاني⁽³⁾
والجدول التالي يبرز أبنية الأفعال التي وردت على بناء (أَفْعَلُ) في النماذج السابقة

الأفعال	تواترها	نوع الفعل	أوزانها
أبرموا - أودعوا - أوسعوا	03 مرات	ماضي	أَفْعَلُ
ينير - يومض	02 مرة	مضارع أنار - أومض	أَفْعَلُ
أسال - أضحك	02 مرة	ماضي	أَفْعَلُ

ويحمل البناء (أَفْعَلُ) معاني عديدة منها: التعديدية وتعني تصير الفاعل بالهزمة مفعولا، وصيرورة شيء ذا شيء نحو: أَفْلَسَ أَيُّ: صار ذا فلوس، والدخول في الشيء مكانا أو زمانا نحو: أَعْرَقَ وَأَصْبَحَ، ويدل على السلب والإزالة نحو: أَقْدَيْتُ عَيْنَ فُلَانٍ أَيُّ: أزلت القذى عين عينيه، ومصادفة الشيء على صفة نحو: أَبْخَلْتُ زَيْدًا أَيُّ: صادفته بخيلا، الاستحقاق نحو: أَحْصَدَ الزرع، والتعريض نحو: أَرَهَنْتُ المتاعَ (عرّضته للبيع)، أن يكون بمعنى استفعال نحو: أَعْظَمْتُهُ (استعظمتُهُ)، أن يكون مطاوعا لفعل نحو: فَطَّرْتَهُ فَأَفْطَرُ، والتمكين نحو: أَحْفَرْتُهُ النَّهْرَ (مكنته من حفره).⁽⁴⁾

ودل في الأبيات على التعديدية، إضافة إلى التمكين (أبرموا العهد، أودعوا فيه راحة

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 26.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

(3) المصدر نفسه، ص 94.

(4) ينظر: بن محمد الحملاوي (أحمد)، شذا العرف في فن الصرف، ص 76، 77.

الإنسان)، والاستحقاق (ينير دجى الأحلام، يومض ومض البرق)، وصيرورة شيء ذا شيء (أسال الدمع، أضحك الأعداء).

افْتَعَلَ، انْفَعَلَ:

لم يرد البناء (افْتَعَلَ، انْفَعَلَ) إلّا في قول الشاعر:

أَصْحَابُهُ حَوْلَهُ أَشْبَالُ دَعْوَتِهِ لا يَنْشُونَ إِذَا مَا اشْتَدَّتِ الْأُزْمُ⁽¹⁾
بَاعُوا نُفُوسَهُمْ لِلَّهِ فَانْتَصَرَ الْحَقُّ المِينُ وَأَعْدَاءُ الْهُدَى انْهَزَمُوا
لَوْ اقْتَفَيْنَا بِإِحْلَاصِ طَرِيقَهُمْ لَمَا انْهَزَمْنَا إِذَا الْأَقْرَانُ تَنْهَزَمُ
وَلَوْ أَخْلَصَ الْمُسْلِمُونَ الدِّينَ لَانْتَصَرُوا وَلَوْ هُدُوا وَاسْتَقَامُوا الْيَوْمَ لَانْتَقَمُوا

والجدول التالي يبرز أبنية الأفعال التي وردت على بناء (افْتَعَلَ، انْفَعَلَ) في القطعة

الشعرية السابقة:

الأفعال	فعلها الثلاثي	أبنيتها
اشْتَدَّتْ	شَدَّ	افْتَعَلَ
انْتَصَرَ - انْتَصَرُوا	نَصَرَ	افْتَعَلَ
انْهَزَمُوا - انْهَزَمْنَا - تَنْهَزَمُ	هَزَمَ	انْفَعَلَ
يَنْشُونَ	ثَنَى	انْفَعَلَ
اقْتَفَيْنَا	قَفَى	افْتَعَلَ
انْتَقَمُوا	نَقَمَ	افْتَعَلَ

واللافت في القطعة الشعرية جمع الناظم بين بنائي (افْتَعَلَ، انْفَعَلَ) وهو يستحضر سيرة الرسول " صلى الله عليه وسلم " العطرة وصحبه الكرام الذين قدموا صوراً رائعة في التضحية ونكران الذات وصدق النية وقوة الإيمان، فأخذوا بأسباب النصر فنصرهم الله نصر عزيز مقتدر، والشاعر يريد من أمته المنكسرة أن تقتفي أثر رسولها وصحبه النجوم.

والبناء افْتَعَلَ له ستة معان، هي الاتخاذ نحو: اخْتَدَمَ زيد أي اتخذ له خادماً، والاجتهاد والطلب نحو اِكْتَسَبَ أي: اجتهد وطلب الكسب، والتشارك نحو: اخْتَصَمَ زيدٌ وعمرٌ بمعنى اختلفا، والإظهار نحو اعْتَدَرَ أي أظهر العذر، والمبالغة مثل: المبالغة نحو:

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 66.

أَقْدَرَ أَي بِالْغ فِي الْقُدْرَةِ، وَمَطَاوَعَةُ الثَّلَاثِي مِثْل: عَدَلْتُهُ فَاعْتَدَلَ.
أَمَا انْفَعَلَ فَيَأْتِي لِمَعْنَى وَاحِدٍ، وَهُوَ الْمَطَاوَعَةُ (وَهِيَ قَبُولُ تَأْتِيرِ الْغَيْرِ)، وَلَا يَكُونُ إِلَّا
لِإِزْمَا. (1)

تَفَاعَلَ:

جاء (تَفَاعَلَ) مكررا في بيت شعري واحد في كلمتي " تصالح، وتصافح " وهو
قول الشاعر:

فَتَصَالَحُوا، وَتَصَافَحُوا، وَتَوَجَّهُوا بِالْقُوَّتَيْنِ إِلَى عَدُوِّ الدَّارِ. (2)

وهذا البناء له أربعة معان مشهورة، وهي التشريك بين اثنين فأكثر كل منهما
فاعلا في اللفظ مفعولا في المعنى، والتظاهر مثل: تَعَامَى، وحصول الشيء تدريجيا نحو:
تَزَايَدَ النِيلُ، ومطاوعة فاعل مثل: بَاعَدْتُهُ فَتَبَاعَدَ. (3)

و البناء في سياق مجيئه في البيت الشعري يستشف منه التشريك وحصول الشيء
تدريجيا.

أتطرق في المبحث الموالي إلى أبنية الأسماء التي شاعت في الديوان، وأركز على
المكرر منها فقط، بمعنى آخر أهتم بما يمثل في الخطابات الشعرية ظاهرة أسلوبية تستدعي
الوقوف عندها لكشف أسرارها وإزالة أستارها.

ب- أبنية الأسماء:

" يقول اللغويون: إنَّ الاسم يفيد الثبوت، والفعل يفيد التجدد والحدوث فإذا قلت:
(خالداً مجتهداً) أفاد ثبوت الاجتهاد لخالداً، في حين أنك إذا قلت: (يجتهدُ خالداً) أفاد حدوثَ
الاجتهاد له بعد أن لم يكن [...] وسرُّ ذلك أن الفعل مقيد بالزمن [...] في حين الاسم غير
مقيد بزمن من الأزمنة فهو أشمل وأعم وأثبت." (4)

ولأنَّ الاسم في العربية يحتل هذه المكانة المرموقة، نتتبع في ديوان الناظم الأسماء على

(1) ينظر: بن محمد الحملاوي (أحمد) ، شذا العرف في فن الصرف، ص 79، 80.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 121.

(3) ينظر: بن محمد الحملاوي (أحمد) ، شذا العرف في فن الصرف، ص 81، 82.

(4) السامرائي (فاضل صالح) ، معاني الأبنية في العربية، (ط2، الأردن، دار عمار، 2007م)، ص 2.

اختلاف أنواعها وأبنيته، لنعرف كيف وظّفها الشاعر في قصائده المبدعة؟، وما علاقتها بالدلالة؟. ولنبدأ بأسماء الفاعلين.

1. أسماء الفاعلين: (ويسمى الكوفيون أفعال دائمة) وهي أسماء تشتق من الفعل للدلالة

على وصف مَنْ قام بالفعل، وتؤخذ من الفعل الثلاثي المبني للمعلوم على وزن فاعِل. ومن غير الثلاثي المبني للمعلوم على وزن المضارع بإبدال حرف الضارعة ميمًا مضمومة وكسر ما قلّ آخره.⁽¹⁾ " ويقول النحاة: إنّ اسم الفاعل يدلّ على الحدث والحدوث وفاعله، ويقصد بالحدث معنى المصدر، وبالحدوث ما يقابل الثبوت فـ (قائم) — مثلاً — اسم فاعل يدل على القيام وهو الحدث وعلى الحدوث أي التغيير، فالقيام ليس ملازمًا لصاحبه، ويدل على ذات الفاعل أي: صاحب القيام.⁽²⁾

وإذا قمنا باستقراء قصيدة "اليهود يجرّون المسجد الأقصى" نجدها زاخرة بأسماء الفاعلين، لقد سيطرت على الفضاء الشعري سيطرة تكاد تكون تامة، من ذلك قول الناظم في هذه الأبيات المأخوذة منها:

عَلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى اعْتَدَى الْيَوْمَ فَاجِرٌ	وَأَضْرَمَ فِيهِ النَّارَ بَاغٍ وَمَا كَرُمٌ ⁽³⁾
عَلَى مَسْمَعِ الدُّنْيَا وَمَرَأَى شُعُوبِهَا	اسْتَبَاحَ حِمَى الْإِسْلَامِ وَالسَّلْمَ فَاجِرٌ
وَرَأَتْ عِصَابَاتُ الْيَهُودِ تُهَيِّنُ مَا	تُقَدِّمُهُ الْأَدْيَانُ بَادٍ وَحَاضِرٌ
بَعَى وَطَعَى صُهْيُونُ طُعْيَانَهُ الَّذِي	تَعَوَّدَهُ مِنْ قَبْلُ وَهُوَ مُفَاخِرٌ
فَأَلْسَنَةُ النَّيْرَانِ تَمْتَدُّ فِي الْفَضَا	وَمُوشِي قَرِيرِ الْعَيْنِ بِالْعُرْبِ سَاخِرٌ
سَلُّوا سَنَوَاتِ الْاِحْتِلَالِ الَّتِي مَضَتْ	بَارَزَائِهَا وَالْجُدُّ بِالْعُرْبِ عَائِرٌ
سَلُّوا فِي خِيَامِ اللَّاحِظِينَ طَوَائِفًا	مِنَ التُّعْسَا أَيْنَ الصَّدِيقِ الْمُنَاصِرِ؟
أَيُّوئِيوُ اعْتِدَاءً وَاحْتِلَالًا مُرَكِّزٌ	وَيُؤَلِّيُو حَرِيقًا وَامْتِهَانًا مُبَاشِرًا؟
وَهَلْ أَفْقَرْتُ دُنْيَا الْبُطُولَاتِ عِنْدَنَا	فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا فَاتِرُ الْعَزْمِ حَائِرًا؟

(1) الراجحي (عبد)، في التطبيق النحوي والصرفي، ص 451.

(2) السامرائي (فاضل صالح)، معاني الأبنية في العربية، ص 41.

(3) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 83.

لَقَدْ كَشَفَتْ عُدْوَانَهَا فِي وَقَاحَةٍ وَ شُنُطُونٌ ضِدَّ الْعُرْبِ وَالْوَجْهَ سَافِرٌ
لَقَدْ رَكِبَتْ فِي غَدْرِهَا مَتْنَ رَأْسِهَا وَهَا هِيَ لِلْأَعْدَاءِ حِذْنٌ مُنَاصِرٌ
دَمُ الْعُرْبِ بَيْنَ الْعُرْبِ بِالْعُرْبِ مُهْرَقٌ لِصَالِحِ " إِسْرَائِيلَ " هَلْ أَنْتَ حَائِرٌ؟

والجدول التالي يبرز أسماء الفاعلين الواردة في القصيدة:

الرقم	أسماء الفاعلين	وزنها	نوع الفعل المشتقة منه
1	فَاجِرٌ	فَاعِلٌ	فجر (فعل ثلاثي صحيح)
2	بَاغٍ	فَاعِلٌ	بغى (فعل ثلاثي معتل الآخر - ناقص -)
3	مَآكِرٌ	فَاعِلٌ	مكر (فعل ثلاثي صحيح)
4	فَاجِرٌ	فَاعِلٌ	فجر (فعل ثلاثي صحيح)
5	بَادٍ	فَاعِلٌ	بدا (فعل ثلاثي معتل الآخر - ناقص -)
6	حَاضِرٌ	فَاعِلٌ	حضر (فعل ثلاثي صحيح)
7	مُفَاجِرٌ	مَفَاعِلٌ	فاخر (فعل رباعي على وزن فاعل)
8	سَآخِرٌ	فَاعِلٌ	سخر (فعل ثلاثي صحيح)
9	عَاثِرٌ	فَاعِلٌ	عثر (فعل ثلاثي صحيح)
10	الْمُنَاصِرُ	المَفَاعِلُ	ناصر (فعل رباعي على وزن فاعل)
11	مُبَاشِرٌ	مَفَاعِلٌ	باشر (فعل رباعي على وزن فاعل)
12	فَاتِرٌ	فَاعِلٌ	فتر (فعل ثلاثي صحيح)
13	خَائِرٌ	فَاعِلٌ	خار (فعل ثلاثي معتل الوسط - أجوف -)
14	سَافِرٌ	فَاعِلٌ	سفر (فعل ثلاثي صحيح)
15	مُنَاصِرٌ	مَفَاعِلٌ	ناصر (فعل رباعي على وزن فاعل)
16	حَائِرٌ	فَاعِلٌ	حار (فعل ثلاثي معتل الوسط - أجوف -)

وَدَلَّ الاستخدام الشعري لـ " أسماء الفاعلين " هنا على دلالات فنية، وبلاغية قصد منها الشاعر الحفاظ على الإيقاع والتواتر الموسيقي، الذي أضفى جرساً يشدّ انتباه المتلقي للمقصود من الخطاب الشعري.

و دلت أسماء الفاعلين من حيث الزمن على الاستمرار بمعنى تواصل أفعال القمع اليهودي التي لا تعرف الانقطاع، إضافة إلى مواصلة الإنسان العربي، والمجتمع الإنساني الخنوع والخضوع التام، الذي يثر العجب والاستياء، وكأنهم دمي لا تحركهم إلا الأطماع فلا أحد يضرب على يد الظالم الذي تجاوز ظلمه المدى.

2- المصادر:

المصدر يختلف عن الفعل في أنه اسم ويتفق مع الفعل في أنه يدل على حدث غير أن الفعل يدل على الحدث بالإضافة إلى دلالة على الزمان. (1)

وقد يكون للفعل الواحد ولاسيما الفعل الثلاثي مصادر متعددة وذلك كالفعل مَكَثَ (مَكْنًا، ومُكْنًا، مَكُونًا).

ويعود هذا الأمر إلى سببين: اختلاف لغات (لهجات) القبائل العربية، واختلاف المعنى نحو: الصَّعَّرَ والصَّعَّرَاةَ، فقد قيل: الصَّعَّرَ في الجِرمِ و الصَّعَّرَاةَ في القَدْرِ. (2)

ولنتأمل هذه القطعة الشعرية المأخوذة من قصيدة طويلة بثَّ فيها الشَّاعر أشجانه و أفصح عن أحزانه، لعله يجد من يتفاعل معه وجدانيًا، ليتقاسم معه هذه الرِّزايا التي أثقلت كاهله فيقول:

كُنْ قَوِيًّا أَيُّهَا الْمُسْنُ	لِمُ تَمْلِكُ كُلَّ رَاسِي (3)
وَشَجَاعًا فِي اتِّحَادِ	وَتَعِشْ مَرْفُوعَ رَاسِ
لَا تَعْرَنْكَ أَيُّسَامَا	تِ الْأَعَادِي فِي نُعَاسِ
وَدَعَايَاتُ نِفَاقِ	فِي التَّوَاءِ وَأَنْتِكَاسِ
وَأَعِدُّوا مَا اسْتَطَعْتُمْ	وَبِهِ تَمَّ اقْتِبَاسِي

اللافت للنظر في القطعة الشعرية السابقة ازدحامها بالمصادر المتنوعة والمتتابعة على نحو

ما هو مبين في هذا الجدول:

المصادر	نوع المصدر	وزن المصدر	أفعال المصادر
اتِّحَادِ	مصدر الفعل الخماسي	افْتِعَال	اتَّحَدَ
نُعَاسِ	مصدر الفعل الثلاثي	فُعَال	نَعَسَ
نِفَاقِ	مصدر الفعل الرباعي	فِعَال	نافق
التَّوَاءِ	مصدر الفعل الخماسي	افْتِعَال	التوى
أَنْتِكَاسِ	مصدر الفعل الخماسي	افْتِعَال	انتكس
اقْتِبَاسِ	مصدر الفعل الخماسي	افْتِعَال	اقتبس

(1) الراجحي (عبده)، في التطبيق النحوي والمصري، ص 442.

(2) ينظر: السامرائي (فاضل صالح)، معاني الأبنية في العربية، ص 17، 18.

(3) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 11.

ونلاحظ تكرار المصادر على وزن (أَفْتَعَال) أربع مرات، والسر في ترديدها يُعزَى إلى توائمتها مع المواظ التي يقدمها الناظم إلى قومه الذين ضربت عليهم الذلة والمسكنة. واهتموا بسفاسف الأمور، وتخلوا عن عظائمها ومن أبرزها الحرص على وحدة الصفوف وإعداد العدة لمواجهة اللصوص من الصهاينة المارقين الذين انتهكوا حرمة أرض مقدسة للمسلمين.

3 - اسم المفعول:

"اسم المفعول ما دَلَّ على الحدث والحدوث وذات المفعول نحو: مقتول، ومأسور." (1)
ولم يرد اسم المفعول في ديوان الشاعر بشكل متلاحق إلَّا في مقطع من قصيدة " ملحمة عيد الثلاثين" وهي قوله:

وَبَلْبَنَانَ حَوْلَ بَيْرُوتِ سَائِلٌ مَا دَهَى الْعُرْبَ يَوْمَهَا الْمَشْهُودَا (2)
طَائِرَاتُ الدَّمَارِ فَوْقَ سَمَا بَيْرُوتِ تَرْمِي جَحِيمَهَا الْمَعْهُودَا
صَبْرَةٌ بَلَّ شَتِيلَةً بَلَّ سِوَاهَا سَائِلُوا حَظَّ أَهْلِهَا الْمَنْكُودَا
وَعَلَى هَامِشِ الْخِلَافَاتِ عَاشُوا فَعَدَا عِزُّ جَمْعِهِمْ مَفْقُودَا

اللافت للنظر في القطعة الشعرية السابقة تتابع اسم المفعول في أضرب أبياتها ودلت - في أغلبها - على معنى المفعولية والاستمرارية، بمعنى آخر بقاء البطش الصهيوني متواصلا وبالتالي دوام معاناة الشعوب العربية منه في انتظار المخلص.

على نحو ما هو مبين في هذا الجدول:

الرقم	أسماء المفعول	أوزنها	نوع الفعل المشتقة منه
1	المشهود	مفعول	شهد (فعل ثلاثي صحيح مبني للمجهول)
2	المعهود	فَاعِلٌ	عهد (فعل ثلاثي صحيح مبني للمجهول)
3	المنكود	فاعل	نكد (فعل ثلاثي صحيح مبني للمجهول)
4	مفقود	فاعل	فقد (فعل ثلاثي صحيح مبني للمجهول)

4- اسم التفضيل:

هو الاسم المصوغ من المصدر للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما

(1) السامرائي (فاضل صالح)، معاني الأبنية في العربية، ص 52.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 107.

على الآخر في تلك الصفة. وقياسه أن يأتي على (أفعل) نحو: زيدٌ أكرمٌ من عمرو، وهو أعظمٌ منه. وخرج عن ذلك ثلاثة ألفاظ أتت بغير همزة وهي (خيرٌ، وشرٌ، حبٌ)، وحذفت الهمزة لكثرة الاستعمال.⁽¹⁾

ارتكزت قصيدة "عاصفة فتح" في بنيتها الصرفية على أسماء التفضيل، وهذا ما يفسر كثرتها على نحو ما نلاحظ في هذا المقتطف:

مِنْ عَهْدِ بَلْفُورِ الدَّنِيِّ الأَنْحَسِ ⁽²⁾	مُنِيَتْ فِلِسْطِينُ الجَرِيحَةَ بالأذى
الشَّعْبِ الفِلِسْطِينِي الأَبِي الأَكْيَسِ	وَتَأَلَّبَ الأَشْرَارُ فأنْقَضُوا عَلَى
تَحْتَ الحَيَامِ عَلَى صَعِيدِ أَيْسِ	فَاللَّاجِئُونَ مُنُوا بِأَنْكِي نَكْبَةً
بِنِضَالِهَا ضِدَّ العَدُوِّ الأَهْوَسِ	رَفَعَتْ فِلِسْطِينُ الحَبِيبَةَ رَأْسَهَا
ضَحُّوا وَجُودُوا بالرَّصِيدِ الأَنْفَسِ	أَبْنَا فِلِسْطِينِ الأَشَاوِسِ بِالدِّمَا
أَبْطَالِكُمْ مِنْ كُلِّ قَرَمِ أَشْوَسِ	رُدُّوا إِلَى العُرْبِ الكَرَامَةِ فِي حِمَى
فِي دَرْبِ الجِهَادِ الأَقْدَسِ	لنَحَقِّقَنَّ النَّصْرَ رَغْمَ تَطَاوُلِ الأَيَامِ
أَرْضَ العُرُوبَةِ بِالهَوَانِ الأَدْنَسِ	فَنَزِيلُ عُدْوَانَا يَلْطُخُ عَارُهُ

والجدول الموالي يبرز أسماء التفضيل التي عجت بها القصيدة:

الرقم	أسماء التفضيل	وزنها	نوع الفعل المشتقة منه
1	الأَنْحَسِ	أَفْعَل	نَحَسَ (فعل ثلاثي صحيح)
2	الأَكْيَسِ	أَفْعَل	كَاسَ (فعل ثلاثي معتل الوسط - أجوف-)
3	أَيْسِ	أَفْعَل	يَيْسَ (فعل ثلاثي صحيح)
4	الأَهْوَسِ	أَفْعَل	هَوَسَ (فعل ثلاثي معتل الوسط - أجوف-)
5	الأَنْفَسِ	أَفْعَل	نَفَسَ (فعل ثلاثي صحيح)
6	أَشْوَسِ	أَفْعَل	شَوَسَ (فعل ثلاثي معتل الوسط - أجوف-)
7	الأَقْدَسِ	أَفْعَل	قَدَسَ (فعل ثلاثي صحيح)
8	الأَدْنَسِ	أَفْعَل	دَنَسَ (فعل ثلاثي صحيح)
9	أَنْكِي	أَفْعَل	نَكَى (فعل ثلاثي معتل الآخر - ناقص-)

وقد التزم الشاعر أسماء التفضيل في القصيدة السابقة لدواعي موسيقية، وأخرى دلالية

(1) ينظر: بن محمد الحملاوي (أحمد)، شذا العرف في فن الصرف، ص 126.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 78.

فالأَسباب الموسيقية المحافظة على حرف الروي السين، فالملحوظ أن كل الأسماء تختم بصوت السين. والدواعي الدلالية تتمثل في تعبير صيغ التفضيل على ثنائية متضادة، فهي تجمع بين صفات محمودة نعت بها الشعب الفلسطيني على غرار (الأَكْبَس، الأَنْفَس، أَشْوَسِ الأَقْدَسِ) وصفات أخرى مذمومة وصف بها العدو الصهيوني نحو (الأَنْحَسِ، الأَهْوَسِ الأَذْنَسِ).

وقد دلت صيغ التفضيل على مدى تمسك الإنسان الفلسطيني بأرضه وأرض أجداده، فعلى الرغم من سياسات الترهيب والتنكيل الصهيونية لم يستسلم هذا الشعب الأبى لهذا البطش ومازال يقاوم احتلالا سافرا قدرا رخيصة غادرا إلى يومنا.

5- صيغ المبالغة:

" وهي أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثمّ سميت صيغ المبالغة وهي لا تشتق إلا من الفعل الثلاثي، ولها أوزان أشهرها خمسة: (فَعَّال، مِفْعَال، فَعِيل، فَعِل)."⁽¹⁾

و لم تظهر صيغ المبالغة مكررة إلا في بيت شعري واحد وهو قول الناظم في قصيدة " العام الجديد والقدس مكبل بالحديد":

تَيْقِظُ، وَلَا تَأْمَنُ خَوْوْنَا مُرَوَاغًا فَمَنْ أَمِنَ الخَوَّانَ لَا شَكَّ يَنْدُمُ.⁽²⁾

فاستخدم الشاعر في البيت الشعري صيغتين للمبالغة، أخذتا من اسم الفاعل خائن الذي فعله الثلاثي المعتل الوسط (الأجوف) خان.

وقد وردت صيغة المبالغة الأولى على وزن فَعُول، ودلت خَوَّون على المبالغة "ونحن مع من يرى أن هذا البناء في المبالغة منقول من أسماء الذوات فإن اسم الشيء الذي يُفَعَّل به يكون على وزن فعول غالبا نحو الوضوء هو الماء الذي يُتوضأ به."⁽³⁾

وجاءت الصيغة الثانية على وزن فَعَّال الدال على التكرار لأن "الشيء إذا كرر فعله بني

(1) الراجحي (عبده)، في التطبيق الصرفي، (بيروت، دار الطباعة العربية، د.ت)، ص 77.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص

(3) السامرائي (فاضل صالح)، معاني الأبنية في العربية، ص 100.

على فَعَالٍ. (1)

6 - الجموع:

الجمع اسم يدل على ثلاثة فأكثر إما بزيادة في آخره مثل: عالم (عالمون، عالمات) وإما بتغيير صورة مفردة نحو: رجل: رجال، وقلم: أقلام. و الجمع قسمان: سالم، ومكسر (2) وجمع التكسير له أوزان كثيرة تبلغ سبعة وعشرين وزنا وقد يكون للاسم الواحد عدة جموع نحو: كافر، وكفار، وكفرة، وكافرين [...] (3)

وتنوعت الجموع في ديوان الشاعر، وتباينت أوزانها، ومن القصائد التي اعتمدت في بنيتها الصرفية على صيغ الجموع، و اتسمت بكثرتها حتى فرضت نفسها بقوة على المتلقي، وهي ظاهرة أسلوبية جديدة بالتأمل على اعتبار أن الجمع أكثف دلالة من المفرد نأخذ هذه الأبيات الشعرية من قصيدة " مأساة، وأين الأساة؟"

وَفِي فِلِسْطِينَ أَشْلَاءُ مُمَزَّقَةٌ
مُسْتَوْطَنَاتُ بَنِي صُهَيْونِ مُقْتَحِمًا
وَالْمُسْلِمُونَ بِيَعْدَادٍ وَجَارَتِهَا
صُهَيْونُ فِي فَرَحٍ وَالْقُدْسُ فِي تَرْحٍ
شَرُّ الْبَلَاءِ أَسَالُ الدَّمْعِ مُنْسَكِبًا
تَحْرَكَاتُ أَسَاطِيلِ الْعُزَاةِ عَلَى
فَوَحَّدُوا الصَّفَّ فَالْأَخْطَارُ
فِي دَيْرِ يَاسِينَ فِي آفَاقِ جَوْلَانِ (4)
أَرْضَ الْعُرُوبَةِ فِي زَهْوٍ وَطُعْيَانِ.
إِيرَانَ قَدْ هَدَمُوا مَرْصُوصَ بُنْيَانِ.
وَالْمُسْلِمُونَ عَلَى تَنُورِ أَحْزَانِ.
شَرُّ الْبَلَاءِ أَضْحَكَ الْأَعْدَاءَ فَأَبْكَانِي.
مَتْنِ الْمُحِيطَاتِ تَهْدِيدُ بَعْدُوانِ.
مُحَدِّقَةً بِالْمُسْلِمِينَ بِأَشْكَالِ وَأَلْوَانِ.

والجدول الموالي يبرز الجموع التي زحرت بها القصيدة:

الرقم	الجموع	البناء	المفرد	البناء
1	أَشْلَاءُ	أَفْعَالٌ	شَلُو	فِعْلٌ
2	آفَاقٌ	أَفْعَالٌ	أَفُقٌ	فُعْلٌ

(1) السامرائي (فاضل صالح) ، معاني الأبنية في العربية، ص100.

(2) ينظر: رضا (على) ، المرجع في اللغة العربية نحوها وصرفها، (ط4، حلب، سوريا، دار الشرق العربي، 2003 م)، ص124.

(3) السامرائي (فاضل صالح) ، معاني الأبنية في العربية، ص113.

(4) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص93.

3	مُسْتَوِطَنَات	جمع مؤنث سالم	مُسْتَوِطَنَة من الفعل وَطَنَ	مُسْتَفْعَلَة
4	المُسْلِمُونَ	جمع مذكر سالم	مُسْلِم اسم فاعل من الفعل الرباعي أَسْلَمَ	مُفْعَل
5	أَحْزَان	أَفْعَال	حَزَنَ	فَعَلَّ
6	الأعداء	أَفْعَال	عَدُوٌّ	فَعُلَّ
7	أَسَاطِيل	أَفَاعِيل	أُسْطُول	أُفْعُول
8	الغَزَاة	الفَعَاة	غَازٍ اسم فاعل من غَزَا	فَاعِل
9	المُحِيطَات	جمع مؤنث سالم	مُحِيط اسم فاعل من أَحَاطَ	فاعل
10	الأَخْطَار	الأَفْعَال	خَطَرَ	فَعَلَّ
11	أَشْكَال	أَفْعَال	شَكَّلَ	فَعَلَّ
12	أَنْوَاع	أَفْعَال	نَوَّعَ	فَعَلَّ

اختار الشاعر هذه الجموع لأنها تلائم موضوع القصيدة التي تعبر عن استياء الشاعر الشديد من المسلمين في وقته إذ تركوا نصرة إخوانهم في فلسطين السليبية، وأشعلوا فتيل حرب ضروس بينهم (حرب العراق وإيران)، فالمصائب لا تأتي فرادى.

وإذا علمنا أن الأسلوبية تشترط في المحور الاختياري حسن الانتقاء، وفي المحور التأليفي حسن الائتلاف. فقد أحسن الشاعر مفاجأة المتلقي بهذا الزخم من الجموع التي فرضت نفسها على النص الشعري.

وخلاصة القول إن البناء الصرفي لقصائد الشاعر أتمم بالتنوع الشديد مثل ما وضّحنا في المبحث السابق، لأن الناظم استفاد من الطاقات الكامنة في الأبنية الصرفية، ووظفها حسب ما تفتضيه دلالة القصائد التي أبدعها وقد استفاد من هذا التنوع الصرفي الذي توفره اللغة العربية كل الاستفادة.

و الملاحظ أن هذا الفصل اعتمد في الأساس على بعض النصوص الشعرية المقتطفة من الديوان، تعطى صورة عن طبيعة البنى الصرفية الموظفة فيه، وركز أساساً على مفاهيم صرفية بحتة، استشفت في أغلبها من التراث الصرفي العربي الزاخر، وذلك كما يبدو أمر تفرضه طبيعة اللغة العربية، التي تملك سمات خاصة تمييزها عن اللغات الأخرى، وإن كانت الدراسات التي تعتمد على المفاهيم اللسانية لا تفرق بين لغة وأخرى.

فضلا على ذلك فالظواهر الصرفية المدروسة، تَمَّ اختيارها على أساس التكرار، أخذاً بالمبدأ القائل إن كل ظاهرة لغوية مكررة، هي بالضرورة ظاهرة أسلوبية تستحق التأمل و المتابعة، وهو المنهج الذي سار عليه البحث.

ويتطرق الفصل الموالي إلى الظواهر التركيبية، التي تتعاضد مع البنى الصرفية لإنتاج الدلالة و خدمة المعنى.

الفصل الثالث

البنية النحوية

أولاً: الجمل الطليية

أ. تعريف الجملة

ب. تعريف الجملة الطليية

1. جملة الاستفهام

2. جملة الأمر

3. جملة النهي

4. جملة التحضيض

ثانياً: الجملة الشرطية

شعرية التناص

1. مفهوم الشعرية

2. مفهوم التناص

3. مظاهر التناص في ديوان أبي الحسن علي بن صالح

أولاً : التناص مع القرآن الكريم

ثانياً: التناص مع الحديث النبوي الشريف

ثالثاً: التناص مع أحاديث الصحابة

رابعاً: التناص مع الشعر العربي

خامساً: التناص مع الأمثال العربية

البنية النحوية

يدفعنا الحديث عن البنية التركيبية بالضرورة إلى تحديد مفهوم اللغة الشعرية، التي تتسم بمجموعة من المميزات من معجم لغوي، وطريقة خاصة في بناء الجمل، وما سوى ذلك كثير.

إنها بإيجاز السمات الأسلوبية المميزة للشعر، والتي تفرق بين شاعر وآخر، و يتفاضل فيها الشعراء، إنها بمثابة البصمات، التي تعطي لكل فرد خصوصيته.

ويقول عصام شرّح: «إن اللغة هي الأساس في عملية الإبداع الفني، لذلك فإن لكل أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة، وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغي فإن الأديب لا يُركب الجملة، ليعبر بها عن معنى تقريرى مألوف، وإنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجر فيها خواص التعبير الأدبي، وتجعل للعبارات، و الأنساق، والجمل القوة تتعدى الدلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفي بحاجة الفن في التعبير و التصوير.»⁽¹⁾

يفهم من القول السابق أن الشعر يتسم بتشكيل لغوي، يسمو عن الكلام العادي، فبناء لغة الشعر يختلف اختلافا جذريا عن بناء لغة النثر، فاللغة في الشعر خرق للمألوف، أو ما يعبر عنه في الدرس الأسلوبى بالانزياح أو العدول، لأن "خاصية الخروج على قواعد التركيب هي الخاصية الوحيدة التي يتفق فيها الشعر التقليدي، والشعر الحر، وإذا فهي الخاصية الوحيدة التعريفية لأنها توجد في كل أجزاء المعرف." ⁽²⁾

ولا ريب في أن الأديب مُشكّلٌ و مُركّبٌ، فهو يشبه الرسّام في عمله وإن اختلفت الأدوات. فإذا كان الرسّام يستخدم الريشة و الألوان، فإنّ الأديب يرسم بالكلمات. "لأننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار بل نصنعها بالكلمات." ⁽³⁾

الكلام السابق يؤكد دور الأديب في إبداع تراكيبه الشعرية، فيجعلها تتزاح عن النمط المألوف، ويث فيها الحياة، ويشحنها بأحاسيس نفسه. فالكلمات تأخذ دلالتها من معمارية

(1) شرّح (عصام)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 89.

(2) رومية (وهب)، " التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري"، مجلة التراث العربي، العدد (99-100)،

رمضان 1426هـ، تشرين الأول 2005، السنة الخامسة و العشرون، ص 15.

(3) شرّح (عصام)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 90.

المبنى، و التركيب هو الذي يولد العلاقات بينها.

فمن نافلة القول بروز خصوصية التركيب الشعري، فهناك بَوْنٌ شاسعٌ بين الخطاب العادي اليومي، و الخطاب الإبداعي. فالأول إبلاغي، أما الثاني فتتعاقد فيه الوظيفة الجمالية الشعريّة مع الوظيفة الإبداعية، وبناء على هذا يصبح واضحاً أن الشعر لا يتحقق " إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة، وقواعد النحو، وقوانين الخطاب. "(1)

لذا يحسن بالمبدع إيجادة التحكم والتفنن في أدواته الفنية و اللغوية فيفجرها ليركب منها نصاً جديداً له ميزاته، وهذا ما يؤكد قول صلاح فضل " لو كنا نعني باللغة مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعني باللغة الشعرية تراكيب مكونة من كلمات ومصنوعة بأنساق معينة فلا شك إذن من وجود لغة شعرية لا تتميز عما سواها بمضمونها وإنما ببنيتها. "(2)

والشاعر لا يورد في تراكيبه ما هو عفوي، وإنما تتوافر في عمله المقصدية تفرض عليه اختياراً معيناً، يقوم به على مستوى اللغة يخضع لغرض ما، سواء أكان بلاغياً، أم ضرورة شعرية. ويحسن الإشارة هنا إلى أمر هام يخص عملية الاختيار، " فعندما يعمد المبدع إلى تكوين جملة لغوية يقوم بعمليتين متكاملتين: في الأولى يجرى اختياراً في مفردات مخزونه اللغوي، وفي الثانية يجرى عملية تنظيم لما تم اختياره. "(3)

فقد يضمن الشاعر قصائده كلمات مألوفة قريبة من لغة العامة، لكنه يلبسها دلالة وإيحاء يعلو بها إلى المستوى الأدبي، " فإن الشعر يعبر عن مفاهيم، وأشياء تعبيراً غير مباشر، أي: أن القصيدة تقول شيئاً، وتعني شيئاً آخر. "(4)

وقد قمت باستقراء الجملة في ديوان شاعرنا و هي من أهم الظواهر الأسلوبية، على أساس ما بينا آنفاً، والتي لها كل الفضل في إبراز السمات التركيبية للشاعر، وتوصل إلى

(1) شرتح (عصام)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 90.

(2) صلاح (فضل)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، (ط1، القاهرة، دار الشروق، 1998م)، ص 234.

(3) عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، (ط1، القاهرة، دار نوبار للطباعة، 1994م)، ص 305.

(4) شرتح (عصام)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 92.

تقسيم العناصر التي يعالجها الفصل، وهذا انطلاقاً مما يفرضه الديوان المدروس على النحو التالي: أنواع الجمل الطلبية، و أنماط الجمل الشرطية، و شعرية التناس (على اعتبار أن التناس عملية تركيبية لها أبعاد دلالية).

أولاً: الجمل الطلبية:

لا يمكن لنا التطرق إلى الجمل الطلبة التي رصدناها في ديوان شاعرنا دون تتبع تعاريف الجملة عند اللغويين.

أ- تعريف الجملة⁽¹⁾:

قُدِّمَت للجملة تعريفات متنوعة ومتعددة، لاختلاف مناهج علماء اللغة وتباين توجهاتهم، والمتبع للمفاهيم التي أعطيت للجملة عند النحاة العرب القدامى، يجد أنها تقسم إلى اتجاهين، اتجاه جعل مفهوم الجملة يرادف مفهوم الكلام واشتروطوا فيه الإفادة على نحو ما ذهب إليه سيويوه وابن جنى والزخشري وابن يعيش و الإسفراييني، و اتجاه آخر جعل مدلول الجملة مخالفاً لمعنى الكلام واشتروطوا فيه الإسناد على نحو ما ذهب إليه الرضي وابن مالك وابن هشام.

و جاء في التعريفات في تعريف الجملة أنها "عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد كقولك: زيد قائم أو لم يفد كقولك: إن يكرمني فإنه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه فتكون أعم من الكلام مطلقاً." ⁽²⁾

ومن المعاصرين العرب الذين عرفوا الجملة، نكتفي بإيراد تعريف الحاج صالح عبد الرحمان بأنها "نواة لغوية تدل على معنى وتفيد فائدة." ⁽³⁾

نتطرق في العنصر الموالي إلى تعريف الجملة الطلبية التي تشيع في ديوان شاعرنا، لأن جل قصائده تعتمد على التزعة الخطابية، وهي سمة طاغية في شعرنا العربي القديم خصوصاً.

(1) لم أقم باستقراء كل التعاريف التي قدمت للجملة، لأن البحث تطبيقي، لا يتسع لهذا الأمر ولكثرة الاختلافات في تعريف الجملة عند علماء اللغة قديماً وحديثاً.

(2) الجرجاني، التعريفات، (ط2)، بيروت، دار الكتب العلمية، 2002م.، ص83.

(3) "مدخل الى علم اللسان الحديث"، مجلة في علم اللسان البشري، معهد العلوم اللسانية والصوتية، جامعة الجزائر، 1971م، ص 65.

ب- تعريف الجملة الطلبية:

هي تركيب من تراكيب الجملة العربية الإنشائية، و الإنشاء في اللغة الإيجاد، والخلق نقول: أنشأه الله أي: خلقه وابتدأه.⁽¹⁾

وفي الاصطلاح: " ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، وينقسم الإنشاء إلى نوعين: إنشاء طلي، وإنشاء غير طلي. فالإنشاء الطلي: ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، والإنشاء غير الطلي: وهو الذي يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب." ⁽²⁾

وللجمل الطلبية صور مختلفة، تخضع لنوع الجملة ودلالاتها، وحصرت في خمسة أنواع وهي: التمني، والاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء.

ويوظف الشاعر في قصائده العديد من الجمل الطلبية، التي تتلون بتلون المشاعر وتباينها. ويلجأ إليها ليولد أفكاراً جديدة، تثري المعنى الأصلي، وتترك أثراً في المتلقي.

والجدول التالي يوضح نسبة ورود الجمل الطلبية في ديوان الشاعر:

الرقم	نوع الجملة الطلبية	عدد الجمل في الديوان
01	جملة الاستفهام	165
02	جملة الأمر	107
03	جملة النداء	56
04	جملة النهي	06
05	جملة التحضيض	03

1. جملة الاستفهام:

الاستفهام طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، وذلك بأداة من إحدى أدواته وهي: (الهمزة. وهل. وما. ومن. ومتى. وأيان. وكيف. وأين. وأنى. وكم. وأي). وتنقسم بحسب الطلب إلى ثلاثة أقسام:

أ- ما يُطلب به التصور تارة والتصديق تارة أخرى وهو الهمزة.

(1) ينظر: جمعة (حسين)، جمالية الخبر والإنشاء، (دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2005 م)، ص 102.

(2) الهاشمي (السيد أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص 69، 70.

ب- وما يُطلب به التصديق فقط وهو (هل).

ت- وما يُطلب به التّصور فقط وهو بقية ألفاظ الاستفهام.⁽¹⁾

أما عناصر جملة الاستفهام فهي: المستفهم، و المستفهم، وأداة الاستفهام، والمستفهم عنه.

وقد طغت جملة الاستفهام في ديوان الشّاعر على بقية الجمل الطليية، إذ بلغت (165) جملة، ووردت على صور متنوعة، واختلفت أدواتها، والأداة في الاستفهام هي المكون الرئيس لجملة الطلب على اعتبار أنه حرف دخل على جملة تامة خبرية فنقلها من الخبر إلى الاستخبار، لذا وجب أن يتصدرها، ليؤدي هذا المعنى.

و يظهر الجدول التالي أدوات الاستفهام، التي وجدتها في الديوان، وعدد مرات تكرارها مرتبة من أعلى إلى أسفل:

الرقم	أدوات الاستفهام	عدد تواترها
1	الهمزة	44 مرة
2	أين	40 مرة
3	هل	34 مرة
4	متى	13 مرة
5	كيف	10 مرات
6	كم	09 مرات
7	ما	07 مرات
8	من	05 مرات
9	أيّ	03 مرات

أ. الاستفهام — (الهمزة):

الهمزة تكون حرف نداء للقريب قربا حسيا أو معنويا أو تكون للاستفهام. " ويطلب بالهمزة أحد أمرين: تصوّر. أو تصديق. فالتصور هو إدراك المفرد، وحكم الهمزة التي لطلب التصور أن يليها المسؤول عنه بها. والتصديق هو إدراك وقوع نسبة تامة بين شيئين أو عدم وقوعها. " (2)

(1) الهاشمي (السيد أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع ، ص78.

(2) المرجع نفسه، ص78، 79.

وقد ورد هذا النمط في الديوان في أربع وأربعين (44) جملة، يوزع على الصور الآتية:

1. الهمزة + جملة اسمية منفية بـ (ليس).

وردت في اثنتي عشر جملة نحو قول الناظم:

أَلَسْنَا السَّابِقِينَ لِكُلِّ فَضْلٍ؟
أَلَسْنَا الْفَاتِحِينَ لِكُلِّ أُفْقٍ
أَلَسْنَا الثَّائِرِينَ أَبَا وَنَجَلًا؟⁽¹⁾
خُلِقْنَا لِلْفِدَا حَدَثًا وَكَهَلًا

تصدرت الهمزة الجملة، و يتلوها فعل ماض جامد يفيد النفي (ليس)، واسمها ضمير متصل بما يعود على جماعة المتكلمين ويعني الناظم (العرب والمسلمين)، وخبرها (السابقين الثائرين الفاتحين) وهي جموع المذكر السالم وعلامة نصبها الياء.

وقد كرّر الشاعر هذه الجمل بغرض إنكار تحاذل العرب والمسلمين اليوم، وخذلانهم لإخوانهم المقهورين في وقت العسرة. فهم ليسوا مثل أسلافهم الذين جبلوا على البطولة والشجاعة ومقارعة الخطوب.

وتكرر الاستفهام المنفي بـ (ليس) بطرق مغايرة على غرار قول الناظم:

فلا عجب أن أحرقوا اليوم مسجدا
أليس لديهم تستباح المناكر؟⁽²⁾
وقوله:

أوليس منه إلى السماوات العلى
أوليس أولى القبليتين وثالث
كانت بداية رحلة المختار؟⁽³⁾
الحرمين تحت عصابة الأشرار؟

وهذا الضرب من الاستفهام تقريرى، وإجابته بـ (بلى). وهو بهدف طلب التصديق

أي: رفع الغموض عن حقيقة أو عمل يتردد المستفهم في ثبوته أو نفيه.

2. الهمزة + جملة فعلية فعلها ماض (مثبتة).

وجدتها في ثماني جمل، مثل قول الشاعر:

أغزاهم بمقتضى العدل في عصر
المساواة عاهل الطليان؟⁽⁴⁾

(1) أبو الحسن (علي بن صالح)، مآسي وأين الآسي، ص50.

(2) المصدر نفسه، ص86.

(3) المصدر نفسه، ص116.

(4) المصدر نفسه، ص23.

تتألف الجملة من همزة استفهام، وفعل ماض غزا، وفاعل مؤخر عاهل، ومفعول به مقدم (الضمير المتصل الهاء والميم للجماعة يعود على الأحباش)، والترتيب الأصلي لجملة البيت هو:

أغزا عاهل الطليان الأحباش بمقتضى العدل في عصر المساواة؟.

ويستشف من هذا الاستفهام حيرة الشاعر واضطرابه، وهو يصور دماء الأحباش التي سفكها الطليان ظلما وعدوانا، وصمت الأمم التي تتبجح بالعدل والمساواة على المجازر في حق الانسان.

3. الهمزة + جملة فعلية فعلها مضارع مثبت أو منفي.

وجاءت في ست عشر جملة، وقد اجتمعا في قول الناظم:

يا موجة البحر الرهيـب ب أتذكرين الاضطهاد؟⁽¹⁾

وتقلص الظل الظليـب ل من السلام ألا يعاد؟

فالجملة الأولى مثبتة، تصدرتها همزة الاستفهام، وحافظ فيها الناظم على الترتيب الأصلي للجملة (فعل مضارع مرفوع بثبوت النون، لأنه من الأفعال الخمسة، وفاعله ضمير مستتر فيه وجوبا تقديره أنتِ يعود على الموجة، والمفعول به الاضطهاد).

وفي الجملة الثانية تشكلت من (همزة الاستفهام، و لا نافية، وفعل مضارع، وفاعل ضمير مستتر جوازا يعود على الغائب هو). و الاستفهامان يعبران عن زوال طغيان الاستعمار الفرنسي الذي جثم على الأمة الجزائرية لزمان طويل، والناظم تذكر هذا التاريخ الأسود وهو يقف أمام مرسى سيدي فرج الذي نزلت به قوات الاحتلال سنة 1830م. وهذا يشعره بالغزة والغبطة

ومن الاستفهام بالهمزة الذي دخل على جملة مضارعية منفية بـ (لم)، قول الشاعر:

أَلَمْ يَكُ فَيْكَ - يَا رَمَضَانَ - بَدْرٌ؟ بِهَا عَزَّ الْهُدَى وَالشَّرُّكَ ذَلًا.⁽²⁾

تألفت الجملة في البيت الشعري من همزة الاستفهام، وفعل مضارع ناقص (يكن) حذفت نونه لتخفيف، واسمها المؤخر (بدر)، وخبرها المقدم الجار والمجرور (فيك).

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص34.

(2) المصدر نفسه، ص50.

وأفاد التعظيم (إجلال شهر رمضان، وغزوة بدر الكبرى)، وأراد ربط ماضي الأمة
المجيد بحاضرها، لأخذ العبرة والعظة.

4. الهمزة + جملة اسمية:

ورد هذا النمط في سبع جمل ومنه قول الناظم:

أَيُونِيوْ عَعْتِدَاءُ وَ اَحْتِلَالُ مُرَكَّزٌ؟ وَيُولِيوْ حَرِيْقُ وَ اَمْتِهَانُ مُبَاشِرٌ. (1)

تصدرت الهمزة الجملة، و يتلوها جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر. و يُظهر الاستفهام
شدة حرقة نفس الشاعر بعد إقدام اليهود الصهاينة على حرق بيت المقدس.

ب. الاستفهام بـ أين:

ورد الاستفهام بـ " أين " في أربعين جملة وجاء كله على صورة واحدة (أين + اسم

معرف بالألف واللام أو بالإضافة)، في مثل قوله:

يَا عَرَبُ أَيْنَ البَطُولَاتُ الَّتِي اشتهرتْ
أَيْنَ الأَبِي صَلاَحِ الدِّينِ؟ أَيْنَ أبُو
بِهَا أَوَائِلْنَا سَعْدُ وَ هَارُونَ؟ (2)
عَبِيدَةَ؟ أَيْنَ مَنْصُورٌ وَ مَأْمُونٌ؟
وَ أَيِّنَ خَالِدٌ؟ وَ اليرْمُوكُ مُضْطَرِمٌ
وَ الـرُّومُ مُنْهَزِمٌ أَيِّنَ الأَسْطِينُ؟

يتألف التركيب الاستفهامي في المقطع من (أين) المنصوبة على الظرفية وهي السؤال عن
مكان بروز الشيء، و تدل الاستفهامات المتلاحقة على ضجر الشاعر من الانهزامية التي
طبعت عرب اليوم في صراعهم مع عدوهم الصهيويني وقعودهم عن نصره إخوانهم
المضطهدين.

ت. الاستفهام بـ (هل):

وهي حرف موضوع لطلب التصديق الإيجابي دون السلبى ودون التصور. (3) ومن

خصائصها التي تفترق بها عن الهمزة: (4)

1. استعمالها في الإثبات، فلا تدخل على نفي.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 46.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

(3) ينظر: علي (توفيق الحمد)، يوسف (جميل الزعبي)، المعجم الوافي في أدوات النحو، (ط2)، دار الأمل، إربد،
الأردن، ص 344، 345.

(4) ينظر: علي (توفيق الحمد)، يوسف (جميل الزعبي)، المعجم الوافي في أدوات النحو، ص 344، 345.

2. تخصيصها المضارع بالاستقبال، فيمتنع أن تقول: هل تقرأ الآن.

3. أهما لا تدخل على الشرط ولا على إن.

4. أهما تقع بعد العاطف لا قبله، وبعد أم.

وورد هذا النمط في أربع وثلاثين (34) جملة، ويوزع على الصور التالية:

1. هل + جملة فعلية فعلها ماض:

وجاءت في اثني عشر (12) جملة منها قوله:

بِالْأَمْسِ أَنْدَلَسُ ضَاعَتْ، هَلْ رَجَعَتْ؟
وَالْيَوْمَ قُدْسٌ فَأَيْنَ الْعَزْمُ وَالشَّمَمُ؟⁽¹⁾
تصدرت هل الجملة، وجاء بعدها الفعل (رجع) المتصل بتاء التانيث الساكنة لأنّ
الفاعل مؤنث (الأندلس)، وفاعله ضمير مستتر فيه جوازا تقديره هي يعود على الأندلس.
والإجابة عن هذا السؤال تكون بالنفي (لا).

وأراد الشاعر بهذا السؤال أن يُشعر المتلقي بالخطر الداهم الذي ينتظر القدس، إذا استمر
صمت المسلمين وتجاهلهم لأرض فلسطين التي تستغيث ولا مغيث.

2. هل + جملة فعلية فعلها مضارع.

وردت هذه الصورة في ست (6) جمل، نحو قوله:

أَيُّهَا الْمُسْلِمُونَ هَلْ تَذَكُرُونَ الْقُدْسَ
فِي الْعِيدِ دَامِـــــــيَا وَالْيَهُودِ؟⁽²⁾
جاءت الجملة التي فوق السطر مسبوقة بجملة نداء حرف نداءها محذوف، ودخلت هل
على فعل مضارع تام من الأفعال الخمسة، و واو الجماعة فيه ضمير متصل يعود على
المسلمين وتعدى إلى مفعول به ظاهر بعده (القدس).

وقد أفاد الاستفهام بــــ (هل) التوبيخ، فالناظم يؤنب المسلمين الذين فرحوا بالعيد
السعيد ونسوا القدس الذي خضب ترابه الطاهر بدماء الأبرياء في ذلك اليوم الأغر.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص65.

(2) المصدر نفسه، ص54.

3. هل + جملة اسمية.

ووردت في أربع عشر جملة، نحو قول الشاعر:

فهل صحوة يا قوم توقظ نائماً؟ وتحيي موات الحزم من كل فاتر⁽¹⁾

دخلت هل المسبوقة بفاء العطف على اسم منون (صحوة) وهو مبتدأ واعتراض خبره الجملة الفعلية (توقظ نائماً) جملة النداء (يا قوم)، ويهدف الاستفهام هنا إلى النصيح والتوجيه، فالشاعر يريد من بني قومه الذين ينامون في بلهنية أن يشمروا عن سواعد الجسد، وأن يشحذوا عزمهم فالحياة لا تنتظر التَّوم.

ث. الاستفهام بـ متى.

اسم استفهام مبني على السكون في محل نصب على الظرفية الزمانية [...]. وقد سمع في كلام العرب دون قياس إدخالهم (حتى) أو (إلى) حرفي الجر على (متى) فقالوا: حتى متى؟ وإلى متى؟.

ووردت هذه الصورة من الاستفهام في ثلاث عشر (13) جملة، واختلفت بنية جملة

الاستفهام بـ متى) في الديوان كما يلي:

1. متى + جملة فعلية فعلها مضارع:

جاءت في تسع جمل، منها قول الناظم:

متى يستفيق المسلمون؟ أما كفى مذابح حقد بالمُدَى و الخناجر؟⁽²⁾

استفهم بـ متى) عن المستقبل، وهي ظرف مبني على السكون في محل نصب على الظرفية الزمنية، وقد تعلقت بالفعل المضارع بعدها، وغرضه اللوم والعتاب.

ومن الاستفهام الذي دخل على جملة فعلية فعلها مضارع، لكنه يختلف عن الصور

السابقة بإدخال حرف الجر (إلى) على (متى) قول الشاعر:

فإلى متى تبقى الطغاة تدور في جبروتها ونرى الشعوب تداري⁽³⁾

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص135.

(2) المصدر نفسه، ص124.

(3) المصدر نفسه، ص120.

وسلامة البلدين في أخطار

فإلى متى تستترفون دماءكم

2. متى + اسم.

وردت في أربع جمل منها قول الشاعر:

طال ليل استعمارنا، فمتى الفجـ _____
 _____ ينير الطريق نحو عُـلانا؟ (1)

يتألف هذا التركيب الاستفهامي من (متى) الاستفهامية وتعرب ظرفا معلقا بخبر مقدر ويجوز إعرابها خبرا، أما المبتدأ فورد اسما معرفا بالألف واللام ويتمثل في (الفجر). و قد دل الاستفهام على التمني و الاشتياق.

ج. الاستفهام بـ (كيف):

وهي اسم استفهام مبني على الفتح يستفهم بها استفهاما حقيقيا عن الأحوال نحو كيف صحتك؟ أو استفهاما غير حقيقي نحو قوله تعالى: " كيف تكفرون بالله ". (2)
 وهي من الألفاظ التي لها الصدارة، وتعرب حسب موقعها. (3)

ووردت في عشر جمل، على الصورتين التاليتين:

1. كيف + جملة فعلية فعلها مضارع.

وردت هذه الصورة سبع جمل منها قول الناظم:

كيف ترضون أن يشرد شعب _____
 عن أراضي أوطانه تشريدا؟ (4)

وقد جاءت (كيف) في البيت الشعري تسأل عن موقف الأمة العربية والإسلامية من تشريد اليهود لأبناء فلسطين، فالشاعر ينكر بقوة موقف الأمة المتخاذل.

2. كيف + اسم.

جاءت هذه الصورة في ثلاث جمل منها قول الشاعر:

خارت بغرناطة قوى المليك فسل _____
 كيف المجاعة؟ كيف الدمع ذرّاف؟ (5)

صُدرت الجملة الاستفهامية بـ (كيف)، وهي في محل رفع خبر مقدم، لأنه جاء بعدها

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 31.

(2) سورة البقرة. الآية 28.

(3) ينظر: علي (توفيق الحمد)، يوسف (جميل الزعبي)، المعجم الوافي في أدوات النحو، ص 255.

(4) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 54.

(5) المصدر نفسه، ص 14.

اسم وهو مبتدأ مؤخر. ودل الاستفهام على الحالة المزرية التي عاشها سكان غرناطة بعد سقوط حكم المسلمين فيها.

ح. الاستفهام بـ (كم).

يستفهم بها عن أي عدد، ويطلب بها جواب والكلام معها إنشائي لا يحتمل التصديق أو التكذيب، ولا تختص بزمن ولا يعطف على تمييزها والبدل منها يقترن بهمزة الاستفهام.⁽¹⁾

وردت (كم) في تسع جمل، على الصورة التالية:

1. كم + جملة فعلية فعلها مضارع أو فعلها ماض قدمت فيها شبه الجملة (الجار

والمجرور)، نحو قوله:

بعد الفراق أراملا وأيامي ⁽²⁾	كم خلف الأزواج من زوجاتهم
والأمهات بلوعة أيتاما	كم حلف الآباء بعد رحيلهم
وقصورها باتت بها أكواما	كم من قرى راحت ضحية رجعة

ودلت هذه الاستفهامات المتوالية بـ (كم) عظم الفاجعة التي ألمت بالناس عندما زلزلت أرض الأصنام.

خ. الاستفهام بـ (من):

من اسم استفهام مبني على السكون، يستفهم بها عن العاقل مذكراً، ومؤنثاً مفرداً وغيره.

لم يرد الاستفهام بـ (من) إلا في خمس جمل

1. من + جملة فعلية فعلها مضارع.

وردت في جملتين، منها قول الناظم:

ومن يزجر المسعور في هيجهانه؟
يعربد سكرانا عديم المشاعر⁽³⁾

تتألف الجملة الاستفهامية من اسم استفهام للعاقل (من)، وهو في محل رفع مبتدأ لأن

(1) ينظر: على (توفيق الحمد)، يوسف (جميل الزعبي)، المعجم الوافي في أدوات النحو، ص254.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص100.

(3) المصدر نفسه، ص130.

الفعل بعده استوفى مفعوله، وخبر جملة فعلية فعلها مضارع: " يزجر المسعور " وتكونت من فعل، وفاعل ضمير مستتر جوازا تقديره هو، ومفعول به (المسعور) و الشاعر يريد تعيين من يملك القوة القادر على الوقوف في وجه هذا الظالم المسعور ويعني نظام الولايات المتحدة الأمريكية الذي قصف ليبيا غدرا وظلما وعدوانا. ويستشف من الاستفهام هجاء الشاعر لهذا الطاغية ووصفه بأقبح الأوصاف (المسعور كأنه كلب، عرييد، وسكران، عديم المشاعر.)

2. من + اسم.

جاءت على ثلاث صور مختلفة، وهي:

الصورة الأولى:

بالمغرب العربي العيون بكت دما من ذا الذي بدموع حزن داري؟⁽¹⁾

يتكون الاستفهام من (مَنْ) الاستفهامية، و (ذا) اسم الإشارة، فمن في محل رفع خبر مقدم و (ذا) اسم إشارة في محل رفع مبتدأ مؤخر وهو مضاف، والذي اسم موصول مضاف إليه، والجملة بعدة صلة موصول لا محل لها من الإعراب. ودل الاستفهام على التأسف.

الصورة الثانية:

فمن منا قديما أو حديثا بنيل المجد والعلياء أولى؟⁽²⁾

تتألف الجملة الاستفهامية من (من) وهو اسم استفهام للعاقل مبني على السكون في محل رفع مبتدأ، يتلوه جار ومجرور (منا)، ثم يأتي الخبر (أولى). و الترتيب الأصلي للجملة فمن منا أولى بنيل المجد والعلياء قديما وحديثا. وأفاد الاستفهام الفخر.

الصورة الثالثة:

إنما الضعف في القيادة من ذا يخلف الفحل خالدًا و الوليدًا؟⁽³⁾

يتكون الاستفهام من (من) الاستفهامية، وذا اسم الإشارة، فمن في محل رفع مبتدأ، وذا

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص118.

(2) المصدر نفسه، ص118.

(3) المصدر نفسه، ص56.

في محل جر بالإضافة، والجملة الفعلية (يخلف الفحل) هي الخبر.
ودل الاستفهام على معاني الحسرة و الأسف.

د. الاستفهام بـ (ما).

(ما) استفهامية بمعنى، أيّ شيء يطلب بها شرح الاسم، أو بيان حقيقة المسمى⁽¹⁾
ورد الاستفهام بـ (ما) في ديوان الشاعر في سبع جمل، يوزع على الصور التالية:

1. أداة استفهام ما + جملة فعلية فعلها ماضي:

وردت هذه الصورة في جملة واحدة، وهي قول الشاعر:

و بلبنان حول بيروت سائل
مادهى العرب يومها المشهودا؟⁽²⁾

تصدرت الجملة الاستفهامية (ما دهى العرب)، أداة استفهام (ما)، وهي للسؤال عن غير العاقل، وردت هنا في محل رفع مبتدأ، وقد تلتها جملة فعلية فعلها ماض، وهي في محل رفع خبر. وأفاد الاستفهام إظهار الحيرة والدهشة.

2. أداة استفهام ما + شبه جملة + جملة فعلية أو اسمية.

جاءت هذه الصورة في ست جمل منها قول الناظم:

ما له يرتدي قميص حداد؟
لم يزل في النحيب والتعداد.⁽³⁾

تصدر (ما) الاستفهامية الواقعة في محل رفع مبتدأ، وجر ومجرور (له) متعلق به وفعل مضارع متعدي استوفى مفعوله، وجاء فاعله ضميرا مستترا جوازا تقديره هو يعود على الغائب، والجملة (يرتدي قميص حداد) في محل رفع خبر للمبتدأ على رأي جمهور النحاة في مثل هذا التركيب. ودل الاستفهام على التعجب من بكاء عبد الله وحزنه وقد ضيع ملكه، فلا فائدة ترجى من النحيب الآن.

ذ. الاستفهام بـ (أي).

(أي) الاستفهامية الأفصح استعمالها بلفظ واحد للمذكر و المؤنث وللغرد ولغيره عاقلا أو غير عاقل، وهي معربة بالحركات بخلاف أدوات الاستفهام الأخرى وتلزم بالإضافة لإزالة

(1) ينظر: على (توفيق الحمد)، يوسف (جميل الزعبي)، المعجم الوافي في أدوات النحو، ص300.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص107.

(3) المصدر نفسه، ص19.

إبهامها⁽¹⁾

ورد هذا الضرب من الاستفهام في ثلاث جمل على صورة واحدة هي:
اسم استفهام (أيّ) مبتدأ + مضاف إليه + جملة فعلية فعلها ماض (خبر) نحو قول
الشاعر:

فأيّ داهية حلت بساحتنا؟ وأيّ سهم رمى قلبي فأضاني؟⁽²⁾

وردت أيّ متصدرة الجملتين في البيت، واسم الاستفهام أيّ مبتدأ أضيف إلى نكرة
وضحت إبهامه، ثم خبر جملة فعلية في محل رفع، لأن الفعل متعد وقد استوفى مفعوله، وهذا
على رأي جمهور النحاة، إلا أنه يمكن اعتبار أيّ فاعل مقدم وظيفياً، لأن أصل الجملة:
(حلت أيّ داهية بساحتنا)، أو (حلت داهية بساحتنا)

واللافت أن الجملتين قد احتوت على العناصر اللغوية نفسها الواردة في كل من الصدر
والعجز، وهذه ميزة الشاعر الأسلوبية لتأكيد الفكرة وتثبيتها، ودل الاستفهام على فداحة
النازلة وقوتها.

2- جملة الأمر:

الأمر طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، ويدل على المستقبل، لأنه يطلب به
الفعل فيما لم يقع.

وله أربع صيغ وهي: الأمر بصيغة (افعل)، والمضارع المجزوم بلا الأمر، والمصدر النائب
عن فعل الأمر، واسم فعل الأمر.

والجدول التالي يبرز ورود جمل الأمر في الديوان

الرقم	أنواع جمل الأمر	عدد تواتر جمل الأمر
1	الأمر بصيغة (افعل)	84
2	الأمر بالمضارع المجزوم بلام الأمر	21
3	الأمر باسم فعل الأمر	02

أما صور جملة الأمر فقد جاءت كما يلي:

أ. فعل الأمر + فاعل (ضمير مستتر أو متصل) + مفعول به.

(1) ينظر: على (توفيق الحمد)، يوسف (جميل الزعبي)، المعجم الوافي في أدوات النحو، ص100، 101.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص91.

قد طغى هذا النمط على جمل الأمر، فجاءت في سبع وسبعين (77) جملة، نحو قول الشاعر:

الصورة الأولى (فاعل مضم).

ابك مثل النساء ملكا مضاعا وانذب القصر عاليا والقلاعا⁽¹⁾

الصورة الثانية (فاعل ضمير متصل).

وقاطعوا كل منتوجاتهم علنا ففي مقاطعة الأعداء تأمين. ⁽²⁾

ففي الصورة الأولى جملتان، تتكون الجملة الأولى من فعل مبني على حذف حرف العلة، وفاعل مضمير وجوبا تقديره أنت، ومفعول به (ملكاً) منعوت بكلمة مضاعاً. وفي الجملة الثانية تألفت من فعل أمر مبني على السكون، وفاعل مضمير وجوبا تقديره أنت، ومفعول به (القصر) موصوف بكلمة عالياً. و دل الأمر في الجملتين على التوبيخ والتقريع، والضعف والمهانة.

أما في الصورة الثانية فتكونت الجملة من فعل أمر (قاطعوا)، اتصلت بينيته (واو الجماعة) الدالة على جماعة المخاطبين، وهي الفاعل، والمفعول به (كل) الدال على العموم المضاف إلى لفظة (منتوجات). وأفادت جملة الأمر النصح والتوجيه.

ب. فعل الأمر + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به أول + مفعول به ثاني.

وردت هذه الصورة في قول الناظم:

إن لم تكن إلا الأسنة ————— فاجعلوها مركبا⁽³⁾

ففاعل الأمر (اجعلوا) الدال على التحويل والتصيير مسند إلى واو الجماعة الدال على جماعة المخاطبين المتصل بينيته وقد نصب مفعولين، أصلهما مبتدأ وخبر، فالضمير المتصل بالفعل (الهاء) يعود على الأسنة مفعول به أول، و (مركبا) مفعول به ثان. وأفاد الأمر إرشاد الأمة بضرورة الأخذ بكل الأسباب مهما كانت للوصول إلى الغاية المنشودة وهي تخليص فلسطين من بطش الصهاينة.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص18.

(2) المصدر نفسه، ص45

(3) المصدر نفسه، ص39.

ت. فعل الأمر + كان + اسمها (ضمير متصل) + جار ومجرور + خبرها.

جاءت هذه الصورة في ثلاث جمل منها قول الناظم:

فكونوا من جماهير الجهاد قوى تعنو لسطوتها العظمى السلاطين⁽¹⁾

تتكون الجملة من فعل الأمر (كونوا)، اتصلت بينيته (واو الجماعة) الدالة على جماعة المخاطبين، وهي ضمير متصل اسم كان، و جار ومجرور مضاف إلى اسم ظاهر معرفة، و جبر كونوا موصوفاً بجملة (تعنو). ودل الأمر على الإرشاد و التوجيه.
الأمر بالمضارع المجزوم بلام الأمر.

يتم الأمر في هذا النمط باللام وهي التي تسمى بلام الأمر أو الطلب⁽²⁾ في صيغة (ليفعل) نحو قوله تعالى: ﴿لِيُنْفِقْ ذُو سَعَةٍ مِّن سَعَتِهِ ۖ وَمَن قُدِرَ عَلَيْهِ رِزْقُهُ فَلْيُنْفِقْ مِمَّا آتَاهُ اللَّهُ ۚ لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا مَا آتَاهَا ۚ سَيَجْعَلُ اللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا﴾ [الطلاق: 7]
و ورد الأمر بهذه الصيغة في واحد وعشرين جملة، منها قول الشاعر:

لنــــسر للـكفاح صفا فصفا	باذلين الأرواح نبغي الخلودا ⁽³⁾
ولنظهر من رجس صهيون قدسا	ولــــتزد في تقديسه تمجيذا
ولنركز بتــــل أيب اللواء	الــــعربي ولنقم هنالك عيدا

يضم المقطع الشعري خمس جمل، اتصلت في كل فعل مضارع منها (لام الأمر) وهذه الأفعال المضارعة مجزومة (نسر، نظهر، نزد، نركز، نقم)، وقد ربطت بين الجمل أداة العطف (الواو)، لأنهم متحدون في الإنشاء لفظاً ومعنى.

وملاحظ الاتفاق في نظام الجمل، حيث احتوت كل جملة في الأبيات على (لام الأمر)، وفعل مضارع مجزوم، وفاعل مضمرة في الأفعال تقديره (نحن)، و جار ومجرور (للكفاح، من رجس، في تقديسه، بتل أيب، هنالك)، ومفعول به.
وقد أضفى هذا الاتفاق تناغماً بارزاً بين جمل الأبيات. ويستفاد من معنى الجمل النصح والإرشاد.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص47.

(2) هارون (عبد السلام)، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، (ط5، القاهرة، مكتبة الخانجي، 2001م)، ص14.

(3) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص57.

ث. الأمر باسم فعل الأمر.

أسماء الأفعال تجري مجرى الفعل وليست بأفعال ولا بمصادر، "ولكنّها أسماء وُضِعَتْ للفعل تدل عليه، فأجريت مُجراه ما كانت في مواضعها، ولا يجوز فيها التقديم والتأخير، لأنها لا تُصرف تصرّف الفعل [...] فَأُلْزِمَتْ موضعا واحدا، وذلك قولك: صه ومه فهذا إنما معناه: اسكت، واكفّف." (1)

ومنه ما يدل على الماضي، ومنه ما يدل على المضارع، ومنه ما يدل على الأمر وهو الغالب.

ووردت صيغة اسم الفعل في موضعين فقط في الديوان، منها قول الناظم:

مجلس الأمم العظام دراكا فالسلام مهدد الأركان (2)

استخدم الشاعر في الأمر اسم فعل أمر (دراكا). بمعنى أدرك، واسم فعل أقوى من الفعل الذي بمعناه في أداء المعنى وأقدر على إبرازه كاملا مع المبالغة فيه، فالفعل أدرك - مثلا - يفيد مجرد الدرك، ولكن اسم الفعل الذي بمعناه دراكا يفيد الدرك الشديد. (3)

3. جملة النداء:

"النداء هو توجيه الدعوة إلى المخاطب، وتنبهه للإصغاء، وسماع ما يريد المتكلم." (4) ويعرف أيضا: طلب الإقبال بالحرف: (يا) أو أحد إخوته، والإقبال قد يكون حقيقيا، وقد يكون مجازيا يراد به الاستجابة.

وأشهر حروفه ثمانية: الهمزة (المفتوحة مقصورة وممدودة)، يا، أيا، هيا، أي (مفتوحة الهمزة المقصورة أو الممدودة، مع سكون الياء في الحالتين)، (وا) للندبة. (1)

(1) المراد (أبي العباس محمد بن يزيد)، المتنضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، (ج1، القاهرة، وزارة الأوقاف، 1994م)، ص202.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص28.

(3) ينظر: عباس (حسن)، النحو الوافي، (ط3، دار المعارف بمصر، د. ت)، 4/ 142.

(4) ينظر: المرجع نفسه، 1/4

ورد النداء في ست و خمسين جملة، وتنوعت حروف النداء وفق ما يعرضه الجدول

التالي:

عدد تواتر جمل النداء	حرف النداء المستخدم	الرقم
34	يا	1
04	أيا	2
18	حرف نداء محذوف (يا)	3

وتوزعت صور جمل النداء كما يلي:

أ. أيا+ منادى مضاف+ جواب النداء.

سألتك غفرانا إلهي وتوبة
أيا خير تواب ويا خير غافر⁽²⁾
في جملة عجز البيت الشعري أدخل الشاعر أداة النداء (أيا) على منادى مضاف
منصوب (خير تواب)، وأفاد النداء الدعاء.

ب. يا+ منادى مضاف+ جواب النداء.

يا ملك الجزيرة الخضراء
حنة الأرض غادة الغبراء⁽³⁾
و في جملة صدر البيت الشعري دخلت (يا) النداء، وهي أكثر أدوات النداء استخداما
في اللغة العربية، على منادى مضاف (ملك الجزيرة)، وقد أفاد العتاب.

ت. يا + منادى نكرة مقصودة + جواب النداء.

يا قوم هل من نهضة
تدع العدو مذذباً⁽⁴⁾

(1) ينظر: عباس (حسن)، النحو الوافي ، 4 / 142.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص05.

(3) المصدر نفسه، ص18.

(4) المصدر نفسه ، ص39.

في الجملة السابقة أدخل الشاعر (يا) النداء على نكرة مقصودة (قوم)، وهو نداء ينم عن حرص الشاعر على هزيمة قومه من سباتهم العميق الذي طال مداه.

ث. يا + منادى شبيه بالمضاف + جواب النداء.

فيا ناظرا ظلي ادع لي مترحما
بسر فربي عالم بالسرائر. (1)

في البيت السابق أدخل الشاعر (يا) على الشبيه بالمضاف (ناظرا)، وجاء جواب النداء جملة فعلية أمرية، وقد أفاد الالتماس (الطلب برفق ولطف).

ج. يا (محذوفة) + أيها + تابع المنادى + جواب النداء.

أيها المسلمون هل تذكرون القدس
في العيد داميا واليهودا. (2)

ينادى الشاعر المسلمين المعرف بالألف واللام، فاستخدم الوساطة أيها، وحذف حرف النداء، وقد فاد النداء اللوم.

ح. يا + منادى مرخم + جواب النداء.

إن فيطو الأقوياء يا
صاح قد صدع راسي. (3)

فصاح أصلها صاحبي، وهو مرخم بجذف الباء وياء المتكلم المضاف إليه. ودل هذا النداء على شدة قربه من قومه.

4. جملة النهي:

النهي لغة: ضد الأمر وخلافه، ونهاه عن كذا ينهاه نهياً، وانتهى عنه، وتناهى أي: كَفَّ. (4) و اصطلاحاً: طلبُ كَفٍّ عن فعلٍ على وجه الاستعلاء. (5)

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 05

(2) المصدر نفسه، ص 54.

(3) المصدر نفسه، ص 11.

(4) ينظر: عباس (حسن)، النحو الوافي، 4/406.

(5) المرجع نفسه، المكان نفسه.

وتسمى (لا) الناهية الطلبية: "وهي التي يطلب بها الكف عن شيء وعن فعله، فإن كان الطلب موجهًا ممن هو أعلى درجة إلى من هو أدنى سميت (لا الناهية)، وإن كان من أدنى لأعلى سميت (لا الدعائية)، وإن كان مساوٍ إلى نظيره سميت (لا، التي للالتماس)"⁽¹⁾ وللنهي صيغة واحدة، وهي (لا) الناهية يأتي بعدها الفعل المضارع خاصة، فتحزومه وتجعل زمنه دالا على الاستقبال.

وورد النهي في الديوان على صور شتى تفصيلها كما يأتي:

أ. لا (الناهية) + فعل مضارع مجزوم + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به:

نحو قول الناظم:

يا عرب لا تياسوا فالحرب سائرة	بلا انقطاع، فكونوا أقوياء كونوا ⁽²⁾
لا تتركوا المال ينمو في مصارفهم	لم يبق في العرب للأعداء تموين
لا تفرغوا في مواينكم بواخرهم	ففي بواخرهم لص وتين
يا عرب لا توقفوا الحرب التي استعرت	فالجبن والعجز تحسنيط وتكفين

ب. فعل مضارع + فاعل (مضمر) + مفعول به:

نحو قول الشاعر:

لا تسل عن مذابح الغدر	فالغدر لديهم يرونه قربانا ⁽³⁾
-----------------------	--

ت. لا (الناهية) + فعل مضارع ناقص + اسم + خبر:

يا أخوا العرب كن قويا شجاعا	وجريئا ولا تكن رعديدا ⁽⁴⁾
-----------------------------	--------------------------------------

5. جملة التحضيض:

التحضيض في اللغة مصدر الفعل حَضَّضَ، نحو التحضيض على العمل: الحث عليه الحض عليه.

(1) ينظر: عباس (حسن)، النحو الوافي، 4/406.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص45

(3) المصدر نفسه، ص30.

(4) المصدر نفسه، ص56.

واصطلاحاً: التحريض على عمل الشيء باستعمال حرف من حروف التحضيض وهي: (هلاً، ألا، لولاً، لوماً).

لم يرد التحضيض في الديوان إلا في ثلاث جمل، نحو قول الشاعر:

وهلا نستفيق على صراخ من القدس المداس ثراه هلا⁽¹⁾

في موضع آخر دخلت هلا على فعلين ماضيين، فأفادت التوبيخ نحو قول الناظم:

هَلَا التَّفْتُمُ حَوْلَكُمْ فَوَرَاءَكُمْ كُلُّ الْأَعَادِي كَالْحَوْشِ ضَوَارِي⁽²⁾

هَلَا اتَّخَذْتُمْ دِينَ أَحْمَدٍ وَحِدَةً لَا لَأَفَاتٍ عُلِّقَتْ بِجِدَارِ

ثانياً: الجملة الشرطية:

" الشرط أسلوب لغوي، يبنى على جزئين، الأول مترل مترلة السبب، والثاني مترل مترلة المسبب، يتحقق الثاني إذا تحقق الأول، وينعدم الثاني إذا انعدم الأول، لأن وجود الثاني معلق على وجود الأول." ⁽³⁾

يستفاد من هذا التعريف أن عناصر جملة الشرط هي: حرف الشرط أو اسمه، وجملة الشرط، وجملة جواب الشرط، وتقوم الأداة بوظيفة الربط بين الجزئين ربطاً محكماً، يمنع منعاً من انفصال أحد الشقين عن الآخر.

وقد قمت باستقراء جمل الشرط في الديوان، ولاحظت تنوع الناظم في أداة الشرط فاخترت توزيع أنماط الجمل الشرطية عنده اعتماداً على أداة الشرط المستعملة.

أ. النمط الأول: الجمل الشرطية التي تعتمد على الأداة (إن)

الصورة الأولى: أداة الشرط إن + جملة الشرط / فعلها مضارع مجزوم + جملة جواب الشرط / فعلها مضارع مجزوم.

إن تنصروا الله ينصركم، فلا تهنوا والله أكبر ولتحيا فلسطين.⁽⁴⁾

وردت في البيت الشعري جملة الشرط في صدره، فأداة الشرط (إن) وهو حرف شرط

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص51.

(2) المصدر نفسه، ص120.

(3) المخزومي (مهدي)، في النحو العربي نقد وتوجيه، (ط2، بيروت، لبنان، دار الرائد العربي، 1986م)، ص284.

(4) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص47.

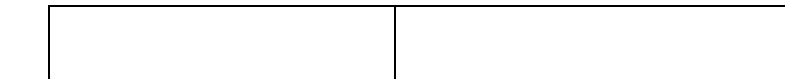
مبني لا محل له من الإعراب، وفعل الشرط (تنصروا) فعل مضارع مجزوم وعلامة جزمه حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة، وفعل جواب الشرط (ينصر)، المتصل بالضمير المتصل (كم) مفعولا به. وهي جملة شرطية محققة واقعية، ويؤكد هذا التاريخ.

الصورة الثانية: أداة الشرط إن + جملة الشرط / فعلها ماض + جملة جواب الشرط

فعلها ماض.

حماهم وزادهم تهويدا. (1)

إن بقوا في تخاذل غمر الذل



إن (حرف شرط) بقوا + (فعل ماض وقع فعل الشرط) + غمر (فعل ماض) وقع جوابا للشرط

الصورة الثالثة: أداة الشرط إن مسبوقه بلام التوكيد + جملة الشرط / فعلها ماض +

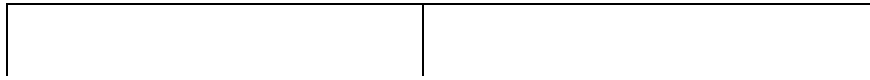
جملة جواب الشرط / اسمية متصلة بالفاء جواب الشرط.

فالحق عقباه بعد الحرب تمكين. (2)

لئن خسرنا مع الأعداء معركة

كل الأعادي وأن لانوا ثعابين

شلوا تحركهم في كل ناحية



لئن (إن - حرف شرط - مسبوق بلام التوكيد.) خسرنا (جملة فعل الشرط) فالحق... تمكين (جملة جواب الشرط إسمية)

ب. النمط الثاني: الجمل الشرطية التي تعتمد على الأداة (إذا)

الصورة الأولى: أداة الشرط (إذا) + جملة الشرط / فعلها ماض محذوف + جار

ومجرور + جملة جواب الشرط / فعلها ماض.

ضاعت نعاج وخرقان وأصواف (3)

إذا الرعاة عن الأغنام قد غفلت

إذا ظرف لما يستقبل من الزمن تختص بالدخول على الجمل الفعلية، و تأتي مضافا،

والجملة الفعلية بعدها ترد مضافا إليه، ويحذف فعلها على نحو ما هو وارد في البيت

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص109.

(2) المصدر نفسه، ص46.

(3) المصدر نفسه، ص45.

الشعري، والتقدير: إذا غفلت الرعاة عن الأغنام قد غفلت ضاعت نجاج...



أداة الشرط (إذا) فعل ماض محذوف (جملة فعل الشرط) ضاعت (جملة جواب الشرط).

الصورة الثانية: أداة الشرط (إذا) + جملة الشرط مؤخره / فعلها ماض + فاعل (اسم ظاهر) + جملة جواب الشرط / فعلها مضارع مقدمة.

نحو قول الشاعر:

أصحابه حوله أشبال دعوته لا يثنون إذا ما اشتدت الأزم⁽¹⁾

في البيت الشعري دخلت إذا الشرطية غير الجازمة على فعل ماض (اشتدت)، المسبوق بـ (ما) الزائدة للتوكيد، والترتيب الأصلي لجملة الشرط: إذا ما اشتدت الأزم لا يثنون.

ت. النمط الثالث: الجمل الشرطية التي تعتمد على الأداة (لو)

الصورة الأولى: أداة الشرط لو + جملة الشرط / فعلها ماض + جملة جواب الشرط / فعلها ماض.

لو أخلص المسلمون الدين لا تنصروا ولو هدوا واستقاموا اليوم لا تنقموا⁽²⁾

في البيت الشعري دخلت لو الشرطية على فعل ماض (أخلص)، وهي جملة فعل الشرط، وجملة جواب الشرط جاءت فعلها ماض مسبوق بلام التوكيد (لا تنصروا)، وقد كرر الشاعر الجملة في الشطر الثاني من البيت (ولو هدوا لا تنقموا) لتأكيد المعنى.

ث. النمط الرابع: الجمل الشرطية التي تعتمد على الأداة (لولا)

الصورة الأولى: أداة الشرط لولا + جملة الشرط / جملة اسمية + جملة جواب الشرط / فعلها ماض.

لولا الخيانات ما حلت بساحتنا هزيمة لا ولا ذلت ملايين⁽³⁾.

في البيت الشعري جاءت جملة الشرط اسمية خبرها محذوف والتقدير (لولا الخيانات

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 66.

(2) المصدر نفسه، ص 67.

(3) المصدر نفسه، ص 45.

موجودة)، وجملة جواب الشرط فعلية منفية ب (ما) (ما حلت هزيمة بساحتنا).

ج. النمط الخامس: الجملة الشرطية التي تعتمد على الأداة (من).

الصورة الأولى: أداة الشرط من + جملة الشرط / فعلها ماض + جملة جواب الشرط / فعلها مضارع.

حرام أن نهاب الموت جنبنا فمن هاب الردى لن يستقل⁽¹⁾

اسم الشرط في البيت الشعري (من) للعاقل وهو الانسان الرعديد، الذي يهاب الموت وهو في محل رفع مبتدأ، لأن الفعل هاب متعد استوفى مفعوله (هاب الردى) وجملة جواب الشرط (لن يستقل).

أعالج في المبحث الموالي ظاهرة التناص في ديوان الشاعر، وهي ظاهرة تركيبية دلالية والغاية من ذلك إبراز تأثير شاعرنا بالثقافات المختلفة، و بيان براعته في التركيب بين نصوص كثيرة متداخلة.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص52.

شعرية التناص

1. مفهوم الشعرية:

الشعرية (poétiques) مصطلح موغل في القدم، ظهر عند أرسطو في كتابه فن الشعر إبان القرن الرابع قبل الميلاد، ولم يعرفها العرب القدماء بمفهومها، وإنما تكررت عندهم ألفاظ مثل (الشاعرية)، (شعر الشاعر)، (القول الشعري)، (القول غير الشعري)، (الأقويل الشعرية) وقد تمَّ إحياء هذا المصطلح في عصرنا خصوصا عند نقاد الاتجاهات النصية، مثل عمل الشكلايين الروس.⁽¹⁾

أما مفهوم الشعرية «فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع.»⁽²⁾ ونكتفي في هذا الإطار بذكر التعريفات التي قدمت للشعرية عند الدارسين المعاصرين الغربيين أو العرب، فياكبسون Roman Jakobson يعرفها بقوله: " هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهتم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بما خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية."⁽³⁾

والشعرية في نظر أحمد مطلوب " مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين:

الأول: فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز

وحضور..

والثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من

(1) ينظر: ناظم (حسن)، مفاهيم الشعرية، (ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994م.)، ص11.

(2) ينظر: مطلوب (أحمد)، "الشعرية"، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الأربعون، الجزء الثالث والرابع 1989م، ص45-47.

(3) ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، (ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 1988م.)، ص57.

التوتر... وليس من تقاطع بين الاتجاهين في فهم الشعريّة، لأن كل واحد منهما يرجع إلى الآخر، فالأول هو القواعد والأصول، والثاني هو نتيجة تلك الأصول.⁽¹⁾

2. مفهوم التناس:

التناس مصدر للفعل تناصّ، وتناصّ القوم تراحموا،⁽²⁾ وهذا المصدر بصيغته الصرفية هذه يدل على المفاعلة.

ولم يظهر التناس بوصفه مصطلحاً نقدياً في النقد العربي الحديث إلا بعد اطلاع العرب على الفكر الغربي الحديث وترجمته و يرتبط التناس أساساً بمفهوم ومصطلح *intertextualité* وقد ترجم هذا المصطلح الأجنبي بمصطلح عربي، رائج وهو مصطلح التناس، لكننا نجد له مقابلات عديدة لدى النقاد، والباحثين العرب منها:

(التداخل النصي، وتداخل النصوص، والنصوص المتداخلة، والتناصية، والتفاعل النصي، والنص الغائب [...]) وغيرها⁽³⁾

و ظهر مصطلح التناس لأول مرة مع الناقدة جوليا كرسيفا في مقالها التي نُشرت في مجلة تل كل *Tel Quel*، ومجلة كرتك *critique*، وفي كتابها نص الرواية وفي تقديمها لكتاب (دستويوفسكي) *Fyodor Dostoyevsky* لباختين *Bakhtine*⁽⁴⁾

وتعترف " جوليا كرسيفا " *Julia Kristeva*، أن الفضل يعود لباختين في طرحه لمفهوم التناس الذي، لم يظهر صراحةً في مقالاته، ولكنه يكمن في مفهومه للحوارية وتعود بالفضل أيضاً إلى "دي سوسير" *Ferdinand de Saussure* في طرحها مفهوم التصحيفية

(1) ينظر: مطلوب (أحمد)، "الشعريّة"، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الأربعون، الجزء الثالث والرابع، 1989م، ص 45-47.

(2) ينظر ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة نصص.

(3) ينظر: بن طبولة (محمد رضا)، " إشكالية ترجمة المصطلح في التداول النقدي والعربي المعاصر - مصطلح التناس أنموذجاً - أعمال ملتقى " اللغة العربية والمصطلح " يومي 19-20 مايو 2002، جامعة باجي مختار - عنابة - ص 343-348

(4) ينظر: أنجينيو (مارك)، التناصية، دراسة مترجمة ضمن أفق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، (الهيئة المصرية للكتاب، 1998م.)، ص 66، 65.

Anagramme⁽¹⁾ المأخوذ من تصحيفات دي سوسير.

والتصحيفية تعني: امتصاص نصوص متعددة إلى داخل النص الشعري مشكلةً فضاءً نصياً متداخلاً⁽²⁾ هو عبارة عن هدم النصوص الأخرى وإعادة بنائها، إن هدم وامتصاص النصوص الأخرى يجعل النص ينتج داخل حركة معقدة ، هي حركة إثبات ونفي للنص الآخر في الوقت نفسه⁽³⁾

وإذا قمنا باستقراء الديوان، نجد أن التناص فيه قد تنوع شكلا ومضمونا، فهناك تناص مع القرآن الكريم، وهو الغالب، وتناص مع الحديث النبوي الشريف، وتناص آخر مع الشعر العربي، وتناص رابع مع الأمثال العربية. وقد وظفه الشاعر حسب السياقات المعنوية المختلفة، كان مقصودا لذاته.

3. مظاهر التناص في ديوان أبي الحسن علي بن صالح:

أولاً: التناص مع القرآن الكريم:

أبهر أسلوب القرآن الكريم الكتاب والشعراء قديما وحديثا، وأخذ بلباب عقولهم، طفقوا ينسجون على منواله، و يقلدونه في روعة بيانه، وهذا لبس بغريب، ألم يعلن القرآن الكريم تحديه التدريجي للعرب قديما فألزمهم الحججة، فعادوا صاغرين.

تأثر شاعرنا بالنص القرآني ظاهر وبيّن، ويمكن أن نقف على هذه الحقيقة إذا تتبعنا قصائد الديوان، ولا ريب في الأمر فالشاعر ترعرع في وسط ديني أثر في تكويني الفكري والثقافي فالشاعر ابن بيئته وعصره. ونجد هذا التأثير في مواطن متنوعة من الديوان، ففي رثائته الطويلة التي نظمها عقب زلزال مدينة الأصنام (مدينة الشلف حاليا) المدمر قال:

يوم العروبة زلزلت زلزالها	في لحظة أضحى البناء ركاما ⁽⁴⁾
من بعد ربع قرن عاد مجددا	فكأنه قد عدها أعواما
حم القضاء فبهزة أرضية	صار ابتسام حياتنا أوهاما

(1) *Mot formé en changeant de place les lettres d'un autre mot. (Une anagramme de gare est rage.)* <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anagramme/3209>

(2) كريستيفا (جوليا)، علم النص، تر: فريد الزاهي، (ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1997م)، ص78.

(3) ينظر: المرجع نفسه، المكان نفسه.

(4) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص49.

فكأنها قد أخرجت أثقالها
وكأنما الإنسان يسأل ما لها
وكأنما قد أخرجت أخبارها
رب السماوات العلى أوحى لها
وبدا بها وجهه النهار ظلما
في حـيرة يدعو اللام سلاما
بفـصيح قول، تندر الأقواما
أمضى قضاءه فنفذ الأحكاما

اللافت في النص الشعري هذا المزج الرائع بين حادثة زلزال الأصنام هذه النكبة العظيمة التي أتت على الأخضر واليابس وزلزال قيام الساعة وهو قوله تعالى: ﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زُلْزَالَهَا وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا ﴾ (1) والملاحظ أن الشاعر يستخدم كلمات السورة نفسها، ويستشف منها تسليمه بقضاء الله وقدره وهذا ديدن المؤمن.

وفي موضع آخر، وفي قصيدة عنوانها: " عاصفة فتح "، يبيّن الشاعر أبياتا من قصيدته مستوحيا ألفاظا ومعاني من سورة التكوير التي يقول فيها عز وجل ﴿ فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنُوسِ ﴿١٥﴾ ﴿ الْجَوَارِ الْكُنُوسِ ﴿١٦﴾ وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ ﴿١٧﴾ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴿١٨﴾ ﴾ (2)، فقال شاعرنا:

أقسمت بالنور الذي ملأ السما
ونعيد للقدس الشريف منارة
نورا، وأقسم صادقاً بالخنس (3)
متكاملا فوق الجوارى الكنس

و قد ساهم هذا التناص في تكثيف دلالة النص الشعري، لأن الشاعر يقسم على أن أرض فلسطين وبيت المقدس سيعودان إلى حاضرة الأمة العربية والإسلامية، وهو قسم على الحق، والحق يعلو ولا يعلى عليه. وقد أقسم سبحانه في الآية القرآنية على صدق القرآن الكريم الذي أنزله وحيا على رسوله، وهذا يدل على إيمان الشاعر بانتصار القضية الفلسطينية مهما طال الزمن.

وتبرز جماليات التناص، وأثره البالغ في المعنى في أبيات كثيرة مبنوثة في ثنايا القصائد، نجملها في هذا الجدول التوضيحي التالي

(1) الزلزلة: 1، 2، 3، 4، 5

(2) التكوير، 15، 16، 17، 18.

(3) أبو الحسن علي بن صالح مآسي وأين الآسي، ص 77.

الرقم	الآيات القرآنية المأخوذ منها	أبيات شعريّة مبثوثة في الديوان دخلها التناص
1	يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ وَالَّذِينَ كَفَرُوا فَتَعَسَا لَهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ محمد: 8/7	إن تنصروا الله ينصركم، فلا تمهنوا والله أكبر ولتحيا فلسطين ⁽¹⁾
2	(وَأَنْزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ) الحديد 25	وأعدوا للغاصبين قواكم واقرأوا في الحديد بأسا شديدا ⁽²⁾
3	(مَنْ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ مَنْ قَضَىٰ نَجْبَهُ وَمِنْهُمْ مَنْ يَنْتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا) الأحزاب 23	فلنا طاقة وفينا رجال عاهدوا الله أن يصونوا العهودا ⁽³⁾
4	(يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ فَاَعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ) الحشر 02	يخربون بأيديهم بيوتهم أفعال ذي حنة من نزع شيطان ⁽⁴⁾

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 55.

(3) المصدر نفسه، ص 57.

(4) المصدر نفسه، ص 92.

<p>وأعدوا ما استطعتم وبه تم اقتباسي⁽¹⁾</p>	<p>(وَأَعِدُوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهَبُونَ بِهِ وَعَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ) الأنفال 08</p>	<p>5</p>
<p>هم جهادوا في الله حق جهاده فليوم أين كتابة الأنصار؟⁽²⁾</p>	<p>"وَجَاهِدُوا فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِ هُوَ اجْتَبَاكُمْ وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ" الحج 78</p>	<p>6</p>
<p>فسبجان من أسرى (بظه) بمكة إلى المسجد الأقصى بقدس المفاخر⁽³⁾</p>	<p>"سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنَ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ" الإسراء 1</p>	<p>7</p>

نستخلص من الجدول الذي أبرز مواطن التناص بين شعر الشاعر، والقرآن الكريم ما

يلي:

1. شدة انبهار الشاعر بأسلوب القرآن ولغته، ولا غرابة في ذلك فشاعرنا حفظ القرآن صبيا يافعا، ثم تتلمذ بجامع الزيتونة، فقد تشبع بلغة القرآن تشبعا كبيرا، وظهر أثره في نتاجه الإبداعي.

2. نلمس في تناصه مع القرآن الكريم براعة الاقتباس، إذ المتلقي الذي لا يتعاهد قراءة الكتاب الحكيم، لا يشعر بالآيات الموجودة في ثنايا الأبيات، لشدة التحامها مبنى ومعنى مع القصائد المبدعة، ويضاف إلى هذا براعة التوظيف.

(1) المصدر نفسه، ص 11.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 117.

(3) المصدر نفسه، ص 124.

3. و مما يحمد لشاعرنا أن الآيات التي أخذها من القرآن الكريم، خدمت خدمة جليلة السياق الدلالي لنصوصه الشعرية.

ففي سياق حديثه عن قضية العرب الأولى (القدس الشريف) - مثلا - اقتبس الآية التي يقول فيها سبحانه وتعالى: " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ وَالَّذِينَ كَفَرُوا فَتَعَسَا لَهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ) محمد: 8/7 ".

فالشاعر في هذا السياق يعطى الحجة الدامغة و الدليل القاطع على أن النصر من عند الله سبحانه و تعالى، فما على المقهور إلا أن يأخذ بالأسباب. وعند حديثه عن ضرورة إعداد القوة المادية والمعنوية لمواجهة أعداء الأمة العربية والإسلامية يستنجد بالآية القرآنية الكريمة التي فيها عز وجل: " وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهَبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ "، وهكذا دواليك.

بعدها تحدثنا عن التناص مع القرآن الكريم، ننتقل في العنصر التالي للحديث عن التناص مع الحديث النبوي الشريف.

ثانيا: التناص مع الحديث النبوي الشريف:

معلوم أن الحديث النبوي الشريف له مكانة مرموقة إذ يأتي ثانيا بعد القرآن الكريم من حيث البلاغة والفصاحة مما دفع الكتاب والشعراء إلى النهل من معينه الذي لا ينضب، فحاولوا تقليده في أسلوبه ولغته، ولا ريب في ذلك فهو صادر عن الذي لا ينطق عن الهوى. وشاعرنا وظف الحديث، السياق المعنوي التالي حين قال:

هلال الصوم من رمضان هلا	وضاء فمرحبا أهلا وسهلا ⁽¹⁾
فصوموا كي تصحوا، إن هذا	حديث المصطفى قولا وفعلا
إرادتنا نقويها بصوم	ونجعلها سلاحا لن يفلا

اللافت للنظر عند استقراءنا لقصائد الشاعر التي احتواها ديوان مآسي وأين الآسي، أن شاعرنا لم يقتبس إلا حديثا نبويا شريفا فقط.

ويظهر التناص مع الحديث النبوي في قوله: " فصوموا كي تصحوا " وهو مقطع من حديث ينسب إلى الرسول الأكرم، ونصه: " صوموا تصحوا " وهو في رأي الإمام الألباني

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص49.

ضعيف سندا، صحيح متنا. وقد لائم هذا الحديث السياق المعنوي الذي يدعو إلى شحذ المهتم لمواجهة العدو الأبدي للمسلمين.

وفي طريق بحثنا عن التناص في قصائد الشاعر مع أقوال الصحابة الكرام وعلماء الأمة الأفاضل وجدنا حديثا للإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وهو ما نوضحه في العنصر الموالي

ثالثا: التناص مع أحاديث الصحابة:

فكيف نسام خسفا في حمانا ونلبس في الوري عارا وذلا⁽¹⁾
ويبرز التناص في قوله: نسام خسفا، وقد أخذه الشاعر من حديث علي " من ترك الجهاد ألبسه الله الذلة وسيم الخسف."
وننتقل بعد هذا للحديث عن التناص مع الشعر العربي.

رابعا: التناص مع الشعر العربي:

الشعر ديوان العرب، والشعراء يتلاقح فكركم، وقد يتشابه شعرهم، و شاعرنا لم يكن بمنأى عن هذا فقد تأثر بشعراء سبقوه أو عاصروه.
ف نجد تأثره بمرثية أبي البقاء الرندي العصماء التي مطلعها:

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغرب طيب العيش إنسان⁽²⁾

فقال أبو الحسن علي بن صالح وهو يصور مأساة سقوط مدينة غرناطة الأندلسية:

أتى من الله أمر لا مرد له وكيف لا، وشقا الانسان أسراف⁽³⁾

فالشطر الأول من البيت الشعري يشبه الشطر الأول من بيت الشاعر الفحل أبي البقاء الرندي في رثاء مدن الأندلس، وفي مقدمتها مدينة إشبيلية الذي قال فيه:

أتى على الكل أمر لا مرد له حتى قضوا فكأن القوم ما كانوا⁽⁴⁾

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص50.

(2) عتيق (عبد العزيز)، الأدب العربي في الأندلس، (دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ت)، ص319.

(3) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص14.

(4) عتيق (عبد العزيز)، الأدب العربي في الأندلس، ص319.

وقد لجأ الشاعر إلى هذا التناص، لأنه مناسب لموضوع القصيدة التي تتحدث عن مأساة مدن الأندلس.

ويظهر لنا بيت شعري من الديوان في موضع آخر تأثر فيه شاعرنا بشاعر الثورة الجزائرية مفدى زكرياء و بقصيدة "قسما"، فيقول أبو الحسن في البيت الأول:

قسما بعاصفة الجهاد الأقدس وبفتحه وذرى جبال الأطلس⁽¹⁾
 لنحطمن عصابة النازيين والباغين، من عاثوا ببيت المقدس
 وقد استوحى شاعرنا المعنى والمبنى في البيت الأول، من قول مفدى زكرياء في النشيد الوطني قسما:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزكيات الطاهرات⁽²⁾
 والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات
 نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

ونلمح بوضوح الشاعر مفدى زكريا نفسه في قصيدته المؤثرة، التي يصف فيها إعدام الشهيد البطل أحمد زبانا في هذا المقطع المقتطف من قصيدة تبكي القدس السليبية، عنونها شاعرنا: "كيف يسعد عيد" إذ قال:

لنسر للكفاح صفا فصفا باذلين الأرواح نبغي الصعودا⁽³⁾
 ولنظهر من رجس "صهيون" قدسا ولنزد في تقديسه تمجيذا
 ولنركز "بتل أبيب" اللواء العربي، ولننقم هنالك عيدا

فهذا المقطع الشعري، وبصفة خاصة الشطر الثاني من البيت الأول: " باذلين الأرواح نبغي الصعودا. " يشبه إلى حد كبير قول مفدى زكريا في قصيدة الذبيح الصاعد:

قام يختال كالسيح وئيدا يتهادى نشوان يتلو النشيدا⁽⁴⁾
 شامخا أنفه جلالا وتيها رافعا رأسه يناجي الخلودا

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص77.

(2) مفدى (زكرياء)، اللهب المقدس، من منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص 61.

(3) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص39.

(4) مفدى (زكرياء)، اللهب المقدس، من منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص17.

حـالما كالكليم كلمه المحـد، فشد الحبال يبغي الصعودا
ومن التناص الذي اشتملت عليه قصائد الشاعر تناص مع الأمثال العربية، وهو ما
يوضحه العنصر التالي.

خامسا: التناص مع الأمثال العربية:

الأمثال ملمح فكري وثقافي قديم يعود إلى أزمنة غابرة، وهي صوت الشعب تعبر عن
نظرته إلى الحياة، وعن آماله وطموحاته، وقد اهتم بها العرب منذ العصر الجاهلي، وشاعرنا
لم يشذ عن هذه القاعدة، فقد نهل من الثقافة العربية منذ نعومة أظافره، لذا نجد يوظف المثل
في ثنايا قصائده منها قوله:

يا قوم هل من نمضة؟ تدع العودو مذنبدا⁽¹⁾

هل وحدة كبرى؟ فإن السسيل قد بلغ الزبي

ففي البيت الثاني من المقطع الشعري يستخدم الشاعر المثل العربي السائر " بَلَّغَ السَّيْلُ
الزُّبْيَ ⁽²⁾ " هي جمع زُبْيَةٍ. وهي حُفْرَةٌ تُحْفَرُ لِلأَسَدِ إذا أرادوا صَيْدَهُ، وأصلها الراية لا يَعْلُوها
الماء، فإذا بلغها السيلُ كان جارفاً مُجْحَفاً. يضرب لما جاوز الحد. ⁽³⁾ فقد جاوز العرب
الحد في حرصهم على التشتت، وفي تدابرهم، وتغالبهم فيما بينهم، وعدوهم عيناه لا تغفل،
وهو يحشد لهم الحشود، وهم في غمرة ساهون.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 39.

(2) قال المؤرج: حدثني سعيد بن سماك بن حرب عن أبيه عن ابن النعتر قال: أتيت مُعَاذَ بن جبل بثلاثة نفر فتلهم أسد
في زُبْيَةٍ فلم يدر كيف يفتيهم، فسأل علياً رضي الله عنه وهو مُحْتَبٌ بِفِنَاءِ الكعبة، فقال: قُصُّوا عليَّ خبركم،
قالوا: صيدنا أسداً في زُبْيَةٍ، فاجتمعنا عليه، فتدافع الناسُ عليها، فَرَمَوْا برجل فيها، فتعلق الرجل بآخر، وتعلق
الآخر بآخر، فَهَوُوا فيها ثلاثهم، فقضى فيها عليُّ رضي الله عنه أن للأول رُبْعَ الدية، وللثاني النصف، وللثالث
الدية كلها، فأخبر النبي صلى الله عليه وسلم بقضائه فيهم، فقال: لقد أَرَشَدَكَ اللهُ للحق. (ينظر: الميداني (أبو
الفضل أحمد بن إبراهيم النيسابوري)، مجمع الأمثال، حققه: محمد محي الدين عبد الحميد (مطبعة السنة المحمدية،
1955م)، ج1/ص 91، 92.

(3) الميداني (أبو الفضل أحمد بن إبراهيم النيسابوري)، مجمع الأمثال، ج1/ص 91، 92.

وفي موطن آخر، ضمن قصيدة أخرى يرثي فيها أهل ليبيا عندما تعرضوا للعدوان الأمريكي (إبريل 1986م)، يستخدم الشاعر مثلاً من الأمثال العربية المعروفة " رمتني بدائها الرقيطاء وانسلت لبيت العوامر"⁽¹⁾، إذ قال:

رموها بإرهاب لتبرير ما جنوا بإرهابهم من كبريات الكـبائر⁽²⁾
وفي المثل الساري " رمتني بدائها الرقيطاء وانسلت لبيت العوامر

وهو مثل يضرب لمن يعير صاحبه بعيب هو فيه، فيلقي عيبه على الناس ويتهمهم به ويُخرج نفسه من الموضوع، وهذا دأب الظالمين الذين اعتدوا على أهل ليبيا. لا بد أن المبحث قد أظهر جماليات التناص شاخصة أمام أعين من يتدبره، ودل دلالة قاطعة على قدرته الكبيرة على تكثيف المعنى وشحنه، وفي المبحث الموالي أبرز إيجاءات الرمز، وأضبط الدوائر الدلالية الطاغية في ديوان شاعرنا.

(1) زعموا أن سعد بن زيد مناة بن تميم كان تزوج رهم بنت الخزرج بن تميم الله بن ربيعة بن ثور بن كلب بن وبرة، وكانت من أجمل الناس، فولدت له مالك بن سعد وعوفاً، وكان ضرائرها إذا سابنها يقلن لها : يا عفلاء. فشكت إلى أمها . فقالت لها أمها : سابنك فابدئيهن بعفאל. فسابتها بعد ذلك امرأة من ضرائرها، فقالت: يا عفلاء، فقالت ضربتها رمتني بدائها وانسلت. فصارت الجملة مثلاً. (ينظر ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف القاهرة)

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص133.

الفصل الرابع

1. الرمز و إيجاءاته الدلالية

أولاً: الرمز لغةً و اصطلاحاً

1. الرمز لغةً:

2. الرمز اصطلاحاً:

ثانياً: الرموز التاريخية

ثالثاً: الرموز السياسية

2. مفهوم الحقول الدلالية

أولاً: حقل الأمة العربية و الإسلامية

ثانياً: حقل القدس

ثالثاً: حقل الثورة

رابعاً: حقل الحزن

الرمز وإيجاءاته الدلالية:

أولاً: الرمز لغة واصطلاحاً:

1. الرمز لغة: جاء في لسان العرب، مادة رمز: «الرمز: تصويت خفي باللسان كالممس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشففتين [...]»، والرمز أيضاً: كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو عين.»⁽¹⁾

ويطلق الرمز عند العرب على: "الإشارة بالشففتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد والفم و اللسان."⁽²⁾

أورد صاحب معجم اللغة العربية المعاصرة المعاني المستفادة من رمز فقال:
"علامة تدل على معنى له وجود قائم بذاته، فتمثله وتحل محله، وقد يُستخدم الرمز بقصد الإيجاز، كما في الرموز الكيماوية والحسابية والهندسية والفيزيائية "يقوم الرمز الكتابي مقام الصوت المنطوق - الحماسة رمز السلام - رمز السلطة/ الجودة - رموز سرية - الرمز البريدي - الرمز التعبيري: رمز كالمستخدم في الاختزال يرمز إلى عبارة - رمز افتراضي: رمز أو معلومة تُدرج في الحاسوب، تستخدم فقط لتنفيذها حالات معينة كطول الكلمة مثلاً، ولا تؤثر على العمليات الحسابية - رمز المنطقة: رقم مؤلف عادة من ثلاثة أعداد، يستخدم ليتمكن الفرد من الاتصال مع منطقة ما - علم الرموز: دراسة الرموز أو الرمزية وتفسيرها - فك رموزه: تفهم معانيه ودلالاته."⁽³⁾

أما " الرمز عند الغربيين فيطلق لغة على الشكل، أو العلامة، أو أي شيء مادي له معنى اصطلاحى كالكلب يرمز به للأمانة وكالرموز التي تدل على العناصر الكيميائية والعلامات التي على قطع النقود مشيرة إلى مواضع ضربها"⁽⁴⁾

(1) ابن منظور، لسان العرب، (القاهرة، دار الحديث، 2003م.)، ص 242.

(2) الفيروزآبادي (أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي)، القاموس المحيط، (البيبي الحلبي، القاهرة، 1952م.)، مادة رمز.

(3) عمر (أحمد مختار)، معجم اللغة العربية المعاصرة، (ط1، القاهرة، عالم الكتب، 2008م.)، ص 941/4.

(4) درويش (الجندي)، الرمزية في الأدب العربي، (دار النهضة للطباعة، 1957م.)، ص 42.

2. الرمز اصطلاحاً:

الرمز من التقنيات التي يكثر استخدامها في الشعر عموماً والشعر الحديث خصوصاً وهو وسيلة يعتمدها الشاعر للإيجاء بدل المباشرة و التصريح، فينقل المتلقي من المستوى المباشر للقصيدة إلى المعاني و الدلالات التي تختفي وراء الكلمات، فهو يقوم باستكمال ما تعجز الكلمات عن تبيانه. يقول عز الدين إسماعيل عن الرمز:

" وجه مقنع من وجوه التعبير بالصورة"⁽¹⁾

ويرى كارل يونغ Carl Gustav Jung⁽²⁾ أن الرمز "أحسن طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل فكري آخر، من الحق أن مضمونه المنطقي أو العقلي يستطيع إدراكه وفهمه لكن مضمونه اللامنطقي لا يمكن تفسيره تماماً، وإنما يلتقطه الحدس"⁽³⁾

و يفهم من قول كارل يونغ أن الشاعر لا يقحم الرمز مباشرة في القصيدة بشكل اعتباطي بل يدججه في السياق المعنوي لخطابه الشعري بطريقة مدروسة، فهو يأتي من بؤرة اللاشعور، ويفرض نفسه على المبدع فرضاً لا مناص منه.

ويختلف أسلوب استخدام الرمز من شاعر إلى آخر، فهو يخضع لرؤية الشاعر الشعرية ومذهبه، والثقافات التي تشبع بها، ومصادر معرفته، و المرجعيات الإيديولوجية التي يؤمن بها. وإذا قمنا باستقراء الرموز التي استخدمها الشاعر في نصوصه الشعرية المختلفة التي احتوى عليها الديوان، وجدناها رموزاً بسيطة، وواضحة، أي: رموز تراثية أخذها جُلها من القرآن الكريم، أو من التاريخ العربي، فهي لا تشبه الرموز المعقدة والغامضة التي يعج بها الشعر الحديث، التي تسمى رموزاً خاصة، لأن الرمز نوعان:

■ الرمز الخاص أو الشخصي: وهو الذي يخرعه الشاعر بنفسه دون أن يسبقه إليه غيره، ليعبر بواسطته عن تجربة، أو شعور ما، ويتسم بالغموض.

(1) ينظر: إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - (ط3)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ت)، ص 195.

(2) كارل غوستاف يونغ (1875 / 1961) عالم نفساني وطبيب سويسري، اهتم بالدراسات النفسية وبخاصة اللاشعور الجمعي. (ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص 628).

(3) ينظر: ناصف (مصطفى)، الصورة الأدبية، (ط3)، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1996م)، ص 153.

■ والرمز العام أو التراثي: وهو الذي يملك أساسا من الدين أو التاريخ، أو الأسطورة ويتصف بالوضوح.⁽¹⁾

وقد لجأ الشاعر إلى استخدام الرموز لتكثيف الدلالة، ولأن المقام يدفعه إلى توظيفها في سياقات متنوعة، وقمنا بتقسيمها بعد حصرها إلى رموز دينية، و تاريخية، وسياسية.

أولا - الرموز الدينية:

نشأ شاعرنا نشأة دينية محضة، أثرت في شخصيته وفكره أيما تأثير، وظهر هذا جليا في قصائده المنظومة. ويظهر تشبع شاعرنا بالقيم الاسلامية في قصائد مختلفة من ديوانه، منها:
أ.رسول الهدى (محمد) عليه أفضل الصلاة والسلام:

قال شاعرنا:

فلا وربك لن نرضى الهوان ولن	نلين حتى يزول الظلم والظلم ⁽²⁾
وكيف لا ورسول الله قدوتنا	في يثرب نظم الأصحاب فانتظموا
قد بث فيهم جميل الخلق فاكتملت	روح التضامن في الأصحاب فالتأموا
بهم غدا ذاتنا عن حوض ملته	فما استكانوا ولا زلت بهم قدم
في الأمين إله العرش أرسله	فهو الرسول الأمين المفرد العلم
محمد صلوات الله تغمره	بهدية دون شك ترتقي الأمم
قد كان في الحرب عند الزحف أول من	يلقى العدو وتغر النصر يبتسم
أصحابه حوله أشبال دعوته	لا ينثنون إذا ما اشتدت الازم
باعوا نفوسهم لله فان تصر	الحق المبين، وأعداء الهدى انهزموا
لو اقتفيننا باخلاص طريقتم	لما انهزمنا إذا الأقران تنهزم
لو أخلص المسلمون الدين لانتصروا	ولو هودوا واستقاموا اليوم لانتقموا

سيرة النبي (محمد) صلى الله عليه وسلم نور يستضاء بها، ومنهل ينهل منه الناس

(1) يحيى الشيخ (صالح)، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، (ط1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1987م)، ص335، 336.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص65، 66.

أجمعين. وشاعرنا يقتبس من سيرته العطرة منهجه في تربية أصحابه، ويسرد لنا موقفه من أعدائه وكيف ربى أصحابه على جميل الخلق والتضامن، فتكاثروا على الحق. فالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم؛ هو قدوتهم في الماضي؛ وقدوتنا اليوم إذا أردنا الانتصار على خصومنا علينا أن نقتفي طريقهم بإخلاص؛ لأنه سبيل الخلاص، فنعم من رسم لنا سبيل الخلاص محمد عليه الصلاة والسلام.

وفي موضع آخر قال:

هـلا اتخذتم دين أحمد وحدة
ديـن العـقيدة والعزيمة و
دين المحبة والتراحم والتسامح
لا لافتـات عـلقت بـجدار⁽¹⁾
الجهد المستمر على مدى الأمصار
ليس دين عدواة وشجار

في هذه الأبيات يصف شاعرنا لأبناء أمته البلسم الشافي لكل الأسقام التي نعاني منها الأمة اليوم، وقد استخدم أسلوب التحضيض، لكي يترك أثرا بالغا في مخاطبه (هلا اتخذتم دين أحمد وحدة)، لان دين الإسلام يؤمن بالعمل بنية خالصة لوجه الله، ولا يلقي بالا للشعارات الجوفاء، والتملق، والرياء. وهو دين كامل تام، وسعادة المسلمين في الدارين بالعظ عليه بالنواخذ.

وقال شاعرنا في قصيدة أخرى:

أين التسامح و الاحسان بين بني
الاسلام؟، أين تعاليم ابن عدنان؟⁽²⁾

يستفهم الشاعر عن قمتين عظيمتين من قيم الإسلام (التسامح والإحسان)، لقد غيبتا بين المسلمين اليوم، على الرغم من أنهما من أجل قيم ابن عدنان (محمد عليه الصلاة والسلام)، والدليل على فقدانهما هذا التشتت والتناحر بين أبناء الأمة، إنه أمر حير شاعرنا ويجير كل ذي لب؟.

ب. عبادة الصوم: قال أبو الحسن علي بن صالح:

فصوموا كي تصحوا إن هذا
حديث المصطفى قولا وفعل⁽³⁾

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 94.

(3) المصدر نفسه، ص 49.

إرادتنا نقتـويها بصوم ونجعلها سلاحاً لن يفلا
عبادة الصوم أقدم عبادة عرفها الإنسان، وهي عبادة تربي في صاحبها خلق الصبر،
وتشجذ همته، وتقوي إرادته، وقد وظفها الشاعر في البيتين السابقين للدلالة على أهميتها في
حياة المسلم، وشبهها بالسلاح الذي لن يفلا، فهي مدرسة تعلم العزيمة الفولاذية، والقدرة
على مواجهة الصعاب.

ج. رمضان وغزوة بدر: قال أبو الحسن علي بن صالح:

ألم تـك فيك يا رمضان بدر بما عز الهدى والشـرك ذلاً؟⁽¹⁾
جنود المسلمين بما قليل وقد نصر الأله بما الأقال

رمضان شهر كرمه الإسلام، ففيه نزل القرآن، وفرض فيه الرحمان شعيرة الصوم الذي
هو من أركان الإسلام، وذكر رمضان في المقطع الشعري يوحى بتفاؤل الشاعر بالنصر على
أعداء الأمة، الصهاينة، وأذناهم الذين بلغ ظلمهم المحال.

ويذكر في السياق نفسه غزوة بدر⁽²⁾ الكبرى التي تعد أول معركة في الإسلام قامت
بين الحق والباطل؛ لذلك سميت يوم الفرقان، وتظل معركة بدر الكبرى معلماً عريقاً،
ودستوراً منيراً للدعاة والمصلحين والمجاهدين في معاركهم مع الباطل، فهي الدرس الأكبر في
انتصار الفئة القليلة على الفئة الكثيرة بإذن الله والله مع الصابرين، وتبقى مرجعاً مهماً
لتجلية العلاقة بين القائد وجنده، والأمير وجيشه، وهي دروس في الجندية والطاعة، والوحدة
والتنظيم والجماعة، وهذا سر ذكرها في القصيدة.

د. خلق الصبر:

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 50

(2) في يوم الجمعة السابع عشر من رمضان في السنة الثانية للهجرة التقى الجيشان في بدر وأمد الله المسلمين بالملائكة
وانتصر المسلمون وهزم المشركون، قال تعالى "وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنْتُمْ أَذِلَّةٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ"
واستشهد من المسلمين أربعة عشر رجلاً و غنم المسلمون غنائم كثيرة و قُتِلَ من المشركين سبعون. وأسير منهم
سبعون ومن قتل أبو جهل، فرعون هذه الأمة و عرف المشركون أن المسلمين أصبحوا قوة عظيمة. (. ينظر:
المنجد في اللغة و الأعلام، ص 116.)

قسم ————— برب الصبر إن الصبر ميمون النجاد⁽¹⁾

الصبر سيد الأخلاق، وقد ذكر ديننا الحنيف العديد من الآيات القرآنية التي تحثنا على الصبر وقت الشدائد منها: قال الله ﷻ ﴿يَا صَبِرُوا لِلَّهِ الْأَمْرُ كُلُّهُ وَيَسِّرْ لَكُمْ أَسْرَكُمْ﴾ البقرة: 45.

وقول رسول الله عليه الصلاة والسلام يمتدح خلق الصبر: (عن أبي سعيد سعد بن مالك بن سنان الخدري رضي الله عنهما: أن ناسا من الأنصار سألوا رسول الله صلى الله عليه وسلم فأعطاهم، ثم سألوه فأعطاهم، حتى نفذ ما عنده، فقال لهم حين أنفق كل شيء بيده: " ما يكن عندي من خير فلن أذخره عنكم، ومن يستعفف يعفه الله، ومن يستغن يغنه الله، ومن يتصبر يصبره الله، وما أعطي أحد عطاء خيرا وأوسع من الصبر) متفق عليه.⁽²⁾

وهذه علة إشادة الشاعر في البيت الشعري بهذا الخلق العظيم، وإشادة الشاعر بالصبر موجودة في كل قصائد ديوانه، لأن أشعاره رسمت واقعا عربيا وإسلاميا طغت عليه في عصره المصائب والخطوب وضربت عليه بسياج متين.

والصبر في منظور الناظم سبيل الخلاص، فهو سلاح المؤمن القوي المقاوم.

هـ. مكة⁽³⁾ و القدس:

أ بمكة تلبية و بليية في قدسنا من طغمة الفجار؟⁽⁴⁾

أ بيثرب زيارة و رزيية في المسجد الأقصى فيا للعار؟

يجمع الشاعر في البيتين السابقين بين رموز إسلامية مقدسة (مكة الكريمة، و المدينة المنورة، وبيت المقدس الشريف)، لكن الوضع في هذه الأماكن يختلف اختلافا شديدا.

فمكة و المدينة يشهدان موسم الحج، و القدس أو المسجد الأقصى يعاني الأسر.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 35.

(2) النووي (أبو زكريا يحيى بن شرف الدمشقي)، رياض الصالحين، (مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان 1979م)، ص 21.

(3) مكة المكرمة: أو أم القرى، بها ولد نبي الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم، وفي أحد جبالها نزل عليه الوحي، وفي قلبها المسجد الحرام، أعظم مسجد في الإسلام، تتوسطه الكعبة المشرفة قبله المسلمين.

(4) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 116.

فشاعرنا يعاتب المسلمين عتاباً شديداً عن تفریطهم في أعز عزيز لديهم لا يقل مكانة قدسية عن مكة والمدينة المنورة، إنه القدس الشريف فيا للعار.

و. موسم الحج:

الأفق مرتسم بالبشر متسم ⁽¹⁾	هلال ذي الحجة الميمون مبتسم
تواقة ولهيب الشوق مضطرم	أطل والمهـج الحرى لرؤيته
عيد تعانقه الأفراح والنعم	وكيف لا وهو شهر الحج عاشره
راحت ترددها والناس تزدهم	لبيك لبيك آلاف الحناجر قد
إلى حمى الحرمين الخف والقدم	كم سار في شغف من كل ناحية
رمزا تباركه الأجداد والقيم	الحج مؤتمر للتضحيات غدا

الحج رحلة روحية، ودلالة رمزية وشعيرة تعبدية، تنقل المسلم إلى آفاق عالية وأخلاق ربانية. فهو قوة روحية بالذكر والدعاء، وقوة اقتصادية بالبيع والشراء وقوة اجتماعية بالحب والإحاء، وقوة سياسية بالتشاور وجمع الآراء.

لذا يدعو الشاعر ضمناً كل مسلم حج أن لا ينسى أهل فلسطين الأبرياء، ولو بالدعاء.

ثانياً: الرموز التاريخية:

للتاريخ حظ وافر في ديوان الشاعر فقد استند عليه وجعله لبنة بني على أساسها جل قصائده، إذ استوحى شاعرنا من تاريخنا العربي والإسلامي المجيد والعريق شخصيات، تركت بصمات واضحة في مسيرة أمتنا الحافل بأجداد التاريخ، وأصبحت رموزاً يهتدى بها، وهو ما نوضحه فيما يلي:

1. شخصيات تاريخية ومدن وأحداث تاريخية إسلامية:

يا عرب أين البطولات التي اشتهرت بها أوائلنا سعد⁽²⁾ وهارون⁽¹⁾؛

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 63.

(2) سعد بن أبي وقاص الزهري القرشي صحابي من أوائل من دخلوا في الإسلام وكان في السابعة عشر من عمره ولم يسبقه في الإسلام إلا أبو بكر وعلي وزيد، وهو أحد العشرة المبشرين بالجنة.

أين الأبي صلاح الدين⁽³⁾ أين أبو عبيدة⁽⁴⁾ أين منصور⁽⁵⁾ ومأمون⁽⁶⁾
و أين خالد⁽⁷⁾ واليرموك⁽⁸⁾ مضطرم؟ والروم من هزم أيمن الأساطين؟

في سياق الاستفهام يذكر شاعرنا كوكبة من الرجال الأشداء، الذين حملوا لواء الجهاد من أجل إحقاق الحق وكسر شوكة الباطل، وهم على التوالي (سعد، وهارون، وصلاح الدين، وأبو عبيدة، ومنصور، ومأمون، وخالد بن الوليد)، واللافت للنظر أنها شخصيات عاشت في عصور متباينة، وقامت بأعمال مختلفة، لكن الجامع بينها جميعا إحقاقهم للحق، وإبطاهم للباطل. و شاعرنا هنا ذكر هذه الشخصيات، لأنه شعر باليأس من رجال هذا الزمان الذين لم يجرؤوا ساكنا لنصرة شعب ينكل به صباحا مساء.

وفي قصيدة "مأساة غرناطة"⁽⁹⁾؛ يسرد الشاعر أحداث سقوط غرناطة عروس مدائن

(1) هارون الرشيد بن محمد المهدي هو الخليفة العباسي الخامس، يعد من أشهر الخلفاء العباسيين. حكم بين عامي 170هـ إلى 191هـ.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص46.

(3) الملك الناصر أبو المظفر صلاح الدين والدنيا يوسف بن أيوب بن شاذي بن مروان بن يعقوب الدؤيني التكريتي (532 هـ / 589 هـ)، المشهور بلقب صلاح الدين الأيوبي قائد عسكري أسس الدولة الأيوبية التي وحدت مصر والشام والحجاز وهامة واليمن في ظل الراية العباسية، وفتح بيت المقدس.

(4) أبو عبيدة بن الجراح الفهري القرشي، صحابي جليل وأمين الأمة الإسلامية 42ق.هـ/18 هـ.

(5) أبو جعفر عبد الله المنصور (775-712)، واسمه الكامل عبد الله بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب بن هاشم، ثاني خلفاء بني العباس وأقواهم.

(6) المأمون هو عبد الله بن هارون الرشيد سابع خلفاء بني العباس (170 هـ/218 هـ).

(7) خالد بن الوليد بن المغيرة المخزومي القرشي توفي سنة 21هـ/642 م (صحابي وقائد عسكري مسلم، لقبه الرسول بسيف الله المسلول).

(8) معركة اليرموك، كانت سنة 15 هـ بين المسلمين والإمبراطورية البيزنطية، يعتبرها بعض المؤرخين من أهم المعارك في تاريخ العالم لأنها كانت بداية أول موجة انتصارات للمسلمين خارج جزيرة العرب، وأذنت لتقدم الإسلام السريع في بلاد الشام. المعركة حدثت بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم عام 632م بأربع سنوات.

(9) سقوط غرناطة في 2 ربيع الأول عام 897 هـ ما يوافق 2 يناير 1492 بتسليم الملك أبو عبد الله محمد الصغير إياها إلى الملك فرديناند الخامس بعد حصار خانق دام 9 أشهر. دب الضعف في أوصال دولة الإسلام في الأندلس، وسرى الوهن في أطرافها، وراح العدو القشتالي يترصص بها، و ينتظر تلك اللحظة التي ينقض فيها على الجسد الواهن، فيمزقه ويقضي عليه، لم تصرفه القرون الطوال عن تحقيق أمله الطامح إلى إزالة الوجود الإسلامي

الأندلس، ويذكر جملة من الشخصيات التاريخية إذ قال:

أرى الجزيرة عقدا غاليا قطعت
و فردناند لما جاء مقتحما
ثارت حماسة موسى وانجلت همم
فصال صولة أساد الشرى وبدت
وموسى فيها مكر يقتفى أثر
شجاعة لم ير التاريخ روعتها
وهل شاعته تجدي وقد ضعفت
خارت بغرناطة قوى المليك، فسل
فما أمر ارتداد الجبش مندحرا
أين السلاح وأين الخيل يركبها
أتى أمــــر الله لا مرد له
أطرافه وعتت في الحكم أشراف⁽¹⁾
غرناطة وطغت في الأرض أجلاف
وصاخ موسى أنا للركب كشاف
معارك الحرب والأهوال أصناف
الإسبان لو كان للمغوار إسعاف
شجاعة سرها قلب وأسياف
قوى المليك وكل الناس أحباب
كيف المجاعة؟ كيف الدمع ذراف
وقد أصابهمو في القلب أدناف؟
من العساكر آلاف فالآف
وكيف لا، شقا الانسان اسراف

عاد شاعرنا إلى التاريخ، وسرد لنا قصة سقوط غرناطة أي: سقوط الأندلس الفردوس المفقود، لكي نعتبر، فما جعل التاريخ إلا للعبارة.

و في ثنايا القصة يصف بطولات فارس مغوار يقال له (موسى بن أبي الغزان) فارس غرناطة رفض تسليم غرناطة إلى النصارى، وقاوم حتى النهاية وقال قولته المشهورة: " ليعلم

في الأندلس، فلم يكذب منتصف القرن السابع الهجري حتى كانت ولاية الأندلس الشرقية والوسطى في قبضة النصارى القشتاليين، وأصبحت حواضر الأندلس الكبرى أسيرة في قبضتهم؛ حيث سقطت قرطبة وبلنسية، وإشبيلية، وبطليوس، وهي حواضر كانت تروج علما وثقافة وحضارة.

ولم يبق من دولة الإسلام هناك سوى بضع ولايات صغيرة في الطرف الجنوبي من الأندلس، قامت فيها مملكة صغيرة عُرفت بمملكة غرناطة، شاءت الأقدار لها أن تحمل راية الإسلام أكثر من قرنين من الزمان، وأن تقيم حضارة زاهية وحياة ثقافية رائعة، حتى انقض عليها الملكان المسيحيان: "فرديناند الخامس" و"إيزابيلا"، وحاصرا بقواتهما غرناطة في 12 من جمادى الآخرة 896هـ = 30 أبريل 1491 حصارا شديدا، وأتلفا الزروع المحيطة بالمدينة، وقطعا أي اتصال لها بالخارج، ومنعا أي مدد يمكن أن يأتي لنجدتها من المغرب الأقصى؛ حتى تستسلم المدينة، ويسقط آخر معقل للإسلام في الأندلس. (ينظر: عبد الرحمان علي الحجي، تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة " 711م-1492م " (ط2، دار القلم، بيروت، لبنان، 1981)، ص509-568.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 13.

طغت أحداث السياسة على معظم قصائد الديوان، لأن الشاعر ملتزم أشد الالتزام بقضايا أمته، مما أدى إلى استخدامه الكثير من الرموز السياسية، سواء أكانت شخصيات أم رموز إيديولوجية، وهيئات سياسية.

1. الشخصيات السياسية: خص شاعرنا شخصية بلفور⁽¹⁾، بالذكر المكرر في

قصائد عديدة منها قوله:

عهد بلفور عهد شؤم رمانا	سهمه في صميم لب حمانا ⁽²⁾
قد رمى سهمه فلسطين لما	انقسم العرب واستساغوا الهوانا
فاستغل الدخيل ضعف فلسطين	وفي الضعف لم تجد أعوانا

إن أعظم مصيبة أصابت الأمة الإسلامية والعربية في مقتل، هي سقوط فلسطين، والقدس الشريف في أيدي أبناء القردة والخنازير. وشاعرنا يعود إلى الماضي القريب الأليم، و بالضبط عند إبرام عهد بلفور المشؤوم، فشاعرنا لا يلوم بلفور على قدر لومه للعرب على ضعفهم و هوانهم، وتفريطهم في أقدس مقدساتهم، فيا للعار والذلة والانكسار.

❖ شخصيات سياسية غربية:

يذكر شاعرنا في القصيدة التالية مجموعة من الشخصيات السياسية الغربية المختلفة في الجنسية، ولكن تجمع بينها المصالح السياسية الضيقة، وينعتها بالطغيان، ويلصق بها أشنع الصفات.

فيا للعجب كيف يتفق الصهاينة و الصليبيون، ويختلف العرب و المسلمون؟، فهي

الطامة الكبرى، فقال:

حربا على السلم شن اليوم جونصونو⁽³⁾ وبيت الغدر والعدوان و يلصونو⁽¹⁾⁽²⁾

(1) وعد بلفور او تصريح بلفور (Balfour Declaration) هي الرسالة التي أرسلها آرثر جيمس بلفور Arthur Balfour بتاريخ 2 نوفمبر 1917 الى اللورد ليونيل وولتر دي روتشيلد Lionel Walter Rothschild يشير فيها لتأييد حكومة بريطانيا لإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين. وقد صدر بعد اتفاقية الامير فيصل ممثل ملك الحجاز مع حاييم وازيزمان الصهيوني وأول رئيس لدولة اسرائيل التي وقعت عام 1915، وتم اعتمادها في اتفاقية باريس عام 1919 لتطبيق وعد بلفور.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 29.

(3) ليندون بيليس جونسون Lyndon B. Johnson (1908م / 1973م) الرئيس السادس والثلاثون للولايات

" لندن " " واشنطنون " قد حاكما مؤمراة
 رمى عربو—تنا غدرا زعانفة
 " هتلر " (3) بالأمس في الأفران يحرقهم
 أعداؤنا اليوم في الم—يدان أربعة
 بخامس منك يونيو انقض في حنق
 يا يوم غطت سماء العرب أجنحة
 نار " النبالم " في أجساد إخوتنا
 " سيناء " قد داسها " أشكول " (6) في صلف
 و القدس يندب والأرض المقدسة
 ويذكر في موضع آخر شخصية سياسية غربية عرفت بالذكتاتورية، و رمز من رموز
 الظلم والطغيان وينعتها بأقبح الصفات، وهو الطاغية الفاشي الإيطالي (موسلوني)، الذي عاث
 فسادا و دمر و خرب في أرض الأحباش، وكان مصيره أن يقتل على يد شعبه، فقال:
 موسلوني (9) إن عنك هم سألوني
 قلت: رمز الت—وحش الانساني (10)
 كيف تغزو الأحباش ظلما وعدوانا؟
 ولم تخش س—وة الديان

المتحدة الأمريكية.

(1) وودرو ويلسون Woodrow Wilson (1856 / 1924) الرئيس الثامن والعشرون للولايات المتحدة الأمريكية.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص 41.

(3) هتلر Adolf Hitler (1889 / 1945) سياسي ألماني نازي.

(4) موشي ديان Moshe Dayan (1915 / 1981) عسكري وسياسي إسرائيلي.

(5) دافيد بن غوريون David Ben Gourion (1886 / 1973) أول رئيس وزراء لإسرائيل.

(6) ليفي إشكول Levi Eshkol (1895 / 1969) ثالث رئيس وزراء إسرائيل.

(7) قارون هو أحد أغنياء قوم موسى (بنو إسرائيل)، ذكر في القرآن الكريم.

(8) شمعون بن يعقوب هو أحد أبناء النبي يعقوب (إسرائيل).

(9) موسلوني: بينتو Mussolini (1883-1945) من رجالات الدولة في إيطاليا أسس الحزب الفاشي

1919م واستولى على الحكم 1922م، تحالف مع هتلر ودخلا الحرب معا سنة 1940م، أقصى عن الحكم

1943، وأعادته الألمان 1944 فقتله الشعب. (ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص 556).

(10) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 24.

2. هيئات سياسية:

● مجلس الأمن⁽¹⁾:

ذكر الشاعر مجلس الأمن في مواطن مختلفة، من ديوانه، وهو يرسم له صورة سوداوية، ويظهر ترممه منه، ومن قراراته الإنبساطية التي تخدم الأمم الاستعمارية، فقال:

هل مجلس الأمن لا يقوى على عمل
يا مجلس الأمن إن الأمن في عطب
يا مجلس الأمن ليس الأمن في خطب
تجنب الانحراف احذر مغبته
فينصر الحق أم يكفيه تأيين؟⁽²⁾
فهل لك دواء لا دواوين؟
إذا الحقوق تداوس والقوانين
فبانحرافك تحتل الموازين

3. أفكار إيديولوجية:

● الصهاينة:⁽³⁾

ترددت كلمة الصهيونية في قصائد الشاعر التي صورت معاناة الشعب الفلسطيني الأبي منها قوله:

وراحت عصابات اليهود تهمين ما
تقدمه الأديان باد وحاضر⁽¹⁾

(1) مجلس الأمن التابع للأمم المتحدة واختصاراً مجلس الأمن؛ والمعروف إعلامياً بمجلس الأمن الدولي، يُعد أحد أهم أجهزة الأمم المتحدة ويعتبر المسؤول عن حفظ السلام والأمن الدوليين طبقاً للفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة. وللمجلس الأمن سلطة قانونية على حكومات الدول الأعضاء لذلك تعتبر قراراته ملزمة للدول الأعضاء (المادة الرابعة من الميثاق). عقدت أول جلسات المجلس في 17 يناير وتلتها عدة جلسات عقدت في عدة مدن حول العالم حتى حدد المقر الحالي والواقع في مدينة نيويورك كمقر دائم لمجلس الأمن. (ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص.)

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص، 43.

(3) الصهيونية: هي حركة سياسية يهودية، ظهرت في وسط وشرق أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر. ودعت اليهود للعودة إلى أرض الآباء والأجداد، ورفض اندماج اليهود في المجتمعات الأخرى للتحرر من معاداة السامية والاضطهاد الذي وقع عليهم في الشتات، وبعد فترة طالب قادة الحركة بإنشاء دولة منشودة في فلسطين والتي كانت ضمن الأراضي التي تسيطر عليها الدولة العثمانية وقد ارتبطت الحركة الصهيونية الحديثة بشخصية اليهودي النمساوي هرتزل الذي يعد الداعية الأول للفكر الصهيوني الحديث والذي تقوم على آرائه الحركة الصهيونية في العالم وبعد تأسيس دولة إسرائيل أخذت الصهيونية على عاتقها توفير الدعم المالي والمعنوي لإسرائيل وقد عقد أول مؤتمر صهيوني في بازل بسويسرا ل يتم تطبيق الصهيونية بشكل عملي على فلسطين فعملت على تسهيل الهجرة اليهودية ودعم المشاريع الاقتصادية اليهودية. (ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص.)

تعوده من قبل وهو مفاخر
 بغي وطنى صهيون طغيانه الذي
 وقال أيضا:
 و في فلسطين أشلاء ممزقة
 في " دير ياسين" في آفاق " جولان" (2)
 مستوطنات بني " صهيون" مقتحما
 أرض العروبة في زهو و طغيان
 يعدد الشاعر صفات اليهود المقززة، ويفضح جرائمهم البشعة على مرأى ومسمع كل
 أحرار العالم، فأين الضمير الإنساني الحي؟.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي، ص84.

(2) المصدر نفسه ، ص93.

يتطرق المبحث الموالي إلى الحقول الدلالية المهيمنة على الديوان، بهدف الوصول إلى وضع قاموس خاص بالشاعر، يبرز اختياراته اللغوية، ويبين أهمية هذه النظرية في التفسير الدلالي للنصوص الإبداعية.

2- مفهوم الحقول الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي مصطلح حديث؛ وجد الدارسون صعوبة في تحديد مدلوله وتضاربت الآراء حوله تضاربا شديدا، إذ لم يتمكنوا من ضبط مفهومه ضبطا دقيقا إلا بعد بحث طويل وعميق.

فقد نجد بعض الدارسين يطلق مصطلح المجال الدلالي على الحقل الدلالي وهما وجهان لعملة واحدة.

ويرى مؤرخو اللسانيات أن أول من أدخل مصطلح الحقل الدلالي إلى علم اللسانيات في بداية الثلاثين من القرن العشرين، الألماني GOST TRIER بعد ظهور دراسة أنجزها حول مفردات اللغة الألمانية عنونها: (الألفاظ الفكرية في اللغة الألمانية الوسيطة)، وعرف الحقل الدلالي بأنه: «قطاع متكامل من المادة اللغوية؛ يعبر عن مجال معين من الخبرة.»⁽¹⁾ ومعنى ذلك أن الحقل الدلالي يشمل قطاعا دلاليا مترابطا، يتكون من مفردات اللغة التي تعبر عن فكرة معينة أو موضوع ما. نحو ما نجده من كلمات: (أب؛ أخ؛ جد؛ عم...)، التي ترتبط بمفهوم أساسي؛ هو عنوان الحقل الذي تنتمي إليه (القراءة)، وألفاظ من مثل: (خاتم؛ سوار؛ عقد؛ خلخال)، التي تجتمع تحت معنى عام يحتويها، وهو مفهوم الزينة.⁽²⁾

فالحقل الدلالي إذن «هو مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تدرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل.»⁽³⁾

وتتلخص أهم مبادئ نظرية الحقول الدلالية فيما يلي:

1. إن الوحدة المعجمية تنتمي إلى حقل واحد معين.

(1) سعودي أبو زيد (نواري)، الدليل النظري في علم الدلالة، (عين مليلة، الجزائر، دار الهدى، 2007 م)، ص 129.

(2) ينظر: المرجع نفسه، المكان نفسه.

(3) عزوز (أحمد)، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، (دمشق، سوريا، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002 م)، ص 12، 13.

2. كل الوحدات تنتمي إلى حقول تخصصها.
 3. لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الوحدة اللغوية.
 4. مراعاة التركيب النحوي الذي ترد فيه الوحدة اللغوية. (1)
- و يرمي تحليل الحقول الدلالية إلى جمع كل الألفاظ التي تخص حقلاً محدداً والكشف عن صلة هذه الكلمات ببعضها البعض، وعلاقتها بالمفهوم العام.
- و بناء عليه لا بد لفهم معنى الكلمة أن تفهم مجموعة الكلمات ذات الصلة بها دلالياً.
- ويفرع الدارسون الحقول الدلالية إلى أنواع، تتلخص فيما يلي:
1. الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة.
 2. الأوزان الاشتقاقية.
 3. عناصر الكلام وتصنيفاتها النحوية.
 4. الحقول التركيبية
 5. لحقول المتدرجة الدلالة. (2)
- ولنظرية الحقول الدلالية أهمية كبيرة في دراسة المعنى وضبطه، وإعداد المعاجم ويمكن لها تقديم رؤية جديدة تعالج حدود المفردات اللغوية على مستوى البناء الدلالي، إلا أنها تبقى رؤية لسانية معجمية، تعاني بعض القصور والنقص، لخصه الدارسون فيما يلي:
1. كيفية تحديد الحقل، وتصنيف المفاهيم، والوحدات التي تكونه.
 2. اللغة كل متكامل، والألفاظ يمكن أن تنتقل من حقل إلى آخر مع تطور الزمن.
 3. الاختلاف في تناولها، حسب الاهتمامات، والمنطلقات.
 4. إمكانية تصنيف بعض الألفاظ في أكثر من حقل، فلفظ (أحمر) ينتمي إلى حقل الألوان، لكن يمكن أن نجده في حقل الآراء السياسية. (3)
- و دراسة الحقول الدلالية سبيل من سبل الإفصاح عن شخصية الشاعر، ورؤيته

(1) عزوز (أحمد)، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، ص 16.

(2) المرجع نفسه، ص 17-19.

(3) ينظر: بوشحدان (آمال)، ألفاظ الحضارة في ديوان محمود درويش أوراق الزيتون 1964 نموذجاً دراسة معجمية دلالية، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2004-2005) ص

هذا الأمر إذا تأملنا هذا المقتطف من قصيدة طويلة بعنوان " عاصفة فتح ":

يا أمة الإسلام " قدسك " حرري	ولغاية التحرير جهدك كرسي ⁽¹⁾
يا عرب صونوا بالدماء أوطانكم	واحموا حماكم رغم كل مدلس
أبنا " فلسطين " الأشاوس بالدماء	ضحوا وجودوا بالرصيد الأنفس
ردوا إلى العرب الكرامة في حمى	أبطالكم من كل قرم أشوس
فتزيل عدوانا يلطخ عاره	أرض العروبة بالهوان الأدنس

نلمس بوضوح في المقطع الشعور القوي بالانتماء إلى أمة واحدة، وكأنها وطن واحد على الرغم من الحدود المصطنعة، التي وضعها الاستعمار. فأرض فلسطين الأسيرة وصمة عار في جبين الأمة بأسرها إذا لم تقف وقفة رجل واحد لتخليصها وردها إلى حضرة الأمة العربية والإسلامية.

وتبرز الأمة العربية والإسلامية التي توحدتها الحن، وتلد فيها الأزمة المهمة، واضحة المعالم في خطاب الشاعر، الذي وجهه إلى العرب قاطبة، وهو نداء قوي لعله يجي ضمير الأمة الغافل إذ يقول:

أيها العرب كيف يسعد عيد	وشقيق لنا يجر القيود؟ ⁽²⁾
أتعيشون في ثرا، وأخوكم	بات فوق الثرى مهانا طريدا؟
لا شبعنا ولا اكتسبنا والشرق	لنا إخوة تجوب البيدا
أيها المسلمون هل تذكرون القدس	في العيد داميا واليهودا؟
طغمة من حثالة الرجس عاثت	في حمى قدسنا فسادا جديدا
أول القبلتين أضحى سلبها	وأخو العرب عنه أمسى شريدا
و فلسطين تستغيث فهل	منا مجيب ينم فيها شهيدا

وهذا تفرير وتوبيخ شديد مزلل، لعله يشعر العرب بالذل الذي لحقهم من تفريرهم في أعز مقدساتهم، وهذه القصيدة تشعر المسلمين بمصيرهم المشترك على الرغم من الحدود الجغرافية، وتباعد الأوطان، فعليهم أن يعلموا أن القدس تنادهم.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 80.

(2) المصدر نفسه، ص 53، 54.

وفي موضع آخر من الديوان يقدم شاعرنا جملة من الوصايا الثمينة إلى أبناء أمته العربية

فيقول:

يا عرب لا تياسوا فالحرب سائرة	بلا انقطاع فكونوا أقوياء كونوا ⁽¹⁾
بترو لنا عربي فاقطعوه عن	الأعداء يموتوا وصونوا نفضكم صونوا
سال اللعاب على البترين فاحتفظوا	به، فإن حياة اليوم بترين
لا تتركوا المال ينمو في مصارفهم	لم يبق في العرب للأعداء تموين
لا تفرغوا في موانئكم بواخرهم	ففي بواخرهم لص وتنين
وقاطعوا كل منتوجاتهم علنا	ففي مقاطعة الأعداء تأمين
شلوا تحركاتهم في كل ناحية	كل الأعداء والإنانوا نعاين
تيقظوا واحذروا غدرا يباغتكم	فالغدر عند عداة السلم قانون

تبرز مجمل الوصايا، التي قدمها الشاعر لأبناء أمته حرصه القوي على نصرة قضايها ويرسم لهم الطريق السياسي الناجح والناجح، الذي يجب عليهم أن يسلكوه، إن أرادوا عزة أوطانهم

ويقول لهم بصوت مجلج: إياكم إياكم، أن تأمنوا غدر الأعداء، فكل الأعداء إن لانوا نعاين.

وهي صيحة رجل أبي صادق، يريد الصلاح والفلاح لأمة العربية. ونستشف منها إيمانه الراسخ بوحدة مصير الأمة.

ثانيا: حقل القدس:

القدس عروس المدائن، وعرض العرب و المسلمين المنتهك، و فردوسها الضائع. وكبرياء الأمة المنكسر، تنتظر منذ أمد بعيد من يخلصها من براثن الصهانية الأجلاف أصحاب القلوب القاسية كالحجارة أو أشد قسوة.

هذه المكانة السامقة لهذه البلدة الطيبة رمز الأنفة، جعلت جل قصائد الشاعر تتمحور حولها، فوجود القدس في الديوان قوي جدا، وكأما تفرض نفسها على الشاعر الملتزم بقضايا أمته فرضا، فمن مجموع القصائد التي اشتمل عليها الديوان نجد أغلبها عاج قضية فلسطين

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 45.

ذلك الجرح الدامي في جسم الأمة العربية والإسلامية الممزقة الأطراف. فقد عاشت القدس في وجدان الشاعر منذ فجر النكبة بداية من وعد بلفور المشؤوم، يتتبع أخبارها لحظة بلحظة.

ولعل القصائد الكثيرة التي أفردت لموضوع القدس وصورت معاناة الشعب الفلسطيني خير دليل على اهتمام الشاعر بقضايا أمته، ويكفي في هذا الصدد أن نذكر هذه العناوين المتزاحمة على غرار: (العام الجديد والقدس مكبل بالحديد)، و(عهد بلفور شؤم) و(نكسة يونيو)، (اليهود يحرقون اليوم المسجد الأقصى)، وغيرها من القصائد الطوال في الديوان.

واستخدم شاعرنا في حقل القدس دواالا عديدة، وقد هيمن عليها دال القدس، ومن الألفاظ الأخرى المستخدمة (أول القبلتين، ثالث الحرمين، أطيب أرض).

ومن القصائد التي كثر فيها تكرار لفظة القدس، نقتطف هذه الأبيات من قصيدة بعنوان " في مكة تلبية وفي القدس بلية " ⁽¹⁾ التي نظمها بعد الاجتياح اليهودي لأرض فلسطين بعام واحد سنة 1968م، إذ يقول شاعرنا:

يا عاكفين بيت الله في حرم	يا عاكفين باحرام وتلبية
يا عاكفين باحرام وتلبية	بقدسنا عـبثت أيـد مدنـسة
ذوت مباحـجه واغبر مـربعه	" أشكول " في القدس محتال ومغتبط
" أشكول " في القدس محتال ومغتبط	وفي فلسطين عاث الرجس مكتسحا
وفي فلسطين عاث الرجس مكتسحا	فثلث قرن مضى واللاجئون بها
فثلث قرن مضى واللاجئون بها	بالأمس " أندلس " ضاعت، وهل رجعت
بالأمس " أندلس " ضاعت، وهل رجعت	أين الشهامات؟ أبناء الشهامات، هل
أين الشهامات؟ أبناء الشهامات، هل	أين البطولات؟ والأحداث طافحة
أين البطولات؟ والأحداث طافحة	

فاللافت للنظر في القصيدة تكرار لفظة " القدس " 05 مرات، في مساحة ضيقة من

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 64.

القصيدة، مما يجعلها بارزة في جسم النص الشعري، ودل هذا التكرار على إلحاح الشاعر على وضع المتلقي في دائرة الأزمة التي تعانيها هذه البلدة المقدسة الطيبة، ثم ربط بين موسم الحج بالبقاع المقدسة ومدينة القدس المحتلة، التي هي في عقيدة المسلمين ثالث الحرمين، لكي يشعرهم بعظم المصيبة، وذكر في معرض ذلك أفعال اليهود الإجرامية بأرض الأنبياء المقدسة، فالشاعر يدعو العرب والمسلمين جميعاً إلى نجدة هذه البلدة الطاهرة قبل أن تضيع كما ضاعت أرض الأندلس بالأمس القريب.

و حُبَّ الشاعر للقدس سيطر عليه سيطرة تامة، فنجد ما يفتأ يذكرها في كل وقت وحين. وقد خصها بجل أشعاره فمن واحد وعشرين قصيدة في الديوان خصص (14) قصيدة لموضوع القدس وفلسطين المحتلة.

ونجده يطلق صرخة مدوية يسمعها كل العرب والمسلمين في قصيدة " ملحمة عيد الثلاثين"، التي نظمها سنة 1984. بمناسبة الاحتفال بعيد الثلاثين للثورة الجزائرية⁽¹⁾ فحوها لنحدر القدس إذ يقول:

فأخط من شواظها أشعاري	من لي بأحرف مارج من نار
ترمي العدى بسواعد الثوار	وأصوغ من هب الحماس قذائفنا
المسجد الأقصى من الأسرار	لنحدر القدس الشريف وما حواه
كانت بداية رحلة المختار؟	أو ليس منه إلى السماوات العلى
الحرمين تحت عصابة الأشرار؟	أو ليس أولى القبلتين وثالث
ما يقدمه من الآثار	صهيون دنسه وأحرقه وأتلف
صلف وهل شلت يد الجزائر؟	كم من مجازر شنها صهيون في
في قدسنا من طغمة الفجار؟	أ بمكة تلبية وبليّة
في المسجد الأقصى فيا للعار؟	أ يثرب زيارة ورزية

ففي هذا المقطع الشعري يث الشاعر أشجانه، ويفصح عن أحزانه، التي أثقلت كاهله وأدمت قلبه، فالقدس الشريف له مكانة سامية، وخاصة عند المسلمين، فمنه أعرج بخير

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، 115

الأنام، وهو أول القبليتين وثالث الحرمين. أترك للصهاينة الأندال يعيشون فيه فسادا ويقتلون أبناءه ويستحيون نساءه فكيف تنسى القدس وتهمل، وهي في مقام مكة المكرمة قدسية، أين ثورة الأحرار والأبرار؟.

هذه بعض النماذج اليسيرة مقتطفة من قصائد كثيرة دارت حول القدس، ذكرناها باقتضاب لتحدث فيما يلي عن حقل آخر برز بروزا واضحا، ألا وهو حقل الثورة.

ثالثا: حقل الثورة: الثورة حق مشروع، لكل شعب مقهور مظلوم، وشاعرنا شاعر ملتزم بامتياز، فلم يترك موضوعا من الموضوعات، التي تمس حياة الأمة العربية والإسلامية إلا ونظم فيه قصيدة، ولا غرو أن أعظم نكبة أصابت الأمة، هي احتلال اليهود لأرض فلسطين، وعلى الرغم " أن الثورة في الشعر ليست موضوعا بقدر ما هي موقف يقفه الشاعر من مختلف القضايا وطابع خاص يطبع به شعره"⁽¹⁾. فأن شاعرنا لم يغفل في أي قصيدة من القصائد التي عاجلت قضية فلسطين الدعوة إلى الثورة صراحة وبقوة، وبإصرار، والأمثلة على هذا الأمر كثيرة ولنأخذ للاستدلال على ثورية الشاعر هذه الأبيات من قصيدة " هل وحدة كبرى " ⁽²⁾:

شعب العروبة في المعـا	رك جيشه لن يغلبا
ولدى فلسطين اللبـا	ة نرى شبابا أغلبا
ونرى الصهاينة الأرا	ذل جميعهم أضحي هبا
يا قوم هل من نهضة	تدع العدو مذذبا؟
هل وحدة كبرى؟ فإن	السيـل قد بلغ الزبي؟
إن لم تكن إلا الأسنـ	ة فاجعلوها مركبا
أو لم تكن إلا البنا	دق فابعثوها موكبا
أو لم تكن إلا المدا	فع فاطلقوها كوكبا
فألى متى تبقى فلسطين	العزيزة مـلعبا

(1) يحيى الشيخ (صالح)، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، (ط1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر1987م)، ص64.

(2) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص38-40.

والسيف سيف العرب
والخيل خيل الله هل
والجيش جيش الحق
حتى نركز راية الت
ونصيح: مرحى بانتصا
في كل المعارك هل نبا؟
عثر الجواد وهل كبا؟
فليكن الخميس مدربا
حرير في تلك الربى
ر اليعربي، ومرحبا

في هذه القصيدة يصف شاعرنا الدواء الشافي، لداء الأمة الذي استفحل، إنه داء الفرقة والتناحر، الذي نخر جسم الأمة، وجعلها لا تلقي بالا لخطر عظيم محقق بها؟، يريد أن يجتثها من جذورها، إنه الحركة الصهيونية العالمية، التي بسطت سلطانها على العالم. فوضع الأمة المزري يحتم عليها أن تتوحد، فقد بلغ السيل الزبي وتجاوز الأمر الحدود، على أبناء الأمة أن يسلكوا طريق الجهاد والثورة بأي وسيلة كانت بالأسنة، أو البنادق، أو المدافع. وليكونوا خير خلف لخير سلف، فتاريخ الأمة المجيد لا يعرف التقاعس والتساهل في نصره قضايا الأمة الرئيسة، في مقدمتها إنقاذ القدس من أيدي أبناء القردة والخنازير وصوت الثورة قوي مسموع في كل القصائد التي تصور الصراع بين العرب والمسلمين وأعدائهم الصهاينة. فلنتأمل القصيدة الموالية، التي يمكن أن نسميها دون تردد قصيدة ثورية إذ قال شاعرنا:

(فلسطين) إنا مستعدون دائما
لنجتث من أرض العروبة طغمة
نظهر أرضا بـارك الله حولها
سئمنا وقد طال الزمان اعتمادنا
على مجلس لم يستطع قمع غاصب
فسيروا بنا نحن الشباب إلى الوغى
فإما حياة الـعز نـحيا كريمة
فالموت في ساح الجـهاد خلودنا
نروم انتزاع النصر رغم الأعاصـر⁽¹⁾
الصـهاينة النازين أـحـدان " ماير"
بمسجـدها الأقصى عظيم المآثر
على مجـلس في رد وحش مكابر
عدو شغـوف بارتكاب المناكر
فليس يهـاب الموت شبل الجزائر
وإما مـمـات الثائرين العباقر
بجـنة عدن في حـتام المصائر
و القصيدة مفعمة بالتحدي، والإصرار، وقد تحدث فيها شاعرنا بضمير جماعة المتكلمين

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 127، 128.

(نحن)، وتعني أبناء الأمة العربية والإسلامية، وكأن شاعرنا هو الناطق الرسمي باسمهم. ويفهم من هذا أن الشاعر وأبناء أمته متفقون على موقف واحد اجتثات طغمة الصهاينة النازين أخدان ماير، ولا سبيل إلى هذه الغاية السامية إلا الثورة، لأننا سئمنا وعود مجلس الأمن الدولي التابع لهيئة الأمم المتحدة الكاذبة. فساح الوغى هي الفيصل بين الحق والباطل، فإما حياة العز، أو موت الكرامة.

ومحمل القول فإن كل قصائد الثورية تسير على هذا النمط، ولا تخالف هذا النهج.

رابعاً: حقل الحزن:

الحزن مائل بقوة في ديوان الشاعر، إذ يسيطر على جل قصائده، وهو شعور وجداني يطبع نفسيته، يتفطن إليه كل من يدرسه. وهذه الظاهرة تعد سمة غالبية على الشعر الحديث، لها أسباب تبررها. ربما الغربة الوجدانية التي يعيشها المثقفون عموماً في عصرنا، ويزيد عليها شاعرنا ما يراه من بطش وقتك عم الأمة، ورزايا تقطع أوصالها، ويكفيها للتدليل على ذلك العنوان المؤثر الذي اختاره الشاعر لديوانه: مآسي، وأين الآسي؟.

بل أكثر من ذلك نجد في ثنايا الديوان قصيدة بعنوان " المقدمة " والتي يقول فيها:

إنما الدنيا وإن ما	ست فأغرتنا مآسي ⁽¹⁾
لم نجد في صيدليا	ت الدوا مرهم آسي
أين آس عبقري	بارع يحو المآسي
صدمتنا رغم تنقيـ	جرى صخرة بأس
لا أرى دنياك إلا	لدوي بطش ويأس
تخذوا القـوة درعا	وارتدوها كلباس
إن فيطو الأقوياء يا	صاح قد صدع راسي
لا رجا في مجلس ينـ	سفه فيطو المآسي

فهذه القصيدة العمودية، كرر فيها الشاعر كلمة آسي (أربع) مرات متوالية، فهي أحزان متوالية كقطع الليل المظلم، ولا غرو في ذلك؛ فالشاعر يشكو ظلم الأقوياء في العالم للضعفاء باسم أسمي المعاني الإنسانية النبيلة مثل العدالة والحرية والمساواة، ويجز في نفسه أماني الأمة

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 9، 10.

العائرة وجراحها الغائرة، فكيف لمهجته أن تسكن و لنفسه أن تهدأ وهذا وضع أمته؟!
 فقد بدأ شاعرنا قصيدته بعبارة مؤلمة (فأغرتنا مآسي)، وهي جملة تحمل الكثير من معاني
 الشجن، فما جدوى الحياة إذا كانت جراح الأمة الدامية تخضب نفسه الباكية؟!
 وقد يطغى هذا الحزن فيصل إلى ذروته، حينما يتذكر الشاعر أحزان وطنه وآلام شعبه
 العربي الذي يعاني أزمات خانقة، تتقدمها الأزمة السياسية في فلسطين فيردف قائلاً:

في العيد دامياً واليهوداً ⁽¹⁾	أيها المسلمون هل تذكرون القدس
في حمى قـدسنا فسادا جديدا	طغمة من حثالة الرجس عاثت
و أخو العرب عنه أمسى شريدا	أول القـبلتين أضحى سليلها
منا مجـيب ينـام فيها شهيدا؟	وفلسطين تسـتغيث، فهل
هل مـات أم أحب الجمودا؟	أيها العالمون أين الضمير الحي؟
عن أراضـي أوطـانه تشريدا	كيف ترضـون أن يشرد شعب
سـافر، يطلبون منها المزيد	وتحـمل الغزاة فيها بظلم

جاءت الأبيات على شكل دقات شعورية مكثفة، تتمحور دلالتها حول بؤرة دلالية
 واحدة هي بكاء القدس الجريح، الذي أثقلت كاهله الضعيف خطوط الدهر، إذ تسلط على
 تراهه الطاهر طغمة من حثالة الرجس وهذا يؤلم نفس شاعرنا.

وتبدأ القصيدة بنداء قوي مزلزل (أيها المسلمون)، يعقبه استفهام فيه الكثير من التوبيخ
 والتقريع واللوم الشديد، (هل تذكرون القدس في العيد داميا و اليهودا؟).

وتتابع الاستفهامات الدالة على نفس كبلها الحزن والأسى، وضرب عليها حصار اليأس
 من تقاعس أمة تتمتع بأيام العيد السعيد، وتنسى إخوة لهم يشردون عن أراضهم في كل
 حين.

هذا ما تم رصده من حقول دلالية أو بالأحرى من دوائر دلالية استنبطت من
 الموضوعات العامة التي عالجها الناظم.

(1) أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، 54، 55.

الخلافة

ديوان أبي الحسن علي بن صالح «مآسي وأين الآسي؟» تجربة أدبية ثرية ورائعة، تستحق كل الاهتمام والتقدير، وتنم عن شاعرية متأججة، وفكر ناضج. فقد مثل حياة رجل أصيل، عَرَفَ من المستدمر الفرنسي الذي احتل أرض بلاده ردحاً من الزمن مرارة الحياة، وضمَّكَ العيش.

ديوانه صرخةٌ قوية في وجه الطغيان أينما كان، و في أي زمان، ففي مسيرة حياته الطويلة؛ عمل شاعرنا بكل ما أتي من قوة على نصرته المظلوم، وفضح الظالمين، وخصَّ فلسطين والقدس الشريف بكل اهتمام، فجُلَّ قصائده في موضوع احتلال فلسطين، ولا غرور في ذلك ففلسطين ذروة قضايا المسلمين.

و نُكْبِرُ فيه التزامه الصارم بقضايا الأمة العربية والإسلامية، فقد آمن شاعرنا بمستقبل مشرق لهذه الأمة العظيمة، وظل يُناصح؛ ويكافح بشعره إلى الرَّمق الأخير.

وقد توصلت دراستنا الراصدة للديوان إلى النتائج التالية:

أولاً: إجابة عن الأسئلة المهمة؛ التي كنا طَرَحْنَاهَا في مقدمة البحث، وهي كما يلي:

1. ما مدى قدرة الأسلوبية على كشف قوانين الإبداع في بنية الخطاب الشعري المعاصر؟.

2. وما الذي يمكن أن تضيفه إلى المناهج النقدية التقليدية؟.

3. وما السمات الأسلوبية للشاعر؟

فباعتماد مقولات الأسلوبية البنوية في بحثنا، توصلنا إلى حقيقة لا يشوبها الريب، مفادها أن الأسلوبية البنوية - بصفة خاصة - هي أقدر الاتجاهات الأسلوبية على تحليل الخطاب الأدبي وسبر أغواره؛ لاعتبارات عديدة؛ لعل من أبرزها:

أ. الشمولية: فالأسلوبية البنوية؛ تدرس الخطاب الأدبي من كل المستويات

(الصوتية؛ والصرفية؛ والتركيبية أو النحوية؛ والدلالية والمعجمية)؛ مما يتيح للدارس أن يصدر أحكاماً دقيقة صحيحة عن المدروس، وهذا ما لا توفره المناهج الكلاسيكية، لأنَّ نظرتها للخطاب نظرة جزئية؛ فهي إمَّا تعالج الجانب النفسي؛ أو الفني؛ أو الاجتماعي؛ أو التاريخي وهكذا دواليك.

ب. الموضوعية والعلمية والوصفية: تحلل الأسلوبية البنوية الخطاب الأدبي تحليلاً علمياً موضوعياً؛ لأنها تستنطق اللغة، فاللغة قبل أن تكون قوالب جاهزة، جامدة؛ فهي مشحونة

فكرا وعاطفة.

وتكمن علمية وموضوعية الأسلوبية البنوية في استنادها بالأساس على الوصفية، وهو منهج أحدث انقلابا في الدراسات اللغوية، وبني جدارا سميكا بين الدراسات اللغوية القديمة والحديثة، إذ يدرس المنهج الوصفي اللغة في ذاتها ولذاتها، ويقصى إلى حد ما المبدع، وما يحيط به من ظروف اجتماعية وسياسية ونفسية وغيرها، التي ربما تشوش على الأثر المدروس.

وهذه نقطة اختلاف مهمة بين الأسلوبية البنوية، وبقية المناهج النقدية الكلاسيكية التي تعتمد إلى حد كبير في دراستها للأثر الأدبي على أشياء كثيرة خارج النص المبدع، مما يجعل أحكامها النقدية على الأثر الأدبي المدروس (معيارية)، وهذا يجافي الموضوعية التي ينشدها العلم.

والنتائج التي وصلنا إليها بعد دراسة الديوان؛ تبرز السمات الأسلوبية للشاعر، وهو ما نبينه بالتفصيل فيما يأتي:

1. التزم شاعرنا في نتاجه الشعري التزاما صارما بقضايا وطنه الجزائر، وأمهت العربية والإسلامية. واستحق بهذا الصنيع أن يسمى شاعر الالتزام الوطني؛ والعربي؛ والإسلامي عن جدارة، فسجل بحروف من الأسى الأحداث الجسام التي مرت بها الأمة. ولا غرو في ذلك فشاعرنا يُعدُّ من رواد النهضة الشعريّة في الجزائر، ويحسب على تيار الشعر الديني المحافظ؛ الذي كان له دور كبير في الحفاظ على مقومات وجود الأمة الجزائرية في تلك العصور الحالكة، وواكب جهابذة الشعر الجزائري على غرار محمد العيد آل خليفة، و مفدى زكريا وغيرهم، و نشر أغلب قصائده في الدوريات الجزائرية منذ عشرينيات القرن العشرين.

و فكره الذي يتجلى من قصائده لا يخرج عن إطار المدرسة الإصلاحية الدينية الوطنية القومية، التي اتخذت الشعر رسالة نضالية خدمة لقضايا لأمة المصيرية، وأجلها قضية فلسطين السلبية.

2. عند استقراء الأوزان العروضية في ديوان " مآسي وأين الآسي؟ " يتضح لنا بجلاء أن الشاعر؛ سلك درب القصيدة التقليدية العمودية، واقتفى أثرها، ويبدو أنه فضلها على اقتناع. ولا غرابة في هذا الأمر، فشاعرنا نشأ وترعرع في بيئة دينية محافظة؛ أثرت دون

شك في اختياراته الفنية، وهذا على الرغم من مواكبة شاعرنا لحركة التجديد التي مست القصيدة العربية آنذاك.

وتمسك الشاعر بالقصيدة الخليلية هو حلقة وصل بين ماضي الأمة وحاضرها، واعتراف ضمني بأهمية تراث الأمة التليد؛ لأن الأمة التي تريد أن تنهض لا تتنكر أبدا لمورثها الثقافي القديم.

فالمتصفح لديوان الشاعر يتبين له أنه احتوى على واحد وعشرين قصيدة؛ كل قصيدة اشتملت على مقاطع معنونة؛ تختلف من قصيدة إلى أخرى من حيث العدد، ويجمعها وزن واحد وحرف روي واحد وقافية موحدة.

وبقراءة القوافي في ديوان (مآسي وأين الآسي)، يبدو لنا أن الشاعر قد التزم التزاما صارما بالقافية المعتمدة في الشعر العمودي في ديوانه الشعري كله، لأنه محافظ، وقد وقفنا على هذا الأمر عند دراستنا للبحور الشعرية، ثم لأنه يحرص على تحقيق غنائية قصائده؛ ليشد المتلقي ويجعله يتجاوب معه.

واللافت أن كل قوافي الناظم في الديوان وردت موحدة الروي، باستثناء قصيدة " أبك مثل النساء "؛ التي اتسمت بتنوع حرف الروي فيها، فهي تقوم على نظام المقاطع، وكل مقطع يتكون من بيتين شعريين، يختم بشرط شعري واحد على بحر القصيدة، التزم فيه الشاعر حرف الروي (اللام)، وجعل مقطعين على نسق القافية المقيدة، وأطلق بقية المقاطع. والعلة في ذلك أن الشاعر يصبو إلى التنويع الإيقاعي، وكسر رتابة القافية؛ وربما هو حبّ الفن والابتكار، أو لأن القصيدة من حيث الموضوع، ترسم واقعا سوداويا قائما، فهي تبكي ملكا ضاع، ومجدا تليدا انمحي، فأصبحت القلوب واجفة ومضطربة، والإبصار خاشعة منكسرة.

برزت الموسيقى الداخلية للقصائد الشعرية، التي تعد جزءا مكملًا للموسيقى الخارجية، من خلال التماثل الصوتي (الهندسة الصوتية)، واللفظي الذي يتم على مستوى بنية الترديد (إيقاع الكلمات المكررة، والجناس).، وتوصل المبحث إلى: أن لجوء الشاعر إلى هذه التنويعات الصوتية، إنما خضع طوعًا إلى الحالات الشعورية المتقلبة التي عاشها وجسدتها قصائده.

وقد ساهم إسهاما واضحا في شد المتلقي، وربطه ربطا متينا بالأهداف المتوخية من

الرسالة. و لا يمكن إغفال دورها الفعال في تماسك وتلاحم مفاصل النصوص الشعرية المبدعة، لذا قصدها الشاعر لذاتها.

3. يبرز مبحث البنية الصرفية تنوع الكلمة في الديوان من حيث المبنى والمعنى. وقد أدى الفعل في قصائد شاعرنا دوره بكل وفاء، وخضع لمضامين قصائده المبدعة؛ وأتسم بشدة التنوع

أما معاني الأبنية الاسمية، فتميزت بالتنوع الشديد كذلك، وركز المبحث على الأبنية الصرفية المكررة والمهيمنة على الفضاء الشعري، وتوصل إلى أن الشاعر استفاد من الطاقات الكامنة في أسماء الفاعلين، و المصادر؛ و الجموع، ووظفها حسب ما تقتضيه دلالة القصائد المبدعة.

4. تمحور التحليل الأسلوبي للبنية التركيبية على استقراء الجمل الطلبية، فلها صور مختلفة في الديوان؛ تخضع لنوع الجملة ودلالاتها، وحصرت في خمسة أنواع وهي: التمني؛ والاستفهام؛ والأمر؛ والنهي؛ والنداء.

ويوظف الشاعر في قصائده العديد من الجمل الطلبية، التي تتلون بتلون المشاعر وتباينها. ويلجأ إليها ليولد أفكارا جديدة تثري المعنى الأصلي، وتترك أثرا في المتلقي.

5. تبرز مظاهر التناس في ديوان أبي الحسن علي بن صالح؛ تأثر شاعرنا بالنص القرآني ويمكن أن نقف على هذه الحقيقة؛ إذا تتبعنا قصائد الديوان، ولا ريب في الأمر؛ فالشاعر ترعرع في وسط ديني؛ أثر في تكويني الفكري والثقافي؛ ونجد هذا التأثير في مواطن متنوعة من الديوان؛ و قد ساهم هذا التناس في تكتيف دلالة النص الشعري، نستخلص من تحليل مواطن التناس بين شعر الشاعر والقرآن الكريم ما يلي:

1. شدة انبهار الشاعر بأسلوب القرآن ولغته، ولا غرابة في ذلك فشاعرنا حفظ القرآن صبيا يافعا، ثم تتلمذ بجامع الزيتونة.

2. نلمس في تناصه مع القرآن الكريم براعة الاقتباس، إذ المتلقي الذي لا يتعاهد قراءة الكتاب الحكيم، لا يشعر بالآيات الموجودة في ثنايا الأبيات، لشدة التحامها مبنى ومعنى مع القصائد المبدعة.

3. ومما يحمد لشاعرنا أن الآيات التي أخذها من القرآن الكريم، خدمت خدمة جلييلة السياق الدلالي لنصوصه الشعرية.

وإذا قمنا باستقراء الرموز التي استخدمها الشاعر في نصوصه الشعرية المختلفة التي احتوى عليها الديوان، وجدناها رموزاً بسيطة، وواضحة، أي: رموز تراثية أخذها جُلها من القرآن الكريم، أو من التاريخ العربي وقد لجأ الشاعر إلى استخدام الرموز لتكثيف الدلالة، ولأن المقام يدفعه إلى توظيفها في سياقات متنوعة، وقمنا بتقسيمها بعد حصرها إلى رموز دينية، و تاريخية، وسياسية.

5. لاحظ البحث طغيان حقول دلالية بعينها، وهذا الأمر لم يكن عفويا، بل هو خاضع دون شك، لتوجهات الشاعر الفنية والفكرية والثقافية، بناء على ذلك قام البحث بعملية استقراء وإحصاء شامل لمفردات كل حقل، بالبحث عن الجذور اللغوية للكلمات المفاتيح واشتقاقاتها، وما ينتمي إليها من مفردات أخرى ذات دلالة تتصل بها، وخلص إلى تحديد حقول بعينها سيطرت على ديوان الشاعر ففرضت نفسها على البحث على النحو التالي:

(حقل الأمة العربية والإسلامية، حقل القدس، حقل الثورة، حقل الوطن.)

وفي الأخير إذا كان البحث قد درس هذه الفصول منفصلة، فالمراد من هذه السبني في الواقع هو التواشج و التلاحم في تشكيل المعنى، لأن معظم علماء اللغة يذهبون إلى أن فروع اللغة حلقات لا تنفصم، بل تتعاون في تشكيل الدلالة اللغوية، التي تهدف إلى الإفهام؛ وهو الغاية النبيلة للغة.

فهارس البحث

1. فهرس الآيات القرآنية.
2. فهرس المصادر و المراجع.
3. فهرس الموضوعات

فهرس الآيات القرآنية الكريمة

رقم الآية	الآية	اسم السورة
10	﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابِ أَلِيمٍ ﴾	الصف
40	﴿ إِذِ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ مَنْ يَكْفُلُهُ ۗ فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ ۗ وَفَقَلْتَ نَفْسًا فَنجَيْنَاكَ مِنَ الْغَمِّ وَفَتَنَّاكَ فُتُونًا ۗ فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَىٰ قَدَرٍ يَا مُوسَىٰ ﴾	طه
2/1 5/ 4/3	إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا بَأْسَ رَبِّكَ أَوْحَىٰ لَهَا	الزلزلة
15/ 17/16 18/	﴿ فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنُوسِ ۗ ۝۱۵ ﴾ ﴿ الْجَوَارِ الْكُنُوسِ ۗ ۝۱۶ ﴾ ﴿ وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ ۗ ۝۱۷ ﴾ ﴿ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ۗ ۝۱۸ ﴾	التكوير
25	{ لَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا بِالْبَيِّنَاتِ وَأَنْزَلْنَا مَعَهُمُ الْكِتَابَ وَالْمِيزَانَ لِيَقُومَ النَّاسُ بِالْقِسْطِ وَأَنْزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللَّهُ مَن يَنْصُرُهُ وَرُسُلَهُ بِالْغَيْبِ إِنَّ اللَّهَ قَوِيٌّ عَزِيزٌ }	الحديد
23	﴿ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ ۗ فَمِنْهُمْ مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَّن يَنْتَظِرُ ۗ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا ﴾	الأحزاب
02	(يُخْرَبُونَ يُبَوِّئُهُمْ بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِيَ الْأَبْصَارِ)	الحشر
08	(وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهَبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ)	الأنفال
78	"وَجَاهِدُوا فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِ هُوَ اجْتَبَاكُمْ وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ."	الحج

1	"سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ."	الإسراء
8/7	" يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ وَالَّذِينَ كَفَرُوا فَتَعَسَا لَهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ)	محمد
7	﴿ لِيُنْفِقْ ذُو سَعَةٍ مِّن سَعَتِهِ ^ط وَمَن قُدِرَ عَلَيْهِ رِزْقُهُ فَلْيُنْفِقْ مِمَّا آتَاهُ اللَّهُ لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا مَا آتَاهَا ^ع سَيَجْعَلُ اللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا ﴾	الطلاق
123	﴿ وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بَبَدْرٍ وَأَنْتُمْ أَذِلَّةٌ ^ط فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾	آل عمران
45	﴿ وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ ^ع وَإِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلَّا عَلَى الْخَاشِعِينَ ﴾	البقرة

فهرس المصادر و المراجع

القرآن الكرم، رواة حفص

أولا: المصدر

أبو الحسن علي بن صالح :

1. ديوان مآسي وأين الآسي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م.

ثانيا: المراجع العربية

أ- الكتب العربية

أنيس، إبراهيم:

1. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1965م.

إسماعيل، عزالدين:

2. الشعر العربي المعاصر - قضاياها و ظواهره الفنية والمعنوية - دار الفكر العربي، القاهرة،

مصر، (د.ت.)

بشر، كمال:

3. علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2000م

البكوش، الطيب:

4. التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، الطبعة الثالثة،

1992م.

بوحوش، رابح:

5. اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006م.

6. الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د.ت.).

7. البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993م.

- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان (ت 471 هـ):
8. أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية،
1994م.
9. كتاب المفتاح في الصرف، تحقيق: علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان،
الطبعة الأولى، 1987 م.
- الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف (ت816هـ):
10. التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2002م
ابن جعفر، قدامة (ت 327 هـ):
11. نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان،
(د.ت).
جمعة، حسين:
12. جماليات الخبر والإنشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م.
حركات، مصطفى:
13. قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرعاية، الجزائر، 1989 م.
حسن، عباس:
14. النحو الوافي، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة الثالثة، ج4/ (د.ت).
حسني، عبد الجليل يوسف:
15. موسيقى الشعر العربي — دراسة فنية وعروضية — الهيئة المصرية العامة للكتاب،
القاهرة، مصر، ج1/1989م.
حسين، طه:
16. في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1964م.
الحملاوي (أحمد بن محمد بن أحمد)
17. شذا العرف في فن الصرف، دار كيان، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ت).
خفاجي، محمد عبد المنعم وآخرون:
18. الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 1996م.

درويش، الجندي:

19. الرمزية في الأدب العربي دار النهضة للطباعة، 1957م.

الراجحي، عبده:

20. في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1992م.

21. في التطبيق الصرفي، (بيروت، دار الطباعة العربية، (د.ت).

رضا، علي:

22. المرجع في اللغة العربية نحوها وصرفها، دار الشرق العربي، حلب، سوريا، الطبعة الرابعة،

2003 م.

السامرائي، فاضل صالح:

23. معاني الأبنية في العربية، دار عمار، الأردن، 2007م.

سعودي أبوزيد، نواري:

24. الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007م.

شرتح، عصام:

25. ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،

2005م.

شريم، جوزيف ميشال:

26. دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان،

الطبعة الثانية، 1987م.

الطرابلسي، محمد الهادي:

27. خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

عبد التواب، رمضان:

28. مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1997م.

عبد الرحمان، علي الحججي:

29. تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة " 711م-1492م، دار

القلم، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

عبد العظيم الكوفي، نجاة:

30. أبنية الأفعال - دراسة لغوية قرآنية-، دار الثقافة للنشر والتوزيع، جامعة عين شمس، القاهرة، 1989م.

عبد المطلب، محمد:

31. البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1994م.

عبيد، محمد صابر:

32. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

عتيق، عبد العزيز:

33. علم المعاني، البيان، والبديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت). عزوز، أحمد:

34. أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

على، عبد الرضا:

35. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997م.

العمرى، محمد:

36. تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، المغرب، الطبعة الأولى، 1990م.

عياشي، منذر:

37. مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 1990م.

فضل، صلاح:

38. مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002م.

39. نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م.

لوشن ، نور الهدى:

40.مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الحديث، 2008م.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد:

41.المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، القاهرة، مصر، 1994م.

المخزومي، مهدي:

42.في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد، بيروت، لبنان، ط 1986، 2م.

المسدي، عبد السلام:

43.الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثالثة، 1982م.

الميداني، أبو الفضل أحمد بن إبراهيم النيسابوري:

44.مجمع الأمثال ،حققه: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1955م.

ناصر ، مصطفى:

45.الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط 3، 1996م.

ناظم، حسن:

46.مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1994، 1م.

النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف الدمشقي:

47.رياض الصالحين، (مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان 1979م.

نويوات، موسى الأحمدى:

48.المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر، الجزائر، 2009م.

هلال، محمد غنيمي:

49.النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973م.

هارون، عبد السلام:

50. الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2001، 5م.

الهاشمي، السيد أحمد:

51. جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999م.

وغليسي، يوسف:

52. مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م.
يحي الشيخ، صالح:

53. شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987م.

ب- المعاجم

الحمد ، علي توفيق و الزغبى ، يوسف جميل:

54. المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، دار الأمل، إربد، الأردن، 1993م.
عمر، أحمد مختار:

55. معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب ، القاهرة، ط1 ، 2008م.

ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا):

56. معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون (دار الفكر للطباعة والنشر (د. ت).

الفيروزآبادي (أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي):

57. القاموس المحيط، (البابي الحلبي، القاهرة، 1952م.

المنجد في اللغة والأعلام:

58. دار الشروق، بيروت، لبنان، ط31، 1991 م

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم 711 هـ:

59. لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

ج- الدواوين الشعرية

60. ديوان الحلبي، صفى الدين : دار صادر، بيروت ، لبنان، (د.ت)

61. ديوان مفدي، زكريا: اللهب المقدس، من منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية.

د. الكتب المترجمة

أنجنيو (مارك):

62. التناصية، دراسة مترجمة ضمن أفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، (الهيئة المصرية الكتاب، 1998م.

بيير جيرو :

63. الأسلوبية ، ترجمة: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية، 1994م. كريستيفا (جوليا):

64. علم النص، تر: فريد الزاهي، (ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1997م. ياكسون (رومان):

65. قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، (ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 1988م.

هـ. الرسائل المخطوطة

بوشحدان ، آمال:

66. ألفاظ الحضارة في ديوان محمود درويش أوراق الزيتون 1964 أنموذجا دراسة دلالية معجمية، مذكرة قدمت لنيل ماجستير في اللسانيات مخطوط ،قسم اللغة العربية وآدابها جامعة عنابة ، 2004 - 2005 م.

و. المجالات والسلاسل الدراسية

67. الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه: أحمد درويش، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م.

68. إشكالية ترجمة المصطلح في التداول النقدي والعربي المعاصر - مصطلح التناص أنموذجا-: بن طبولة ، محمد رضا، أعمال ملتقى " اللغة العربية والمصطلح، يومي 19-20 مايو 2002، جامعة باجي مختار - عنابة -

69. التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري: رومية وهب، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، العدد (99-100)، السنة الخامسة، رمضان 1426هـ، تشرين الأول 2005م

70. حرف الراء دراسة صوتية مقارنة: الدقاق عمر، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، العدد الثالث، السنة السابعة والعشرين، سوريا، 2007م
71. الشعرية: مطلوب أحمد، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الأربعون، الجزء الثالث والرابع، 1989م.
72. مدخل إلى علم اللسان الحديث، معهد العلوم اللسانية والصوتية، جامعة الجزائر 1971م.
73. مسألة الإيقاع في الشعر الحديث – مفاهيم وأسئلة: العمري محمد، موقع مجلة فكر ونقد على شبكة الانترنت www.fikrwanakd.aljabriabed.net
74. الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتير، عزام محمد، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 905، بتاريخ 2004/05/01م. (موقع اتحاد الكتاب العرب بسوريا على شبكة الإنترنت) [www. awu- dam- org](http://www.awu-dam.org) .

- 38 ايقاع الكلمات المكررة. ●
- 41 الجنس. ●

الفصل الثاني: البنية الصرفية

- 45 أ. أبنية الأفعال.
- 48 أ - أوزان الأفعال
- 48 فَعْل / فَعَلَ / فَعِلْ
- 49 فَعَّلْ
- 50 فَاعَلَ
- 52 أَفْعَلَ
- 53 افْتَعَلَ، انْفَعَلَ
- 54 تَفَاعَلَ
- 54 ب. أبنية الأسماء.
- 55 1. أسماء الفاعلين
- 56 2. المصادر
- 58 3. اسم المفعول
- 58 4. اسم التفضيل
- 60 5. صيغ المبالغة
- 61 6. الجموع

الفصل الثالث: البنية النحوية

- 67 أولاً: الجمل الطلبية:
- 67 أ. تعريف الجملة
- 68 ب. تعريف الجملة الطلبية
- 68 1. جملة الاستفهام
- 69 الاستفهام بـ (الهمزة):
- 70 1 . الهمزة + جملة اسمية منفية بـ(ليس)
- 70 2 . الهمزة + جملة فعلية فعلها ماض (مثبتة)

- 71 3. الهمزة + جملة فعلية فعلها مضارع مثبت أو منفي.
- 72 4. الهمزة + جملة اسمية:
- 72 الاستفهام بـ أين.....
- 72 الاستفهام بـ (هل):.....
- 73 1. هل + جملة فعلية فعلها ماض.....
- 73 2. هل + جملة فعلية فعلها مضارع.....
- 74 3. هل + جملة اسمية.....
- 74 الاستفهام بـ متى.....
- 74 1. متى + جملة فعلية فعلها مضارع:
- 75 2. متى + اسم.....
- 75 الاستفهام بـ (كيف):.....
- 75 1. كيف + جملة فعلية فعلها مضارع.....
- 75 2. كيف + اسم.....
- 75 الاستفهام بـ (كم):.....
- 76 الاستفهام بـ (مَنْ):.....
- 76 1. من + جملة فعلية فعلها مضارع.....
- 77 2. من + اسم:.....
- 77 الاستفهام بـ (ما).....
- 78 2. أداة استفهام ما + شبه جملة + جملة فعلية أو اسمية.....
- 78 الاستفهام بـ (أيّ).....
- 79 2. جملة الأمر:.....
- 79 فعل الأمر + فاعل (ضمير مستتر أو متصل) + مفعول به.....
- 80 فعل الأمر + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به أول + مفعول به ثاني.
- 80 فعل الأمر + كان + اسمها (ضمير متصل) + جار ومجرور + خبرها.....
- 81 الأمر بالمضارع المجزوم بـ (لام الأمر).....
- 81 الأمر بـ (اسم فعل الأمر).....

- 82 3. جملة النداء:.....
- 83 أيا + منادى مضاف + جواب النداء.....
- 83 يا + منادى مضاف + جواب النداء.....
- 83 يا+ منادى نكرة مقصودة+ جواب النداء.....
- 83 يا+ منادى شبيه بالمضاف + جواب النداء.....
- 84 يا (محذوفة)+ أيها+ تابع المنادى + جواب النداء.....
- 84 يا+ منادى مرخم+ جواب النداء.....
- 84 4 . جملة النهي.....
- 85 لا (الناهية) + فعل مضارع مجزوم + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به:.....
- 85 لا (الناهية) + فعل مضارع + فاعل (مضمر) + مفعول به.....
- 85 (الناهية) + فعل مضارع ناقص + اسم + خبر:.....
- 85 5. جملة التحضيض.....
- 85 ثانيا: الجملة الشرطية.....

الفصل الثالث: شعرية التناص

- 90 1 . مفهوم الشعرية.....
- 91 2 . مفهوم التناص.....
- 92 3 . مظاهر التناص في ديوان أبي الحسن علي بن صالح.....
- 92 أولا : التناص مع القرآن الكريم.....
- 96 ثانيا: التناص مع الحديث النبوي الشريف:.....
- 97 ثالثا: التناص مع أحاديث الصحابة.....
- 97 رابعا: التناص مع الشعر العربي:.....
- 98 خامسا: التناص مع الأمثال العربية.....

الفصل الرابع : الرمز إيجاءاته الدلالية

- 102 الرمز لغة.....
- 103 الرمز اصطلاحا.....
- 104 أولا - الرموز الدينية.....

104	رسول الهدى (محمد) عليه أفضل الصلاة والسلام.....
105	عبادة الصوم:
106	رمضان وغزوة بدر:.....
106	خلق الصبر.....
107	مكة والقدس.....
108	موسم الحج.....
108	ثانيا: الرموز التاريخية.....
108	شخصيات تاريخية ومدن وأحداث تاريخية إسلامية:.....
111	ثالثا: الرموز السياسية:.....
112	1. الشخصيات السياسية:.....
112	❖ بلفور:.....
112	❖ شخصيات سياسية غربية:.....
114	2. هيئات سياسية.....
114	● مجلس الأمن.....
114	3. أفكار إيديولوجية:.....
114	■ الصهاينة.....

الفصل الرابع: الحقول الدلالية

116	مفهوم الحقول الدلالية:.....
118	أولا: حقل الأمة العربية و الإسلامية:.....
120	ثانيا: حقل القدس:.....
123	ثالثا: حقل الثورة:.....
125	رابعا: حقل الحزن:.....
128	الخاتمة.....

الفهارس.

134	1. فهرس الآيات القرآنية.....
-----	------------------------------

136فهرس المصادر والمراجع
143فهرس الموضوعات

الملخص:

عالجت الأطروحة ديوان (مَآسي! ! وأيّن الآسي) للشاعر الجزائري أبي الحسن علي بن صالح، الذي لم ينل حظه كفاية من عناية الباحثين بنتاجه الشعري، وطرحت جملة من التساؤلات أهمها:

1. ما مدى قدرة الأسلوبية على كشف قوانين الإبداع في بنية الخطاب الشعري المعاصر؟.
 2. وما الذي يمكن أن تضيفه إلى المناهج النقدية التقليدية؟.
 3. وما السمات الأسلوبية للشاعر؟، وتسعى إلى ربط هذه الإشكالية الصعبة بواقع البحث الأسلوبي من خلال ما ستضفي إليه من نتائج في خاتمة الدراسة.
- و تهدف الدراسة إلى:

1. تحديد الأطر الفنية والأساليب اللغوية التي تمتاز بها لغة الشعر عند الشاعر أبي الحسن علي بن صالح مما يفضي إلى الوقوف على السمات الأسلوبية التي تميزه.
2. والكشف عن أهمية تطبيق الأسلوبية في تحليل الخطاب الشعري، وقدرتها على اكتناه أسرارها والوقوف على بنيته العميقة والمؤثرة في الآخر.
3. وتحديد خصائص اللغة الشعرية، وما تمتاز به من تحولات سواء أكانت في السبني الصوتية، أم الصرفية، أم النحوية، أم الدلالية، أم المعجمية.
4. وصف نظام اللغة العربية باعتماد نصوص شعرية عربية اشتمل عليها ديوان " مآسي! ! وأيّن الآسي؟ " لكشف أسرارها وطرق استعمالها.

وقد اعتمد البحث على مقولات الأسلوبية البنوية، التي تتسم بقراءتها للنص الأدبي قراءة شاملة ومتكاملة ومنتظمة، وتدرس نظام العلاقات بين أنظمتها المختلفة: (الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية)، وأفاد من الوصف والاستقراء والتحليل والتأويل، واستعان بالإحصاء في حدود الإمكان.

وقُسمت الدراسة إلى مدخل، وأربعة فصول، تطرقت في المدخل إلى تعريف الشاعر والمدونة (الديوان الشعري). و قمت بضبط مدلول المصطلحات الواردة في عنوان البحث. وفي الفصل الأول: درست البناء الصوتي في مبحثين: عالج المبحث الأول: خصائص البنية العروضية، وركزت فيه على عنصري الوزن والقافية، وتناول المبحث الثاني: البنية الصوتية، ودرس إيقاع الأصوات والكلمات إضافة إلى التحنيس والتكرير. ودرس الفصل الثاني: البناء الصرفي في مبحثين: خصص المبحث الأول لأبنية الأفعال، وركز المبحث الثاني على دراسة أبنية الأسماء. وتطرق الفصل الثالث: إلى البناء التركيبي في مبحثين، إذ تناول المبحث الأول: البنية النحوية، وأردف بمبحث آخر تطرق إلى شعرية التناس. وخصّص الفصل الرابع: للبناء الدلالي، وقسم إلى مبحثين: الرمز وإيجاءاته الدلالية والحقول الدلالية.

RéSUMÉ

La recherche a étudié le Diwan de poète algérien Abu Hasan Ali bin Saleh. ce dernier a été sous-estimé ; et reste engendré par des chercheurs malgré il a publié ces œuvres poétique depuis 1984.

L'étude mis un certain nombre de questions, y compris:

1. Comment le stylistique a des capacités à détecter les lois de la créativité dans le discours contemporain?

2. Que pouvez-elle ajouter au méthode critiques traditionnelle?

Elle a site Les caractéristiques stylistiques du poète? Et cherche aussi à lier ce problème difficile par la recherche stylistique à travers ce qui va ajouter la conclusion à la fin de l'étude.

L'étude vise aussi à:

1. observer les méthodes qui caractérisent la langue de la poésie de poète Abu al-Hasan Ali bin Saleh .et savoirs l'importance de l'application de la stylistique pour analyses du discours poétique ; et site les propriétés de la langue poétiques, qui est caractérisé par ses transformations (que ce soit dans les structures acoustiques, ou morphologique ;ou syntaxique, ou lexicale.) ;et en fin décrire le système linguistique arabe contemporain en adoptant un texte de poésie arabes inclus le Diwan " Pour découvrir les secrets et les méthodes de leur utilisation..

Enfin L'étude a été divisée en entrée, et quatre chapitres.

Abstract

The research studied the Diwan of Algerian poet Abu Hasan Ali bin Saleh. The latter has been underestimated; And remains engeait by researchers in spite of publishing these poetic works since 1984.

The study put a number of issues, including:

1. How does stylistics have the ability to detect the laws of creativity in contemporary discourse?

2. What can she add to the traditional critical method?

It has site The stylistic characteristics of the poet? And also seeks to link this difficult problem through stylistic research through which will add the conclusion at the end of the study.

The study also aims to:

1. observing the methods that characterize the language of poet Abu al-Hasan Ali bin Saleh and knowing the importance of applying stylistics to analyzes poetic

discourse; And site the properties of poetic language, which is characterized by its transformations (whether in acoustic structures, or morphological, or syntactic, or lexical), and finally describe the contemporary Arabic language system by adopting a text of poetry Arabic included the Diwan "To discover the secrets and methods of their use ..

. Finally the study was divided into input, and four chapter