Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
University of Süleyman Demirel Faculty of Theology Journal
ISSN: 1300-9672 e-ISSN: 2602-2346

ظواهر استعمالية جديدة للمضاف إليه في الشعر المعاصر وآثارها البلاغية

Muzafun İleyhin Modern Şiirdeki Yeni Kullanım Olguları ve Retorikal Etkisi

Abdullah NEBİOĞLU
Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Öğrencisi
Suleyman Demirel University Social Sciences Institute PhD Student
Isparta/Türkiye
a.maktabi80@gmail.com | orcid.org/ 0000-0002-0837-2111

Makale Bilgisi | Article Information
Makale Türü | Article Type: Araştırma Makalesi | Research Article
Geliş Tarihi | Received: 6 Şubat 2022 / February 2022
Kabul Tarihi | Accepted: 15 Aralık 2022/ December 2022
Yayın Tarihi | Published: 20 Aralık 2022/ December 2022
Atıf | Cite as: Abdullah Nebioğlu, "ظواهر استعمالية جديدة للمضاف إليه في الشعر المعاصر وآثارها البلاغية", *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49 (Aralık 2022/2), 335-350.
İntihal | Plagiarism: Bu makale en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi./This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.
Copyright © Published by Suleyman Demirel University Faculty of Theology Isparta/Turkey
Web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduifd
Mail: ilahiyatdergisi@sdu.edu.tr

ملخص البحث:

إنّ اللغة مثل أي كائن حي تمتلك خاصّيتي النمو والتجديد شكلاً ومضمونًا، ويرمي هذا البحث إلى تقصي ظاهرة جديدة في اللغة العربية، وهي ظاهرة استعمال إضافات جديدة لا عهد للعربية بها، مسلطًا الضوء أولاً على رأي النحو في هذه الاستعمالات التي لا عهد للعربية بها من قبل، وبعد ذلك يتناول أثرها البلاغي الذي لا يتكون من تلقاء ذاته فقط، إنما ينتج عن تضافر سائر العناصر التركيبية التي وجدت معه في نفس السياق، ونعني بالبلاغة هنا جماليات النظم أو ما يُعرف بمعاني النحو، التي هي روح البلاغة وسر تميز نصٍ عمّا سواه، وقد اتّخذ البحث من الشعر المعاصر ميدان الدراسة، لما يمتلكه هذا الشعر من روح التجديد والثورة على اللغة النمطية التقليدية.

وقد قمنا بتقسيم البحث إلى مقدمة مهمتها التمهيد للبحث والوقوف على هدفه وأهميته، ثم انتقلنا إلى الحديث عن النقاط التي وقف عليها البحث، ابتدأنا بالحديث على الإضافة وأنواعها، فوجدنا أنّها تنقسم إلى: إضافة معنويةٍ ولفظية، فالمعنوية هي التي تسمّى الحقيقية أو المحضة، وهي ما تفيد تعريف المضاف أو تخصيصه، وضابطها أن يكون المضاف غيرَ وصفٍ مضافٍ إلى معموله: كمفتاحِ الدّارِ، أو يكون وصفًا مضافًا إلى غيرِ معموله: ككاتبِ القاضي. وتفيد الإضافة المعنوية تعريف المضاف إذا كان المضاف إليه معرفةً، نحو: جاء صديقُ محمّدٍ، وتخصيصه إذا كان نكرةً، نحو: هذا كتابُ طالبٍ، وسُمّيتْ إضافةً معنوية، لأنّ فائدتها راجعةٌ إلى المعنى، إذ إنّها تفيد تعريف المضاف أو تخصيصه، وسمّيتْ حقيقية، لأنّ الغرض منها نسبة المضاف إلى المضاف إليه. أمّا الإضافة اللفظية أو المجازية أو الإضافة غير المحضة فهي ما لا تُفيد تعريف المضاف ولا تخصيصه، وإنّما الغرضُ منها التخفيف في اللفظ، بحذف التنوين أو نوني التثنية والجمع، أمّا تسميتها باللفظية فلأنَّ فائدتها راجعة إلى اللفظ فقط، وهو التخفيف اللفظي، بحذف التنوين ونوني التثنية والجمع، وأمّا تسميتها بالمجازية فلأنّها لغير الغرض الأصلي من الإضافة.

ثم وقفنا عند مظاهر التجديد في ميدان الإضافة عند الشعراء المعاصرين، فوجدنا من ذلك إضافة الضمير المنفصل، إذ يأتي المضاف إليه في اللغة ضميرًا متصلاً ليُكسب المضاف النكرة معنى التعريف، لكن لم يرد في اللغة أن يأتي المضاف إليه ضميرًا منفصلاً، إذ ليس في أساليب العربية ضمائر منفصلة في موضع جرٍّ، نظيرةً للضمائر المتصلة، وبرغم ذلك فقد ورد عند شعراء الحداثة استعمال ضمائر الرفع المنفصلة في موضع جرٍّ على أنّها مضاف إليه، ثم وقفنا على المظهر الثاني من الإضافات الجديدة وهي إضافة اسم الفعل، وإذا كانت أسماء الأفعال تحمل دلالات الأفعال، فإنّها لا تُعامل كسائر الأسماء من حيث التعريف والإضافة والنداء، وقد ورد في الشعر المعاصر شواهدَ وقعت فيها بعض أسماء الأفعال موقع المضاف إليه، وهذا أمر جديد غير معروف في قواعد العربية، لم نقف على نظيرٍ له في اللغة المسموعة، وأخيرًا وقفنا على إضافات استعمالية جديدة كجع الظرف مضاف إليه، وختمنا البحث بأهم النتائج.

الكلمات المفتاحية: النحو، البلاغة، المضاف إليه، الشعر المعاصر، التجديد.

Muzafun İleyhin Modern Şiirdeki Yeni Kullanım Olguları ve Retorikal Etkisi

Öz

Dil, şekil ve içerik yönünden gelişme ve yenilenme özelliklerine sahip diğer herhangi bir varlık gibidir. Bu çalışma, Arap dilindeki yeni bir olguyu, Arapçada daha önceden bulunmayan yeni izafetlerin kullanımı olgusunu, söz konusu kullanımları öncelikle nahiv ilmi açısından dikkate alarak araştırmayı hedeflemektedir. Daha sonra bu olgunun, yalnız kendi kendine değil aynı bağlamda bulunan diğer yapısal unsurlarla ortaya çıkan retorikal etkisini de meani ilmi açısından ele almaktadır. Retorik ile burada kastettiğimiz, nazmın güzellikleri ve nahiv ilmiyle bilinen şeydir ki bu da zaten belağatın ruhu ve metin ile metin olmayanları ayırma

kriteridir. Çalışmada modern şiir çalışma alanı olarak belirlenmiştir. Bunun sebebi ise bu dönem şiirinin eski dile karşı reformcu yapısı ve yenilik ruhuna sahip olmasıdır.

Çalışmaya araştırmanın önemi ve hedefinin yer aldığı giriş bölümü ile başlanmış ve çalışmanın dayanak noktaları detaylıca açıklanmıştır. Çalışmada öncelikle izafet konusu üzerinde durulmuş, bunun da ikiye ayrıldığı ifade edilmiştir. Bunlar manevi ve lafzi izafettir. Manevi izafet, hakiki ya da halis izafet olarak da adlandırılmaktadır. Bu izafet türü mudâfın tanımını ya da özelliklerini açıklar. Burada mudâf öğesi, tanımlayıcı değildir 'evin anahtarı' örneğindeki gibi; ya da mudaf tanımlanmıştır 'Hakimin kâtibi' örneğindeki gibi. Manevi izafet, eğer muzafun ileyh marife olursa muzafın tanımını verir. 'Muhammed'in arkadaşı geldi' örneğinde olduğu gibi. Ancak muzafun ileyh nekra olursa muzafın özelliğini ifade eder, 'öğrencinin kitabı' tamlaması buna örnek teşkil eder. Manevi izafet olarak isimlendirilir, çünkü bu lafza rücu eder. Zira burada tamlananın tanımını ya da özelliğini vermektedir. Hakiki olarak isimlendirilmiştir çünkü buradan amaç muzafın, muzafın ileyhe nispetidir. Lafzi ya da mecazi izafet ise muzafın tanımını ya da özelliğini açıklamaz. Buradaki asıl amaç, tenvinin ya da tesniye ve cemi nunlarının hazfedilerek lafzın kolaylaştırılmasıdır. Lafzi olarak isimlendirilmiştir çünkü yararı sadece lafza rücu eder ve lafzı nunların hazfleriyle kolaylaştırır. Mecazi olarak adlandırılır çünkü asıl amaç izafet yapmak değildir.

Çalışmada modern şairlerin izafet konusundaki yenilikleri üzerinde durulmuştur. Burada munfasıl zamirin izafeti konusuyla karşılaşılmıştır. Zira Arapçada muzafun ileyh, nekra olan muzafın tanım anlamı kazanması için muttasıl zamir olarak gelir. Fakat Arapçada muzafun ileyh munfasıl zamir olarak gelmez. Çünkü munfasıl zamirin, muttasıl zamirin aksine cer konumunda gelmesi Arapçanın üslup özelliklerinde yer almamaktadır. Buna rağmen modern şairlerin şiirlerinde munfasıl zamirlerin cer konumunda muzafun ileyh olarak yer aldığı görülmektedir. Bunun yanında çalışmada ismi fâilin izafeti gibi yeni bir olgu da ele alınmıştır. Eğer ismi failler, fiillerin anlamlarını taşıyorsa, izafet, nida ve tarif açısından diğer ismi failler gibi amel edilmez. Modern şiirde ismi faillerin muzafun ileyh olarak geldiği örnekler de göze çarpmaktadır. Bu da Arap dilinin kurallarında ye almayan yeni bir durumdur. Çalışmada yeni kullanılan izafet halleri üzerinde durularak bu durum sonuç kısmında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nahiv, Belağat, Muzafun ileyh, Modern şiir, Yenilik.

New Phenomenal Uses of (genitive case) in Contemporary Poetry and Its Rhetorical Effects

Abstract

The language, like any organism, possesses the characteristics of growth and renewal in form and substance. This research aims at exploring a new phenomenon in Arabic the usage of new types of (genitive case) which weren't used in Arabic before firstly, by highlighting the

opinion of grammar in these uses, and after that dealing with its rhetorical effect, which is not composed solely of its own, but as a result of the combination of all the structural elements that come in the same context, we mean here the aesthetics formulas or the so-called meanings of grammar (semantics), which is the essence of rhetoric and the reason of distinguishing one text from another. This research has adopted contemporary poetry to be its study field, because it has the spirit of renewal and revolution over traditional language.

Keywords: grammar, rhetoric, Genitive case, contemporary poetry, renewal.

مقدمة:

تذخر اللغة العربية بأساليب تركيبية مختلفة تصب في غرض محدد أو تؤدي غاية مخصصة، وهذه الميزة من جواهر العربية التي لا تجد نظيرًا لها في لغات الدنيا المختلفة، فمن ذلك أساليب التعريف في العربية متنوعة متعددة تؤدي غاية واحدة هي نقل الكلمة من حيز العموم والتنكير إلى مجال التخصيص والتعريف، فكلمة كتاب تستطيع أن تلغي عنها صفة التنكير بتعريفها بأل، أو بالإشارة إليها، أو بإضافتها إلى معرفة أخرى.

ويرمي هذا البحث إلى الحديث عن إحدى أساليب العربية التركيبية وهي الإضافة، لكن الخوض في مسألة الإضافة لن يكون حول قضاياها التي نجدها متناثرة في كتب النحو، إنّما سنتتبع بعض مظاهر الإضافة الجديدة التي ظهرت في اللغة المعاصرة، متخذين الشعر المعاصر الحقل الذي سنسبر عالمه بحثًا عن تلك المظاهر، معلقين عليها من الناحية النحوية بحسب مصادر النحو المعتمدة عند جمهور النحاة، وبعد ذلك نقف عند إشعاعاتها البلاغية المتضافرة مع سائر العناصر التركيبة وفق السياق الذي وُجدت فيه، إذ البلاغة لا تكون ناتجة عن التركيب وحده، فهو كالزهرة التي لا يتراءى جمالها للعيان إلا وسط أجمتها.

وقد تبنّى البحث المنهج الوصفي في معالجة القضايا النحوية، إذ هو المنهج الأكثر ملائمة لمثل هذه القضايا، وهذا ما نجده عند معظم دارسي النحو، أمّا ما يتعلق بالجوانب البلاغية فلم يعتمد التحليل البلاغي على منهج محدد، مغلبًا الذوق الأدبي على ساحة التحليل مع الاستعانة بعدد من النظريات النقدية المعاصرة، إذ تبقى البلاغة ذوقًا وفنًا وإبداعًا لا علمًا يُضبط بالقواعد ويُحصّن بالنظريات الجامدة.

أولاً- الإضافة وأنواعها:

تنقسم الإضافة إلى معنويةٍ ولفظية، فالمعنوية هي التي تسمّى الحقيقية أو المحضة هي ما تفيد تعريف المضاف أو تخصيصه، وضابطها أن يكون المضاف غيرَ وصفٍ مضافٍ إلى معموله: كمفتاحِ الدّارِ، أو يكون وصفًا مضافًا إلى غيرِ معموله: ككاتبِ القاضي[1].

وتفيد الإضافة المعنوية تعريف المضاف إذا كان المضاف إليه معرفةً، نحو: جاء صديقُ محمّدٍ، وتخصيصه إذا كان نكرةً، نحو: هذا كتابُ طالبٍ، وسُمّيتْ إضافةً معنويةً، لأنّ فائدتها راجعةٌ إلى المعنى، إذ إنّها تفيد تعريف المضاف أو تخصيصه، وسمّيتْ حقيقية، لأنّ الغرض منها نسبة المضاف إلى المضاف إليه[2].

(1) - ينظر: ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل: الأصول في النحو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1988م، 5/2، وينظر ابن هشام الأنصاري، جمال الدين: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ومعه كتاب منتهى الأرب بتحقيق شذور الذهب: لِمحمّد محيي الدين عبد الحميد، منشورات جامعة البعث، 1988م-1989م، ص326.

والإضافة اللفظية أو المجازية أو الإضافة غير المحضة ما لا تُفيد تعريف المضاف ولا تخصيصه، وإنّما الغرضُ منها التخفيف في اللفظ، بحذف التنوين أو نوني التثنية والجمع.

وضابطها أن يكون المضاف اسم فاعلٍ أو مبالغة اسم فاعلٍ، أو اسم مفعول، أو صفةً مشبّهةً باسم الفاعل، بشرط أن تضاف هذه المشتقات إلى فاعلها أو مفعولها في المعنى، نحو: هذا الرجل صاحبُ حقٍّ، رأيتُ رجلاً ضحوك الثغرِ، صاحبْ إنسانًا محمودَ السيرةِ، عاشرْ رجلاً حسَنَ الخلقِ[3].

أمّا تسميتها باللفظية فلأنَّ فائدتها راجعة إلى اللفظ فقط، وهو التخفيف اللفظي، بحذف التنوين ونوني التثنية والجمع، وأمّا تسميتها بالمجازية فلأنّها لغير الغرض الأصلي من الإضافة[4].

ثانيًا- مظاهر التجديد في استعمال المضاف إليه:

نجد في الشعر المعاصر عددًا من الظواهر الجديدة في شكلها فيما يتعلق بمبحث المضاف إليه، وسنقوم بدراستها بشيءٍ من التفصيل، متحدثين عن وجهة نظر النحو أولاً، ثم متتبعين آثارها البلاغية ثانيًا.

أ- إضافة الضمير المنفصل:

يأتي المضاف إليه في اللغة ضميرًا متصلاً ليُكسب المضاف النكرة معنى التعريف، لكن لم يرد في اللغة أن يأتي المضاف إليه ضميرًا منفصلاً، إذ ليس في أساليب العربية ضمائر منفصلة في موضع جرٍّ، نظيرةً للضمائر المتصلة، وبرغم ذلك فقد ورد عند شعراء الحداثة استعمال ضمائر الرفع المنفصلة في موضع جرٍّ على أنّها مضاف إليه كذلك لا تجوز النيابة بين ضمير الرفع المنفصل والضمير المتصل، إذا كان الأخير في موضع جرٍّ، إذ لم يرد في كلامهم ذلك[5]، وممّا يُمثّلُ صورةً لهذه الظاهرة الجديدة في ميدان الإضافة قول صلاح عبد الصبور في قصيدته (الخروج) [6]:

أخْرُجُ كاليَتيمْ
لم أتخيَّرْ واحدًا من الصِّحابْ
لكي يُفدّيني بنفْسهِ، فكلُّ ما أريدُ قتْلَ نفسي الثقيلهْ
ولم أُغادرْ في الفراشِ صاحبي يُضلِّلُ الطّلابْ
فليس مَنْ يطلُبني **سوى "أنا"** القديمْ
حِجارةً أكونُ لو نظرْتُ للوراءْ
حجارةً أُصْبحُ أو رجومْ
سوخي إذًا في الرّملِ، سيقانَ النّدمْ

(2) - ابن السراج: الأصول في النحو 2/5-6، وينظر: ابن هشام: شرح شذور الذهب، ص327.
(3) - ابن السراج: الأصول في النحو 2/6، وينظر: ابن هشام: شرح شذور الذهب، ص327.
(4) - ينظر: ابن هشام: شرح شذور الذهب، ص 325-326.
(5) - وردت النيابة في الضمير المتصل، واشترط لها ابن هشام ثلاثة شروط: الأول: أن يكون المنوب عنه منفصلاً، والثاني: أن يتفقا في المحل الإعرابي، والثالث: أن تكون النيابة للضرورة الشعرية، كقول أحدهم:
وما نبالي إذا ما كنْتِ جارتنا ألّا يُجاورنا إلّاكِ ديَّارُ
ينظر: ابن هشام الأنصاري، جمال الدين:مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن مبارك وعلي حمدالله، دار الفكر، بيروت، ط 6، 1985م، ص577.
(6) - عبد الصبور، صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1998م، 1/235-236.

لا تتبعيني نَحْو مَهْجري، نشدْتُكِ الجحيمْ
وانطفئي مصابِحَ السّماءْ
كي لا تَرى سوانِحُ[7] الألمْ
ثيابيَ السّوداءْ

إنّ الأصل أن يقول الشاعر: فليس من يطلبني "سوايَ القديم" لكنه جعل ضمير الرفع المنفصل موضع الضمير المتصل، أي: أضاف سوى إلى ضمير الرفع المنفصل (أنا) عوضًا من ضمير الجر المتصل (ياء المتكلم) لغاياتٍ نفسية تطفو على لغة عبد الصبور، فالأنا تبدو لديه رمزًا للذلّ والانكسار، ومرآة التعاسة والشقاء، فالشاعر يصوّر لنا مآساة الإنسان المعاصر الذي يحيا في هذا العالم فقيرًا حزينًا وحيدًا مضطهدًا، لا أنيسَ يخفف عنه همومَه وأحزانه، ولا شريكَ يُرافقهُ في دربِ المأساةِ والألم، لا أحدَ له في هذا العالم سوى نفسِه التي بين جنبيه، ألا يكون ظالمًا في حقِّها إن منحها ياء المتكلم فحسب، بل تستحقُّ منه أن يصرخَ عاليًا مشيرًا إلى ذاته التي يتحدّث عنها(أنا)، وإن كانت تلك (الأنا) خجولةً لا تُساوي الكمَّ الهائل لدلالات هذه الكلمة، فضمير المتكلم يحيط بالذات المفردة في أكثر من معنىً وقد يُعبّر عن الجماعة[8]، لكنّ دلالته أخذت معنى الخصوصية في هذا السياق ليس إلا، ولو وجدت في سياقٍ آخر لأخذت دلالاتٍ مختلفة في النّص الذي ترد فيه، فـ"معنى الشعر يعتمد على السياق، والكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي، بل هالة من المترادفات والمتجانسات، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها "[9].

إنّ جمالية هذا الاستعمال الجديد انعكست عبر السياق الذي وردت فيه، فقد سيطرت الجملة الفعلية على تراكيب النّص، التي كان محورها الفعل المضارع، وإن كان هناك وجودٌ لفعلي الماضي والأمر، والمضارع يوحي بالسرعة وتعاقب الأحداث بصخبها وحركتها على أرض الواقع، لاسيما أنّ الشاعر قد حذف حرف العطف بين هذه الجمل، ليزيد من وتيرة سرعة الأحداث، وليجعل من الفاعل ضمير المتكلم حاضرًا في مسرح الأحداث، ولو استعمل الضمير المتصل في سياق الحصر، لزاد من وتيرة السرعة، لكنّه بهذا التجديد جعل من الحصر مشعّ الدلالة في النّص، والذي ما كان ليحدث لولا هذا الانزياح اللغوي في استعمال الضمائر، كل هذا يجعلنا أن نؤكد على الدوام أنّ اللغة تُعرف بواسطة المعاينة وليس عن طريق العقل النظري[10].

وإذا انتقلنا إلى شاعرٍ آخر وهو أمل دنقل، وجدنا عنده هذا الاستعمال ذاته، ولكن بدلالةٍ مختلفةٍ كلّيًا عمّا سبق عند عبد الصبور، يقول في قصيدته (حكاية المدينة الفضية) [11]:

آهِ.. يا حُرّاسَهُ.. هذا أنا !!
ارفعوا الأيدي وأدّوا لي التحيةْ
ارفعوا المِزْلاجَ..فالركبُ يسيرْ

(7) - السوانح: مفردها سانح، نوع من الظباء، كان بعض العرب يتشاءم منها، وبعضهم الآخر يتفاءل بها، ينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004م، (س ن ح) 2/490-492.
(8) - ينظر: جماليات الأسلوب (2)، دراسة تحليلية للتركيب اللغوي، منشورات جامعة حلب، ط 1، 1982م، ص 46.
(9) - وارين، أوستين وويليك، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط1، 1972م، ص225.
(10) - ينظر: ناصف، مصطفى: اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992م.، ص 174.
(11) - دنقل، أمل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2005م، 248.

"يدُ مولاتي"..

ومدَّتْ يدها (بَدْر البدورْ)

نصْعدُ السُّلم: يا مِعْراجُ ما كنْتُ نبيّـا !

أنا في البِلُّورِ حولي في السّنا: **ألفُ أنا !**

فامضِ يا معراجنا حولَ الجناحْ

واعزفي يا جوقةَ الميلادِ لحْنَ الافتتاحْ!

سَكِرَتْ كاساتُنا من خَمْرِ بابلْ

ألفُ خيطٍ في دِمانا.. يسْتبدْ

فقد أضاف الشاعر كلمة ألف إلى ضمير الرفع المنفصل (أنا)، فأوقع الضمير المنفصل مضافًا إليه، وهذا غير معروف في قواعد العربية، فضمائر الرفع المنفصلة لا تقع موقع المجرورات، وإذا قرأنا النصّ قراءةً متأنية نجد أنّه يزخر بمعانٍ بلاغيةٍ عدّة، فالمقطع السابق يُحدّثنا عن الملك شهريار كيف كان يرتقي مع معشوقته شهرزاد سُلّم الدرج في قصره الرفيع، حتّى إنّ الشاعر قد أضفى عليه طابع القداسة والجلالة والمهابة عبر لفظ "معراج"، وكأنّه خُيّل إليه بمعراج الأنبياء، هذا المُرتقى الذي كُسي بالمرايا من كلِّ أطرافه التي عكستْ له صورتَهُ متعدِّدةً فبدتْ إليهِ من كثرتها أنّها ألفٌ.

إنّ كلمة (ألف) وقعتْ في قصيدة الشاعر مبتدأً مؤخرًا خبره شبه الجملة (حولي)، والأصل إن رغب بالإضافة أن يُضيف اسم العلم ليقول: أنا.. ألف شهريار، لكنّ استعماله كلمة (أنا) كان متعمدًا لغاياتٍ نفسية، إنّها تُجسِّدُ عظمة المُلكِ وجبروته، وتُزكي نيران البأسِ والشّدة في نفوس أصحاب السيادة والسلطان، يبلغ مقدار ذكرها لديهم مبلغ صعود الأنفاس وهبوطها، ولذلك ما يساوي عبارة (ألف أنا) في نقل الحالة النفسية المرضية التي يعيشها هذا الملك ؟ ومن ثَمَّ لا يستطيع دارس الأدب أن يُلغي الجانب النفسي في اللغة في تحليله للنص الأدبي، لأنّ اللغة ظاهرة إنسانية عامّة[12]، والمتكلم أثناء العملية الكلامية وقبلها وربّما بعدها ترتبط في نفسه سلسلة من العمليات العقلية والنفسية في فهم الكلمات وتكوينها وسماعها[13]، ولذلك نشأ علم اللسانيات النفسي، وهو العلم الذي يدرس علاقة اللغة بسيكولوجية الإنسان وعالمه النفسي وسلوكه، فالكثير من العمليات النفسية كالدوافع والانفعالات والتفكير والإدراك والإحساس والانتباه والتخيل والذاكرة له علاقة باللغة، فهي تتأثر بهذه العمليات وتؤثر فيها، فتكوين الإنسان النفسي يكشف عن تكوينه اللغوي، أي: يكشف عن الألفاظ التي يستعملها والعبارات وطرق تركيبها[14]، وهذا ما يدفعنا إلى مخالفة البنيويين الذين يرون أنّ النّص الأدبي لا يدرس إلا عبر اللغة ليس إلا، لذلك قدّموا مصطلحاتٍ من مثل (موت المؤلف) [15]، و(ضدّ الإنسانية) [16] في عملية التحليل الأدبي، فالأنا عند أمل رمز العظمة والطغيان، مرآة الجبروت والسطوة، أمّا عند عبد الصبور فقد كانت رمز الذلِّ والانكسار، وإذا

(12) - ينظر: السعران، محمود: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، منشورات جامعة حلب، 1994م، ص 51.
(13) - ينظر: السعران، علم اللغة، ص 72.
(14) - ينظر: القضماني، رضوان: مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث، 1988م، ص 6-7.
(15) - ينظر: بارت، رولان: هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999م، ص 75-83.
(16) - ينظر: سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988م، ص 88.

عُدْنا إلى النّص وأعدنا قراءته واستحضرنا المشهد أمام أعيننا نلمسُ حقيقة تكبّرِ وغطرسة هذا الشهريار[17]، فهو لم يصعد السّلمَ وحيدًا إنّه كان يصعدُ بصحبةِ الحبيبة التي كان يُلاطفها وينعتها بأرقِّ الصفات، لكنّه لم يرَ في المرآةِ إلا صورتَه، رآها ألف مرة فمن تكون المحبوبة أمام عظمة الملك وجلالته ؟ وأين الشعبُ من اهتمام الملك إذا لم تحظَ المحبوبة بمكانٍ في ناظريه ؟! كلّ هذا بدا لنا من النص الذي كسرتْ إحدى جمله قواعد العربية، ومن هنا نستطيع أن نعدّ الخطاب الشعري لغة تتعامل جسديًا مع اللغة، تستعير تجارب الإنسان المختلفة لتحولها إلى تجربة لغوية، ولذلك فهي تجربة لغوية مركبة معقدة ومسارات تدخل ضمن مسارات، تتفاعل فيما بينها لتشكل في النهاية مسارًا خاصًا لا يعكس سوى نفسه[18].

وأخيرًا نرى أنّ كسر قوانين الإضافة من خلال جعل الضمير (أنا) مضافًا إليه عند الشاعرين، كان معادلاً موضوعيًا لقطبين متنافرين لا يلتقيان أبدًا، العرشُ بهيبته وجلالته، والشعبُ بمهانته وانكساره.

ب- إضافة اسم الفعل:

يُستعمل اسم الفعل للدلالة على ما يدلُّ عليه الفعل، وهو اسمٌ مبني لا يقبل علامة الفعل، وليس على صيغته[19].

وقد عدّه جمهور النحاة اسمًا لأنّ بعض أسماء الأفعال تقبل بعض علامات الاسم، كالتنوين وذلك نحو: أفٍّ وصهٍ، قال سيبويه: " وزعم [أي الخليل] أنّ بعضهم قال (صهٍ) ذلك أرادوا النكرة، كأنّهم قالوا سكوتًا"[20].

وسُمِّي (اسم الفعل) بهذا الاسم، لأنّه يؤدّي معنى الفعل كما يؤدي المصدر ذلك أحيانًا، نحو قولك: (سكوتًا) بمعنى اسكت، غير أنّ المصدر معرب واسم الفعل مبني غير متصرّف[21].

وينقسم اسم الفعل بحسب دلالته الزمنية إلى ثلاثة أنواع[22]:

فهو إمّا أن يكون بمعنى الفعل الماضي، مثل: (هيهاتَ) بمعنى بعد، أو بمعنى الفعل المضارع، مثل: (أُفٍّ) بمعنى أتضجر، أو بمعنى فعل الأمر، مثل: (آمين) بمعنى استجب.

ويقسم النحاة اسم الفعل بحسب وضعه إلى ثلاثة أنواع[23]:

فهو إمّا أن يكون مرتجلاً: وهو ما وضع من أول الأمر كذلك، نحو: (صه، ومه، ووي، وهيهات).

وإمّا أن يكون منقولاً: وهو ما استعمل في غير اسم الفعل، ثمّ نُقِل إليه، والنّقل إمّا عن جارٍ ومجرور: كعليك نفسك، أي: الزمها، وإمّا عن ظرفٍ: كدونك الكتاب، أي: خذه.

وإمّا أن يكون معدولاً: يبنى على وزن (فَعال)، من كلِّ فعلٍ ثلاثي مجرّد تامٍّ متصرّف، كفَتال، وضَراب، ونَزال، وحَذار.

واسم الفعل المرتجلّ والمنقول سماعي، أمّا اسم الفعل المعدول فقياسي.

---

(17) - اسم لملكٍ فارسي ورد في التراث الشعبي في قصص ألف ليليةٍ وليلة، يرمز به للحاكم الطاغية.
(18) - الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص108.
(19) - ينظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر: المفصّل في صنعة الإعراب، دار الهلال، بيروت، ط1، 1993م، ص 165.
(20) – سيبويه، الكتاب، 302/3.
(21) - ينظر: الأستراباذي، رضي الدين: شرح الرضي على الكافية، مطبعة الشركة الصحافية العثمانية، 1310هـ، 73/2.
(22)- الزمخشري، المفصّل، ص 193.
(23)- ينظر: الزمخشري، المفصّل، 196-199، والأزهري، خالد بن عبد الله: شرح التصريح على التوضيح، القاهرة، د.ت، 197/2.

ويفيد اسم الفعل الدال على الطلب المبالغة والتوكيد، فـ(صه) مثلاً آكد وأبلغ في الزجر من (اسكت)، و(مه) آكد وأبلغ من انكفف، وذلك لأنّه يراد بها الحدث المجرّد، ولذلك هي لا تتصل بالضمائر صاحبة الحدث، فلا يُقال صهها ولا صهوا، كما يقال اسكتا واسكتوا، بل يُقال بلفظ الإفراد دومًا وذلك اكتفاءً بالحدث[24].

وإذا كانت أسماء الأفعال تحمل دلالات الأفعال، فإنّها لا تُعامل كسائر الأسماء من حيث التعريف والإضافة والنداء، وقد ورد في الشعر المعاصر شواهدَ وقعت فيها بعض أسماء الأفعال موقع المضاف إليه، وهذا أمر جديد غير معروف في قواعد العربية، لم نقف على نظيرٍ له في اللغة المسموعة.

من ذلك قول بدر شاكر السياب في قصيدته (اللقاء الأخير) [25]:

شفتاكِ في شفتيَّ عالقتان- والنَّجمُ الضَّئيلْ
يُلقي سناهُ على بقايا راعشاتٍ من عناقْ -
ثمّ ارتختْ
عنّي يداكِ، وأطبَقَ الصَّمْتُ الثَّقيل.
يا نشوةً عَبْرى، وإغفاءً على ظِلِّ الفراقْ
حُلْوًا، كإغْماءِ الفراشةِ من ذهولٍ وانْتشاءْ....
دومًا إلى غير انتهاءْ !
يا همسةً فوق الشِّفاهْ
ذابتْ فكانتْ **شِبْهَ آهْ،**
يا سكْرَةً مِثْلَ ارتجافاتِ الغُروبِ الهائماتْ
رانتْ كما سكنَ الجناحُ وقد تناءى في الفضاءْ
غرقى إلى غير انتهاءْ
مِثْلَ النّجومِ الآفلات.

قد أوقع الشاعر اسم الفعل (آه) الذي يحمل معنى الفعل أتوجع مضافًا إليه، وهذا غير معروف في قواعد العربية، إذ يقع اسم الفعل (آه) موقع فعله وليس موقع مصدر الفعل أيّـًا كان موقعه الإعرابي[26]، ولكنّ هذا الاستعمال ليس عن جهلٍ بقواعد العربية، وإنّما عن وعيٍ بلاغي وذوقٍ شعريٍ جمالي رائع، فاسم الفعل (آه) يحمل معنى الألم أكثر ممّا يحمله الفعل أتألم، وهذا حال سائر أسماء الأفعال تحمل معنى أبعد وأعمق في الدلالة من أفعالها، والشاعر يُريد أن يُخبرنا عن شدة ألمه وعذابه بسبب فراق المحبوبة، فلم يجد ما يُجسِّد مقدار ألمه مثل اسم الفعل (آه)، وهذا ما دفعه أن يُضيف إليه شبه، ثمّ إنّ وقوع اسم الفعل موقع المضاف إليه منح السياق شحنة انفعالية

(24) - السامرّائي، فاضل صالح: معاني النحو، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمّان، ط4، 2009م، 37/4.
(25) – السّيّاب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 2005م، 289/1-290.
(26) - استعمل السيّاب اسم الفعل (آه) بمعنى مصدر فعله (الألم) في ديوانه موقعًا إياه أكثر من موقعٍ إعرابي غير المضاف إليه، نحو قوله: أيُّ ثغرٍ مسَّ هاتيك الشفاها
ساكبًا شكواه آهًا.. ثمَّ آها ؟
ينظر: السياب: ديوان بدر شاكر السياب، 230/1.
وسار على شاكلته صلاح عبد الصبور الذي يقول:
أيّامي موحشةٌ ولياليَّ تؤانسها الآهْ
ينظر: عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، 129/1.

قوية ما كانت تنطبع في وجداننا لولا هذا الاستعمال الجديد الذي تفاعل مع النّص الذي خيّمت على ألفاظه مفردات الحزن والأسى[27]، وهذه الجرأة على كسر نظام الجملة العربية تُعدّ جملة الخصائص التي تمنح السّياب الريادة في شعر التفعيلة، ليس فقط لأنّه أوّل من أرسى دعائم شعر التفعيلة، بل لروعة الانزياحات اللغوية التي تراءت لنا في شعره، من حيث تنوعها، وغزارتها، والإيحاءات الجمالية التي تشعّ من سياقها، ويُحمد للسياب قوله: " ومهما يكن، فإنّ كوني، أنا ونازك أو باكثير أوّل من كتب الشعر أو آخر من كتبه، ليس بالأمر المهم، وإنّما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، ولن يشفع له - إن لم يجد - أنّه كان أوّل من كتب على هذا الوزن، أو تلك القافية... "[28].

وقد يكون اللجوء إلى هذا الاستعمال الجديد هروبًا من ذكر ضمير المتكلم، فكلمة (آه) تعني أتألم، فالمتألم هو المتكلم حصرًا، ولا يمكن أن يحمل اسم الفعل دلالة الغائب أو المخاطب، فهو يريد أن يُحدّثنا عن ألمه دون أن يُصرّح مباشرةً، لا لأنّ اسم الفعل أبلغ من فعله، وهذه الحداثة اللغوية التي كان رائدها بدر شاكر السّيّاب جعلته أبرز المجددين في لغة الشعر، دون الإساءة إلى لغة التراث ودون النيل منها، ممّا جعل نزار قباني يرى فيه روعة التجديد بأدبٍ وصمت، صمتٍ يشعر به كلّ متلقٍ ذي ذوقٍ أدبيٍّ ورهافة حسّ، يقول: " بدر شاكر السّيّاب لم يقتل أحدًا باسم الحداثة، ولا أتذكر أنّه ظهر على شاشة التلفزيون مرةً وبيده مسدس..وقال: (أنا رسول الحداثة، وكلّ من لا يتبعني سوف أقتله)، السّيّاب اشتغل بصمتٍ، وجدّد بصمت، ومات بصمت "[29].

ويبدو أنّ هذا الاستعمال الجديد على اللغة العربية بات ميزةً أسلوبيةً في شعر السّيّاب، يقول السياب في قصيدته (يا نهر)[30]:

يا نهْرُ عادتْ إليكَ من أبدِ اللّحودِ ومن خَواء الهالكينْ
راعيكَ في الزمن البعيد، يُسرّحُ البَصرَ الحزينْ
في ضِفَّتيكَ ويَسْألُ الأشْجارَ عِنْدكَ عن هواهْ
أوراقُها سقطتْ وعادتْ ثُمَّ أذْبلها الخريفْ
وتبدّلتْ عِشرين مرّه.
هَيهاتَ يَسْمعُ، إذ تُوَسْوسُ في الدُّجى، **أصداءَ آهْ**
بالأمسِ أطْلقها لديكَ تَرِنُّ في جَرَسِ الحفيفْ.
كم قُبْلةٍ عادتْ دوائرَ في مياهكَ مُسْتَسِرَّه[31]،
دُناياهُ كانتْ أمس فيكَ، فهل تَعود إلى الحياه ؟

رأينا أنّ السياب قد أوقع اسم الفعل (آه) مضافًا إليه، ونحن نلمس في هذه الإضافة ما رأيناه في الشاهد السابق، وممّا يلفت نظرنا في هذا السياق ناحية جديدة جعلت الشاعر يعمد إلى أن يضيف اسم الفعل (آه) عوضًا من

(27) - كثرت مفرادت الحزن والأسى والألم على شعر الشاعر في مجموعته (أزهار وأساطير) والتي منها النّص الذي نحلله، لتعكس حالته النفسية نتيجة انكسار عاطفة الحب لديه وفشل التجربة العاطفية وقتها، ينظر: حسن، عبد الكريم: الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1983م، ص118-123.
(28) - علوش، ناجي: السّيّاب شيء من حياته، مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، ص86.
(29) - قباني، نزار: الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ت، 424/8.
(30) – السياب: ديوان بدر شاكر السياب، 245/2.
(31) - استسر القمر: أي اختفى ليلة السرار، وهي آخر ليلةٍ في الشهر، وقد استعمل الشاعر الكلمة لغير القمر، وهو استعمالٌ غير معروف، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، (س ر ر).

المصدر (ألم) وهي الناحية الإيقاعية، فالشاعر أراد الحفاظ على حرف الروي الذي انطلق منه وهو الهاء الساكنة، وهذا الإيقاع يتلاءم مع إيقاع النفس وصداها إيقاع الألم المكبوت الذي يريد الشاعر أن يصل مداه إلى عنان السماء، ولذلك كان الشاعر مهتمًا بمستوى الإيقاع الداخلي فكلٌّ من الهمزة والهاء حرف يخرج من الحلق[32]وإيقاعه بعد المدّ يُشعرك وكأنّك تلفظه من الجوف، وهذا يجعلنا نعيش مع الشاعر مقدار مأساته ونعاين معه عظيم ألمه.

قد جاءت هذه الإضافة الجديدة منسجمة مع وتيرة التراكيب وفعاليتها الدلالية في النّص، فقد بدأ الشاعر النّص بالنداء الذي وجّه لغير العاقل، فمن المحال أن يكون غايته إقبال المنادى، وإنّما غايته في مثل ذلك بواعث مشوقة إلى استحضار المنادى الذي تشدّه إليه رابطة المكان المقدّسة لدى الشاعر[33]، كما بدت أداة النداء الواقعة في هذا النّص المليء بالحسّ الطاغي والموقف المفعم صيحة أو صرخة، قد أطلقها الشاعر عبر هذه الأداة التي يقول فيها الدكنور محمد أبو موسى: إنّها ضمّت مقطعًا صوتيًّا مفتوحًا يرسل الصوت في امتدادٍ متّسع[34]، ثمّ تصاعدت موجة الحزن عبر التبادل في استعمال الأفعال، فقد تناوب الفعل الماضي والمضارع في التناوب على المعاني الدلالية، لكنّ الغلبة كانت للفعل الماضي، الذي يرتبط بالذكريات المحزنة، على حين يمتزج حاضره بالأسى لفراق المكان والأحباب، وكان التقابل بين الماضي والحاضر في قمته عند الكسر اللغوي الذي ارتكبه الشاعر عندما قابل بين اسم الفعل الماضي (هيهات) الذي يحمل معنى الفعل بعُدَ، لأنّ الماضي من المحال أن يعود، وبين اسم الفعل (آه) الذي خرج من طبيعته الدلالية في التعبير عن الفعل (أتألم) ليأخذ معنى مصدره عندما وقع مضافًا إليه، وفي دلالة المصدر ثباتٌ ورسوخ لبقاء معنى الفعل وزوال عنصر الزمن، فالألم باقٍ لا محالةَ في عالم الغربة والبعد عن الوطن.

وهذا هو الشعر وإحدى خصائصه كسر نظام اللغة، أو على حدّ تعبير (فاليري): لغة الشعر دائمًا في حالة حلم[35]، ومعروف أنّ الحلم له لغته التي تخالف لغة اليقظة في خصائصها، فالشعر كما قال جيرارد جينيت: "هو وهم اللغة الضروري وحلمها المبدع ومصدر فعاليتها المستمر"[36].

ويبدو أنّ فعالية كسر نظام اللغة لا تظهر إلا في أثناء تجليات النّص، لأنّ النّص وحدة لغوية كلية مكتملة دلاليًّا مترابطة الأجزاء وتواصلية في الوقت نفسه، لأنّها ذات طابع تعبيري أو إبلاغي، فهو يشمل تتابعًا محدودًا من علاماتٍ لغوية لها بداية ونهاية، متماسكة في ذاتها يتبع بعضها بعضًا، ومن هنا ترتبط في النص الأجزاء السابقة باللاحقة، وتشير بوصفها كلاً لغويًا متماسكًا، وبمشاركة السياق الخارجي، إلى وظيفة تواصلية مدركة، بين الكاتب والقارئ[37].

ج- إضافات جديدة غير مألوفة:

يبدو أنّ الشعر المعاصر له خصوصية في هذا السياق، إذ وردت فيه إضافات تخرج على قواعد الإضافة لغاياتٍ جديدة وإن حملت الشكل العام للإضافة، لتضفي على التركيب جمالاً خاصًا، ذلك أنّ التركيب الإضافي

(32) - للهمزة والهاء مخرجٌ نسبوه إلى أقصى الحلق، ينظر: قدور، أحمد محمد: مدخل إلى فقه اللغة العربية، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1999م، ص187.
(33) - ينظر: أبو موسى، محمد: دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1987م، ص261.
(34) - ينظر: أبو موسى، دلالات التراكيب، ص 262.
(35) - ينظر: فضل، صلاح: نظرية البنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003م، ص252.
(36) - ينظر: فضل، نظرية البنائية، ص252.
(37) - ينظر: الجاسم، محمود حسن: تأويل النص القرآني وقضايا النحو، دار الفكر، دمشق، ط 1، 2010م، ص 57.

يمتلك قدرةً تكثيفية كبيرة، إذ يجمع بين عالمين اثنين في موقفٍ لا يُغني الواحد منهما عن الآخر، فنحن نريد ملامح من هذا وأخرى من ذاك[38].

وقد وقفنا عند ديوان نزار قبّاني فوجدنا لديه تركيبًا إضافيًا حاد فيه عن قواعد الإضافة المعروفة والشائعة، يقول نزار قباني في قصيدته (حُبْلى) [39]:

لا تَمْتَقِعْ !
هيَ كِلْمةٌ عُجْلى
إنّي لأشعرُ أنّني
حُبْلى !!
وصرخْتَ كالملسوعِ بي:
"كلاَّ" !
سنمزّقُ الطّفلا
وأردْتَ تطْرُدُني
وأخذْتَ تَشْتُمُني
لا شيءَ يُدْهشُني
فلقد عرفْتُك دائمًا نذْلا..
*
وبعثْتَ بالخدّامِ يدفعني
في وَحْشَةِ الدّربِ
يا مَن زرعْتَ العارَ في صُلبي..
وكَسرْتَ لي قَلْبي
ليقولَ لي:
" مولايَ ليس هنا.. "
مولاهُ ألفُ هنا..
لكنَّهُ جبُنا
لمّا تأكَّد أنّني حُبْلى

فقد عمد الشاعر إلى إضافة كلمة (ألف) إلى اسم الإشارة ظرف المكان (هنا) بغية تخصيصها، وهذه الإضافة تُخالف القواعد العربية المألوفة، فالظرف لا يقع مضافًا إليه في لغة العرب، لكنّنا نجد في هذا التركيب إشعاعات من ضياء البلاغة الأخّاذ. فهذا الانحراف اللغوي صورةٌ فريدة عن توكيدٍ لفظي يفترض تكرار الظرف (هنا) ألف مرّة، وبالرغم من أنّ التكرار فيه بلاغة وفصاحة[40]، فقد استطاع الشاعر بهذا الاختصار والتكثيف أن

(38) - ينظر: الداية، جماليات الأسلوب (2)، ص 46.
(39) - قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، 1/340-341.
(40)- ينظر: السيوطي: جلال الدين عبد الرحمن، الإتقان في علوم القرآن، تعليق الدكتور مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، دمشق، ط 2، 2006م، 2/848.

يحمل دلالة هذا التوكيد وحالته النفسية وهو يتلفظ به، فالضحيةُ المسكينةُ التي غُرّرَ بها توقن حقَّ اليقين بوجود مفترسها الذي سلبها كرامتها، وأرداها صريعة الرذيلة، وهو بهذا التركيب يجسّدُ أمامنا انفعالها وتوتّرها وهذيانها، وهي تُطرد من دار قاتلها الذي يأبى لقاءها ويدّعي خدمه عدم وجوده.

كما أنّ هذا الانزياح التركيبي يجعل المتلقي يعيش حالة الارتجاف، ويُشعره بالقشعريرة ليُعاين هذا الموقف المأساوي لتلك الفتاة التي غُدِر بها من جهة، وموقف الكره والاشمئزاز من ذلك البغيض الذي يحيا في كلِّ زمانٍ ومكان من جهةٍ أخرى.

وقد تضافر هذا الاستعمال مع العناصر التركيبية الأخرى في تشكيل الأبعاد الدلالية للنص، فعلى صعيد اختيار الضمائر قام نزار باستعمال ضمير المتكلّم متقمّصًا شخصية تلك الفتاة وهو يسرد لنا أحداث ما جرى معها، وهذه الطريقة في سرد الأحداث مبتكرةٌ في عالم الرواية، نقلها شعراء الحداثة إلى ميدان الشعر، ولا تخفى جمالية تحوّل راوي الأحداث إلى شخصيةٍ أساسيةٍ في بؤرة الأحداث، لأنّه بذلك يعبّر عن منظورٍ محدّد، يدعوه إلى النفاذ إلى صلب الفكر الإنساني من داخله، ورصد حركة البواطن بصدق[41]، وفي مقابل ضمير المتكلم كان ضمير المخاطب، الذي تمثّل في المقطع الأول بشخصية ذلك الإنسان النذل الذي غرر بتلك الفتاة المسكينة، فقد كان حاضرًا معها وهي تحدّثه عن أثر جريمته وكيف أنّها تحضن في رحمها عار تلك الجريمة، لكنّه غاب عنها في المقطع الثاني، ولم يعد ماثلاً أمام ناظريها، مع أنّها ظلّت تخاطبه برغم غيابه، وكأنّها بطريقٍ غير مباشرة تخاطب الضمير الإنساني ليعايش مأساتها وكربتها، ولا يوجد مثل الخطاب في الإيضاح[42]، فالواقع يتمّ إنتاجه من جديد عبر اللغة، والذي يتكلّم يولّد بخطابه الحدث والتجربة، فيصبح الموقف الملازم لممارسة اللغة قد أضفى على فعل الخطاب وظيفة مزدوجة: تمثيل الواقع لدى المتكلّم، وإعادة تمثيله لدى المستمع[43]، أمّا ضمير الغائب فقد غاب عن مسرح النص، ولم يظهر إلا مع الكسر اللغوي في التركيب الإضافي "مولاه ألف هنا"، وكأنّ غياب ضمير الغائب قد غدا انعكاسًا لغياب الضمير الإنساني، وغياب القيم والأخلاق الفاضلة، فتصاحب الكسر اللغوي مع الكسر الروحي والعاطفي للإنسان الذي يجد نفسه وحيدًا مستغَلاً في عالمٍ لا يبالي بالروح والعاطفة.

وعلى ما سبق نجد في هذا الاستعمال اللغوي الجديد الذي خالف طبيعة اللغة انعكاسًا للمفارقة الاجتماعية والحياتية على أرض الواقع، لأنّ اللغة منظومة علامات أودعها مراس الكلام في الجمهور المتكلّم، وهذه المنظومة ناتجة عن تبلور اجتماعي، والطبيعة الاجتماعية هي طابع داخلي للمنظومة، إذ لا توجد حقيقة لسانية خارج الديمومة والجمهور المتكلّم[44].

كما نجد في هذا التجديد الاستعمالي للغة قيمةً جمالية ملتحمةً بالقيم الجمالية الأخرى للنص، ولذلك يجب النظر إلى النّص الأدبي وسياقه وتحليل مكوناته اللغوية للوصول إلى قيمٍ تعبيرية في أثنائها، فعلى الدارس أن ينظر إلى ائتلاف الجمل حول محورها، ومتابعة التركيب اللغوي ضمن المحاور، ومن ثمّ الربط بتواتر السياق

(41)- فضل، صلاح: الرواية الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2002م، ص 113.
(42)- ينظر: أبو موسى، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، ص 71.
(43)- فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 2009م، ص 83.
(44)- هذا ما ذهب إليه فرديناند دي سوسير، ينظر في تعريف فرديناند دي سوسير للغة: دي سوسير، فرديناند: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة، جونيه، لبنان، ط 1، 1984م، 19-22. وينظر: غارمادي، جولييت: اللسانة الاجتماعية، ترجمة: خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1990م، ص 17.

وتماوجه[45]. وهذا ينقلنا إلى قول الناقد بول روبرتس: "إنّ الشعراء يرتكبون (الانحرافات) لأنّهم يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة انطلاق ينطلقون منها، يوتّرونها ويُجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعليةً وتأثيرًا لقول ما يُريدون"[46]، وقد طبّق بول روبرتس مقولته هذه على بيتين في افتتاح إحدى قصائد الشاعر الأمريكي(إ.إ.كامنجز) كسر فيهما قواعد النحو المألوفة، وأعاد روبرتس صياغتهما على وفق القواعد السليمة، وعلّق على هذه الصياغة الصحيحة بأنّها قد خرجت على ماهية الشعر وفقدت سحر الشاعرية، يقول: "إنّنا لو أعدنا صياغتهما على ما تقتضيه قواعد النحو، نكون قد نحينا الشعر جانبًا"[47] ثم يُردف: "إنّ كامنجز لم يكن خارجًا على قواعد النحو، لأنّه غير مكترثٍ، أو لأنّهُ لا يعرفُ تعبيرًا أفضل، ولكنّه عن عمدٍ تامّ يُريدُ أن يحصلَ على تأثيرٍ شعريٍّ معين، وكلُّ الشعراء يفعلون هذا، ولو أنّ بعضهم- مثل كامنجز- يفعل هذا أكثر من غيره"[48]. وهذا لا يعني أنّ ماهية الشعر تكمن في مجانفته قواعد النحو، وإنّما تُصبح هذه المخالفة جزءًا من بنية القصيدة، وليست من بوابة الضرورة الشعرية، وإلا لما قال سيبويه، وهو يتحدث عن قضايا تتعلق بالكلمة المفردة التي لا صلة لها بالضرورة الشعرية لا من قريبٍ ولا بعيد: " اعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"[49].

أبرز نتائج البحث

- ✓ عرض البحث بعضًا من مظاهر الإضافة الجديدة التي لا عهد للغة عصر الاحتجاج بها، وقد بيّن أبعاد القضية النحوية التي يرى الجِدّة فيها، وبعد ذلك كشف عن الأسرار البلاغية التي تكمن خلف هذا التجديد.
- ✓ إذ كان لهذا التجديد النحوي أثرٌ بلاغيٌ جماليٌ مرتبطٌ بالسياق الذي ورد فيه، فقد تضافر مع سائر معطيات النّص بما في ذلك العناصر التركيبية التي انسجمت مع القواعد لتقدِّم قيمةً بلاغيةً ودلالية يكشف عنها النّص بأكمله، فإنّه يتعذر تقديم تلك الظواهر النحوية التي جدَّدت روح قواعد العربية وأثرها البلاغي في معزلٍ عن السياق الذي وردتْ فيه، وهذا يؤكّد ضرورة الاهتمام بسياق الظاهرة والعناية به من أجل توصيف الظواهر النحوية والبلاغية، ونعني بالسياق هنا كلّ معطيات لغة النّص من صوتٍ ومفرداتٍ وتراكيب وعلامات ترقيمٍ مجتمعةً، وإن كان الجانب التركيبي هو المعني بالدرجة الأولى.
- ✓ أراد البحث أن يُبرز البلاغة بثوبها الحقيقي الذي غاب عن مشهد الدراسات البلاغية، فالبلاغة ليست قوالب جامدة، ولا هي بالعلم الذي يُحاط بأسوار التعريفات والحدود، إنّما هي حالة من الفنّ والإبداع الخلاّق، ومرآة تعكس جمالية اللغة، تُبرز ما فيها من تجليات ساحرة، فتُثري الأديب بطاقات لغوية تكتسي بهالات الذوق النابض بالجمال.
- ✓ أكّد البحث في مجمله على ضرورة العودة إلى النصوص الأدبية شعرًا كانت أم نثرًا من أجل الوصول إلى دراساتٍ جديدة في النحو والبلاغة، تُخرج النّحو من أسر الدراسات التقليدية الجامدة، التي تُهمل البعد السياقي والجانب التحليلي التطبيقي.
- ✓ سلّطتْ القيمة الجمالية الناتجة عن تجديد القواعد الضوءَ على ضرورة عزل الشعر عن النثر في الدراسة النحوية، وهذا ما أكّده عددٌ من النقاد قديمًا وحديثًا عند تعليقهم على الضرائر الشعرية، التي ظهرت في

(45)- ينظر: الداية، فايز: جماليات الأسلوب (2)، ص 39.
(46)- ينظر: عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحرّ، ص24.
(47)- ينظر: عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحرّ، ص25.
(48)- ينظر: عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحرّ، ص25.
(49)- سيبويه: الكتاب، 26/1.

شعر كبار الشعراء المحتَجّ بلغتهم، إذ أدّت التسوية فيما بينهما إلى ظلم الشعر والنثر على حدٍّ سواء، فإنّ للشعر خصوصيةً فنّيةً وجمالية تميزه من النثر وتدعوه إلى وسائل تركيبية وأدائية من شأنها أن تخلق في لغته ظواهر تركيبية لا يصحّ إلزام لغة النثر بها، ولا يجوز معاقبة الشعر بمنعه عن الخوض فيها تحت مفاهيم الخطأ، وإسدال الستار على دراسة هذه المظاهر نحويًا وبلاغيًّا.

المصادر والمراجع

1. ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل (1988م): الأصول في النحو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3.
2. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين (1988م-1989م): شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ومعه كتاب منتهى الأرب بتحقيق شذور الذهب: لِمحمّد محيي الدين عبد الحميد، منشورات جامعة البعث.
3. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين مغني اللبيب (1985م): عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن مبارك وعلي حمدالله، دار الفكر، بيروت، ط 6.
4. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (2004م): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3.
5. أبو موسى، محمد (1987م): دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2.
6. الأزهري، خالد بن عبد الله: شرح التصريح على التوضيح، القاهرة.
7. الأستراباذي، رضي الدين (1310هـ): شرح الرضي على الكافية، مطبعة الشركة الصحافية العثمانية.
8. بارت، رولان (1999م): هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1.
9. الجاسم، محمود حسن (2010م): تأويل النص القرآني وقضايا النحو، دار الفكر، دمشق، ط 1.
10. حسن، عبد الكريم (1983م): الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1.
11. الداية، فايز (1982م): جماليات الأسلوب (2)، دراسة تحليلية للتركيب اللغوي، منشورات جامعة حلب، ط 1.
12. دنقل، أمل (2005م): الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2.
13. دي سوسير، فرديناند (1984م): محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة، جونيه، لبنان، ط 1.
14. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر (1993م): المفصّل في صنعة الإعراب، دار الهلال، بيروت، ط1.
15. السامرّائي، فاضل صالح (2009م): معاني النحو، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمّان، ط4.
16. السعران، محمود(1994م): علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، منشورات جامعة حلب.
17. سلدن، رامان (1988م): النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة.
18. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1.

19. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (2006م): الإتقان في علوم القرآن، تعليق: مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، دمشق، ط 2.
20. السّيّاب، بدر شاكر (2005م): ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت.
21. عبد الصبور، صلاح (1998م): ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت.
22. عبد اللطيف، محمّد حماسة (2001م): ظواهر نحوية في الشعر الحرّ، دراسة نصّية في شعر صلاح عبد الصبور، دار غريب، القاهرة.
23. علوش، ناجي (2005م): السّيّاب شيء من حياته، مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت.
24. غارمادي، جولييت (1990م): اللسانة الاجتماعية، ترجمة: خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1.
25. فضل، صلاح (2009م): أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1.
26. فضل، صلاح (2002م): الرواية الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1.
27. فضل، صلاح (2003م): النظرية البنائية في الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
28. قباني، نزار: الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت.
29. قدور، أحمد محمد (1999م): مدخل إلى فقه اللغة العربية، دار الفكر، دمشق، ط 2.
30. القضماني، رضوان (1988م): مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث.
31. الموسى، خليل (2000): قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،م.
32. ناصف، مصطفى (1992م): اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1.
33. وارين، أوستين و ويليك، رينيه (1972م): نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط1.