الجمهـــــورية الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبيـــــة

وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي

جامعة قاصدي مرباح ـ ورقلة ـ

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

العنـــــوان

المستويات اللسانية في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه: "يوميات قلب" و"حمامة و قيد"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة و الأدب العربي

ـ تخصص: لسانيات عربية

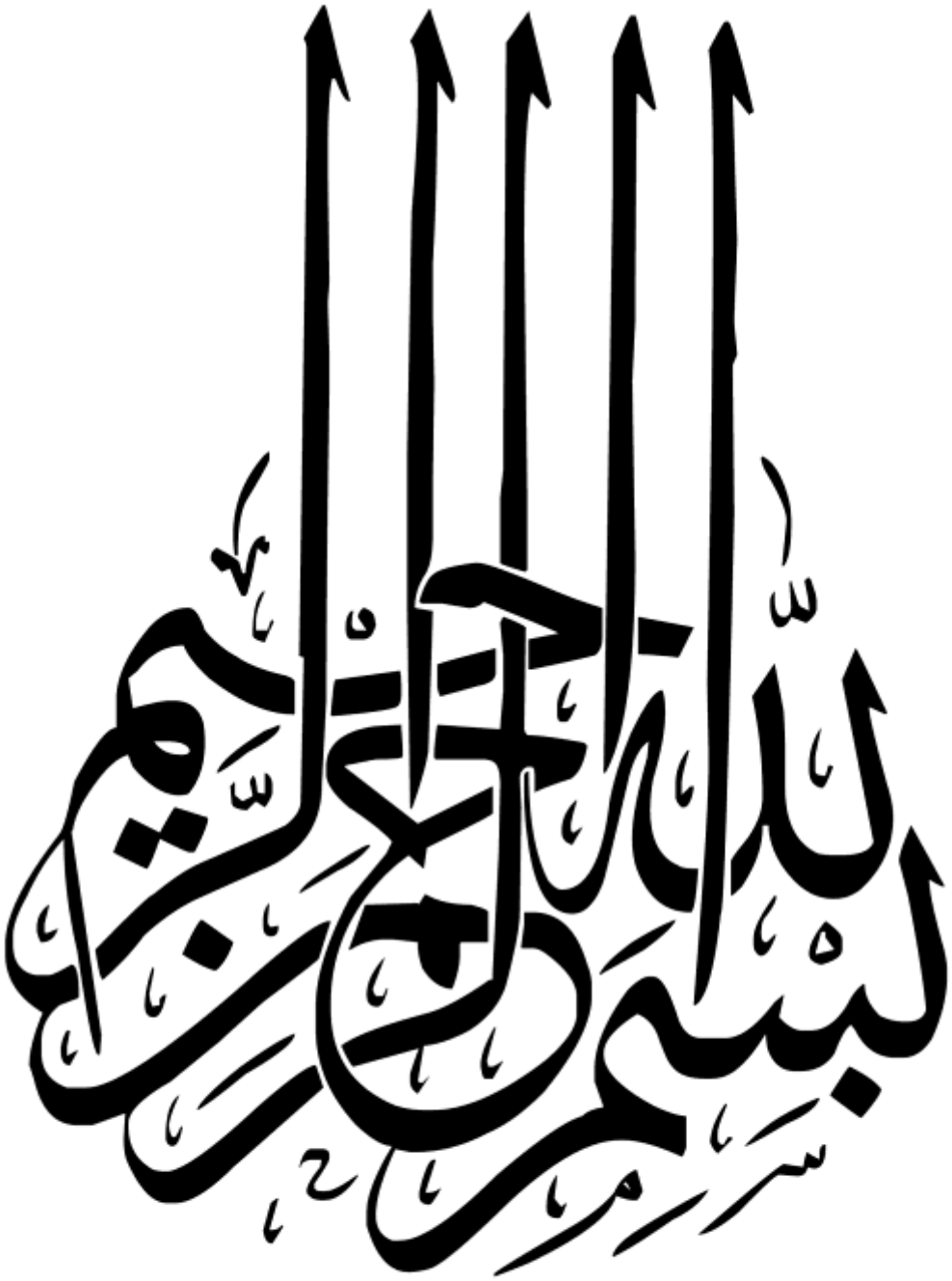
إعداد الطالبة:

ـ إيمان شاشه

إشراف الأستاذ الدكتور:

ـ أحمد بلخضر

السنة الجامعية: 2020-2021 م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين ونصلي ونسلم على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم خاتم الأنبياء والمرسلين وإمام أهل البيان والتبيين، وأفصح من نطق بلسان عربي مبين.

أما بعد

فينبني النص الأدبي ويتأسس وجوده بتلاحم عدد من المستويات اللغوية المكونة له لتشكيل بنيته، ولا يخرج النص الشعري عن ذلك باعتباره نوعا من أنواع النصوص الأدبية، إلا أن أساليب صياغته والقوانين التي تحكم بناءه تختلف عما يسري في باقي أنواع النصوص، وهو ما قد يكون الأثر الواضح في تشكيل ملامح هذه المستويات وتميزها عما سواها، والذي يمكن أن يمتد أثره إلى الشكل العام للقصيدة.

ونحاول من خلال هذا البحث تسجيل هذا الأثر . وما له من تميز ينعكس في نظم القصيدة . من خلال دراسة وتحليل المستويات اللسانية في شعر سعد مردف، ومعرفة بنية تكوين النص الشعري لدى سعد مردف وأهم ما يميزه، والتفصيل في تشكل كل مستوى وأثره في النص وحضوره، ومباحثه التي تثبت وجوده وتموقعها على مستوى النص، إضافة إلى تفاعلها مع بعضها في المستوى الواحد، ومع باقي المستويات لتشكيل ملامح النص، وإظهار جمال صناعته ومدى إتقانه، وغير ذلك من الموضوعات التي تتيح لنا هذه الدراسة تناولها.

وبناء عليه، جاءت الدراسة موسومة بـ : المستويات اللسانية في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه: "يوميات قلب" و"حمامة وقيد".

محاولين من خلالها الإجابة على الإشكالية الآتية:

. ما هي أهم المستويات اللسانية التي يتأسس عليها النص الشعري في شعر سعد مردف؟

وكيف تتفاعل هذه المستويات على مستوى النص لتوليد دلالة ذات بعد جمالي؟

وكان وراء اختيارنا لموضوع "المستويات اللسانية في شعر سعد مردف" جملة من الأسباب والدوافع أهمها:

. الرغبة في تحليل المستويات اللسانية في شعر سعد مردف.

. قلة الدراسات اللسانية التي تطرقت إلى هذا النوع من التحليل للنص الشعري.

. النص الشعري مادة خصبة للتحليل اللساني للنصوص ومستوياتها المختلفة.

. دراسة المستويات اللسانية للنص الشعري وسيلة جيدة للتعرف على لغة الشاعر وأهم مميزاتها وجمالياتها.

. المستويات اللسانية للنصوص من أهم المباحث التي تعتمد وتتأسس عليها مناهج تحليل النصوص الحديثة.

. أهمية الموضوع ووقوعه في قلب الدراسات اللسانية الحديثة، وارتباطه الوثيق بالتخصص.

كما كان من وراء اختيارنا للمدونة المتمثلة في ديواني "يوميات قلب" و"حمامة وقيد" جملة من الأسباب نوجز أهمها في الآتي:

. تميز أعمال سعد مردف الشعرية وخاصة ديوانيه: "يوميات قلب" و"حمامة وقيد".

. بالرغم من جودة أعمال الشاعر سعد مردف، إلا أنها لم تعطى حقها من الدراسة والتحليل.

. قلة الدراسات اللسانية التي تتناول أعمال شعراء الجنوب الجزائري.

وتبعا لذلك، تقرر أن تكون خطة بحثنا كالآتي:

تم تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول يسبقها مدخل إضافة إلى مقدمة وخاتمة نجمل فيها أهم النتائج التي تم التوصل إليها في هذا البحث، وتفصيل هذه الخطة في الآتي:

مقدمة

أما المدخل فقد تطرقنا فيه إلى التعريف بالشاعر وأهم مصطلحات الدراسة.

وجاء الفصل الأول بعنوان: المستوى الصوتي، حيث تم التطرق فيه إلى الانسجام الصوتي وذلك في المبحث الأول، أما المبحث الثاني فقد تم التطرق فيه إلى الجرس اللفظي، ليتم التطرق في المبحث الثالث إلى التكرار، واختتم الفصل بتناول التوازي وذلك في المبحث الرابع.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان: المستوى الصرفي، وقد احتوى على أربعة مباحث، تناولنا في المبحث الأول منها الميزان الصرفي، لنتطرق بعد ذلك للحديث عن القلب المكاني في المبحث الثاني، ثم البنية المورفولوجية للكلمة في المبحث الثالث واختتم الفصل بدراسة البنى الصرفية وذلك في المبحث الرابع.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: المستوى التركيبي، وقد احتوى على مبحثين اثنين؛ أما المبحث الأول فقد جاء بعنوان: التركيب: أنواعه وخصائصه، و أما المبحث الثاني فقد تم التطرق فيه لأنواع البنى التركيبية وأساليبها وظواهرها.

وقد تم الاعتماد في هذه الدراسة على المنهج الوصفي المتلائم مع طبيعة الموضوع، حيث يتم وصف البنى اللسانية المؤلِّفة للنصوص الشعرية المختارة ضمن مدونة الدراسة وتحديد مختلف أنواعها ومستوياتها ومميزاتها بأمانة وتحليلها لسانيا لاستنباط أهم مقومات البناء اللساني ومكوناته في شعر سعد مردف من خلال العينتين، ولعل هذا يعود لثبات المدونة ومحدوديتها، محاولة منا استنباط قواعد وتحصيل نتائج ومحاولة تعميمها.

و جدير بالذكر أن موضوع التحليل اللساني للنصوص الشعرية هو موضوع قديم نسبيا، وتم التطرق إليه من طرف عدد من الدارسين من قريب أو من بعيد، من خلال عدد من الدراسات السابقة التي تطرقت إلى هذا الموضوع، ونذكر فيما يلي بعضا منها مما

استطعنا الوصول إليه أو حتى علمنا بوجوده أما فيما يخص الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع (أي تحليل شعر سعد مردف) فهي قليلة . على حد علمنا . نذكر منها:

. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، محمود عكاشه.

. مستويات التحليل اللغوي، فايز صبحي عبد السلام تركي.

. التحليل اللساني للشعر السياسي الحديث، تحسين فاضل عباس.

. ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللسانية، مكي درار.

. المستويات اللغوية، عبد التواب مرسي حسن الأكرت.

. التحليل اللغوي للنص، كلاوس برينكر.

ومفاد الرجوع إلى هخذه الدراسات هدف أساسي واحد وهو معرفة مختلف طرق التحليل اللغوي اللساني لمتلف المدونات لاختيار ما يناسب منها وتطبيقه في الدراسة.

أما بالنسبة للدراسات السابقة التي تناولت مدونة البحث أو أحد أعمال الشاعر سعد مردف بالتحليل، فنظن أن لنا فضل السبق في ذلك.

و لم يقم البحث من فراغ، بل اعتمد على عدة مراجع قيمة نذكر منها :

. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، محمود عكاشه.

. مستويات التحليل اللغوي، فايز صبحي عبد السلام تركي.

. ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللسانية، مكي درار.

. المستويات اللغوية، عبد التواب مرسي حسن الأكرت.

. مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، نعمان بوقرة.

. في التحليل اللغوي، أحمد خليل عمايرة.

وفي الختام لم يبق لي إلاّ أن أجدد شكري إلى الله تعالى على فضله أن وفقني لإتمام هذا العمل، ثم أشكر أستاذي الكريم الأستاذ الدكتور **بلخضر أحمد** . بصفته مشرفا عليّ في إنجاز هذا العمل . على وقوفه معي ونصحه لي في سبيل إتمام هذا البحث المتواضع، كما أشكر الشاعر الأستاذ الدكتور سعد مردف وجميع الأستاذة والزملاء لدعمهم العلمي والمعنوي ، وأسأل الله التوفيق.

جامعة ورقلة في : 30 ماي 2020

مدخل نظري

تعريفات ومصطلحات

توطئة

عُني الدرس الحديث بتقديم تعريفات واضحة لمختلف المصطلحات اللسانية والعلمية التي تترجم علمية المنهج المتبنى في علم اللغة الحديث، وهو المنهج العلمي الصريح، وهذا ما سعى وراءه ديسوسير حينما فرق بين مفهوم اللغة واللسان والكلام من خلال ثنائياته وشروحاته التي تضمنتها صفحات كتاب."علم اللغة العام" فاللسان من جهة هو عضو فيزيولوجي تابع لجهاز النطق الذي يمتلكه كل إنسان، وهو من جهة أخرى التأدية الفعلية لملكة فطرية موجودة سلفا داخل ذهن كل فرد(اللغة)، ولا يمكن للّسان أن يؤدي دوره دون ارتباطه الوثيق باللغة وهذا ما يستفاد من نسق التسلسل المصطلحي الذي اتبعه ديسوسير في كتابه. وهذا يترجم ارتباط مختلف العلوم بعلم اللغة الحديث، فلكل علم خلفيات مع علوم أخرى وعلاقات تربطه بمختلف التخصصات، وعلم اللغة لا ينفك أن يكون سلسلة من علوم اللغة (الصوتية والبنيوية والتركيبية والدلالية)، فلابد لدارس علم اللغة من الوقوف على مختلف الظواهر اللغوية المكونة لهذا العلم (علم اللغة الحديث أو اللسانيات) وهذا ما نحن بصدد تناوله من خلال هذا البحث.

وبادئا بذي بدء، أُستهلت هذه الدراسة بالتعريف بالشاعر وأهم محطات حياته، وصولا إلى التعريف بمختلف مصطلحات الدراسة (اللغة/اللسان/اللسانيات/ مستويات التحليل اللساني).

أولا: حياة الشاعر ومسيرته العلمية

1- مولده ونشاته

هو الشاعر سعد مردف، ولد في مدينة سطيل بولاية الوادي، بتاريخ 3 جوان 1971 وزاول دراسته الابتدائية والمتوسطة والثانوية بمسقط رأسه، بينما تنقل بدراسته الجامعية في ربوع جامعة باتنة؛ حيث تحصل على شهادة ليسانس في الأدب العربي سنة 1993، ثم تحصل على درجة الماجستير في الجامعة نفسها تخصص أدب حديث سنة 2005 بدراسة عنوانها "البناء الفني في الشعر القصصي عند إليا أبو ماضي"، وفي سنة 2015 بجامعة باتنة أيضا تحصل على دكتوراه العلوم في الأدب الحديث بأطروحة بعنوان "شعرية الخطاب الجمالي والإديولوجي في ديوان عبد الله البردوني".

قضى سنواته الأولى في التعليم بشتى أطواره الابتدائي والمتوسط والثانوي لأزيد من عقد من الزمن قبل أن ينتسب إلى جامعة حمه لخضر بالوادي منذ سنة 2005 إلى يومنا هذا.

2- موهبته الشعرية[1]

كانت بواكير اهتماماته الشعرية منذ الصغر؛ حيث يرجع الفضل في اكتشاف هذه الموهبة إلى أسرته وخاصة أخته الكبرى التي ما فتئت تحثه وتشجعه على الكتابة الشعرية منذ سن العاشرة، وخاصة بعد أن رأت اهتمامه لهذا الفن في المرحلة الابتدائية إذ كان يُلقب في مدرسته ب"شاعر المؤسسة"، فضلا عن الاهتمام الذي لقيه من قبل أساتذته في المرحلة

[1] أُخذت معلومات هذا الجزء من لقاء مع الشاعر سعد مردّف، بدار الثقافة " محمد الأمين العمودي" بمدينة الوادي، بتاريخ: 21/ 5/ 2017/ على الساعة: 10:40.

المتوسطة وخاصة من قبل أستاذه "عثمان سوفي" الذي كان متأثرا بإبداعاته الشعرية، إضافة لفضل أستاذه "مناعي علي" الذي لم يبخل عليه بالتوجيه والتصويب مما كان له الأثر الكبير في صناعة تميزه ونبوغه في مجال الشعر.

اشتغل سعد مردف على تكوينه وإثراء موهبته الشعرية من خلال مصاحبة الشعراء الأفذاذ وشعره؛ حيث قرأ لأغلب شعراء الجاهلية فضلا عن حفظه للمعلقات[1]، كما تتلمذ بين دفتي ديوان المتنبي وتكون على لغة أبي فراس الهمذاني، واستنار بإبداعات إبراهيم ناجي وغيره من المعاصرين. يصف الشاعر قراءته الشعرية بأنها تذوقية، الأمر الذي كان له الأثر البارز في نبوغه.

إن النص الشعري – في نظر الشاعر سعد مردف– صناعة تنبني على جملة من المعطيات، أهمها ما كان قائما على الممارسة والدُربة. أما الممارسة الشعرية فتقوم على عنصرين اثنين: الموهبة والمهارة؛ حيث تتجلى الأولى في العنصر الفطري لدى الإنسان الذي يُكتشف بمرور الوقت، في حين يشير العنصر الثاني إلى الجانب المكتسب أو المتعَلم الذي يتحصله الفرد عن طريق التعلم.

وعن التجربة الشعرية يقول سعد مردف بأن الحالة الشعورية تملي على الكاتب ما يكتبه من خلال الأثر الذي يعكس لديه الرغبة في الكتابة الشعرية، وكلما كانت هذه التجربة صادقة كان النص أكثر تأثيرا في المتلقي، ثم إن نظم القصيدة يتأسس بناء على التجربة الشعورية.

[1] أُخذت معلومات هذا الجزء من لقاء مع الشاعر سعد مردّف، بدار الثقافة " محمد الأمين العمودي" بمدينة الوادي، بتاريخ: 21/ 5/ 2017/ على الساعة: 10:40.

يرى الشاعر بأن القصيدة يجب أن تتسم بالانفتاح والتنوع الموضوعاتي؛ إذ يقول بأن سبب إعجابه بأحمد شوقي يكمن في انتقاله الموضوعي من نمط شعري إلى آخر ؛ فتارة يكتب في الشعر الغنائي، وتارة في الشعر المسرحي، وتارة أخرى يكتب في الشعر القصصي..إلخ. ولكنه يعيب على مفدي زكرياء التزامه بالمجال الواحد في الكتابة الشعرية؛ حيث برز بشكل أكبر في مجال الشعر السياسي والثوري، ولولا السياسة لما اشتهر اسمه – على حد رأي الشاعر سعد مردف–[1].

كتب الشاعر مردّف في أغراض متعددة، حيث يقول[2] بأن النص هو الذي يذهب للشاعر وليس العكس، فإذا كان أحمد شوقي يعتذر لسوريا عن كونه لم يوفها حقها في تشخيص نكبتها في شعره، فأنا – أي الشاعر مردّف – استعنت بالأسلوب التأثيري في وصف الوقائع، ذلك أن هذه الأخيرة هي الدافع القوي لخلق الشعر، كما أن المثيرات هي الوسيلة المساعدة لخلق التوازن النفسي لدى الشاعر.

وفي مجال الشعر المعاصر وخاصة شعر التفعيلة تحدث الشاعر عن كونه مستمعا جيدا لنزار قباني في رغبة منه لتجاوز مقاييس الشعر العمودي في بعض الأحيان. لكن حسب الشاعر سعد مردف يجوز التعامل مع التفعيلة في النمطية التي كانت في الشعر الخليلي؛ فالتفعيلة هي التي تفرض الإيقاع والموسيقى في الشعر، الأخير الذي يكتسي جماله ورونقه من موسيقى الشعر أولا ومن اللغة والأسلوب ثانيا.

[1] مقتطف من لقاء مع الشاعر سعد مردّف.

[2] مقتطف من لقاء مع الشاعر سعد مردّف.

أ- إصداراته ومؤلفاته العلمية[1]

كتب الشاعر في مجالات عديدة، ضمن فنون أدبية متنوعة، إذ لم يقتصر على الشعر وحده بل كتب في النثر أيضا؛ حيث ألف ثلاث مجموعات قصصية للأطفال، عنون الأولى بـ: "أحكي لكم" والثانية "كرة فوق الشجرة" والثالثة بعنوان "نزهة الصغار" و" قصص خؤوولة". لكنه برز بشكل أكبر في مجال الشعر والكتابة الشعرية حيث إن له دواوين ومجموعات شعرية متعددة نذكرها كما يلي:

- ديوان "مآذن الشوق".
- ديوان "مواكب البوح".
- "أبي لا تسرع" مجموعة شعرية في السلامة المرورية.

كما له مؤلفات في الجانب التنظيري للشعر وكتابته، حيث ألّف كتابا بعنوان "همسات للشعراء" يوضح فيه فنيات كتابة النص الشعري، وله مؤلف آخر بعنوان "مع الشعراء" وهو عبارة عن ردود ومراسلات بين الشعراء.

إضافة لكل ذلك ألف الشاعر سعد مردّف ديوانين الأول "يوميات قلب" والآخر "حمامة وقيد" يضمان قصائد شعرية منوعة، تراوحت بين الطول والقصر.

أما ديوان "يوميات قلب" فقد صدر في سنة 2005 عن مطبعة تركي. يضم 138 قصيدة؛ متفاوتة الطول، تتراوح أبيات قصائدها ما بين البيتين إلى الـ 48 بيت كأطول

[1] مقتطف من لقاء مع الشاعر سعد مردّف.

قصيدة. يلخص ديوان "يوميات قلب" مذهب الشاعر في الشعر، كونه مشاعر قلبية تستجيب لمشاعر نفسية، حيث يضم حسن وسوء وانطباعات وانعكاسات حياة الشاعر، اشتهرت قصائده على نطاق واسع، وكثير منها لُحِّنت، نحو قصيدة "لغة الضاد" التي نشدها "محمد الفودري" و"مشاري الحسيني"، هذه القصيدة التي تفاجأ بأنها تلقّن ضمن درس مهم في كلية اللغة العربية بجامعة الأميرة نورة بالرياض 2014، تحت عنوان "فاعلية اللغة العربية في جامعة الأميرة نورة للبنات"، يتضمن هذا الدرس قصيدة "لغة الضاد" كشاهد شعري، وقد حظي هذا النص أيضا بالدراسة التطبيقية في خمس دروس عربية أخرى ضمن مقياس تعليمية اللغة.

في حين صدر ديوان "حمامة وقيد"سنة 2010م، عن دار مزوار، وهو أقل حجما من الديوان السابق، حيث يضم 18 قصيدة طويلة، أقلها 24 بيتا، وأكبرها 54 بيتا. أما عن سبب عنونته هكذا فيعود لموقف حدث معه أثناء ممارسته لمهنة التدريس في المرحلة المتوسطة، عند وقوف حمامة في آخر القسم أثناء إلقائه للدرس، فشبه الشاعر تلك الحمامة بالنفس البشرية الساكنة والباحثة عن الحرية والخائفة من القيد. تحدّث عن سيميائية الغلاف لهذا الديوان فقال أن الخضرة تعبير عن التفاؤل والصفرة تعبير عن الإشراقة أما الحمامة فهي السلام وانطلاق الحرية عكس القيد الذي يكبح الإنسان والأمة في أغلال الاستعمار[1].

شارك شاعرنا في عدة فعاليات سواء على المستوى المحلي أو الوطني أو الدولي بعناوين كثيرة نذكر منها:

- درس الشعر الجزائري في مقررات التعليم المتوسط الواقع والآفاق

[1]مقتطف من لقاء مع الشاعر سعد مردّف.

- الأثر الدلالي والإيقاعي للبديع
- منهجية القراءة في الخطاب الشعري
- مقياس التوازن الصوتي في القرآن الكريم
- علم الشعر من خلال كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا
- قراءة نقدية لرواية " خيول الشوق" لمحمد جربوعة

هذا فضلا عن اشتغاله مناصب علمية متنوعة منها:

عضو لجنة الإشراف والمتابعة لطلبة البعثة الماليزية في إطار برنامج تبادل الطلاب[1].

تمثيل الجامعة في الإذاعة عبر منبر الجامعة في مداخلات حول:

- اللغة العربية وتحديات العصر.
- الأدب الإسلامي.

العضوية في فرقة البحث التي كانت تشتغل على " أدبية الخطاب القرآني بين المعيارية الانطباعية والمقاربة العلمية.

للباحث حضور متنوع في إنجاح الملتقيات الشعرية والعكاظيات شاعراً، ومحاضراً في ندوات الإبداع.

مشتغل بالتأليف الشعري، والنقدي، والكتابة في أدب الطفل. ونص النشيد الإسلامي.

[1] مقتطف من السيرة الذاتية للدكتور سعد مردف.

حاز على جوائز شعرية وطنية في الجنوب والشرق الجزائري.

ثانيا: مفاهيم الدراسة ومصطلحاتها

1- تعريف اللغة

أ . لغة

ورد في لسان العرب ما نصه:((اللغة: اللِّسْنُ, وهى فُعْلَة من لَغَوتُ, أي: تكلَّمتُ... والجمعُ: لُغَات ولُغَونَ))[1].

كما أورد صاحب القاموس ما نصه: ((اللغة هي أصوات يُعبِّر بها كلّ قوم عن أغراضهم، والجمع لُغات ولغُون وتكلَّم))[2].

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة : ((لغة [مفرد] : ج لغات ولغى : 1 – أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ... 2 – كل وسيلة لتبادل المشاعر والأفكار كالإشارات والأصوات والألفاظ))[3].

ب . اصطلاحا

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2009، مادة: ل غ ا.

[2] محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط: 8، 2005، مادة: ل غ ا.

[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008، مادة: ل غ ا.

اختلف العلماء في تعريف اللغة، إذ ليس هناك اتفاق على تعريف محدد وشامل للغة، ونورد فيما يأتي بعضا من أهم هذه الآراء و التعريفات الاصطلاحية للغة:

. عرفها ابن جني على أنها : ((أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم))[1].

. كما عرفها الجرجاني بأنها ((ما يعبر به كل قوم عن أغراضهم))[2].

. ووصفها إبراهيم أنيس بأنها ((نظام عرفي لرموز صوتية يستغلها الناس في الاتصال بعضهم ببعض))[3].

2- تعريف اللسان

أ- لغة

يقول ابن فارس(395هـ) في مادة "لسن" اللام والسين والنون أصل صحيح يدل على طول لطيف غير بائن في عضو أو في غيره، من ذلك اللسان وهو معروف والجمع ألسن، فإذا كثر فهي الألسنة، ويقال لسنته إذا أخذته بلسانك، قال طرفة:

وإذا تلسنني ألسنها إنني لست بموهون غمرُ

[1] ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ج:1، ص87.

[2] الجرجاني، التعريفات، تح : محمد علي أبو العباس، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:1، 2009، ص202.

[3] إبراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص11.

وقد يعَبَّر عن الرسالة فيؤنث حينئذ، يقول الأعشى:

إني أتتني لسان لا أسر بها من علوَ لا عجبٌ فيها ولا سخر

واللسن: جودة اللسان والفصاحة، واللسن اللغة يُقال لكم: قوم لسن؛ أي لغة، وقرأ بعضهم قوله تعالى:{ وَمَا أَرْسَلْنَاَ مِنْ رَسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِه} [إبراهيم: 4]، ويقولون الملسون الكذّاب وهو مشتق من اللسان لأنه إذا عُرف بذلك لُسنَ؛ أي تكلّمت فيه الألسن[1].

ويقول الراغب الأصبهاني (565هـ) في مادة لسن: ((اللسان الجارحة وقوتها وقوله تعالى على لسان موس عليه السلام:{وَأحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي} [طه: 27]، يعنى به من قوة لسانه، فإن العقدة لم تكن في الجارحة وإنما كانت في قوته التي هي النطق به، ويُقال لكل قومٍ لسان، قال تعالى:{وَمِن آيَاتِه خَلْق السَّمَاوَاتِ وَالأَرْض وَاخْتِلافُ أَلسِنَتِكُم وَأَلْوَانِكُم إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِلْعَالمِين} [الروم: 22]، فاختلاف الألسنة إشارة إلى اختلاف اللغات، وإلى اختلاف النغمات، فإن لكل إنسان نغمة مخصوصة يميزها السمع، كما إن له صورة مخصوصة يميزها البصر))[2].

فأغلب دلالات لفظة لسان في القرآن الكريم جاءت بمعنى وسيلة التواصل المتداول بين الأفراد داخل المجتمع البشري الواحد، وضمنيا فإن هذه الوسيلة أو هذا النسق يختلف من قوم إلى قوم حسب الاستعمال والعرف السائد بينهم.

ب- اصطلاحا

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1979، مادة: ل س ن.

[2] الراغب الأصبهاني، المفردات في غريب القرآن، تح: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، مادة: ل س ن.

- **لدى القدامى**

يقول الفارابي (339هـ) في هذا الشأن: ((وعلم اللسان ضربان:

أحدهما: حفظ الألفاظ الدالة عند أمة ما، وعلى ما يدل عليه شيء منها.

والثاني: قوانين تلك الألفاظ... إن الألفاظ الدالة في لسان كل أمة ضربان مفردة ومركبة... وعلم اللسان عند أمة ينقسم سبعة أجزاء عظمى: علم الألفاظ المفردة، علم الألفاظ المركبة، علم قوانين الألفاظ عندما تكون مفردة، قوانين الألفاظ عندما تركب، قوانين تصحيح الكتابة، قوانين تصحيح القراءة، وقوانين تصحيح الأشعار))[1]. فالدارس يلاحظ تفطن الفارابي لطبيعة اللسان كونه موضوع الدراسة العلمية التي تقنن بنى الظواهر اللغوية بوصفها ظاهرة عامة لدى مختلف الأجناس البشرية.

ونجد مصطلح اللساني عند ابن خلدون (808هـ) بوصفه موضوعا للدراسة العلمية شائعا ومألوفا، إذ إنه أفرد فصلا في مقدمته عنونه بـ: "في علوم اللسان العربي" ثم أدرج تحت هذا العنوان " علم النحو. علم اللغة . علم البيان . علم الأدب"[2].

- **لدى المحدثين**

يُعرّف أندريه مارتينيه اللسان بأنه: ((أداة تبليغ يتم وفقها تحليل التجربة البشرية بكيفية مختلفة، عند كل قوم إلى وحدات ذات محتوى دلالي ومركب صوتي هي الكلمات وإن المركب

[1] أبو نصر الفرابي، إحصاء العلوم، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان،1991، ص 10 - 9.

[2] اين خلدون، المقدمة، ج: 2، ص711.

الصوتي يتقطع بدوره إلى وحدات متمايزة متوالية هي الصوتيات وتكون بعدد محدود في كلّ لسان، إلا أن طبيعتها وعلاقاتها المتبادلة تختلف أيضا من لسان إلى لسان آخر، يتضمن هذا:

– أننا نخصص مصطلح لسان للإشارة إلى أداة تبليغ خاضعة للتقطيع المزدوج ومتجلية صوتيا.

– أنه ماعدا هذا الأساس المشترك مثلما يبينه المصطلحان اللذان سبق ذكرهما "مختلفان" و"تختلف"، لا شيء يُعدّ لسانيا حقا يتفلت من الاختلاف من لسان إلى لسان آخر، ففي هذا المعنى يجب أن نفهم التأكيد الداعي إلى كون الظواهر اللسانية اعتباطية أو عرفية))[1].

واللسان عند فيرديناند ديسوسير[2] مذكور في عدة مواقع من كتابه "علم اللغة العام"، الذي أشار فيه إلى اللسان ضمن تحديده لمفهوم اللغة، مشيرا إلى أن اللغة جزء من اللسان مع التركيز على أهمية هذا الجزء، والقصد من وراء استعمال سوسير لمصطلح اللسان –على مايبدو– الكلام؛ أي الأداء الفعلي للملكة الذهنية التي يمتلكها كل فرد وهي اللغة، ويقول في هذا الصدد: ((اللسان له جانب فردي وجانب اجتماعي، ولا يمكن أن نتصور أحدها بغير الآخر، أضف إلى ذلك أن اللسان ينطوي دائما على وجود نظام ثابت، كما ينطوي على عملية التطور، فهو في كل لحظة نظام قائم بذاته ونتاج للزمن الماضي...))[3]. وخلال شرح سوسير

[1] أندريه مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، تح: سعدي زبير، دار الآفاق، الجزائر، ط: 1،ص24.

[2] فردناند ديسوسير: أشهر لغوي في العصر الحديث، ولد في جينيف ودرس بجامعاتها، تحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة لايبزك، شغل منصب أستاذ بالجامعة مابين(1891/1881)،وأصبح أستاذ علم اللغة العام في جامعة جينيف سنة1907 إلى أن وافته المنية سنة1913.

ينظر: فيرديناند ديسوسير، علم اللغة العام، ص3.

[3] المرجع نفسه، ص27.

لمفهوم اللسان يقول: ((...وعلى العموم: اللسان متعدد الجوانب، غير متجانس–يشتمل على عدة جوانب في آن واحد– كالجانب الفيزياوي(الطبيعي)، والجانب الفسلجي(الوظيفي)، والجانب السايكولوجي(النفسي)، واللسان ملك للفرد والمجتمع، لا يمكن أن نصنفه إلى أي صنف من أصناف الحقائق البشرية، لأننا لا نستطيع أن نكشف عن وحدته))[1].

ويضيف سوسير قائلا: ((... ويمكن دعم هذا الرأي باللجوء إلى تعريف واحد للسان المنطوق، فكلمة artticulus تعني في اللاتنية عضوا أو جزءا أو مقطعا من سلسلة، فإذا طبقنا هذا على اللسان فإنه يعني تقسيم سلسلة منطوقة إلى مقاطع أو تقسيم سلسلة من المعاني في وحدات ذات معنى، وتستخدم الألمانية gegliederte sprache للتعبير عن المعنى الثاني))[2].

كما أفرد سوسير كلاما حول دراسة اللسان قائلا: ((إذن فدراسة اللسان تتكون من جانبين: الجانب الأساسي وهو الذي هدفه اللغة، وهو اجتماعي محض مستقل عن الفرد، وهذا الجانب سايكولوجي في جميع صفاته. والجانب الفرعي(الثانوي) وهدفه الجزء الفردي من اللسان؛ أي الكلام بما في ذلك العملية الصوتية، والجانب الفرعي هذا سايكوفيزياوي))[3].

ومنه فإن الاهتمام في دراسة اللسان –حسب سوسير– ينصب حقيقة على أمرين اثنين، أولهما البحث في الاستعمال اللغوي العام داخل المجتمع اللغوي الواحد، والثاني هو البحث في الأداء الفردي والاستعمال الشخصي بكل ما يحمله من ملامح نطقية صوتية

[1] فيرديناند ديسوسير، علم اللغة العام، ص27.

[2] المرجع نفسه ، ص28.

[3] المرجع نفسه ، ص37.

وفيزيائية خاصة بكل فرد، فالأول هدفه اللغة في حد ذاتها، والثاني الاستعمال الفردي لتلك اللغة.

3- تعريف اللسانيات

ب- لغـة

ورد عن ابن فارس في مقاييس اللغة قوله: ((اللام والسين والنون أصل صحيح واحد يدل على طول لطيف غير بائن في عضو أو غيره ... واللّسن: اللغة، يقال: لكل قوم لِسن أي لغة. وقرأ ناسٌ: وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه))[1].

وفي لسان العرب نقل ابن منظور عن ابن سيده قوله: ((اللّسان المِقول، يذكّر ويؤنّث والجمع ألسنة فيمن ذُكّر..وألسُن فيمن أنث.. وإن أردت باللسان اللغة أنّثت يقال: فلان يتكلم بلسان قومه))[2]،ويضيف أيضا((واللّسن بكسر اللام: اللغة، واللسان: الرسالة. وحكى أبو عمرو، لكلّ قوم لِسن أي لغة يتكلمون بها... واللّسن: الكلام واللغة))[3].

ت- إصطلاحـا

أطلق الدارسون العرب على هذا العلم مصطلحات عديدة، فمنهم من وقف عند مصطلح اللسانيات واللسانيات والألسنية، والبعض الآخر عند مصطلح علم اللغة وما هي إلا مترادفات تشرح طبيعة تلك الدراسة والخلفية الثقافية للساني المتأثر بالفكر التراثي العربي

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، ج: 5، ص246 – 247.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة: لسن.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة: لسن.

القديم، حيث أن كل تلك المسميات لا تبتعد عن التفسير المعجمي أو اللغوي للمصطلح سواء بالفتح أو الكسر أو التسكين.

ويرجع اصطلاح اللسانيات كأول ظهور له في ألمانيا (linguistik)، لينتقل الاستعمال بعد ذلك إلى فرنسا (linguistique) ابتداء من سنة 1826، ثم في إنجلترا (linguistics) ابتداء من سنة 1955، أما في الثقافة العربية المعاصرة فإن أول ظهور له كان سنة 1966 على يد اللساني عبد الرحمان حاج صالح، الذي اقترح صيغة (لسانيات) قياسا على صيغة (رياضيات) التي تفيد العلمية[1].

وفي حديث سوسير عن موضوع علم اللغة أو موضوع اللسانيات عموما فيقول: ((تضم مادة علم اللغة جميع مظاهر الكلام عند الإنسان، سواء كان ذلك في المجتمعات البدائية أو المتمدنة، وفي الفترات الكلاسيكية أو الفترات المتأخرة، ولا ينبغي للّغوي أن يدرس في كل فترة من الفترات اللسان الصحيح واللغة المنمقة فحسب بل جميع أنواع التعبير الأخرى أيضا، يُضاف إلى كل ذلك شيء آخر وهو طالب أن اللغوي لا يستطيع أن يلاحظ اللسان مباشرة في أغلب الأحيان، فعليه أن يدرس النصوص المكتوبة، فهو لا يستطيع التوصل إلى التعبيرات التي تبتعد عنه من حيث الزمان أو المكان إلا من خلال هذه النصوص))[2]. فموضوع اللسانيات ومادتها بحسب سوسير هو الكلام البشري بكل أشكاله، وبمختلف مجتمعات استعمال هذا الكلام من أقدم الشعوب إلى حديثها دون استثناء، ولا يخص بذلك

[1] ينظر: مباحث في اللسانيات، أحمد حساني، ص23. نقلا عن: عبد الرحمان حاج صالح، مدخل إل علم اللسان الحديث، مجلة اللسانيات، 1972، ص29.

[2] فيرديناند ديسوسير، علم اللغة العام، ص24.

نوعا أو نمطا خاصا للكلام كالكلام الأدبي أو المنمق، بل إن كل أشكال الكلام على بساطتها موضوع لدراسة علم اللغة الحديث.

من هذا نستنتج أن دارس اللسانيات أو عالم اللغة معني بدراسة كل ما يتعلق بالتعابير البشرية المراد بها التواصل بين الأفراد، بغض النظر عن اللغة أكانت منطوقة أو مكتوبة ...الخ. فجميعها أشكال للغة أو الكلام المُراد به التواصل بين البشر. ومنه فجميع لغات العالم قديمها وحديثها، موضوع للدراسة داخل مجال علم اللغة.

ويرى دي سوسير أن مجال علم اللغة أو اللسانيات يجب أن يشمل:

- وصف تاريخ جميع اللغات المعروفة، ويعني ذلك تتبع تاريخ الأسر اللغوية وإعادة بناء اللغة الأم لكل أسرة، على قدر المستطاع.

- تحديد القوى التي تعمل بصورة دائمية وعامة في جميع اللغات واستنتاج القواعد العامة من جميع الظواهر التاريخية الخاصة.

- تحديد معالمه وطبيعته. أي تحديد علم اللغة والاعتراف بنفسه.

ومنه فإن أهم ما جعل اللسانيات في القرن التاسع عشر علما حديثا، هو إخضاع الظواهر اللغوية لمناهج البحث العلمي، خلافا لما كان عليه الحال من قبل، إذ كانت علوم اللغة في أوروبا تتصف بالذاتية والتخمين والتأمل العقلي البعيد عن الموضوعية[1].

[1] فيرديناند ديسوسير، علم اللغة العام، ص24.

وعرّفت اللسانيات على أنها: ((الدراسة العلمية والموضوعية للسان البشري من خلال الألسنة الخاصة بكل مجتمع، فهي دراسة للسان البشري، تتميز بالعلمية والموضوعية، فالعلمية نسبة إلى العلم وهو بوجه عام المعرفة وإدراك الأشياء والحقائق على ما هي عليه وبوجه خاص دراسة ذات موضوع محدد، وطريقة ثابتة تنتهي إلى مجموعة من القوانين، كما أن العلم وجهان: علم نظري بحت، وعلم تطبيقي تجريبي))[1].

والعلمية سمة لكل دراسة تستخدم الأسلوب العلمي الممنهج والدقيق، وذلك من خلال:

- ملاحظة الظاهرة والتجريب والاستقراء المستمر.
- الاستدلال العقلي والعمليات الافتراضية والاستنتاجية.
- استعمال النماذج والعلائق الرياضية للأنساق اللسانية مع الموضوعية المطلقة.

أما الموضوعية فنسبة إلى الموضوعي، وهو مشتق من الموضوع، والموضوعية طريقة العقل الذي يتعامل مع الأشياء والحقائق على ما هي عليه فلا يشوهها بنظرة ضيقة أو تحيّز ذاتي[2].

ويعرف أندري مارتينيه اللسانيات أو علم اللغة قائلا: ((اللسانيات هي الدراسة العلمية للغة البشرية، ولا يُقال على دراسة ما إنها علمية إلا إذا اعتمدت على ملاحظة الأحداث وامتنعت عن اختيار ما ضمن تلك الأحداث باسم بعض المبادئ الجمالية أو الأخلاقية،

[1] ينظر: أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص24.

[2] ينظر: أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص25.

فالعلمي إذن يقابل المعياري، وإنه لمن الأهمية بمكان أن نلح على الخاصية العلمية وليس الخاصية المعيارية لهذه الدراسة، وبما أن موضوع هذا العلم هو أحد الأعمال البشرية فإن الميل فيه شديد إلى التخلي عن مجال الملاحظة غير السطحية وإلى الانزلاق إلى فرض سلوك معين ثم إلى التخلي أيضا عن تسجيل ما يُقال حقًا إلى سنِّ ما يجبُ أن يُقال. إن الصعوبة التي تكمن في تحرير اللسانيات العلمية من النحو المعياري تذكّر بالصعوبة التي تكمن في تحرير علم حقيقي للسلوك من علم الأخلاق))[1].

ويضيف مارتينيه: ((إن التاريخ قد بيّن لنا أنه حتى عهد قريب جدا كان أغلب الذي يهتمون باللسان أو اللغات يفعلون ذلك بنوايا معيارية مجهور بها أو واضحة في أعمالهم، واليوم أيضا إن الجمهور "الفرنسي" حتى المثقف منه يجهل تقريبا وجود علم اللسان ينفرز عن النحو المدرسي وعن الأعمال المعيارية للإخباري الاجتماعي، لكن اللساني المعاصر أمام أقوال مثل: "كان الأولاد قائمون" و"كتبوا التلاميذ" و"أهلا فيك"، يمتنع في ذات الآن عن أن ينقاد إلى حمية الصفائيين أو إلى ابتهاج المجددين (أعداء التقليديين) إنه يرى في تلك الأقوال بكل بساطة، ظواهر لابد من تسجيلها وشرحها في إطار الاستعلامات التي تظهر فيها، وإنه لا يحيد عن دوره إن هو لاحظ اعتراضات بعض السامعين لها أو هزئهم بها، أو لاحظ لامبالاة بعضهم الآخر بها، ولكنه يمتنع على الحكم لها أو عليها))[2].

[1] أندريه مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، ص12.

[2] أندريه مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، ص12.

واللسانيات في أبسط تعريفاتها هي((علم يدرس الظواهر اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية وكذلك مناهج البحث في اللغة كالتاريخي والمقارن وغيره))[1]. ويندرج تحت اللسانيات العامة كل من العلوم الآتية:

- علم الأصوات(phonetique)
- علم الفونيمات أو الفونولوجيا (phonologie)
- علم الصرف(morphologie)
- علم اللهجات(dialectologie)
- اللسانيات الوصفية(linguistique descriptive)
- اللسانيات المعيارية(linguistique prescriptive)
- اللسانيات التقابلية (linguistique contrastive)
- اللسانيات الرياضية (linguistique mathematique)
- علم النحو (syntaxe)
- علم الدلالة(semantique)
- اللسانيات التاريخية (linguistique historique)
- اللسانيات المقارنة (linguistique quecomparative)
- اللسانيات الشمولية(linguistique universelel)

[1] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط: 1، 2008، ص10.

- اللسانيات الجغرافية(geolinguistique)
- اللسانيات الاجتماعية(sociolinguistique)
- علم الأسلوب(stylistique)
- اللسانيات النفسية(psycholinguistique)
- علم أمراض الكلام(pathologie du langage)
- فن صناعة المعاجم(lexicographie)
- اللسانيات التعليمية(linguistique pedagogique)[1].

ولكل تخصص من هذه التخصصات قواعد ضابطة، ومتخصصون ذوو أصول لسانية في بداياتهم العلمية، بيد أن التخصص وطلب الدقة في الكثير من الجزئيات جعل مسالكهم تتطور إلى أن تستقر في علم جديد أصله اللسانيات، وفرعه دقيق يحمل اسم تخصص وليد لعلم اللغة الحديث، الأمر الذي يزيد من غنى اللسانيات وطواعيتها لمناسبة مختلف المجالات وعبر كل الأزمان. فالانطلاقة كانت مع سوسير غير أن امتدادات الفروع اللسانية باقية ومستمرة مع التطور الحاصل على مختلف المستويات في عصر العولمة والتكنولوجيا.

4- مستويات التحليل اللساني

[1] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص10 . 15.

بالنظر إلى الأبنية التي تتكون منها اللغات الطبيعية، فإن مستويات التحليل اللغوي أو التحليل اللساني فيها يكاد يكون واحدا، فلكل لغة صوت وبنية وتركيب ودلالة أو معنى، ودراسة هذه العناصر المكونة لبنى النصوص اللغوية ظهر مصطلح التحليل اللغوي (قديما) أو التحليل اللساني(في العصر الحديث)، وإن اللساني يجدر به تناول هذه المستويات بالوصف والتحليل الدقيق الممنهج، فالمحلل اللساني يشبه إلى حد كبير –في عمله– النحوي العربي القديم في الوصف والتحليل الإجرائي، غير أن الاختلاف يكمن في المنهج وطرق تناول مستويات اللغة.

فالمحلل مفكك للظاهرة اللغوية من حيث المستويات المكونة للغة، من أصغر وحدة صوتية مرورا بوظيفة تلك الوحدة ثم تحليل تكوّنِ بُنيتها وصولا إلى تركيبها في شكلها الأخير (الكلمة، الجملة،... لتوحي تلك الأخيرة بمعنى معين تتميز به. وهنا تنكشف خاصية البنى ومميزاتها عن غيرها. ولأن تركيب اللغة نظام معقد إلى حد ما، فُرض على المحلل اللساني الاستعانة بأكثر من منهج واحد للتمكن من تفسير ظواهر اللغة وبيان خصائصها. من أصغر وحداتها ومكوّناتها وصولا إلى أكبر عناصرها(النص).

ولأن طريقة الإجراء الوصفي التحليل تخضع منهجيا إلى طبيعة الموضوع الذي يشكل مادة البحث، ولأن موضوع اللسانيات هو اللسان ذاته أو اللغة في الاستعمال فإن الدراسة تتكامل بدراسة كل من[1]:

أ- **المستوى الصوتي:** وهو نوعان:

- **طبيعي:** يتكون من جانبين:

- **جانب فيزيولوجي(عضوي):** يتعلق بالجانب النطقي(جهاز النطق)، الجانب النحوي(جهاز السمع).

- **جانب فيزيائي:** يتعلق بالأصوات في مظهرها الفيزيائي، أي حينما تتحول الذبذبات الصوتية إلى أمواج عبر الأثير.

- **لغوي:** يتعلق بالأصوات اللغوية بوصفها الحامل المادي للأفكار والدلالات أثناء الإنتاج الفعلي للكلام في الواقع اللغوي الفعلي.

وقد ظهر في رحاب هذا التصنيف علمان فرعيان يتناولان الجانبين المشار إليهما أعلاه[2]:

[1] ندى سعود عبد العزيز الدايل، مستويات التحليل اللغوي (المستوى الصوتي , والصرفي . و التركيبي , والدلالي)، جامعة الملك سعود، كلية الدراسات التطبيقية و خدمة المجتمع، 2018/02/04،

. http://fac.ksu.edu.sa/nsaldayel/course-material/55265

[2] أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص25-26.

. **علم الأصوات العام:** يدرس الجانب الفيزيولوجي (أي الجانب التشريحي) والفيزيائي.

. **علم الأصوات الوظيفي:** يدرس الأصوات اللغوية من حيث هي عناصر وظيفية (وحدات نطقية-سمعية تشكل معنى)[1].

ب- المستوى الصرفي:

إضافة إلى المستوى الصوتي الذي ينظر فيه إلى اللغة كبنية صواتية تتشكل من عدد من العناصر المحدودة التي تقوم بينها علاقات صواتية معينة، تظهر اللغة كبنية صرافية تتكون من عدد غير محدود من الوحدات اللغوية الدالة هي الصرفيات أو المورفيمات[2].

ت- المستوى النحوي: يرتبط بالعلاقات الوظيفية للبنية التركيبية الأساس (المكونات النحوية) في لسان ما، وله علم فرعي ينعت ب"علم التراكيب".

ث- المستوى الدلالي: يتعلق بالدلالات اللغوية في لسان ما، وله علم خاص ينعت ب((علم الدلالة))[3].

[1] أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص26.

[2] محمد الوادي، أبحاث صواتية وصرافية في اللغة العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط: 1، ص42.

[3] أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص26.

الفصل الأول

المستوى الصوتي

المبحث الأول: الانسجام الصوتي

المبحث الثاني: الجرس اللفظي

المبحث الثالث: التكـــــرار

المبحث الرابع: التـــــوازي

توطئة

غالبا ما تبدأ الدراسات اللسانية التحليلية بالمستوى الصوتي والذي يحمل صدارة المستويات اللغوية، ويمكن اعتبار أنه من أشمل التعريفات اللغوية التي مرّت على مصطلح اللغة هو تعريف ابن جني؛ حيث إنه بدأ تعريف المصطلح بذكر انه أصوات.. وكأنه يشير إلى أن أول مكوّن للوحدات اللغوية وأصغرها هو الصوت أو الفونيم، وعلى هذا الأساس نبدأ دراستنا لأعمال الشاعر سعد مردّف انطلاقا من الصوت، نظرا لما للتراكيب الصوتية من أهمية في الدرس اللساني عموما، والتحليل اللغوي للنصوص بصفة خاصة، فهي . التراكيب الصوتية – أهم القنوات التفاعلية بين المتلقي والنص، فضلا عن كونها جسرا يربط بين المستويات اللغوية الأخرى بعضها ببعض، يقول أولريش في هذا الصدد: ((تقدّم عناصر المستويات اللغوية المختلفة تنوعا في البناء الأسلوبي تبعا لخصائصها. فالوسائل الخاصة بمجال الصوتيات والصويتيات الوظيفية يقصد بها الصبغة الصوتية للتعابير مثل:

Assonanz	Alliteration	Phyh-mus
السجع/ الجناس	كلمات متلاحقة تبدأ بالحرف نفسه	الإيقاع

Klang	Klangymbolik	Reim	Lau
جرس الصوت	النغمة/ الرنين	رمز الرنين	القافية

وتتوفر هذه الصفات قبل كل شيء في الشعر))[1].

[1] ينظر: أولريش يوشل، الأسلوبية اللسانية، تر: خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، وزارة الثقافة والإعلام، نادي جدة الأدبي، السعودية، ع: 13، 2000، ص141.

حظيت دراسة الجانب الصوتي ودلالاته، باهتمام كبير بين جمهور اللغوين وعُدّت من أهم القضايا اللغوية التي ينبغي على كلّ دارس الاطلاع عليها–الدراسة الصوتية أو الدرس الصوتي– وهذا يفسّر الكم الهائل لمؤلفات المتخصصين للكتابة عن هذا المجال الدقيق والمهم والواسع، فنجد ابن جني مثلا في كثير من كتبه يربط بين إسم الشيء وطبيعته إذ يقول:((إن كثيرا من هذه اللغة وجدته مضاهيا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبّر عنها..ألا تراهم قالوا: قَضَمَ في اليابس، وخَضمَ في الرّطب، وذلك لقوة القاف وضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى والصوت الأضعف للفعل الأضعف))[1]. والمُلاحظ أن في هذا النص إشارة واضحة لاهتمام العرب لما يسمى بالدلالة الصوتية كمفهوم صوتي جرى تحديده إصطلاحيا في الفكر الصوتي الحديث.

كما نجد شبيها لهذا الرأي عند سيبويه الذي أشار إلى وجود علاقة بين الصوت والدلالة, حيث ربط بين الصيغة الصرفية ودلالاتها، فذهب إلى أنَ صيغة فعلان تدل على معناها من الزعزعة والاضطراب، يقول: ((ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تضاربت المعاني قولك: النزوان والنقران والقفزان، وإنما هذه الاشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله العسلان والرتكان ومثل هذا الغليان، لأنه زعزعة وتحرك))[2].

وتقوم الدلالة الصوتية على التغيير الاستبدالي الفونيمي((أي باستخدام المقابلات الاستبدالية بين الألفاظ، حتى يحدث تعديل أو تغيير في معاني الألفاظ لأن كل فونيم مقابل

[1] ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ج: 1، ص65.

[2] سيبويه، الكتاب، تح : عبد السلام هارون، ط: 2، القاهرة، مطبعة الخانجي، 1982، ج:2، ص14.

استبدالي لآخر، فتغيره أو استبداله بغيره لابد أن يعقبه اختلاف في المعنى، كما نقول في العربية: نفر ونفذ، فبمجرد استبدال الراء بالذال يتغير معنى الكلمتين بصورة آلية))[1].

ينقسم المستوى الصوتي إلى قسمين أساسيين، يكمل أحدهما الآخر، وهما (الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي)، وقبل الخوض فيهما يجدر بنا أن نوضح مفهوم الإيقاع في الفكر الصوتي.

إن موسيقى الشعر، أو الإيقاع الشعري.. مفهوم يسري على مجموع الأصوات المكوّنة لتضام الألفاظ والكلمات مع بعضها البعض داخل بناء البيت الشعري، ارتبط عند المفكرين بالشعر لا غير، فهذا الخليل مثلا يسمي مؤلفه كتاب الإيقاع في هذا المعنى، ومن هنا ندرك مدى ملازمة كلمة الإيقاع للشعر. وارتباطه بصدق ما فيه كونه موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر، التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها فتأتي الموسيقى رمزا دالا موحيا[2].

يلجأ الشاعر في إبداعه إلى الإيقاع طلبا للتناغم الموسيقي الذي يصدّق به مشاعره وأحاسيسه في طابع موسيقي لا يتقن لحنه إلا وتره في لون موسيقي خاص، ذلك كونه يمثل ((حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطا حميما بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية من جهة أخرى))[3].

وعلى هذا الأساس فإن كل قصيدة، تتميز بنغمة خاصة متفقة وانفعالات الشاعر، بحيث تستولي على آذان المستمعين. وهكذا كان من الضروري بمكان موافقة الإيقاع

---

[1] عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، عمان، الأردن، ص166 .

[2] عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الإسلامية، الزرقاء، الأردن، ط:1، 1985، ص23.

[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:3، 1987، ص230.

الموسيقي لطبيعة انفعالات الشاعر وأحاسيسه، حتى يجسد تجربته وموقفه بصدق ودون تكلّف. ذلك أن الوظيفة الأسمى للإيقاع((قائمة على استنفاد الطاقة الشعورية التي تغوص في أعماق النفس، لتصحيها من غفوتها بشعور خاص، وتجعلها جديرة الانتباه لها، قبل أن يتجه انتباهها نحو فك مغالق الألفاظ في السياق))[1]. وهذا ما يجعل موسيقى القصيدة هذه((موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر، التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها فتأتي الموسيقى رمزا دالا موحيا))[2].

وعن أهمية الإيقاع يضيف شوقي ضيف قائلا بأن ((الموسيقى لب الشعر وعماده الذي لا تقوم قائمة بدونه))[3] ؛ لأن القصيدة الموسيقية هي" قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية" [4]. وقد أشار الجاحظ في مذهب تعريفه للشعر إلى الصلة الرابطة بين اللغة والموسيقى الشعرية في النص فصور ذلك في قوله ((والعرب تقطّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتضع الموزون على الموزون))[5]، إذ يزيد الوزن من عذوبة الشعر ويحافظ على حلاوته أثناء التعبير أو التبليغ في صورة فنية رائعة، تحيك تجربة شعرية شعورية منفردة ومُميّزة لكل شاعر عن الآخر.

---

[1] سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 1، 2011، ص134.

[2] عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص23.

[3] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 2، 1966، ص151.

[4] منح الخوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص30.

[5] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج: 1، ص385.

وعليه تجب مراعاة اختيار النمط الإيقاعي بعناية كونه يشكل لُحمة الانسجام والتناغم الداخلي بين ألفاظ النص وتراكيبه ووزنه وانفعالاته ذلك أن الشعر لا يستعير موسيقاه من فن آخر، بل يستمدها من اللغة. الأمر الذي جعل اللغة في نطاقها الإيقاعي من أبرز الوسائل الفنية ارتباطا بالوزن الشعري في تشكيل القصيدة، والأوزان هنا "ليست عنصرا مضافا إلى اللغة، بل هي عنصر في اللغة، لا يمكن أن تتحقق إلا في داخلها، والأوزان التي تكتسب طبيعتها وقيمتها من طبيعة اللغة وقيمتها، وليس العكس، بمعنى أنه إذا كانت اللغة جديدة، أي إذا كانت الرؤية جديدة فالأوزان حتى لو كانت مما استعمله القدماء تتحول في إطار اللغة الجديدة وتصبح عنصرا جديدا[1].

وعلم الأصوات قائم أساسا على تحليل مخارج ومداخل الحروف من وإلى الأذن مرورا بقنوات فيزيائية تمر عبر جهاز نطقي وآخر سمعي لتصل أخيرا إلى متلق ومتذوق يمتلك حسا فنيا يفسر ويحلل ما وراء الأصوات ليبلغ مقصد الناظم. حيث((.. لا شيء أسبق إلى ألأسماع وأوقع في القلوب، وأبقى على الليالي والأيام من مَثَل سائر وشعر نادر))[2] فالشعر كما عرّفه الأقدمون" قول موزون مُقفّى يدلّ على معنى[3] ليصبح تعريف الشعر محصورا في: الوزن والقافية، حيث لا وجود لهما في غير الشعر، فسحر الشعر – فضلا عن بلاغة التعبير – وزن منظوم وقافية عذبة تشد الأسماع لحب الإصغاء. فليس مبالغة القول بأن الوزن هو: ((الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيّرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح

[1] ينظر أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الدستور، مؤسسة العروبة، لندن، المملكة المتحدة، ع: 391، 1985، ص 48.

[2] ينظر: أبوهلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)،، تر:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1981، ص155.

[3] ينظر: قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص64.

شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن))[1]. وفي سياق الوزن والموسيقى الشعرية يتحدّد وجود الايقاع في الشعر من خلال عدد من الصور والمظاهر الصوتية نفصل فيها كلا في مكانه.

حيث يعد الإيقاع في الشعر المحك الذي يقيس جمالية الإبداع الخطابي في الكتابة الشعرية، إذ تتم من خلاله صياغة دفقة شعورية وانفعالات شعرية للشاعر، بل إن الموسيقى الداخلية هي مقياس التفاضل بين الشعراء يقول شوقي ضيف موضحا ذلك: ((ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف، و حركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء)) [2]. فشوقي ضيف يؤكد في نصه أن الموسقى الشعرية كامنة في تلاحم الألفاظ وتناغم الأصوات داخليا. فالدفقة الشعورية تتصاعد وتتنازل بناء على قوة وضعف الكلمة أو الصوت.

وعليه، فقد حظيت الموسيقى الشعرية بمقام كبير يظهر من خلال كمّ الدراسات التي تناولتها، نظرا لربطها ((بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية فكلما كان الشاعر منفعلا وكانت عاطفته ثائرة،كانت موسيقى شعره سريعة، سواء أكان شعره وصفا أم مدحا أم غزلا))[3]. وهو ما يمكن للقارئ إحساسه بالأذن السمعية المرهفة التي تشعر ((بوجود حركة داخلية داخل إطار البيت أو المقطوعة الشعرية، تحمل حيوية متنامية،

[1] محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص168.

[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص97.

[3] أحمد نصيف الجنابي، موسيقى الشعر: هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه ؟، مجلة الأقلام، العراق، ع:1، مج: 4، 1964، ص126.

تمنح في بداية الأمر ذلك التتابع المقطعي وحدة نغمية عميقة تعمل على نقل مضمون القصيدة))[1]. يقول عز الدين إسماعيل في هذا السياق ((القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق))[2] لكن في اجتماعهما وحدة كلّية جمالية تضفي لمسة شعرية مميّزة على القصيدة فهي والشعر –كما يقول شوقي ضيف– صنوان لا يفترقان مهما تقدم الزمان وارتقى الإنسان[3]. كما يؤكد ذلك كنانة في قوله: ((فإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثّلة في الوزن والقافية هي الجانب الذي يمكن أن يشترك في استخدامه كل الشعراء على الرغم من خصوصية استخدامهم له، فإنّ الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص الذي يميز أسلوب الشاعر عن آخر، إنها البصمة التي تطبع القصيدة بطابع الشاعر المتميز الذي لا يمكن أن يشترك معه شاعر آخر في صياغته وتشكيله، وذلك من خلال استخدامه المتميز وانتقائه لكلماته وحروفه التي تنسجم مع جوّ القصيدة))[4]. ويقصد بالإيقاع أو الموسيقى الشعرية ((ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه، وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيره ليناسب

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص230.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، 2007، ص64.

[3] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص151.

[4] نهيل فتحي أحمد كتانه، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2000، ص168.

تجربته الخاصة. فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر))[1].

انطلاقا مما سبق الحديث عنه في جمالية الموسيقى الشعرية نقوم هاهنا بدراسة بعض من قصائد الشاعر سعد مردّف وإبراز جماليات الإيقاع في نظمه الشعري وتركيبه الإيقاعي. وعليه نكتفي ببعض الصور والنماذج للموسيقى الشعرية مجسدة في العناصر الآتية:

- الانسجام الصوتي.
- الجرس اللفظي.
- التكرار
- التوازي.

المبحث الأول: الانسجام الصوتي

[1] إيمان خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمّان، الأردن، ط:1، 2008، ص278.

الانسجام لغة ((سجم: سَجَمَتِ العينُ الدَّمعَ والسحابةُ الماءَ تسْجِمُهُ وتسْجُمُهُ سَجْما وسُجُوما وسَجَمانا، وهو قطران الدمع وسيلانه قليلا كان أو كثيرا، وكذلك الساجم من المطر، والعرب تقول دمع ساجم، ودمع مسجوم: سَجَمَتْهُ العينُ سجما وقد اسجمه وسجَّمه والسَّجْم الدمع وأعين سجوم: سواجم، قال القطامي يصف الإبل بكثرة ألبانها:

ذوارِفُ عَينَيَها من الحفل بالضَّحى *** سُجُوم كتَنضاح الشَّنان المُشرَّب

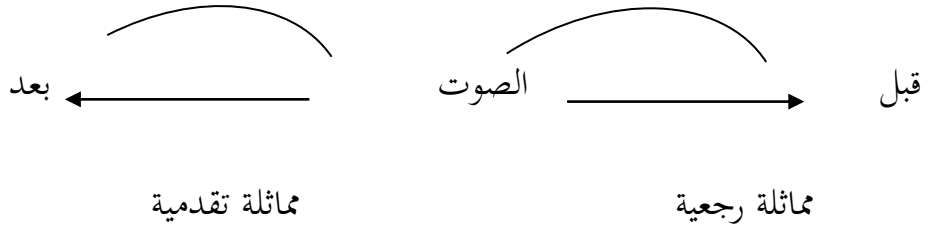
وكذلك عين سجوم وسحاب سجوم وانسجم الماء والدمع فهو منسجم إذا انسجم أي انص))[1].

أما اصطلاحا فالانسجام الصوتي يعني تأثر الأصوات اللغوية بعضها ببعض في نوع من المماثلة أو المشابهة بينها بحكم المجاورة والقرب في الصفات أو المخارج، يقول ظافر الجياشي في هذا الصدد: ((فالانسجام الصوتي خاضع لموقعية الأصوات، وتآلفها في شكل تتابعي معين؛ ليعطي دلالة معينة تحقق اللغة من خلاله التفاهم بين أفراد المجتمع، والكلام البشري يعد بمثابة سلاسل صوتية يرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا، فالمتكلم لا يعبر عن خلجات نفسه، ولا يبين مقاصده، وأغراضه بأصوات مفردة منعزلة مجردة، بل ينتج كلمات وجملا مادتها الأساسية الأصوات في اللغة المنطوقة، والحروف في اللغة المكتوبة))[2]. ولعل وجه شبه التعريفين (اللغوي والاصطلاحي) يكمن في التآلف والاندماج والتفاعل بحكم الاحتكاك الذي يؤدي حتما إلى التأثر، فكما ينسجم الماء والسحاب ويتآلف تفعل الأصوات فانسجامها يؤدي إلى تتابعها وتآلفها تبعا لتشكل مجتمعة معنى ما.

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009، مادة: س ج م.

[2] ينظر: زهراء جاسم محمد، شعر سعد علي مهدي : دراسة صوتية، رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، كلية الآداب، 2016، ص16.

والانسجام الصوتي في الدرس الصوتي الحديث يسمى التماثل أو المماثلة أي تقريب صوت من صوت، صامتا كان أو صائتا، يعرفه دانيال جونز بأنه ((استبدال صوت بصوت آخر تحت تأثير صوت ثالث قريب منه، في الكلمة أو في الجملة))[1]. إذن فعلاقة الصوت بما قبله وما بعده لا تخرج عن النطاق التأثري؛ فإن تأثر الصوت بما بعده فالمماثلة تقدمية، وان حدث العكس فالمماثلة رجعيه، جاء في كتاب الصرف العربي التحليلي: ((فإذا تأثر الصوت بما قبله فإن التأثر يسمى القبلي، وإذا تأثر بما بعده، فإنه يسمى البعدي أو الرجعي، وإذا كان التأثر كليا يؤدي إلى انتقال الصوت المتأثر إلى خصائص الصوت المؤثّر كلها، فإنه يسمى التأثر الكلي، وإذا تأثر ببعض صفاتها، فإنه التأثر الجزئي، لأن التأثر هو التغيّر التركيبي الذي يصيب الصوت من جهة الصلة التي تربطه بالأصوات الأخرى، أي أن هذا التأثر مشروط بتجمع صوتي معيّن، دون أن يكون عاما في الصوت في كل ظروفه وسياقاته، وقد عدّه بعض العلماء يدعو صورتين مختلفتين إلى التماثل أو التقارب))[2] كما هو موضح في الخطاطة التالية:



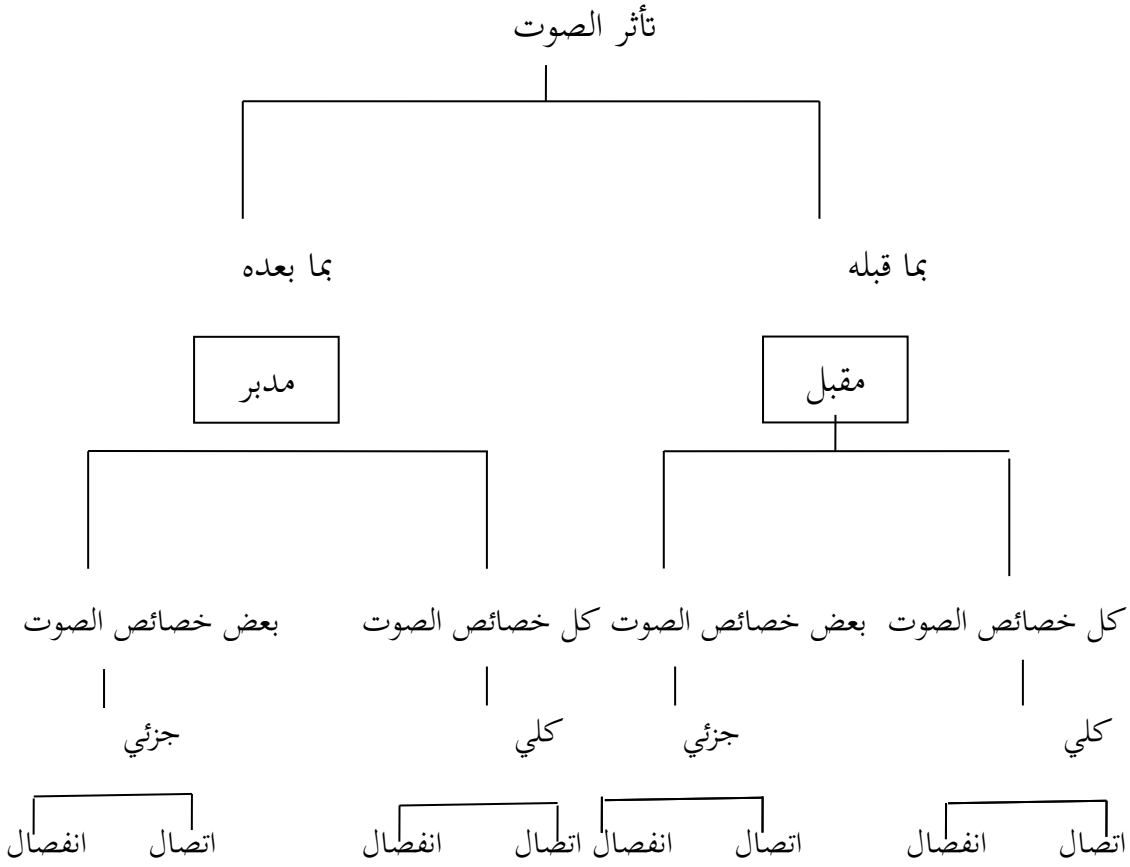
الشكل1: التأثر الصوتي

فالتأثر الصوتي يكون جزئيا أو كليا نظرا لطبيعته، فالكلي يجمع الصفة والمخرج، والجزئي بواحدة منهما، يقول عبد الصبور شاهين: ((ومن البيّن أن التأثر قد يكون

[1] ينظر: رمضان عبد التواب، التطور اللغوي، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:3، 1993، ص30.

[2] يحيى عبابنة، الصرف العربي التحليلي –نظرات معاصرة–، دار الكتاب الثقافي، ص31.

جزئيا، بمعنى أن يفقد الصوت صفة من صفاته كالجهر والهمس، ويتحقق الصوت حينئذ ببعض صفاته الأخرى، وقد يكون كليا بمعنى أن يفقد الصوت وجوده كله ويصبح صوتا آخر))[1]، ذلك ما أشار إليه رمضان عبد التواب موضحا أشكال التماثل الصوتي في الرسم الآتي[2]:



الشكل2: أنواع التأثر الصوتي

يشير رمضان عبد التواب إلى مصطلح الانسجام الصوتي من منظور التقارب والتماثل بين صوت وآخر فيقول: ((تتأثر الأصوات اللغوية بعضها ببعض في المخرج أو

[1] عبد الصبور شاهين، أثر القرءات في الأصوات والنحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط:1، 1987، ص232.

[2] رمضان عبد التواب، التطور اللغوي، ص30.

الصفة مع الأصوات الأخرى المحيطة بها في الكلام، فيحدث نتيجة ذلك نوع من التوافق، والانسجام))[1].

والانسجام الصوتي كذلك: ((تأثر الأصوات المتجاورة في الكلمات، إلى الاتفاق في المخرج والصفات نزوعا إلى الانسجام الصوتي، واقتصادا في الجهد الذي يبذله المتكلم))[2]. فالانسجام بذلك يدل على تأثر الأصوات ببعضها البعض من منطلق المجاورة التي تؤدي إلى التقارب في الصفة أو المخرج تحقيقا للانسجام الصوتي الذي تتجلى أهميته فيما يحققه من تيسير في النطق واقتصاد في الجهد.

إن الانسجام الصوتي في الخطاب الشعري يعد بنية لغوية متكاملة، فالنص بمثابة بنيان مرصوص يشد بعضه بعضا يربط بين أبياته وألفاظه وحروفه المكونة لكلماته علاقة تكاملية، فتلاحم الأجزاء مرهون بتلاؤم الأصوات وانسجامها المشكلة للكلمات، ذلك أن الأصوات تمثل المظاهر الأولى للأحداث اللغوية فضلا عن أنها بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير فإذا تحقق انسجام وتناسق بين الأصوات المتآلفة والمتفاعلة فيما بينها نتجت ألفاظ يسهل على اللسان النطق بها [3]. وقد تجلى الانسجام الصوتي في الظواهر الصوتية في شعر سعد مردّف بظاهرتي الإعلال والإبدال كما يلي:

1 . الإعلال

يتعلق ببناء الكلمة وما يعتريها من تغيرات بفعل أصوات محددة تكون عرضة للتغيير والتبديل، دفعا للثقل الناجم عن اجتماع أصوات لا انسجام بينها، يقول الجرجاني:

---

[1] رمضان عبد التواب، التطور اللغوي، ص30.

[2] خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ، بغداد، العراق، 1983، ص70.

[3] ينظر:محمد خطابي، لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافى العربى للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006، ص87.

((الإعلال هو تغيير حرف العلة للتخفيف، فقولنا تغيير شامل له، ولتخفيفي الهمزة والإبدال، فلما قلنا "حرف العلة" خرج تخفيفُ الهمزة، وبعض الإبدال مما ليس بحرف علة، كأصيلال في " أصيلان" لقرب المخرج بينهما، ولما قلنا للتخفيف خرج نحو" عألم في عالم" فبين تخفيف الهمزة، والإعلال مباينة كلية، لأنه تغيير حرف العلة، وبين الإبدال والإعلال عموم وخصوص من وجه، إذا وجدا في نحو: " قال، وجد" الإعلال بدون الإبدال في يقول، والإبدال بدون الإعلال في أصيلان))[1].

يقول عبد الصبور شاهين: ((فمعنى (الإعلال) ما تتعرض له أصوات العلة من تغييرات، بحلول بعضها محل بعض، وهو ما يسمونه (الإعلال بالقلب)، أو بسقوط أصوات العلة بكاملها، ويسمونه (الإعلال بالحذف)، أو بسقوط بعض عناصر عناصر صوت العلة، وهو ما يسمونه (الإعلال بالنقل) أو التسكين))[2]. وفي معجم علم الصرف الإعلال هو: ((تغيير يطرأ على أحد حروف العلة (أ، و، ي) وما يلحق بها (الهمزة)، وذلك للتخفيف، ويكون ذلك إما بالحذف، نحو قُمِ (أصلها قَوَمَ)، أو بالقلب، نحو: "قال" (قَوَلَ)، أو بالتسكين والنقل، نحو: "يَقُوم" أثلها (يَقوُمُ)))[3] وهكذا فإن أنماط الاعلال تتمثل فيما يلي:

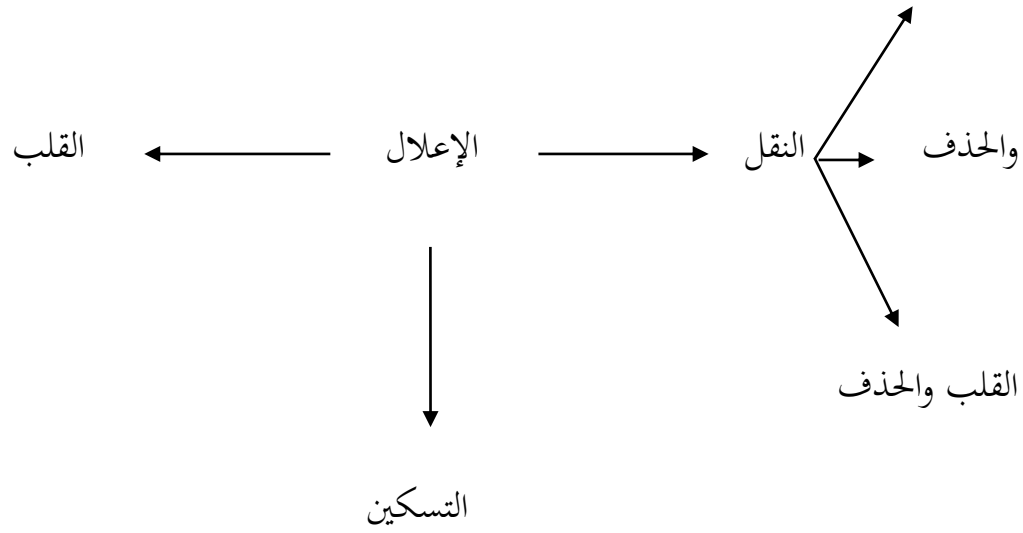
الحذف

والقلب

[1] الجرجاني، التعريفات، تح : محمد علي أبو العباس، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:1، 2009، ص38.

[2] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1980، ص167.

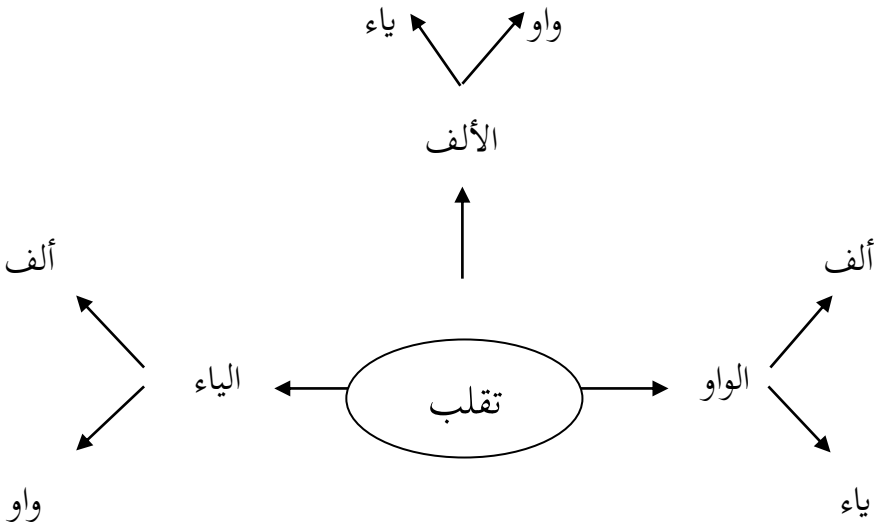
[3] راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص144.



الشكل3: أنماط الإعلال

أ. الإعلال بالقلب

مفاده كما ذكر عبد القاد عبد الجليل في كتابه (علم الصرف الصوتي) ((تبادل المواقع بين الصوائت الثلاثة، (الألف – الواو – الياء))) [1] تحقيقا للانسجام الصوتي، وتخفيفا لثقل المنطوق. أما الحروف التي تقلب إليها حروف العلة الثلاثة فنمثلها في الشكل التالي:



[1] عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، 1998، ص410.

الشكل4: الحروف التي تقلب إليها حروف العلة

من أشكاله في ديواني الشاعر سعد مردّف نعرض بعض النماذج على سبيل المثال لا الحصر ؛ ذلك أن دراستنا ليست إحصائية بل لسانية تظهر جماليات اللغة الشعرية في قصائد الشاعر سعد مردّف.

- إذا وقعت الواو والياء متطرفتين وقبلهما ألف زائدة تقلب همزة مثل: سماء– عطاء– فضاء– ضياء. كما في النماذج التالية:

قوله[1]:

ونظَمتِ نثرًا كال**سمَاءِ** مُبَرأً ***وقوافيًا ثمِلَت بهَا الأوزَانُ

وقوله[2]:

مَن قَال أنكِ يا ابنةَ الضادِ انتَهَى *** فيكِ ال**عَطَاءُ** وقَلَّ منكِ الشانُ

وقوله[3]:

فعلامَ أسرَح في ال**فضَاء** مطوّحاً *** وأمامَ عيني وجهُكِ المعسولُ

وقوله[4]:

ونمَوتُ منها كال**ضياءِ** مبرعِماً *** وصحَوتُ عن غدِها وفي مرعَاهَا

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص9– 10.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص9– 10.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص86.

[4] سعد مردف، حمامة وقيد، ص44.

الشاهد في البيتين كل من لفظة (سماء – فضاء)– عطاء، أصل الهمزة في (سماء) و(فضاء) و(ضياء)، واوا (سماو)، و(فضاو) و(ضياو) وفي (عطاء) أصل الهمزة فيها ياء (عطاي). تطرفت الواو في لفظتي (سماء) و(فضاء) و(ضياء) إثر الألف الزائدة فقلبت همزة، ومثلها الياء في لفظة (عطاء)، يقول ابن جني في هذا الصدد: ((الواو والياء لم تقلبا همزة، وإنما قلبتا أولا ألفا ثم همزة؛ وذلك لأن وقوعهما في الطرف يضعفهما، فتحركتا وانفتح ما قبلهما فقلبتا ألفا، فاجتمع ألفان، وكرهوا حذف أحدهما حتى لا يعود الممدود مقصورا فحركوا الألف الثانية فانقلبت همزة))[1].

أما تفسير ذلك فيتمثل في أن أقرب الأصوات إلى الألف الهمزة، فإذا أريد تحريك الألف انقلبت همزة، وهنا يكون القلب نتيجة القرب الصوتي أي قرب أصوات العلة أي قرب الألف إلى الهمزة [2]، أي أن (سماو) التغيير فيها قائم على دفع الثقل بتغيير الألف المتطرفة المقلوبة عن الأصل الواوي أو اليائي إلى همزة، وذلك لأن الألف من أقرب الأصوات إلى الهمزة، والأصح أن تكون القاعدة أن الهمزة هي بدل من الألف المبدلة عن الواو والياء.

[1] ابن جني، سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2000، ج:1، ص93.

[2] ينظر: . عادل نذير بيري الحساني، التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث: قراءة في كتاب سيبويه، مركز البحوث والدراسات الإسلامية،ط: 1، 2009، ص280–281.

و

. ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج:1، ص93.

وكذلك تقلب ألف التأنيث همزة إذا وقعت متطرفة بعد ألف زائدة نحو صحراء وحمراء والأصل فيها حمرى وصحرى، ثم زيدت ألف قبل ألف التأنيث، وألف أخرى للمد فاجتمع ألفان فقلبت الثانية همزة[1] من نماذج ذلك في ديوان الشاعر سعد مردّف قوله[2]:

وأنتَ النجمُ في الصَّحراءِ يعلُو *** وأنتَ البحرُ يُزبدُ، والعُبَابُ

- إذا وقعت الواو والياء عينا لاسم الفاعل: نحو «قائل وبائع »وأصلهما «قاول وبايع» فالفعل فيهما: قوَلَ وبَيَعَ ،إلا أن هذه الصيغة مستثقلة لتحرك الواو والياء، وانفتاح ما قبلهما، لذلك تقلبان همزة[3]، قال الشاعر[4]:

يا لائمي في الهجْر لو تدري بمنْ *** كانَ المحبُّ بكيتَ في العُذَّالِ

"لائم" على وزن فاعل واصلها "لَوَمَ" على وزن فعل، حدث لها إعلال بالقلب؛ حيث قلبت الواو ألفا فأصبحت لام على وزن "فال" وليس على وزن "فعل" كما ذهب الصرفيون؛ لأن قول على وزن فعل وهذا الوزن مكون من ستة أصوات أو من ثلاثة مقاطع قصيرة وبعد ذلك حدث إعلال بالحذف حذفت حركة عين الفعل لأن الفتحة لا تظهر على الألف فأصبح قال على وزن فال وهذا الوزن بعد التغيير مكون من مقطعين صوتيين هما "لا" وهو مقطع طويل مفتوح "ص ح ح" والمقطع الثاني "مَ" وهو مقطع قصير "ص ح"[5]. فسّره عبد الصبور شاهين بالانزلاق الساقط بسبب الصعوبة المقطعية[1].

[1] ينظر: ابن جني، التصريف الملوكي، مطبعة شركة التمدن الصناعية، مصر، ط:1، ص24.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، مطبعة دركي الوادي، المغير، الوادي، ط:1، 2005، ص65.

[3] ينظر : عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية:رؤية جديدة في الصرف العربي، ص176.

[4] سعد مردف، حمامة وقيد، مطبعة مزوار، المغير، الوادي، ط:1، 2010، ص23.

[5] ينظر : عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، ص83.

ويرى الطيب البكوش أن الواو والياء تسقط بين حركتين قصيرتين [2] إذ تصبح الواو أو الياء مع الفتحتين حركة ثالثة كما في الشكل التالي:

ـَـ + و + ـَـ

الشكل5: وقوع الواو بين حركتين

وتتابع الحركات ثقيل في النطق لذلك تحذف فتبقى الفتحتان معا فتكونان فتحة طويلة ترسم في العربية ألفا "لام " فتحة + و+ فتحة = فتحة طويلة. طلبا للخفة والانسجام الصوتي.

- إذا وقعت الواو والياء في جمع التكسير بعد ألف مفاعل وما شابهها من عدد الصوامت ونوع الصوائت كفعائل، وشرط أن تكون الواو والياء مدّيتين زائدتين في المفرد مثل جديلة جدائل، وخميلة خمائل، مدينة مدائن. يقول الشاعر[3]:

وأَوَتْ إلى الحُجُراتِ تحسِبُ بردَهَا *** فيءَ الخمائِلِ، أوْ ندًى ريَّانَا

فالياء في خميلة تعدّ مَدة زائدة في المفرد فنقول:" خَمِيْلة" على وزن" فعِيْلة" ولذلك نقول في جمعها: "خَمايِل" على وزن "فعَايل" وقعت الياء بعد ألف الجمع وكانت مَدة زائدة في المفرد فقلبت الياء همزة فأصبحت "خمَائل" على وزن "فعَائل" والأمر نفسه في قوله[4]:

---

[1] ينظر : عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، ص83.

[2] ينظر: الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تق: صالح القرمادي، مطبعة جمهورية تونس، تونس، ط: 3، 1992، ص59 .54.

[3] سعد مردف، حمامة وقيد، ص42-43.

[4] سعد مردف، حمامة وقيد، ص42-43.

وأنا المتيَّمُ بالعلاَ، ومدائنٍ *** للروحِ أبعدُ ما تكونُ مكانَا

وقوله[1]:

أنا في المدائن إذْ همُ لم يُولدُوا *** من قبلِ إبراهيمَ في الآزالِ

وقوله[2]:

أرْختْ جدائلَها على «رِيغٍ» وفي *** عسَبِ النخيل تمايلتْ كفَّاهَا

يفسر نذير الحساني علة القلب فيما سبق بقوله أن ((تلك الأصوات ساكنة، ومن ثم فهي ميتة لا تدخلها الحركة، فإذا صبت المفردات الحاضنة لها في قلب "مفاعل"لم تكن في هذه الحال بأقوى مما كان بأصله التحريك، ومع ذلك همز إذ ولي ألفا فهذه الأحرف الميتة التي ليس أصلها الحركة أجدر أن تغير إذا همزت ما أصله الحركة))[3].

- قلب الواو ياء إذا وقعت الواو لاما لوصف إسمي على وزن « فعلى» مؤنث أفعل في صيغة التفضيل نحو: دنيا وأصل الواو ياء وأصلها "دنوا" ؛ لأنها من الدنو، ورد ذلك في قول الشاعر:

هي راحةُ الدنيا وطيبُ صفائِها *** هي واحةٌ للروح في مرقاهَا

الشاهد في كلمة "الدنيا" التي أصلها "الدنوا" قلبت الواو ياء، السبب في ذلك أن الياء أخف من الواو وأيسر في النطق، يقول عبد الصبور شاهين: ((قلبت فيها الواو ياء نظرا

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص51-52.

[2] سعد مردف، حمامة وقيد، ص33.

[3] عادل نذير بيري الحساني، التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث: قراءة في كتاب سيبويه، ص290-291.

لأن الياء أيسر نطقا من الواو، وبخاصة في نهاية الكلمة))[1]، ثم إن سبب القلب هنا هو: ((وقوع الواو بعد الضمة لا يفصل بينهما سوى صامت ساكن، فأحدث ذلك ثقلا مستكرها تم تخفيفه عن طريق قلب الواو ياء، فقل الجهد العضلي وزاد الانسجام الصوتي))[2].

- قلب الألف ياء في "إلى" و"على" عند اتصالهما بالضمير؛ حيث الألف تقلب ياء فنقول: "إليك، وعليك": وقد جاء ذلك في شعر سعد مردّف عند قوله[3]:

أنورة شكرا جزيلا إليك *** يراوح ما بين شرق وغرب

وقوله [4]:

رُحمايَ بعدكِ يا مخالَفة المنى، *** وإليك من عُمق الفؤاد شكاتي

الألف المقصورة لم تقلب ياء، بل قصرِت فأصبحت فتحة، ثم زيدت ياء ساكنة لإحداث التوازن في بنية الكلمة، وحدث ذلك للتخلص من مقطع متوسط مفتوح، فأصبح المقطع مغلقا كما يلي:

إلى= ص+ صا ق+ص+صا ق

إليك = ص+ صا ق+ص+صا ق+ صا ق+ ص

[1] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، ص190.

[2] فدوى محمد حسان، أثر الانسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص94.

[3] سعد مردّف، ديوان يوميات قلب، ص155.

[4] سعد مردّف، ديوان يوميات قلب، ص7.

- قلب الواو والياء ألفا بشرط تحرك الواو أو الياء وانفتاح ما قبلها كما في "قال" والأصل "قول" من نماذج ذلك في شعر سعد مردّف قوله[1]:

عزفَ الشباب عن الزواج فلامَهم *** قوم، وقالوا: إنهم سفهاءُ

وقوله[2]:

قالت أميمة بعد فقد وليدها *** لما انجلى عن موته أسبوع

الشاهد هو حصول ما يسمى بالإدغام الحركي من خلال تقليل المقاطع تحقيقا للانسجام الصوتي، حيث أن أصل الفعل "قال" هو "قول" المكونة من ثلاثة مقاطع كالتالي:

قَوَلَ = ق+ َ / و+ َ / ل + ً

ص+صا ق/ ص+صا ق/ ص+صا ق

وبعد حذف المقطع الثاني المتمَثل في " و+ َ " تم مد صائت المقطع الأول ليصبح ألفا؛ مع إبقاء الحركة وأدى إلى اتحاد بين صائتي المقطع الثاني والمقطع الأول. وهو ما أكّده برجشتراسر في قوله: ((اتحاد الحركة السابقة للواو أو الياء بالحركة التالية لها، مع حذف الواو أو الياء نفسها، مثال ذلك غزا أصلها غَزَوَ))[3].

[1] سعد مردّف، ديوان يوميات قلب، ص18.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص29.

[3] برجشتراسر، التطور النحوي في اللغة العربية، تر: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1994، ص48.

وهو ما اصطلح عليه محمود السعران بالانزلاق، أي انزلاق بين صوتين لينتج عنهما معا صوت واحد، أي تركيب بين صوتين صائتين في آن واحد، دون فاصل بينهما [1] وبذلك يكون الغرض من الإعلال هاهنا هو تحقيق الانسجام الصوتي من خلال تقليل المقاطع.

ب . الإعلال بالنقل والتسكين

ورد في المعجم المفصل في الصرف بأن الإعلال بالنقل يقصد به ((نقل الحركة من حرف علّة متحرّك إلى حرف صحيح ساكن قبله، وهو خاص بالواو والياء، نحو: " يَقُولْ" (أصلها: يَقْوُل)، و"يبيع" (أصلها يبيع)))[2].

المقصود به((نقل حركة حرف العلة الواو، أو الياء إلى الحرف الساكن الصحيح قبلهما مع بقاء الحرف المعتل إن كانت الحركة تناسبه، وقلبه حرفا يجانسها إن كانت تغايره، وإذا كان حرف العلة ألفا فلا يحصل فيه مثل هذا الاعتلال؛ لأن الألف خفي ساكن لا يقبل الحركة))[3]. وهو أيضا نقل الصائت القصير من أنصاف الصوامت "الواو أو الياء" إلى الصامت الصحيح الساكن قبلها، وهذا لا يحدث مع الألف، لأنها لا تتحرك مطلقا"[4].

---

[1] ينظر: محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط:2، 1997، ص185-186.

[2] راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، ص147.

[3] عادل نذير بيري الحساني، التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث: قراءة في كتاب سيبويه، ص259.

[4] عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 5، ج:4، ص794.

أي يبقى صوت العلة من دون حركة أي ساكنا، ولذا يسمى أيضا الإعلال بالتسكين[1]، والغاية من هذا الإعلال هو الانسجام الصوتي والتخفيف من خلال التخلص من الثقل، والتقليل من الجهد عندما يصادف وجود ثقل في بناء صيغة صرفية معينة، وعدم التوافق بين صوائت، وصوامت الكلمة، يؤتى بالإعلال بالنقل لأجل التخلص من ذلك، وهذا ما عهدناه في لغتنا العربية[2]. ويمكن تحديد موضع الإعلال بالنقل فيما يأتي :[3]

أولا : أن يكون حرف العلة "الواو أو الياء "عينا متحركة للفعل.

ثانيا: أن يكون حرف العلة عينا متحركة في اسم يشبه المضارع في وزنه فقط من دون زيادته، أو في زيادته دون وزنه.

ثالثا: أن يكون حرف العلة عينا متحركة في مصدر معتل العين بشرط أن يكون فعله على وزن أفعل أو استفعل.

رابعا: أن يكون حرف العلة المتحرك عينا في صيغة مفعول.

وفيما يلي عرض لبعض النماذج في شعر سعد مردّف:

[1] ينظر: ظافر عبيس الجياشي، الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016 ، ص226.

[2] ينظر: ظافر عبيس الجياشي، الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة، ص226.

[3] أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط:1، 2010، ص120.

الحالة الأولى: أن يكون حرف العلة "الواو أو الياء" عينا متحركة للفعل مثل: قال، يَقولُ، قلت، يبيع، ويَخَافُ. قال الشاعر[1]:

أنا لن أقول بأنني لكِ شاكر *** فالشكر مَنقصَة لفضل فيكِ

الشاهد في " أقولُ" وأصلها " أقوُلُ " على وزن أفعُلُ فصارت الحركة فوق الحركة الطويلة الألف لتوالي حركتين في مقطع واحد فحصل حذف الألف، ومد صوت الضمة القصير ليصبح صوت مد طَويل وهو الواو والهدف من الإعلال بالنقل والتسكين هو حدوثُ الانسجام الصوتي في الحركات؛ لأن الحركة المنقولة التي تسبق الواو من جنسها لذلك لا تقلب بل تبقى كما هي لذلك حصل بينهما انسجام وتقارب أدى إلى خفة في النطق وسهولة في الاستعمال.

الحالة الثانية: أن يكون حرف العلة عينا متحركة في اسم يشبه المضارع في وزنه فقط من دون زيادته، أو في زيادته من دون وزنه، بشرط أن يكون الفعل الأجوف على وزن أفعل أو استفعل: نحو أقام واستقام، فأصلهما أقوم، واستقوم، وبالتالي يكون مصدرهما: أقوام واستقوام، تنتقل فتحة الواو إلى الصحيح الساكن قبلهما ثم تقلب ألفا لانفتاح ما قبلها، فيجتمع ألفان يتعذر النطق بهما، لذا تحذف الألف الثانية منهما، ويمكن التعويض عن الألف المحذوفة بتاء التأنيث فتصبح إقامة واستقامة [2]، قال الشاعر[3]:

---

[1] سعد مردف، قصيدة: إلى أمي، 2018/12/08،

.http://www.alfaseeh.com/vb/archive/index.php/t-50476.html

[2] ينظر: أبو البركات بن الأنباري، الوجيز في علم التصريف، تح: علي حسين البواب، دار العلوم للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط:1، 1982، ص60.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص12-13.

وسواسةٌ، خناسة فكأنما، *** إبليسٌ أنت، أقام في جنباتي !!

ويقول[1]:

والله ما ضاقت عليه، ولا كبت *** به مُذْ أقام، ولا شكا استكبارا

ويقول[2]:

وأقاموا عليكِ ذلّ زمان، *** صِرتِ فيه، وما لوجهك ماء

وقوله أيضا[3]:

كذا البعّاج يُمسي الحبُّ فيه *** ويُصبح لا يُفارق، ما أقاما

وقوله[4]:

وأنار للدنيا علامات الهدى *** وأقام صرحا للظام عظيما

الحالة الثالثة: أن يكون حرف العلة عينا متحركة في مصدر معتل العين بشرط أن يكون فعله على وزن أفعل أو استفعل. كما في النماذج السابقة.

الحالة الرابعة: أن يكون حرف العلة المتحرك عينا في صيغة مفعول، ويجب بعد النقل في ذوات الواو حذف إحدى الواوين وتحذف الثانية لقربها من الطرف في صيغة مبيوع ومقوول ومصووون وغيرها كما في قول الشاعر[1]:

---

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص26.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص52.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص62.

[4] سعد مردف، يوميات قلب، ص127.

ويصونُ عهدا، أو ينير محجَّة *** للسّالكين، ويفضح الألغاما

وقوله[2]:

وقلتم شرعة الآباء ولَّت *** مع الزّمن القديم ولن نصونا

وقوله[3]:

أفئن نجحتُ لسوف أرفع هامتي *** بوظيفة لكرامتي ستصون؟

فكلمة مصون من الفعل صان يصون أصلها مصوون حُذفت الواو الثانية لتصبح مصون على وزن مفعول.

ج . الإعلال بالحذف

الحذف ظاهرة في اللغة العربية تقع على مستوى الحركة والحرف والكلمة، غايتها التخفيف، أما ما كان على مستوى الحركة والحرف فمن اختصاص علم الصرف، في حين يتعلق الحذف الكلمي بعلم النحو أو الإعراب[4]. أما الإعلال بالحذف فيكون ((بحذف أحد أحرف العلة وما يُلحق بها (الهمزة)، وهو نوعان قياسي وغير قياسي))[5]، يقول عبد الحليم محمد عبد الله: ((يكون الحذف في اللغة العربية في حروف العلة وغيرها، ولكنه أكثر فيها منه في غيرها، وإن كان الأصل عدم الحذف، ويكون الإعلال بالحذف

[1]– سعد مردف، يوميات قلب، ص67–68.

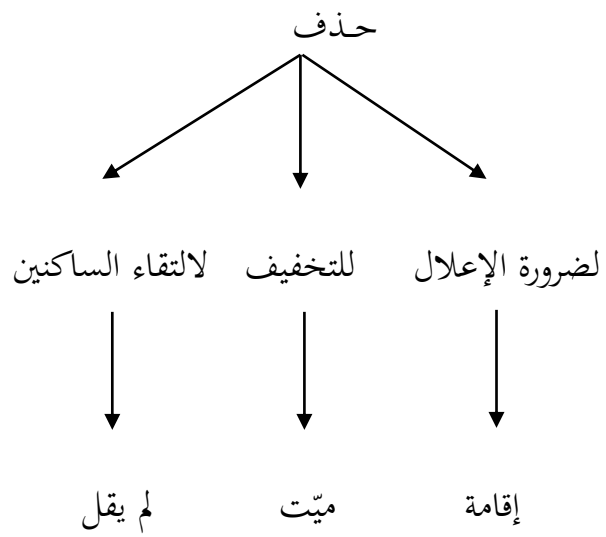
[2]– سعد مردف، يوميات قلب، ص116.

[3]– سعد مردف، يوميات قلب، ص120.

[4] ينظر: عبد الشكور معلم، الصرف الميسر، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 2019، ص206.

[5] راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، ص146.

للاستخفاف، وهو إما تخلص من التقاء الساكنين، وإما تخلُّص من ثقل لفظي لتوالي بعض الحركات وحروف العلة)). [1]والمخطط التالي يوضح مواضع الإعلال بالحذف عموما كما يلي:

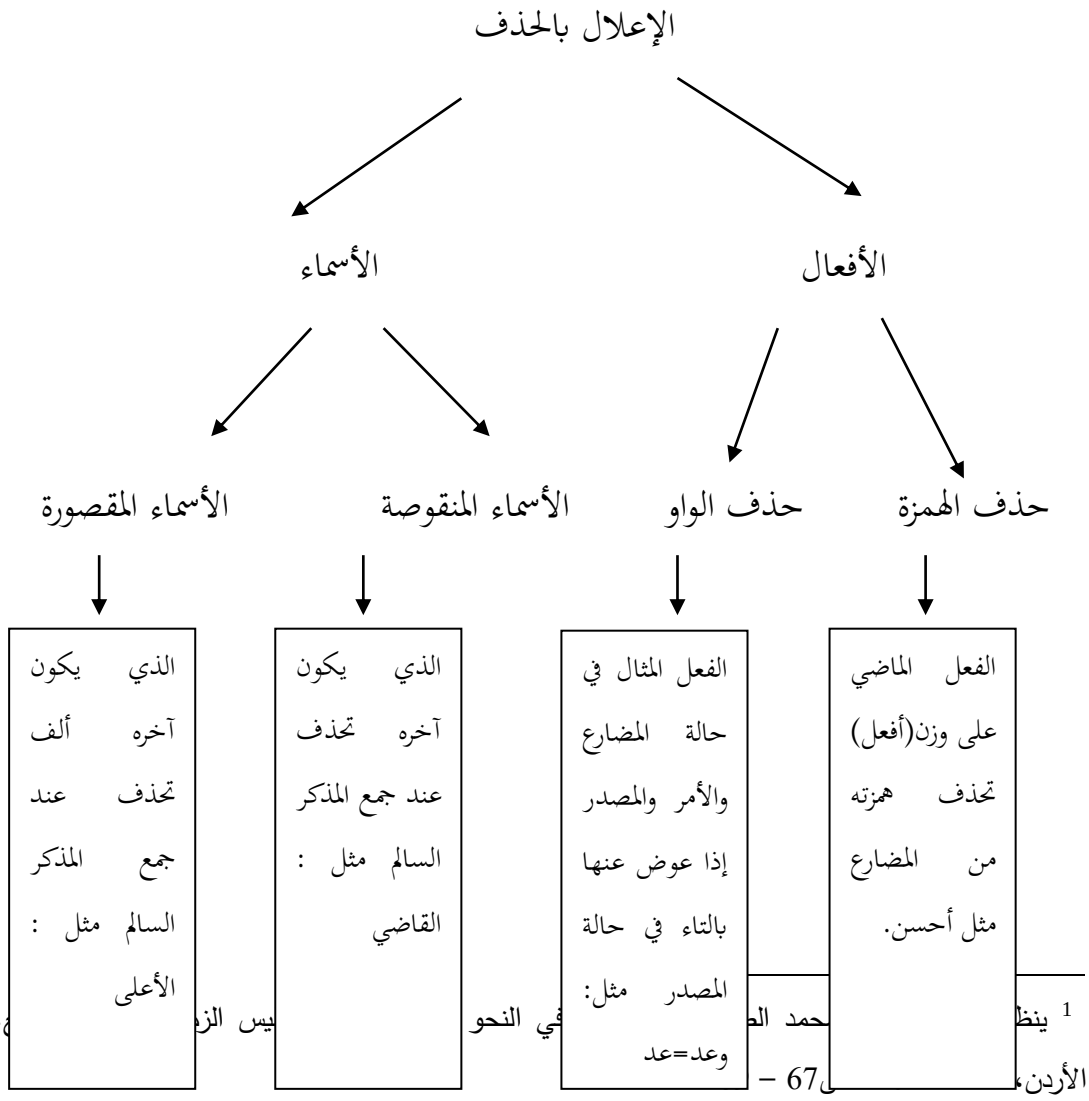


الشكل6: مواضع الإعلال بالحذف

والإعلال بالحذف كا سبق وأشرنا يدخل على الحركة والحرف والكلمة، أما الحركة فعند التقاء الساكنين أو توالي الحركات مثلا، في حين يقصد بالحركة ما تعلّق بأحد حروف العلة الثلاثة (أ–و–ي) في حين يشير الإعلال بالحذف في الكلمة إلى الجانب

[1] عبد الحليم محمد عبد الله، الأصول والفروع في كتاب سيبويه، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2017، ص170

الاعرابي، وليس هذا فقط بل يشير إلى أن الإعلال بالحذف يصيب الأفعال والأسماء كما يلي[1]:



[1] ينظ حمد الط في النحو يس الزع، عمان، الأردن، ص67 –

الشكل7: الإعلال بالحذف في الأفعال والأسماء

ومنه فإن الإعلال بالحذف يكون بحذف حرف العلة الغرض منه التجانس الصوتي ومنع الثقل في النطق بالكلمة يقول أيمن عبد الغني: ((والسر في حذف الهمزة من المضارع واسم الفاعل واسم المفعول هو الاستثقال وكراهة اجتماع الهمزتين))[1]، نمثّل له في شعر سعد مردّف من خلال ثلاثة مواضع كما يلي:

أولا: حذف الهمزة.

ثانيا: حذف نصف الحركة.

ثالثا: تقصير الحركة الطويلة.

أولا: حذف الهمزة: يظهر من خلال النماذج التالية:

- الفعل المضارع الذي على وزن "أفْعِل" أو الفعل الماضي الذي على وزن "أَفْعَلَ " المزيد أوله همزة فإن الهمزة تحذف في مضارعه مثل (أَحسَن) مضارعه (يُحسِن) الأصل فيه (أَؤحْسِن) فحذفت الثانية كراهة اجتماع الهمزتين ورفعا للثق[2]. وردت في شعر سعد مردّف عند قوله [3]:

[1] أيمن أمين عبد الغني، الموسوعة الشاملة في النحو والصرف، مر: عبده الراجحي ورشدي طعيمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2012، ج:3، ص77.

[2] ينظر: أيمن أمين عبد الغني، الموسوعة الشاملة في النحو والصرف، ص77.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص133.

ربَّت على الأخلاق من حلُّوا بها *** بُشرى لهم، ما أحسن التوجيها

وقوله[1]:

أم أيُّ مخلوق وعى *** سرّ الوجود فأحسنَا

فأصل كلمة أحسن هو أوْحسن حذفت الهمزة الثانية لأن الأولى تحمل المضارعة في حين لا تحمل الثانية إلا معنى الزيادة، يقول عادل نذير موضحا أسباب حذف الهمزة في هذه الصيغة كما يلي:

- الثقل: إذ إن الهمزة ثقيلة بطبيعة أدائها فما بالك إذا اجتمعت بأخرى، وهي نبرة في الصدر تخرج باجتهاد.

- كثرة الاستعمال يعرض الصوت إلى الحذف.

- لما تمكنا من حذف الهمزة وهي أصل في نحو (كل) و(ترى) (=أكل، وترأى) فالحذف هنا أولى زيادة.

- وجود ما يعوّض ذهاب الهمزة، فإذا أسقطنا الهمزة الثانية من (أأكرم) فإن الأولى شاهدة على ما ذهب من الفعل المزيد [2].

ومن خلال الكتابة الصوتية للكلمة نلاحظ أثر الحذف على الترتيب المقطعي للكلمة كما يلي:

الأصل:

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد، ص35.

[2] عادل نذير بيري الحساني، التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث : قراءة في كتاب سيبويه، ص339-340.

أُ ؤ حْ سِ نُ

أ . ُ / أ . حْ / س ِ. / ن . ُ

ص + صا ق / ص + ص / ص + صا ق/ ص + صا ق

مقطع قصير مفتوح + مقطع مغلق + مقطع قصير مفتوح+ مقطع قصير مفتوح

4 3 2 1

أصبح:

أحْسِنُ

أ . ح / س . /ن .

ص + صا ق+ ص/ ص + صا ق / ص + صا ق

مقطع متوسط مغلق/مقطع قصير مفتوح/مقطع قصير مفتوح

3 2 1

نلاحظ أن حذف الهَمزة مع حركتها يؤدي إلى تقليل المقاطع الصوتية من أربعة إلى ثلاثة مقاطع؛ فترتب على ذلك إعادة ترتيب التشكيل المقطعي وقد أصبح المقطع الأول وهو مقطع قصير أصبح مقطعاً متوسطاً مغلقاً وذلك لتحقيق الانسجام الصوتي.

- حذف الهمزة من الفعل المهموز العين: مثل " رأى " والمضارع منه " أرى، يرى، وترى " ورد ذلك في شعر سعد مردّف بمواضع كثيرة نحو قوله[1]:

[1]سعدمردف، يوميات قلب، ص131.

أستاذ قل لي والفؤاد كما ترى *** والفكر، هل مستقبلي مضمون ؟؟

وقوله[1]:

يا صاحبي قف ثم قل لي ما تَرى *** هل ذا تَرى بشراً من الأطيان

وقوله[2]:

لأني عند حبّكِ بت آبى *** لقلبي أن يرى عنك انفصاما

وقوله[3]:

مثلي يرى الحُسنَ مقروناً فيَبهتُه *** يا حبَّذا الحُسنُ مُنسابًا على فيها

وقوله[4]:

ليلاكَ سوفَ ترى خِلا يقارنُها *** وتصرِف الطرف عن أيّامكَ الهَمَلِ

الشاهد في الأبيات هو الفعل (أرى) من خلال مضارعه: (يرى – ترى) حدث له حذف للهمزة طلبا للتخفيف وتحقيقا للانسجام الصوتي في الكلمة التي أصلها (يأرى وتأرى) على وزن "يفعل" إذ نقلت حركة الهمزة إلى حرف المضارعة وحذفت الهمزة

[1] المرجع نفسه، ص64.

[2] المرجع نفسه ، ص62.

[3] المرجع نفسه ، ص36.

[4] المرجع نفسه ، ص17.

للتخفيف، فقلبت الياء ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها فأصبح الفعل "يرى" بوزن "يفل" وان العرب استغنت بـ" يرى" عن " يأرى" حتى رفض استعمال الأصل والرجوع اليه[1].

وعند كتابة الكلمة صوتياً نلاحظ حذف الهمزة ونقل فتحتها إلى الراء كما أن التركيب المقطعي للكلمة قد تغير؛ حيث تحول المقطع الأول من مقطع متوسط مغلَق إلى مقطَع قَصير مفتوح كما يلي:

الأصل:

أرأى

" أ . رْ/أ . . "

ص + صا ق+ ص/ ص + صا ق

مقطع متوسط مغلق / مقطع قصير مفتوح

أصبح:

أرى

[1] ينظر: عادل نذير بيري الحساني، التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث: قراءة في كتاب سيبويه، ص340.

أ ـَ / ر ـَ .

ص + صاق / ص + صاق

مقطع قصير مفتوح / مقطع قصير مفتوح

ثانيا: حذف حرف العلة من المضارع، والأمر، ومصدر الفعل، الثلاثي، واوي الفاء، مفتوح العين، نحو: (وَعَدَ، يعد– وزن، يزن – وصف، يصف– وقف، يقف) والأصل فيها (يَوْعِدُ، يوزن، يوصف، يوقف)، مسوّغ الحذف هنا هو تموقع الواو بين الياء والكسرة، أما لو انفتح ما بعد الواو –كما ذكر ابن جني– فإنها لا تحذف فنقول: يوعَد [1]، قال سيبويه: ((وقالوا: وَجِلَ يَوجَلُ، وهو وَجِلٌ، فأتموها، لأنها لا كسرة بعدها، فلم تُحذف، فرّقوا بينها وبين " يفعِل)). "[2] أي أن العرب أرادوا من الحذف هاهنا التفرقة والتمييز بين ما كان مفتوح العين، وبين مكسور العين في المضارع من الفعل المثال، من أمثلة ذلك في شعر سعد مردّف قوله[3]:

واستوقف البحر الخضمّ مسائلا *** عن سرّه لم يخش فيه عُباباً

الشاهد في البيت لفظة " استوقف" من الفعل " وقف " الذي مضارعه " يقف" أصله "يَوْقِفُ" حذفت الواو تحقيقا للانسجام الصوتي ورفعا للثقل الذي يكون في تموقع الواو بين ياء وكسرة، كما أن الكسرة تستساغ سمعيا إذا كانت مع الياء، وإلا فهي كسرة طويلة عند علماء الصوت، وتموضع الواو الساكنة بينهما وكأنه كسر للرتابة الصوتية في الأذن. ومن خلال الكتابة الصوتية نلاحظ:

[1] ينظر: أبو الفتح ابن جني، التصريف الملوكي، ص 44.

[2] سيبويه، الكتاب، ج: 4، ص53.

[3] سعد مردّف، يوميات قلب، ص128.

الأصل:

يَوْقِفُ

ي+ َ + و/ ق+ ِ / ف + ُ

ص+ صاق + ص / ص+ صاق / ص+ صاق

متوسط مغلق / قصير مفتوح / قصير مفتوح

أصبح:

يَقِفُ

ي + َ / ق + ِ / ف + ُ

ص+ صاق / ص+ صاق/ ص+ صاق

قصير مفتوح / قصير مفتوح / قصير مفتوح

نلاحظ أنَّ المقطع الأول (ي+ َ + و) هو مقطع متوسط مغُلق (ص+ صاق + ص) وهَو مقطع ثقيل عندُ النطق به، ولأجل التسهيل تم التخلص من نهاية المقطع، ذلك لأن نهاية المقطع عُرضة للحذف والتغيير، وهكذا بعد الحذف أصبح المقطع (ص+ صاق) وهو مقطع قصير مفتوح، بعد أن كان متوسط مغلق.

ثالثا: تقصير الحركة الطويلة. كما هو الحال في المضارع المجزوم؛ حيث يحذف حرف العلة آخره، مثال ذلك ما جاء في شعر سعد مردّف عند قوله [1]:

[1] يوميات قلب، قصيدة إلى الطلاب، ص128.

واستوقفَ البحر الخضمَّ مسائلا *** عن سرِّه لم يخش فيه عُبابا

الشاهد في البيت هو (لم يخش) حُذِف حرف العلة بسبب الجزم وسنلاحظ من خلال الكتابة الصوتية ما يلي:

لَم يَخْشَ

ل+ َ + م /ي + َ + خ / ش + َ

ص + صاق + ص/ ص + صا ق + ص / ص + صا ق

متوسط مغلق / متوسط مغلق / قصير مفتوح

نلاحظ أن الحركة القصيرة على (الشين) تعتبر نصف حركة، أي ما يعادل نصف الكمية الصوتية للألف[1]. وهذا من باب الانسجام والمماثلة الصوتية التي تجعل النطق أسهل وأيسر، يقول سليمان الجوابرة: ((عند النطق بالحركتين يرتفع اللسان، وعند النطق بنصفي الحركتين ينخفض اللسان، وتنتج سهولة النطق كما ينتج اختصار الجهد عندما تتحول الواو والياء إلى حركات مماثلة للحركة المجاورة في بناء الكلمة، وقد تحذف نصف الحركة فنتجاوز حركتين متماثلتين، ويزيد الأمر خفة أن الواو أو الياء يكون أحدهما في أول المقطع أو في آخره، فإذا تحول إلى حركة قصيرة انتقل في النطق حركة إلى وسط المقطع أو قمته، وهذا ما يزيد النطق بالكلمة سهولة ويسرا))[2].

[1] ينظر: عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، ص414.

[2] سليمان الجوابرة، التحولات الصوتية في بنية الأسماء عند تصريفها، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة مؤته، 2007، ص16.

كما تقصر الحركة عند إسناد الفعل الماضي الأجوف لضمائر الرفع المتحركة كما هو الحال مع الفعل (قال) فنقول (قلت) من أمثلة ورودها في شعر سعد مردّف قوله[1]:

وقلتم شرعة الآباء ولَّت *** مع الزمن القديم ولن نصونا

الشاهد في البيت متمثل في لفظة (قلتم) التي أصلها (قولتم) من الفعل الماضي (قلت) والأصل قوَلْتُ عند كتابتها صوتياً تتشكل كما يلي:

الأصل:

قَوَلْتُ

ق + َ / و+ ُ + ل / ت + ُ

ص + صا ق / ص+ صا ط + ص / ص + صا ق

قصير مفتوح / طويل مغلق / قصير مفتوح

1 2 3

أصبح:

قُلْتُ

ق + ُ + ل / ت + ُ

ص+ صا ق + ص / ص + صا ق

متوسط مغلق / قصير مفتوح

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص125.

نلاحظ بين التركيبتين أن الأولى عند الرجوع لأصل الكلمة نجدها مكونة من أربعة مقاطع صوتية، وتتمثل الإضافة في (و + ـَ) مقطع قصير مفتوح (ص+ صا ق)، وبعد الحذف والتغيير أصبحت التركيبة للفعل مكونة من مقطعين صوتين. ولأن إلحاق الضمائر على صيغة (قولت) يشكّل مقاطع صوتية غير مقبولة –كما ذكر فوزي الشايب– مقطع طويل مغلق (ص+ صا ط + ص).

أما التعليل الصوتي لحذف حرف العلة في (قلت) فيتمثل في اتصاله بضمير المتكلم (ت) حيث((إذا اتصل ضمير المتكلم والمخاطب المرفوع نحو فعلتُ وفعلتَ وأخَواتها تقَول قلت وبعت وقلنا وبعنا أعني فعَلَ يَفْعُلُ وفعَلَ يَفْعِلُ مثل قال يقول وباع يبيع ينتقل عند اتصال هذه الضمائر من مثال إلى مثال فإذا كانت العين واواً نقل من فعَلَ إلى فعُلَ نحو قلت وقلنا وكان الأصل قوَلْتُ فنقل إلى قوُلْتُ ثم نقلت حركة الضمة من الواو إلى القاف وسقطت الواو لالتقاء الساكنين فبقي قُلْتُ"[1].

أشار سيبويه إلى هذه المسألة عند قوله: ((وأما قُلْتُ فأصلها فعُلْتُ معتلة من فعَلتُ، وانما حولت إلى فعُلْتُ ليغيروا حركة الفاء عن حالها لو لم تعتل فلو لم يحولوها وجعلوها تعتل من قولت لكانت الفاء إذا هي ألقي عليها حركة العين غير متغيرة عن حالها لو لم تعتل، فلذلك حولوها إلى فعُلْتُ فجعلت معتلة منها، وكانت "فعُلت" أولى بـ "فعلت" من الواو من "فعلت" ؛ لأنهم جعلوها معتلة محولة الحركة جعلوا ما حركته منه أولى به، كما أن يغزو حيث اعتل لزمه "يَفْعُل" وجعل حركة ما قبل الواو من الواو، فكذلك جعلت حركة هذا الحرف منه))[2]. إنَّ الذي نفهمه من كلام سيبويه أن الصيغة الأصلية،

[1] عبد الله بن يوسف النحوي المصري، نزهة الطرف في علم الصرف، تح:أحمد عبد المجيدي، دار مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، ط:1، 1990، ص28.

[2] الكتاب لسيبويه، ص1840.

وهي فعَلْتُ لكن هذه الصيغة لم تكن قادرة على تحقيق الانسجام الصوتي للإعلال فعدل عنها وتحويلها إلى صيغة فعُلْتُ لتحريك الفاء بصوت يجانس العين وهو الواو بالضمة بالقياس على يغزو. التي أصلها يغزُوُ مثال ذلك قول الشاعر سعد مردّف[1]:

وإشراقةُ الهديِ تغزو الوجو *** دَ، وفيض من الذكر في دفّتيكْ

من خلال الكتابة الصوتية:

ي + َ + غ/ ز + ُ/ و+ ُ

ص + صا ق + ص / ص + صاق/ ص + صاق

حدث إدغام للمقطع الأخير المفتوح مع المقطع الثاني ليصبح مقطعا واحدا هو المقطع المقطع المتوسط المفتوح، أي حدثت إطالة للضمة فتحولت من صائت قصير إلى صائت طويل بهذا الشكل:

ي + َ + غ/ ز + ُ / و+ ← ز + ُ + و

ص + صا ق + ص / ص + صاق/ ص + صاق ص + صا ط

متوسط مغلق / قصير مفتوح / قصير مفتوح متوسط مفتوح

وبالتالي "حذف الازدواج المقطعي كان نتيجة الصعوبة المقطعية وذلك بتقصير الحركة الطويلة في المقطع الأخير لكي يطول المقطع الذي قبلها على سبيل التعويض"[2].

2 . الإبدال

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد، ص11.

[2] ينظر: عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، ص84.

هو أن يحُل صوت مقام صوتٍ آخر فهو في اللغة مصدر أبدل أي عوّض، جاء في المعجم المفصّل في علم الصرف أن الإبدال هو: " وضع حرف محلّ حرف آخر، وقد يكون الحرفان حرفي علّة، نحو: " خاف"، (أصلها: خوف)، وقد يكونان صحيحين، نحو " اصطبر" (أصلها: اصتبر) وقد يكونان مختلفين، نحو اتّصل (أصلها/ اِوْتَصَل)"[1].

وعرّفه ابن يعيش بأنه إقامة حرف ((مقام حرف إما ضرورة، وإما صنعة واستحساناً))[2]. يشير هذا النص إلى أن الإبدال له مسوغات عدّة، فهو إما أن يكون ضرورة أو استحسانا؛ أما الأولى فتعود للثقل الصوتي في النطق لتقارب مخارج الصوتين يقول علي خليف ((لا يقع الإبدال إلا في الأصوات التي تكون مخارجها متقاربة وتكون من مخرج واحد)) [3] فيتم الإبدال تحقيقا للانسجام الصوتي،. في حين يشير الاستحسان إلى إمكانية النطق بالكلمة على أصلها الأول قبل إبدال.

وقد حدد إبن جني أصوات الإبدال قائلاً: ((حروف البدل من غير إدغام أحد عشر حرفاً، منها من حروف الزيادة ثمانية، وهي: الألف، والواو، والياء، والهمزة، والنون، والميم، والتاء والهاء؛ وثلاثة من غيرها، هي: الطاء، والدال، والجيم))[4].

وقبل الحديث عن مواضع الإبدال في شعر سعد مردّف نقدّم جدولا توضيحيا للصفات الصوتية نوضح من خلاله مبرّرات إبدال صوت بآخر كما يلي:

	الصفـات			
	شديد	رخـو	متراخ	واسع الانفتاح

[1] راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، ص9.

[2] ابن يعيش، شرح المفصل، تح: مجموعة من العلماء، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، مصر، ج: 10، ص7.

[3] علي خليف حسين، منهج الدرس الصوتي عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص175.

[4] أبو الفتح ابن جني، التصريف الملوكي، ص17.

المخارج	مجهور		مهموس		مجهور		مهموس		مجهور		مجهور منفتح				
	مطبق	منفتح	مطبق	منفتح	مطبق	منفتح	مطبق	منفتح	مطبق	منفتح	حا في	تكراري	أنفي	شبه طليق
شفوي		ب											م	و
شفوي أسناني								ف						
بين الأسنان					ظ	ذ		ث						
أسناني لثوي	ض	د	ط	ت		ز	ص	س						
لثوي											ل	ر	ن	
غاري								ش	ج					ي
طبقي				ك		غ		خ						
لهوي				ق										
حلقي						ع		ح						
حنجري				هـ				هـ						

الجدول1: مبررات إبدال صوت بآخر

وقد تمثّل الإبدال في شعر سعد مردّف في الأسماء والأفعال كما يلي:

أ . الإبدال في الأفعال: وذلك في صيغة الإفتعال كما يلي:

- إذا كانت فاؤه زايا أو دالا أو ذالا تُبدل التاء دالا.

- إذا كانت فاؤه حرف إطباق تبدل طاءا.

- إذا كانت فاؤه حرف لين واوا أو ياءا تبدل تاءا.

وفيما يلي تفصيل تلك الحالات:

أولا . إبدال تاء " افتعل" طاءً: إذا كانت فاؤه واحد من هذه الأصوات "ص، ض، ط، ظ" نحو قوله[1]:

فإنها في اضطرابٍ *** يا سيّدي، وصُخوبِ

الشاهد في كلمة "اضطراب" من " اضطرب"أصلها" اضترب" حدث هذا الإبدال نتيجة التجاور الصوتي إذ اجتمع صوتان يتصف كل منهما بصفة تناقض صفة الآخر، مما يؤدي إلى مشقة وعسر في النطق. ولأن الطاء صوت فموي لثوي انفجاري شديد مهموس مستعل مفخم مطبق مقلقل وهو النظير المفخم لصوت التاء، فأبدلت التاء طاء؛ توفيراً للجهد وتحقيقاً للانسجام الصوتي. والحال نفسه في كلمة " مضطر" عند قول الشاعر[2]:

تلبثُ عندَ الجار *** في رحلة اضطرار

الشاهد في كلمة "اضطرار" على وزن "افتعال" وأصلها مضطر " مضتر".

ثانيا: إبدال فاء "افتعل" ظاءً: إذا كانت فاء "افتعل" أحد أصوات الإطباق، فتبدل التاء بأحد أصوات الإطباق/ والإطباق: ((أن ترفع في النطق طرفي اللسان إلى الحنك الأعلى مطبقا له فيفخم نطق الحرف، فيغلظ الصوت، ويؤثر في الصوت المرقق الذي ترتفع فيه مؤخرة اللسان ويقع هذا كثيرا في صيغتي افتعل والافتعال فيها: إذا كانت فاء (افتعل صوتا من أصوات الإطباق الصاد أو الضاد أو الطاء أو الظاء، قلبت تاء الافتعال طاء، نحو: اصطبر واضطربواطرد، واظطلم، وهي صيغ (افتعل) من الصبر/ والضرب، والطرد، والظلم وقد قلب الصوت المنفتح (التاء) إلى نظيره المطبق (الطاء)

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص95.

[2] سعدمردف، يوميات قلب، ص152.

بسبب مجاورة التاء للصوت المطبق (الصاد أو الضاد، أو الطاء أو الظاء) والتأثير هنا تقدمي، أي أن الصوت الثاني تأثر بالأول، وإنما تم هذا التأثر ليتحقق الانسجام بين الصوتين المتجاورين بحيث يكونان مطبقين))[1].

من نماذج ذلك في شعر سعد مردّف قوله[2]:

وحياته لا تزهو يومًا *** إلا في ظلم محظور

وقوله[3]:

رمى الله يا كفار من بعد رميكم، *** وكدتم فكاد الله، والظلم يبتدي

فكلمة "ظلم" عند صياغة الوزن "افتعل" من "ظلم" نجدها في الأصل " اظتلم" وقد اجتمع في هذا المثال صوتان مجهوران، الأول منهما مجهور مطبق وقد أثر في التاء؛ لأن صوت تاء الافتعال هو النظير المرقق لصوت الطاء. فحُوّلت إليه فتصبح "اظطلم" مما يؤدي إلى عدم التجانس بين الأصوات؛ صوت التاء مرقق والطاء مفخم وهكذا سيجد المتكلم عسراً في الانتقال من التفخيم إلى الترقيق، وعليه وجب بفعل التأثر التقدمي تفخيم المرقق ليحدث الانسجام الصوتي، وأبدلت الطاء ظاءً فتصبح "اظلم" بالاعتماد على التأثير التقدمي كما أوضح محمود عكاشة ذلك في النص السابق.

ثالثا: إبدال تاء الافتعال دال: وذلك عند مجيئها بعد الدال أو الذال أو الزاي نحو: ادّخر – ازدهر، وعلة الإبدال هنا أن التاء أُبدلت ((لاستثقال اجتماع هذه الأحرف المجهورة مع تاء الافتعال المهموسة)) [1].و من أمثلة ذلك قول الشاعر[2]:

[1] محمود عكاشة، أصوات اللغة، مكتبة دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص88.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص37

[3] سعد مردف، حمامة وقيد، ص19.

يا عذُولي، إنّي قد تبت فلا *** تدّخر لي منك عذلا قد عُهد

الشاهد في كلمة "تدّخر" من " إدّخر" وأصله "إدتخر " قلب التاء دالاً لعدم التجانس، بين التاء المهموس، وصوت الدال المجهور، وبالتالي تم تحويل التاء إلى نظيرها المجهور وهو الدال، ليتناسب مع ما يجاوره من الأصوات المجهورة ليزيل الثقل في النطق فأصبح "إددخر" ومن أجل تحقيق التجانس الصوتي حصل إدغام صوت الدال مع الدال ليحدث انسجام تام. يقول السامرائي: ((ففيما يتصل بفاء الافتعال إذا كانت أحد الحروف المجهورة الثلاثة المتجاورة : الزاي، والدال، والذال، فإن التفسير الصوتي الذي قدمه العلماء السابقون لتحول البنى المفترضة قد قام على أساس النظر إلى أن في هذه البنية المفترضة أو تلك تنافرا بين الخصائص النطقية للأصوات المتجلورة، إذ اجتمع صوت مجهور (الزاي، أو الدال، أو الذال) مع صوت مهموس وهو (التاء) وفي هذا ثقل في النطق وتنافر فعمدت العربية إلى التقريب بين الأصوات المتباعدة فقلبت التاء إلى صوت مجهور وهو الدال فتحقق ما تصبوا إليه اللغة من إيجاد التناسب بين الأصوات المتجاورة))[3].

ب . الإبدال في الأسماء، وذلك في المواضع التالية:

[1] أنور عبد الحميد الموسى، أبجديات اللغة وعلم الأصوات واللسانيات، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:1، 2015، ص117.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص102.

[3] عمر رشيد السامرائي، دراسات لسانية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2017، ص131.

أولا: إبدال الواو ميماً: يحدث ذلك في كلمة "فوه" إذ تبدل الواو ميماً في حالة الإفراد، فنقول: فم [2]،أما في حالة الإضافة فيجوز إبدال الواو ميماً ويجوز عدم الإبدال فنقول: فوك، وفمك [1]، قال الشاعر[2]:

لُمَيَّة لستُ أهوى العيش إلاّ *** إذا أطبقتني بفمٍ، وجِيدِ

وقوله[3]:

يا نجِيّي في المساء *** كلما افتَرَّ فمي

وقوله[4]:

أو صرخةٌ تفجّرت على فم الجحيم *** ذويتِ من لهيبها ورُحتِ في خراب

ثانيا: إبدال الهاء همزة: كما هو الحال في كلمة "ماء" يقول: ((أصل ماء ماه بدليل ماه يموه، قالهمزة مبدلة عن الهاء، لأن التصغير يرد الأشياء إلى أصولها))؛ [5] قال الشاعر[6]:

وفي عينيكِ جناتٌ، وماءٌ

[1] ينظر: محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط:3، ج:1، ص115.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص41.

[3]– سعد مردف، يوميات قلب، ص45.

[4] سعد مردف، يوميات قلب، ص73.

[5] بدر الدين العيني، ملامح الألواح في شرح مراح الأرواح في الصرف لأبي الفضائل أحمد بن سعود، تح: محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2014، ص381.

[6] سعد مردف، يوميات قلب، ص41.

وملءُ يديكِ أوتاري، وعودي

ويقول[1]:

ويكلأُ موسى برحمته *** ويُهدي لفرعونَ طوفانَ ماء

ويقول[2]:

وإن خطَرَت ببالِي ذاتَ حينٍ *** سَرى مَاءُ الجُفونِ بمدمَعَيَّا

ويقول[3]:

والماء يَسِير حثيثًا ***من حولكِ فوقَ الوادِي

وعلة الإبدال هو التقارب في المخرج بين الهمزة والهاء والمخالفة بين الالف والهاء.

ثالثا: إبدال الياء هاءً: كما هو الحال في "هذه" حيث الأصل فيها " هذي" ((وأبدلت الهاء من الياء، فالهاء في هذه بدل من ياء (هذي)، فالياء هي الأصل ؛ لأن "ذا" تصغيرها ذيّا وذي مؤنث ذا، وليس في المذكر هاء، وهي في المؤنث بدل غير أصل))[4]، الذي حدث فيها تقصير الصائت الطويل المتمثل في الياء، إلى صائت قصير متمثل في الكسرة، وتعويضاً عن هذا التقصير أضيفت الهاء إلى "هذا" لتماثل هاء التنبيه في بداية الكلمة، وكسرت لتناسب الكسرة التي قبلها [5]. من ذلك قول الشاعر مردّف[1]:

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص88.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص112.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص135.

[4] محمود عكاشة، علم الصرف الميسر، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط:1، 2005، ص291.

[5] ينظر: فدوى محمد حسان، أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم، ص138.

هذي المحَبَّة شيءُ فوقَ قافيتِي *** وهذِه الشهبُ أغلى من تعابيري

وقوله[2]:

وَمَتـىَ هَذِهِ المَصائب تمَضيِ، *** ثمَّ تعْلو على السَّحابِ ذكاءُ ؟

وقوله[3]:

والله أنتُم لهذا الدين ناصرُه، *** وفي حِما كم جلاءُ الشكِّ، والريَبِ

من خلال ما سبق نلاحظ أن الشاعر سعد مردّف يسعى من مسألة الإعلال والإبدال إلى تحقيق الانسجام الصوتي، الأخير الذي يتضح في الكلمة المشتملة على الأصوات والحركات فهي تميل في تطورها إلى تحقيق التوافق والانسجام الصوتي عن طريق الانتقال الذي يحدث بين الحركات، أو المقاطع الصوتية عن طريق التقليل أو تقصير المقطع وتطويله، علاوة على ذلك يتحقق الانسجام الصوتي في الإبدال عن طريق الانسجام بين صفات الأصوات ومخارجها في الكلمة الواحدة كما في إضطرب.

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص168.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص53.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص54 – 55.

المبحث الثاني: الجرس اللفظي

ورد مفهوم الجرس الصوتي في الفكر الصوتي العربي بدلالات مختلفة فمنهم من قرن بينه وبين دلالة الصوت فجعلهما مفهوما واحدا على نحو ما ورد في قول النووي في تعريفه للجرس بأنه: ((واحد الأجراس، مشتق من الجرس، والجرس بفتح الجيم وكسرها وهو الصوت الخفي، ويقال سمعت جرْس الطير إذا سمعت صوت مناقيرها على كل شيء تأكله)) [1] فهو بهذا لا يفرّق بين الجرس والصوت.

في حين أشار كثير من العلماء العرب إلى لفظة الجرس في اللغة من منطلق دلالتها الطبيعية، أي من حيث هو صفة سمعية لبعض الأصوات، سواء كانت قوية أو ضعيفة على نحو ما ورد في العين للخليل عند تعريفه لصوتي العين والقاف فقال: ((... لأنهما أطلق الحروف وأضخمهما جرسا)) [2]

[1] النووي، تحرير لغات التنبيه، تح: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2010، ص229.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج:1، ص53.

ومثله فعل ابن السراج في قوله: ((التاء ينقطع بجرس قوي. وتجد الدال ينقطع بجرس لين وكذلك الراء ينقطع بجرس أقوى)) [1] وعلى الرغم من كون علمائنا العرب لم يتطرقوا إلى مفهوم الجرس الصوتي إلا من حيث المفهوم الطبيعي، فإنهم عالجوا الأصوات بشكل دقيق لم يسبقهم إليه أحد، بل وصفوا بعض الأصوات بأنها تحمل ضمنها جرسا صوتيا، قد يكون جرسا قويا أو ضعيفا, وعلى هذا الأساس فرقوا بين الجرس والصوت.

بناء عليه فإن الجرس الصوتي هو النغمة الصوتية المصاحبة للصوت بالقياس للأصوات الأخرى: ((فالجرس هو صفة من صفات الصوت تعطي للصوت مزيّة على الأصوات الأخرى)).[2]

الجرس من جرستُ وتجرّست: أي تكلمت بشيْ وتنغمت به[3]؛ وعليه يحمل دلالة القصدية في التنغيم، وبالتالي التحكم في الصوت ومعناه. وعلى هذا الأساس يحمل الجرس اللفظي قيمة في بناء الألفاظ ودلالتها، يقول إبراهيم أنيس في هذا الصدد: ((للشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر))[4]. وبهذا القول تتضح لنا أهمية الجرس اللفظي في الخطاب الشعري ومدى جماليته فيه، الأخيرة الناشئة في جرس الألفاظ والتي ((لا تتأتى من حسن الأصوات المؤلفة لها فحسب، وإنما لما تُثيره هذه الأصوات المسموعة من انفعال ذاتي عند المتلقي، لأن أثر

[1] ابن السراج، الاشتقاق، تح: محمد صالح التكريتي، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، ط:1، 1973، ص46.

[2] علي خليف حسين، منهج الدرس الصوتي عند العرب، ص32.

[3] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج: 6، مادة: جرس.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط:5، 1981، ص 8 – 9.

الكلمة الملفوظة لا يمكن تحديده بإثارة حساة السمع عند المتلقي فحسب، بل يتعدّى ذلك إلى إثارة الجانب الروحي الكامن في ذاته أيضا)). [1]

إن التشكيل الموسيقي للفظة وليد علاقات متعددة، فهي ((تنشأ من علاقتها أولا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من كلمات ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه. ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى، هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها، وتنشأ تلك الموسيقى أيضا عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء)) [2].

من خلال ما سبق يتضح أن الجرس اللفظي يتشكل من خلال مبدأين هما:

- المجاورة اللفظية.
- المجاورة الدلالية.

وفي سياق ذلك تندرج أيضا قوة الأصوات وضعفها في تشكيل موسيقى الكلمة. هذه الموسيقى التي لا تنشأ من اللفظ المجرد في كينونته المفردة ((بل تنشأ أولا من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضا وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ، وهو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر)) [3].

---

[1] علي عزيز صالح، شعرية النص عند الجواهري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2011، ص107.

[2] سامي الجبوري، شعر ابن الجوزي: دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2011، ص140.

[3] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط: 2، 1971، ص20.

وفي ضوء ما تقدم، سنقدم نماذج من شعر سعد مردّف للمفردات الأكثر دينامكية في الديوانين، والتي تحمل جرسا صوتيا يظهر قيم متعددة كما يرى منذر العياشي في قوله: ((فثمة ملفوظ صوتي تقابله قيمة عامة أو أحادية وثمة ملفوظ صوتي ذو نبر عفوي تقابله قيمة تعبيرية وثمة ملفوظ صوتي ذو نبر إرادي تقابله قيمة قصدية أو انطباعية)) [1]ومن هذا المنطلق نعرض مجموعة من الأمثلة التي تبين الألفاظ ذات الجرس الموسيقي المؤثر بشكل كبير في البناء الإيقاعي للبيت الشعري في قصائد الشاعر سعد مردّف، نحو قوله[2]:

أترى يسَاقيـهِ الخـداعَ معتقًا *** والمكرَ صرفًا، والنفـاقَ نديمَا

فلفظتي (الخداع)و (النفاق) ذات وقع نغمي بطيء ناجم عن حرف المد (الألف) الذي أضفى على الكلمة بطئا إيقاعيا، وهذا ما يؤكده محسن اطيميش بقوله: ((حروف المد التي تكسب المقطع إذا شاعت شيوعا واضحا نوعا من البطء الموسيقي، أو ما يمكن أن يوصف بالتراحي الموسيقي، كما أن انعدامها أو قلتها، يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السرعة)).[3]

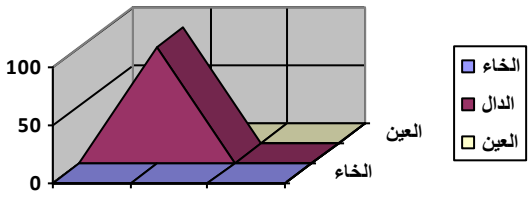
تميزت لفظة (الخداع) و(النفاق) بما تحتويه من انسجام الحروف وتناغم أصواتها مع محتواها الدلالي، وتوافق حركاتها الذي له الأثر ((الهام في تحسين وقع جرس اللفظة

[1] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط: 1، 1990، ص38.

[2] سعد مردّف، ديوان يوميات قلب، ص138.

[3] محسن اطيمش، دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986، ص307.

على السمع، وإثارة انفعال النفس معه)) [1]، حيث يشترك جذر الكلمة: خ – د – ع في صفة الانفتاح، وصفة القوة والشدة من حيث الجهر المتأتي من صوتي الدال والعين، فهذا الجذر بدأ إيقاعه مهموسا وانتهى مجهورا في إشارة إلى جرسي لفظي مميّز متماش والبعد الدلالي للكلمة التي تبدأ برتابة متمثلة في هدوء نفسي متجلٍ في الثقة، ثم ترتفع تلك الثقة من الهمس إلى انعدامها. إضافة إلى أن هذه المفردة تبدأ بالرخاوة وتنتهي بها وفي عمقها شدة. وكأنها تصوّر الخطاطة البيانية:



الشكل 8: التصاعد البياني لأصوات جذر كلمة (خدع)

والحال نفسه مع كلمة (نفاق) التي يشير جذرها إلى وتيرة نفسية مشاعرية تجسّد الحقيقة الدلالية للكلمة وبذلك ترسم جرسا لفظيا يتناغم مع طبيعة صفاتها الصوتية المتكونة منها؛ حيث تشير صفة النفاق إلى مخالفة الظاهر للباطن، وهو ما يمكننا إلتماسه مع تشكيلة أصوات الكلمة التي تبدأ بصوت أنفي ثم شفوي وتختتم بصوت لهوي، دلالة الكلمة مبنية على التناقض الشعوري لدى الشخص، وهو ما يتجسد في الأصوات المتناقضة أيضا بين الجهر والهمس. هذا فضلا عن التنوين في (معتقًا) و(صرفًا) أضاف مدلولها العميق.

[1] محمد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية للأساليب البلاغية، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1979، ص51.

والحال نفسه عند قوله[1]:

كم ذَا حَوَيتِ لآلئًا وَجواهِرًا *** وضمَمتِ درًّا فوقَهُ مَرجَانُ

التنوين في (جواهرًا) أضاف مدلولها العميق وحرف المد الطويل (الألف) أكسب اللفظة بطئا إيقاعيا. ومثله كلمة (لآلئًا).

وفي قوله أيضا[2]:

نَامُوا كَنَوْمَةِ أَهْلِ الكَهْفِ وَانْتَبَهُوا *** عَنْ قِمَّةٍ، أَضْحَكَتْ سِنَّ الصَّهَايِينِ

نلاحظ التجانس بين كلمتي (ناموا – نومة) من خلال التركيبة الصوتية "الواو، النون، الميم". ومثله التجانس في (نومة) و(قمة) تحمل جرسا لفظيا متجانسا إيقاعيا في موسيقى صوتية متجانسة تظهر في المقطع (مَـ + ةِ).

وقوله[3]:

وإلامَ حكَّامُ العِراقِ صناعةٌ *** للغاصِبين، وسلعةٌ مُزْجَاةُ ؟

حيث نلاحظ التجانس الصوتي بين كلمتي (صناعة – سلعة) في الحروف " ع، ة " وتقارب المخرج بين "السين – الصاد" إضافة إلى التنوين في نهاية المفردتين. ولا ننكر دور هذا التجانس في إحداث ذلك الجرس الموسيقي المتماثل.

ومثله قوله أيضا[1]:

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص10.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص49.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص47.

عَسَانِي أن أسُوقَ إليكِ نَفعًا *** وخيرُ النّفعِ مَا كَانَ اغتِنامَا

في هذا البيت وكأن النغم يتكرر مرتين في " نفعًا " ومرة في " النَّفع". يؤلف نمطا موسيقيا داخليا يوحي بالمبادرة وتقديم النفع، يقول الزرزموني في هذا الصدد أن: ((الإيحاء وسيلة لإدراك ما خفي؛ لأن الصورة الجيدة هي الصورة الموحية والتي تنطوي على إشارات شتى تخلق أمامنا الخفي وتقرب البعيد، فهناك مسافات بين الكلمة وإيحاءها، وهذا سر الجمال؛ لأن الإيحاء همس، وإعمال فكر، وتركيز، وتعمق داخل الصورة)) [2]. والحال نفسه في قول الشاعر سعد مردّف[3]:

بُشْرَاكِ يا أرضَ المغيَّرِ، أبشِرِي *** اليومَ عيدُك فابسِمي، وَتنَوَّرِي

نلاحظ التجانس بين لفظتي (بشراك) و(أبشري) والانسجام الدلالي بين كلمتي (أبشري) و(ابسمي) حيث تنتمي لذات الحقل الدلالة. والتناغم المقطعي في لفظتي (أبشري) و(تنوّري) من خلال صوت الراء وحرف المد (الياء). حيث تتكرر النبرة الصوتية نفسها نتيجة تكرر الحروف والأصوات. وقوله[4]:

عَبدَ العَزِيزِ، وأَيُّ عِز غَيرُ مَا *** أَعْطَيْتَ لِلْوَطَنِ العَزِيزِ الأسْمَرِ

عند المقطع الصوتي (عز) في كلمتي (عزيز) و(عِز) تؤلفان نمطا موسيقيا داخليا من خلال الأصوات (ع ز ع ز)، وزاد تكرار كلمة (العزيز) في شطر البيت وعجزه جرسا

---

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص 62.

[2] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000، ص306.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص63.

[4] سعد مردف، يوميات قلب، ص 63.

لفظيا مُميَّزا. حيث تتماثل كل الحروف في الكلمتين؛ إذ تحتويان على عدد الأصوات نفسه مع التطابق في المعنى.

كما نلاحظ من خلال شعر سعد مردّف نمطا آخر من أنماط وأشكال الجرس الفظي والإيقاع الصوتي للأبيات متعلّق بتماثل الكلمات في الحرف الواحد سواء في البدات أو النهايات أو اختلاف ترتيبها، بمعنى إذا بدأت به إحداهما تنتهي به الأخرى أو العكس، وهو ما اصطلح عليه محمد عبد المطلب بـ ((الاستعمال الأمامي للأبيات المتتابعة)) [1]. ومن أمثلة هذا النوع من الموسيقى اللفظية لأصوات الكلمة نجد قوله [2]:

تخيَّرتَ الكلامَ فصارَ شعرًا *** تناهَت منهُ أنفاسُ عِذَابُ

نلاحظ التاء تتصدر السطرين في كلمتي (تحيّرت) و(تناهت) وبهذا أصبحت النبرة الموسيقية متماثلة في البداية.

وقوله في البيتين المتتالين[3]:

وأغنيةٌ ترددهَا القوافِـي *** ولحنا باتَ يعزفهُ الرَّبـابُ

وكابوسُ تضجُّ له فرنسَـا *** وليثُ كرَّ خافتهُ الذئـابُ

[1] محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1995، ص46.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص 65.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص 65.

فالواو هنا تتصدر كل سطر مما جعل النبرة الموسيقية متماثلة، والواو حرف جهري يضفي إيقاعا جهريا يتكرر مع بداية كل سطر، يتناغم مع دلالة المفردات بعدها (أغنية – لحن – كابوس – ليث).

وهناك نوع آخر من التجانس يعرف بـ " التجانس الخلفي الأمامي " ويعني((تجانس الصوت الأخير من الكلمة الأولى مع الصوت الأول من الكلمة التي تليها))[1] ويمكننا أن نمثل لهذا النوع بالكلمتين المتجاورتين (سل – الحواس) في قوله[2]:

سلِ الحَوَّاسَ ماذا عن بِلادي؟ ***ومَن في وادِ ريغَ له ضـِرابُ ؟

فحرف " السين " يتكرر في بداية الكلمة الأولى (سل) وفي نهاية الكلمة الثانية " الحواس" ولكونها من الحروف الصفيرية فإنهما يسهمان في إبراز الخاصية الإيقاعية للقصيدة. وهو ما ذكرته يمنى العيد في قولها بأنه: ((بإمكاننا أن نلاحظ التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية وعلى بعض حروفها بالموازنة بين المفردات أو بين الحروف في هذه المفردات)) [3].

ومن أنماط الجرس الصوتي في نظم الإيقاع الداخلي للقصيدة مسألة تكرار الحروف، من أمثلة ذلك قول الشاعر سعد مردّف في هذا المقطع[4]:

بساعـة اللقاء، حينمـا عيوننا تنـامْ

[1] محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 49.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص 66.

[3] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط:2، 1984، ص 99.

[4] سعد مردف، يوميات قلب، ص80.

تكرر في هذا المقطع صوت الراء، مما يضفي تأثيرا صوتيا ودلاليا على الإيقاع العام للبيت. وتكرار صوت الكاف في قوله[1]:

كم أهواكَ، ولكن أخشى *** فورةَ شعرِك كلَّ مساءْ

صفة صوت الكاف أنه شديد مهموس انفجاري تناغم مع طبيعة الحالة الشعورية للشاعر الذي يتحدّث هاهنا عن حالة الهوى والحب الذي يعد افجارا شعوريا في قلب المحب. وهذا الحالة الشعورة تخرج من أعماق المحب العاشق وهو ما يتطابق مع طبيعة صوت الكاف الذي يعد من الأصوات الطبقية، تلك التي تخرج من منطقة عميقة خفية مظلمة أقرب إلى القسم الغائر من جهاز النطق. وهذا كله يتواءم مع العمق الذي يرتبط بالمشاعر المتغلغلة في أعماق المحِب.

المبحث الثالث: التكرار

عرَف التكرار في اللسانيات الأسلوبية عناية بالغة، حيث يعدّ جزءا من الأداء اللغوي للنص، إضافة إلى أنه مكوّن أساسي في الشعر، جرت عادة العرب على استخدامه، غايته التبليغ بحسب العناية بالأمر، من أغراضه التنبيه والتحذير والتأكيد [2]. يقول صاحب البرهان في هذا الصدد إن: ((عادة العرب خطاباتها إذا أبهمت بشيء إرادة التحقيق وقرب وقوعه، أو قصدت الدعاء عليه كررته توكيدا، وكأنها تقيم تكراره مقام المقسم عليه، أو الإجتهاد في الدعاء عليه، حيث تقصد الدعاء)).[3]

عرّفه أحمد مطلوب بأنه إتيان: ((المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص85.

[2] ابن فارس، الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إحياء التراث، القاهرة، مصر، 1977، ص341.

[3] الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1973، ج:3، ص9.

والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين)) [1] يتضح من خلال هذا النص أن التكرار له وظيفتين بحسب طبيعة المُكرَّر كما يلي:

- الوظيفة الدلالية: حيث يضفي التكرار بعدا دلاليا يساهم في الرسم الإيقاعي للنص، يقول صلاح فضل في هذا الصدد: ((إن الاعتماد المسرف على المتكررات الصوتية لابد أن تتولد عنه متكررات دلالية. تجر هذه الوحدة الشعرية إلى منطقة الأنظمة الفنية التقليدية))[2].

- الوظيفة النفسية: متعلقة بموقف معين، أو تجربة شعورية خاصة للشاعر، ومن شأنها أن تضع ((في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها)) [3].

يتميز التكرار بدور هام في جمالية الإيقاع، إذ يحقق توازنا موسيقيا في النص يؤثر به على المتلقي، نوضح ذلك في ديواني سعد مردّف من خلال الأمثلة التالية:

1 . التكرار الصوتي: وذلك من حيث تكرار أصوات القافية مثل الروي والوصل، وغيرهما مما يرتبط بذلك من أصوات تنجذب إلى بعضها، و((تتفاعل في السياق مساهمة منها في التعبير عن جزء من المعنى، سواء تجسد ذلك في ظواهر

[1] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1989، ج:1، ص370.

[2] صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط: 1، 1999، ص91.

[3] ماجد الجعافرة، في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية: دراسة في الموسيقى والإيقاع، مجلة آداب الرافدين، ع: 27، 1995، ص101 – 102.

مثل الجناس أو تجسد في مجرد تراكم يظل ناتئا في السياق، وهو ما يمكن أن نطلق عليه مفهوم: الموازنات الصوتية)) [1]. وهذا ما يؤكده كمال أبو ديب بقوله: ((إن لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية، وبالتالي في إعطاء التشكيل الشعري صيغته الإيقاعية))[2].

ومن أمثلة ذلك في شعر سعد مردّف ما يلي[3]:

حوريَّة البحرِ المجاورِ، بينَنَا *** لو تعلمينَ قرابةٌ، وأصولُ

وقوله[4]:

هذا هوَ الفجرُ الذي يتلاَلَىَ *** واللهِ لا أرجو سواهُ، ولاَ لاَ

وقوله[5]:

عينَاهُ حينَ تناعَسَا، وشفاهُه *** لماَّ استحَت من أن تقولَ: تعَالَى

وقوله[6]:

[1] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر . الكثافة . الفضاء . التفاعل، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط: 1، 1990، ص 11.

[2] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص315.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص86.

[4] سعد مردف، يوميات قلب، ص88.

[5] سعد مردف، يوميات قلب، ص87.

[6] سعد مردف، يوميات قلب، ص87.

فإلاَمَ أصبرُ ثمَّ قلبيَ يكتَوي ؟ *** وإلاَمَ أيَّامُ الوصالِ كسالَى؟؟

يظهر في المثال الأول تكرار صوت (الراء)، فقد تكرر (4) مرات، في 8 كلمات، حيث ورد في المفردات (حوريَّة– البحرِ – المجاورِ– قرابةٌ) وصفة صوت الراء لثوي مجهور تتكرر فيه ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا متجانسا فيه نوع من الاهتزازية، الأمر الذي أشاع إيقاعاً مميزا في البيت، وهذا التوزيع فيه هندسة شعرية تضفي على البيت إيقاعا متناسقا؛ إذ يندرج ـ هذا البيت ـ ضمن إطار التكثيف السمعي.

وانطلاقا من علاقة الصوت بالمعنى، فإن اللغة الشعرية تصبح أكثر تميزا وظهورا من خلال الصلة بين الصوت والدلالة لكون ((الشاعر الأصيل هو الذي يتمتع بحساسية عظيمة لأصوات اللغة ويمتلك قدرة فائقة على الملائمة بين الصوت والمعنى، ويعرف كيف يوازن بين الأصوات والأفكار من جهة، وبين ما يعبران عنه من جهة أخرى))[1]. ويمكن أن يظهر ذلك بشكل أوضح في قول الشاعر[2]:

هذي الكويت كوتني في الجنوب، وما *** صانت لدى جرمها عهدي ولا عتبي.

إن توظيف الشاعر للتكرار فيه دلالة على الجانب الإبداعي لديه والوعي الفني العميق بالبنية الصوتية والإيقاعية في القصيدة سواء على المستوى الأفقي أو العمودي وهو ما يؤدي إلى ضرب من الإنشاد والتغني، وهو ما نلتمسه بشكل أكثر وضوحا في المثال الثاني الذي تكرّر فيه صوت (ل) ؛ حيث ورد (8 مرات) في المفردات (الفجرُ – الذي– يتلاَلَى – الله – لا – لاَ – لاَ).

[1] عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص 30.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص56.

في حين تكرّر صوت النون (ن) في المثال الثالث في العبارات (عينَاهُ – حينَ – تناعَسَا – من – أن) حيث ورد (5) مرات. أما البيت الرابع فقد تضمن تكرار لصوتي اللام والميم في المفردات (إلاَمَ – ثمَّ – قلبيَ – إلاَمَ – أيَّامُ الوصالِ – كسالَى) أما صوت الميم فقد تكرر (4) مرات، في تكرّر صوت اللام (5) مرات.

2 . تكرار مفردات: يحقق هذا النوع بعدا إيقاعيا ذلك أن ((الإيقاع يتحقق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار)) [1] وهذا ما يؤكده عبد الفتاح صالح بقوله: ((إن التكرار في تفاعيل الشعر لا يبعث الملل أو الفتور في النفس)) [2]. من أمثلة ذلك في شعر سعد مردّف قوله[3]:

مَن مثلُه في حُسنِه، مَن مثلُه *** في غُنجِهِ ؟ مَلكَ الفؤادَ جمالاَ

نلاحظ تكرار (من) و(مثله) و(في) في إشارة للتأكيد على نسق دلالي وأسلوب إستفهامي وحالة شعورية متدفقة. ذلك أن هذا النوع من التكرار الغرض من تواتر المكرّر فيه هو تأكيده وبيان قيمته ضمن نطاق السياق الذي ورد فيه، ((وأحسب في ظاهرة التكرار – أن الشاعر في عملية لا شعورية– إنه يكرر ألفاظه أو حتى لو أدرك ذلك فإن المعنى في نفسه لم ينته بعد، لذا تجده مستمرا في تكراره حتى تمتلئ نفسه، وتكتمل صورته، والتكرار قد يكون للربط بين الأبيات أو فرصة ليستقصي الشاعر صورته، أو يؤكد معانيه، أو يبين أقسام الأشياء))[4].

[1] محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، ع: 288، 1990، ص.58

[2] عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص59 – 60.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص87.

[4] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص120.

ويقول أيضا[1]:

وأين كعبُ علا كعبُ الجهاد به *** وفي مطالعه للكفر تفنيد؟

وقوله[2]:

يا ابن العروبة والإسلام أنت على *** ثغر العروبة والإسلام معدود

وقوله[3]:

لو كنتِ أصلح ما جنحتُ لفتنة، *** أو كنت أصلح ما تركت صلاتي

وقوله[4]:

ورفعت أشرعتي لأعتنق السما *** وأصوغ من وحي الإله حياتي

فكسرتِ أشرعتي، ودستِ سفينتي *** ودفنتِ في قعر الأديم حياتي

وقوله[5]:

إن العزوبة للشباب مَسوقة *** هم لم يشاؤوها ولا هم شاءوا

وقوله[6]:

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص5.

[2] المرج نفسه، ص6.

[3] المرج نفسه ، ص7.

[4] المرج نفسه ، ص7.

[5] المرج نفسه ، ص12.

[6] المرج نفسه ، ص 12.

فإذا النساء سكن في قمم الذرى ** وعلونَ حتى ما يُقال نساء

وقوله[1]:

مكنونة، في الطّهر في *** الإيمان في دفء الأمان

وقوله[2]:

ومن الجزائر ألف ألف تحيّة *** عبقت بها الأزهار، الأكمام

وقوله[3]:

شهداءَنا فِي الخَالِدينَ سلامُ *** حيَّتْكمُ الملكَاتُ، والأقْلاَمُ

حيتكمُ الدنيَا وأحلامُ الصِّبا *** واللهُ وَالأملاكُ، والأيَّامُ

حيتكُمُ الأرضُ الكريمَةُ والمنَى *** والجنةُ الفيحَاءُ والإسلاَمُ

وقوله[4]:

نِعِمت شريعتهم، ونِعم بلاؤهم *** ونعمّ ما صنعوا، وما قد راموا

وقوله[1]:

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص14.

[2] المرج نفسه ، ص59.

[3] المرج نفسه ، ص57.

[4] المرج نفسه ، ص60.

بشراك مذ حملوا اللواء وأقدموا *** بشراك لما استشهد الإقدام

وقوله[2]:

ما أنس لا أنس المغيّر مذ رمت *** شهبا كأن لهيبها الأسقام

وقوله[3]:

سواءٌ إن أطلتُ البعدَ عاما *** بهجركِ، أو نزلتُ إليك عاما

وقوله[4]:

إلا الرسول ومن علّت برفعته *** بلابل الوحي آياتٍ، فآياتِ

وقوله[5]:

ما زال طيشكم طيشًا، وجهلكم *** جتى نزلتم إلى درك البهيمات

وقوله[6]:

---

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص60.

[2] المرج نفسه ، ص61.

[3] المرج نفسه ، ص64.

[4] المرج نفسه ، ص5

[5] المرج نفسه ، ص6.

[6] المرج نفسه ، ص7.

عيبوا الضياء إلذ شئتم، وبهجته *** عيبوا الصباح وضوء الفجر إذ ياتي

عيبوا النجوم وشمس الأفق بارزة *** ونسمة في الضحى ألقت صلوات

عيبوا الجبال إذا ما لاح شامخها *** والبحر والنهر يلغو بين جنات

وقوله[1]:

حاشاك يا سيدي من كل شائنة *** حاشاك من مشبّه تلك الرسومات

حاشاك من موضع يوما لمتهم *** وأنت وحدك أهل للشفاعات

وقوله [2]:

وأنت من أنت، في علم وفي رشد *** ونحن، لا أنت، نرعى في الغوايات

وقوله[3]:

طه حبيب الله *** طه رسول الله

طه أنا والله *** روحي الفدى والله

وقوله[1]:

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص8.

[2] المرج نفسه ، ص9.

[3] المرج نفسه ، ص13.

قد كان عام، وعام طاب منتجعا *** وعام جدٍّ تلاه الرابع العجل

3 . تكرار بنية تركيبية: وذلك بتكرار جمل وعبارات في النص، وقد يرد بمفهوم اللازمة في النص الشعري مثال ذلك قول الشاعر سعد مردّف[2]:

أحن إليك، أحن إليك، *** وفي القلب شوق عظيم إليك

وقوله[3]:

بدعوى أسيرين استباحوا حياضنا*** وفي الأسر أوطاني، وفي الأسر مسجدي

وقوله[4]:

فالله أكبر، مهما الظالمون بغَوا *** والله أكبر من باغ، ومغتصب

والله أكبر ممّن خان دجلتنا *** أو باع دولتنا، أو لاذ بالهرب

وقوله[5]:

فماذا العيش بين الناس خِلوا *** من الجسم المعافى يا رفاقي؟؟

وماذا العيش والإنسان يحسو *** قراح العجز من بدن معاق؟؟

وقوله[6]:

---

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص37.

[2] المرج نفسه ، ص11.

[3] المرج نفسه ، ص16.

[4] المرج نفسه ، ص57.

[5] المرج نفسه، ص49.

[6] المرج نفسه ، ص186.

دعي بيتي، دعي بيتي *** فتى هيجاء لاقيت !!

فبدأ به قصيدته (مع العنكوت) واختتم القصيدة بها.

وقوله[1]:

يمين الله يا أنت *** وما أشقاك يا أنت

4 . تكرار الصور: وذلك من خلال تكرار المواقف والنماذج في القصيدة الواحدة، تبيانا لأهمية المثال وعليه ((لا يعتمد هذا التكرار على التشابه في إيقاع أو نغم وحركات الألفاظ، فالجانب الصوتي فيه ضئيل جدا ولا نجد له أثرا. ففي تكرار الصور يقوم الشاعر بخلق توازن خيالي أو موضوعي بين حالتين أو معنيين)) [2].

بيد أن هذا النمط من التكرار يشترط فيه التوافق مع الحالة النفسية للشاعر وتجربتة يقول علي صبح في هذا الصدد: ((لابد أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي مرّ بها الشاعر لإظهار فكرة أو حدث أو مشهد، أو حالة نفسية، أو غير ذلك، فكل صورة كلية أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة خامرت نفس صاحبها، وتفاعلت في جوانبها المختلفة، يمتزج الطارئ إليها بالمخزون فيها، حتى إذا ما اكتملت في نفسه. تتلاقى الأشباه وتتآلف النظائر لعلاقة بين أجزائها...)) [3]. من أمثلة تكرار الصور في شعر مردّف قول الشاعر سعد مردّف في قصيدة بنت الإسلام، استهلها بقوله[4]:

بنت الإسلام ألا سيري *** قُدُما من أجل التحرير

---

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص111.

[2] عمران حميد الكبيسي، لغة الشعر المعاصر، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1982، ص 184 – 185.

[3] علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ص168.

[4] سعد مردف، يوميات قلب، ص 40.

واختتمها بقوله[1]:

قد سارت منَّا كوكبة *** بطريق النصر، ألا سيري !!

وبين البداية والنهاية تحدث الشاعر عن موضوعات متنوعة تحاكي جميعها آلام الشاعر ومشاعره النفسية المقهورة عن حال الأمة ووضع الأقصى. ابتدأ الحديث في القصيدة عن الحث على السير قُدُما نحو مناصرة الإسلام والأمة الاسلامية، ثم عاد إلى نفس الموضوع في النهاية في نوع من التأكيد على ذات الموضوع.

إن ظاهرة التكرار في القصيدة العربية بلغت أقصى تأثير وحضور لها، إذ ساهمت بشكل كبير ((في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاًصوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول)) [2] ؛ باعتبار أن التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره وأشكاله، كما أنه يعدّ ذا بعد جمالي في القافية غير أن طبيعة التجربة الفنية – ولاسيما الشعرية منها– هي التي تفرض وجوداً معيناً ومحدداً له.

المبحث الرابع: التوازي

التوازي ((مفهوم ألسني بلاغي يتعلق ببنية العبارة ودلالتها، والخصوصية الأساسية له، أنه تناظر بين جمل العبارة، يقوم على استعادة (مخطط إسنادي) واحد اسمي أو فعلي)) [3]. ويقوم على أساس((التقابل أو التناقض بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية)) [4].

---

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص 40.

[2] عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1989، ص5.

[3] عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1989، ص278.

[4] بسام قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش:حصار لمدائح البحر، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، مج: 9، ع: 1، 1991، ص61.

تتمثل وظيفته في إشباع الرغبة السمعية عند المتلقي، نتيجة توالي المقاطع المتتابعة والمتناسقة المتمثلة في ((الأصوات الساكنة والحركات الكلامية يهيئ وعي المتلقي لاستقبال تتابع جديد من نفس النمط دون غيره)) [1].

يعد رومان جاكبسون من الذين أولو اهتمامهم بقضية التوازي عندما عرض فكرة وجود تناسبات تحدث في أثناء الخطاب الشعري بمستوياته المختلفة منها تناسب ((في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وهي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه))[2]. نلاحظ أن التوازي يتضمن سمتين هما:

أولا: إنه عبارة عن علاقة تماثل – تتم على مستوى أو مستويات لسانية– بين طرفين أو أكثر.

ثانيا: إن العلاقة القائمة بين هذين الطرفين تنبني على مبدأين هما التشابه والتضاد، ما دام كل الطرف يحتفظ رغم التشابه بما يتميز به عن الآخر.

وعليه، نركّز في الدراسة الصوتية على التوازي الصوتي القائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة، والقصيدة الشعرية، توزيعا قائما على الإيقاع سواء للفظ أو الصوت المنسجم.

وبعد قراءتنا لقصائد الشاعر سعد مردّف، وجدناه يستخدم التوازي على ثلاثة أشكال كما يلي:

---

[1] محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، ص43.

[2] رومان جاكبسون، قضايا شعرية، تر: محمد الولي ومبارك الحنون، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط: 1، 1988، ص106.

- التوازي الصوتي الحرفي؛ وهو التوازي الصوتي القائم على مستوى الحرف.
- التوازي الصوتي الكلمي؛ وهو التوازي الصوتي القائم على مستوى الكلمة.
- التوازي الصوتي التركيبي؛ وهو التوازي الصوتي القائم على مستوى التركيب.

1 . التوازي الصوتي الحرفي: لأن الحرف أصغر وحدة تتكون منها الكلمة وندرس الصوت أثناء تشاكله مع الأصوات الاخرى في الكلمة [1]، وان الهدف من التوازي الصوتي على مستوى الحرف هو الكشف عن قيمة الصوت المفرد في مساحته الصوتية، ومدته الزمانية، وعلاقته بما حوله من الأصوات المنفردة، والمت اركبة، وما ينتجه من دلالة [2]، وان النظرة الشمولية للفونيم تتأتى حين يتجمع عدد من الأصوات بشكل أشد كثافة من المعتاد في سطر من الشعر ،أو مقطع من القصيدة، ومن ثم يصبح الصوت المنبعث من الحرف، والكلمة بأكملها حاملا لدلالة معنوية يسعى نحوها النص [3]، وان إنتاج الصوت في النص الأدبي عمل لا يمكن تناسيه، لأن اللغة ماهي إلا أصوات تحمل دلالات معنوية عبر مسارات تركيبية ،أو مفردة ؛ ولأن الأصوات حاملة للمعاني فمتى قويت قويت، ومتى ضعفت ضعفت [4]. وقد جاء ذلك في شعر سعد مردّف قوله[1]:

---

[1] ينظر: إبراهيم جابر علي، البنية الصوتية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2014، ص193.

[2] ينظر: إبراهيم جابر علي، البنية الصوتية في الشعر الحديث، ص198.

3 المرج نفسه ، ص197.

[4] ينظر: المرج نفسه، ص198.

في حفظه، وعطفه *** وخفضه، ولطفه

بلغ تعداد الحروف في هذا البيت قُرابة 20 حرف، تكرّر صوت الفاء 5 مرات، والهاء 4 مرات، بينما الواو 3 مرات، وبالتالي كان أكبر معدل تكرار لصوت الفاء، الذي صفته.... ونجد التكرار لهذا الصوت يتناغم مع طبيعة مفردات البيت ومضومنها الدلالي؛ إذ يغلب على هذه الكلمات الرّقة والهدوء في الأحاسيس والمشاعر وهو ما يمكن إلتماسه من كلمة اللطف والعطف الحفض، وحتى الخفض التي ذكرها القرآن الكريم عند الحديث عن بر الوالدين فقال تعالى: ((واخفض لهما جناح الذل من الرحمة)) في صورة من التواضع والبر الجميل للوالدين. فحدث نوع من التوازي الصوتي بين تكرار صوت الفاء وبين دلالة البيت وما تتضمنه مفرداته.

ومن النماذج أيضا قوله [2]:

قاموا إليك بقضّهم، وقضيضهم، *** وتألبوا في قسمهم لأذاكِ

بلغ تعداد الحروف في هذا البيت 41 حرف، أكثر حرف متكرّر على بقية الأصوات هو صوت القاف بمعدّل 4 مرات، وصوت الضاد بمعدل 4 مرات، يليه صوت الميم بمعدل 3 مرات، بعده صوت اللام 2 مرة، وصوت الكاف 2 مرة، وما يغلب على هذه الأصوات أنها أصوات تتوافق مع نبرة مفردات البيت ومضمونها الدلالي.

وعند قوله[3]:

وجاشت جيوش المارقين، وأجلبتْ *** على الأرض في تيهِ الجهولِ المعربد

---

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص14.

[2] المرج نفسه ، ص52.

[3] المرج نفسه، ص16.

تكرّر صوت الجيم على بقية حروف البيت، في نوع من التوازي الصوتي بين الطبيعة الانفجارية لصوت الجيم ومضمون المفردات الدلالي خاصة في كلمة (جيش).

والحال نفسه في قوله [1]:

ألهمي الأسحار سحرا *** واركبي الأفراح سُفنا

حيث تكرر صوت السين على بقية الأصوات، وهو صوت مهموس مرقق صفيري، يدل على الهدوء وهو ما نلحظه من خلال المشاعر التي تسود نفس الشاعر وتبعث على الأمل من خلال مفردة: ألهمي- الأفراح.

وقوله[2]:

متفكّرا، متأملا *** متحملا كل العنا

وقوله[3]:

عرسه فخر الليالي *** والمعالي حين تبنى

وقوله[4]:

وكيف مضت بنا الساعات نشدو *** ونحدو ليس يدركنا ملال

2 . التوازي الصوتي الكلمي:

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص180.

[2] المرج نفسه ، ص35.

[3] المرج نفسه ، ص180.

[4] المرج نفسه ، ص172.

يقوم هذا النوع من التوازي بربط أجزاء النص، وإثارة انتباه القارئ، فضلا عن خلق نبرة موسيقية وانسجام دلالي مميز، ورد في شعر سعد مردف بالأشكال التالية:

أ-**التضاد:** هو توازن صوتي في الوزن، والترتيب، يساعد على شد انتباه السامع أو القارئ، نحو وقوله [1]:

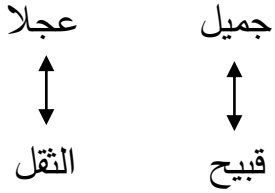
فكأنها في السجن، وهي طليقة، *** وكأنها عمياء، وهي ترانا

نلاحظ أن التوازي حدث في صورة التشبيه بين جملتين متعاكستين دلاللليا من خلال المفردات التالية: السجن – طليقة / عمياء – ترانا، وعليه، تمثل التوازي الصوتي في تساوي شطري البيت في الوزن، والترتيب. فلجملة الأولى توازي الجملة الثانية دلاليا.

ومثله قوله[2]:

ما بال كلّ جميل ينتهي عَجِلا، *** وكلّ كل قبيحٍ، وصفه الثّقل !

حيث حدث التضاد بين شطري البيت وألفاظه بالشكل التالي:



الشكل9: حدوث التضاد بين شطري البيت وألفاظه

مما زاد في مستوى التوازي الصوتي المتسم في هذا البيت بالتقابل الدلالي بين الشطرين من حيث الترتيب بين المتضادات، والتركيب البنائي، والوزن. وقد توازى ذلك ما

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص42.

[2] المرج نفسه ، ص37.

بنية الشطر الول والمكون الدللاي للمفرادات، وبنية الشطر الثاني والمكون الدلالي لألفاظه، حيث كرّر الشاعر (كل) مرة واحدة في الشطر الأول للتناسب مع دلالة السرعة والعجلة، بينما كرّرها مرتين في الشطر الثاني لتحمل دلالة البطء والثقل.ومن أمثلة ذلك أيضا قوله[1]:

فِداكَ ما حَمَلت، وما وَضَعت، *** وما أظلَّتْ سماءٌ من نفيساتٍ

حدث التضاد بين ملفظتي (حملت / وضعت) في نوع من التوازي الصوتي الذي أضفى إيقاعا موسيقيا على البيت، تمثل في تناغم اللفظتين مع غرضها الدلالي وذلك من خلال ابتداء اللفظة الأولى بصوت حلقي يتوازى مع ما تتضمنه المفردة من دلالة. والحالة نفسه مع لوظة الوضع التي ابتدأت بالواو وهو صوت فموي يتوازى هو الآخر مع ما تتضمنه اللفظة من دلالة.

ب- **التصريع:** يُقصد به توازي العروض، والضرب وزنا، وتقفية في البيت الأول من القصيدة، يقول صاحب كتاب الكليات: ((التصريع هو موافقة العروض الضرب في وزنه ورويه وإعرابه)) [2] يلجأ الشاعر إلى التصريع لتحقيق هدفه الدلالي في بداية القصيدة، يتحقق بربط آخر صدر البيت بآخر العجز[3]، وقد أشار التنوخي إلى أن

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص8.

[2] أبو البقاء الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ص291.

[3] ينظر: إبراهيم جابر علي، البنية الصوتية في الشعر الحديث، ص206.

التصريع ((دليل على البلاغة والاقتدار على الصّنعة)) [1] من نماذجه في شعر سعد مردّف قوله[2]:

سواءٌ إن أطلتَ البُعدَ عاما *** بهجركِ، أو نزلتُ إليكِ عاما

وقوله ايضا[3]:

وإمّا إن يَرَ الناس انفصامًا *** وشتا للمغيّر، وانقساما

إذ وقع توازي التصريع في البيت الأول بين " عاما – عاما "وفي البيت الثاني بين" انفصاما – انقساما " في "ما " وهو في المقطع المتوسط المفتوح "صا + صا ط" إذ أن هذا المقطع مناسب للتعبير عن مشاعر النفس وهواها، يتناسب في التعبير عن مشاعر الشاعر بحرية من دون خوف، فكأن الشاعر يفتح قلبه وروحه لمدينته ولا يرغب افصاما عنها، من أجل ذلك تكرّر التصريع في موضعين من القصيدة، بأولها ونهايتها، وبذلك يحقق التصريع هنا نمطا من التوازي الصوتي بين إيقاعي القصيدة ومضمونها الدلالي. وقد تكرّر التصريع بشكل ملفت للانتباه في ديواني الشاعر من امثلته ايضا قوله[4]:

فكسرت أشرعتي، ودست سفينتي *** ودفنت في قعر الأديم رفاتي

يوجد التصريع بين (سفينتي– رفاتي) في (تي)

---

[1] أبو يعلى عبد الباقي التنوخي، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط: 2، 1978، ص48.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص64.

[3] المرج نفسه ، ص64.

[4] المرج نفسه ، ص 13.

ت- **الاشتقاق:** يعد الاشتقاق مظهرا من مظاهر التوازي الصوتي من خلال تكرار الكلمات، شرط أن تكونا من جذر معجمي واحد، وقد تمثل ذلك في قول الشاعر[1]:

الناكرون لذات الله لا عجب *** أن ينكروا بعده كل الرّسالات

إذ تكرر الفعل "ينكر" مرتين، مرة بصيغة الجمع في التركيب الإسمي، ومرة بصيغة المضارعة في التركيب الفعلي ،في سياق توازن صوتي إذ تكرر صوت الكاف مرتين، وهو صوت صامت فموي طبقي انفجاري شديد مهموس، ينسجم مع الصفات الصوتية له في التعبير عن شدة الحزن، والانفعال الداخلي في نفس الشاعر[2].

وقوله[3]:

لا تظنّي بأنني لست أهوى *** أن أراك، وأن أرى ما ترينه

وبقول أيضا[4]:

إلا الرسول، ومن كانت قداسته *** فوق القداسات يا أهل العداوات

ث- **رد العجز على الصدر:** وهو أن تتصدر الجملة بلفظة هي نفسها التي تختتم بها، وقد تكون إحدى مشتقاتها بغرض تقييد الدلالة، نحو قول الشاعر[5]:

---

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص6.

[2] ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص70.

[3] سعد مردف، يوميات قلب، ص24.

[4] المرج نفسه ، ص7.

[5] المرج نفسه ، ص184.

أيها الشعر إن عزمت فعرّج *** وأَسكِنِ النفس إن أردت السكونا

فالتوازي في رد العجز على الصدر وقع بين" أسكن– السكونا" الغرض منه هو ربط أول السطر بآخره، فهو توازٍ صوتي مقيد للقافية متناظر مع النهاية للتأكيد تمثل في صوت النون.

وقوله[1]:

ها أنا ذاهب والحزن على *** كاهلي أثقل من أي ثقل

لم أودّع من هم لو علموا *** بعض آمالي بل كل الأمل

التوازي وقع بين (أثقل – ثقل) في البيت الأول، وبين (آمالي– الأمل) التقييد للقافية تمثل في صوت اللام.

3 . التوازي الصوتي التركيبي

يعد التوازي الصوتي التركيبي من أكثر المستويات أهمية باعتباره مظهرا صوتيا يتجلى على مستوى التركيب وما يقابلها، ذاك أنه يشمل توازي جملة أو أكثر مع غيرها.

وبذلك فإن تواجد مثل هذا التوازي الصوتي في النص يحقق قيمة دلالية على مستوى أوسع [2]، ضمن ما يسمى بالتوازي النحوي.

وهو بذلك يعد من أعلى درجات التوازي الصوتي في النص، إذ أنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة، ويتصرف الشاعر فيه كأداة ضغط سياقية على قواعد اللغة

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص185.

[2] ينظر: إبراهيم جابر علي، البنية الصوتية في الشعر الحديث، ص217.

العربية، وهو توازي عروضي حين يكون في الشعر[1]، وقد جاء ذلك في شعر سعد مردف في قوله [2]:

لو كنتِ أصلحَ ما جنَحتُ لفتنةٍ، *** أو كنتِ أصلَحَ ما تَركتُ صلاَتِي

حيث وقع التوازي التركيبي بين العبارتين " لو كنت أصلح ما جنحت " و" أو كنت أصلح ما تركت "؛ إذ نلمس نوعا من التوازي والتماثل العروضي بين البنى الإفرادية المؤلفة للتركيب ضمن شطر البيتين.

فأحدث التوازي التركيبي نوعا من التناسق الصوتي على مستوى التركيب، إذ يظهر أثره بينا على المبنى وحتى على المعنى، حيث يذكر الشاعر بمرارة ما جناه من وراء عدم استقامة نفسه وجنحها إلى عدم الصلاح، ويربط كل ما حل به من بلايا وخطايا وزلات بعدم صلاح نفسه، ويظهر ذلك جليا من خلال صيغة الشرط: إذ جعل الالتزام في الطاعة والابتعاد عن المعاصي مشروطا بصلاح النفس واستقامتها.

وقوله أيضا في نفس القصيدة[3]:

لو كنتِ أطهرَ ما رفعتُ عبَاءتِي *** أو كنتِ أشرفَ مَا فضَحتُ بنَاتِي

حيث يبدو التوازي الصوتي على مستوى التركيب جليا ظاهرا في هذا المثال كذلك، إذ نلمح تماثلا وتطابقا تاما في الوزن والعروض وحتى البناء في عملية تشكيل التركيب، يولد نمطا صوتيا وتناسقا وانسجام صوتي بين البنى الإفرادية المشكلة لشطري البيتين.

[1] ينظر: إبراهيم جابر علي، البنية الصوتية في الشعر الحديث، ص217.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص12- 13.

[3] المرج نفسه ، ص12- 13.

وقوله أيضا[1]:

لاَ خاتَمٌ يكفِي ولو مِن فِضـَّةٍ *** لاَ مصحَفٌ يُجدِي ولا الإسرَاءُ

فيظهر التوازي العروضي في هذا البيت من خلال التماثل في الوزن والبناء الصرفي والصوتي بين شطري البيت، وهو ما يبدوا ويتجلى تحديدا من خلال التوازي الحاصل بين " لاَ خاتَمٌ يكفِي " في الشطر الأول للبيت و" لاَ مصحَفٌ يُجدِي " في الشطر الثاني للبيت، وهو ما ولد جرسا موسيقيا يسري من التناغم الحاصل بين موسيقى البنى التركيبية المؤلفة لنص البيت، يطرب له المستمع ويتفاعل معه.

خلاصة

نخلص في آخر هذا الفصل إلى القول بأن الشاعر حرص على تحقيق مظاهر الانسجام الصوتي في شعره من خلال جملة من الظواهر المتوافرة في نصه الشعري أهمها ظاهرتا الإعلال والإبدال، وذلك بما يتوافق وتحقيق الأغراض التبليغية للنص.

كما يبدو حضور ظواهر صوتية أخرى في شعر سعد مردف أهمها ظاهرة الجرس الصوتي والتكرار الذي يساهم بدرجة كبيرة في تحقيق توازن موسيقي في النص من أجل التأثير في المتلقي، كما نميز كذلك حضور ظاهرة التوازي الصوتي في كثير من المواضع من ديواني الشاعر، والتي تتحقق في النص بتوالي المقاطع المتتابعة والمتناسقة بما يساهم في تحقيق التناغم والانسجام بين المتلقي ولغة النص، وتعد هذه الظواهر أحد أهم المميزات الصوتية للغة الشاعر.

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص 18.

الفصل الثاني

المستوى الصرفي

المبحث الأول: المـــيزان الصــرفي

المبحث الثاني: القلـــب المكـــاني

المبحث الثالث: البنية المورفولوجية للكلمة

المبحث الرابع: البنـــى الصــرفية

توطئة

أُتُّفقَ أنه للعربية شطرين أساسيين في علوم اللغة لا غنى لها عنهما، وهما علم النحو وعلم الصرف، فبعد فساد السليقة اللغوية للسان العربي وتفشي اللحن لأغلب المناطق العربية نشأت علوم اللغة على أيدي متخصصين نحويين ولغوين، ولقد اجتهد علماء اللغة في الحفاظ على سلامة ما سَلِمَ من ألسن القبائل التي لم يصل إليها اللحن ولم ينتشر داخل مجتمعها اللغوي، فحرص اللغويين على اللغة نطقا وتداولا أدّى إلى وضع قواعد نحوية وصرفية لحماية البُنى الأساسية للغة والتركيب العام لمكوّناتها وتراكيبها، بدءا من الحرف والكلمة وصولا إلى الجملة التي بها يُبنى النص أو الخطاب، وكِلا العِلمين يستند إلى ضوابط رفيعة ودقيقة تحفظ اللسان من الوقوع في الخطأ، غير أنه هناك من رأى أن للصرف أولوية في الصدارة بين علوم اللغة، يقول ابن عصفور الإشبيلي: ((وقد كان ينبغي أن يقدم علم التصريف على غيره من علوم العربية))[1].

والصرف . **في اللغة** . رد الشيء عن وجهه، صرفه يصرِفه صرفًا فانصَرف، وصارف نفسه عن الشيء صرفها عنه[2] وإن الدارس لمعاني الأصل "صرف" في اللسان يلاحظ تنوعها على عدة أوجه، فتارة هو الضلال أو الإضلال، والشاهد في ذلك قوله تعالى: { وَإِذَا مَا أُنزِلَت سُورَةٌ نَظَرَ بَعْضُهُم إِلَى بَعْضٍ هَلْ يَرَاكُم مِنْ أَحَدٍ ثُمَّ انْصَرَفُوا صَرَفَ الله قُلُوبَهُم بِأَنَّهُم قَومٌ لاَ يَفْقَهُونَ} [التوبة: 127] أي أضلهم الله مجازاة على فعلهم، وصرفتُ الرجل عني فانصرف.

---

[1] ابن عصفور الاشبيلي، الممتع في التصريف، تح: نصر الدين قباوة، دار المعرفة، بيروت،لبنان، ط: 1، 1987، ج:1، ص30.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:3، 1999، ج: 7، ص328.

والمنصرِفُ: قد يكون مكانا وقد يكون مصدرا، وقوله عز وجل:{ سَأَصْرِفُ عَنْ آيَاتِي} [الأعراف: 146]، أي أجعَلُ جزاءهم الإضلال عن هداية آياتي[1]، وهو البيان، قال تعالى: { وَلَقَدْ أَهْلَكْنَا مَا حَوْلَكُمْ مِن القُرَى وَصَرَّفْنَا الآيَاتِ لَعَلَّهُم يَرْجِعُون} [الأحقاف: 27]، وصرّفنا الآيات أي بيّناها، وتصريف الآيات تبيينها[2]. ويأتي الصرف بمعنى التغيير والتبديل أيضا، قال ابن منظور: ((والصرف: أن تصرف إنسانا عن وجه يريده إلى مصرف غير ذلك))[3]، وهو التقليب أيضا، فالمصدر صرف من صرف الزمان، وصروفه وتصاريفه أي تقلباته، ويُقال: ((تصرفت بصاحبي الأحوال أي تغيرت حياته من غنى إلى فقر، ومن عمل إلى بطالة، ومن سعادة إلى شقاء أو العكس))[4].وخلاصة القول أن الصرف لغة يعني التغيير والتحويل والتقليب حسب توافق ما جاء على لسان العرب القدامى.

أما في **الاصطلاح** فإن علم الصرف هو العلم الذي يُعنى بدراسة الصيغ والأبنية في العربية، وأوزان الكلمات وما يطرأ عليها من زيادة وحذف وإبدال وقلب، إضافة إلى دراسة دلالة الأبنية قبل وبعد تغير الصيغ في حال اختلفت. يقول ابن الحاجب: ((إن التصريف علم بأصول تعرف به أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب، ومنه فهذا العلم لا يبحث إلا

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج: 7، ص328

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج: 7، ص328.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج: 7، ص329 .

[4] هادي نهر، الصرف الوافي: دراسة وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط: 1، 2010، ص9.

في الأفعال المتصرفة والأسماء المتمكنة، أما الحروف والأسماء المبنية، والأفعال الجامدة والأسماء الأعجمية والأصوات فلا يتعلق بها علم الصرف))[1].

ويعرّف بن جني علم الصرف على أنه ((تلعُّبٌ بالحروف الأصول لما يُراد فيها من المعاني المفادة منها))[2] في هذا القول إشارة لمفهوم القلب في علم الصرف، والمقصود به كل تغيير طرأ على بنية الكلمة –وإن كان يسيرا– مما يؤدي إلى تغيير في المعنى. إذ إنّ القلب من الخصائص المميزة للغة العربية عن باقي اللغات، وعلى هذا الأساس يرتكز علم الصرف على دراسة الصيغ والأبنية الصرفية المؤدية لمعنى: صياغة+ بنية= معنى.

ويدرس علم الصرف أحوال الكلمة على مستويين هما البنية والصيغة؛ فالبنية أداة يُبحث من خلالها في الميزان الصرفي وما يطرأ عليه من تغير في حالات الإفراد والتثنية والجمع والتصغير والنسب والاشتقاق...الخ[3].أما الصيغة فالمقصود بها الأصل، أو البنية الثابتة بأصولها وحركاتها، وهي الهيأة أو الصورة أو القالب اللغوي الثابت الذي تظهر فيه الكلمة، وعرفها أبو هلال العسكري(ت395هـ) بأنها ((عبارة عما وُضع في اللغة لتدل على أمر من الأمور..))[4].

---

[1] ابن الحاجب، الشافية في التصريف والخط، مطبعة الجوائب، 1302 هـ، ص16، نقلا عن :هدى جنهويتشي، الأبنية الصرفية ودلالتها في شعر عامر الطفيل، دار البشير، عمان، الأردن، ط: 1،1995 ، ص23 .

[2] ابن جني، التصريف الملوكي، مطبعة شركة التمدن الصناعية، مصر، ط:1، ص6.

[3] ينظر: مصطفى النحاس، التحول الداخلي في الصيغة الصرفية وقيمته البيانية أو التعبيرية، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، مج: 18، ج:1، 1980، ص39.

[4] أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص155.

والألفاظ في العربية صيغ ومباني محددة على أساسها تتعين المعاني الوظيفية والصرفية التي أسماها ابن جني ((الدلالة الصناعية))[1] للألفاظ، والدلالة الصناعية تلي الدلالة اللفظية للكلمة من حيث قوة المعنى، فترتيب بنية الكلمة ترتيبا معينا يفضي بنا إلى صياغة نهائية تؤدي إلى معنى معين ومحدد.

ولأن اللغة وعاء الفكر، فإن الصيغة وعاء المعاني، فتنوع الصيغ يثري اللغة، والعربية تسلك سبيلين في صياغة الأبنية، أولها يتم في شكل تحول داخلي في بنية الكلمة، من خلال تغيير الحركات الداخلية للكلمة، الأخيرة التي تتألف من شقين اثنين في تركيب بنيتها، شق ثابت يتمثل في مجموعة الصوامت المؤلفة لبنية الكلمة نحو: حسن، وشق ثان متغير يتمثل في مجموعة الحركات التي تضبط وتحدد صيغة الكلمة ومعناها، نحو: حَسُنَ، حُسِنَ، حَسَنٌ. والسبيل الثاني لصياغة الأبنية يكون بالزيادة أو الإلصاق، وذلك بزيادة صوامت خاصة بالدلالة وهي إما سوابق أو لواحق أو حشو للكلمة[2].

وقد تقاربت تعريفات علم الصرف أو التصريف لدى اللغويين العرب القدامى منهم والمحدثين، إلا أننا نجد سيبويه قد فصل في الفرق بين المصطلحين، فالتصريف عنده يشمل الجانب العملي الإجرائي، أما الصرف فيمثل الجانب النظري، ويرى أن التصريف يبني من الكلمة بناء لم تبنه العرب على وزن ما بنته، وهذا يُفضي إلى أن معنى التصريف عنده يعني المران والتدريب، أي أننا نكتسب من وراء التصريف كيفية بناء كلمات لم تنطق بها العرب على وفق القواعد الموضوعة المستقلة من أبنية ما نطق به العرب سلفا. فعرّفوا

[1] ابن جني، الخصائص، ج: 3، ص98.

[2] يُنظر: عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، ص43 . 44.

التصريف أنه تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعانٍ مقصودة لا تحصل إلا بها[1]. فالصرف علم بقواعد بناء الكلمة، والتصريف تطبيق القواعد على الكلمات للحصول على كلمات لم تنطق بها العرب من قبل.

والصرف عند الإشبيلي هو ((معرفة ذوات الكلم في أنفسها، من غير تركيب، ومعرفة الشيء في نفسه قبل أن يتركب))[2] والمقصود بالذوات هو البنى أو الأبنية الخاصة بالكلمة، فالصرف معرفة بنية تركيب الكلمة قبل تركيبها في شكلها الأخير، وعلم الصرف يُعنى بدراسة حال بنية الكلمة في الأصل دونما زيادات أو إعراب، وهذا ما أثبته ابن الحاجب قائلا: ((التصريف علم بأصول يعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب))[3]، كما عُرّف الصرف بأنه: ((العلم الذي يبحث في الوحدات الصرفية، أي المورفيمات أو الصرفيمات، وهو بذلك جزء من علم القواعد الذي يتكون من علم الصرف وعلم النحو، فإن كان علم النحو يبحث في بناء الجملة فعلم الصرف يبحث في بناء الكلمة))[4].

والصرف في أبسط صوره " MorpHhology " : ((هو العلم الذي تعرف به الأبنية المختلفة للكلام، وما يشتق منه كأبواب الفعل وتصريفه وتصريف الاسم، وأصل البناء(الفعل أو المصدر) والمصادر بأنواعها، والمشتقات(اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة

[1] ينظر: هادي نهر، الصرف الوافي: دراسة وصفية تطبيقية، ص9 . 10.

[2] ابن عصفور الاشبيلي، الممتع في التصريف، ص30.

[3] ابن الحاجب، الكافية في علوم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص59.

[4] ينظر: محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللغة، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، ط: 1، 2010، ص67.

المشبهة، أفعال التفضيل، اسم الزمان، اسم الآلة) والتصغير والنسب))[1]. فعلم الصرف علم بأصول وقواعد معينة تعرف بها صياغة أبنية الكلمة وأحوالها، مما ليس بإعراب ولا بناء.

وينحصر **موضوع** علم الصرف في المفردات العربية من حيث البحث عن كيفية صياغتها لإفادة المعاني، أو من حيث البحث عن أحوالها العارضة لها من صحة وإعلال ونحوها، والمراد بالمفردات العربية، الاسم المتمكن والفعل المتصرف دون ما عداها، فالحرف بجميع أنواعه، والاسم المبني والأفعال الجامدة لا يُجرى البحث عنها في علم الصرف[2]، فموضوع علم الصرف واضح وجلي وهو الكلمة، فبناء هيكل الكلمة أمر يتطلب المعرفة بالقوانين الخاصة بالمكونات الصوتية والصرفية المساهمة في بنائها، وقد قُسّم الصرف –بحسب تعريف سيبويه– إلى قسمين،علمي(نظري) وآخر عملي(تطبيقي).

فالقسم العملي يتمثل في القواعد والقوانين الكلية الخاصة بالوحدات الصوتية الدالة، وقد تكون تلك الوحدة الصرفية كلمة أو جزءا من كلمة في بدايتها أو وسطها أو نهايتها، وأحوال تلك الوحدات من أصالة حروف أو حذف أو نقل وقلب، أو إدغام، وصحة وإعلال، وتصغير وتكسير، وتثنية وجمع وشبه ذلك مما ليس بإعراب ولا بناء، إنما من حيث البنية والهيئة بحيث تؤدي تلك الدراسة إلى خدمة العبارة أو الجملة، أو بعبارة أخرى تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية[3].

---

[1] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ط: 2، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر،2011، ص61.

[2] ينظر: محمد محيي الدين عبد الحميد، دروس التصريف: في المقدمات وتصريف الأفعال، المكتبة العصرية للباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج: 1، ص5.

[3] ينظر: هادي نهر، الصرف الوافي: دراسة وصفية تطبيقية، ص10.

من هنا كان **موضوع** الصرف الكلمات العربية في حالة إفرادها وتحديدا الأفعال المتصرفة احترازا من الأفعال الجامدة أو القليلة التصرف، والأسماء المعربة احترازا من الأسماء المبنية[1]. فميدان الصرف كما حدده علماء العرب دراسة لنوعين من الكلمة هما: الاسم المتمكن، والفعل المتصرف[2].

وقد اهتم اللغويون العرب القدامى بدراسة الصرف كواحد من أهم مستويات الدراسة اللغوية، فكانوا يذكرون أبنية الكلمات ويحولونها إلى أبنية مختلفة قصد إحداث اختلاف في المعنى، فنجد ابن جني(ت392هـ) قد وضع بابا في كتابه :الخصائص" أسماه "باب في قوة اللفظ لقوة المعنى"، فاهتم بوظيفة التناسب والتقابل بين الألفاظ. يقول ابن جني((...وكذلك قولهم: أعشَب المكان، فإذا أرادوا كثرة العشب فيه قالوا: اعشوشب/ ومثله باب فعل وافتعل...))[3] واستدل ابن جني بقوله تعالى: { لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت } [البقرة: 286]. فبناء النصوص اللغوية يبدأ ببناء أصغر الوحدات، الفونيم ثم المورفيم، مرورا إلى الكلمة التي هي نقطة انطلاق البحث في علم الصرف (صياغة وتركيبا وبناء ودلالة).

والمستوى الصرفي واحد من مستويات التحليل اللغوي، وعلى المحلل العلم الكافي بقواعد هذا العلم، من أجل الإحاطة ببنى الكلمات ومعانيها في اللغة وأثر الصيغ الصرفية والتحولات الطارئة عليها المؤدية إلى تحوّل المعاني. وفي هذا الصدد يقول ابن عصفور:

---

[1] ينظر: سميرة حيدا، علم الصرف: لبنات وأسس، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب، ص3.

[2] ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص9.

[3] ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ج: 3، ص267.

((التصريف أشرف شطري العربية وأغمضها، فالذي يبين شرفه احتياج جميع المشتغلين باللغة العربية من نحوي ولغوي إليه أيما حاجة، لأنه ميزان العربية، ألا ترى أنه قد يؤخذ جزء كبير من اللغة بالقياس، ولا يوصل إلى ذلك إلا من طريق التصريف، نحو قولهم: كلّ اسم في أوله ميم زائدة مما يُعملُ به ويُنقَل، فهو مكسور الأول نحو مِطرقة ومِروحة إلا ما استثنيَ من ذلك، فهذا لا يعرفه إلا من يعلم أن الميم زائدة، ولا يعلم ذلك إلا من جهة التصريف))[1].

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن التحليل المورفولوجي Morphological Analysis يمثل حلقة وسطى بين دراسة الأصوات التي تكوّن الصيغ أو الأشكال الصرفية، ودراسة التراكيب التي تنتظم فيها هذه الصيغ، فإذا كان موضوع علم الأصوات أو الفونولوجي دراسة الأصوات من ناحية نطقها وصفاتها، ودراسة وظائفها وأنظمتها، فإن دراسة الكلمات والقواعد التي تكونها وتنظم أشكالها موضوع علم المورفولوجي، أي دراسة بنية الصيغ أو الأبنية الصرفية. فالموضوع الأساسي الذي يهتم بدراسته علم الصرف هو"دور السوابق (Prefixes)، واللواحق(Suffixes) والتغييرات التي تؤدي إلى تغيير المعنى الأساسي للكلمة[2].

[1] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1980، ص27.

[2] ينظر: فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 1، 2010، ص94.

نتناول داخل هذا الفصل المعنون بـ: (المستوى الصرفي) مجموعة من أهم الظواهر الصرفية المتوفرة في لغة الدواوين الشعرية المختارة من شعر سعد مردف، والتي تطرقنا إليها من خلال عدد من المباحث وفق ما سيأتي في هذا الفصل.

المبحث الأول: الميزان الصرفي

تفطّن علماء اللغة لوجود لبس في معرفة أصول الكلمات العربية وأصل تركيب بنيتها، الأمر الذي جعلهم يبحثون عن سبيل لتقويم تلك الكلمات أو الصيغ العربية من أجل معرفة الأصل منها من المُزاد إليها، ولأن أقسام الكلم ثلاثة (اسم، فعل، وحرف) عُنيَ الوزن في العربية بالقسم الأول والثاني، أما الحرف فلم يُعنى بالدراسة ذلك أنه لا يُستطاع تمييز أصله من زيادته، يقول الثمانيني في هذا الصدد: ((فالحرفُ لا يوزن، لأنّ الغرضَ بالوزن أن يُعرَفَ الأصليُّ من الزائد، والحروف لا يُعرفُ لها اشتقاق ولا أصل أُخذتْ منه فتُردّ إليه، فلأجل هذا لم توزنْ، ألفاتها كلّها أصول كألف "ما" و"لا" و"حتى" و"أمّا" وما أشبه ذلك، ولا يُحكم على ألفاتها بالانقلاب عن ياءٍ ولا واوٍ ولا همزة، ولا بأنّها زائدة للإلحاق أو للتأنيث؛ لا يُعرف لها اشتقاق)) [1]. وعليه كان على علماء اللغة وضع مقياس توزن عليه صيغ الكلمات في اللغة من أجل التوصل لأصل كل منها، وهو ما أسموه بـ: الميزان الصرفي.

لقد عُرّف الميزان الصرفي على أنه قاعدة صرفية متفق عليها من قِبل علماء اللغة من أجل ضبط أبنية وأوزان الكلمات داخل الاستعمال، و((يُعبّر عنه بالفاء والعين واللام، وما زاد بلام ثانية وثالثة، ويُعبّر عن الزائد بلفظه إلا المُبدّل من تاء الافتعال فإنه بالتاء،

[1] عمر بن ثابت الثمانيني، شرح التصريف، تح: ابراهيم بن سليمان البعيمي، مكتبة الرّشد للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط: 1، 1999، ص191.

وإلا المكرر للإلحاق أو لغيره فإنه بما تقدّمه وإن كان من حروف الزيادة، إلا بثبت، ومن ثم كان (حِلتيت) فعليلا لا فِعليتاً، وسحنون وعثتون، فُعلولاً لا فُفعلوناً لذلك ولعدمه، و(سحنون) إن صحّ الفتح ففعلول ك(حمدون)، وهو مختص بالعَم، لندور فعلول وهو (صعفوق)، و(خرنوب) ضعيف، و(سمنان) فعلان و(خزعال) نادر، و(بُطنان) فعلالان و(قرطاس) ضعيف، مع أنه نقيض(ظهران) ثم إن كان قلب في الموزون قَلَبتَ الرنّة مثله، كقولك في (آدر): أعقل...ألخ))[1].

وأطلق علماء اللغة قديما على الميزان تسميات أخرى، كالوزن أو المثل، فهو المقياس المتفق عليه لمعرفة أحوال بنية الكلمة، ولأن أغلب الكلمات العربية ثلاثية وُضَع وزن (فعل) تناسبا معها، فقابلو الفاء بالحرف الأول وسمي بفاء الكلمة، وقابلوا العين بالحرف الثاني وسميَ عين الكلمة، وجعلوا اللام مقابلة للحرف الثالث وأسموه لام الكلمة، ويُشكل الوزن (فعل) على وزن الكلمة الموزونة، كقولنا: كَتَبَ = فَعَلَ، كَرُمَ = فَعُلَ...ألخ [2].

وعُرّف الميزان الصرفي أيضا بأنه: ((مقياس دقيق تعرف بواسطتها أحوال بنية الكلمة، وحركات أحرفها. على أساسه يتم التمييز بين الحروف الأصول، وبين ما يحدث للكلمة المفردة من الإضافة والحذف، ولما كانت الكلمات العربية وهي الأسماء المتمكنة المعربة، والأفعال المتصرفة لا تقل حروفها الأصول عن ثلاثة أحرف إلا لعلة كالحذف مثلا، جعل "الميزان الصرفي" مكونة من ثلاثة أصول. يزاد على ذلك إذا وزنوا . أي العرب - لفظ رباعية، أو خماسيا، وجعلوا هذه الأصول الثلاثة (ف، ع، ل) لأن الفعل أعم

[1] ابن الحاجب، الكافية في علوم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، ص60 ا.

[2] ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص10.

الأحداث، إذ يصدق كل حدث أنه فعل وسموا الحرف المقابل للفاء فاء الكلمة والحرف المقابل للعين عين الكلمة والحرف المقابل للام لام الكلمة))[1].

والميزان الصرفي قاعدة صرفية ضابطة لما يُستعمل من كلام العرب بعد الاتفاق، وأي خلل يقع داخل الكلمة الموزونة يعتبر قلبا مكانيا، ويحدث ذلك –في الأغلب– سهوا أو خطأ لدى الكبار أحيانا، ولدى الصغار غالبا وخاصة الأطفال حديثي النطق، فبدل أن يقول الطفل: مدرسة، يقول: مدسرة...ألخ. من ذلك كان الميزان الصرفي من أهم المباحث التي أكّد على ضبطها الصرفيّون القدامى من أجل ضبط لغتهم، فهو المقياس الدقيق للكلمة إذ تُعرف به أحوالها وحركاتها، والمزيد والمجرد منها، وقد يطلق على الميزان الصرفي أحيانا اسم "المثل"[2].

وعليه، توزن الكلمات الزائدة على ثلاثة أحرف بالميزان الصرفي؛ ذلك أنه من أدق بل وأذكى الإجراءات اللغوية الصرفية لقياس أحوال وحركات الكلمات، فالمُثُلُ أو الأوزان الصرفية هي التي أثبتت أن أغلب الكلمات العربية تتكون من ثلاثة حروف أصلية، لذلك جُعل الميزان الصرفي ثلاثي الحروف (ف، ع، ل)، فتقابل فاء الفعل مقابلها في الفعل وكذلك تفعل العين واللام، فتتطابق الحركات والسكنات وعدد الأحرف، أما بالنسبة للأفعال التي يزيد عدد حروفها على ثلاثة أحرف فلها قواعد خاصة، وهي على ثلاثة أقسام:

[1] رابح بومعزة، النحو والصرف العربي: تحليل لساني لمفردات المقياس (الميزان الصرفي) وثنائية البنية السطحية والبنية العميقة، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2008، ص12.

[2] ينظر: هادي نهر، الصرف الوافي: دراسة وصفية تطبيقية، ص17.

أولا. قاعدة عامة: كلّ ما يطرأ على الكلمة من زيادة أو نقص حرف أو تغيير حركة يطرأ أيضا على الميزان، ففي: كَتَبَ، كَاتبٌ، مكتوبٌ، مَكْتبٌ، مثلا يكون الميزان الصرفي لها: فَعَلَ، فَعِلٌ، مَفْعُول، مَفْعلٌ[1].

ثانيا . إن كانت الزيادة في الفعل من أصوله يوزَنُ الفعل بنفس الميزان (فَعَلَ)، مع زيادة لام ثانية إن كانت الكلمة رباعية، فتقول جَعفَرٍ :إنه على وزن فَعْلَلٍ، وفي درهمٍ: إنه على وزن: فِعْلَلٍ...ألخ، وكذا تقول في نحو "سَرهَفٍ، ودَحْرَجَ، ونَرْجَسٍ": إنها على وزن فَعْلَلٍ، وتزيد في الميزان لامَيْنِ إن كانت الكلمة خمسة أحرفٍ، وذلك في الأسماء خاصة، فتقول في: "سَفَرْجَلٍ" إنه على وزن فَعَلَّلٍ وهلم جرا[2]. والفعل في العربية يكون ثلاثيا بحروف أصلية ويسمى (الثلاثي المجرد) أو يكون رباعيا بحروف أصلية ويسمى (الرباعي المجرد)، فإن أضيف للفعل الثلاثي حرف أو حرفين أو ثلاثة سُميَ (مزيد الثلاثي)، وإن زيد للرباعي حرف أو حرفان سميَ (مزيد الرباعي)، وتظهر الحروف الأصلية من المزيدة في الكلمة من خلال الوزن،والفعل الثلاثي يكون مزيدا بحرف أو حرفين أو ثلاثة أحرف، أما الفعل الرباعي فلا تتجاوز الزيادة فيه الحرفين؛ ذلك أن آخر بنية للفعل في العربية سداسية ولا خلاف في ذلك[3].

ثالثا . إذا كانت الزيادة ناشئة من تكرار حرف من أصول الكلمة، كُرّر ما يقابله في الميزان، نحو:

[1] هادي نهر، الصرف الوافي: دراسة وصفية تطبيقية، ص17.

[2] ينظر: محمد محيي الدين عبد الحميد، دروس التصريف: في المقدمات وتصريف الأفعال، ص30.

[3] ينظر: هادي نهر، الصرف الوافي: دراسة وصفية تطبيقية، ص18 .

هذّبَ= فعّلَ

جَلْبَبَ= فَعْلَلَ.

رابعا . إذا كانت الكلمة مزيدة بحرف أو أكثر من حروف الزيادة العشر المسبوكة في العبارة (سألتمونيها) وقوبلت الحروف الأصلية بالفاء والعين واللام، زيدت في الميزان الحروف الزائدة نفسها في الموزون كما هي بحركاتها وسكناتها نحو:

أكرَم أفعل والأصل (كَرُمَ)

قاتلٌ فاعل والأصل (قَتَل) بوزن فَعَلَ

انفتحَ الفعلُ (فَتَحَ) على اختلاف في الحركات والسكنات

اضطرب افتَعَلَ والأصلُ (ضَرَبَ)

استخرجَ استفعل والأصلُ (خَرَجَ)

ويستثنى من ذلك الزائد المبدل من تاء (افتعل) مثل: اضطرب، ازدَهَرَ، اصْطَبَرَ وما تصرف منها، فإن تاء الافتعال ينطق بها في الميزان نظرا إلى الأصل فيكون وزن الأمثلة الثلاثة المتقدمة: (افتعلَ) من ضَرَبَ، زهر، صَبَرَ[1]. كما أجاز الرضي الأستربادي وزن (اضطَرَبَ) على (افطَعَلَ) فيُعبّر عن كلّ الزائد منه بالبدل لا المبدل منه[2].

[1] ينظر: هادي نهر، الصرف الوافي: دراسة وصفية تطبيقية، ص19.

[2] ينظر: رضي الدين الاسترابادي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تح: حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي ويحي بشير مصطفى، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط:1، 1966، ج: 1، ص18.

خامسا . إذا حدث حذف في الكلمة الموزونة حُذِف ما يقابله في الميزان، نحو:

عِدْ فِلْ الأمر من (وَعَدَ) بوزن فَعَلَ.

قُل فُلْ الأمر من (قَالَ) على اختلاف في الحركات والسكنات.

فِ عِ الأمرُ من (وَفَى)

قِ عِ الأمرُ من (وَقَى)

وتبقى بعض الأحكام المتعلقة بالأفعال التي تتصل بحروف العلة[1] –وما يقع عليها من إعلال–، وما يحدث داخل الأفعال من قلب مكاني وغيرها من ظواهر خاصة..وهذا ما نعرضه لاحقا. وفي بعض الأمثلة لصيغ الميزان الصرفي مثلا قول الشاعر سعد مردف في وصفه للنبي محمد –صلّى الله عليه وسلّم– ردّاً على حملة الإساءة إليه من خلال نشر رسومات كاريكاتيرية بالدنمارك، الشيء الذي أحدث ضجّة كبرى وسط العالم الإسلامي والعربي، وكغيره من المسلمين – اغتاظ الشاعر سعد مردف لذلك فنظم عدّة قصائد في ذكر خصال الرسول وصفاته، مادحا، متغنّيا مفتخرا بنبيّنا الكريم. يقول الشاعر[2]:

سوّاكَ ربّكَ من قبلِ الخلائقِ في *** مُستَكْمَلِ الخلقِ يا خيرَ البريّاتِ

وتأتي " مُستكمَلِ " في صيغة " مُستَفعَلِ " والأصل "كَمُلَ"، والزيادة كانت بثلاث حروف "ميم" و"سين" و"تاء" ليكون الفعل ثلاثيّاً مزيداً بثلاثة أحرفٍ. ولأمثلة على كل وزن كثيرة نعرض لها فيما يلي من مباحث.

[1] ينظر: هادي نهر، الصرف الوافي: دراسة وصفية تطبيقية، ص21.

[2] سعد مردف، حمامة وقيد، مطبعة مزوار، المغير، الوادي، ط:1، 2010، ص8.

المبحث الثاني: القلب المكاني

القلب المكاني ظاهرة لغوية موجودة داخل مختلف المجتمعات اللغوية وهو تحريك الحروف داخل الكلمة وتبديل أماكنها بقصد –للمزاح مثلا– أو بغير قصد –كالخطأ وضعف النطق– والقلب المكاني صرفيا هو ما "يُعرفُ بأصله، ك(ناء يناء) من (النأي) وبأمثلة اشتقاقه، ك(الجاه) و(الحادي) و(القِسي) وبصحته ك(أيِسَ)، وبقلة استعماله، (آرام) و(آدُر) وبأداء تركه إلى همزتين عند الخليل، نحو (جاءٍ)، أو إلى منع الصرف بغير علة على الأصح، نحو (أشياء) فإنها لفعاء، وقال الكسائي: أفعال، وقال الفرّاء: أفعاء وأصلها أفعلاء وكذلك الحذف، كقولك في (قاضٍ): فاعٍ، إلا أن يبين فيهما[1].

ومن أجل معرفة مواقع القلب، رأى الصرفيون أنه يجب اتباع الخطوات الآتية:

الرجوع إلى المصدر، فمثلا الفعل: نَاءَ ينَاء حدث فيه قلب لأن مصدره: نأي، وعلى هذا يكون وزنه فَلَعَ.

الرجوع إلى الكلمات التي اشتقت من نفس مادة الكلمة، فمثلا كلمة: جاi فيها قلب مكاني، وذلك لورود كلمات مثل: وجه، وجاهه، وجهة، وإذن فكلمة: جاء وزنها: عَفْل.

ومن أشهر أمثلتهم في ذلك كلمة قِسيٌ: ما وزنها ؟

المفرد هو: قوس= فعل

الجمع هو: قووس=فُعول

قدمت اللام مكان العين لتصير: قُسوو= فُلوع

قلبت الواو الأخيرة ياء تبعا لقواعد الإعلال لتصير: قُسوى.

[1] ابن الحاجب، الكافية في علوم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، ص60.

قُلبت الواو الأولى ياء تبعا لقواعد الإعلال وأُدغمت في الثانية لتصير: قسُيّ.

قلبت ضمة السين كسرة لتناسب الياء لتصير: قسِيّ.

وإذن فإن كلمة "ٌقِسِيّ" مقلوبة عن "قووس"

وإذن فإن وزن كلمة: قسي= فلوع.

أن يكون في الكلمة حرف علة يستحق الإعلال تبعا للقواعد التي ستعرفها، ومع ذلك يبقى هذا الحرف صحيحا أي دون إعلال، فيكون ذلك دليلا على حدوث قلب في الكلمة: فمثلا الفعل: أيسَ فيه حرف علة هو الياء، وهو متحرك بكسرة وقبله فتحة، وحرف العلة إذا تحرك وانفتح ما قبله قلب ألفا، وعلى ذلك كان ينبغي أن يكون الفعل هكذا: آس[1]. وما بقيَ على أيِسَ فهذه دلالة على أن الياء ليس مكانها هنا إنما في مكان آخر، فإذا عُدنا إلى المصدر وهو: اليأس، عرفنا أن هذا الفعل مقلوب عن يئِسَ، ومنه فوزن أَيِسَ هو: عَفِلَ.

أن يترتب على عدم القلب وجود همزتين في الطرف، وهذا يحتاج إلى بيان[2].

أن نجد كلمة ما ممنوعة من الصرف دون سبب ظاهر، وأشهر أمثلتهم على ذلك كلمة: أشياء، فهي ممنوعة من الصرف، فنقول: أشياءُ، أشياءَ، بأشياءَ، والمعروف أن وزن "أفعال" ليس ممنوعا من الصرف، بدليل كلمة "أسماء" التي تشبه كلمة "أشياء"، فأنت تقول: أسماءٌ_أسماءً، بأسماءٍ[3].

ومنه فإن القلب المكاني ظاهرة موجودة في اللغة العربية كغيرها من الظواهر اللغوية، غير أن الدراسات فيه شحيحة وتكاد تكون سطحية وغير ممنهجة.

---

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص15.

[2] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص16.

[3] ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص17 .

المبحث الثالث: البنية المرفولوجية للكلمة

إن جوهر الصرف، العلم بقواعده، التي لابد للباحث إتقانها من أجل ولوج عالم بنى وتراكيب الكلمات –الذي هو أساس البحث في علم الصرف– إذ تعمل قواعد الصرف على إكساب البنية دلالة إضافية إلى جانب المعنى الأصلي، والعامل الأول في تعدد دلالات ومعاني الألفاظ، وهو حدوث حركة في جذور الكلمات من زيادات لاصقة بالأصل، وهو ما يسمى بـ(اللواصق) أو هي ما أسماها بن جني "حروف المعاني"؛ حيث يقول بن جني في باب الرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني: ((ويدلك على تمكن المعنى في أنفسهم وتقدمه للفظ عندهم تقديمهم لحرف المعنى في أول الكلمة، وذلك لقوة العناية به، فقدموا دليله ليكون ذلك أمارة لتمكنه عندهم، وعلى ذلك تقدمت حروف المضارعة في أول الفعل، إذ كُنّ دلائل على الفاعلين: من هم، وما هم، وكم عدتهم، نحو: أفعل، ونفعل، وتفعل، ويفعل...ألخ، ألا ترى إلى حروف المعاني: كيف بابها التقدم وإلى حروف الإلحاق والصناعة: كيف بها التأخر، فلو لم يعرف سبق المعنى عندهم، وعلوّ في

تصوّرهم، إلا بتقدم دليله وتأخر دليل نقيضه، لكان مغنيا من غيره كافيا))[1].واستشهد بن جني في كلامه عن اللواحق أو حروف المعاني – كما أسماها– بحروف المضارعة (أ، ن، ي، ت) نحو قولنا: أكتب، نكتب، تكتب، ودلّت الهمزة على أن الفاعل "أنا" ضمير المتكلم المفرد، والنون تدل على الفاعل "نحن" ضمير الجمع المتكلم، والياء تدل على الفاعل الغائب "هو" المفرد، وتدل على الجمع الغائب في يكتبوا، والتاء تدل على الفاعل المؤنث المفرد "هي"، وأغنت هذه السوابق عن ذكر الفاعل لفظا، لأنها دلّت عليه، كما دلّت على زمن وقوع الفعل وهو المضارع[2].

كما أشار بن جني إلى مواقع اللواصق من اللفظ قائلا: ((فإن قلت: نجد حرف المعنى آخرا كما نجده أولا ووسطا، وذلك تاء التأنيث، وألف التثنية، وواو الجمع على حده، والألف والتاء في المؤنث، وألفا التأنيث في حمراء وبابها، وسكرى وبابها، وياء الإضافة كهنى))[3].

كما قسم اللغويون الوحدات الصرفية ذات الدلالة إلى نوعين، قسم يُمثل بالأوزان الصرفية كـ(أوزان الفعل، والمصادر والمشتقات ...ألخ)، وقسم ثاني يمثل اللواصق، وهي السوابق prefixes، واللواحق suffixes، والدواخل infixes، وهي التي تدخل في صلب أو أحشاء بنية الكلمة لتحقيق معاني أو تشارك في الدلالة[4].

---

[1] ابن جني، الخصائص،ج: 1، ص244.

[2] ينظر: محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ص62.

[3] ابن جني، الخصائص، ج: 1، ص245.

[4] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص61 . 62.

وفي دراسة لـ: اللواصق عبر لغات العالم قديما وبتصنيف اللغة الهندوأوروبية كأقدم لغة، عُرِّفت اللواصق على أنها: ((عملية إضافة اللواصق إلى الجذور التي تظهر في اللغات الهندوأوروبية بواسطة لواصق تلصق بالجذر، وهذه اللواصق تقع على شكل سوابق أو مقحمات أو لواحق لتبين وظيفة قواعدية))[1]. واللصق ملازمة الشيء للشيء، ثم تحولت اللفظة من المعنى المذكور إلى اصطلاح خاص يطلق على مجموعة من اللغات الإنسانية، إذ تسمى باللغات اللصقية، لأن تغير معنى الكلمة الأصل(الجذر) يُشار إليه بمكونات لغوية تلتصق به، فتوضع هذه المكونات إما قبله أو وسطه أو بعده، وتسمى بالسوابق والمقحمات واللواحق، إذ تعد هذه العناصر الثلاثة للكلمة الأصلية ذات قيمة دلالية، فلا تأتي في الكلمة اعتباطا وإنما لدلالة معينة[2]. والملاحظ أن مفهوم اللواصق لم يتغير بين القديم والحديث إلا ما جاء في التسميات الحديثة الغربية، فاللواصق إذن هي زيادة تطرأ علة اللفظ فتلتصق ببنيته سبقا أو وسطا أو لاحقة، وظيفتها المساهمة في إكساب البنية دلالة إضافة إلى ما للجذر من معنى.

وتُدرس اللواصق ضمن موضوعات المورفولوجيا الذي يبحث في بنية الكلمة، من حيث تصريفها للدلالة على الزمن والتذكير والتأنيث، والإفراد والتثنية والجمع...ألخ.، ولا يتحقق ذلك إلا عن طريق اللواصق التصريفية كالألف والنون (ان) للدلالة على التثنية في (رجلان)، والهمزة للتعدية والسين للاستقبال..ألخ. فالجانب العلمي للتصريف –إذن– يعني

[1] ينظر: أشواق محمد النجار، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، دار دجلة، عمان، ط: 1، 2006، ص26.

[2] ينظر: أشواق محمد النجار، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، ص26.

أن تجيء إلى الكلمة الواحدة فتصرّفها على وجوه شتى من أجل توليد ألفاظ جديدة ومختلفة[1].

ولأن موضوع الدراسة الأساس في علم الصرف هو "دور السوابق واللواحق" والتغييرات التي تؤدي إلى تغيير المعنى الأساسي للكلمة، فإن المورفيم أساس التحليل في علم الصرف، والمورفيم هو الصّيغة اللغوية التي لا تحمل لأي تشابهٍ صوتيّ أو دلالي لأي صيغة أخرى، أو هو أصغر وحدة لغوية مجرّدة ذات معنى، ويكون المورفيم منفصلا أو متّصلا[2]. وقد رُصِدَ أنّ للواصق نوعان، تصريفية Intlectional، واشتقاقية Derivatioonal، فالتصريفية عبارة عن حروف نحوية غير جذرية(Non root)، أما الاشتقاقية فهي حروف معجمية جذرية (Root). وفي الجدول تصنيف لكلا النوعين وبصورة رمزية، فـ: ص: تعني لواصق صرفية. وش: تدل على اللواصق الاشتقاقية[3].

وعليه، تتحدد أنواع المورفيمات في اللغة العربية في الآتي:

حروف المضارعة في الصيغ الآتية:

- أفْعَل (الهمزة): ونجد ذلك في قول الشاعر[4]:

أسانا فوق ذاك الحرف *** فأحمله بلا عتبِ

[1] ينظر: أشواق محمد النجار، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، ص28.

[2] ينظر: فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، ص95.

[3] أشواق محمد النجار، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، ص44.

[4] سعد مردف، حمامة وقيد، ص41.

فقوله "أحمله" فعل مضارع لفعل ثلاثي أصله حملَ، إذ نلاحظ دخول حرف المضارعة عليه وهو الهمزة أول الفعل "أحمل" أما الهاء فهي لاحقة تفيد معنى الفاعل وتنوب عليه، وإعرابها ضمير متصل في محل نصب مفعول به.

- نفعل (النون): ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

مَنْ أنتَ، في علم وفي رشدٍ *** ونحنُ، لا أنتَ، نَرعَى في الغِواياتِ

الفعل نرعى فعل مضارع لفعل ثلاثي معتل الآخر "رعى" حيث دخل عليه حرف المضارعة "ن" فغيّر زمنه وحركته.

- التاء (تفعل): ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

حرية الرأيِ دعوى تطلبونَ بها *** هتْكَ المحارمِ من خَلفِ الشّعاراتِ

نلاحظ دخول حرف المضارعة (ت) على الفعل الثلاثي الصحيح "طلبَ" ليتحوّل زمن الفعل، والواو والنون لاحقة وهما علامة اعرابية لجمع المذكّر السالم.

- الياء (يفعل): ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

ما أقبحَ الجَهلَ كم يُزري بصاحبهِ، *** ما أسوأ الحمقَ كم يجنِي على الذّاتِ

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص9.

[2] سعد مردف، حمامة وقيد، ص6 .

[3] سعد مردف، حمامة وقيد، ص6.

دخل حرف المضارعة (ي) على الفعل "أزرى" والفعل "جنى" فغيّر زمنهما مع تحوّل الالف المقصورة إلى ياء وهذا بفعل دخول حرف المضارعة.

وحروف المضارعة (النون والياء والتاء والألف) عبارة عن مورفيمات لها وظيفة محددة، هي تحويل صيغة (فَعَلَ) إلى تلك الصيغ التي أثبتناها، وهذا المورفيم عبارة عن (سابقة) prefix أُلْصِقَت ببداية صيغة فَعَلَ[1].

- حين صياغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي: كما في (فَعَلَ– فَاعِلٌ)، ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

لقد طَال ذُلُّ الشعبِ والكُفر جَاثِمٌ *** على صدرِه، والبَغيُ في الشّعبِ ذو يدِ

ف(جاثم) اسم فاعل لفعل ماضٍ صحيح أصله "جَثَمَ"، إذ تعدّ (الألف) هنا مورفيما، أدّى وظيفة تصريفية معيّنة، هي الدلالة على من قام بالفعل، أي اسم الفاعل[3].

- حين دخول الهمزة على الفعل الثلاثي الازم: نحو جلس، حضر، نام، فإن هذه الأفعال تتحوّل إلى أحضرته، أنمته، وبذلك جعلنا الفاعل مفعولا، فالهمزة (مورفيم) أفاد معنى التعدية[4]. ومثال ذلك قول الشاعر[5]:

---

[1] ينظر: فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، ص96.

[2] سعد مردف، حمامة وقيد، ص16.

[3] ينظر: فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، ص96.

[4] ينظر: فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، ص:96.

[5] سعد مردف، حمامة وقيد، ص16.

وأودعكم صَبر الصناديدِ في الوغى *** وأجلسكم من صِدقهِ كلّ مقعدِ

كما يصنّف تشكل **اللواصق** في ثلاثة أنواع[1] يمكن تمثيلها في:

أولا: لواصق اشتقاقية وهي جذر الكلمة التي تتشكل وتتولد منها عدة اشتقاقات أخرى.

ثانيا: لواصق صرفية، تتمثل في صور الفعل والاسم والصفة المصرفة.

ثالثا: لواصق في شكل حروف أو أدوات اتصال، كالضمائر والحروف النحوية المتصلة.

ويمكن رصد بعض النماذج من اللواصق (السوابق واللواحق) الموجودة في متن الدواوين المقترحة للدراسة أيضا من خلال الجدول الآتي:

السابقة	نوعها	البيت الذي قيلت فيه	المثال
أ	صرفية	ما أسوأ الحمق كم يجني على الذات	أسوأ
ت	اشتقاقية	وقد رقصتم على ترديدها سفها	ترديدها
ن	صرفية	ونحن، لا أنت، نرعى في الغوايات	نرعى
ل	متصل	وللبسمات على شفتيك	للبسمات
أ	صرفية	وأشواق روحي إلى دفء عطفك	أشواق

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة : قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، جامعة وهران، 2013/2012، ص73.

.

ك	متصل	وكالبر أفسح في صورتيك	كالبر
ف	متصل	إليك فيسبح في شاطئيك	فيسبح
م	متصل	وفي عِطفَيَّ موطنُكِ العتيق	موطنُ
ت	اشتقاقية	هدية الله للإنسان ترشده	ترشده
ف	متصل	عنه الصدور، فلجّت في الخصومات	فلجّت
ت	صرفية	لا تهجرنّا بأقوام مدنسة	تهجرنّا
س	متصل	هي أمتي ستعيد الشمس باسمة	ستعيد
ي	صرفية	ويسطع كالشمس من وجنتيك	يسطع
ف	متصل	فأشهرتَ، والأقمار من حزب ربّنا	فأشهرت
ت	اشتقاقية	فتقاسمَتهُ وبات منها الداء	تقاسمَته
س	متصل	ولو ظن أمريكا ستنجيه إن عتا	ستنجيه

الجدول2: أمثلة عن السوابق

تستخدم السوابق –عادة– في إيصال معاني معينة وتأكيدها في ذهن السامع، فضلا عن حملها لدلالات لغوية محددة يريد بها المتكلم اللغوي أن تفهم من الصياغة المبنية على زيادة السابقة. فنجد صيغة (أفعل) في لفظة "أسوأ" تتناسب مع حال التعبير في تصوير السوء الكبير الذي أراد الشاعر إيصاله في قوله "ما أسوأ الحمق كم يجني على الذات" فزيادة الألف تحتم انتقال المعنى من السيئ إلى الحال الأسوأ، والصيغة هنا "أفعل" تجعل

المتلقي يتصور شدة السوء والشر الذي يصطحب الحمق، الأخير الذي يجني على ذات صاحبه.

فالمعنى النفسي متصل بالمعنى الحسي الذي يقتبس منه الصيغة وينتقي منه التركيب بين الصيغة والمعنى، فجعل المتلقي يتخيل الأسوأ من السيئ يعد ميزة منفردة تتميّز بها لغة الشاعر. وحركية الدلالات التي يتحكم فيها التلاعب بالصيغ ظاهرة أساسية في إثراء اللغة بالعبارات وازدحام المعاني لمجرد الزيادة ولو باليسير. والبناء الصرفي ذو وظيفة ضمنية تكمن في دمج التركيب بالصياغة وتغيير المعاني المنبثقة من زيادة اللواصق (سابقة كانت أو لاحقة).

ويُعدّ استخدام السوابق في النص الشعري (كما هو الحال في النصوص النثرية) إحدى استراتيجيات التعابير اللغوية التي تحمل معاني يريد الشاعر إبرازها وإيصالها إلى المتلقي بنوع من الاختصار، وهو أحد الأساليب المميزة للنصوص اللغوية في شعر سعد مردف، فضلا عن نيّة تأكيد المعنى وتثبيته في ذهن السامع، فصيغة "تفاعل" حقل لصياغة تحمل العديد من المعاني النفسية والإيماءات والدلالات، فالمفهوم من هذه الصياغة تصوير شدّة الأمر الذي يمرّ به شباب اليوم من كثرة المطالب التابعة للزواج والتي كانت سببا في عزوفهم عن الزواج، فتقاسمت هذه المطالب فكر الشباب وأكبر هم يصادفهم إذا ما نوى أحدهم الزواج والذي أضحى منها في حزن وهم وغلبة، وزيادة الألف والتاء يحمل تصوير أو بيان أن الفعل هنا يحمل في معناه بلاغة مصطنعة وغير حقيقية؛ ذلك أن "قسم" أكثر صدقا من التقاسم –كما قد يراها البعض– وهذا صنعته زيادة الألف والتاء فجعلت من صيغة "تفاعل" لا تقوم على اقتران الفعل بالمصدر "قسم" ولا تؤدي معناه كاملا، كما لا تسهم في حدوث انتقال ذوقي بينهما. وهذا أمر غير صحيح، فالتقاسم يحمل

معاني المشاركة والقسمة بالتساوي بين الأفراد، وهو يحمل شحنة شعورية واضحة يترجمها الحس اللغوي المنبعث من (التقاسم) زد على ذلك مجموع المعاني النفسية التي تحملها دلالة الفعل "تَقَاسَم" لتشكل جميعا (أي الحس اللغوي+المعاني النفسية) تناغما بين الصيغة والتركيب في اللغة الشعرية، وهذا ما يميّز الشعر عن النثر. فعنصر الخيال الشعري لا يتفاعل وينشط إلا بحدوث ذلك التناغم بين تراكيب اللغة داخل النصوص.

فصيغة تفاعل تحمل دلالات نفسية وقوة شعورية لا ينبغي تجاهلها داخل النصوص الأدبية، فقوتها وصدقها من قوة الصياغة والتركيب اللذان يسهمان في حدوث البصمة الشعرية المميزة – للشاعر– والقوة الشعورية التي تحملها دلالات الكلمات داخل النص، من أجل ترجمة ما يحاول الشاعر نقله من داخله إلى دواخل كل المتلقين، فتفاعل الدلالات أو التكيف المتبادل بين البناء الصرفي ومطالب التركيب والسياق هو ما يؤدي إلى تعدد المعنى أو دخول المدلول الصرفي الموجه كعنصر في بنية الشعر الإيقاعية ونشاطه الخيالي[1].

وفي كلمة "موطن" تتصدر الميم الملمة وهي أكثر السوابق الشائعة في اللغة العربية وأهمها؛ " إذ تُعدّ من أهم الأدوات في صرف العامية، بل إنها ترجع بأصلها إلى ما هو أبعد من ذلك إلى الحامية والسامية، حيث حاول كل من الباحثين اللغويين بوور(Pauer) ونيبرج (Nyperg) تناول الميم بوصفها سابقة في اللغة العربية، وحاول الإثنان وضع تفسير تاريخي لهذه الظاهرة: حيث أكّد نيبرج على مبدأ يفسّرٍ ذلك بأن"الأسماء ذات السابقة (م) تأتي جملة قديمة مركبة من الاسم الموصول ما+ صلة فعلية أو اسمية، فهي جملة

[1] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط :1، 1983، ص100.

متجمدة التصق فيها الموصول بالجملة، فعبارة: ما رَحُبَ، بمعنى ما كان واسعا فسيحا، قد أصبحت بمعنى مكان واسع فسيح، وقد تنوّعت أوجه النطق بالكلمات ذات السابقة (م) لتؤدي معاني صرفية مختلفة".

وقد تعدّدت استعمالات الميم في العربية باختلاف حركتها لتؤدي بذلك إلى معان مختلفة في الاستعمال، فنجد مثلا:

- الميم المكسورة (مِ) والتي تدلّ على أسماء الآلة وصيغ التكثير (أو المبالغة)، فأسماء الآلة تأتي على الأوزان الآتية: مِفْعَل ومِفْعَلة ومِفْعال، نحو: مِعطرٌ،و مِعطير، ومِعطار، ونتيجة لكثرة التداخل الصيغي بين أسماء الآلة وصيغ التكثير رأى البعض أن صيغ التكثير أسماء آلة مستعملة على سبيل المجاز.
- أما الميم المفتوحة (مَ) نجدها تستعمل للدلالة على اسم الزمان والمكان واسم المفعول واسم الذات واسم المعنى(المصدر الميمي) من الثلاثي، فاسم الزمان والمكان مَفعل ومَفعلة ومَفعيل ومَفعِلة نحو: مكتب ومكتبة ومنهل وموعد ومنزل ومنزلة[1].

كما يُضاف إلى هذه الأسماء (صيغة مِفعال) بالنسبة إلى الأصل الذي يكون الصامت الأول فيها "واوا" نحو: مِيعاد (مكان وزمان الوفاء بالوعد)، ومِيقات (مكان أو زمان محدد لوقوع حدث ما). أما الاسم المعنى فـ(مَفعل ومَفعِل) نحو: مذهب ومركب ومرأى وموعد ويبدو أن هذا تكرار لاسمي الزمان والمكان غير أنه بيّن معاني هذه الصيغ عن طريق السياق، قال الشاعر[2]:

[1] ينظر: سمير داود سليمان، التحويل الصرفي ودلالاته في شعر بدر شاكر السيّاب، ص91.

[2] سعد مردف، حمامة وقيد، ص18.

فدُكّوا حصون العابثين بقُدسنا *** وهُزّوا عروش الهازئين بمعبدي

فعبارة (مَعبدِ) هنا تدل على المكان المخصص للعبادة، ظرف للمكان مبيّن بصيغة (مَفعل) عن طريق السياق الذي أراد الشاعر فيه بيان ما فعله العابثون بمكانه المقدّس الذي يحمل مكانة روحية في نفس الشاعر، حيث قوبل باللامبالاة والعبث ما أدّى إلى غضب وحزن الشاعر إثر هذا الفعل. إضافة إلى صيغ الأسماء المذكورة أعلاه ترجع أيضا أسماء فعلية على وزن (مِفعال) تتخذ ببساطة معنى حسيّا، مثل: ميراث وميثاق. ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

قالو: أنا تاريخهم، وأنا لهم *** وطنٌ، وميعادٌ وأرضُ مآَلِ..

الميم المضمومة (مُ)، وتُستعمل للدلالة على اسم الفاعل والمعنى أو الذات واسم الزمان والمكان والمصدر الميمي– من غير الثلاثي –.

وبالعودة إلى المبدأ الذي اعتمده (نيبرج) في تفسير مبدأ الميم أوائل الكلمات في العربية، نجد مصطفى النحّاس يؤيد هذا الرأي إذ أنه ((إذا رجعنا إلى ما قاله الصرفيون العرب بهذا الصدد، وجدناهم يصوغون هذه المشتقات في الأفعال ثم هم يقسمون الأفعال إلى ثلاثية وغير ثلاثية، فالأفعال يأتي منها اسم المكان والزمان على وزن (مفعل) إن كان المضارع مضموم العين أو مفتوحا أو معتل اللام كمقام ومسعى ومرمى، وعلى وزن (مفعِل) إن كانت مكسورة العين في المضارع أو كان الصامت الأول فيها واوا نحو: موعد، مجلس، وشذّ عن هذه الصيغة بعض الألفاظ، نحو: مسجد ومغرب ومشرق ومنبت، فقد جاءت بالكسر والقياس الفتح؛ لأن مضموم العين في المضارع والمصدر الميمي على زنة

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص30.

اسم المفعول من غير الثلاثي؛ أي بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر، نحو: مُكرَم ومُستخرَج))[1].

أما بالنسبة إلى أسماء الآلة وصيغ المبالغة فقد جاءت بكسر الميم، وقد خرج عن القياس من أسماء الآلة ألفاظ منها: مسعط ومُنْخُل، ومُفصُل ومُكحُلة، إذ جاءت بضم الميم وفضلا عن ذلك فأن المشتقات لم تأت من أسماء جامدة باستثناء بعض أسماء الآلة التي لا ضابط لها، كفأس والقدوم والسكين بعض أسماء المكان كمأسدة والمسبعة من الأسد والسبع...إلخ[2].

وهو ما يدل على أن اللغويين العرب ((كانوا يرون أن هذه المشتقات قامت أساسا على الجملة الفعلية+ بادئة الميم، وذلك يفسر المبدأ العام الذي وضعه الغربيون لتلك الظاهرة، ويدل في الوقت نفسه على أن المشتقات في العربية تعتمد اعتمادا واضحا على البوادئ))[3]. والملاحظ أن استعمال السابقة (م) في مختلف القصائد الشعرية داخل ديواي الشاعر سعد مردف قد استعملت للدلالة على اسم الفاعل واسم المفعول والمكان والزمان واسم الآلة غالبا، والأمثلة على ذلك كثيرة.

---

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة : قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص145.

[2] ينظر: صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة : قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص145.

[3] ينظر: صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة : قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص145. نقلا عن: هنري فليش اليسوعي، العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد، تع: عبد الصبور شاهين، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط:1، 1966، ص15.

عرضنا فيما سبق أهم ما جاء عن السوابق في العربية، ممثلين على ذلك بنماذج من شعر سعد مردف، وفيما يلي نعرض للواحق وما جاء فيها مع التمثيل والاستشهاد من المتن المدروس:

اللاحقة	نوعها	مقولتها	السطر الذي وردت فيه	أمثلة
ي	اشتقاقية	س (اسم)	منها أنينٌ، هامَ تحتَ رُفَاتِـي	رُفَاتِـي
ت	صرفية	ف (فعل)	شوهاءَ ما عادت تقيم جوانحـي	عادت
نا	صرفية	س	يا ربَّنَا، يا قَديرُ	ربّنا
ي	صرفية	ف	ويُرشِدُنِي وَيمنَحُنِي...هُدَى دربِي ومِشوَارِي	يرشدني، يمنحني
نا	صرفية	س	عُكَاظُ لمَّا تعُدْ سُوقًا لِنَادِينَـا	نادينا
ين	صرفية	س	للغاصِبين، وسلعـةٌ مُزْجَـاةُ ؟	الغاصبين
نا نا	صرفية	ف س	و أَشْرَبَتْنَا دُمُوعًا مِنْ مَدَامِعِنَـا	أشربتنا مدامعنا
ات	صرفية	س	صَبراً على الهمِّ، يا أَهْلَ الْمرُوءَاتِ ؟؟	المروءات
ى	اشتقاقية	ص	أمَّتـي، يا ابنـةَ الرَّبيـعِ المنـدَّى	المنـدَّى
ون	صرفية	س	يا خاسئُونَ، وفي راحاتِكم رُسمـت	خاسئون
نا	صرفية	ف	جرعتُمونا	جرعتُمونا

ات	صرفية	س	غَصاصاتٍ بلا عــددٍ	غَصاصاتٍ

الجدول3: أمثلة عن اللواحق

تلحق اللواحق أواخر الكلمات بزيادة حرف أو حرفين لتغير بذلك هيكل بناء الصياغة الجديدة للفظ، لم يكن موجودا من قبل، تؤدي في الغالب إلى تغيير دلالات لغوية متعددة، وقد وردت العديد من اللواحق في شعر سعد مردّف –وهذا حال مختلف النصوص الأدبية التي تستعين باللواصق بالعموم في الاستعمال من أجل تأدية الدلالات المقصودة– وقد اخترنا مجموعة من اللواحق للتمثيل بها في دراستنا هذه، وهي كالآتي:

اللاحقة (آن): والتي تؤدي دورا هاما في العربية كباقي اللواصق، ((فنجدها في بعض المصادر في صيغ (فَعَلان) بفتح الفاء والعين، نحو خفقان، وطيران، ودوران، وفِعلان بكسر الفاء وسكون العين، نحو: عرفان، وفُعلان بضمّ الفاء، نحو: نُقصان، ووُجدان وقُربان، وفي بعض الصفات في صيغة (فعلان) (فعلى)، نحو: ظمآن ظمآى، وفي جمع التكسير في صيغة فعلان، مثلثة الفاء، نحو: فرسان وإخوان وذكران، وفي المثنى في حالة الرفع: فتيان، وتدخل في الفعل الماضي والمضارع والأمر، ففي المضارع تدخل بأجمعها، نحو: يذهبان، يزحفان، أما الماضي والأمر فتدخل الألف فقط نحو: ذهبا، اذهبا))[1]. ومثال على اللاحقة (آن) في شعر سعد مردف كثيرة، إضافة إلى لواحق أخرى متكررة داخل الديوانين، نذكر منها اللاحقة (اء) والتي تكررت كثيرا بين مختلف قصائد الشاعر، واللاحقة(ات) أيضا تكررت كثيرا ومن أمثلة هذه اللواحق قول الشاعر:

[1] ينظر: سمير داوود سلمان، التحويل الصرفي ودلالاته في شعر بدر شاكر السيّاب، ص95.

- أمثلة عن اللاحقة (ان) [1]:

مَا زَال في هَذا الضّمِير حُشاشة *** للصَّبرِ رَغم مَكائِد الشيطانِ

وقال الشاعر في موضع آخر[2]:

فَرجَعْتُ كالمخبولِ أعتامُ المَدَى *** ونسِيتُ أنّي من بنِي الإنسانِ

استعملت اللاحقة (ان) في شعر سعد مردف كحرف روي لمجموعة من قصائده، ونلاحظ اقتران هاذين الحرفين بشجون خاص للشاعر، حيث إنه يستعملها كلما أراد التعبير عن ألم نابع من صميم تجربة خاصة، أو واقع معاش أليم لا يَرضى الشاعر المكوث صامتا أمامه، فتعبير الشاعر في البيت الأوّل عن مقاومة مكائد الشيطان والمقصود بها اتهامات وافتراءات البابا الذي تهجّم عن الإسلام وعلى دعوة النبي الكريم، والادّعاء بأنّ الإسلام دين داعٍ للعنف والظلم، أمران أثارا غضب الشاعر، حيث اجتاح الألم نفسه ومروءته وضميره الذي أبدى عدم تقبّله لما قيل عن الإسلام عامة، وعن رسول الله صلى الله عليه وسلم خاصة، فانتقاء الشاعر لعبارة الشيطان أقوى من أي بديل كان سيحّل محل اللفظة، إذ أن اللاحقة (ان) تحمل داخلها قوة تعبيرية تترجم قوة الموقف وأكّد ذلك استعمالات (ان) كحرفي روي لهذه القصيدة واختيار كلمات على وزن واحد وتحت حقل يكاد يكون واحدا ألا وهو حقل الغضب الناتج عن الظلم والافتراء، فمن أبرز الأمثلة(ثعبان، طغيان، بركان، البهتان، الغربان، العدوان، الكفران...). وتحمل أغلبها إيقاعا داخليا قويا اكتسبته الكلمات من نهاياتها، حيث أدّت قوة التعبير وجرس الإيقاع إلى تشكّل معنى مميّزا

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص53.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، مطبعة دركي الوادي، المغير، الوادي، ط:1، 2005، ص88.

أراد الشاعر إيصاله إلى السامع، فدور الصيغة واضح وجلي في تأثير اللغة على المسامع،و((على الرغم من أن الصيغة والمعنى أمران مستقلان عن بعضهما لأن الصيغة أصوات مرتبة ترتيبا خاصا، والمعنى عبارة عن صورة ذهنية تدلّ عليها تلك الأصوات، إلا أن الصيغة والمعنى أمران مترابطان ومتكاملان في أداء الوظيفة اللغوية))[1].

ويكاد يتكرر الأمر مع البيت الثاني فقول الشاعر[2]:

فرجعتُ كالمخبولِ أعتامُ المدى *** ونسيتُ أنِّي من بنِي الإنسانِ

فتوظيف الشاعر للفظة "إنسان" بدل "بشر" أو "بني آدم" أو ما يرادفها من كلمات فيه دقّة في الاختيار وحسن وقع على الأسماع، وقوة تعبير الشاعر عن نسيانه لكونه من بني الإنسان أمر ليس بالسهل وتشبيهه لنفسه بالمخبول أمر ناتج عن شدّة ما مرّ به من ألم وصدمة مسّت ذاكرته فنسي انتماءه للبشر، من هنا دلّت أغلب الكلمات التي تنتهي بـ(ان) –في الغالب– بالنسبة للشاعر سعد مردّف عن الألم والشدة والغضب والحزن...ألخ. حيث إن الصيغة الحاملة للحرفين تضفي إيقاعا مميّزا وتعبّر عن صعوبة موقف ما في الوقت ذاته.

- أمثلة عن اللاحقة (اء):

قال الشاعر[3]:

[1] ينظر: صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا، ص148.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص83.

[3] سعد مردف، حمامة وقيد، ص21.

شرّفتم الإسلام، يا حراسهُ، *** والأمّة العصماء، يا كبراءُ

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

يا خوفُ أجمِلْ بالنّفوس إذا اكتستْ *** من راحتيكَ، وقدْ عَظُمْتَ رداءَ

وفي إحدى قصائده يردد الشاعر[2]:

فهُمُ برَاءٌ، من جَريرةِ غيرِهِم *** واللهُ يشهدُ إنهُم بُرَءَاء

من الملاحظ أن توظيف الشاعر للاحقة (اء) –الألف والهمزة– مقترن غالبا بحديثه عن مواضيع تتعلق بالفخر والشهامة والمروءة أو الوحدة العربية وما شابه من مواضيع، ففي البيت الأول يتحدث الشاعر عن تفرقة طائفة من علماء الإفتاء الشيعة من حزب الله الذين تصدّوا للصهاينة لمّا اجتاحوا أراضي لبنان خلال صائفة 2006، فقد صدرت فتوى بعدم احتساب الموتى من الشيعة الذين دافعوا على أرض الوطن شهداء ولا ينالهم شرف الشهادة لأنهم من غير السنّة، وهذا أمر جعل الشاعر يستنكر فعل هؤلاء العلماء والمفتين لعدم إنصاف كلمة الحف في حق من دافعوا عن أرض وطنهم وبذلوا أنفسهم فداءه، والملاحظ أيضا أن اللاحقة(اء) قد لبّت ما اختلج بنفس الشاعر من استنكار وغيض لعدم سماع الحق من أهله.

ويجدر بالذكر أن هنالك تشابها ولبسا واقعين على المستوى الصرفي بين بعض اللواصق، فالتاء مثلا قد ترد اشتقاقية كما قد تكون صرفية، حيث تتغيّر بعض اللواصق في

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص46.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص 19.

الكلمات وبعضها لا يفعل. يرجع ذلك إلى كون الدلالات الإشارية ذات معانٍ كامنة يجعلها خصبة وثرية كما يمكن أن تُقرأ فيها رمزا، والقارئ بداهة لا يمكنه إهمال ما قد يصاحب المواقف المعزولة من تشابك في إيقاع المعنى نفسه، ولا يمكن في حالة كهذه أن يتناسى أن ما هو معزول محدد ذو معنى ملتبس متعدد[1].

في المقابل هناك بعض اللواصق تدخل على صورة معينة من الفعل، كاللواصق التي تدخل على الفعل الماضي، وأخرى تدخل على المضارع بنما تدخل أخرى على الأمر، كما أن هناك لواصقا تدخل على وجه معيّن للفعل، مثل الفعل المضارع المرفوع أو المنصوب أو المجزوم أو المؤكد، وفي هذا الإطار نميز طبقات معينة من الكلمات التي تأخذ لاصقة من اللواصق وتسلك أغلبها نفس السلوك، وللتوضيح نقدّم الجدول الآتي:

الفعل	الماضي	المضارع	اسم الفاعل	اسم المفعول
حمل	حَمَلَ	يَحْمِلُ	حَامِلٌ	مَحمُولٌ
اجلى	انْجَلَى	يَنجَلِي	مُنجلِي	مُنجلَى

الجدول4: اللواصق

يقول الشاعر[2]:

[1] ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص101.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص35.

قالت أميمةُ بعدَ فقدِ وليدِهَا *** لما انجلَى عن مَوتِهِ أسبوعُ

من الملاحظ أن طبقة من الكلمات تأخذ نموذجا محددا من اللواصق، سواء تعلق الأمر باللواصق الصرفية أو الاشتقاقية. فتحديد هذه الطبقات، وكذلك طبقات اللواصق، يساهم في تحليل البنية الصرفية للغة العربية في جانبها التسلسلي. وقد وظّف الشاعر سعد مردف صيغة (انجلى) في نصه من أجل تحقيق دلالة لغوية تتمثل في إحداث الفعل، ويمكن القول أنه توظيف منتقى بعناية فنية تصدر عن خبرة التجربة الشعورية لدى الشاعر، حيث دلّت الصيغة على مُضّي الوقت بمرارة على أميمة فلم يختر الشاعر كلمات أخرى كـ:"مَضَى" أو "مَرَّ"...الخ. بل إنه انتقى "انجلى" دون غيرها للدلالة على أن وقت الفقد كان عصيبا بل ومعتما كظلام الليل الذي ينجلي بمرور الوقت، فالحزن كان يغشى حياة أميمة انجلى وتلاشى شيئا فشيئا ولم يكن مُضيّا عاديّا على الأيام ولا مرورا سائرا، وهذا ما أراد الشاعر إيصاله الشاعر إلى المتلقي من خلال تقريب الصورة الحسية بأسلوب فني وجمالي متفرّد يترجم الألم والأسى. ومنه فإن((تجاوز اللغة العربية بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة بسهولة تجعل السامع يفهم المعنى المقصود عن طريق النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية))[1].

إنَّ قوة اللفظة وكبر وقعها على مسمع المتلقي وتأثيرها عليه شعوريا ملمس فنبي واضح لما يتسم به أسلوب الشاعر، فالصيغة+ اللواصق+ الزمن= التفاعل وتكوُّنَ التركيب الكلّي للغة الشاعر، فالتفاعل الحاصل بين هذه المكوّنات وارتباطها ببعضها لا يمكن أن

[1] سمير داود سليمان، التحويل الصرفي ودلالته في شعر بدر شاكر السيّاب، ص90.

يكون إلا داخله، ومنه فالنشاط التركيبي داخل اللغة إنما هو سرّ تشكّل الجمال داخل النصوص[1].

من هنا كان للصيغة المهمة الأولى في أداء مختلف المعاني، ذلك أن أي اختلاف ولو بَسُطَ على البنية الأصلية للكلمة ومن خلال دخول الزيادات عليها –اللواصق– تأخذ المعنى إلى السياق الذي تريده. وعليه فإن أي مراعاة لضرورة الدقة في اختيارات الكلمات تسهم وبشكل كبير في ولادة النص الأدبي المتميّز، وعلى العكس فأيّ سطحية في اختيار الصيغ والكلمات تجعل من النص ينزل إلى منزلة الكلام العادي الذي قد لا يحمل بلاغة مبهرة تميّزه عن غيره من النصوص. كما تختلف الصيغ في العربية من حيث مرونة قدرة توليد الكلمات ومن حيث الطاقة التي تحملها تلك الكلمات، كما للصيغ ميزة الانتقال بين مستويات المواضيع التي تؤدي إليها تلك الكلمات كالانتقال من العام إلى الخاص أو العكس، أو من الحقيقة إلى المجاز.

المبحث الرابع: البنية الصرفية

حدّد علماء العربية موضوع علم التصريف بأنه علم يهتم ببناء الكلمة، وبصورة خاصة يهتم بدراسة صيغ الاسم المتمكن والفعل المتصرف، إضافة إلى الاشتقاق الذي يدرجه الكثير تحت دراسة بنية الفعل، ((ذلك لما بينهما من صلة لا يصح قطعها))[2]. ولأن الكلمة رمز حسي لمدلول معنوي وصورة ذهنية موضوعة سلفا، فهي مجموعة المكوّنات

[1] ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص104.

[2] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص21.

الصوتية الصرفية التركيبية الدلالية التي لم توجد اعتباطا، إنما وجدت لتصوغ دلالات مستفادة من ذلك الرمز.

والكلمة هي العنصر النشط والتفاعلي في النص دلاليا، ذلك من خلال اقترانها بمجموع الدلالات التي تحملها قريناتها، فهي –أي الكلمة– من تعطي البناء قيمة ومعنى، كما إنها جزء أساس في تكوّن جماليات النص وأدبيته، ((والكلمة في النص الشعري تنطوي على تصميم داخلي معقد يحكم جرسها، وبناءها الصرفي، ودلالاتها المجازية وإيحائها الفكري والشعوري بما يؤكد أن تحليل الكلمة الشعري، وفك رموزها بجميع ظلالها ومظاهرها فن قائم بذاته))[1]. ولغة الشعر تعتمد في سبك فنّيتها على العمق لا على السطحية، ذلك ما يكسبها جمالا ونبضا تأثيريا مميّزا. فضلا عن دور أشكال بناء الكلمات وجرسها الموسيقي وانسجام ذلك بين الوحدات اللغوية داخل النص، وهذا عنصر مهم في خلق جمال داخل اللغة الشعرية بين مختلف النصوص. وفيما يلي نعرض لبنية المصادر والمشتقات إضافة لبنية الأفعال من حيث الزمن والزيادة والتجريد داخل شعر سعد مردف.

أولا. البنية الاشتقاقية

أ . الاشتقاق لغة

نال الاشتقاق كغيره من المباحث الصرفية اهتماما كبيرا بين جمهور اللغويين والدارسين لعلم الصرف، ولأن اللغة العربية تتسم بأنها لغة اشتقاقية توليدية خصبة، مما زاد ذلك في

[1] ينظر: محمد شكري عيّاد، اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسات أسلوبية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط:1، 1985، ص85.

شغف العلماء للبحث في حيثيات الاشتقاق ومدخلاته، فقد عرّفوه، وقسّموه، وأُلّفتْ فيه المؤلفات، على الرغم من وجود اختلافات جليّة بين تلك الدراسات ومضمونها.

ونجد تعريفه اللغوي في لسان العرب بأنه: ((الشِّقَّة: الشَّظِيَّة، أو القطعة المشقوقة من لوح أو خشب أو غيره، واشتقاق الشيء: بنيانه من المرتجل، واشتقاق الحرف من الحرف أخذه منه))[1]. أو هو: ((أخذ شقّ الشيءِ، أي نصفه، أو جانب منه، ومنه قالوا: اشتقَّ الفَرسُ في عَدْوِهِ، يريدون أنه مال في أحد شِقّيْهِ، وقالوا: قَعدُوا في شِقٍّ من الدّار، يريدون في ناحية منها، وقال رجل لآخر يحمل جُوَالقا يُريد أن يدخُل به دَاراً: اسْتَشِقَّ به حتَّى يَنْفذَ البَابُ، يريد حرّفهُ على أحدِ شِقّيهِ، وقالوا: طارتْ من الخَشَبة أو القَصَبةِ شِقّةٌ، يعنون طارء منها شَطيَّةٌ))[2].

ب . الاشتقاق اصطلاحا

أما في الاصطلاح، فقد عُرّف الاشتقاق بأنه" نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتهما معنى وتركيبا وتغايرهما ف الصيغة، ويُقال هو تحويل الأصل الواحد إلى صيغ مختلفة لتفيد ما لم يستفد بذلك الأصل، فمصدر ضرب يتحوّل إلى ضرَبَ فيفيد حصول الحدث في زمن الماضي وإلى يضربُ في المستقبل وهكذا، وهذا التحوّل والاشتقاق إنما يلحق بالأصول الدالة على الأفعال والأحداث[3]. وهو ((رد كلمة إلى أخرى بسبب تناسبهما في اللفظ والمعنى))[1]

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة: ش ق ق.

[2] محمد محيي الدين عبد الحميد، دروس التصريف، ص10.

[3] عبد القادر بن مصطفى المغربي، الاشتقاق والتعريب، مطبعة الهلال، القاهرة، مصر، 1908، ص9.

آخر هو عملية استخراج صيغة من أخرى. وفي تعريف آخر للسيوطي فإن الاشتقاق هو: ((أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية، وهيئة تركيب لها، ليدل بالثانية على معنى الأصل، بزيادة مفيدة، لأجل اختلفا حروفا أو هيئة، كضارب من ضرب، وحذر من حذر))[2].

ومن أشمل التعريفات التي صادفت مسيرتنا البحثية في معنى الاشتقاق هي أنّه ((أخذ كلمة من كلمة أو أكثر، مع تناسب بين المأخوذ والمأخوذ منه في اللفظ والمعنى جميعا))، فلابد من وجود صلة بين المُشتقِّ والمُشتقّ منه، وقد مثّل ابن السرّاج لهذا المعنى مثلا فقال: ((ونضرب لذلك مثلا ما يتخذه الناس من الذهب، كالخاتم والحلقة وغير ذلك، فالصورة مختلفة والجنس واحد))[3].

ج . أقسام الاشتقاق

وللاشتقاق أقسام اختُلِفَ في عددها، ولكن الأرجح أنه ثلاثة أقسام، هي كالآتي:

1: الاشتقاق الصغير

يُعرّف النوع الأول من الاشتقاق بأنه: ((هو أن يتشابه المشتق والمشتق منه في المعنى، وأن يتفقا في الأحرف الأصلية، وفي ترتيبها، ويدخل في هذا النوع: الأفعال الثلاثة

---

[1] عبد الرحمان جلال السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص274 .

[2] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ص346.

[3] ينظر: ابن السرّاج، الاشتقاق، تح: محمد صالح التكريتي، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، ط:1، 1973، ص5.

والمشتقات السبعة، نحو: كَتبَ، يَكتُبُ، اكتُب، كَاتبٌ، مكتُبٌ، مَكتبٌ))[1]، ويقول ابن جني في الخصائص: ((وذلك أن الاشتقاق عندي على ضربين، كبير وصغير، فالصغير ما في أيدي الناس، وكتبهم، كأن تأخذ أصلا من الأصول فتتقراه، فتجمع بين معانيه، وان اختلفت صيغه ومبانيه، وذلك كتركيب (س ل م)، فإنك تأخذ منه معنى السلامة في تصرفه، نحو:

سَلمَ، يُسلّمُ، وسالم وسلمان وسَلْمى...))[2]. وفي أبسط صوره، الاشتقاق هو: ((ما كان التناسب فيه بين المأخوذ والمأخوذ منه في المعنى واللفظ وترتيب الحروف، نحو: ذهبَ، يَذْهبُ، ذَاهِبٌ))[3].

2: الاشتقاق الكبير

اختلفت تسميات هذا النوع من أنواع الاشتقاق بين قدامى النحويين، فمنهم من أسماه بالاشتقاق الكبير والبعض اسماه الإبدال كابن فارس والسيوطي، وهو: ((إقامة حرف مكان حرف مع الإبقاء على سائر أحرف الكلمة، وبذلك قد تشترك الكلمتان أو الصورتان بحرفين أو أكثر، ويبدل حرف منها بحرف آخر، يتقاربان مخرجا، أو في المخرج والصفة معا، ولابد من شرط التقارب في المخرج بينهما))[4].

[1] ينظر: ابن السراج، الاشتقاق، ص6.

[2] ابن جني، الخصائص، ج: 2، ص134.

[3] صالح سليم الفاخري، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمي للنشر والتوزيع، 1996، ص194.

[4] ينظر: ابن السراج، الاشتقاق، ص 7.

كما عرّف الاشتقاق الكبير بأنه: ((عبارة عن ارتباط مطلق غير مقيد بترتيب بين مجموعات ثلاثية صوتية ترجع تقاليبها الستة وما يتصرف من كلّ منها إلى مدلول واحد مهما تغاير ترتيبها الصوتي فابن جني يرى أن (س ل م) و(م ل س) و(م س ل) و(ل س م) و(ل م س) مهما تقلّبت واختلف ترتيبها الصوتي فإن المعنى الجامع لها المشتمل عليها (الاصطحاب والملامسة)))[1].

3: الاشتقاق الكبار أو النحت

ويُقصَدُ به ((أخذُ كلمة من كلمتين أو أكثر، وذلك بإسقاط حرف أو أكثر من كلّ كلمة، وتأليف كلمة جديدة من الأحرف الباقية، معناها يدل على ما كانت تدلّ عليه الكلمات السابقة، ومنه: بسمل، قال: بسم الله، حمدَل، قال: الحمد لله، هلَّلَ، قال: لا إله إلاّ الله، كبّر، قال: الله أكبَر، وعبشمي؛ من عبد شمس، ومرقسي؛ من امرئ القيس))[2]. و((الغرض من النحت أو الكبار هو التعبير بالاختصار والاستكثار من الكلمات))[3].

د . المشتقات في شعر سعد مردف

أولا: اسم الفاعل

يُعرّفُ اسم الفاعل على أنه ((وصفٌ يؤخذُ من مضارع مبنى للفاعل، للدلالة على من أحدث الفعل، أو قام به الفعل، وإنما قيل: إنه يؤخذ من المضارع لأنه وصف يدل على

[1] صالح سليم الفاخري، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، ص194.

[2] ينظر: الاشتقاق، للسرّاج، ص9 .

[3] ينظر: صالح سليم الفاخري، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، ص20.

حدث وزمن، ودلالته على الزمن ترتبط بالحال وبالمستقبل، وهذا هو زمن المضارع، فكلاهما يدل على الاستمرار، وكون المضارع مبنيا للفاعل، لأن المأخوذ منه يكون وصفا للفاعل أيضا))[1]. كما ((يدلّ اسم الفاعل على الحدث والحدوث وفاعله، فاسم الفاعل يدل على الحدث الذي يتحقق من معنى المصدر، ويدلّ على الحدوث، ولا يدلّ على الثبوت بدرجة ثبوت الصفة المشبهة ولا يدل على الحدوث أو التجدد بدرجة الفعل، ولكنه أدوم وأثبت في المعنى من الفعل، ودون قوة ثبات الصفة المشبهة في صاحبها، فالصفات مثل: طويل، ذميم، قصير..تلازم من وصف بها ولا تفارقه، ولكن اسم الفاعل مثل: قادم، قائم، صائم..يزول عن صاحبه بزوال ما وُصِف به من القدوم والقيام، والصيام))[2]. ويُصاغ ((اسم الفاعل من الثلاثي على وزن (فاعل)، مثل: كاتب، وواعد، ورادّ، وداعٍ، وواقٍ، وراوٍ. مع ملاحظة أن الأمثلة الثلاثة الأخيرة قد فقدت لامها، فوزنها: فاعٍ، لا فاعلٌ))[3]. ومن غير الثلاثي يُصاغ اسم الفاعل ((بوزن المضارع، مع إلصاق ميم مضمومة في أوله، في موقع حرف المضارعة، وكسر عينه، سواء في ذلك الفعل الصحيح الآخر، مثل: مُقْدم، ومُقدّر، ومُستفهمٌ، والفعل المعتل الآخر مثل: مُستدعى، التي تصير بالإعلال: مُستدعٍ، بوزن: مُستَفعٍ))[4]. ومثال على ذلك قول الشاعر **سعد مردف**[5]:

---

[1] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، ص115.

[2] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ص71 . 72.

[3] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، ص115.

[4] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، ص116 .

[5] سعد مردف، يوميات قلب، ص12.

أو صرخَةٌ تتَلظّى في مَراجِلِهِ *** كأنَّها عَاصِفٌ ضاقتْ بهِ البِيدُ

فكلمة "عاصفٌ" اسم فاعل مشتق من الفعل "عصف"، وإن ما يميّز اسم الفاعل عن غيره من المشتقات دلالته على من قام به الفعل على وجه الحدوث والتجدد، فالوصف قائم يدل على حدوثه في الحال واستمراره باستمرار هيئة الموصوف إلى أن يتحول إلى وصف آخر، وقد تشاركه بعض الصفات مثل: عطشان، وجوعان وحيران، ولكن الوصف بها أقوى من قولنا: عاطشٌ، وجائعٌ، وحائرٌ. قال تعالى في شأن الحالة التي عليها موسى عندما وجد قومه يعبدون العجل: { ولمّا رَجَعَ مُوسَى إلَى قَوْمِه غَضْبَان أسفاً قَالَ بِئْسمَا خَلَفْتُمُونِي مِنْ بَعْدي } [الأعراف: 150]. وصفَ بالصفة للدلالة على شدّة تغيّظه عليهم، وكراهيته لسوء صنعهم، وهو أبلغ من غاضب وآسف، فالأخير يدلّ على حالة من الغضب دون المستوى الأوّل الذي وصف به موسى عليه السلام في النص القرآني فدلالة صيغة اسم الفاعل تحمل معنى أقوى من أي صياغة أخرى قد تحمل معنى الفعل والفاعل وزمن حدوث الفعل أيضا[1].

ثانيا: اسم المفعول

وهو ((اسم مُشتقٌ من الفعل المُضارع المبني للمجهول، للدلالة على من وقع عليه أثر الفعل حدوثا لا ثبوتا، وإذا أريد به الثبوت أصبح صفة مشبهة))[2]. وهو ((ما دلّ على الحدث والحدوث وذات المفعول، أو هو ما وقع عليه الفعل))[3]. فاسم المفعول اسم دالٌ

[1] ينظر: محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ص72.

[2] عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، ص294 .

[3] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ص74.

على وصف المفعول بالحدث على سبيل التجدد، وبقياسه بالفعل فإنه يدلّ على الاستمرار والثبوت كاسم الفاعل، ويُصاغ من الثلاثي على وزن (مفعول)، ومن غير الثلاثي يُصاغ اسم المفعول على قياس اسم فاعله إلاّ أن يُفتَحَ ما قبل آخره، يقول الشاعر **سعد مردف**[1]:

باب المسرّة للمحزون، مدَّخرٌ *** للمُعسرينَ، ونصرٌ في الملمّاتِ

فكلمة "محزون" اسم مفعول لفعل ماض "حَزنَ"، يُفهمُ من خلال السياق أن اسم المفعول هنا يحمل دلالة الزمن المستقبل، حيث تلي ذكره لفظة "مُدّخَرٌ" والتي تضفي صبغة الحدوث في زمن المستقبل، وفي سياق الحديث عن دلالات اسم المفعول رأى بعض النحاة أن الدلالة على الحدث ومفعوله دلالة طارئة غير دائمة، هي الدلالة الغالبة لاسم المفعُول، غير أنّه يوجد دلالات أُخَر، قد يُسهم السياق في إفادتها، ومن ذلك الدلالة على الزمن، وهذه مسألة فصّل فيها الكثيرون، إذ قد يدلّ اسم المفعول على الزمن الماضي، كقوله تعالى: { كُلّ يَجرِي لأَجلٍ مُسَمّى } [الرعد: 2]، أي قد سُميَ (الأجل) ،كما قد يدلّ اسم المفعول على الحال، كقولنا جاء زيدٌ مسروراً، وأنتَ مغلوبٌ على أمركَ، أو على الاستقبال، كقوله تعالى:{ ذَلكَ يَوْم مَجْمُوعٌ لَهُ النَاسُ، وَذَلِكَ يَوْمٌ مَشْهُود } [هود: 103]، وقد يدلّ على الاستمرار[2]، نحو قوله تعالى: { وَأَصْحَاب اليَمِينِ ما أصحاب اليمين فِي سدرٍ مخضودٍ، وطلحٍ مَنْضُود، وظلٍّ مَمْدودٍ، وماءٍ مَسْكُوب } [الواقعة: 27-31].

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص8.

[2] ينظر: سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالّة على الفاعلية والمفعولية: دراسة صرفية إحصائية، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2002، ص113 . 114.

كما أضاف النحاة شرطا ملازما لصياغة اسم المفعول من الفعل اللازم إذ يجب ((استعمال شبه الجملة في هذه الحالة، لكون أداء شبه الجملة لوظيفة المفعول به، فالفعل يمكن أنْ يتعدّى بواسطة شبه الجملة، فنقول: مثلا في (مرَّ بالمكان): ممرُورٌ به))[1]. كما قد ((يدلّ اسم المفعول على الثبوت في الصفات التي تلازم أصحابها مثل: مدوّر الوجه، مقرون الحاجبين، ويدخل هذا الوصف في عداد الصفات المشبهة))[2].

ثالثا: صيغ المبالغة

تعرف صيغ المبالغة بأنها ((صيغ مشتقة من الفعل للدلالة على الحدث وفاعله دلالة تفيد التكثير والمبالغة لذلك حملها النحاة على اسم الفاعل؛ لأنها تتفق معه في الدلالة على الحدث وفاعله، مع إفادتها معنى المبالغة والتكثير... ولأن صيغ المبالغة محولة عن اسم الفاعل في الغالب، ولأن لها أحكامه لا سيما في العمل النحوي فهي تحمل دلالته وقد نص على ذلك سيبويه في حين أن اسم الفاعل يحتمل الدلالة على القلة أو الكثرة وبهذا تكون الدلالة العامة لصيغ المبالغة هي الدلالة على الحدث والحدوث وفاعله، مع إفادة التكثير))[3]. كما قد أُشِيرَ إلى أنَّ هناك صيغ ملحقة بصيغة اسم الفاعل، تدل على الوصف بإيقاع الحدث ولكنها تفيد المبالغة في الوصف والكثرة، وهي خمس:

[1] فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي، ص108 . 109.

[2] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص75.

[3] سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية: دراسة صرفية إحصائية، ص22 . 103.

فَعَّال	مثل	أَكَّال	وشرّاب
مِفْعَال	مثل	مِنْحار	ومِفْضَال
فَعُول	مثل	صَبور	وشَكُور
فَعِيل	مثل	عَليم	و سَمِيع
فَعِل	مثل	حَذِرَ	و فَرِحَ [1]

ومن أمثلة صيغ المبالغة في شعر سعد مردف نذكر الآتي[2]:

أبقَى على الزمنِ المعتَلِّ في أَلَقٍ *** وَأبهرَ النوّر مِصبَاح المناراتِ

وقال الشاعر في موقع آخر[3]:

وَغدَوتِ من لِوائِهِ كحمامة *** في لحظِ صَيَّادٍ، وكفَّ شَراكِ

ويقول أيضا[4]:

أَنفًا كمَا الأَسدِ الهَصورِ، وحَولهُ *** بعضُ الثَّعالِبِ جُلِّيَتْ لِنَفِيرِ

[1] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، ص115.

[2] سعد مردف، حمامة وقيد، ص5.

[3] سعد مردف، حمامة وقيد، ص51.

[4] سعد مردف، حمامة وقيد، ص26.

ويقول أيضا[1]:

ما للمُشيَّعِ في البُكُورِ على القَذى *** والموتُ يَرصُدهُ بِشرِّ حَفيرِ

فالكلمات التالية: (مِصبَاح، صَيَّادٍ، هَصور، حَفيرِ) صيغ مبالغة للأوزان المذكورة أعلاه (مفعالٌ، فعّالٌ، فعولُ، فَعيلٌ)، ومن الواضح أنه توجد فوارق دلالية بين مختلف الصيغ الدالة على المبالغة الدالة على الكثرة، وقد أكّد على هذا الكلام مجموعة من العلماء، كما ذهب أبو هلال العسكري إلى أن العرب تقول في هذا الشأن: ((إذا كان الرجل عدة للشيء قيل فيه (مِفعَل مثلَ مِرحَمٌ ومِخرَب) وإذا كان قويّا على الفعل قيل: (فَعُول، مثل: صبور وشكور) وإذا فعل الفعل وقتًا بعد وقت قيل: (فعّالٌ، مثل: علّام وصبّار، وإذا كان ذلك عادة له قيل: مِفعَالٌ، مثلَ: مِعوانٌ، ومِعطاء، ومِهراء، ومن لا يتحقّق المعاني يظنّ أن ذلك كله يفيد المبالغة فقط، وليس الأمرُ كذلك، بل هي مع إفادتها المبالغة تفيد المعاني التي ذكرناها))[2]. من هنا يمكن تعليل تنوّع الصيغ البلاغية داخل شعر سعد مردف التي دلّت مختلفة على معنى الكثرة إلا أن التفاوت في دلالة كل منها جعل لكل صيغة ميزة تختص بها عن غيرها. والناظر في الصيغ السابقة يجد أنها قد اشتقت من الأفعال الثلاثية، للدلالة على معنى اسم الفاعل، وفي ذلك تأكيد للمعنى وتقوية له ومبالغة فيه[3].

فدلالة كلمة (هصور) لازمت الأسد لكثرة اتصافه بكسر الفرائس عند الصيد، فدلّ الفعل على قوة الفاعل عليه، ولأن الصيد مهنة الصيّاد إلا أنه يجد متنفسا يرتاح فيه فهو

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص26.

[2] سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية: دراسة صرفية إحصائية، ص104.

[3] فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي، ص108.

يقوم بالصيد وقتا بعد وقت لذلك كانت الصيغة الأنسب للتوظيف صيغة (فعّالٌ) وهذا حال الفعل، والأمر ذاته مع (حفير ومصباح) فدلالة الفعل وفعل الفاعل يساعدان في انتقاء الصيغة المناسبة للاستعمال.

رابعا: اسم الآلة

يُعرّف اسم الآلة على أنه اسم مصوغ من المصدر الثلاثي، لما وقع الفعل بواسطته، أي أنه اسم يشتق من الفعل للدلالة على الآلة، وهو لا يشتق إلا من الفعل الثلاثي المتعدي[1]، ولاسم الآلة أوزان ثلاثة: (مِفْعَالٌ، مِفْعَلٌ، مِفْعَلَةٌ)[2]:

- وزن مِفْعَالٌ نحو : مسمار، مفتاح ومنشار، ونحو قوله تعالى: { إِنَّ الله لاَ يَضْلِمُ مِثْقَالَ } [النساء: 40].
- وزن مِفْعَلٌ نحو : مِحْلَبٌ، ومِبْرَدٌ، ومِشْرَطٌ، ونحو قوله تعالى: { ويُهَيِّئ لكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرْفَقا } [الكهف: 16].
- وزن مِفْعَلَةٌ نحو مِغسَلةٌ، ومكْنَسَةٌ، ومِلْعَقةٌ، ونحو قوله تعالى: { تَأْكُلُ مِنْسأتَهُ } [سبأ: 14].

وفي هذا الصدد يقول الشاعر سعد مردف[3]:

وقُلْ لمن دلَّسوا في الغربِ أومرَقوا *** شَرَّ البريَّةِ، مفتَاح البليَّاتِ

[1] ينظر : أحمد الحملاوي، شذى العرف في فن الصرف، تح: أحمد سالم، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط: 1، ص83.

[2] ينظر: فايز عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي، ص109.

[3] سعد مردف، حمامة وقيد، ص5.

وقال أيضا[1]:

يا زَبانَا أنتَ تاريخ عَريقْ

أنتَ دُنيَا أطْلَقتْ فينَا العِنَانَا

لمْ تَدَعْ فينَا جَبانَا

يَا أَزيرَ المِقصَلهْ

مُذْ تَعالَى صَوتُكَ المَبحُوحُ يعوِي

كَان فينَا زَلْزلهْ

فـ"مِفتاح" و"مِقصلة" أسماء آلة بصيغتين من صيغ أسماء الآلة الدالة على الآلة، والمفتاح: اسم، والجمع: مفاتيح، والمفتاح: آلة الفتح والغلق[2]. ومفتاح اسم آلة على وزن (مِفعَالٌ) بكسر الميم وتسكين الفاء، وهو مفتاح الدار أو مفتاح الخير عكس مغلاق، واستعمله الشاعر بصيغة الفرد حتى يُضعِف من قوة التحريك، فمفتاح البليّاتِ استعمال مجازي للأشخاص الذين دلّسوا صفات الرسول واتهموه باطلا ففتحوا بذلك باب البلى والشر والهزيمة لسوء ما فعلوا. ورغم أن المسيئين للرسول صلى الله عليه وسلم جماعة إلا أن صيغة اسم الآلة جاء مفردا بقناعة من الشاعر في أن الجاني فعلُ المسيئين لا شخصهم وجرمهم المشهود هو من أعطى صيغة المفرد "مفتاح" دلالة البؤس والضغينة.

[1] سعد مردف، يوميات قلب، ص59.

[2] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008، مادة: ف ت ح.

كذلك الأمر مع لفظة "مقصلة" والتي هي اسم آلة على وزن (مِفْعلة) بكسر الميم وتسكين الفاء وإضافة التاء آخره، والمقصلة آلة قوامها سِكِّين حادَّة، كانوا يقطعون بها رِقاب المحكوم عليهم بالإعدام، شاع اسْتِعمالها في الثَّورة الفرنسيّة العامَ 1789، والمقصلة [مفرد] والجمع مقصلات ومقاصل[1]. وجاء الاستعمال هنا حقيقيا ومقصودا، فحينما تحدث الشاعر عن الشهيد أحمد زبانا كان لابد من ذكر أكثر الطرق قسوة في إعدام الشهداء إبان الثورة الجزائرية والتي كان أحد أبطالها أحمد زبانا حيث كان أول شهيد يُعدم بتلك الآلة حديثة الاكتشاف.

إن الناظر لشعر سعد مردّف يلحظ امتزاج ألوان التشكيلات الإيقاعية والصرفية الواضحة داخل لغته الشعرية وبين مختلف قصائده داخل الديوانين، فتنوّع الصيغ الصرفية بين (اسم الفاعل، واسم المفعول، واسم الآلة) ومختلف المصادر المستعملة لم تأتِ عبثاً، إنما جاءت محمّلة برسائل روحانية وعواطف وأشجان عاطفية مكثفة وُزّعت بطريقة إبداعية بين مختلف أبياته، ولا يسعنا القول إلا أنه لا يتسنى لأي شاعر القيام بذلك ما لم يكن شاعرا موفّقا في حسن نظم السياق وبارعا في انتقاء الأفضل لتراكيبه التي تضفي تميّزا داخل لغته.

2 . البنية الفعلية

تعتبر دراسة الأبنية واحدة من أهم المباحث التي اهتم بها المختصون في علم الصرف، ومن خلال البحث في تصريف أبنية الأفعال اتفّق على أنه لكل بناء عدّة معان يحتملها البناء الواحد، فضلا عن انتباههم للمعاني الجديدة التي تضفيها حروف الزيادة كلما دخلت على الأفعال المجردة ((وتتوارد هذه الأبنية في مختلف السياقات مع وجود اختلافات

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة: ق ص ل.

في المعنى، وتأتي أحيانا أخرى والمعنى متطابق ومتفق بين الصيغتين أو الثلاث، فنرى فَعَلَ وأفْعَلَ بمعنى، وفَعَل وفَعّلَ بمعنى، وفَعّلَ وأفْعَل بمعنى، وفَعَل واَفْعَل واستَفعَلَ بمعنى... ألخ))[1].

تحمل أبنية الأفعال –على اختلافها– دلالات خاصة بكل بناء، فتكوّن منسجمة نسقا من الإيحاءات الدلالية التي تبني النص فنيا وبلاغيا وأدبيا تترجم مجتمعة الحالة الشعورية التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي((إذ أننا على المستوى البلاغي والأدبي نستعمل بنيات، وتراكيب وأساليب معينة تشكل بجملتها (تقنيات الإقناع بالكلام)، والإقناع هدف الباث شاعرا كان أو كاتبا أو خطيبا، مما يؤكد أن لغة الأدب عموما، والشعر خصوصا لغة مخصوصة مميزة، لأنها لغة انفعال وحساسية وتوتر، يعود جمالها في الشعر–فيما يعود– على مستوى البنيات إلى نظام المفردات، وائتلاف أصواتها وعلاقته مع بنيات أخرى))[2].

ونحاول من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على بعض البنيات الصرفية للأفعال والأسماء في شعر سعد مردف، فلكل نص شعري أثر في إضفاء إيقاع خاص لكل صيغة خلال تأدية تلك الصيغ دلالاتها الخاصة، إن ((الإيحاء الأدبي للكلمات ليس تعبيرا مختصرا عن العوالم التي تعيش فيها، والبُنى– اسما أو صفة أو فعلا أو ضميرا أو أداة ..– لا يعيش معنا مجردا وإنما ينطلق من أحاسيس واضحة أو غامضة قوية أو ضعيفة مشروعة أو غير مشروعة، أما الدلالة المعجمية فليست هي الدلالة الأدبية بحال وإن أمكن

[1] ينظر: فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، ص111.

[2] ينظر: هادي نهر، دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص193.

أن يستأنس بها في موقف ما))[1]. فالصلة بين بنيات الكلمات داخل النصوص وبين مدلولاتها ومعانيها الكامنة داخلها أمر واضح وجلي، فالصرف – إذن– ليس ((مجرد نظريات اشتقاقية غايتها تكثر المفردات وإفاضة اللغة بالألفاظ–ضرورية كانت أم ثانوية– بل إنه يمنح درجة اقتراب واسعة بين نفوس متذوقيه؛ حيث يجعل له مكانا في دراسة الشعر وتحليله ونقده وكشف أفكاره وأسرار جماليته))[2].

كباقي النصوص الشعرية، تنوّعت الأفعال في قصائد شعر سعد مردف، بأزمنتها، الماضي منها والمضارع بحركاته الإعرابية(النصب أو الرفع أو الجزم)، ونضرب مثالا بقصيدة إلا رسول الله – صلّى الله عليه وسلّم– والتي تتكوّن من 54 بيتا، بلغ عدد الأفعال فيها 87 فعلا، منها 5 أفعال ناقصة، و((الفعل في اللغة نفس الحدث الذي يحدثه الفاعل من قيام أو قعود أو نحوهما، ومنه قوله تعالى: {وَأَوْحَيْنَاَ إِلَيْهم فِعلَ الخَيْرَاتِ}))[3]. وهو ((ما دلّ على زمن، ويفيد التجدد والحدوث في زمن وقوعه، مثل: يقوم محمد، أفاد حدوث القيام بعد أن لم يكن، فقد كان جالسا أو نائما، ودلّ الفعل على الزمن، وهو التجدد فهو يقوم ومازال في الحدث))[4]. ويفيد الفعل التقيد بزمن الوقوع، وأزمنة الفعل هي(الماضي، المضارع، المستقبل)، قال سيبويه: ((أما الفعل، فأمثلة أُخِذتْ من لفظِ أحداثِ الأسماء، وبُنيت لما مضى، وما يكون، ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع))[5].

---

[1] ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص102.

[2] ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص190.

[3] هلال عبد الله الحسيني، الفعل المضارع في ضوء أساليب القرآن، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، 1984، ص8.

[4] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والمعجمية، ص95.

[5] سيبويه، الكتاب، ج:1، ص2.

وتتوزع الأفعال بين قصائد الشاعر سعد مردف بصورة واسعة، وبكثرة مُلاحظة لها داخل نصوصه الشعرية، كما تتنوع أزمنتها بين الماضي والمضارع والأمر، وتختلف مرات ورود هذه الأزمنة حسب كل قصيدة. وكمثال نقدمه قصيدة "إلا رسول الله–صلّى الله عليه وسلم–" والتي قمنا بإحصاء أفعالها حسب تنوّع أزمنة الفعل فيها كالآتي:

عدد الأبيات	عدد الأفعال	الفعل الماضي		المضارع	الأمر
54	87	47		20	20
		التام	الناقص		
		83	5		

الجدول5: إحصاء أزمنة الأفعال في قصيدة: إلا رسول الله صلى الله عليه وسلم

كما هو متعارف، أن للفعل في العربية ثلاث أزمنة ماضٍ ومضارعٌ وأمر، يقول ابن الأنباري: ((إن قال قائل: لم كانت الأفعال ثلاثة: ماضي وحاضر ومستقبل؟ قيل: لأن الأزمنة ثلاثة، ولما كانت ثلاثة وجب أن تكون الأفعال ثلاثة: ماضٍ، وحاضرٌ، ومستقبلٌ))[1]. ولكل زمن من الأزمنة دلالة تُفهم من الاستعمال ومن سياق الكلام، والملاحظ من خلال الجدول أعلاه أن الفعل الماضي هو الأكثر تكرارا في قصيدة "إلا رسول الله" للشاعر سعد مردف، حيث بلغ عدد الأفعال الماضية فيها 47 فعلا موزعة بين أبياتها، لتأتي الأفعال المضارعة وأفعال الأمر في المرتبة الثانية بمعدل متعادل موزعة في

[1] أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، ص315.

القصيدة، فقد بلغ عدد كل من الأفعال المضارعة 20 فعلا، وهو نفس عدد تكرار أفعال الأمر في القصيدة.

أ . الفعل الماضي

وحسب رأي اللغويين، فإن زمن الماضي وصيغته ((قد وُضعت أصلا في اللغة العربية للدلالة على الزمن الماضي، ولهذا جاءت في أغلب استعمالاتها للدلالة على الزمن الماضي، مطابقة مع أصل وضعها، إلا أنها قد تدل على غير الماضي، كالحال والاستقبال... وهذه الدلالة المحوّلة أو الطارئة على صيغة الماضي، ليست دلالة الصيغة الصرفية الإفرادية، وإنما نتيجة ورود صيغة الماضي مع غيرها في تراكيب لغوية معينة، اتّفَق النحّاة على صلاحية دلالتها على الحال والاستقبال، لما تحدثه القرائن والأفعال المساعدة على تعيين الجهة الزمنية المقصود التعبير عنها من طرف المتكلم))[1]. من هنا كان يمكن للزمن الماضي أن يتحوّل من الصورة الأصلية (الدلالة على الزمن الماضي) إلى صور فرعية أخرى، يقع ذلك حسب السياق والقرائن، ويمكن إيراد حالات تحوّل دلالة الماضي للدلالة على غير أصل وضعه في الحالات الآتية:

- الدلالة على زمن الحال.
- الدلالة على الزمن المستقبل.
- الدلالة على الزمن العام[2].

[1] عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب منذ نشأة النحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: دراسة في مقاييس الدلالة على الزمن في اللغة العربية وأساليبها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ج:1، ص63 – 64.

[2] ينظر: البشير جلول، التحويل الزمني للفعل الماضي في العربية، مجلة المَخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع: 6، 2011، ص3.

دلّت أغلب الأفعال الماضية في القصيدة على الزمن الماضي، وقلّما وُجدت أفعال ماضية تدلّ على غير ما وُضع له زمن الفعل، يقول الشاعر[1]:

أحلَلتُم بعدهَا ما كَان مُحترماً *** وَدُستمُ بعدَها كلّ القَداساتِ

حريّةُ الرَأيِ ليسَتْ غَيرَ أغْنيةٍ *** عَاطيتُم معَها كَأسَ الإباحاتِ

وَقدْ رَقَصتُم على تَردِيدها سَفهاً *** وخُضْتُم في المخَازي، والقَذَاراتِ

جميع الأفعال الماضية التي وردت في هذه الأبيات جاءت تحمل دلالة الوقوع في زمن الماضي، حيث أراد الشّاعر توبيخ المسيئين لرسول الله صلّى الله عليه وسلّم من خلال ذكر جرائمهم الأخلاقية وهتافاتهم الباطلة التي تقذف شخص الرسول محمد–صلّى الله عليه وسلم– كما انتقى الشاعر أفعالا تدلّ على دناءة الجرم وسوء الذنب الذي اقترفها هؤلاء الشرذمة، إضافة إلى اختيار دقيق لحقل من الكلمات المعبّرة عن التمادي في التعبير عن حرية الرأي كما يزعمون، فكلمات كـ(أحلَلتُم، ما كَان مُحتَرما، دُستُم كلّ القداسات، عاطيتم كَأسَ الإباحاتِ، رقَصتُم، خُضْتُم في المخازي، القَذاراتِ) كلّها ترمي إلى تقزيم هؤلاء القوم وتوبيخ كل من كان له يد وتأييد لهذا الفعل الشنيع. كما لم تخلو القصيدة من أفعال ماضية تدلّ على غير زمن الماضي بل تدلّ على زمن الحال أو المستقبل أو الزمن العام.

قال الشاعر[2]:

فِداكَ ما حَملتْ أنثَى، وما وضعت *** ومَا أظلّت سَماءٌ من نَفيسَاتِ

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، 6 . 7.

[2] سعد مردف، حمامة وقيد، ص8.

لَا نَام جفنٌ، ولَا قرّت جَوانِحنا *** وفيكَ هرّتْ خنَازيرٌ برِيشاتِ

وَلا أمِنّا إذا مَا نسمَةٌ لمسَت *** خدّيْكَ يا سَيّدي، يَا كلَّ غَاياتي

دلّت الأفعال الماضية التي تحملها الأبيات السابقة على أزمنة مختلفة، منها زمن الحال ومنها الزمن العام، فقول الشاعر: (حَملتْ، وضَعتْ، أظلّت) تدلّ على زمن الماضي والحال وزمن المستقبل في الوقت ذاته، ففدوى الروح والولد يُقصد منها ما افتدت به أرواح محبي الرسول ومريدي شفاعته منذ ظهور فجر الإسلام وإلى اليوم وإلى ما يستقبل من الزمن إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، فكل ما تحمله أنثى وما تضعه وما تظله السماء من نفيسات أنجبن أولادا فداء لرسول الله –صلى الله عليه وسلّم– كيف لا وهو الشافع المشفّع يوم القيامة، يوم لا ينفع مال ولا بنون، وبذلك تكون دلالة الأفعال استمرارية منذ الزمن الماضي إلى زمن الحال وإلى زمن مستقبل، وفهمُ المقصد من استعمال الفعل الماضي يكون من سياق المقام ومن معتقد الإيمان النابع من صدر كل مؤمن بشفاعة الرسول الأمين. من هنا كان الزمن الماضي المستعمل في القصيدة يدل على مختلف الأزمنة وهذا ما أضفى جمالا إيقاعيا وأدبيا على هذه الأبيات يرجع ذلك إلى عدة أسباب من بينها التلاعب باستعمال الزمن الماضي. لذلك لاحظنا كثرة وروده في القصيدة؛ حيث إنه مثّل نسبة حوالي 49% من إجمالي عدد الأفعال الموزّعة بين أبيات القصيدة.

ب . الفعل المضارع

بالنسبة للفعل المضارع فقد كان استعماله معتدلا ومتعادلا مع نسبة استعمال فعل الأمر في القصيدة، ويُرمَزُ للمضارع بصيغة "يفعَلُ"، يقول سيبويه: ((الأفعال المضارعة لأسماء الفاعلين التي في أوائلها الزوائد الأربع: الهمزة والتاء والياء والنون...وإنما ضارعت

أسماء الفاعلين أنك تقول: إنّ عبد الله ليَفعلُ، فيوافق قولك لفاعل، حتى كأنّك قلتَ: إن زيدا لفاعل فيما تريد من المعنى. وتلحقه هذه اللام كما لحقت الاسمَ، ولا تلحق "فعل" اللام. وتقول: سيفعل ذلك وسوف يفعل ذلك، فتلحقها هذين الحرفين لمعني كما تلحقُ الألفُ واللام الأسماء المعروفة))[1]. فالمضارع ما ضارع أو جاور اسم الفاعل وهو الاسم لذلك يحتمل اللام كما يحتملها الفاعل، ((والمضارع يتلقى الإعراب، مثلما تتلقاه الأسماء، وتتميز الأفعال بالجزم، فيما تتميّز الأسماء بالجر، ويشتركان كلاهما في الرفع والنصب. والمضارع يسند الإعراب، إذ يُرفعُ فاعله ويُنصبُ مفعوله، إضافة إلى عمله في كلّ الظروف الأخرى، ولهذا السلوك ما يُضارعه جزئيا في الأسماء "كالمصدر واسم الفاعل واسم المفعول والصفة واسم التفضيل"))[2].

والفعل المضارع في أبسط تعريفاته: ((ما دلَّ على معنَى في نفسه مقترن بزمان يحتمل الحال والاستقبال، مثل "يجيءُ ويَجتهدُ ويتعلّمُ " وعلامته قبول (السين) أو (سوفَ) أو (لم) أو (لن)، مثل سيقول، سوف نجيء، لم أكسل، لن أتأخر،قال تعالى: { سَيَقُولُ السُّفَهَاءُ مِنَ النَّاسِ مَا وَلَّاهُمْ عَنْ قِبْلَتِهِمُ الَّتِي كَانُوا عَلَيْهَا قُلْ لِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ } [البقرة: 142] [3]))،ويتميّز المضارع بابتدائه بحروف زائدة تجعل منه يدلّ على زمن الحاضر، فإن قيل: لمَ زيدتْ هذه الحروف؟ دون غيرها، قيل: الأصل أن تُزاد حروف المد واللين، وهي الواو والياء والألف، إلاّ أن الألف لما لم يمكن زيادتها أولا، لأن الألف لا تكون إلا ساكنة، والابتداء بالساكن محال، أبدلوا منها الهمزة،

[1] سيبويه، الكتاب، ج: 1، ص14.

[2] عبد المجيد جحفة، دلالة الزمن في العربية: دراسة النسق الزمني للأفعال، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط : 1، 2006، ص49.

[3] ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1993، ج: 1، ص33 .

لقرب مخرجيهما، لأنهما هواءان يخرجان من أقصى الحلق، وكذلك الواو أيضا لما لم يمكن زيادتها أولا، لأنه ليس في كلام العرب واو زيدت أولا، فأبدلوا منها التاء، لأنها تبدل منها كثيرا، ألا ترى أنهم قالوا: تراث، وتجاه، وتخمة، وتهمه، وتيقور...ألخ[1].

يمكن القول أن دلالة المضارع ثابتة بثبوت زمن وقوع الفعل وهو الحال، أو ما يستقبل من الزمن حسب اتصال القرائن ويتعين للدلالة على الحال بمصاحبة (الآن) وما في معناه وبلام الابتداء ونفيه (ليس) و(ما) و(إنْ). ويتعيّن للدلالة على الاستقبال بظروف مستقبل مثل (غدا) وبإسناد إلى متوقع، وباقتضائه طلبا أو عدا، وبمصاحبة ناصب، أو أداة ترج أو إشفاق أو مجازاة أو (لو) المصدرية، أو نون توكيد أو حرف تنفيس، وهو (السين) أو (سوف) أو (سف) أو (سوْ) أو (سى)[2].

مقارنة بتوارد بنية الفعل الماضي، فإن بنية الفعل المضارع كانت أقل حضورا في قصيدة "إلا رسول الله"، ولعل ذلك يرجع لدلالة بنية المضارع التي تتسم بأنها ((ذات دلالات زمانية آنية أي أن أغلبها مرفوعة، والرفع في المضارع دلالة الحالية، كما النصب دلالة الاستقبال، والجزم دلالة المضي، كما إن البنيات الزمانية الآنية تثير مشاعر إيحائية تظل تتسع، وتتشعب فتذكي تذكارات عالقة بالشعور، تمتد وتتفسح أبعادها خالقة حركة متصلة الحلقات متتابعة الأحداث))[3].

[1] أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، ص23.

[2] ينظر: ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص5.

[3] ينظر: هادي نهر، دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، ص199.

والملاحظ انتقال الشاعر بين الأبيات من الفعل الماضي أولا –من أجل وصف وذكر ما قام به الغرب من محاولة تدنيس لشخص الرسول محمد –صلّى الله عليه وسلم– وتحقير فعلهم، ثم استعمال زمن المضارع، ذلك نحو قوله[1]:

مَا أقْبحَ الجهلَ كمْ يُزْري بِصاحِبهِ، *** مَا أسوأَ الحُمقَ كم يَجنِي عَلى الذّاتِ

مَا أجحَدَ النّاسَ إذْ تَخلُو قُلوبُهم *** من اليَقينِ فَتَهوي للبَلاهَاتِ

قُل للذينَ تولُّوا كِبْرَ فاحِشَةٍ *** تَبلَى لهَا السَّبعُ من فَرطِ الإساءَاتِ

نلاحظ ورود المضارع متتاليا في هذه الأبيات (يُزْري، يَجنِي، تَخلُو، تَهوي، تولُّوا، تَبلَى) إذ تحمل هذه الأفعال في مجملها معاني الإثم والهلاك والسخط الذي يجنيه الجاهلون بخصال رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم– ولعل زمن المضارع كان الأنسب للتعبير عنها حيث دلّت أبنية المضارع وصيغه على استمرارية الفعل إلى ما يُستقبل من الزمن، فالشاعر يبعث من خلال هذا التوظيف برسائل إلى كل من أساء أو فكّر في الإساءة يوما ما في المستقبل للحبيب المصطفى، بأنّ الذي سيجنيه هو السوء والهاوية والبلاء، فلا تكفير لهذا الجرم إلا التوبة والرجوع عن هذا الفعل. فيوحي المضارع بوقوع ردّ الفعل بعد الفعل الذي كان بزمن الماضي.

وحرص الشاعر على تناسب الحركات داخل القصيدة كانت دقيقة، وهذا ما لاحظناه من خلال الأبيات، فكلّما ورد استعمال الماضي – من أجل الحديث عمّا فعله الغرب– أتبَع ذلك ببنية المضارع التي تأتي في صورة ردة فعل المسلمين من ذلك، والمضارع حامل لدفق

[1] سعد مردف، حمامة وقيد، ص6.

من المعاني، حاشد لصور تتنامى تدريجيا للتعبير عنه بأسلوب جديد يعتمد على الإيحاء، ومع العلم بأن أحرف المضارعة (أنيت) هي التي تمد أنساق الكلام وتسلسلها على وفق امتداد الفرد في المجتمع، فالتحقيق عند النحاة في ترتيب أحرف المضارعة أن تُقدّم الهمزة، ثم النون، ثم التاء، ثم الياء، وذلك لأن الهمزة للمتكلم وحده، والنون للمتكلّم ومن معه، والتاء للمخاطب مطلقا واحدا كان أو جماعة مثنى أو مجموعا، مذكّرا أو مؤنثا، الياء للغائب والأصل أن يخبر الإنسان عن نفسه وعن غيره، ثم للمخاطب ثم للغائب[1]. ويتميّز الزمن النحوي ((عن سواه بارتباطه عضويا بممارسة الكلام، إذ يتحدد وينتظم كوظيفة للحديث، وهو الزمن الذي يؤطر النص ليبلور لحظة تاريخية يرتبط بها الكاتب أو الشاعر، وهو الزمن المركب للنص من الداخل، إذ تلعب اللسانيات النصية دورا هاما في إبرازه، وتوضيح خصائصه مما يساعد على إدراك بنيته في النص))[2].

وقد أولى علماء اللغة اهتماما خاصا بالزمن النحوي، ذلك من أجل تنفيذ قراءة النص قراءة لغوية نحوية من خلال الأزمنة التي تدور فيه، و((بنية الزمن في النص تعطي إمكانية هامة لإدراك العالم الذي نراه بأعين الشاعر)) [3]. ويُضافُ إلى تجربة الشاعر امتزاج الأزمنة داخل النص الشعري كل ذلك يصنع عالما إبداعيا خاصا بالشاعر ومتلقي

[1] ينظر: أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، ص199.

[2] ينظر: صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا، ص158.

[3] ينظر: صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا، ص159.

نصوصه. ((كما أن دلالة المضارع قد تفيد ارتباط الشاعر بالمرحلة الراهنة التي يعيشها))[1]، ويحاول نقل مضمونها من خلال لغته وتجربته إلى المتلقي في المستقبل.

وتقتضي حركة الأزمنة داخل القصيدة إتباع أداء بنائي خاص يناسب مقتضى ما ينقله الشاعر من تجربة درامية أو حكائية ...ألخ، فقد وُجِدت الأفعال المضارعة في القصيدة على وزن (((يفعل) ثم (تفعل) ثم (نفعل)، على عكس الترتيب الذي وضعه النحاة، وإن دلّ ذلك فإنما يدلّ على أن مقتضى القصيدة ومضمونها هو من يحكم حركة أداء البناء داخلها، وفاعلية القصيدة تقتضي مخاطبة الفرد والجماعة، تأنيثا وتذكيرا، والشاعر يخاطب هذه الفاعلية التي يعتبرها الأنسب للتعبير عن قهر ألمه واستنكاره للوضع الذي آل إليه أعلاء الإسلام. وهي الأوضح في إيصال وعيده))[2] وتهويله لكل من قام بجرم الإساءة إلى رسول الله محمد –صلّى الله عليه وسلم–. كما تناسب حركة بناء الزمن مخاطبة المتلقي لتخالف القصيدة –بذلك– جمود النص الشعري الذي لم يجعل اللغة مجرّد سرد للأحداث في أزمنة وقوعها، إنما تجاوز ذلك لإقحام المتلقي في التجربة من أجل مشاركة الإحساس والشجون والشعور بروح المسؤولية تجاه التصدي لمثل هذه الأفعال والأقوال التي تُدّعى في حق رسولنا الكريم. وبذلك "تختفي الـ(أنا) (أفعل)، فإن ظهرت فإنها تتوحد في بنية التعبير[3].

[1] ينظر: صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا، ص159.

[2] ينظر: صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا، ص159.

[3] ينظر: هادي نهر، دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، ص200.

ج . الأمر

عرّف علماء اللغة الأمر على أنه: ((طلب حصول الشيء بعد زمن التكلم، وعلامته قبول ياء المخاطبة نحو: اشربي، وبناؤه على السكون: أُدرسْ، أما المعتل، فمبني على تقصير الصوت الصائت: ارمِ، اخشَ...،وقوماً، قوموا فعلى حذف الصامت النون))[1]. وقيل: هو"ما دلَّ على طلب وقوعِ الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر، مثل: جيءْ واتهِدْ وتعلّمْ وعلامته أن يدلّ على الطلب بالصيغة، مع قبوله ياء المؤنثة المخاطبة، مثل: اجتهِدِي[2]، ويدل فعل الأمر على المستقبل، لأن الشيء الذي يُطلبُ لا يحصُلُ ولا يقع إلاّ بعد الطلب وانتهاء الكلام، نحو: { ربِّ اجعل هذا بلداً آمناً} [البقرة: 126]. فهذا المعنى مطلوب تحقيقه في زمن المستقبل: أي بعد انتهاء الكلام. وأحيانا يدل زمان الأمر على دوام ما هو حاصل، نحو قوله تعالى: { يا أيها النبي اتّقِ الله } [الأحزاب:1]، فالنبي لم يترك التقوى البتة، فإذا أُمر بها، كان المقصود الاستمرار عليها، ومثلها قوله تعالى: { يا أيها الذين آمنوا آمنوا بالله ورَسوله } [النساء: 136] ؛ أي استمروا على إيمانكم. كما قد يدلّ فعل الأمر على المُضيّ، نحو قوله تعالى:{ ادخلوها بسلام آمنين } [الحجر: 46]، فقوله (ادخلوها) كان بعد دخولهم الجنة، بدليل قوله تعالى:{ إن المُتَقِينَ فِي جَنّاتٍ وعُيُونٍ } [الحجر: 45]، ومنه قول النبي لشخص رمى في الحج بعد الذبح (ارم ولا حرج)، فليس المراد أمره في المستقبل، لأن الرمي قد حصل في الماضي، وإنما المعنى المراد هو الموافقة على ما فعل، وليس من باب طلب القيام بالرمي مرة أخرى، وهذا كله واضح في دلالة الأمر على المُضيّ. ومن دلالة فعل الأمر على الحال، قوله تعالى: { فليضحكوا

[1] عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، 1998، ص164.

[2] الغلايني، جامع الدروس العربية، ج:1، ص 33 . 34.

قليلا وليبكوا كثيرا } [التوبة: 82] فالضحك للحال والبكاء في الاستقبال. وقد يكون فعل الأمر غير مطلوب حصوله، إنما يذكر للتحذير منه، وذلك كأن نقول "اعمل خيرا تلق خيرا" أو أن تقول: "ازرع شوكا تجن شوكا"، فأنت لا تأمر مخاطبك بعمل الشر ولا يزرع الشوك، وإنما أنت تحذّره من عاقبة فعل السوء[1]. ونلمس في قصيدة "إلا رسول الله" هذا النوع من الدلالة في أفعال الأمر التي وردت فيه، حيث لم يرِد الشاعر طلب حصول شيء في المستقبل إنما كان القصد من وراء الأمر التوبيخ والتحذير من العواقب، قال الشاعر[2]:

عِيبُوا الجِبالَ إذَا مَا لَاح شَامخُهَا *** وَالبحْرَ والنّهرَ يَلغُو بَين جَنّاتِ

أَو اهْزَؤوا مِن نَميرِ الماءِ مُنطَلقًا *** فِي صَفْحة المَرجِ، وانْحُوا بِالمَلاَمَاتِ

عِيبُوا الطُّفُولةَ، إن شِئْتم وزَهرتهَا، *** وَلوّثُوا الطُهرَ في تِلكَ البَراءَاتِ

وَأَوسِعُوا قَمرَ الأَنْوارِ مُنقصَةً، *** ونَاصبُوا النّورَ أَلْوانَ المَذمّاتِ

وَطَارِدُوا الغَيْمةَ البَيضَاءَ مَا عَرضَتْ، *** وشَاديَ الطّيرِ مَا غَنّى بِواحَاتِ

وسَرّحُوا رِيشةً عَميَاء تَرْسُمهُ *** رَسمَ المجَانِين تَاهتْ في الفَلَاواتِ

ابتدأت هذه الأبيات بأفعال أمر صريحة، حيث وجّه الشاعر رسائل إذلال وتوبيخ للقوم الذين تجرؤوا على خير الخلق بالشتم والرسم الكاريكاتوري المسيء، فـ(عيبوا، اهزؤوا، طاردوا...) جميعها أفعال أمر تحمل دلالة أمر لم يُرد حدوثه في المستقبل وهي دلالة

[1] ينظر: خالد مصطفى الدمج، النخبة الصرف من أحكام علم الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2016، ص30.

[2] سعد مردف، حمامة وقيد، ص 7.

سياقية للوعيد، إنما أريد به التحذير من السخط الذي سيحل بمن تطاول على المبعوث رحمة للعالمين.

إنّ تغيّر دلالات أزمنة الأفعال في اللغة الأدبية عموما والشعرية بوجه أخص، دليل على براعة الكاتب في انتقاء الأنسب لمقام السياق، فتوظيفه للأزمنة مع تحويل القصد من وراء الاستعمال أمر لا يجيده أيّاً كان، إنما هو اجتهاد في إضفاء جمالية على اللغة الشعرية التي طالما امتازت بالإيحاءات غير المباشرة خلال توصيل التجربة الشعورية من قِبل الكاتب.

فالأمر – إذن– هو الحال أو الاستقبال وذلك من خلال الصيغة باللام، فالبنية الصرفية لفعل الأمر تقتضي الحال أو الاستقبال، وهي موجهة نحو المخاطب، ويدلّ الأمر على مقاصد وإيحاءات كثيرة تُفهمُ من السياق كـ(الالتماس، التحذير، النصح، الدعاء ..الخ). يتحكم السياق في فهم أنواعه.

3 . البنية المصدرية

المصدر، من أكثر الصيغ العربية استعمالا وهو ((المصدر أو المنبع، وهو ما يدلّ على معنى مجرّد، غير مبدوء بميم زائدة، ولا مختوما بصوت الياء المشددة الزائد، بعدها تاء التأنيث المربوطة، نحو: عِلمٌ، فهمٌ، تَقَدّمٌ، فَضْلٌ))[1]. ويُعرّف المصدر أيضا بأنه ((ذلك النوع من الأسماء الدال على الحدث مشتملا على حروف فعله، ولا يخلو من بعضها لفظا أو تقديرا إلاّ عُوِّضَ عنها في اللفظ، ولمّا كان علم الصرف يدرس الأبنية والصيغ اللغوية ووظائفها، فإنه يدرس المصدر، فيتناول بالدرس مصادر الفعل الثلاثي وغير الثلاثي

[1] ينظر: عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، ص266.

ودلالتها، وعلى الرغم من ذلك، فإن المصدر يُدرَسُ أيضا على مستوى التركيب؛ وذلك لأن المصدر قد يقع موقع المبتدأ والخبر والفاعل ونائبه والمفعول به والمفعول المطلق...الخ، كما قد يكون المصدر نائبا عن الفعل، نحو: فَضَرْبَ الرِّقاب، ونحو: ضَرْباً زيد، فَزيدٌ منصوبٌ بـ(ضَرْب)؛ لنيابته مناب الفعل (اضْرِبْ)))[1].

وتختلف مصادر الأفعال حسب كلّ نوع، فمصدر الثلاثي يختلف عن مصدر الرباعي..الخ. ((والمصدر هو اسم الحدث الذي تحمله مادة الكلمة في أصولها الصامتة، وهو لا يأتي إلا من مادة مخصبة يمكن أخذ المشتقات منها قياسا، وليس للمصدر أوزان محددة، فكل أوزانه سماعية في الحقيقة، حتى ما كان منها كثير الوقوع. وهو من حيث البنية المقطعية يعتمد في بدايته على أحد المقطعين:(القصير، أو الطويل المقفل)، وقد تجنّبت اللغة أن تبدأ أحد مصادرها بالمقطع الطويل المفتوح، وهو في ذلك يؤيد ملاحظتنا عن بنية المجردات))[2]، ((وقد جرى الاستعمال على ربط المصدر بفعله، ومن اليسير معرفة استخراج المصدر بعد معرفة أصل الفعل وذلك نتيجة للممارسة وكثرة الاستعمال، أي أنّ السماع هو الأساس في معرفة مصدر الفعل))[3]. والمصدر كغيره من العناصر الصرفية المكونة لعلم الصرف له أنواع متعددة نذكر منها: المصدر الميمي، المصدر الصناعي.

أ . المصدر الميمي

[1] ينظر: فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي، ص103 . 104.

[2] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، ص109.

[3] ينظر: عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، ص110.

عُرّف المصدر الميمي على أنّه: ((الدال على الحدث مبدوءا بميم زائدة لغير المفاعلة، ويُصاغ من الثلاثي على وزن (مَفْعَل) بفتح الميم والعين وسكون الفاء، ما لم يكن مثالا صحيح اللام، حيث تُحذَف فاؤه في المضارع، كوَعَدَ، فإنّه يكون على وزن (مَفْعِل) بكسر العين، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بعد إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتحِ ما قبل الآخر))[1]. ومثال عن ذلك قو الشاعر **سعد مردف**[2]:

متى ظنَّ ألُمَرثُ الجنوبَ مطيّةً *** لأطمَاعهِ قد تاهَ عن كلّ مَقصَدِ

ب . المصدر الصناعي

وهو ((تسمية محدثة أطلقت على عملية صوغ اسم الحدث من الكلمات الجامدة، بواسطة اللاحقة (يَّة) أي الياء المشددة والتاء، كالإنسانية، والبشرية، والنفسية، والعقلية...))[3]. وتتكوّن صناعة هذا المصدر من الأسماء الآتية:

- اسم الذّات: إنسانية، مدنية، علمية، وطنية...ألخ.
- الاسم المبني: كيفية، كميّة، حيثية، هويّة...ألخ.
- الاسم المشتق: شاعريّة، مسؤولية، قابلية، أكثرية.
- الاسم الأعجمي: ديمقراطية، ارستقراطية، كلاسيكية.
- الارتجال: فروسيّة، عروبيّة، عبوديّة، عنهجيّة.

[1] ينظر: فايز صبحي عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي، ص104.

[2] سعد مردف، حمامة وقيد، ص19.

[3] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، ص112.

وقد اعتاد المعاصرون على هذا الاستعمال من الصناعة المصدرية، فراحوا يطلقون لرواحلهم العنان في فلواتها: القوميّة، العليّة، الآنية، الميّة، الأسلوبيّة...ألخ[1]. وفي مثال ذلك قول الشاعر **سعد مردف**[2]:

هل أنتِ إلّا نفحةٌ علويّةٌ *** سبَحَتْ على أمواجِها الأزمَانُ

وقوله أيضا[3]:

وقُل لمَن دلّسوا في الغَربِ أو مرقُوا *** شرِّ البريَّة، مِفتَاحُ البَليَّاتِ

خلاصة

وختام القول في هذا الفصل، أن النص الشعري لدى سعد مردف حمل جملة من الصفات والسمات المميزة على المستوى الصرفي التي تبدو وتتمظهر من خلال جملة من الظواهر الصرفية الحاضرة في كثير من قصائد الشاعر لعل أهمها وأكثرها حضورا استخدام السوابق واللواحق باعتبارها إحدى استراتيجيات التعابير اللغوية التي تحمل المعاني بنوع من الاختصار، كما يظهر التنوع الواضح في استخدام المصادر والمشتقات بحسب الدلالات المتوخاة من وراء السياق وذلك قصد رصد أكبر عدد من الدلالات المتنوعة، إضافة إلى تنويع الشاعر استخدام الأفعال وأزمنتها حسب ما يقتضيه موضوع القصيدة وبما يخدم هدف الشاعر العام وأغراضه من وراء القصيدة.

[1] ينظر: عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، ص285.

[2] سعد مردف، يوميات قلب، ص10.

[3] سعد مردف، حمامة وقيد، ص5.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

المبحث الأول: التركيب: أنواعه وخصائصه

المبحث الثاني: البنى التركيبية: أنواعها وأساليبها وظواهرها

توطئة

يعد علم النحو من أشهر علوم العربية وأكثرها تأليفا واهتماما من طرف اللغويين العرب القدامى، ويرجع ذلك لما لهذا العلم من أهمية ودور في معرفة القواعد التي تحكم الكلام العربي وتأليفه بربط وحداته اللغوية بعضها ببعض وفق نظام مطرد.

فهو القوة المحركة التي تسمح لنا بالتكلم وفهم مئات الكلمات الجديدة كل يوم، و التي لم نسمعها من قبل، بما يجعله بمثابة الوسيلة المفسرة والتي تجلي تعقيدات التركيب اللغوي.

فللنحو موقع مركزي في الدرس اللساني الحديث باعتبار أنه وسيلة لتحليل مختلف التراكيب في اللغة العربية ودراسة جملها لاستخراج ((مجموعة القواعد والأنظمة التي تتحكم في وضع الكلمات وترتيبها وصورة النطق بها عن طريق ما يطرأ على أواخرها من أشكال إعرابية مختلفة وفقا لما يراد منها من شرح المعاني والأفكار الدائرة في ذهن المتكلم، شريطة أن يكون هذا المتكلم واعيا ومدركا للقوالب اللغوية المتعارف عليها، وعلى مدلولاتها بين الناطقين بها))[1].

يحمل النحو في اللغة عددا من **المعاني** ترجع في أغلبها إلى دلالة القصد، ترسيخا لمعنى النص المنسوب لأبي الأسود الدؤلي واضع علم النحو العربي لمّا قدّم كتابا يحتوي

[1] فايز عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي: رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2010، ص139.

على قواعد تعصم الناس من الوقوع في اللحن، حيث قدم الكتاب وقال "أنحوا هذا النحو" أي اقصدوه، لذلك سمي علم قواعد اللغة العربية " نحوا"[1].

جاء في لسان العرب: ((القصد والطريق، يكون ظرفا ويكون اسما، *نحاه ينحوه وينحاه*))[2]

وذكر صاحب الفروق اللغوية: ((النحو قصد الشيء من وجه واحد يقال نحوته إذا قصدته من وجه واحد، والناس يقولون الكلام في هذا على أنحاء أي على وجوه، وروي أن أبا الأسود عمل كتابا في الإعراب وقال لأصحابه انحوا هذا النحو أي اقصدوا هذا الوجه من الكلام فسمي الإعراب نحوا))[3]

وهو في المعجم الوسيط: ((الْقَصْد يُقَال نحوت نَحوه قصدت قَصده وَالطَّرِيق والجهة))[4]

فيظهر من خلال هذه النصوص أن الأصل التي تجتمع عليه معاني النحو هو القصد، وكل ما سوى ذلك من تعريفات إما يدور في فلكه وقد يشترك معه في شيء من المعنى إما من قريب أو من بعيد.

---

[1] فتح الله مجتبايي، النحو الهندي والنحو العربي، تح: فؤاد طائي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2013، ص65.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 2008، مادة: ن ح و.

[3] أبو هلال الحسن العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 365.

[4] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط: 4، 2004، مادة: ن ح و.

أما في الاصطلاح فالنحو علم عربي جليل، يعد من أهم علوم العربية و أكثرها تصنيفا، وإنّا لنجد في تحديد مفهوم النحو وطبيعة وظيفته وخصائصه ومصطلحاته أقوالا متباينة وآراء متعددة بين القدماء والمحدثين((والكل ينظر إليه من زاوية تزداد بعدا أو قربا من زاوية الآخر في فكر تطوري متتابع))[1].

ولتحديد مفهوم النحو واصطلاحه لدى علماء العربية نورد التعريفات الآتية:

عرفه ابن السراج: ((هو علمٌ استخرجه المتقدِّمون فيه مِن استقراء كلام العرب، حتى وقفوا منه على الغرض الذي قصده المبتدئون بهذه اللغة))[2]

يعرفه ابن جني بأنه: ((انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره، كالنسبة والجمع، والتحقير والتفسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم وإن شد بعضهم عنها رد به))[3]

كما عرفه الشاطبي لأنه: ((علمٌ بالأحوال والأشكال التي بها تدلُّ ألفاظ العرب على المعاني، أو أنه علمٌ بالمقاييس المستنبطة مِن استقراء كلام العرب))[4]

وعرفه أبو علي الفارسي:((علم بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب))[1]

---

[1] بن حويلي ميدني، واقع " النحو" التعليمي العربي بين الحاجة التربوية والتعقيد المزمن، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع:5، 2009، ص4.

[2] ابن السراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج:1، ص35.

[3] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ج: 1، ص 34.

[4] إبراهيم بن موسى الشاطبي، شرح الشاطبي لألفية ابن مالك المسمى المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية، تح: محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2012، ج: 1، ص151.

وهو عند الجرجاني:((هو علم بقوانين يعرف بها أحوال التراكيب العربية من الإعراب والبناء وغيرهما))[2]

وعرفه خالد الأزهري[3]: ((علمٌ بأصولٍ تُعرَف بها أحوال أواخر الكلم إعرابًا وبِناءً)).

ويرى مهدي مخزومي وهو من علماء اللغة المعاصرين أن النحو يعبر عن مفهوم شامل يعالج اللغة العربية وينبني على دراسة متكاملة لمستوياتها، وكذا مختلف الأساليب النحوية واستخدامها على النحو الذي يتوافق مع ما وضعت له[4].

يقول بن حويلي ميدني:((وهذه النظرة الشمولية لمصطلح النحو عند الرجل هي من وحي الدراسة اللغوية المعاصرة عند علماء الغرب بالذات، أولئك الذين يرون مصطلح النحو (Grammaire) ذا طابع شمولي يتوجّه إلى وصف بنية (اللغة الطبيعية) بشكل عام، فيعالج مكونات مستوياتها ووظائف جزيئاتها، فيتغلغل أثره في مختلف أركان الكلام حتى لا يخلو ملفوظ يحمل معنى ويسد غرضا من أغراض التبليغ من أثر للنحو ملموس))[5].

---

[1] أبو علي الفارسي، التكملة، تح: حسن شاذلي فرهود، جامعة الرياض، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1981، ط:1، ص163.

[2] علي بن محمد السيد الجرجاني، التعريفات، تح: عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط:1، 1987، ص295.

[3] خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2000،ج:1، ص12.

[4] ينظر: مهدي مخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط:2، 1986، ص16.

[5] بن حويلي ميدني، واقع " النحو" التعليمي العربي بين الحاجة التربوية والتعقيد المزمن، ص5-6.

فنلاحظ من خلال ما سبق من تعريفات، أن المعنى الاصطلاحي الذي تجتمع عنده هذه التعريفات هو أن النحو علم بالمقاييس والقوانين التي تحكم بناء وتشكيل الكلام العربي.

أما **التركيب** في اللغة فهو التأليف وربط مكونات الشيء بعضها ببعض، ورد في لسان العرب: ((وَرَكَّبَ الشَّيْءَ: وَضَعَ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ، وَقَدْ تَرَكَّبَ وَتَرَاكَبَ... وَالرَّكِيبُ: يَكُونُ اسْمًا لِلْمُرَكَّبِ فِي الشَّيْءِ كَالْفَصِّ يُرَكَّبُ فِي كِفَّةِ الْخَاتَمِ; وَشَيْءٌ حَسَنُ التَّرْكِيبِ... وَتَقُولُ فِي تَرْكِيبِ الْفَصِّ فِي الْخَاتَمِ وَالنَّصْلِ فِي السَّهْمِ: رَكَّبْتُهُ فَتَرَكَّبَ، فَهُوَ مُرَكَّبٌ وَرَكِيبٌ))[1].

كما أورد صاحب القاموس المحيط: ((وركبه تركيبا: وضع بعضه على بعض فتركب وتراكب. والركيب: المركب في الشئ، كالفص، ومن يركب مع آخر))[2].

وجاء في المعجم الوسيط: ((التركيب: تأليف الشيء من مكوناته البسيطة، ويقابله التحليل))[3].

أما في **الاصطلاح** فيقصد بالتركيب اللغوي((الجملة التي تتركب من عدد من البني اللفظية التي هي مكونات التركيب أو الجملة، وهذه البني اللفظية هي المتكونة من نظام من الأصوات متتال وفق قواعد علم الصرف))[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة: ر ك ب.

[2] محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط: 8، 2005، مادة: ر ك ب.

[3] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة: ر ك ب.

[4] عبد الله علي علي الثوري، خصائص تراكيب اللغة العربية، ص263.

والتركيب أيضا يعني: ((الجملة المركبة من عدد من الألفاظ وفق نسق معين, ويلزم أن يؤدي هذا التركيب معنى مفيدا أو مقصوداً، وفي اللغة العربية نسميه الجملة، التي تنقسم إلى جملة اسمية وجملة فعلية، ولها استخدامات عديدة حسب القصد المراد منها مثل الجملة الابتدائية، والجملة الإخبارية، والجملة البسيطة، والجملة المركبة، وجملة الحال، وجملة الصلة، وغيرها))[1].

ويرى صالح بلعيد أن التركيب هو أن((تعتبر الحروف بأصواتها وحركاتها وانضمامها لحروف أخرى وانضمام الحروف في الكلمات، والكلمات في أنساق تؤدي موقعا من الدلالة المعنوية، فيكون نسيجا من العلاقات التي تقوم بين الحروف والكلمات))[2].

يقول عبد القادر سلامي: ((يختص التركيب... بدراسة العلاقات داخل نظام الجملة، وحركة العناصر وانسجامها وتلاؤمها في نطاق تام مفيد، تتآلف فيه المعاني وتتناسق الدلالات لتؤلف وحدة متكاملة تتحصّل بها الفائدة، وهذا ما أجمع عليه النحاة... فالتركيب: قول مؤلف من كلمتين أو أكثر لفائدة، سواء كانت تامة كقولك: العلم نور، أو ناقصة، نحو: الجمال الإنساني.

على أن " علم التركيب " (Syntax): هو الطريقة التي من خلالها تنظم وترتب الكلمات لتبين العلاقات الدلالية داخل الجملة " وبين الجمل"))[3].

---

[1] عبد الله علي علي الثوري، خصائص تراكيب اللغة العربية، ص263.

[2] صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص102.

[3] عبد القادر سلامي، التركيب وأهميته اللسانية بين القدماء والمحدثين، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي لتمنغاست، الجزائر، ع: 13، 2017، ص132–133.

فالتركيب يعنى بدراسة المستوى النحوي في اللغة، المتشكل في الوضع المتكامل المنسق التي تتقمصه، والذي يظهر بجلاء من خلال بناء أصواتها وألفاظها.

ويعد التركيب اللغوي من أعلى مستويات التكوين اللغوي، ومن أهم مستويات التحليل في اللسانية الحديثة.حيث تُدرَس فيه العلاقات التركيبية داخل الجمل لتصبح هذه الجمل ذات دلالة واضحة[1].

وهو ما يجعل المستوى التركيبي في الدرس اللساني الحديث على قدر كبير من الأهمية، وذا دور محوري في عملية التحليل اللساني للنصوص.

ومن هنا تأتي أهمية الحديث عن المستوى التركيبي بالذات وعن التركيب اللغوي عموماً، وعن التركيب اللغوي في شعر سعد مردف، الذي لا شك أنه يمتلك الكثير من الخصائص التي تحتاج إلى دراسة وتأمل، مع شيء من الاستئناس والاستشهاد والتعليل، لإرساء ودعم نتائج الدراسة.

ذلك أن تأثير اللغة العربية وسحرها لا يأت من فراغ, وإنما يأتي نتيجة امتلاكها لخصائص معينة سواء في أصواتها أو كلماتها أو تراكيبها أو نصوصها، وهذه الخصائص تظهر بشكل أوضح في تراكيبها التي نستعملها للتعبير عما يجول في النفس ويمر بالخاطر، ويحتاج الشاعر أو الكاتب أن يوصله إلى القارئ.

ولقد خلصت العديد من الدراسات اللغوية الحديثة إلى أن السر وراء تميز اللغة العربية وتفردها بخصائص تفردها عن باقي اللغات يكمن في تراكيبها وآلية توالد جملها

[1] ينظر: عبد الله علي علي الثوري، خصائص تراكيب اللغة العربية، ص263.

بصورة مطلقة و إبداعية لتلبي مختلف احتياجات التعبير عند المتكلم ومحققة لغاياته بدلالات متنوعة[1].

وسنحاول في ما سيأتي دراسة المستوى التركيبي في شعر سعد مردف من خلال نماذج مختارة من ديوانية " يوميات قلب" و " حمامة وقيد".

المبحث الأول: التركيب: أنواعه وخصائصه

1 . أنواعه

يمكن اعتبار التركيب في واحدة من أبسط صوره على أنه ضمُّ أو رَصْفُ اسمٍ إلى جانب اسمٍ، أو فعلٍ إلى جانب اسمٍ؛ ليُكوّنا كلامًا مفيدًا يؤدي وظيفته الاتصالية ويَقبله المتلقي، ولعل هذا ما جعل النحاة القدامى يوردون تعريف التركيب تحت باب: ائتلاف الكلمات، فيتأسس تعريف التركيب . هاهنا . استنادا إلى ما يؤلفه أو ما يتألف منه من مكونات، وعلى تعدد وتنوع مكوناته، تتعدد . كذلك . وتتنوع أشكاله وصوره التي يأتي ويتمظهر بها.

إذ قد يأتي على عدة صور، ((فقد يكون مركبًا من اسمين وهو الجملة الاسمية، أو من فعلٍ واسم وهو الجملة الفعلية، وقد يطول التركيب، فيتصل به ما تتم به الفائدة؛ كشبه الجملة – من الظرف والجار والمجرور – والمفاعيل بأنواعها، وغيرها من المكملات التي وإن كانت غير أصيلة في الجملة من ناحية الظاهر أو اللفظ، فإنها أصيلة جدًّا من

[1] ينظر: عبد الله علي علي الثوري، خصائص تراكيب اللغة العربية، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الأندلس للعلوم والتقنية، اليمن، ع:9، مج: 12، 2016، ص254.

ناحية المعنى والدلالة؛ إذ إنها تُظهر مَن وقَع عليه فعلُ الفاعل، أو تُوضِّح حاله وهيئته، أو غايةَ فِعله))[1].

أورد أبو علي الفارسي في الإيضاح في "باب ما إذا ائتلف من هذه الكلم الثلاث كان كلاما مستقلا" ما نصه الآتي: ((فالاسم يأتلف مع الاسمِ، فيكون كلامًا مفيدًا؛ كقولنا: "عمرو أخوك"، و" بِشر صاحبُك"، ويأتلف الفعل مع الاسم، فيكون ذلك كقولنا: " كتَب عبدالله"، و"سُرَّ بكرٌ" ومن ذلك: " زيد في الدار".

ويدخل الحرف على كلٌ واحدة، من الجملتين فيكون كلاما، كقولنا:" إن زيدا أخوك " و"ما بشرٌ صاحبكَ" و" هل كتبَ عبد الله؟" و"ما سُرَّ بَكْرٌ " و " لعَلَّ زَيداً في الدارِ"

وما عدا ما ذكر مما يمكن ائتلافه من هذه الكلم، فمُطّرحٌ إلاَّ الحرفَ مع الاسمِ في النداء، نحو: " يا زيدُ" ويا" عبدُ الله" فإن الحرف والاسمَ قد ائتلف منهما كلامٌ مفيد في النداء))[2].

أورد عبد القادر سلامي في سياق حديثه التراكيب وأهميتها اللسانية عرضا لأهم أنواع التراكيب في اللغة العربية نوردها في الآتي[3]:

. التركيب الإضافي: وهو ما تم تركيبه من ائتلاف مضاف ومضاف إليه نحو قولنا: " عبد الكريم ".

---

[1] محمود حسن عمر، تعريف التركيب في النحو، شبكة الألوكة، 2016/05/27، https://www.alukah.net/literature_language/0/103621/#_ftnref2.

[2] أبو علي الفارسي، الإيضاح في علم النحو، تح: سارة عبد الفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، ص115.

[3] عبد القادر سلامي، التركيب وأهميته اللسانية بين القدماء والمحدثين، ص133–134.

. التركيب الإسنادي: وهو ما انبنى على ائتلاف فعل وفاعل أو نائب فاعل لتشكيل جملة فعلية نحو قولنا " جاء عمر"، أو ائتلاف مبتدأ وخبر لتشكيل جملة اسمية نحو قولنا: " المطر نازلٌ".

. التركيب المزجي: وهو المتكون من امتزاج كلمتين اتصلتا حتى صارتا كالكلمة الواحدة نحو قولنا: " حضْرَموت" و" بيتَ لَحْم".

. التركيب العددي: وهو أحد أنواع التركيب المزجي، ويقصد به كل عددين بينهما حرف عطف مقدّر، وذلك نحو قولنا: " أحد عشر" و " خمسة عشرَ ".

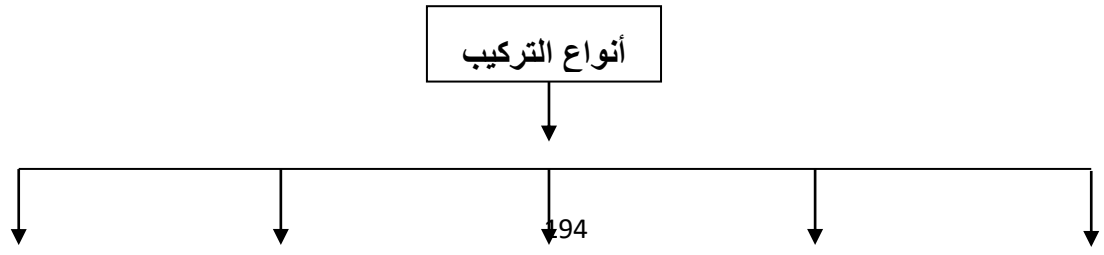
. التركيب البياني: وهو ما تركّب من كلمتين كانت ثانيتهما موضحة لمعنى الأولى، ويتبع الجزء الثاني منه ما قبله في إعرابه وهو ثلاثة أنواع:

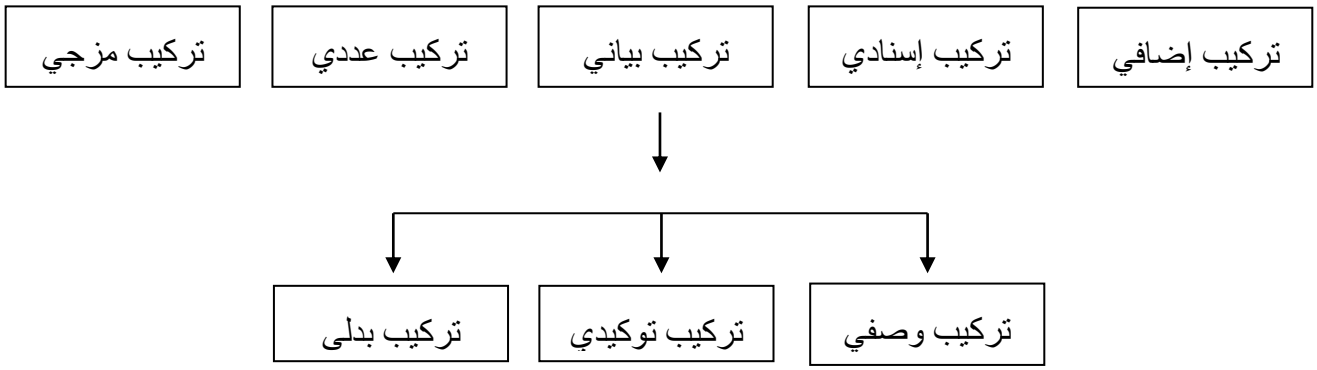
1 . تركيب وصفي: وهو ما تألف من الصفة والموصوف نحو قولنا: " أفلح التاجر الأمين ".

2. تركيب توكيدي: وهو ما تألف من المُؤكَّدِ و المُؤكِّدِ نحو قولنا: " حضر الطلاب كلهم".

3. تركيب بدلي: وهو ما تألف من البدل والمبدل منه وذلك نحو قولنا: "جاءَ خالدٌ أخوكَ".

وفيما يلي مخطط توضيحي لأنواع التركيب في اللغة العربية وفق ما هو مثبت أعلاه:





الشكل10: أنواع التركيب في اللغة العربية

2 . خصائصه

ينبني التركيب على قواعد وأسس لابد منها، فلا يتحقق وجوده ولا يستقيم أمره إلا بها، فيما يصطلح على تسميته بالقواعد النحوية التي تضبط بناء وتكوين الجملة في اللغة العربية، بما يجعلها تتوفرعلى عدد من الخصائص والمميزات.

وقد حدد عبد الله علي علي الثوري أهم هذه الخصائص من خلال تقسيمها إلى نوعين[1]:

أ . خصائص دلالية

فمن أهم الخصائص الدلالية التي تتميز بها التراكيب اللغوية العربية نذكرالآتي:

. ذات دلالة واضحة

. ذات دلالة مستقلة مع ارتباطها بدلالة النص

[1] ينظر: عبد الله علي علي الثوري، خصائص تراكيب اللغة العربية، ص266– 286.

. تقبل الحذف مع الاحتفاظ بالدلالة الأصلية لها

. لا تقبل اللا دلالة أو ليست معدومة الدلالة

. قابلة لتفعيل التنغيم مع إفادة معان جديدة

. لديها القابلية لتفعيل النبر لإفادة معان جديدة

. لديها قابلية زيادة التأثير في نفس المخاطب

. يعتمد تقييمها على السليقة اللغوية وعلى القاعدة معا

ب . خصائص تركيبية

تتمتع التراكيب في اللغة العربية بالعديد من الخصائص، حيث تتحدد أهم هذه الخصائص التركيبية في الآتي:

. بالرغم من أن التركيب اللغوي العربي محكوم بالقواعد النحوية التي تساهم في إنتاج تراكيب سليمة، إلا أن السعة في توليد جمل أو تراكيب من الجملة الأصلية أو التركيب الأصلي أصبحت صفة أو خاصية لازمة لها.

. لديها القدرة على إيراد أكثر من معنى بنفس التركيب

. عدد الكلمات في بنائها وتركيبها يؤدي إلى وضوح في معناها

. لها قابلية التبسيط مع التعقيد

. ذات أصل جذري إما اسمي أو فعلي

. تستفيد من التكوين الصوتي للكلمات وكذلك من تكوينها بواسطة البنى الصوتية أو الألفاظ

. تمتلك أدوات الربط المناسبة بين مكوناتها

حيث يعلق عبد الله علي علي الثوري عن هذه الخصائص مضيفا: ((وتعد تلك الخصائص أبرز ما يميز التراكيب اللغوية في لغتنا العربية , بالإضافة إلى ما تحدث به النحويون الأوائل عنها في كتب النحو المختلفة والمتنوعة))[1].

المبحث الثاني: البنى التركيبية: أنواعها وأساليبها وظواهرها

يعد المستوى النحوي أو التركيبي في التحليل اللساني للنصوص المستوى المسؤول عن تشكيل وحدات الجملة وتآلفها بشكل متجانس لتشكل بنية متكاملة ضمن نسق من الوظائف النحوية والأدوار الوظيفية التي تؤديها هذه الوحدات ضمن التركيب.

ويعد ((من أنسب المستويات اللغوية التي تسمح للمرسل بتوظيفه لإبراز استراتيجية الخطاب))[2]، ويتناول التحليل اللغوي في هذا المستوى ((دراسة نظام بناء الجملة، ودور كل جزء فى هذا البناء، وعلاقة أجزاء الجملة بعضها ببعض، وأثر كل جزء فى الآخر مع العناية بالعلامة الإعرابية.

يضاف إلى هذا عناية البحث اللغوى الحديث على مستوى التركيب Syntactic بدراسة التراكيب الصغرى، مثل: المضاف والمضاف إليه، النعت

[1] عبد الله علي علي الثوري، خصائص تراكيب اللغة العربية، ص286.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطا: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط: 1، 2004، ص: 71.

والمنعوت، تركيب الفعل مع حرف الجر أو الظرف، التعبيرات السياقية، التعبيرات الاصطلاحية))[1]

حيث يسمح ذلك بالتعرف على مختلف البنى المؤلفة للنص، كما يمكننا ذلك من دراسة البنى الصغرى المكونة للتركيب على اختلاف أنواعه، و تحديد مختلف العلاقات الوظيفية، التي تنشأ داخل التركيب، والتي تتفاعل من خلالها البنى اللغوية لتحديد المعنى.

ويؤدي هذا تحليل هذا المستوى اللساني جنبا إلى جنب مع باقي المستويات إلى فهم أعمق وأدق للنص وإدراك لقيمته اللغوية وجمالياته الفنية.

وقد تميز المستوى النحوي في شعر سعد مردف كغيره من المستويات اللسانية بجملة من المميزات والخصائص التي تفرده عما سواء، ولعلنا نحاول الوقوف على جانب من هذا التميز من خلال معالجة عدد من العناوين، لنتناول ضمن ذلك: أهم أنواع البنى التركيبية في النص الشعري لسعد مردف و أنماط الأساليب إضافة إلى دراسة وتحليل أهم الظواهر التركيبة التي تتكرر ويكثر حضورها في شعره.

وسنحاول فيما سيأتي من هذا البحث دراسة المستوى التركيبي وأهم البنى المؤلفة له في شعر سعد مردف من خلال معالجة المباحث الآتية:

1. الأنواع

[1] محمد داود، مستويات البحث اللغوي، 2019/11/03، http://www.mohameddawood.com.

تشكل الكلمات . من خلال تجاورها نسقا من التأليف تربط بينه مجموعة من العلاقات الدالة ضمن سياق معين، لتشكيل ما يسمى بالجملة، وما القصيدة إلا مجموعة من الجمل المترابطة والمتماسكة الدالة ضمن سياق النص.

حيث يغير كل تبديل في الجملة المعنى بشكل ما((ويطرح كل تركيب نحوي معين للجملة في الشعر العربي معنى مغايرا يتداخل مع تركيب نحوي آخر، بحيث يكونان معا دلالات معنوية معينة، ويؤثر ذلك كله في فاعلية النظام النحوي عامة في خلق علاقات تركيبية جديدة، إذ كلما تغير موقع الكلمة . مثلا . في سياق الجملة تغير معناها))[1].

فمعنى الملفوظ ضمن السياق خلاف معناه خارجه، ومنه يأتي ضرورة تحليل الوظيفة التركيبية ضمن السياق لتحديد المعنى.

لذلك فإن السياقات الدلالية للتركيب ضمن النص الشعري تتبني وفقا لهذه المعطيات((إذ أن لكل كلمة دلالتها الصوتية أو الصرفية أو المعجمية، وبذلك فإنه حين تتركب الجملة من عدة كلمات تتخذ كل كلمة موقفا معينا من هذه الجملة، بحيث ترتبط الكلمات بعضها ببعض على حسب قوانين لغوية خاصة بالنظام النحوي، وفيه تؤدي كل كلمة وظيفة معينة...ولا يتم الفهم أو يكمل إلا حين يقف السامع على كل هذه الدلالات، كأن يعرف الفرق بين صيغة المبالغة " كذاب " واسم الفاعل " كاذب"))[2].

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، جامعة وهران، 2013/2012، ص252.

[2] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص253.

وعليه فإن التركيب . على تعدد مكوناته . يشكل اللبنة الأساس في تشكيل النص، ودراسة تشكيله والعلاقات التي تنتظم داخله يعد أمرا ضروريا لفهم النص، والانطلاق منه لمعالجة باقي المستويات.

جاءت البنى التركيبية في شعر سعد مردف . باعتبارها بنية أساسية مؤلفة للنص . بتشكّلات وأنساق متباينة، وتحديد هذه الأنساق وتبيان مدلولاتها يؤدي لفهم آلية تشكل النص الشعري، وما يرتبط بذلك من معان ومدلولات خفية.

وفيما يلي أهم أنواع البنى التركيبية التي تأسس عليها النص في شعر سعد مردف وتشكلت من خلالها ملامحه:

سنتطرق ضمن هذا الإطار إلى أنواع البنى وأنماطها المتشكلة على مستوى النص، بما يتيح لنا معرفة أحوال الجملة من الخبر إلى الإنشاء وتحديد الصيغ والضمائر وغير ذلك مما يمكننا دراسته ضمن هذا المستوى، بحيث يتيح لنا ذلك معرفة بنية التشكل النحوي العام للتراكيب والصيغ وتحولاتها والعلاقات التي تحدد ذلك.

لعل السمة البارزة على التشكل العام لأنواع التراكيب المؤلفة للنص الشعري لسعد مردف، هي غلبة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية، حيث تسود الجمل الفعلية في أغلب قصائد ديواني الشاعر.

وكثيرا ما تصادفنا قصائد تتألف في أغلبها من جمل فعلية، حيث نجد أن أكثر من نصف أبيات القصيدة تخلو من جمل اسمية، فهي بذلك تثبت مفارقة بين ما قبلها وما بعدها إذ هي نحويا تستند على الارتباط بما يليها ومثال حدوث ذلك ما جاء في قصيدة " أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم" من ديوان " حمامة وقيد " حيث

جاءت أكثر من نصف أبيات القصيدة في شكل جمل فعلية، وهو ما يتضح من خلال الآتي[1]:

وتؤُمُّ أَقْبِيَةَ القُرَى، وَوَرَاءَهَا *** سرح الطَبِيعَة يَسْحَرُ الأُعْيَانا

يَا لَيْتَ لِي كَجَنَاحِهَا، وَرِيَاشِهَا *** فَإِذَا عَلَوْت مُخلفاً دُنْيَانَا

وَسَكَنَت فِي ذَاكَ الفَضَاءِ مَطوحاً *** لاَ أَعْرِفُ العُمْرَانَ، وَالإِنْسَانا

وَلَضِقْتُ بِالإِسْمَنْتِ يَقْتُلُ مُهْجَتِي، *** وَيُذِيبُ مِنّي العِشْقَ، وَالإِيمَانَا

وَيَسُلُّ وَحْيَ الشِّعْرِ مِنْ رُوحِي فَلاَ *** تَغْدُو سِوَى مَسْخٍ بَدَا عَرْيَانًا

مَالِي أَنَا وَالطِّينُ يَخْدَعُ أَحْرُفِي *** وَيَسُومُنِي الإِذْلاَلَ، وَالخِزْيَانا

وَأَنَا المُتَيّمُ بِالعُلاَ، وَمَدَائِنَ لِلرُّوحِ *** أَبْعَدَ مَا تَكُونُ مَكَاناً..

وُلِدَتْ مَوَاوِيلِي بِكُلِّ قَصِيَّة، *** وَنَمَتْ تُطَاوِلُ فِي السَّمَاءِ عَنَانا

أَنَا عَزمَة تَطَأُ المَدَى، وَحِكَايَةٌ *** تَرِثُ المَكَان، وَتعْجزُ الإِمْكَانا

أَنَا قَلْبُ هَذَا الرحبِ، أَيْنَ شُموخُه؟ *** مُتَوثب، أَتَجَاوَزُ الأَزْمَان

أَنَا كَالبَعِيرِ أَضُوعُ حَيْثُ مَرَاكِبِي **** غَرْقَى وَحَيْثُ فَقَدْتُ مَا قَدْ كَانَا

بَحْرٌ أَنَا عِنْدَ المَسَاءِ تَجَنْدَلَت *** مِنْ حَوْلِه نَسَمَاتُهُ فَتَوَانَا

أَنَا كَالحَمامِ يَضِيقُ عَنْهُ فَضَاؤُهُ *** فَيرَى وَقَدْ حَسِبَ القُبُورَ جِنَانًا!

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، مطبعة مزوار، المغير، الوادي، ط:1، 2010، ص11-12.

حيث يظهر بأن أغلب أبيات القصيدة احتوت على جمل فعلية، إما باحتواء كلا شطري البيت على جمل فعلية، فإن لم يحدث فلابد لأحد شطري البيت أن يبتدئ بجملة فعلية.

ومما يحسن بنا كذلك أن نشير إليه في هذا الموضع، أننا قد نجد أحيانا في الشطر الواحد من البيت أكثر من فعل، إما بتكرر الفعل نفسه مرتين لغرض التوكيد، وإما بحضور الفعلين في جملتين متتابعتين، تعرضان لفكرة واحدة أو موضوعين متشابهين، ولعلنا نمثل لتواجد مثل هذه البنى التركيبية في النص الشعري لسعد مردف بما جاء في قصيدة " أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم" من ديوان " حمامة وقيد " حيث يقول الشاعر[1]:

أَحِنّ إليْك، أَحِنُّ إِلَيْك *** وَفِي القَلْبِ شَوْقٌ عَظِيمٌ إِلَيْك

حيث يؤكد الشاعر على حنينه للنبي صلى الله عليه وسلم، ويثبت بأن شوقه إليه كبير، وذلك من خلال تكرار الجملة الفعلية في الشطر الأول من البيت مطلع القصيدة، وفي ذلك تعبير عميق عن إحساس الشاعر بالشوق للنبي صلى الله عليه وسلم وتعبير عن الكبير له.

أو نحو قول الشاعر أيضا في قصيدة " لغة الضاد" من ديوان " يوميات قلب" [2]:

خَرَسَت شفَاهٌ أرجفَت *** حمقاءَ لاَ يرضَى بهَا

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11-12.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، مطبعة دركي الوادي، المغير، الوادي، ط:1، 2005، ص42-43.

فقد احتوى البيت على جملتين فعليتين، جاءت الثانية منهما واصفة ومعللة للثانية، وذلك ضمن إطار موضوعي واحد، وإيضاحا لفكرة واحدة.

ولا ينف هذا ورود بعض الأبيات الخالية من الأفعال، وهي . على قلتها . تتفرد بموقع حساس وأثر جلي في النص، ومن بين هذه الحالات نذكر قول الشاعر واصفا نفسه وحاله[1]:

أَنَا المُرْتَجِي الذَّائِب المُسْتَهَامُ ال *** مُجنحُ فِي وَاحَةٍ مِنْ يَدَيْك

وقوله كذلك واصفا النبي صلى الله عليه وسلم[2]:

وَأَنْتَ كَمَا الغَيْثُ ياَ سَيّدِي *** وَبَحْرَ العَطَايَا، صَلاَتِي عَلَيْك

حيث استخدم الشاعر الوصف لتبليغ أحاسيسه والتعبير عن عواطفه اتجاه النبي صلى الله عليه وسلم، على اعتبار أن الوصف وسيلة أساسية بل وتقنية لبناء النص الشعري بناء على الرأي القائل بمركزية الوصف في العمل الأدبي وخاصة الشعر.

وفيما يتعلق بتشكل الجمل الاسمية، فمن بين الصور البسيطة لها قول الشاعر في قصيدة "يا نفس" من ديوان "يوميات قلب" مخاطبا نفسه[3]:

وإلاَمَ ترتَعشينَ من خَلفِ الدجَى، *** والليلُ فيَّاضُ الجوانبِ

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11-12.

[2] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11-12.

[3] سعد مردّف، يوميات قلب، ص12-13.

فالشطر الأول من البيت جاء جملة فعلية، يسأل فيها نفسه عن سبب ارتعاشه في الظلام، أما الشطر الثاني فقد جاء جملة اسمية يصف فيها حال الليل.

أما بخصوص مكونات البنية التركيبية المؤلفة للنص الشعري لسعد مردف، فإننا نميز حضور أربع مكونات أساسية تقوم عليها مختلف البنى التركيبة في شعر سعد مردف.

أ . الأسماء والأفعال

إن القارئ لشعر سعد مردف يجد بنيته التركيبية تتكون من أساسيات البناء في النص من أسماء و أفعال، وحروف و أدوات وضمائر. بالنسبة للأفعال والأسماء فقد وردت الأسماء بأنواع مختلفة كما وردت الأفعال بأزمنة مختلفة، لكن نسب تواردها وكيفياته هو ما يصنع الفرق وما قد يحمل دلالة ومعنى.

فنجد مثلا في بعض القصائد سيطرة وغلبة لصيغة الماضي، كما نجد في أخرى خلاف ذلك بحيث تميل الكفّة لصالح صيغة المضارع. فنحن نجد على سبيل المثال لا الحصر . غلبة مطلقة للأفعال الماضوية في قصيدة "لغة الضاد" من ديوان " يوميات قلب" حتى إننا لنجد أن عدد أفعال الأمر أكثر من الأفعال المضارعة بعدد ثلاثة أفعال مقابل فعلين مضارعين، حيث تم تمييز الفعل الماضي باللون الأصفر والفعل مضارع باللون الأخضر أما فعل الأمر فباللون الأحمر وهو ما يتح من خلال الآتي[1]:

لغتِي سَلمتِ وصَانَكِ الرحمَنُ *** كالشمسِ أنتِ ونورُكِ القرآنُ

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص9-10.

يا بنتَ عدنـانَ التي بجمالِها *** نالَ الكَرَامَةَ وَالعلاَ عدنَانُ

رمزُ العُرُوبَةِ أنتِ والدينِ الذِي *** عَرفَ الطرِيقَ بهَديهِ الإنسَانُ

وعَلى حُروفِكِ أبصرَ الناسُ الهُدى *** وتنَورَت بسُطُورِكِ الأكوَانُ

ما أعذبَ الكلمَاتِ فيكِ رقيقَةً *** وألذَهُنَّ يَزِينُهُنّ بيَانُ

وأشدَّ وقعَ اللفظِ منكِ وقَد أتَى *** كالسحرِ يسبِي النفسَ وهوَ مُزانُ

كم ذَا حَوَيتِ لآلئًا وَجواهِرًا *** وضمَمـتِ درًّا فوقَهُ مَرجَانُ

ونظَمتِ نثرًا كالسمَاءِ مُبرَأً *** وقوافيًا ثمِلَت بهَا الأوزَانُ

وكسَوتِ ديوانَ الأعاربِ بهجَةً *** حفِظَت لهم مَا ضمَّهُ الديوَانُ

مَن قَال أنكِ يا ابنةَ الضادِ انتَهَى *** فيكِ العَطَاءُ وقَلَّ منكِ الشانُ

أو قَالَ أنكِ فِي الحضَارةِ غِرَّةٌ *** والعلمُ – لو أدنَاكِ منهُ – يُهَانُ

خرَسَت شفَاهٌ أرجفَت بمقَالَةٍ *** حمقاءَ لاَ يرضَى بهَا الديَّانُ

لغَتِي أُعيذُكِ مِن لسَانٍ مُغرِضٍ *** أو دعوةٍ أوحَى بهَا الشيطَانُ

هل أنتِ إلا نفحةٌ علويـَّةٌ *** سبَحَتْ عَلَى أمواجِها الأزمَانُ

لَو لم تَكُونِي شَامَةً بَينَ اللغَى *** ما كانَ ضَـوَّعَ حرفَكِ الفُرقَانُ

أو مَا رَفعتِ مَنَارَةً مِن هَديهَا *** قبسَ الهنودُ وقلَّدَ الرومَانُ

وَوسِعتِ أمجَادًا وحُزتِ مفاخِرًا *** حفَلَت بهِنَّ العُجمُ والعُربانُ

وكتبتِ للإسلامِ أسمَى نهضَـةٍ *** وحَضَارَةٍ أوحَى بهَا الرحمَنُ

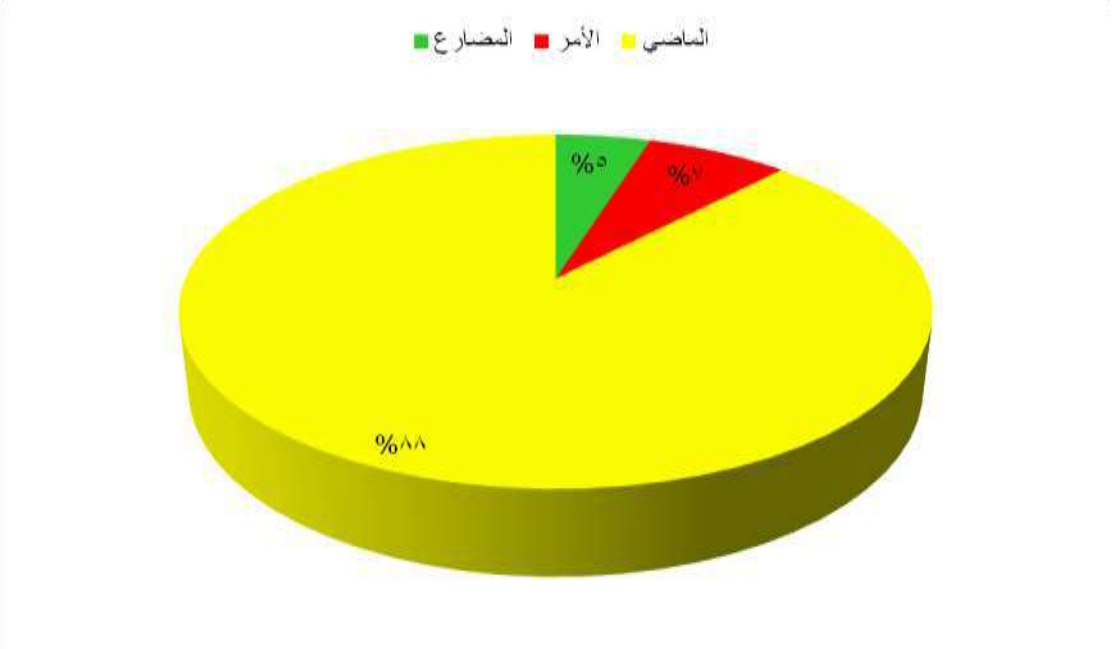
في راحتَيكِ لها بيَانٌ معجِزٌ *** وعلَى متُونِكِ صنتِها وتُصـانُ

ولهَا عَلى جنبَيكِ وجهٌ بَارِقٌ *** ونفائِسٌ مَا ضَمهُنَّ مكَانُ

فترفَّعِي مَا لاَحَ نجمٌ شارقٌ *** وتشَامخِي مَا طابَ منكِ لسانُ

وامضِي علَى دربِ الخُلودِ *** إن المخَاوِفَ كلهُنَّ

يظهر من خلال ما هو مثبت أعلاه حضور مكثف للفعل الماضي في أغلب أبيات القصيدة بواقع 36 فعلا مقابل فعلين مضارعين و3 أفعال أمر، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل المخالفة ورفض الشاعر للحاضر الممثل في المضارع والهروب منه للبحث في ثنايا الماضي عن القيمة والمقام العالي واسترجاع للمجد، فالماضي يتميز بسمة المخالفة للمضارع، فيربط بذلك بينهما جسرا ليقيم علاقة انسجام وتكامل، فالشاعر يبحث في ثنايا الماضي عما يمكن أن يعلي به من شأن اللغة العربية ويرفع قدرها في الحاضر، فهاتان الصيغتان على الرغم من تخالفهما زمنيا إلا أنهما تلتقيان وتتكاملان دلاليا ومعرفيا.



الشكل11: أنواع الأفعال المستخدمة في قصيدة لغة الضاد

كما أننا يمكن أن نجد في مواضع أخرى ديواني " حمامة وقيد " و" يوميات قلب" خلاف ما سبق، حيث ترتفع نسبة استخدام الأفعال المضارعة في عدد من القصائد الأخرى، فنجد . على سبيل المثال لا الحصر. قصيدة " أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم " من ديوان" حمامة وقيد" عددا معتبرا من الأفعال المضارعة في مقابل ما ثبت حضوره من الأفعال الماضوية، وهو ما يظهر من خلال الآتي[1]:

أَحِنّ إليْك، أَحِنُّ إِلَيْك *** وَفِي القَلْبِ شَوْقٌ عَظِيمٌ إِلَيْك

إِلَى وَجْهِكَ العَذْبِ يا سَيِّدِي *** إِلى الحُبِّ يَنْهَلُ مِنْ جَانِبَيْك

إِلَى فَجْرِ وَجْهِك يُشْرِق نُوراً *** وَ يَسْطَعُ كَالشَمْسِ مِن وَجْنَتَيْك

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11-12.

وَ لِلْكَلِمَات العِذَابِ اللّطَافِ *** وَ لِلْبَسَمَاتِ عَلَى شَفَتَيْك

وَ أَشْوَاقُ رُوحِي إِلَى دِفْءِ عَطْ *** فِكَ، وَ البشرِ يَطفحُ مِن عَارِضَيك

أَنَا المُرْتَجِي الذَّائِب المُسْتَهَامُ ال *** مُجنحُ فِي وَاحَةٍ مِنْ يَدَيْك

وَأَنْتَ كَمَا الغَيْثُ يا سَيّدِي *** وَبَحْرَ العَطَايَا، صَلاَتِي عَلَيْك

وأَنْتَ كَمَا أَنْت – مَرَّ الزَّمَا *** نِ – نَسِيمٌ مِنَ الحبِّ يَعْتَام أَيكْ

و إشراقةُ الهدْي تَغْزُو الوُجُو *** دَ، و فيضٌ مِن الذّكرِ فِي دفّتَيَ ْكَ

" محمدُ " يَا وَاحَةَ النَّفْس يا *** مَدَى الحُسْن، وَالحُسنُ فِي سَابِغَيك

مَنْ قَدْ بَرَاك علَى صُورَة *** أَتَمّ مِنَ البَدْر، فِي مَشْرِقَيْك

وَمَنْ خَصَّ صَدْرَكَ بِالوَحْي لَمّا *** تَنَزَّلَ نُوراً عَلَى مَسْمَعَيك

وَسوَّاك كَالبَحْر عفًّا كَرِيماً، *** وَ كَالبَرّ أَفْسَحَ فِي صُورَتَيك

وَ جَلاك لِلْكَونِ قَطفة عَطْف، *** يُضِيءُ بِهاَ الكَوْن من أَصْغَرَيكْ

أَلاَ زَورَة فِي غِشَاء اللَّيَالِي *** أَرَى فِي دجنَاتِها فَرْقَدَيْك

وتشفِي المشوقَ إلى حُبّه *** وَتُحْيِي فُؤَاداً هَوَاهُ لَدَيك

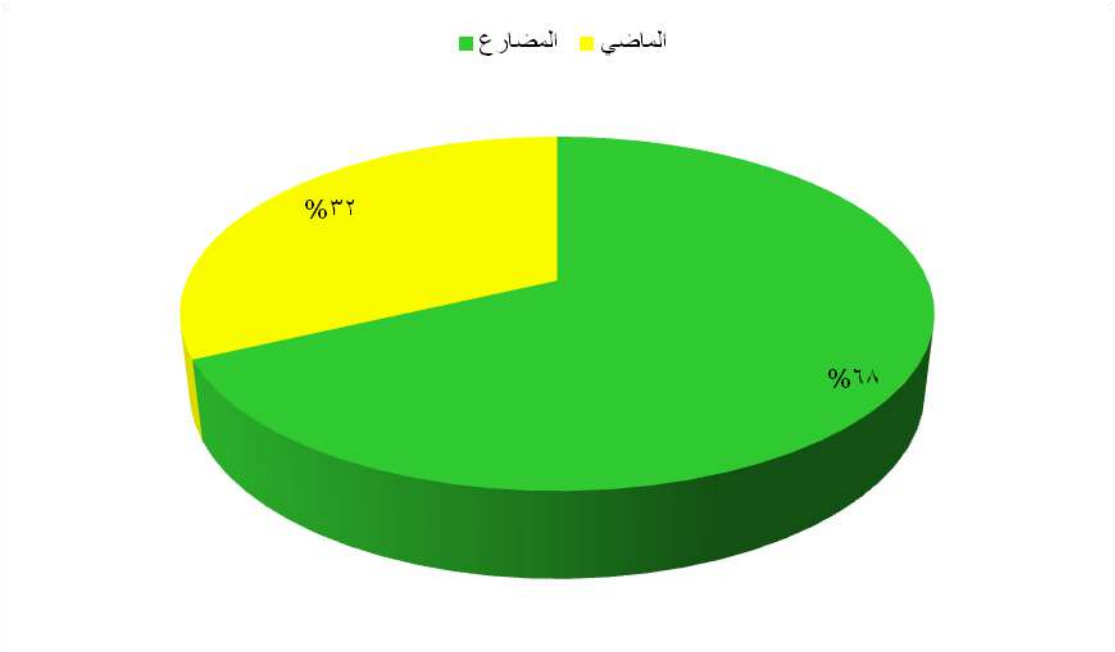
محمد هل لي بغوث من ال *** حوض يوم القِيَامة من رَاحَتَيَك

و هلْ يَشْتَفي القَلْب مِنْ نَظْرَة *** إِلَيكَ فَيَسْبَحُ في شَاطِئيك

وهل يَغنَمُ الفوزَ من ذِي الجلا *** لِ فيلقاكَ، يلقي سناَ نَاظِريك

فَقَدْ شَفَّنِي البُعْدُ عَنْ حَضْرَةٍ *** هِي المُبْتَغَى، ماَ حَنتْ إليكْ

يظهر بجلاء تفوق الأفعال المضارعة في العدد والتي باللون الأخضر بواقع 17 فعلا، في مقابل الأفعال الماضوية باللون الأصفر والتي لم يتجاوز عددها الثمانية أفعال، ولعل ذلك يرجع إلى أن الشاعر كان في مقام وصف للرسول وصفاته من جهة، ووصف شوقه إليه وأحاسيسه من جهة أخرى، وهو ما دفع بالشاعر لاستخدام الزمن المضارع بكثرة في القصيدة.



الشكل12: أنواع الأفعال المستخدمة في قصيدة أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم

أما بالنسبة للأسماء فغالبا ما كانت تستخدم للوصف والتعبير عن صفات ورسم معالم محددة يبتدعها الشاعر، والتعبير عن عواطفه، وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة " إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم "[1]:

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11-12.

وَ لِلْكَلِمَات العِذَابِ اللّطَافِ *** وَ لِلْبَسَمَاتِ عَلَى شَفَتَيْك

أو نحو قوله:

وَأَنْتَ كَمَا الغَيْثُ ياَ سَيّدِي *** وَبَحْرَ العَطَايَا، صَلاَتِي عَلَيْك

وقوله أيضا:

" محمدُ " يَا وَاحَةَ النَّفْس ياَ *** مَدَى الحُسْن، وَالحُسنُ فِي سَابِغَيك

فالشاعر وظف الأسماء توظيفا جيدا في وصف النبي صلى الله عليه وسلم والثناء على صفاته، كما أحسن الربط بين الصفة والموصوف وبين المشبه والمشبه به، ما أضفى جمالا فنيا على القصيدة.

الظاهر مما سبق أنه يمكننا القول . من خلال ما سبق إيراده . بأن هناك نوعا من التماثل والانسجام بين في شعر سعد مردف في اختيار واستعمال البنى التركيبية المؤلفة للنص الشعري، بحيث عرف المستوى النحوي تعادلا يوحي إلى نوع التكافؤ والمعادلة بين المستويين الدلالي والإيقاعي، مما أسهم في تحقيق درجة كبيرة من التناسب كان لها أثر جمالي محسوس.

ب . الحروف

تعد الحروف . على اختلاف أنواعها . من أهم المكونات التي ينبني عليها التركيب، بحيث من الصعب الاستغناء عنها في تأليف الكلام.

ولا يقتصر دور الحروف في الربط بين الوحدات المؤلفة للكلام فقط، بل يتعدى ذلك لتحقيق أدوار ومعاني إضافية أخرى داخل التركيب ومنه إلى النص.

وهو ما يبدو جليا من خلال قصيدة " حمامة وقيد" من ديوان "حمامة وقيد"، فقد تنوعت الحروف المستخدمة في هذه القصيدة إلا أنها . عموما . تنقسم إلى ثلاثة أنواع؛ حروف تختص بالأسماء: كحروف الجر وحروف النسخ والحروف المشبهة بليس ولا النافية وتأتي في المرتبة الثاني من حيث الاستخدام بواقع 21 حرفا ؛ وحروف تختص بالأفعال: كحروف الجزم وحروف التسويف وحروف النصب، وتأتي في المرتبة الأخيرة من حيث الاستخدام(حرف واحد)؛ وحروف تشترك بينهما: كحروف العطف وحروف الاستفهام، وجاءت في المرتبة الأولى من حيث الاستخدام بواقع: 42 حرفا، شكلت حروف العطف منها النسبة الأكبر، ما كان له دور كبير في جعل تراكيب النص أكثر ترابطا و تماسكا، بما يخدم هدف تحقيق الانسجام في النص.

ويتضح ما سبق الإشارة إليه من خلال الآتي[1]:

مَا لِلْحَمَامَةِ تَهْجُر البُسْتَانَ؟ *** وَتُخَاصِم الأَشْجَارَ وَ الوِدْيَانَ

وَتُوَدِّعُ الحَقْلَ البَهِيجَ وَنُورَهُ *** وَالسَّهْلَ وَ الأَزْهَارَ وَالرَّيْحَانَ

أَمِنَ الحَمَاقَةِ، وَهِيَ بَعْدُ حَمَامَةٌ *** تَخَذَتْ مِنَ الصَخْرَ الأَصَمّ مَكَانا

وَأَوَتْ إِلَى الحُجَرَات تَحْسَبُ بردَهَا *** فَيْءَ الخَمَائِلِ، أَوْ نَدَى رَيَّانًا

جَثَمَتْ بِزَاوِيَةِ العِمَارَةِ مَرَّةً *** وَمَضَتْ تَشُمُّ السَّقْفَ وَالأَرْكَانَ

فَكَأَنَّهاَ فِي السِّجْنِ،وَهِيَ طَلِيقَةٌ، *** وَكَأَنَّهَا عَمْيَاءُ، وَهِيَ تَرَانَا

وَكَأَنَّ هَذَا الكَوْنَ أَرْصَدَ خَلْفَهَا *** جُنْداً فَهَامَتْ تَسْتَدرُ أَمَانَا

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

وَيْلٌ لَهَا إِنَّ الحَيَاةَ طَلاَقَة، *** فَعَلاَمَ تُسْلِم نَفْسَهَا السَجَّانا؟

وتؤُمُّ أَقْبِيَةَ القُرَى، وَوَرَاءَهَا *** سرح الطَبِيعَة يَسْحَرُ الأُعْيَانا

يَا لَيْتَ لِي كَجَنَاحِهَا، وَرِيَاشِهَا *** فَإِذَا عَلَوْت مُخلفاً دُنْيَانَا

وَسَكَنَت فِي ذَاكَ الفَضَاءِ مَطوحاً *** لاَ أَعْرِفُ العُمْرَانَ، وَالإِنْسَانا

وَلَضِقْتُ بِالإِسْمَنْتِ يَقْتُلُ مُهْجَتِي، *** وَيُذِيبُ مِنّي العِشْقَ، وَالإِيمَانَا

وَيَسُلُّ وَحْيَ الشِّعْرِ مِنْ رُوحِي فَلاَ *** تَغْدُو سِوَى مَسْخٍ بَدَا عَرْيَانَا

مَالِي أَنَا وَالطِّينُ يَخْدَعُ أَحْرُفِي *** وَيَسُومُنِي الإِذْلاَلَ، وَالخِزْيَانا

وَأَنَا المُتَيّمُ بِالعُلاَ، وَمَدَائِنَ لِلرُّوحِ *** أَبْعَدَ مَا تَكُونُ مَكَاناً..

وُلِدَتْ مَوَاوِيلِي بِكُلِّ قَصِيَّة، *** وَنَمَتْ تُطَاوِلُ فِي السَّمَاءِ عَنَانا

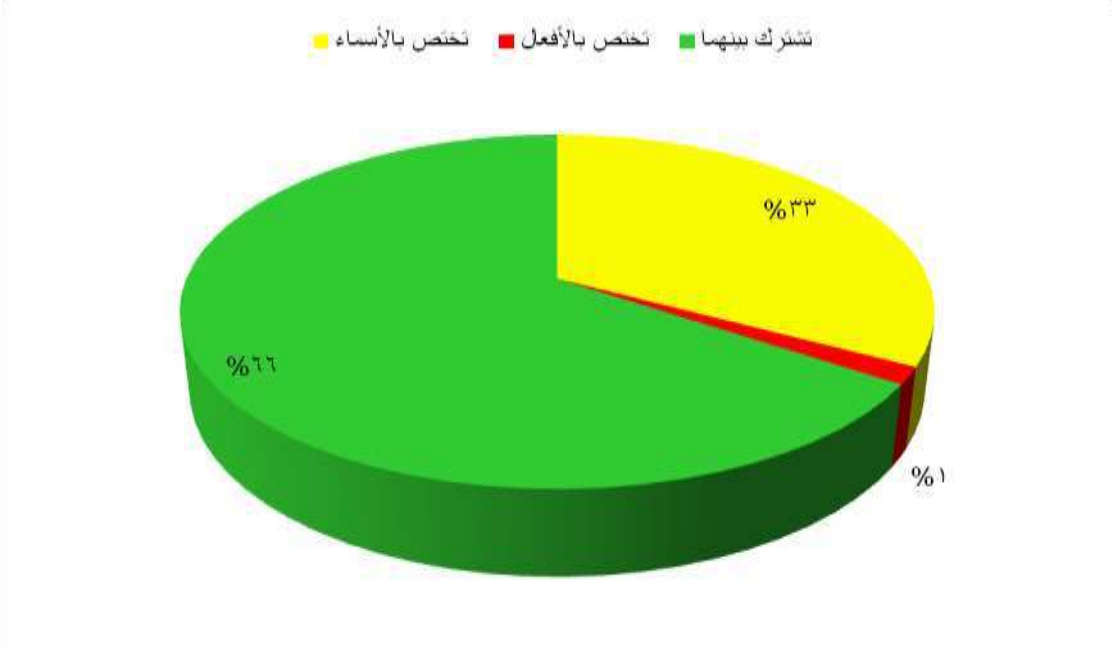
أَنَا عَزمَة تَطَأُ المَدَى، وَحِكَايَةٌ *** تَرِثُ المَكَان، وَتعْجزُ الإِمْكَانا

أَنَا قَلْبُ هَذَا الرحبِ، أَيْنَ شُموخُه؟ *** مُتَوثب، أَتَجَاوَزُ الأَزْمَان

أَنَا كَالبَعِيرِ أَضُوعُ حَيْثُ مَرَاكِبِي *** غَرْقَى وَحَيْثُ فَقَدْتُ مَا قَدْ كَانَا

بَحْرٌ أَنَا عِنْدَ المَسَاءِ تَجَنْدَلَت *** مِنْ حَوْلِه نَسَمَاتُهُ فَتَوَانَا

أَنَا كَالحَمامِ يَضِيقُ عَنْهُ فَضَاؤُهُ *** فَيرَى وَقَدْ حَسِبَ القُبُورَ جِنَانًا!



الشكل13: أنواع الحروف في قصيدة حمامة وقيد

فنجد أن حروف العطف كثيرا ما تربط بين فكرة الشطر الأول والشطر الثاني من البيت، مثل ما يظهر في الأبيات (1، 2، 4، 5، 6، 7، 8، 10، 12، 13، 15، 16، 18، 20)، أو تتصدر البيت لتربط بينه وبين البيت الذي قبله كما في الأبيات(2، 4، 6، 7، 9، 11، 12، 13، 15)، وهو ما يشير إلى دورها في تحقيق الاتساق في النص.

أما حروف الجر فلها دور كبير في تأليف الكلام وصوغه من جهة الدلالة على المعنى، ذلك أنها تقوم بدور الربط بين مفرداتها لتوضيح العلائق فيما بينها باعتبارها مفاصل أساسية في تركيب وبناء الجمل المؤلفة للنص، فهي وسيلة لإضافة معاني الأفعال إلى الأسماء، لحاجة بعض الأفعال لواسطة تساعدها في الوصول إلى الأسماء[1].

[1] أحمد مطر العطية،حروف الجر بين النيابة والتضمين، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع: 112، 2008، ص234.

ج . الضمائر

يعتمد النص . باعتباره بنية متماسكة . على مجموعة من الأدوات والروابط التي تساهم في ترابط مكوناته وتحقيق الانسجام على مستوى النص، ليخرج في قالب من الضبط والإحكام.

حيث يقوم هذا الانسجام الذي يتحقق على مستوى النص على مجموعة من العناصر الإحالية المهمة في تحديد الدلالات العامة و توضيحها.

ولعل من بين أهم هذه العناصر الإحالية نذكر: الضمائر، ذلك أن ((الضمائر بوصفها مرتكزات تشير إلى شرايين فاعلة في نسيج النص كأدوات ربط من جهة، ومن جهة أخرى كخيوط تنظيم عملية بناء الدلالة، فالضمائر على حد تعبير محمد فتوح نقلا عن جاكوبسون (1896 . 1982) " تمثل بحق أعصاب النص الشعري وجماع قسماته المميزة"))[1].

إن الدرس اللساني الحديث يفرض علينا النظر إلى الضمائر، نظرة تخالف ما توافق عليه في النحو التقليدي، فقد لفت انتباهنا إلى قيمة الضمائر في التركيب ودورها في إطار الجملة ومنه إلى النص باعتبارها من آليات وأدوات الربط بين الأجزاء المكونة للنص، لتقديم بنية متماسكة محكمة الترابط.

يقول يحيى عبابنة في هذا السياق: ((ونحن لا نتفق مع الرأي الذي طرحه بعض النحاة من أن دراسة الضمائر لم يطرأ عليها جديد ولم يرجع فيها النظر، فقد درست الضمائر باعتبارها مورفيمات مستقلة من الناحية التركيبية، ولها دور وظيفي لا

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص258.

يمكن الغض منه، لأنه يشكل جزءا مهما من الدلالة التي لا يمكن أن تتشكل بتمامها دون وجودها، ولذا فإن دراسة الضمائر... ستكون جزءا مهما من بنية هذه الدراسة، وسيكون لها دور في تحديد دلالته العامة))[1].

فمما يحسن الإشارة إليه عند مراجعة استخدام الضمائر في شعر سعد مردف، هو ميل الشاعر إلى استخدام الضمائر المتصلة واستغنائه بها عن الضمائر المتصلة في كثير من قصائده.

وهو ما يظهر من خلال قصيدة " يا مُجير " من ديوان " يوميات قلب "، والتي تظهر فيها الضمائر المتصلة باللون الأصفر فيما تظهر الضمائر المنفصلة باللون الأخضر[2]:

مَــا لِــي سِــوَاكَ مُجِيرُ *** يَــا رَبَّــنَا، يَــا قَدِيرُ
أنــــتَ العليــــمُ بِحـــالي *** يــــا عـــادلاً، لا يـجُـــورُ
فالطــــفْ بحــــالِي، فإنــــي *** إلَــــى هُـــــدَاك فقِــــيرُ
مَـــا لاحَ ليـــلٌ ، وَ وَلَّـــى *** أو جَـــاء فجــــرُ مُنِــــيرُ
أو رفَ طــــيرُ حَزيــــنٌ *** و نَـــدَّ منـــهُ صَفِــــيرُ
إلاّ ، و لِــــي فِيـــكَ حـــظٌ *** مِـــنَ الرجـــاءِ كبــــيرُ
و لا دَهَتْـــــني الدَّواهِــــي *** أو حاربَتِـــــي الشّــــرُورُ
إلا قَصَدتُـــكَ، يـــا مَـــن *** للمُتعَبـــينَ نصِـــيرُ
فانظـــر لحـــالي فإنّـــي *** أرجُـــوك، يـــا مَـــن تجِـــيرُ

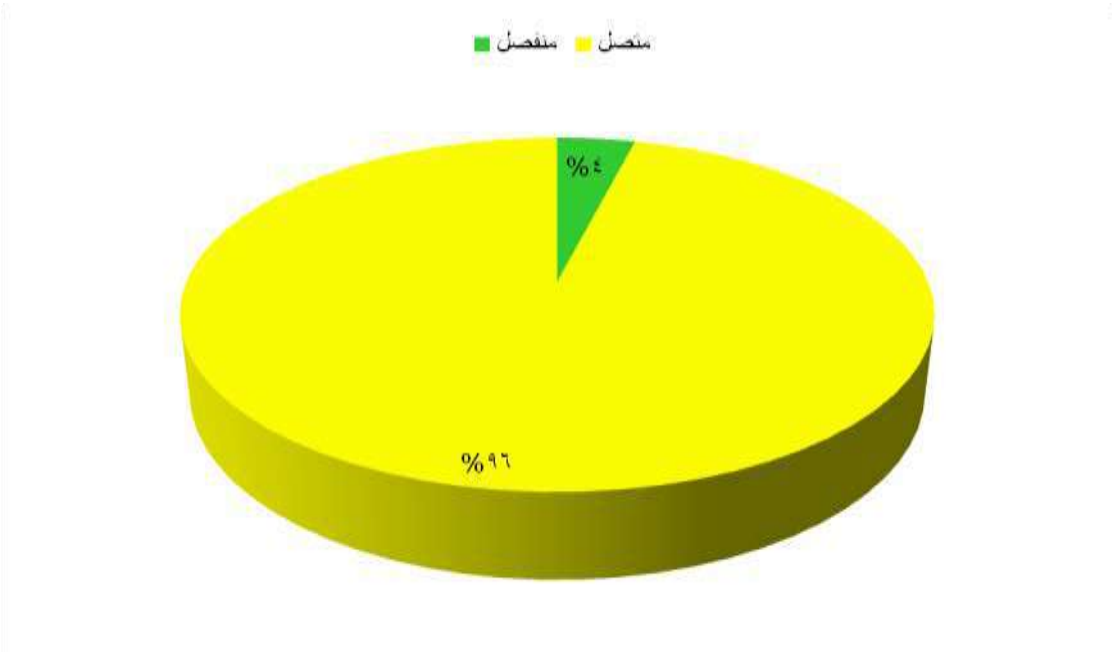
[1] يحيى عبابنة، دراسات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، إربد، الأردن، 2019، ص292.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص31.

وامســـــــح همُـــــــومي، وكِلنِـــــــي *** للُّطـــــــفِ فيمـــــــا تُخِـــــــيرُ
ولا تَـــــــزِنْ لِـــــــي بِجُـــــــرمِي *** إذَن فَإنّـــــــي أبُـــــــورُ
و لا بِعَـــــــدِّ ذُنُوبـــــــي ، *** فإنَّهُـــــــنَّ كثِـيـــــــرُ
لكـــــــنْ بعَفـــــــوِكَ خذنِـــــــي *** يـــــــا مَـــــــن بحالِـــــــي خَبِيـــــــرُ

فمن بين 13 بيتا انبنت عليها القصيدة . احتوت 12 بيتا منها على ضمائر متصلة . لم يتضمن ضميرا منفصلا سوى بيت واحد من هذه الأبيات (البيت الثاني).

وفي مقابل استخدام الشاعر لأربعة وعشرين 24 ضميرا متصلا على مستوى القصيدة، نجده اكتفى بتضمين ضمير متصل واحد متمثلا في ضمير المخاطب " أنت".



الشكل14: استخدام الضمائر في قصيدة يا مجير

ولعل في ذلك تحقيقا للانسجام والتماسك على مستوى التراكيب المؤلفة للنص، ومساهمة واضحة في ضبط النص واتساق مكوناته بما يكفل إحكام الترابط بين التراكيب ومختلف البنى الإفرادية، كما يمكن أن نلمس في ذلك إشارة إلى توبة الشاعر وقربه من الله تعالى وصدق أحاسيسه وندمه على ما اقترفه من خطايا وبعده عن الله عز وجل.

أما فيما يتعلق بأنواع الضمائر، فإن أهم ما يحدد وجودها في القصيدة هو موضوعها، فإن كان الشاعر في مقام الحديث عن نفسه ووصف أحاسيسه ومناجاة من يحتاجه، فإنه سيستخدم بكثرة ضمير المتكلم، وأما إذا كان يصف فيها البعيد والغائب فإنه سيكثر من استخدام ضمير الغائب؛ فإذا كانت القصيدة عبارة عن رد أو وصف أو مدح أو ذم، فإن ضمير المخاطب سيطغى على القصيدة ويغلب على تراكيبها.

ومما يظهر في قصيدة " يا مُجير " من ديوان " يوميات قلب "، غلبة ضمير المتكلم (باللون **الأحمر**) على أغلب مناحي القصيدة وسيطرته الواضحة في مقابل استخدام ضميري المخاطب(باللون **الأزرق**) والغائب(باللون **الأخضر**) :[1]

[illegible]

(أنـــــتَ) العليـــــمُ بِحـــــال(ي) *** يـــــا عـــــادلاً، لا يـجُـــورُ

فالطـــــفْ بحـــــالِي، فإنـــــ(ي) *** إلَـــــى هُـــــدَا(ك) فقِـــــيرُ

مَـــــا لاحَ ليـــــلُ ، وَ وَلَّـــــى *** أو جَـــــاء فجـــــرُ مُنِـــــيرُ

أو رفَ طـــــيرُ حَزيـــــنُ *** و نَـــــدَّ منـــــ(هُ) صَفِـــــيرُ

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص31.

إلاَ ، و لِ(ي) فِيـــــــ(كَ) حـــــــظُ *** مِـــــنَ الرجـــــاءِ كبـــــيرُ
و لا دَهَتْـــــــ(نـــــي) الدَّواهِـــــي *** أو حاربَـــــت(نِـــــي) الشّـــــرُورُ
إلا قَصَدتُـــــــ(كَ)، يـــــا مَـــــن *** للمُتعَبـــــــينَ نصِـــــيرُ
فانظـــــر لحـــــال(ي) فإنّـــــِ(ي) *** أرجُـــــو(ك)، يـــــا مَـــــن تجِـــــيرُ
وامســـــح همُـــــوم(ي)، وكِلـــــنِ(ي) *** للُّطـــــفِ فيمـــــا تُخِـــــيرُ
ولا تَـــــزِنْ لِ(ي) بِجُـــــرمِي *** إذَن فَإنّـــــــ(ي) أبُـــــورُ
و لا بِعَـــــدِّ ذُنُوبـــــــ(ي) ، *** فـــــإنَّ(هُـــــنَّ) كثِـــيـــرُ
لكـــنْ بعَفـــوِ(كَ) خـــذ(نِـــي) *** يـــا مَـــن بحالِـــ(ي) خَبِيـــرُ

حيث غلب استعمال ضمير المتكلم بواقع استعمال 16 ضميرا، في مقابل استخدام ضمير المخاطب (7 ضمائر) وضمير الغائب (2 ضميران).

الشكل15: أنواع الضمائر في قصيدة يا مجير

وهو إن دلّ على شيء فإنما يدل أن الشاعر في مقام مناجاة وتذلل وصف لحاله وحاجته لمن بيده تغيير وضعه وما به ضرّ، فنجد الشاعر في أكثر من موضع يستخدم ضمير المتكلم ليتبعه مباشرة بضمير المخاطب، فهو يصف حاله وحاجته ثم يخاطب الله ويسأله الإجابة.

فالشاعر فالقصيدة يصف حاله ويعترف بخطاياه عن طريق استخدام ضمير المتكلم ثم يخاطب الله عز وجل ويسأله الرحمة والمغفرة عن طريق استخدام ضمير المخاطب.

كما نلحظ استخدام الشاعر لضمير الغائب للإشارة إلى ذنوبه، في دلالة واضحة إلى مقاطعته لها واحتقارها والابتعاد عنها لأنها سبب همه وما لحق به من سوء حال، وفي دلالة لتوبة الشاعر عنها.

د . التذكير والتأنيث

شغل التذكير والتأنيث اهتمام اللغويين العرب منذ القديم، فألفوا في ذلك المصنفات والكتب الشارحة فتناولها بعضهم في ثنايا كتبهم في سياق حديثهم عن الفصائل النحوية، في حين أفرد لها آخرون مؤلفات مخصصة تتناولها بعينها.

ويرجع ذلك لكونها من الموضوعات النحوية التي تعددت فيها الآراء وشاع فيها الخلاف بين المدارس النحوية، لما يشكل في بعض مسائلها الفرعية.

و لعل المحور الأساس الذي عالج من خلاله النحويون و اللغويون هذه المسألة هو العلامة التي تثبت الانتماء إلى المذكر أو المؤنث، كما تحدثوا في سياق ذلك عن الأصل

والفرع في ذلك، بما يفيد أن المذكر أصل بدليل عدم احتياجه لعلامة تثبت انتماءه، بعكس المؤنث الذي يحتاج إلى علامة تثبت جنسه، وفي ذلك دليل على أنه فرع[1].

لذلك فإن المذكر يكتفي بذاته ولا يحتاج علامات تثبت نوعه لكونه الأصل في العربية، بخلاف المؤنث الذي يعرف من خلال علامات تميز بينه وبين المذكر، ونذكر فيما يلي أهم هذه العلامات:

. التاء: وتعدّ من أشهر علامات التأنيث التي ترد في الأسماء، وذلك نحو: عائشة، فاطمة، مسطرة...إلخ.

. الألف الممدودة: ومن بين الأمثلة التي ترد فيها نذكر: بيضاء، صفراء، صحراء، سمراء...إلخ.

. الألف المقصورة: وهي من علامات التأنيث التي ترد في الأسماء والصفات، ومن أمثلة ورودها: يسرى، سلمى، وسطى...إلخ.

وينقسم التذكير والتأنيث من حيث معناه إلى حقيقي ومجازي؛ فالمذكر الحقيقي ما كان اسما يعبر عن جنس كائن حي إنسانا كان أم حيوان نحو: محمد . عمر . ليث . ثور...إلخ، أما الغير حقيقي فهو ما يعبر عن اسم توافق عليه اصطلاحا بين أهل العربية على أنه مذكر نحو: كتاب . باب . جدار...إلخ.

[1] ينظر: فايز عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي: رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، ص142 – 145.

والمؤنث الحقيقي كذلك ما عبر عن جنس أنثى من الكائن الحي عاقلا كان أم غير عاقل، وذلك نحو قولنا: سمية . فاطمة . عائشة...إلخ، أما غير الحقيقي أو المجازي فهو ما أتفق على استعماله للدلالة على التأنيث نحو قولنا: مسطرة . أريكة . مزهرية...إلخ.

ولأن لكل فصيلة من الفصائل النحوية . على مستوى التركيب . صورا لتشكلها ومظاهر لتجسدها، فإن للتذكير والتأنيث كذلك مظاهر تثبت وجوده داخل التركيب نوردها كالآتي[1]:

. الضمائر: فللمذكر ضمائر تتناسب وتتطابق معه، وكذلك للمؤنث ضمائر خاصة به وتعود إليه، وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة " أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم" من ديوان "حمامة وقيد"[2]:

وأَنْتَ كَمَا أَنْت – مَرَّ الزَّمَا *** نِ – نَسِيمٌ مِنَ الحبِّ يَعْتَام أَيكْ

فاستخدام الضمائر يتناسب وجنس المخاطب(مذكر) ويدل عليه.

أو نحو قوله في قصيدة " حمامة وقيد" من ديوان " حمامة وقيد"[3]:

أَمِنَ الحَمَاقَةِ، وَهِيَ بَعْدُ حَمَامَةٌ *** تَخَذَتْ مِنَ الصَخْرَ الأَصَمّ مَكَانا

[1] ينظر: المختار أحمد، المذكر والمؤنث في اللغة العربية، 25 /2020/04،

https://learning.aljazeera.net/en/blogs/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B0%D9%83%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A4%D9%86%D8%AB%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9.

[2] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11–12.

[3] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42–43.

فيتضح بجلاء وجود التأنيث في هذا البيت، لتوافر الأدوات والمظاهر الدالة عليه و المتمثلة في ضمير الغائب المنفصل، والعلامات الموضحة له.

. أسماء الإشارة: فاسم الإشارة يكون مرتبطا بالاسم الدال عليه ومماثلا له في العدد والجنس، فنحن نقول "هذا" للدلالة على المفرد المذكر، ونقول "هذه" للدلالة على المفرد المؤنث، ومن نماذج ذلك في شعر سعد مردف نذكر قول الشاعر في قصيدة " حسرة عربي" من ديوان " يوميات قلب"[1]:

وَمَتـَى هَـذِهِ المَصـائـب تمَضـيٍ، *** ثـمَّ تعْلـو علـى السَّحـابِ ذكـاءُ

ونحو قول الشاعر كذلك في قصيدة " حمامة وقيد"[2]:

وَكَأَنَّ هَذَا الكَوْنَ أَرْصَدَ خَلْفهَا *** جُنْداً فَهَامَتْ تَسْتَدرُ أَمَانًا

. الوصف: والمقصود هنا مطابقة الصفة للموصوف في التذكير و التأنيث في أغلب الأحوال، ويدخل في ذلك مطابقة الاسم الموصول للصفة الموصوفة بها والحال لصاحبه كذلك، ومن أمثلة ذلك في شعر سعد مردف قوله في قصيدة " أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم" من ديوان "حمامة وقيد"[3]:

أَنَا المُرْتَجِي الذَّائِب المُسْتَهَامُ ال *** مُجنحُ فِي وَاحَةٍ مِنْ يَدَيْك

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص52-53.

[2] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

[3] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11-12.

. الخبر: حيث يتبع الخبر المبتدأ في التذكير والتأنيث، فإذا كان المبتدأ مذكرا فإن ذلك يلزم الخبر التذكير، وإن كان مؤنثا فإنه يتبعه كذلك في التأنيث، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة " يا نفس " من ديوان " يوميات قلب"[1]:

وإلاَمَ ترتَعشينَ من خَلفِ *** والليلُ فيَّاضُ الجوانبِ عَاتِ؟

. الفاعل: حيث غالبا ما يتبع الفعل الفاعل في التذكير والتأنيث، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة " لغة الضاد" من ديوان " يوميات قلب" [2]:

خرَسَت شفَاهٌ أرجفَت بمقَالَـةٍ *** حمقاءَ لاَ يرضَى بهَا الديَّانُ

بناء على ما سبق، يظهر لقارئ شعر سعد مردف استخدام التأنيث وتجلي مظاهره بما يخدم موضوع القصيدة والهدف العام منها، وهو ما كان له أثر واضح على شعره.

هـ . الإفراد والتثنية والجمع

ينبني النص على مجموعة من الجمل والتراكيب التي تتمظهر وفق سياقات وأشكال مختلفة، بالنظر لما تتأسس عليه من مكونات تساهم من خلال ما ينشأ بينها وبين المكونات الأخرى داخل التركيب من علاقات، في ظهور عدد من الظواهر اللغوية المختلفة؛ إذ((تتعرضُ الجملة لأنواع متعددة من الظواهر اللغوية، التي تستوجب الفحصَ والتدقيقَ، ومن تلك الظواهر؛ ظاهرة الإفراد والتثنية والجمع، التي تعتمدُ على وصف

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص12-13.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص42-43.

المفردات ضمن التراكيب اللغوية، فالمفردةُ لا يمكن أن تنفصل عن غيرها من المفردات الأخرى المجاورة لها؛ مفردةً أو مثنّاةً أو جمعاً))[1].

وترد صيغ الإفراد والتثنية والجمع . في الشعر . ضمن أطر محددة يتحكم فيها موضوع القصيدة وشخصية الشاعر إضافة لقدرته على تضمين أحاسيسه وتجاربه التي صقلت شخصيته النص.

ذلك يعني أن هناك دلالات ومعاني محددة لصيغ الإفراد والتثنية والجمع تمكننا معرفة ما يريده الشاعر بحيث تسمح لنا بالولوج للنص وتقصي معانيه وحيثياتها، بل قد يتعدى ذلك لإتاحة إمكانية الولوج لعقل الشاعر الباطن، والاطلاع على مختلف أحاسيسه وعواطفه دون أية حواجز أو قيود.

فمما يحسن بنا الإشارة إليه لدى إطلاعنا على نماذج من شعر سعد مردف من خلال ديوانيه " حمامة وقيد" و يوميات قلب"، أن الشاعر كان يوظف هذه الصيغ بحسب ما يقتضيه موضوع القصيدة وسياق الخطاب، فنجده على سبيل المثال في قصيدة "يا نفس" يغلّب استخدام المفرد مخاطبا نفسه في أغلب أبيات القصيدة، في حين نجده يجنح إلى استخدم الجمع عند الحديث عن الخطايا والنزوات، ولعل في ذلك دلالة على كثرة المفسدات والخطايا التي قد تقع فيها النفس إذا لم تحجَم بالعقل ومخافة الله تعالى، وهو ما يتضح من خلال الأبيات الآتية[2]:

يـــا نفـــسُ حتَّـــامَ الفُـــؤادُ محَلِّـــقُ *** نحـو السَّـماءِ، وأنـــتِ فـــي الشـــهوَاتِ؟

[1] مصطفى أحمد اليوسف الضايع، سمير معلوف، بلاغة صيغ الإفراد والتثنية والجمع في النظم القرآني حاشية الطيبي على الكشاف للزمخشري أنموذجاً، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، ص134.

[2] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص12-13.

وإلاَمَ ترتَعشـينَ مـن خَلـفِ الـدجَى، *** والليـلُ فيَّـاضُ الجوانـبِ عَـاتِ؟
إنـي أعيـذُكِ مـن متاهَـاتِ الهَـوى *** ومِـنَ الضّـلاَلة بعـدَ طـولِ ثبـاتِ
هـل أنـتِ إلا مَـا علمـتُ دنيئَـةٌ، *** ورضـاكِ مكفُـولٌ مـعَ النـزَواتِ
لـيكُن بكـاؤُكِ مـا اسـتطَعتِ فربَّمَـا *** كفَّـرتِ عـن جَبَـل مـنَ الغلطَـاتِ...

كما نجد الشاعر في مواضع أخرى، يغلّب استخدام صيغة دون أخرى، كأن يستخدم المفرد في سياق الحديث عن نفسه من باب التواضع أو الانتقال إلى استخدام الجمع من باب الاعتداد والقوة وتمثيل الجماعة نحو قوله في قصيدة " بلبل الدوح":

يـا بُلبُـلَ الـدَّوحِ، شَاقَتنـَا الأغاريـدُ *** متَـى يُشَـنفُ هَـذَا الغُصـنَ تَغرِيـدُ؟

أو نحو قول الشاعر كذلك في قصيدة "خليفة الشعر" من ديوان " يوميات قلب"[1]:

خليفَةَ الشِعرِ، مـَاذَا عن قَوافينَـا *** وَمَـن سَيسمَـعُ فِـي الـوَادِي
بِـالأمسِ قُلـتَ فَحرَّكـتَ الـورَى *** واليـومَ قلنَـا فعَدُّونـَا مَجَانِينَـا
مهمَا تَكلّمتَ فَالأسمَاعُ مُصغِيَـةٌ *** ونَحـنُ مهمَـا تَكلمنَـا تُنُوسِينَـا
فَكيـفَ نشـدُو وهَـذِي الوَاحَـةُ *** والطيـرُ مِـن بَعدِهَـا أمسَـت
كـم ذَا كَتبنَـا مـنَ الأشعَـارِ *** وكـم بَكَينَـا وَأوقَدنَـا المضَامِينَـا
و هاجَنَـا الشـوقُ فاهتَـزت *** وأيقَظَـت أبلَـغَ الألفَـاظِ تَبيِينَـا

فيظهر على الشاعر في هذه القصيدة القوة والتمكن و الثقة، من خلال تحدثه باسم الجماعة، على اعتبار أنه يمثل الشعراء ويتحدث باسمهم، ويتشارك معهم أفراحهم وأحزانهم.

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص36.

وقد يستخدم الشاعر الجمع للتماشي مع موضوع القصيدة والهدف الذي ينشده منها، وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة "الشباب والعزوبة" من ديوان " يوميات قلب"[1]:

عــزفَ الشــبابُ عــن الــزواجِ فلامَهــمْ *** قَـــومٌ، وقالـــوُا: إنهـــم سفهَـــاءُ
أَيُبَدلُـــــونَ بفطـــــرَةٍ عُلويَّـــــةٍ *** نزَقًـــا وحُمقًـــا، إنهـــم بُلَهَـــاءُ
لَـــوْ أنهـــم عقَلـــوا إذَن، لتَزوجُـــوا *** هـــذي شريعَـــةُ ربّنـــا السمحَـــاءُ
فَشِرارُنـــا عُزّابُنـــا، وخِيارُنَـــا *** المحصَنُونَ،ومَـــن هُـــمُ قُرَنَـــاءُ
يَـــا سَادتِـــي عفـــوًا، فلَـــو أبصَرتُـــمُ *** لعلِمتـــمُ مَـــا هَـــؤلاَءِ أسَـــاءُوا
أكثَرتُـــمُ اللـــومَ الشديـــدَ وربَّمـــا *** جَاوزتُـــمُ المقـــدارَ يَـــا عُقَـــلاَءُ
إنَّ العزوبـــةَ للشبـــابِ مَسُوقَـــةٌ *** هـــم لـــم يشاؤوهـــا ولاَ هـــمْ شـــاءوا
فهُـــمُ بـــرَاءٌ، مـــن جَريـــرةِ غيرِهِـــم *** واللهُ يشهَـــدُ إنهُـــم بُـــرَءَاء
حَاشَـا الشـبابَ مِـن العُـزوفِ ولـو دَرَى *** أهـــلُ الملاَمَـــةِ نالَهُـــم إغضَـــاءُ
قـــد غُـــلَّ فانفصَمَـــت عُـــراهُ ومسَّـــهُ *** نصَـــبٌ وأحكَـــمَ قيـــدَهُ الجُهَـــلاَءُ
غَلَـــتِ المُهـــورُ وفِـــي الفـــؤادِ لُبانَـــةُ *** وعلَـــى النفُـــوسِ غضَاضَـــةٌ وحَيـــاءُ
بَـــاتَ الـــزَواجُ رهـــينَ أورَاقِ المنَـــى *** وعلـــى الجُيُـــوبِ تعثُـــرٌ وخُـــوَاءُ
فـــإذا النســـاء ســـكنَّ فـــي تلـــكَ الـــذرى *** وعلـــوَنَ حتّـــى مَـــا يُقَـــالَ نســـاءُ
مَـــا عَـــاد يُـــدرَكُ نَيلُهـــنَّ بعصمَـــةٍ، *** ونَـــوالُ ذلـــكَ فـــي البـــلادِ هُـــرَاءُ
مَـــن كَـــانَ ذا مـــاَلٍ يُجـــبنَ دُعَـــاءَهُ *** إنَّ الثـــــرَاء لمثلِهِـــــنَّ كفَـــــاءُ
وعَلـــىَ الفقـــيرِ، فقَـــد سَـــدَلنَ ستائِـــرًا *** ثُـــم استعَـــذنَ وكلهُـــن سَـــوَاءُ.

فالشاعر يخاطب الشباب ويقوم بنصحه، وهو ما يستوجب أن يستخدم صيغة الجمع في خطابه لإيصال الرسالة التي يهدف إلى تحقيقها من وراء القصيدة، فنجد الشاعر . في

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص18.

بداية القصيدة . يوجه خطابه إلى الشباب ويصف حالهم، ليحول خطابه لاحقا إلى البنات لائما لهن ومحملنا لهن جزءا من المسؤولية لما يحصل مع الشباب.

أما استخدام الشاعر للمثنى فكان نادرا من خلال ما يظهر في ديوانيه" يوميات قلب" و" حمامة وقيد" واقتصر على ما دعت إيه الحاجة.

2. الأساليب

إن أهم ما يميز القصيدة العربية ويصنع الفارق بينها وبين باقي أصناف التأليف الأدبي هو النظم وأسلوب توظيف اللغة في قالب الشعر، إضافة لحسن انتقاء وتخير المكونات المؤلفة لتراكيبها والتمكن من الربط الجيد بينها لتشكيل بنية كبرى تسمى القصيدة.

((وحين نتصدى لدراسة البنية التركيبية في القصيدة، فإننا ننظر للجمل، من وجهة الخيارات المهيمنة عليها أو المسيطرة، مع ربطها بالأبعاد الدلالية التي تستوجب التركيز على تركيب معين))[1].

حيث تقوم البنية التركيبية على مجموعة من المكونات التي تتنوع أنماطها وأساليبها، بما يتناسب وقدرتها على حمل مختلف الإيحاءات والأبعاد الوجدانية والدلالية، من خلال خاصيتي الاختيار والتأليف اللتين تعدان من أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة اللسانية في سائر المستويات اللغوية[2].

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص318.

[2] ينظر: صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص318.

ليقوم الشاعر بتشكيل التراكيب عن طريق انتقاء الوحدات اللغوية المناسبة وفق ما يراه مناسبا لفنّه من أساليب لغوية مختلفة، ترضي إحساسه بحقيقة إيصال ما يريد من متلقيه. بعد أن يصب فيها فكره وشعوره ،وجودة هذا الأسلوب تساهم في الرقي بالأفكار المطروحة، بحيث يستطيع الباحث أن يحدد ما يميزها من سمات أسلوبية ويكشف عن جوانبها الفنية ووظيفتها اللغوية[1].

وبذلك فإن الأسلوب يعبر عن الطريقة التي يتألف بها التركيب وتنظم بها ألفاظه وعباراته وطريقة التعبير عنها في سياق النص، لتعبر عن حدث أو خبر . يفيد القارئ . يصح الحكم عليه بالصدق أو الكذب ويخدم بذلك غرضا أسلوبيا ما، فيسمى أسلوبا خبريا، أو ما يُعبّر به عن شيء جديد لم يكن موجودا أنشئ حديثا وقت التحدث، فلا يصح الحكم عليه بالصدق ولا بالكذب، ويسمى أسلوبا إنشائيا.

حيث درج علماء البلاغة والنحو المحدثون على تسمية المعنى التي تحدثه ألفاظ النداء والأمر والتعجب...إلخ بالأسلوب، ونظرا لتعدد معانيها والسياقات التي قد ترد فيها، قام العلماء بتقسيمها إلى أساليب "طلبية" وتشتمل: الأمر، الاستفهام، النهي، النداء، التمني، وأخرى غير طلبية ويندرج تحتها: التعجب، القسم، المدح، الذم، ويساهم هذا التنوع في الأساليب والاختلاف في طرق تأدية المعنى وتوصيله إلى القارئ في تجلية المعنى للقارئ و إيضاحه في أبهى صورة جمالية، وضمن بناء لغوي محكم الصياغة[2].

[1] ينظر: صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص317.

[2] ينظر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، دار رسلان، دمشق، سورية، 2013، ص123.

والجملة في العربية خبرية وإنشائية ((والجملة الإنشائية هي التي لا تحمل خبرا يراد نقله أو إيصاله، فهي ليست جملة " معلومات" وإنما أقرب إلى شكل اتصالي أو تواصلي، قد يحمل توجيها أو استفسارا أو إظهارا للوجدان أو الحس، وتتسع هذه الجملة لمعان ودلالات مختلفة وفق السياق الذي ترد فيه))[1]. بناء عليه، سنتطرق فيما يلي لأهم الأساليب النحوية المستخدمة في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه "حمامة وقيد" و" يوميات قلب":

أ . الخبرية

إذ نجد أن حضور الأسلوب الخبري في شعر سعد مردف كبير واستخدامه في صياغة التراكيب مرتفع إلى حدّ ما، إذا ما قيس ذلك بمدى استخدام الأساليب الإنشائية، ذلك أن الشاعر في مقام التعبير عن تجارب حياته وخبراته لينقل من خلال ذلك عواطفه و أحاسيسه ومكنونات نفسه.

فنجد الشاعر مثلا في قصيدة " لغة الضاد" من ديوان " يوميات قلب" استخدم الأسلوب الخبري في صياغة أغلب تراكيب القصيدة، وكثيرا ما كان يوظف ذلك في تعداد محاسن اللغة العربية وذكر فضائلها وتبيان رفعة قدرها وعلاء منزلتها، فنجده يقول . على سبيل المثال لا الحصر . مادحا ومعددا لفضائل اللغة العربية[2]:

رمزُ العُرُوبَةِ أنتِ والدينِ الـذِي *** عَـرفَ الطرِيــقَ بهَديِــهِ الإنسَــانُ
وعَلــى حُروفِـكِ أبصــرَ النــاسُ *** وتنَــــورَت بسُطُـــــورِكِ الأكـــــوَانُ

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص326.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص9.

فيظهر من خلال البيتين استخدام الشاعر للأسلوب الخبري، وذلك لغرض المدح، حيث وصف الشاعر اللغة العربية بأنها رمز العروبة وأنها سبب من أسباب انتشار الدين الإسلامي.

فشبه حروف اللغة العربية التي كتب بها كتاب الله عز وجل بالمصباح الذي ينير للناس الطريق ويهديهم إلى الطريق السوي المستقيم، والشاعر بذلك يعلي من شأن العربية التي رفع قدرها الدين الإسلامي.

كما يقول الشاعر في موضع آخر من القصيدة[1]:

وأشدَّ وقعَ اللفظِ منكِ وقَد أتَـى *** كالسـحرِ يسبِي الـنفسَ وهـوَ

ويقول أيضا[2]:

ونظَمــتِ نثــرًا كالسمَــاءِ مُبَـرأً *** وقوافيًــا ثمِلَــت بهَــا الأوزَانُ
وكسَوتِ ديـوانَ الأعَـارِبِ بهجَـةً *** حفِظَـت لهـم مَـا ضمَّـهُ الديـوَانُ

نلمس من خلال هذه الأبيات إبداع الشاعر وتفننه في استخدام الصور البيانية، في إطار وصفه لجمال اللغة العربية واستخدامها في الشعر والنثر وتخليدها لمجالس العرب وحملها لتراثهم الأدبي وربط ماضيهم بحاضرهم، وهو ما يثبت موهبة الشاعر وقدرته في التصوير الفني.

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص9.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص9.

وتتماثل الأغراض البلاغية للأساليب النحوية لما سبق أن أوردناه من نماذج شعرية من قصيدة " لغة الضاد" مع الموضوع العام للقصيدة، وتخدم الأهداف العامة لها.

ومن نماذج استخدام الأساليب الخبرية في ديوان" حمامة وقيد" نذكر قول الشاعر في قصيدة "حمامة وقيد"[1]:

وَتُوَدِّعُ الحَقْلَ البَهِيجَ وَنُورَهُ *** وَالسَّهْلَ وَ الأَزْهَارَ وَالرَّيْحَانَ

أَمِنَ الحَمَاقَةِ، وَهِيَ بَعْدُ حَمَامَةٌ *** تَخَذَتْ مِنَ الصَخْرَ الأَصَمّ مَكَانا

يقوم الشاعر في هذا الموضع من القصيدة بوصف وتصوير مشهد رحيل الحمامة عن البستان، في طابع من الحزن والحسرة على رحيلها، فالشاعر حزن لرحيل الحمامة عن البستان الذي وصفه بالبهيج والمنير المفعم بالحياة واستبدالها إياه بالصخر الأصم المتمثل في العمارة أو البناء الإسمنتي المغلق الذي شبهه في القصيدة بالسجن.

وكأن الشاعر يعتب على الحمامة استبدالها المقام الطيب والخير الذي كانت فيه مثلما وصفه في البيت الأول، بالجماد والصخر الأصم و المقام الموحش، وينسب فعلها هذا للحماقة في حالة من التعجب من هذا الفعل وتفسيره؛ فاستخدم لوصف المكان الذي جاءت منه بيتا كاملا (6 كلمات) وفي ذلك دلالة على الحياة و الجمال والحرية، في حين أنه اكتفى بقوله واصفا المكان الذي قدمت إليه بأنه" الصخر الأصمّ " (كلمتان) في دلالة على الجماد والموت وتقييد للحرية.

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

وقوله أيضا[1]:

وَأَوَتْ إِلَى الحُجَرَات تَحْسَبُ بردَهَا *** فَيْءَ الخَمَائِلِ، أَوْ نَدًى رَيَّانًا

جَثَمَتْ بِزَاوِيَةِ العِمَارَةِ مَرَّةً *** وَمَضَتْ تَشُمُّ السَّقْفَ وَالأَرْكَانَ

فالشاعر في هذا الموضع من القصيدة يقوم بوصف وضع الحمامة في مأواها ومستقرها الجديد المتمثل في العمارة، والذي قدمت إليه من الريف، حتى أننا نجده يحكي أو يحاكي ما يجول في ذهنها، وفي ذلك ما يحسب للشاعر من جمال للتصوير الفني، حيث يقدم الشاعر وصفا دقيقا للمشهد والحالة التي صارت إليها الحمامة ويصف حالها في ما يلي ذلك بالسجينة وذلك بقوله:

فَكَأَنَّهاَ فِي السِّجْنِ،وَهِيَ طَلِيقَةٌ، *** وَكَأَنَّهَا عَمْيَاءُ، وَهِيَ تَرَاناَ

فشبهها بالسجينة مع أنها طليقة في الظاهر، وبأنها عمياء مع أنها تبصر، ويعتب عليها تفريطها في الريف وجماله وحريته، واستبدالها إياه بالسجن الإسمنتي الجامد.

ب . الإنشائية

أما الأساليب الإنشائية فقد تفاوتت نسب ورودها من قصائد إلى أخرى، ومع ذلك فإن حضورها باد وبارز من خلال ما تحدثه من أثر على بناء وهيكلية القصيدة وتعكسها من أثر جمالي في القصيدة، ومن خلال اطلاعنا على عدد من قصائد سعد مردف؛ نميز أربعة أساليب إنشائية أساسية تغلب وتسود على ما ورد من أساليب إنشائية في شعر سعد مردف من خلال ديوانية " حمامة وقيد " و" يوميات قلب":

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

. أسلوب النداء

هو وسيلة للفت انتباه المخاطب ودعوته للإقبال والحضور من خلال الاستعانة بواحدة من أدوات النداء، وهو بذلك يعد وسيلة لإقامة الصلة بين المتكلم والمخاطب.

و ((يكتسب النداء في القصيدة وظيفة فنية ثرية بالدلالات و الإيحاءات، ويظهر ذلك في السياقات التي يرد فيها، وفي القرائن المحيطة به، فصاحب الخطاب هو (المنادي / المرسل) أما المنادى (المستقبل) فهو الطرف الثاني لتركيب النداء))[1].

فمن بين نماذج استخدام الشاعر سعد مردف لأسلوب النداء في شعره قوله في قصيدة " لغة الضاد"[2]:

يـــا بنـــتَ عدنـــانَ التِـــي بجمالِهـــا *** نـــــالَ الكَرَامَـــــةَ وَالعـــــلاَ عدنَـــــانُ

وقوله أيضا في قصيدة" أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم" [3]:

" محمدُ " يَا وَاحَةَ النَّفْس ياَ *** مَدَى الحُسْن، وَالحُسنُ فِي سَابِغَيك

وقوله في قصيدة " يا شعر" [4]:

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص327.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص9.

[3] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11-12.

[4] سعد مردّف، يوميات قلب، ص14.

وإن داعبتني يا شِعْـ *** رُ تحتَ الثَوبِ أنفَاسَا

وغلب على ما عثرنا عليه من نماذج استخدام أداة النداء " يا " في مقابل باقي أدوات النداء، وكثيرا ما كان الشاعر يوظف هذا الأسلوب في المدح وذكر محاسن المنادى و الثناء عليه.

وهو ما انعكس على المعاني وتنوعها، من خلال توظيف هذا الأسلوب وأدواته في خدمة المعنى المراد التعبير عنه وإيصال مشاعر وأحاسيس الشاعر، وما يكنه من عواطف المنادى أو المخاطب، بما يساهم في إجلاء دلالات خفية تسكن في ثنايا هذه التراكيب.

. أسلوب الاستفهام

وهو أسلوب لغوي إنشائي طلبي، يقصد منه طلب الفهم، وهو في النحو ((أسلوب يطلب به العلم بشيء مجهول، كقولك: هل لديك نقود؟ فتجيب السائل بالنفي أو الإيجاب؛ وقول المعلم للطالب: كم كتابا قرأت؟ فيجيب بتحديد عدد الكتب))[1].

فيتماثل طلب الفهم بما يحدثه من صورة ذهنية مع ما يقابه من معنى من حيث النوع والنسبة والعدد، ومع ما يؤديه من أدوات تساهم في بناء هذا الأسلوب اللغوي.

وللاستفهام عدد من الأدوات التي يعرف بها و يتأسس وجوده كما يؤدي وظيفته اللغوية بالاعتماد عليها، منها الحروف كـ: الهمزة وهل؛ ومنها الأسماء نحو: ما، متى، من، ماذا، كيف، أين، كم، أيّان، أنّى، أيّ.

[1] عبد الكريم محمود يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم: غرضه . إعرابه، مكتبة الغزالي، دمشق، سوريا، ط: 1، 2000، ص8.

وبذلك فإن الاستفهام يعد من التراكيب التي ((تحمل إمكانيات التواصل بين المرسل والمتلقي لما تحويه من مضمون وجداني ونفسي، ولما يتيحه من وسائل تأثيرية في المتلقي))[1] وذلك لما ينجم عنه من إثارة لانتباه المتلقي ودهشته في آن واحد وقابليته لاستقبال دلالات ومعاني متعددة قد يستدعي بعضها العودة للسياق لفهم الغرض البلاغي منها، وهو ما يجعل الاستفهام من الأساليب الغنية بالدلالات بما قد يجعل . في بعض الحالات . من الصعب تحديدها بدقة، نظرا لتنوعها وتداخلها في بعض السياقات والتراكيب.

ومن نماذج استخدام هذا النوع من الأساليب في شعر سعد مردف من خلال ديوانية " حمامة وقيد" و " يوميات قلب" نذكر الآتي:

قوله في قصيدة " لغة الضاد"[2]:

مَـن قَـال أنـكِ يـا ابنـةَ الضـادِ *** فيكِ العَطَـاءُ وقَـلَّ منـكِ الشـانُ ؟

وقوله أيضا في قصيدة " يا نفس" [3]:

يـا نفـسُ حتَّـامَ الفُـؤادُ محَلِّـقُ *** نحو السَّماءِ، وأنتِ في الشهوَاتِ؟

وقوله أيضا في قصيدة" أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم" [4]:

محمد هل لي بغوث من ال *** حوض يوم القِيَامة من رَاحَتَيك؟

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص329.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص9.

[3] سعد مردّف، يوميات قلب، ص12–13.

[4] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11–12.

و هلْ يَشْتَفي القَلْب مِنْ نَظْرَة *** إلَيكَ فَيَسْبَحُ في شَاطِئيك؟

وهل يَغنَمُ الفوزَ من ذِي الجلا *** لِ فيلقاكَ، يلقي سناَ نَاظِريك؟

فمما يظهر من أمثلة، نجد الأسلوب الاستفهامي يتحقق بحرف ك: هل، أو باسم ك: من، وقد يكون بغير ذلك باستخدام فعل أو من خلال السياق فيفهم من خلال النظم الصوتي للتركيب على مستوى القصيدة.

وبذلك فإنه يتجلى من خلال استخدام تركيب إخباري في سياق إنشائي طلبي و يحصل ذلك بالاستعانة بأداة من أدوات الاستفهام إضافة لاستخدام التنغيم الصوتي الدال على أسلوب الاستفهام؛ لطلب معلومة من المخاطب أو السامع يجهلها المتكلم.

كما قد يتمظهر أسلوب الاستفهام في شعر سعد مردف في شكل مخالف للتصور النموذجي لهذا الأسلوب، بحيث يعرف من سياق التركيب ويفهم منه ضمنيا، و هو بذلك لا يحتاج لأداة من أدوات الاستفهام المعروفة، بل إنه قد لا يحتاج إلى إجابة من المتلقي ورد على ما جاء في سطر البيت من استفهام، ما يجعله يحتمل العديد من المعاني والدلالات المفتوحة، وذلك نحو ما جاء في المثال الثاني (قصيدة يا نفس) مما أوردناه من نماذج للاستفهام.

. أسلوب التعجب

يصنف التعجب ضمن الأساليب اللغوية الإنشائية الغير طلبية، وهو أسلوب للتعبير عن الدهشة والاستغراب من شخص أو فعل صدر عنه أو شيء ما، كما قد يستخدم للتعبير عن الاستعظام أو الاستهجان.

وغالبا ما يأتي بصيغتين قياسيتين هما: " ما أفعله " و" أفعل به"، ولا يمنع ذلك اتخاذه لصور و أشكال أخرى، فقد يأتي التعجب في صيغ متنوعة خلافا لصورته القياسية كالنداء والاستفهام، وقد يفهم ضمنيا من معنى السياق.

ومن نماذج استخدام هذا النوع من الأساليب في شعر سعد مردف من خلال ديوانية " حمامة وقيد" و " يوميات قلب" نذكر الآتي:

قوله في قصيدة " لغة الضاد" [1]:

مـا أعـذبَ الكلمَـاتِ فيـكِ رقيقَـةً *** وألذَهُـــــنَّ يـَزِينُهُـــــنّ بيـَـــانُ

وقوله أيضا في قصيدة " حمامة وقيد" [2]:

وَيْلٌ لَهَا إِنَّ الحَيَاةَ طَلاَقَة، *** فَعَلاَمَ تُسْلِمِ نَفْسَهَا السَجَّانا؟!

وقوله في قصيدة "يا نفس"[3]:

وسوَاســـةٌ، خناسَـــة فكأنمَـــا، *** إبلـيسُ أنـتِ، أقَـامَ فِـي جَنبَـاتي!!

وقوله في قصيدة " نشيد أمّ المدارس"[4]:

ربَّت علـى الأخـلاقِ مـن حلُّوا بهـا *** بُشـرَى لهـم، مـا أحسـنَ التوجيهَـا!

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص9.

[2] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

[3] سعد مردّف، يوميات قلب، ص12.

[4] سعد مردّف، يوميات قلب، ص123.

ولقد وردت أغلب أساليب التعجب المضمنة شعر سعد مردف (من خلال المدونتين)، على صيغة: " ما أفعل"، سوى عدد قليل مما يفهم من خلال سياق النص.

فمن التعجب ما جاء مصحوبا بصيغة الاستفهام، مثلما هو في المثال الثاني المقتبس من قصيدة " حمامة وقيد"، إذ يسأل الشاعر متعجبا من سلوك الحمامة بتركها الريف الفسيح واتجاهها نحو المدينة والعمران والاستقرار في عمارة مبنية من الاسمنت موصدة الأبواب والنوافذ من كل جانب؛ شبهها الشاعر بالسجن، والبشر ساكنها بالسجان إذ يقول سائلا متعجبا: فَعَلاَمَ تُسْلِم نَفْسَهَا السَجَّانا؟!، وسبب تعجب الشاعر يرجع لسلوك الحمامة الغريب الذي يصعب فهمه وتفسيره.

كما يظهر المثال الثالث تعجب الشاعر من عمل نفسه التي شبهها في ما تفعله بإبليس والعياذ بالله، وذلك لأنها أمارة بالسوء وتؤدي به إن سايرها إلى معصية الخالق عز وجل.

ويوضح المثال الأول المقتبس من قصيدة " لغة الضاد" استخدام الشاعر للصيغة القياسية لأسلوب التعجب" ما أفعل / ما أعذب" في سياق إبداء تعجبه من جمال اللغة العربية؛ فيظهر إبداع الشاعر في استخدام هذا الأسلوب على مستوى النص وربطه بالصور البيانية.

. أسلوب الأمر

يمكن تعريف الأمر على أنه طلب فعل الشيء في صيغة الوجوب والإلزام، على أن المخاطب أو المأمور أدنى منزلة من المتكلم أو الآمر، بحيث يكون ملزما على تنفيذ طلبه ومجبرا عليه[1].

وللأمر أربع صيغ يتحقق بأحدها:

. فعل الأمر: وذلك نحو قوله تعالى: { يَا يَحْيَى **خُذِ** الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا} } [مريم: 12]

. المضارع المقترن بلام الأمر: وذلك نحو قوله تعالى: { وَلْيَكْتُبْ بَيْنَكُمْ كَاتِبٌ بِالْعَدْلِ } [البقرة: 282]

. اسم فعل الأمر: وذلك نحو قوله تعالى: { وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ } [يوسف: 23]

. المصدر النائب عن فعل الأمر: وذلك نحو قوله تعالى: { فَمَنْ عُفِيَ لَهُ مِنْ أَخِيهِ شَيْءٌ فَاتِّبَاعٌ بِالْمَعْرُوفِ وَأَدَاءٌ إِلَيْهِ بِإِحْسَانٍ} [البقرة: 178]

ومن نماذج استخدام هذا النوع من الأساليب في شعر سعد مردف من خلال ديوانية " حمامة وقيد" و " يوميات قلب" نذكر الآتي:

قوله في قصيدة " لغة الضاد" [2]:

فترفَّعِـــي مَـــا لاَحَ نجـــمٌ شـــارقٌ *** و تشَـامخِي مَـا طـابَ منـكِ لسَـانُ
وامضِـي علَـى دربِ الخُلـودِ وأبشِـرِي *** "إن المخَـــاوِفَ كلهُـــنَّ أمَـــانُ"

[1] ينظر بتوسع أكثر: دايم عبد الحميد، الأمر والنهي وأثرهما في الأحكام الشرعية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في العلوم الإسلامية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012–2013، ص7– 9.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص9.

وقوله في قصيدة " رجاء "[1]:

يـــا لَيـــلُ خَيِّـــم إننِـــي *** ملَّـــت جفُونِـــي العَالمَـــا
أرسِـــل سَتائِـــرَكَ التِـــي *** تحكِـــي فـــؤادِي العاتِمَـــا
ولْتُنْسِـــني مـــا أشتَكِـــي *** همَّـــا لظَهـــرِي قاصِمَـــا
لتكُـــن حكِيمِـــي طالمـــا *** كَـــانَ الزمَـــانُ الحاكمَـــا
ذكِّـــر فُـــؤادِي أنَّـــهُ *** يَومًـــا سيغـــدُو باسِمَـــا

وقوله أيضا في قصيدة " هدية"[2]:

خُذهَـــا إليـــكَ رجـــاءً *** كقِطعَـــةٍ مِـــن لهيـــبِ

فنلاحظ من خلال المثال الأول المقتبس من قصيدة " لغة الضاد" بأن أسلوب الأمر يحمل غرضا بلاغيا يتمثل في النصح والتوجيه، حيث يختم الشاعر قصيدته في مدح اللغة العربية، بوصايا ونصائح في قالب من المدح والتمجيد للغة العربية وتثبيت لعلو شأنها ورقي مكانتها.

أما في المثالين الثاني و الثالث فإن الأمر أقرب لتأدية غرض الرجاء منه إلى الإلزام والاستعلاء، بحيث يظهر من خلال المثالين بأن لا سلطة للشاعر أو المتكلم على المخاطب أو المأمور لإلزامه و إجباره على تنفيذ الأمر، إنما أسلوب الأمر جاء لتأدية غرض بلاغي هو الرجاء، أو الطلب برفق والسؤال وليس الإلزام، حتى أن الشاعر يصرح في المثال الثالث (قصيدة هدية) بغرضه حين يتبع فعل الأمر" خذها" بكلمة " رجاء"

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص15.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص96.

للتوسل والطلب بلين، ليثبت الشاعر في هذا المثال بأنه أدنى منزلة من المأمور أو أنه لا يملك سلطانا عليه بحيث يترجاه لتلبية طلبه.

وإن كان في ذلك إشارة لضعف الشاعر عند السؤال، عدد من المواضع والسياقات إلا أن فيه إشارة لتواضعه وتخلقه وصفاء سريرته.

3. الظواهر

تتشكل على المستوى التركيبي للنص الأدبي جملة من الظواهر التركيبية المتنوعة، و التي تعد بمثابة السمة البارزة المميزة للنص عما سواه من النصوص الأدبية، وتخضع مثل هذه الظواهر اللسانية للدراسة والتحليل ضمن ما يسمى بعلم التركيب.

ويمكن تعريف الظاهرة النحوية على أنها مجموع القواعد التي تعرف بها أحوال الكلمة مفردة وضمن سياق التركيب، لتحديد قواعد تنظم الاستعمال الصحيح للغة العربية، بما يكفل عدم الوقوع في الخطأ في عملية تأليفه للكلام من خلال معرفته لقواعد الاستعمال الصحيح للغة[1].

وعليه فإن ((علم التراكيب يدرس العلاقات بين الكلمات وبعضها . داخل السياق . هادفا إلى إقامة روابط معنوية بين أجزاء الجمل المرتبة والمؤلفة تأليفا تاما؛ مما يكشف عن شحنات دلالية عديدة تتبين من خلال هذه العلاقات الأفقية))[2].

[1] ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة مصر، ط: 2، 2008، ص1342.

[2] محمد السيد مطر، أسلوبيات: علم الأسلوب.. مفاهيم وتطبيقات: محمود حسن إسماعيل نموذجا، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، 2016، ص183.

والواقع أن الفكرة والنظم في القصيدة كانت ولازالت تشكل مركز اهتمام الشاعر في القصيدة، أما ما دون ذلك مما يساهم في بناء تراكيب القصيدة من نحو وصرف فكان بعيدا نسبيا عن دائرة اهتمام الشاعر.

فلم يكن النحو وقواعد تأليف التراكيب في الجملة شيئا يلزم الشاعر ويحظى باهتمامه، بل كان اهتمامه بالإبداع . والذي تشكل القواعد قيدا من قيوده وفق ما قد يرى . عن طريق إيجاد النسق المناسب الذي تنتظم وفقه الكلمات بأسلوب إبداعي ضمن التركيب، أما القواعد فإننا تعمل بشكل آلي، وقد يتم تحويرها أو تعديها وفق ما يخدم أسلوب الشاعر((بحيث يعمد المبدع إلى تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة فيقدم ما حقه التأخير كالخبر أو المفعول به ويؤخر ما استحق التقديم كالمبتدأ أو الفعل ويكون ذلك لغرض فني أو جمالي يود تحقيقه. وهذه الظاهرة تمنح المبدع الحرية كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقا للتأثير الذي يريد تحقيقه، ويتأتى له ذلك من خلال اعتماده بالرتب غير المحفوظة للكلام التي تفسح المجال أمامه للتصرف في بعض مواقع الكلمات تقديما أو تأخيرا))[1].

وهو ما يجعل لكل نص شعري خصوصياته، بحيث تطفو وتبرز على سطحه مجموعة من الظواهر التركيبية التي تميزه عما سواه، وكذلك كان الأمر في شعر سعد مردف الذي تميز بجملة من الظواهر التركيبية على مستوى النص الشعري لعلنا نذكر فيما يلي بعضا منها.

فمن بين أهم الظواهر التركيبية التي يمكن أن نحصيها في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه" حمامة وقيد" و" يوميات قلب" نذكر الآتي:

[1] عبد الله خضر حمد، السبع المعلقات: دراسة أسلوبية، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2017، ص38.

أ . الحذف

الحذف ظاهرة تتسم بها كثير من لغات العالم، إلا أنها قد تبدو أكثر وضوحا في بعض اللغات من أخرى، واللغة العربية واحدة من هذه اللغات التي يعد فيها الحذف سمة بارزة وظاهرة مترسخة على البنى الإفرادية المكونة لتراكيبها.

ويحدث الحذف . بوصفه انحرافا عن مستوى التعبير اللغوي العادي . عن طريق العدول عن ذكر أحد طرفي الجملة؛ المسند أو المسند إليه لغرض أسلوبي ما، غالبا ما يرتبط بالاختصار أو ما يمكن معرفته وفهمه بناء على القرائن الدالة عليه، ليترك الشاعر المجال لمخيلة القارئ لتصور ما خفي دلالات ومعاني.

يعرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: ((هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فانك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون بيانًا إذا لم تبن))[1]

فالجرجاني أشار إلى الجمال الذي يحدثه الحذف في التركيب، وأن وجود الحذف لا يعني عدم وجود المعنى أو نقصه، بل إننا نجد ترك الذكر أبلغ و أفصح من الذكر، وأكثر إبانة عن المعنى وأجمل أداء للغة.

فيظهر بذلك أن الأخذ بمسلك الإيجاز في عرض المعنى هو أفضل الطرق وأوضحها وأفصحها للقارئ وأقصرها للمعنى ويظهر فيه جوهر التعبير وروعة الأسلوب ودقة البيان، ولأن ((المتلقي يستهويه الشيء الغامض المستتر فإن الحذف يثير في

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1990، ص106.

النفس التشويق إلى معرفة المحذوف، ثم اللذة الجمالية بعد التوصل إليه؛ فتأنس به النفس وترتاح إليه))[1].

والتركيب ضمن هذا المفهوم هو بمثابة تحول يحفز القارئ لاستحضار النص الغائب((كما أنه يثري النص جماليا، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته))[2].

تتعدد مواضع الحذف في الجملة حسب موقعيته من السياق الذي يدعم وجوده والقرائن التي تدل عليه، لذلك فإن بالإمكان حدوث هذه الظاهرة اللغوية الأسلوبية في أي موضع من التركيب، وهي عموما لا تخرج عن الآتي[3]:

. الحذف في الجملة الاسمية: ويختص بأحد هذه المكونات: المبتدأ . الخبر . المضاف والمضاف إليه . الصفة والموصوف.

. الحذف في الجملة الفعلية: ويختص بأحد هذه المكونات: الفعل . الفاعل . المفعول به . المفعول فيه . الحال.

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة: قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص309.

[2] عبد الله خضر حمد، السبع المعلقات: دراسة أسلوبية، ص45.

[3] ينظر: يونس حمش خلف محمد، الحذف في اللغة العربية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، العراق، مج: 10، ع: 2، ص280–303.

ومما ميز شعر سعد مردف على مستوى البنية التركيبية توظيفه تقنية الحذف، ضمن محاولته ترك مساحة للإبداع من خلال تفاعل القارئ مع النص محاولة لإجلاء ما خفي من دلالات ومعاني غابت بغياب جزء من النص، حيث يعد هذا النمط الشعري درجة عالية من إتاحة إمكانية تفاعل القارئ مع النص الشعري وإشراكه في عملية إنتاج النص.

ونذكر فيما يأتي بعضا من مظاهر الحذف التي تم تسجيلها في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه " حمامة وقيد " ويوميات قلب":

فمن ذلك قول الشاعر في قصيدة " يا شعر" من ديوان "يوميات قلب" [1]:

. حذف الخبر

وعَـــن حالِـــي ومـــا أشكُـــو *** أجبـــتُ النـــاسَ: لاَ بَاسَـــا

حيث يظهر من خلال هذا المثال حذف خبر لا النافية للجنس، تحقيقا للأغراض البلاغية والفائدة الإبلاغية وحتى خدمة للضرورة الشعرية، فاكتفى الشاعر بذكر اسم لا، واكتفى به عن ذكر الخبر، وهما مما تعارفت عليه العرب في الاستعمال عند التقاء لا النافية للجنس مع كلمة (بأس)، من أنهم يقومون بحذف الخبر و يكتفون بإيراد اسم لا، وذلك لتأديتها المعنى غير منقوص دون ما حاجة إلى تضمين خبر لإجلاء المعنى أو تحقيق اكتماله.

وقوله كذلك في قصيدة " أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم"[2]:

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص14.

[2] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11-12.

حذف الفاعل

وهل يَغنَمُ الفوزَ من ذِي الجلا *** لِ فيلقاكَ، يلقي سناَ نَاظِريك

ومما وقع من حذف في شعر سعد مردف من خلال هذا المثال، حذفه للفاعل وعدم تصريحه به، واكتفى بإيراد الفعل والمفعول به، وفي ذلك اقتصاد في الكلم وبلاغة في تأدية المعنى، من خلال عدم التصريح بالمسند إليه والاكتفاء بما يحمله النص من قرائن تدل عليه، فيظهر إبداع الشاعر ههنا في تأليف التركيب ليحمل معاني راقية وأحاسيس وعواطف جياشة، تنم عن حب الشاعر الكبير للنبي صلى الله عليه وسلم وشوقه إليه، وهذا بأسلوب بليغ ذو بعد جمالي فني أصيل.

وقوله في قصيدة " حمامة وقيد" من ديوان " حمامة وقيد"[1]:

حذف المبتدأ

أنَا قَلْبُ هَذَا الرحبِ، أَيْنَ شُموخُه؟ *** مُتَوثب، أَتَجَاوَزُ الأَزْمَان

فالمبتدأ في هذا المثال محذوف يعود على الشاعر، إذ انتهي الشطر الأول من البيت مباشرة باستفهام، ليبتدأ الشطر الثاني منه بخبر تليه جملة فعلية.

وفي هذا التعبير بلاغة وجمال حيث يعمل الشاعر على جعل القارئ شريكا في إنتاج الناص، من خلال إتمامه وتأديته لما خفي من ألفا ومعاني واجتهاده في تحديدها والكشف عنها، ما ينجم عنه استمتاع القارئ بقراءة النص واستكشافه وإتمام ما نقص من أحجية تراكيبه للحصول على المعنى في ما بثه الشاعر من صور واستخدمه من أدوات في إنتاج النص وصياغة أفانينه.

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

وقوله في قصيدة"الشباب والعزوبة" من ديوان" يوميات قلب"[1]:

حذف المفعول به

إنَّ العزوبـــــةَ للشبـــــابِ مَسُوقَـــــةٌ *** هــم لــم يشــاؤوها ولاَ هــمْ شــاؤوا

يظهر من خلال هذا المثال حذف الشاعر للمفعول به (العزوبة) واكتفائه بإيراد الفعل إضافة إلى قرينة لفظية تدل على المفعول به، ولعل الضرورة الشعرية ومحاولة الشاعر الالتزام بالقافية والوزن هما ما جعلا الشاعر يحذف المفعول به أو يخالف الجملة الأولى من الشطر الثاني للبيت، حيث أن الأصل أن يقول: " هم لم يشاؤوها ولا هم شاؤوها"؛ والشاعر بهذا يتخلى عن المفعول به ولا يلزم نفسه به على اعتبار أن ما يسبق الفعل هو ما يفسر ما تم حذفه من لفظ ومعنى.

وقوله في قصيدة" حمامة وقيد" [2]:

حذف حرف الجر

وَيْلٌ لَهَا إِنَّ الحَيَاةَ طَلاَقَة، *** فَعَلاَمَ تُسْلِمِ نَفْسَهَا السَجَّانا

لقد قام الشاعر في هذا الموضع من القصيدة بحذف حرف الجر، حيث أن الأصل هو قول الشاعر: " فعلام تسلم نفسها للسجّانِ؟"، ولعل ذلك أيضا يعود للضرورة ضمن مقصد مماثلة قافية البيت مع باقي أبيات القصيدة، وهو ما لم يكن ليستقيم لو أوردها بحرف الجر؛ كما وقد جاءت لفظة "السجانا" أبلغ وأخف على اللسان ومنسجمة مع موسيقى القصيدة ووزن البيت من استخدامه لعبارة: " إلى

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص18.

[2] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

السجان" أو "للسجان"، وهي أعمق تعبيرا وأدق دلالة وأجمل وصفا وتصويرا لحال الحمامة والوضع الذي ساقت نفسها إليه.

فيظهر بذلك تمكن الشاعر الواضع في استخدام هذا المظهر الأسلوبي، والظاهرة التركيبية على مستوى النص الشعري، وما لها من دور وأثر جلي في عرض المعاني واستنباط الدلالات، تدفع القارئ للتفاعل مع النص والسعي وراء استكشاف جمالياته والوقوف على أهم مميزاته.

ب . الفصل والوصل

تتماثل الجمل في معانيها كما قد تتباين كذلك، في شكل من العلاقات المتشابكة بينها وبين مكوناتها داخل التركيب، وخلافا لذلك قد نجد جملة تتمم معنى أخرى ليستوجب ذلك وجود ربط بينهما، وبين هذا وذلك تتكفل بتحقيق الوصل والفصل بين الجمل وعناصر التركيب المختلفة عدد من الأدوات التي تكفل تحقيق هذا الربط أو القطيعة.

حيث إن ((العلم بمواقع الجمل، والوقوف على ما ينبغي أن يصنع فيها من العطف والاستئناف والتهادي إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها.أو تركها عند عدم الحاجة إليها صعب المسلك، لا يوفق للصواب فيه إلا من أوتي قسطا موفورا من البلاغة ،وطبع على إدراك محاسنها،ورزق حظا من المعرفة في ذوق الكلام ،وذلك لغموض هذا الباب ودقة مسلكه وعظيم خطره وكثير فائدته))[1].

[1] شيماء محمد كاظم الزبيدي، الوصل والفصل/ علم المعاني، جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2011/04/23، 2020/01/05،

.http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=10&depid=3&lcid=5339

وهو ما يفضي بنا إلى أهمية الوصل والفصل في بناء التركيب وموقعه الحساس في الجملة، وما له من دور بلاغي وأثر معنوي جمالي في تأليفها، فما هو هذا الغرض وبما يتحقق؟

الوصل هو الربط، ويتحقق في التركيب بالربط بين جملتين فأكثر بواسطة حرف عطف فتعطف إحداهما على الأخرى، والفصل عكس ما سبق؛ فهو إيراد جملتين متتابعتين من غير حرف عطف يربط بينهما[1].

ولقد أورد عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز . في سياق حديثه عن الفصل والوصل . ما نصه الآتي: ((اعلم أنَّ العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها، والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، وممّاَ يتأتى لتمام الصواب فيه إلاَّ الأعرابٌ الخُلَّص وإلا قوم طُبعوا على البلاغة، وأوتوا فناً من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد))[2].

حيث نجد من خلال نص القول، أن الجرجاني ينوه إلى مسألة مهمة؛ وهي أن الفصل والوصل باب لا يخوض فيه إلا عارف بعلمي النحو والبلاغة متبحر في مسائلهما وتفصيلاتهما.

أما علة الوصل والفصل في النص فإنه عادة ما يتم الوصل بين جملتين بالواو لصلة بينهما في الصورة أو المعنى أو لدفع لبس، في حين يتحقق الفصل بترك الربط

[1] ينظر: عيسى علي العاكوب وعلي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية(المعاني . البيان . البديع)، منشورات الجامعة المفتوحة، طرابلس، ليبيا، ط: 1، 1993، ص398.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص152.

بين الجملتين إما لأنهما متحدتان صورة ومعنى أو بمنزلة المتحدتين، وإما لأنه واصلة بينها في الصورة أو المعنى[1].

وللفصل والوصل أدوات يتحقق بها على مستوى النص، باعتباره مظهرا نحويا ذو امتداد بلاغي؛ نوردها وفق الآتي[2]:

. أدوات الوصل: ويندرج ضمنها كل أداة تصل بين المفردات أو الجمل ليستقيم المعنى، وتأتي في مقدمتها حروف العطف لأصالتها في المضمار.

. أدوات الفصل: يتحقق الفصل في التركيب من خلال عدد من الأدوات:

واو الاستئناف، ثم، الفاء، أم المنقطعة، بل، الاستثناء المنقطع، ضمائر الفصل، حذف واو الربط، الجملة المعترضة.

ونذكر فيما يأتي بعضا من مظاهر الوصل والفصل التي تم تسجيلها في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه " حمامة وقيد " ويوميات قلب":

فمن ذلك نورد قول الشاعر في قصيدة " حمامة وقيد "[3]:

. الوصل بين الجملتين

فَكَأَنَّهاَ فِي السِّجْنِ،وَهِيَ طَلِيقَةٌ، *** وَكَأَنَّهَا عَمْيَاءُ، وَهِيَ تَرَاناَ

[1] شيماء محمد كاظم الزبيدي، الوصل والفصل/ علم المعاني.

[2] ينظر: مسرت جمال، بلاغة أسلوب الفصل والفصل في القرآن، مجلة الداعي، دار العلوم، ع: 6، 2010، .http://darululoom-deoband.com/arabic/magazine/tmp/1326692150fix4sub4file.htm

[3] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

وقوله في نفس القصيدة:

وُلِدَتْ مَوَاوِيلِي بِكُلِّ قَصِيَّة، *** وَنَمَتْ تُطَاوِلُ فِي السَّمَاءِ عَنَانا

وقوله أيضا في قصيدة " طبْ نَفساً " من ديوان " يوميات قلب"[1]:

فأبشـــــرْ طلعـــــةُ هلَّـــــتْ *** و أبشـــــرْ نلـــــتَ دنيَاكَـــــا

رعـــــاهُ الله مـــــن وجْـــــهٍ ، *** و أبقـــــىَ نـــــورَهُ ذاكَـــــا

فنلحظ مما سبق من نماذج آلية الربط بين مكونات التركيب على مستوى النص الشعري لسعد مردف، من خلال الربط بين الجمل والمفردات في سياق بناء التراكيب و تحقيق المعاني ووصلها عن طريق حروف العطف، مما يساهم في ربط الأفكار بعضها ببعض وتسلسل طرحها واتساقه، وربط المعاني بسياقاتها المختلفة.

ويظهر من خلال هذه النماذج ما لذلك من انعكاس على البنى المؤلفة للنص، وما يحدثه من دفع للبس وإجلاء للمعنى وربط للصور بعضها ببعض، يساهم في رفع قيمة النص في بعدها الإبداعي الجمالي والتصويري الفني.

. الفصل في التركيب

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة " أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم" من ديوان " حمامة وقيد"[2]:

إلَى وَجْهِكَ العَذْبِ ياَ سَيِّدِي *** إلِى الحُبِّ يَنْهَلُ مِنْ جَانِبَيْك

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص167.

[2] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص11-12.

وقوله من نفس القصيدة:

وأَنْتَ كَمَا أَنْت – مَرَّ الزَّمَا *** نِ – نَسِيمٌ مِنَ الحبِّ يَعْتَام أَيكْ

وقوله كذلك في قصيدة " حنين " من ديوان " يوميات قلب " [1]:

يـــا نـــورَ عينـــيَّ اللتيـــن اشتقتَـــا *** مـــن فـــيضِ نـــورِك فـــي سمـــاء بَهـــاكِ

وقوله في قصيدة " إلى السيد المدير" من ديوان " يوميات قلب" [2]:

وإخـــــــوتي صغـــــــارُ *** كبيـــــــرُهم صغـــــــيرُ

أنـــــا لهـــــم معيـــــلُ ، *** مِـــن الأسَـــى مجـــيرُ

نلحظ من خلال ما تم إيراده من نماذج شعرية بأن الفصل بين البنى التركيبية في النص الشعري، يتحقق ضمن مقصد العدول عن الربط والوصل عند إمكانية الاستغناء عنه وعدم الحاجة إليه، وخاصة في بعض المواضع التي تكون فيها الجمل متقاربة في المعنى إلى حد كبير أو الفصل اللازم لغرض دفع أسباب حدوث الالتباس في فهم المعنى بما يسمى بكمال الانقطاع؛ إذ قد يكون الفصل في بعض الأحيان أبلغ وأجزل وأكثر فخامة وحسنا و مقدرة على التأثير من الوصل.

فإننا قد نجد شطر البيت جملة إنشائية والآخر خبرية، أو نسجل وجود استقلال تام بين شطري البيت في المعنى وانفصال بحيث يصعب الربط بينهما، فيتعلق وضوح كل جملة ودقة تأديتها المعنى بانفصالها عن الأخرى، وهو مما يستوجب الفصل والقطع ويستحب فيه تأدية للمبنى وتحقيقا للمعنى.

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص161.

[2] سعد مردّف، يوميات قلب، ص161.

ج . التقديم والتأخير

التقديم والتأخير أو كما يسميه المحدثون بالانزياح التركيبي؛ ظاهرة نحوية بلاغية ذات أثر بين في إثراء اللغة وإنماء عناصرها، وهو مظهر من مظاهر النظم والتأليف، وصورة من الصور التي تتخذ فيها الألفاظ ترتيبا معينا يوافق غاية المتكلم بحيث تعد من محددات أسلوبه.

ويمكن تعريف هذه الظاهرة في أبسط صورها بأنها اتخاذ عناصر التركيب ترتيبا خاصا يخالف ترتيبها الأصلي في السياق، لغرض بلاغي ذو بعد جمالي يدركه المتكلم، بحيث يتقدم ما أصله التأخر في التركيب، أو يتقدم ما أصله التأخر فيه.

والحديث عن التقديم يقتضي بالضرورة التطرق للتأخير باعتبارها من الثنائيات التي تميز اللغة العربية، ((فمقام التقديم يباين مقام التأخير، كما يباين الحذف مقام الذكر، وعليه فإن الحديث عن التقديم هو بذاته حديث عن التأخير، لأن كلا الطرفين متقابلان، وذكر علّة أحدهما استلزام . بالضرورة . لذكر علّة المقابل))[1].

ويعرف عبد القاهر الجرجاني ظاهرة التقديم والتأخير في دلائل الإعجاز بقوله: ((هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان))[2].

[1] رضوان جمال الأطرش، الأسرار البلاغية لأسلوب التقديم والتأخير في القرآن الكريم: دراسة تحليلية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، مج: 7، 2016، ص169.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص85.

ويرى النحويون ((أن التقديم والتأخير من باب الاتساع والخروج من أصل الكلام لدواع عدة، كالأهمية والاهتمام، و التعظيم والتهويل، أو لمراعاة المعنى، فيكون التقديم ضربا من التوسع في الكلام))[1]

ويمكن تقسيم التقديم والتأخير من حيث حالات وقوعه في الجملة وطرفيه إلى عدد من الأنواع نورد أهمها في الآتي[2]:

- تقديم الخبر على المبتدأ
- تقديم الفاعل على الفعل
- تقديم المفعول به على الفاعل
- تقديم الصفة النكرة على الموصوف
- تقديم الجار و المجرور على الصفة

ونذكر فيما يأتي بعضا من مظاهر التقديم والتأخير التي تم تسجيلها في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه " حمامة وقيد " ويوميات قلب":

فمن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الشباب والعزوبة" من ديوان " يوميات قلب" [3]:

- تقديم الجار والمجرور على الفاعل

مَـا عَـادَ يطمَـعُ فـي الحضـارَة آدمٌ *** مِـن بعـدِ مـا رَجَعَـت بـهِ حَـوَّاءُ

[1] عبد الله خضر حمد، السبع المعلقات: دراسة أسلوبية، ص38-39.

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، السبع المعلقات: دراسة أسلوبية، ص39-44.

[3] سعد مردّف، يوميات قلب، ص18.

فيظهر من خلال المثال الآتي تقديم الجار والمجرور (في الحضارة) على الفاعل (آدم)، في نوع من التأكيد على نفي الفعل وبراءة الفاعل منه وعدم ارتباطه به.

ليتمظهر ترتيب يخالف النسق العادي المتوافق عليه للجملة، بما يخدم أغراض الشاعر الإبلاغية، وما لها من أبعاد جمالية على مستوى النص.

وقوله كذلك في قصيدة " حمامة وقيد"[1]:

. تقديم الفاعل على الفعل

وتؤُمُّ أَقْبِيَةَ القُرَى، وَوَرَاءَهَا *** سرح الطَبِيعَة يَسْحَرُ الأُعْيَانا

فنجد أن الشاعر في هذا الموضع من القصيدة قام بتقديم الفاعل على الفعل، ليصنع بذلك نوعا من التناغم اللفظي و المعنوي مع الشطر الأول من البيت، فقرينة النسبة تدل على أن فعل "السحر" ينسب لسرح الطبيعة، كما تدل قرينة العلامة أن "الأعيانا" هي ما وقع عليه فعل الفاعل وبذلك تكون مفعولا به.

وقوله في قصيدة " حمامة وقيد" [2]:

. تقديم الخبر على المبتدأ

بَحْرٌ أَنَا عِنْدَ المَسَاءِ تَجَنْدَلَت *** مِنْ حَوْلِه نَسَمَاتُهُ فَتَوَانَا

[1] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

[2] سعد مردّف، حمامة وقيد: مجموعة شعرية، ص42-43.

قدم الشاعر في هذا المثال الخبر " بحر" على المبتدأ (الضمير المنفصل: أنا)، ليثبت حجم ومنزلة المشبه به الذي شبه الشاعر به نفسه في صيغة التشبيه البليغ، وذلك قبيل المدح والتعظيم و التقوي بالمسند إليه أو المشبه به في هذا البيت.

وقوله كذلك في قصيدة " أطفالنا" من ديوان " يوميات قلب" [1]:

. تقديم الجار والمجرور على الفعل

الطفلُ في مدينتي بالكفرِ يستجيرْ *** و كلما استشاطَ مَزق الكتابْ

إن الترتيب المرجعي لكل من حرف الجر و الاسم المجرور يفترض مجيئه بعد الفعل والفاعل تباعا، إلا أن ذلك لا ينفي إمكانية مجيئه في غير هذا الموضع من الجملة، وتقدمه على ما يسبقه عادة من مكونات التركيب.

إذ يُظهر المثال الوارد أعلاه تقدم حرف الجر والاسم المجرور (بالكفر) على الفعل (يستجير)، كما يظهر . في نفس الوقت . أيضا تقدم الفاعل (الطفل) على الفعل (يستجير)، فأصل الجملة هو: يستجير الطفل في مدينتي بالكفر، فغير الشاعر تنسيق الجملة، من خلال تقديمه ما حقه التأخير وتأخير ما حقه التقديم، في سبيل تحقيق مقصد بلاغي ذو بعد جمالي في النص الشعري على مستوى القصيدة.

خلاصة

من خلال ما سبق طرحه في هذا الفصل، نخلص إلى تميز البنى التركيبية المؤلفة لقصائد الشاعر سعد مردف وذلك لتوافرها على جملة من الخصائص والمميزات التي تتمظهر على المستوى التركيبي للغة النص.

[1] سعد مردّف، يوميات قلب، ص159.

حيث يظهر بأن هناك نوعا من التماثل والانسجام بين مختلف البنى الإفرادية التي يتألف منها التركيب، في انعكاس واضح لاختيار واستعمال الشاعر للبنى. ما أسهم في تحقيق درجة كبيرة من التناسب كان لها أثر جمالي محسوس.

وعليه، فإننا نلمس تشكل جملة من الظواهر التركيبية على مستوى النص، والتي تعد من الصفات المميزة لأسلوب الشاعر.

فما يمكن أن نحصيه من هذه الظواهر التي ثبت وجودها في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه" حمامة وقيد" و" يوميات قلب" نذكر: الحذف، الفصل والوصل، التقديم والتأخير.

كما يظهر الميل الواضح من طرف الشاعر لاستخدام الأساليب الخبرية في مقابل عزوفه عن استخدام الأساليب الإنشائية في كثير من المواضع التي قد تقتضيها، ولعل ذلك يعود إلى أن الشاعر كان في أغلب أحواله مقام التعبير عن تجارب حياته وخبراته ونقل عواطفه وأحاسيسه من خلالها.

خاتمة

بهذا نصل إلى خاتمة هذا البحث المعنون بـ ((المستويات اللسانية في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه: "يوميات قلب" و"حمامة و قيد"))، لنحاول إجمال أهم ما توصلنا إليه من نتائج في جملة من النقاط.

وبناء عليه، فقد خلصت الباحثة . من خلال هذا البحث . لجملة من النتائج يمكن حصرها إجمالا في الآتي:

-تتجلى مظاهر الانسجام الصوتي في شعر سعد مردف، بما يتوافق وتحقيق الأغراض الجمالية و الأهداف التبليغية للنص.

-يتضح الانسجام من خلال الانتقال الذي يحدث بين الحركات في الكلمات بما يحقق التوافق الصوتي.

-يتحقق الانسجام الصوتي في الإبدال عن طريق الانسجام بين صفات الأصوات ومخارجها في الكلمة الواحدة.

-أبدع الشاعر في التصوير الجمالي لذلك التناغم بين اللغة النصية والوجدان العاطفي داخل النص من خلال تحقيقه الانسجام الصوتي على مستوى مختلف البني المؤلفة للنص.

-يتشكل الجرس اللفظي في النص من خلال مبدئي المجاورة اللفظية والمجاورة الدلالية.

-يظهر حسن انتقاء للشاعر للألفاظ للمشكلة للنص الشعري بما يكفل تحقيق انسجام الحروف وتناغم أصواتها مع محتواها الدلالي وتوافق حركاتها، الأمر الذي انعكس على تحسين وقع جرس اللفظ على السمع وإثارة انفعال النفس معه.

-يساهم التجانس الصوتي في كثير من الأحيان في إحداث نوع من الجرس الموسيقي المتماثل.

-يظهر حضور ظاهرة الجرس الصوتي في النص الشعري لسعد مردف من خلال جملة من المظاهر الصوتية المثبتة على مستوى النص أهمها: تكرار الحرف . التجانس الخلفي الأمامي . تماثل الكلمات في الحرف الواحد أو ما يسمى بالاستعمال الأمامي للأبيات المتتابعة . تماثل الكلمتين في كل الحروف . التماثل في الوزن مع تضمن حرف المد.

-يتميز التكرار بدور هام في جمالية الإيقاع، إذ يحقق توازنا موسيقيا في النص يؤثر به على المتلقي.

-يتحقق التكرار في شعر سعد مردف من خلال جملة من المظاهر تثبت حضوره على مستوى النص أهمها:

-التكرار الصوتي . تكرار مفردات . تكرار بنية تركيبية . تكرار صور.

-تتمثل وظيفة التوازي الصوتي في النص في إشباع الرغبة السمعية عند المتلقي، نتيجة توالي المقاطع المتتابعة والمتناسقة.

-نميز حضور التوازي الصوتي في شعر سعد مرادف من خلال ثلاثة أشكال نوردها وفق الآتي:

- التوازي الصوتي الحرفي؛ وهو التوازي الصوتي القائم على مستوى الحرف.
- التوازي الصوتي الكلمي؛ وهو التوازي الصوتي القائم على مستوى الكلمة.
- التوازي الصوتي التركيبي؛ وهو التوازي الصوتي القائم على مستوى التركيب.

-يقوم التوازي الصوتي الكلمي بربط أجزاء النص، وإثارة انتباه القارئ، فضلا عن خلق نبرة موسيقية وانسجام دلالي مميز، وقد تم تسجيل استخدمه في شعر سعد مردف من خلال المظاهر الآتية:

- التضاد
- التصريع
- الاشتقاق
- رد العجز إلى الصدر

-يُعدّ استخدام السوابق في النص الشعري إحدى استراتيجيات التعابير اللغوية التي تحمل معاني يريد الشاعر إبرازها وإيصالها إلى المتلقي بنوع من الاختصار، وهو أحد الأساليب المميزة للنصوص اللغوية في شعر سعد مردف.

-تلحق اللواحق أواخر الكلمات بزيادة حرف أو حرفين لتغير بذلك هيكل بناء الصياغة الجديدة للفظ، لم يكن موجودا من قبل، تؤدي في الغالب إلى تغيير دلالات لغوية متعددة.

-تنوّعت الأفعال في قصائد شعر سعد مردف، بأزمنتها، الماضي منها والمضارع بحركاته الإعرابية(النصب أو الرفع أو الجزم).

-تتوزع الأفعال بين قصائد الشاعر سعد مردف بصورة واسعة، وبكثرة مُلاحظة لها داخل نصوصه الشعرية، كما تتنوع أزمنتها بين الماضي والمضارع والأمر، وتختلف مرات ورود هذه الأزمنة حسب كل قصيدة.

-كان الزمن الماضي المستعمل في أغلب القصائد يدل على مختلف الأزمنة وهذا ما أضفى جمالا إيقاعيا وأدبيا على هذه الأبيات يرجع ذلك إلى عدة أسباب من بينها التلاعب باستعمال الزمن الماضي. لذلك لاحظنا كثرة وروده في مختلف قصائد الديوانين.

-تنوعت المصادر الاشتقاقية في شعر سعد مردف؛ إذ لاحظنا استعمال المصدر الميمي والصناعي في أمثلة متعددة اقتصرنا على ذكر بعضها وفصلّنا أكثر في طرح أمثلة عن استعمال باقي الاشتقاقات.

- تـ

عددت استعمالات اسم الفاعل واسم المفعول في لغة سعد مردف يرجع ذلك –غالبا– لتنويع حمل دلالات أزمنة الأفعال بين المستقبل والحال وحدوث الفعل في المستقبل أيضا.

-تنوّعت صيغ المبالغة في شعر سعد مردف بشكل ملحوظ، ولعل السبب وراء ذلك التنوع هو تنويع الدلالات المُراد من الاستعمال حسب السياق، فكما أن لكل صيغة ميزة فإن

لها دلالة مختلفة عن غيرها وهذا مبدأ اعتُمِد من طرف الشاعر من أجل رصد أكبر عدد من الدلالات المتنوعة.

-السمة البارزة على التشكل العام لأنواع التراكيب المؤلفة للنص الشعري لسعد مردف، هي غلبة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية، حيث تسود الجمل الفعلية في أغلب قصائد ديواني الشاعر.

-يظهر بأن هناك نوعا من التماثل والانسجام بين في شعر سعد مردف في اختيار واستعمال البنى التركيبية المؤلفة للنص الشعري، بحيث عرف المستوى النحوي تعادلا يوحي إلى نوع التكافؤ والمعادلة بين المستويين الدلالي والإيقاعي، مما أسهم في تحقيق درجة كبيرة من التناسب كان لها أثر جمالي محسوس.

-غالبا ما كانت الأسماء تستخدم للوصف والتعبير عن صفات ورسم معالم محددة يبتدعها الشاعر، والتعبير عن عواطفه.

-يعتمد النص . باعتباره بنية متماسكة . على مجموعة من الأدوات والروابط التي تساهم في ترابط مكوناته وتحقيق الانسجام على مستوى النص، من خلال توظيف مجموعة من العناصر الإحالية المهمة في تحديد الدلالات العامة و توضيحها، ونلاحظ في هذا السياق . من خلال ما تم دراسته من نماذج . ميل الشاعر الواضح إلى استخدام الضمائر المتصلة واستغنائه بها عن الضمائر المتصلة في كثير من قصائده.

-إن أهم ما يحدد وجود الضمائر في القصيدة هو موضوعها، فإن كان الشاعر في مقام الحديث عن نفسه ووصف أحاسيسه ومناجاة من يحتاجه، فإنه سيستخدم بكثرة ضمير المتكلم، وأما إذا كان يصف فيها البعيد والغائب فإنه سيكثر من استخدام ضمير الغائب؛ فإذا كانت القصيدة عبارة عن رد أو وصف أو مدح أو ذم، فإن ضمير المخاطب سيطغى على القصيدة ويغلب على تراكيبها.

-لا يقتصر دور الحروف في الربط بين الوحدات المؤلفة للكلام فقط، بل يتعدى ذلك لتحقيق أدوار ومعاني إضافية أخرى داخل التركيب ومنه إلى النص.

-كأي فصيلة من الفصائل النحوية على مستوى التركيب ، تتمظهر ظاهرة التذكير والتأنيث من خلال عدد من المظاهر والصور إلي تثبت وجوده داخل التركيب كان أهمها في شعر سعد مردف: الضمائر . أسماء الإشارة . الوصف . الخبر . الفعال . المفرد والمثنى والجمع.

-راوح الشاعر في قصائده بين استخدامه للمفرد أحيانا والجمع أحيانا أخرى بحسب ما تقتضيه غاياته ومناسبة الحال وموضوع القصيدة، في حين نجد أن استخدامه للمثنى كان نادرا واقتصر على ما دعت إيه الحاجة.

-نجد أن حضور الأسلوب الخبري في شعر سعد مردف كبير واستخدامه في صياغة التراكيب مرتفع إلى حدّ ما، إذا ما قيس ذلك بمدى استخدام الأساليب الإنشائية، ذلك أن الشاعر في مقام التعبير عن تجارب حياته وخبراته لينقل من خلال ذلك عواطفه و أحاسيسه ومكنونات نفسه.

-تفاوتت الأساليب الإنشائية في نسب ورودها من قصائد إلى أخرى، ومع ذلك فإن حضورها باد وبارز من خلال ما تحدثه من أثر على بناء وهيكلية القصيدة وما تعكسه من أثر جمالي في القصيدة.

-من أهم الأساليب الإنشائية المضمنة شعر سعد مردف وأكثرها تواترا في ثنايا قصائده نذكر: النداء . الاستفهام . التعجب . الأمر .

-تتشكل على المستوى التركيبي للنص الأدبي جملة من الظواهر التركيبية المتنوعة، و التي تعد بمثابة السمة البارزة المميزة للنص عما سواه من النصوص الأدبية، ومن بين أهم هذه الظواهر التي يمكن أن نحصيها في شعر سعد مردف من خلال ديوانية " حمامة وقيد " و" يوميات قلب" نذكر: الحذف . الفصل والوصل . التقديم والتأخير.

-تتعدد مواضع الحذف في الجملة حسب موقعيته من السياق الذي يدعم وجوده والقرائن التي تدل عليه، لذلك فإن بالإمكان حدوث هذه الظاهرة اللغوية الأسلوبية في أي موضع من التركيب، ومن بين أهم مواطن الحذف التي تم تسجيلها في شعر سعد مردف من خلال ديوانيه نذكر: حذف الخبر . حذف الفاعل . حذف المبتدأ . حذف المفعول به . حذف حرف الجر.

-تعد ظاهرتي الوصل والفصل من بين الظواهر الأسلوبية المميزة في صياغة التركيب في شعر سعد مردف.

-يعد كل من التقديم والتأخير من بين أهم ظواهر النظم والتأليف في شعر سعد مردف، ويبدو حضوره متجليا من خلال عدد من المظاهر التي تم تسجيلها في شعر سعد مردف أهمها: تقديم الجار والمجرور على الفاعل . تقديم الفاعل على الفعل . تقديم الخبر على المبتدأ . تقديم الجار والمجرور

والله أعلم وأحكم

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1. القرآن الكريم
2. سعد مردف، يوميات قلب، مطبعة دركي الوادي، المغير، الوادي، ط:1، 2005.
3. سعد مردف، حمامة وقيد، مطبعة مزوار، المغير ، الوادي، ط:1، 2010.

المراجع

أ. الكتب

1. إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، دار قباء ، القاهرة، مصر، 2000.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط:5، 1981.
3. إبراهيم جابر علي، البنية الصوتية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2014.
4. أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط:1، 2010.
5. أحمد الحملاوي، شذى العرف في فن الصرف، تح: أحمد سالم، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط: 1.
6. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط: 2، 2013.
7. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة مصر، ط: 2، 2008.

8. أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1989.
9. خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2000.
10. رضي الدين الاسترابادي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تح: حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي ويحي بشير مصطفى، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط:1، 1966.
11. ابن عصفور الاشبيلي، الممتع في التصريف ، تح: نصر الدين قباوة، دار المعرفة، بيروت،لبنان، ط: 1، 1987.
12. أشواق محمد النجار، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، دار دجلة، عمان، ط: 1، 2006.
13. الراغب الأصبهاني، المفردات في غريب القرآن، تح: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
14. أبو البركات الأنباري، الوجيز في علم التصريف، تح: علي حسين البواب، دار العلوم للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط:1، 1982.
15. أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا.
16. أندريه مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، تح: سعدي زبير، دار الآفاق، الجزائر، ط: 1.
17. أنور عبد الحميد الموسى، أبجديات اللغة وعلم الأصوات واللسانيات، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:1، 2015.
18. إيمان خضر الكيلاني ، بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره ، دار وائل للنشر ، عمّان، الأردن، ط:1، 2008.

19. أيمن أمين عبد الغني، الموسوعة الشاملة في النحو والصرف، مر: عبده الراجحي ورشدي طعيمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2012.
20. بدر الدين العيني، ملامح الألواح في شرح مراح الأرواح في الصرف لأبي الفضائل أحمد بن سعود، تح: محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2014.
21. برجشتراسر، التطور النحوي في اللغة العربية، تر: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1994.
22. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط :1، 1983.
23. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1979.
24. أبو يعلى عبد الباقي التنوخي، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط: 2، 1978.
25. ثامر إبراهيم محمد الصاروة، أساسيات في النحو والصرف، دار جليس الزمان للنشرو التوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2011.
26. عمر بن ثابت الثمانيني، شرح التصريف، تح: ابراهيم بن سليمان البعيمي، مكتبة الرّشد للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط: 1، 1999.
27. الجاحظ، البيان و التبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج: 1.
28. الجرجاني، التعريفات، تح : محمد علي أبو العباس، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:1، 2009.

29. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1990.

30. ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر.

31. ابن جني، التصريف الملوكي، مطبعة شركة التمدن الصناعية ، مصر، ط:1.

32. ابن جني، سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2000.

33. ابن الحاجب، الكافية في علوم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر.

34. حسن ظاظا، اللسان والإنسان: مدخل إلى معرفة اللغة، دار القلم، دمشق، سوريا، 1990.

35. حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

36. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، دار رسلان، دمشق، سورية، 2013.

37. خالد مصطفى الدمج، النخبة الصرف من أحكام علم الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2016.

38. ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط:1، 2004.

39. خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ، بغداد، العراق، 1983.

40. رابح بومعزة، النحو والصرف العربي: تحليل لساني لمفردات المقياس (الميزان الصرفي) وثنائية البنية السطحية والبنية العميقة، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2008.

41. راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

42. رمضان عبد التواب، التطور اللغوي، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:3، 1993.

43. روبير مارتان، مدخل للفهم اللسانيات، تر: عبد القادر مهيري، مر: الطيب بكوش، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط:1، 2007.

44. رومان جاكبسون، قضايا شعرية، تر: محمد الولي ومبارك الحنون، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط: 1، 1988.

45. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1973.

46. سامي الجبوري، شعر ابن الجوزي: دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2011.

47. سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية ، دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان، الأردن، ط: 1، 2011.

48. ابن السراج، الاشتقاق، تح: محمد صالح التكريتي، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، ط:1، 1973.

49. ابن السراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.

50. سميرة حيدا، علم الصرف: لبنات وأسس، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب.

51. سيبويه ، الكتاب ، تح : عبد السلام هارون ، ط:2 ، القاهرة ، مطبعة الخانجي، 1982.
52. عبد الرحمان جلال السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان.
53. إبراهيم بن موسى الشاطبي، شرح الشاطبي لألفية ابن مالك المسمى المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية، تح: محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2012.
54. شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة، مصر ، ط: 2 ، 1966.
55. صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
56. صالح سليم الفاخري، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمي للنشر والتوزيع، 1996.
57. صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط: 1، 1999.
58. الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تق: صالح القرمادي، مطبعة جمهورية تونس، تونس، ط: 3، 1992.
59. ظافر عبيس الجياشي، الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016 .
60. عادل نذير بيري الحساني، التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث: قراءة في كتاب سيبويه، مركز البحوث والدراسات الإسلامية،ط: 1، 2009.

61. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 5.
62. عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1989.
63. عبد الصبور شاهين، أثر القرءات في الأصوات والنحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط:1، 1987.
64. عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1980.
65. عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية نشأةً وتطورا، مكتبة وهيبة، القاهرة، مصر، ط: 2 ،1993.
66. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الإسلامية، الزرقاء، الأردن، ط:1، 1985.
67. عبد القادر بن مصطفى المغربي، الاشتقاق والتعريب، مطبعة الهلال، القاهرة، مصر، 1908.
68. عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، 1998.
69. عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، عمان، الأردن.
70. عبد الكريم محمود يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم: غرضه . إعرابه، مكتبة الغزالي، دمشق، سوريا، ط: 1، 2000.
71. عبد الله بن يوسف النحوي المصري، نزهة الطرف في علم الصرف، تح:أحمد عبد المجيدي، دار مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، ط:1، 1990.

72. عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب منذ نشأة النحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: دراسة في مقاييس الدلالة على الزمن في اللغة العربية وأساليبها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

73. عبد الله خضر حمد، السبع المعلقات: دراسة أسلوبية، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2017.

74. عبد المجيد جحفة، دلالة الزمن في العربية: دراسة النسق الزمني للأفعال، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط : 1، 2006.

75. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطا: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط : 1، 2004.

76. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

77. عدنان بن ذريل، النقد و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1989.

78. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، 2007.

79. أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

80. أبوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، ، تر:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1981.

81. علي خليف حسين، منهج الدرس الصوتي عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

82. علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة، مصر.

83. علي عزيز صالح، شعرية النص عند الجواهري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2011.

84. عمر رشيد السامرائي، دراسات لسانية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2017.

85. عمران حميد الكبيسي، لغة الشعر المعاصر، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1982.

86. عيسى علي العاكوب وعلي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية(المعاني . البيان . البديع)، منشورات الجامعة المفتوحة، طرابلس، ليبيا، ط: 1، 1993.

87. ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1979.

88. ابن فارس، الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إحياء التراث، القاهرة، مصر، 1977.

89. أبو علي الفارسي، التكملة، تح: حسن شاذلي فرهود، جامعة الرياض، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1981.

90. أبو علي الفارسي، الإيضاح في علم النحو، تح: سارة عبد الفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1.

91. فايز عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي: رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2010.

92. فتح الله مجتبايي، النحو الهندي والنحو العربي، تح: فؤاد طائي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2013.

93. فدوى محمد حسان، أثر الانسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.

94. أبو نصر الفرابي، إحصاء العلوم، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان،1991.

95. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان.

96. فريدينان دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مر: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985.

97. محمد بن يعقوب الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط : 8 ، 2005.

98. قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

99. أبو البقاء الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.

100. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط:3، 1987.

101. كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط:9، 1986.

102. ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط:8، 1998.

103. ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967.

104. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط : 4، 2004، مادة: ن ح و.

105. محسن اطيمش، دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986.
106. محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط:3.
107. محمد السيد مطر، أسلوبيات: علم الأسلوب .. مفاهيم وتطبيقات: محمود حسن إسماعيل نموذجا، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، 2016.
108. محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر . الكثافة . الفضاء . التفاعل، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط: 1 ، 1990.
109. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط: 2، 1971.
110. محمد الوادي، أبحاث صواتية وصرافية في اللغة العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط: 1.
111. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافى العربى للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006.
112. محمد راضي جعفر ، الاغتراب في الشعر العراقي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
113. محمد شكري عيّاد، اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسات أسلوبية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط:1، 1985.
114. محمد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية للأساليب البلاغية، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1979.

115. محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1995.

116. محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللغة، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، ط: 1، 2010.

117. محمد محيي الدين عبد الحميد، دروس التصريف: في المقدمات وتصريف الأفعال، المكتبة العصرية للباعة والنشر، بيروت، لبنان.

118. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط:2، 1997.

119. محمود عكاشة، أصوات اللغة، مكتبة دار المعرفة، بيروت، لبنان.

120. محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ط: 2، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر،2011.

121. محمود عكاشة، علم الصرف الميسر، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط:1، 2005.

122. محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

123. مصطفى أحمد اليوسف الضايع، سمير معلوف، بلاغة صيغ الإفراد والتثنية والجمع في النظم القرآني حاشية الطيبي على الكشاف للزمخشري أنموذجاً، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي.

124. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1993.

125. منح الخوري ، الشعر بين نقاد ثلاثة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1966.

126. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط: 1، 1990.

127. ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2009.

128. مهدي مخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط:2، 1986.

129. ميشال زكريا، قضايا ألسنية تطبيقية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:1، 1993.

130. نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط: 1، 2008.

131. نعوم تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، تر: حمزة بن قبلان المزيني، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 1990.

132. نهيل فتحي أحمد كتانه، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2000.

133. النووي، تحرير لغات التنبيه، تح: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2010.

134. هادي نهر، الصرف الوافي: دراسة وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط: 1، 2010.

135. هادي نهر، دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،2011.

136. هلال عبد الله الحسيني، الفعل المضارع في ضوء أساليب القرآن، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، 1984.

137. هنري فليش اليسوعي، العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد، تع: عبد الصبور شاهين، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط:1، 1966.
138. يحيى عبابنة، دراسات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، إربد، الأردن، 2019.
139. ابن يعيش، شرح المفصل، تح: مجموعة من العلماء، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، مصر.
140. يمنى العيد، في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط:2 ، 1984.

ب . المجلات

1. أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الدستور، مؤسسة العروبة ، لندن، المملكة المتحدة، ع: 391، 1985.
2. أحمد مطر العطية،حروف الجر بين النيابة والتضمين، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع: 112، 2008.
3. أحمد نصيف الجنابي، موسيقى الشعر: هل لها صلة بموضوعات الشعر و أغراضه ؟، مجلة الأقلام ، العراق، ع:1، مج: 4، 1964.
4. أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، تر: خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، وزارة الثقافة والإعلام، نادي جدة الأدبي، السعودية، ع: 13، 2000.
5. بسام قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش:حصار لمدائح البحر، مجلة أبحاث اليرموك ، الأردن، مج: 9، ع: 1، 1991.
6. البشير جلول، التحويل الزمني للفعل الماضي في العربية، مجلة المَخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع: 6، 2011.

7. بن حويلي ميدني، واقع " النحو" التعليمي العربي بين الحاجة التربوية والتعقيد المزمن، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع:5، 2009.
8. رضوان جمال الأطرش، الأسرار البلاغية لأسلوب التقديم والتأخير في القرآن الكريم: دراسة تحليلية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، مج: 7، 2016.
9. عبد القادر سلامي، التركيب وأهميته اللسانية بين القدماء والمحدثين، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي لتمنغاست، الجزائر، ع: 13، 2017.
10. عبد الله علي علي الثوري، خصائص تراكيب اللغة العربية، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الأندلس للعلوم والتقنية، اليمن، ع:9، مج: 12، 2016.
11. ماجد الجعافرة، في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية: دراسة في الموسيقى و الإيقاع، مجلة آداب الرافدين، ع: 27، 1995.
12. محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، ع: 288 ، 1990.
13. مصطفى النحاس، التحول الداخلي في الصيغة الصرفية وقيمته البيانية أو التعبيرية، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، مج: 18، ج:1، 1980.
14. يونس حمش خلف محمد، الحذف في اللغة العربية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، العراق، مج: 10، ع: 2.

ج . الرسائل الجامعية

1. دايم عبد الحميد، الأمر والنهي وأثرهما في الأحكام الشرعية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في العلوم الإسلامية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012–2013.
2. زهراء جاسم محمد، شعر سعد علي مهدي : دراسة صوتية، رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، كلية الآداب، 2016.
3. سليمان الجوابرة، التحولات الصوتية في بنية الأسماء عند تصريفها، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة مؤته، 2007.
4. سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالّة على الفاعلية و المفعولية: دراسة صرفية إحصائية، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2002.
5. صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة : قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، جامعة وهران، 2013/2012.
6. عز الدين البوشيخي، النحو الوظيفي وإشكال الكفاية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، مرقونة، كلية الآداب، مكناس، 1990.

د . المواقع الإلكترونية

1. شيماء محمد كاظم الزبيدي، الوصل والفصل/ علم المعاني، جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2011/04/23، 2020/01/05،

http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=10&depid=3&lcid=5339.

2. محمد داود، مستويات البحث اللغوي، 2019/11/03،

http://www.mohameddawood.com.

3. محمود حسن عمر، تعريف التركيب في النحو، شبكة الألوكة، 2016/05/27،

https://www.alukah.net/literature_language/0/103621/#_ftnref2.

4. المختار أحمد، المذكر والمؤنث في اللغة العربية، 25 /2020/04،

https://learning.aljazeera.net/en/blogs/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B0%D9%83%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A4%D9%86%D8%AB%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9.

5. مسرت جمال، بلاغة أسلوب الفصل والفصل في القرآن، مجلة الداعي، دار العلوم، ع: 6، 2010،

http://darululoomdeoband.com/arabic/magazine/tmp/1326692150fix4sub4file.htm.

6. ندى سعود عبد العزيز الدايل، مستويات التحليل اللغوي (المستوى الصوتي, والصرفي . و التركيبي , والدلالي)، جامعة الملك سعود، كلية الدراسات التطبيقية و خدمة المجتمع، 2019/12/04،

http://fac.ksu.edu.sa/nsaldayel/course-material/55265.

فهرس الأشكال والجداول

الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
1	التأثر الصوتي	41
2	أنواع التأثر الصوتي	42
3	أنماط الإعلال	45
4	الحروف التي تقلب إليها حروف العلة	46
5	وقوع الواو بين حركتين	49
6	مواضع الإعلال بالحذف	59
7	الإعلال بالحذف في الأفعال والأسماء	60
8	التصاعد البياني لأصوات جذر كلمة (خدع)	84
9	حدوث التضاد بين شطري البيت وألفاظه	105
10	أنواع التركيب في اللغة العربية	195
11	أنواع الأفعال المستخدمة في قصيدة لغة الضاد	207
12	أنواع الأفعال المستخدمة في قصيدة أشواق إلى الحبيب صلى الله عليه وسلم	209
13	أنواع الحروف في قصيدة حمامة وقيد	213
14	استخدام الضمائر في قصيدة يا مجير	216
14	أنواع الضمائر في قصيدة يا مجير	218

الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
1	مبررات إبدال صوت بآخر	73
2	أمثلة عن السوابق	138
3	أمثلة عن اللواحق	144
4	اللواصق	149
5	إحصاء أزمنة الأفعال	168

ملخص

نحاول من خلال هذا البحث دراسة وتحليل المستويات اللسانية في شعر سعد مردف، ومعرفة بنية تكوين النص الشعري لدى سعد مردف وأهم ما يميزه، والتفصيل في تشكل كل مستوى وأثره في النص وحضوره، ومباحثه التي تثبت وجوده وتموقعها على مستوى النص، إضافة إلى تفاعلها مع بعضها في المستوى الواحد، ومع باقي المستويات لتشكيل ملامح النص، وإظهار جمال صناعته ومدى إتقانه، سعيا منا لإظهار أهم جوانب التميز في نظم القصيدة لدى الشاعر سعد مردف.

Abstract

Through this research, we try to study and analyze the linguistic levels in Saad Mirdif's poetry, and know the structure of the composition of the poetic text in Saad Mirdif and the most important features that distinguish it, and the detail in the formation of each level and its impact on the text and its presence, and its investigations that prove its presence and location at the level of the text, in addition to their interaction with each other. In one level, and with the rest of the levels to form the features of the text, and to show the beauty of its manufacture and the extent of its mastery, in an effort to show the most important aspects of excellence in the poem systems of the poet Saad Mirdif.

فهرس المحتويات

مقدمة .....أ . و

مدخل: تعريفات ومصطلحات 8-30

أولا: حياة الشاعر ومسيرته العلمية.....9

ثانيا: مفاهيم الدراسة ومصطلحاتها.....15

الفصل الأول : المستوى الصوتي.....32-112

المبحث الأول: الانسجام الصوتي 40

1 . الإعلال.....44

أ . الإعلال بالقلب 45

ب . الإعلال بالنقل والتسكين.....53

ج . الإعلال بالحذف.....58

2 . الإبدال.....71

المبحث الثاني: الجرس اللفظي.....80

المبحث الثالث: التكرار.....89

1 . التكرار الصوتي.....90

2 . تكرار مفردات.....93

3 . تكرار بنية تركيبية.....98

4 . تكرار الصور.....99

المبحث الرابع: التوازي.....100

1 . التوازي الصوتي الحرفي.....102

2 . التوازي الصوتي الكلمي.....105

3 . التوازي الصوتي التركيبي.....109

الفصل الثاني : المستوى الصرفي.....114.183

المبحث الأول: الميزان الصرفي.....122

المبحث الثاني: القلب المكاني.....128

المبحث الثالث: البنية المورفولوجية للكلمة.....131

المبحث الرابع: البنى الصرفية.....152

1 . البنية الاشتقاقية.....153

2 . البنية الفعلية.....165

3 . البنية المصدرية.....180

الفصل الثالث: المستوى التركيبي.....185.257

المبحث الأول: التركيب: أنواعه وخصائصه.....192

1 . أنواعه.....192

2 . خصائصه.....195

المبحث الثاني: البنى التركيبية: أنواعها وأساليبها وظواهرها.....197

1 . الأنواع.....198

أ . الأسماء والأفعال.....204

ب . الحروف.....210

ج . الضمائر.....214

د . التذكير والتأنيث.....219

هـ . الإفراد والتثنية والجمع.....223

2 . الأساليب.....227

أ . الخبرية.....229

ب . الإنشائية.....232

3 . الظواهر.....241

أ . الحذف.....243

ب . الفصل والوصل.....248

ج . التقديم والتأخير.....253

خاتمة.....258

قائمة المصادر و المراجع..... 267

فهرس الأشكال و الجداول.....285

فهرس المحتويات.....288