الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمـــد خيضر بسكرة

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية

قسم الأدب العربي

الجملة الشعرية

في ديوان "الإرهاصات" لـــ: عثمان لوصيف

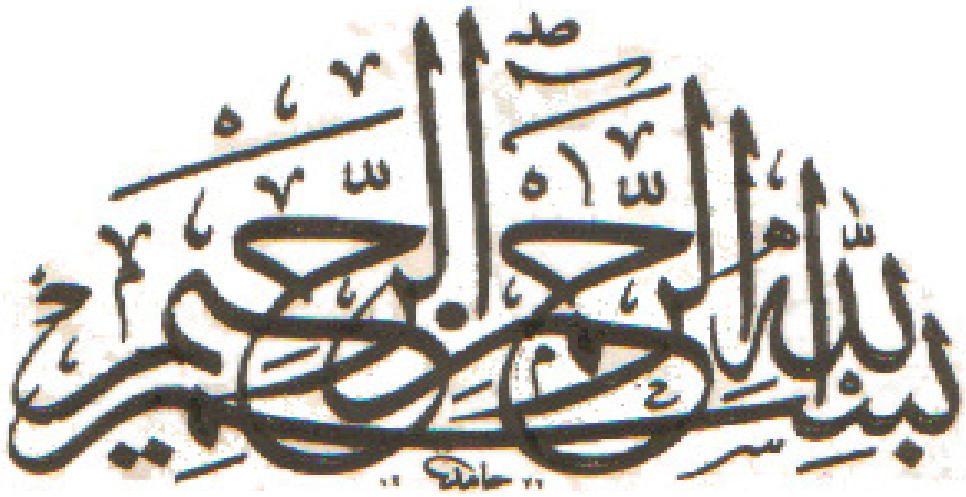
دراسة لغوية

مذكرة لنيل شهادة الماجستير
في علوم اللسان العربي

إعداد الطالبة:
جمعة مسعودي

إشراف الأستاذ:
د. محمد خان

السنة الجامعية: 2004/2003.


بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قَالُوا سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾

صدق الله العظيم

32/2

شكر وعرفان:

ها هو البحث قد نضجت ثماره، وحان قطافها، ولكن قبل تذوقها في ذمتي حـــق يجب أداؤه ,وهو الاعتراف بنصيب من شاركوني رعايته منذ كان بذرة إلى أن صـــار على هذا الوجه.

وأولهم أستاذي المشرف، الدكتور "محمد خان" الذي عايش فترات إنجاز البحث لحظة بلحظة، سواء بتوجيهاته الصائبة، أم بكتبه التي لم يبخل بها عنا، حتـــى شـــعرنا بمقاسمته ملكيتها، فليباركك الله أستاذي الكريم، وليدمك عونا لكل طالب علم.

كما أشكر كل من قدم لي يد العون منهم:

الشاعر عثمان لوصيف.

الأساتذة: عبد الرحمان تبرماسين، بشير بن صالح، عمار شلواي، صلاح الدين ملاّوي.

وكذلك زميلاتي العزيزات: فوزية دندوقة، أمال منصور، ســـماح روّاق، حيـــاة رحماني.

إلى كل هؤلاء أقدم جزيل شكري وعظيم امتناني.

ج .مسعودي

مقدمة

إنّ الجملة وحدة الدرس النحوي؛ لذا اتجه اهتمام النحاة إليها، فتناولوها بالدّراسة من جوانب شتى، من حيث التركيب، ومن حيث الأساليب إلى غير ذلك ممّا يرتبط بها. إلاّ أنّ الملاحظ على تلك الدّراسات أنّها لم تفرق بين النثر والشّعر فكان كلّ منهما موضوعًا للدّرس دون ملاحظة ما للثاني من خصوصية الوزن والقافية اللذين يؤثران بصفة مباشرة على بناء الجملة الشعرية، وربما أدّى ذلك إلى اضطراب القاعدة النحوية في كثير من الأحيان؛ لأنّ النحاة القدماء قد اعتمدوا على الشعر بالدّرجة الأولى في وضع قواعد اللّغة. ولغة الشعر لغة خاصة تقع بين نظامين من طبيعتين مختلفتين، نظام النحو ونظام العروض. فما طبيعة العلاقة بين هذين النّظامين في إنتاج الجملة الشعرية؟ وما الأسس المعتمدة في ذلك؟ وما سمات الجملة الناتجة؟.

من هنا يتّجه هذا البحث الموسوم بـــ«**الجملة الشعرية في ديوان "الإرهاصات" لـــ"عثمان لوصيف" دراسة لغوية**» إلى محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة، ودراسة الجملة الشعرية دراسة تقترب من طبيعتها الشعرية، دون مجانفة الجانب النحوي؛ إذْ هو الميزان اللّغوي الذي يعتمده الشاعر في بناء تراكيبه، فيسير وفقه، وقد يخالفه أحيانا. هذه المخالفة التي تعد لغةً خاصة بالشاعر لا تنفي اطّراد القاعدة النحوية.

أمّا عن الشاعر "عثمان لوصيف" فقد تم اختيارنا لديوانه نموذجًا للتطبيق؛ لأنه شاعر مكثر لم ينل حظّه من الدّراسة.

وتبعًا لطبيعة الموضوع والأهداف المتوخاة منه سيتم تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة على نحو ما يأتي:

- مقدمة
- مدخل: الجملة الشعرية بين القديم والحديث.
- الفصل الأول: الجملة الشعرية دراسة نحوية.
- الفصل الثاني: الجملة الشعرية والسّمات العروضية.

الفصل الثالث: تآلف بناء الجملة والنّسيج الشّعري.

أمّا المدخل فمعقودٌ لدراسة مفهوم الجملة الشعرية بين القدماء والمحدثين، ومميزات هذه الجملة عند كل فريق منهم.

وأما الفصل الأول فمعقودٌ لدراسة الجملة الشعرية في ديوان "الإرهاصات" دراسة نحوية في حالات الإثبات والنّفي والتوكيد. وفي أسلوبها الإنشائي الطلبي الذي يتضمن الأمر والنهي، والاستفهام، والنّداء، والتمني، والترجي. وفي أسلوبها الإفصاحي الذي يتضمّن التعجّب. وفي أسلوبها الشرطي. وكذلك أنماطها من "ذكر وحذف"، و"تقديم وتأخير".

أمّا الفصل الثاني فسيخصص لدراسة الجملة الشعرية في علاقتها بالسّمات العروضية؛ متضمنًا تعريف الجملة العروضية والعلاقة بين البيت والجملة الشعرية من حيث الطول والبنية. والعلاقة بين القافية والجملة الشعرية من حيث موقع الأولى من الثانية وعلاقتها ببنيتها.

ويتناول الفصل الثالث التكامل بين المستوى النحوي والمستوى العروضي في إنتاج الجملة الشعرية؛ متطرقًا ضمن ما يتيحه الأوّل للثاني من إمكانات تشكيل الجملة إلى:

- نظام الرتبة.
- الذكر والحذف.
- إطالة الجملة.
- تعدّد إمكانيات الاختيار في الوظائف النحوية للقافية.
- الجوازات الشعرية.

ومتطرقًا ضمن ما يتيحه الثاني للأوّل إلى:

- الوزن الشعري.

- الزّحافات والعلل.
- عيوب القافية.

أمّا الخاتمة فراصدة لأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وسنستعين في هذه الدّراسة بمنهجية مركبة من المنهج التاريخي والوصفي التحليلي.

وقد اعتمدنا جملة من المصادر القديمة على اختلاف أزمنتها كـــ"كتاب" "سيبويه"، و"ضرورة الشعر" لـــ"السيرافي"، و"نقد الشعر" لـــ"قدامة بن جعفر"، و"شرح المفصّل" لـــ"ابن يعيش"، و"شرح الكافية" لـــ"الاستراباذي" إضافة إلى المراجع الحديثة سواءً أكانت في ترسيخ النظرية النحوية القديمة أم في نقدها مثل: "في النحو العربي نقد وتوجيه" لـــ"مهدي المخزومي"، و"اللغة العربية معناها ومبناها" لـــ"تمام حسّان"، و"الجملة في الشعر العربي" لـــ"محمد حماسة عبد اللطيف"، و"في التحليل اللغوي" لـــ"خليل أحمد عمايرة".

ومادام النحو شديد الارتباط بالبلاغة فسيتم توشيح البحث بمداخلات بلاغية مستقاة من كتاب "مفتاح العلوم" لـــ"السّكاكّي"، وكتاب"دلالات التراكيب" لـــ"محمد محمد أبو موسى".

وفي الختام لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بجزيل الشّكر، وعظيم الامتنان إلى الأستاذ المشرف "الدكتور محمد خان" اعترافًا بفضله في تسديد خطوات البحث، وتوجيهه الوجهة الصائبة، فله كلُّ الشّكر والتقدير.

ولله الحمد عليه توكلت وما توفيقي إلاّ به.

مدخل:
الجملة الشعرية بين القديم والحديث

I. تعريف الجملة الشعرية.
II. الجملة الشعرية عند القدماء.
III. الجملة الشعرية عند المحدثين.
IV. السّمات العامة للجملة الشعرية.

تمهيد:

يتناول هذا البحث الجملة الشعرية في "ديوان الإرهاصات لعثمان لوصيف" بالدراسة اللغوية، وطبيعة كل بحث ممنهج أن يبدأ برسم حدود موضوعه بدءًا بتعريفه، ثم الحديث عن الدراسات التي أقيمت حوله –إنْ وجدت– مقارنا حينا ومحللا آخر، رابطا كل ذلك بما رسمه من أهداف يسعى لبلوغها، فينقد ما رأى فيه خطأ مقدما البديل إن أمكنه ذلك، ويكمل النقص فيما اعتراه نقص، ويرسّخ ما رآه صائبا وهو الشأن في هذا المدخل الذي يتصدره تعريف الجملة الشعرية.

I . تعريف الجملة الشعرية:

1. الجملة لغة:

«الجملة جماعة كل شيء بكماله من الحساب وغيره. يقالُ: أجْملتُ له الحساب والكلامَ. قال الله تعالى:﴿لَوْلاَ نُزِّلَ عَلَيْهِ القُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً﴾[1]، وقد أجملتُ الحسابَ إذا رددته إلى الجملة»[2].

2. الشعرية لغة:

لم يرد في لسان العرب "لابن منظور" (711هـ) مصطلح "الشّعرية" وإنّما ورد باقي مشتقات الفعل "شَعرَ" ومنها "الشِّعر": وهو منظوم القول و"القريض". شَعَرْتُ: أي قلتُ شعرًا.[3]

شعْرِيَّة: صفة ما يثير الأحاسيس: "شعريةُ منظر".[4]

3. الجملة الشعرية اصطلاحًا:

---

[1] الفرقان/32.
[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة "جَمَلَ"، 128/11.
[3] م ن، مادة "شَعَرَ"، 410/4.
[4] أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ص774.

ورد في "الخطيئة والتكفير" لـــ"لغذامي" أنّ «الجملة الشعرية هي كل قولٍ أدبـــي جاء على شكل شعري من حيث أنّه يقوم على إيقاع مطّرد على أيّ نظـــامٍ فنّـــي لأيّ جنس شعري قائمٍ مثل الشعر العمودي أو الحرّ المنثور أو قصيدة النّثر»[1].

وليس هذا المقصود بالجملة الشعرية –في البحث قيد الدراسة– أيّ المنظـــور النقدي الحداثي، وإنّما المقصود الجملة النحوية مع تخصيصها بالشّعر، ولـــذا ســـيُعتمدُ في تعريفها على أقوال النحاة.

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص 94، 95.

II. الجملة الشعرية عند القدماء:

اجتهد الباحثون منذ أفلاطون (347 ق.م) حتّى عصرنا الحاضر في تحديد مفهوم الجملة فزاد عدد التعريفات على ثلاثمائة تعريف، وما هذا إلاّ دليل على الصعوبة البالغة في تحديدها.

وبما أنّ عددًا من المؤلفات، ومن بينها رسائل أكاديمية تناولت الجملة بالتعريف سواء ما جاء منها بمصطلح "الجملة" أم ما جاء بمصطلح "التركيب" فإنّ البحث هنا سيعرض أهمّ ما وردَ من تعريفات عند القدامى والمحدثين مع الإشارة إلى آراء بعض الغربيين.

إنّ أوّل من استعمل الجملة بمعناها الاصطلاحي هو "المبرّد" (285هـ) في كتابه "المقتضب" بقوله:«هذا باب الفاعل وهو رفَعٌ وذلك قولك: قامَ عبد الله، وجلسَ زيدٌ، وإنّما كان الفاعل رفعًا لأنّه هو والفعل جملة يحسن السكوت عليها، وتجب بها الفائدة للمخاطب».[1] وجدير بالذكر أنّ "سيبويه" (180 هـ) لم يستعمل مصطلح الجملة وإنّما عبّر عنها بالكلام بقوله:«الكلام المستغني عنه السّكوت».[2]

إذن استعمل النحاة الأوائل مصطلحي "الكلام والجملة" إلاّ أنّهم أخلطوا بينها فذهب بعضعم إلى أنّهما مترادفان كما ذكرَ "الزمخشري" (538هـ):«الكلام هو المركّب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، وذلك لا يتأتى إلاّ في اسمين كقولك: زيدٌ أخوك وبشرٌ صاحبك ... وتُسمى الجملة»[3] ولم يخصص الكلام بالإفادة كما فعل أغلب النحاة وقد خالفه في ذلك "ابن يعيش" (643هـ) بقوله:«اعلم أنّ الكلام عند النحويين عبارة عن كلّ لفظٍ مستقلٍ بنفسه مفيدٍ لمعناه ويُسمّى الجملة»[4] وهذا ما ذهب إليه "ابن جنّي" (392هـ) قبله معرّفًا الكلامَ بأنّه «كل لفظٍ مستقلٍ بنفسه مفيدٍ لمعناه،

---

[1] المبرّد، المقتضب، 146/1.
[2] سيبويه، الكتاب، 88/2.
[3] الزمخشري، المفصّل، ص6.
[4] ابن يعيش، شرح المفصّل، 20/1.

وهو الذي يسمّيه النحويون الجمل» [1] ويواصل حديثه عن الكلام في موضع آخر واصفًا إيّاه بأنّه «في لغة العرب عبارة عن الألفاظ القائمة برؤوسها المستغنية عن غيرها، وهي التي يسميها أهل هذه الصناعة الجمل على اختلاف تركيبها»[2].

يبدو جليًا من التعريفات السابقة –ماعدا تعريف الزمخشري– أنّ الجملة أعمّ من الكلام؛ إذْ شرطه الإفادة خلافًا لها، وإلى مثل هذا ذهب –أيضًا– "ابن عصفور– (669 هـ) الذي يرى الكلامَ «هو اللفظ المركّب وجودًا أو تقديرًا، المفيد بالوضع»[3] وابن عقيل (769هـ) الذي يعرّفه بما «اصطلح عليه عند النحاة بعبارة اللفظ المفيد فائدةً يحسن السكوت عليها»[4].

أمّا "رضي الدّين الاسترابادي" (686هـ) فقد ذهب مذهبًا آخر في التفريق بين الجملة والكلام:«والفرق بين الكلام والجملة أنّ الجملة ما تضمّن الإسناد الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أو لا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ أو سائر ما ذُكر في الجُمل ... والكلام ما تضمّن الإسناد الأصلي وكان مقصودًا لذاته فكل كلامٍ جملةٌ ولا ينعكس»[5] فقد جعل الإسناد أساس الاختلاف، فالكلام ما تضمن إسنادًا أصليا، والجملة ما تضمنت إسنادًا أصليا أو فرعيا؛ كأن تكون خبرا للمبتدأ أو نحو ذلك.

ألا تراهُ يدور في الفلك نفسه؛ فجملة الخبر لا تقوم بنفسها، أي ليست تامة الفائدة ولا يحسن السّكوت عليها لارتباطها بالمبتدأ، وجملة الحال أيضا لا تقوم بنفسها وهي متعلقة بصاحب الحال، بواو الحال أو بالضّمير.

وقد ذهب "ابن هشام" (761هـ) مذهب "الاسترابادي" في التّفريق بين الجملة والكلام قائِلا: «الكلام هو القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد ما دلّ على معنى يحسن السكوت عليه، والجملة عبارة عن الفعل وفاعله كـ:قام زيدٌ، أوالمبتدأ و الخبر كـ:زيدٌ

---

[1] ابن جنّي، الخصائص، 17/1.
[2] م ن، 32/1.
[3] ابن عصفور، المقرّب، 45/1.
[4] ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، 14/1.
[5] رضي الدين الاسترابادي، شرح الكافية، 31/1، 32.

قائِم وما كان بمنزلة أحدهما... وبهذا يظهر لك أنّهما ليسا بمترادفين كما يتوهّمه كثير من النّاس، وهو ظاهر قول صاحب المفصّل... والصّواب أنّها أعمّ منه إذ شرطُه الإفادة بخِلافها، ولهذا تسمعهم يقولون: «جملة الشّرط، جملة الجواب، جملة الصّلة وكل ذلك ليس بمفيد فليس بكلام»[1]. ويُعتبر كتاب "مغني اللّبيب" أفضل جهد في هذه الفترة وأفضل كتاب تناول الجملة العربية بالدّراسة والتّحليل[2].

[1] ابن هشام، مغني اللبيب، 431/2.

[2] ينظر محمود فهمي حجازي، علم اللغة العربية، ص93. وينظر محمود أحمد نحلة، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، ص458.

III. الجملة الشعرية عند المحدثين:

إذا انتقلنا إلى النّحويين المحدثِين وجدنا منهم من يسير على نهج السّابقين؛ بجعل الجملة مرادفة للكلام –وهو عبّاس حسن– إذْ يرى:«الكلام أو الجملة هو ما تركّب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقلّ»[1]، وهو يشرط في الجملة الإسناد، فإذا تألّفت من ركن واحد فالثّاني مقدّر.

أمّا "إبراهيم أنيس" فلا يشترط ذلك، ويعرّف الجملة بقوله: «إنّ الجملة في أقصر صورها هي أقلُّ قدرٍ من الكلام يفيد السّامع معنًى مستقلاً بنفسه سواء تركّب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر»[2]، فهو يوافق على شرط الإفادة في كليهما، ويُفرّق بينهما كون الثّاني –الكلام– ما تضمّن عددًا من الجمل. والجملة أقلُّ قدر منه.

ونقف على تعريف إبراهيم أنيس بنصِّه في كتاب "المخزومي" دون أن يشير إلى صاحبه[3] في حين أشار إلى أنّ الجملة قد تخلو من أحد ركني الإسناد لوضوحه وسهولة تقديره؛ أي أنّه ظلّ متمسكا بفكرة الإسناد[4]، ويقرر في موضع آخر أنّ «الجملة هي الصّورة اللّفظية الصّغرى للكلام المفيد[*] في أيّة لغة من اللّغات، وهي المركّب الدّي يبيّن المتكلّم به أنّ صورة ذهنية كانت قد تألّفت أجزاؤها في ذهنه. ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلّم إلى ذهن السّامع»[5]، وهذه طريقة انفرد بها "المخزومي" في تعريف الجملة، وهي تميل إلى ما يعرف في "اللّسانيات" بالصّورة الذّهنية والصورة الأكوستيكية.

---

[1] عبّاس حسن، النحو الوافي، 15/1.

[2] إبراهيم أنيس، من أسرار اللّغة، ص260، 261.

[3] ينظر مهدي المخزومي، في النّحو العربي نقد وتوجيه، ص33.

[4] ينظر محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص22.

[*] هل يعني أنّ الكلام مفيد وغير مفيد، فإن كان يغني ذلك فقد وقع في تناقض بإتباعه أولا تعريف "إبراهيم أنيس" الذي جعل الكلام مفيدًا مطلقًا.

[5] مهدي المخزومي، في النّحو العربي نقد وتوجيه، ص31.

ذهب أغلب المحدثين إلى أنّ الجملة مرادفة للكلام في إفادة معنى ما وإلا كانت عبئًا[1]، واشترط أغلبهم مبدأ الاستقلال. وقد خالفهم في ذلك "مصطفى حميدة"؛ إذ يرى أنّ فكرة استقلال الجملة أمرٌ نسبيٌّ يرجع إلى السّياق، فقد تكون مستقلّة في سيّاق معين، وتكون هي نفسها غير مستقلّة في سيّاق آخر؛ فالجملة وحدة تركيبية ذات معنىً دلالي واحد، وأمّا استقلالها فنسبي محكوم بعلاقات الارتباط والربط والانفصال في السّياق[2].

إن الدّراسات النّحوية المعاصرة قد ساهمت بِقِسْطٍ وافر في محاولة تحديد مفهوم الجملة العربية، وقد اتّجه أصحابها اتّجاهين رئيسيين، الأوّل تأثّر بالغرب، وحاول تطبيق نتائج بحوثهم على اللّغة العربية، والثّاني شكّل امتدادًا لآراء النّحاة العرب القدامى. ومن الدّارسين المتأثّرين بالغرب الدّكتور "تمام حسان" الذي يعرّف الجملة بـ«وحدة الكلام» وهو تعريف لا يتم وفق طبيعة لغوية[3].

وإذا تتبّعنا آراء أغلب من سار على نهج القدامى وجدناهم –ماعدا عبّاس حسن– قد ساووا بين الجملة والكلام إفادة وفرّقوا بينهما في الطّول؛ إذ الكلام ما تركّب من عددٍ من الجُمَل. وإذا كانوا قد اتّفقوا حول هذا فيجب أن يحدث الاتّفاق حول هجر تعابير مثل: "جملة الشّرط"، و"جملة الجواب" وغيرها ممّا لم يُفِدْ.

إذا نظرنا في تعريفات الغرب للجملة فَسَنَجِدُ فيها اختلافا شأنهم في ذلك شأن اللّغويين العرب، فهذا "يسبرسن" (O. Jesperssen) يُعَرِّفُ الجملة بأنّها «قولٌ بشريٌّ تامٌّ ومستقلٌّ، والمراد بالتّمام والاستقلال عنده أن تقوم الجملة برأسها أو تكون قادرة على ذلك»[4]. وقد وافقه بلومفيلد (L. Bloomfield) على فكرة الاستقلال دون التّمام مُلحّا على «عدم الخلط بين ما هو تامٌّ من وجهة نظر السّياق، وما هو تامٌّ من وجهة

---

(1) ينظر صالح السامرّائي، الجملة العربية والمعنى، ص7

(2) ينظر مصطفى حميده، نظام الارتباط والربط في الجملة العربية، ص147، 148.

(3) ينظر مالك يوسف المطلبي، في التركيب اللّغوي للشعر العراقي المعاصر، ص29، 30.

(4) نقلا عن محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص13.

النُّظر النّحوية»[1]. وهذا يستحضر في الذّهن ما ذهب إليه سابقا صاحب نظام الارتباط والرّبط[*]. يقول "بلومفيلد" في تعريف الجملة أنّها:« شكل لغوي مستقل غير متضمّن – عن طريق أي تركيب نحوي– في أي شكل لغوي أكبر»[2]، وتعريف "بلومفيلد" يركّز بالدّرجة الأولى على الجانب الشّكلي للجملة وقد اختزله "لينز" إلى أنّ «الجملة هي الوحدة الكبرى للوصف النحوي»[3]، وليس الوصف اللّغوي كما تَرْجَمَ المقولة محمود أحمد نحلة[4].

ويعرف "بلومفيلد" الجملة تعريفًا آخر بجعلها «الوحدة الكبرى للتّحليل النّحوي»[5]

وآخِر تعريف لـ "دوبوا" (Dubois) الذي يعتبر الجملة نظامًا وبنية[6]، وهو تعريف غير دقيق؛ إذ صفة "النظام والبنية" لا تقتصر على الجملة؛ فالأنظمة والبنى كثيرة ومرتبطة بمجالات لغوية وغير لغوية.

---

(1) John Lyons, linguistique générale introduction à la linguistique théorique, P135

(*) ينظر هذا البحث، ص7.

(2) John Lyons, linguistique générale introduction à la linguistique théorique, P133

(3) م ن، ص ن.

(4) ينظر محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص14

(5) John Lyons, linguistique générale introduction à la linguistique théorique, P136

(6) Dubois, comment s'initier à la linguistique, P42.

IV. السمات العامة للجملة الشعرية:

إن المتأمل لتعريفات الجملة عند النّحويين يلاحظ تعميما في كلامهم يشمل الشّعر والنثر رغم اتّصاف الجملة الشّعرية ببعض السّمات الخاصة، التي انصرف عنها النحاة القُدامى وما أشاروا إلا إلى بعض منها ولم يوفّوها حقّها من الدّرس.

وحين نحاول البحث عن نظام الجملة الشّعرية العربية في كتب القدماء لا نكاد نعثر علىشيء ذي بال؛ فقد اكتفوا بالإشارة الخاطفة في ثنايا مؤلفاتهم، ولا نجد من أفردَ لدراسته كتابًا مستقلا على الرّغم من ملاحظتهم خصوصية هذا النّظام. لكنّهم لم يفصلوا بين نظام الجملة في الشّعر والنّثر معتمدين في أغلب الأحيان على شواهد شعرية في تقعيد القواعد. «وقد أوقعهم هذا في بعض اللُّبس وجعل حكمهم على الظواهر اللّغوية متعدّد الوجوه في المسألة الواحدة، ثمّ إنّ هذا الشّعر الذي اعتمدوا عليه لم يسعفهم إلا في بعض الأحيان، فقد أمدّهم بظواهر وأساليب وَقَفُوا منها مشدوهين»[1]، ولعلّ "سيبويه" أوّل من أشار إلى هذا الموضوع عندما عقد في كتابه بابًا سمّاه "باب ما يحتمل الشّعر"، وكان قصده في ذلك أنّ نظام النّحو في الشّعر يسمح ببعض ما يمنعه في النّثر. قال "سيبويه" في "باب ما يحتمل الشّعر": «اعلم أنّه يجوز في الشّعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف... وحذف ما لا يحذف»[2]، ويضيف: «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها، وما يجوز في الشّعر أكثر من أن أذكره لك هاهنا»[3]، فقد اعترف "سيبويه" –ومن بعده النُّحاة الذين تبنّوا نظرته هذه– بأن للشّعر ضرورات، وليس له نظام خاصٌ في تأليف جمله؛ فراحوا يضعون كتبا في الضرائر، ويَسْتَقْصونَهَا، وكأنّ الشّعر ليس له من الخصائص غير الضّرورة، فأهملوا تبعا لذلك وصف الجملة. وقد خطرت فكرة الضّرورة الشّعرية بأذهان النّحاة الأوائل

---

[1] إبراهيم أنيس، من أسرار اللّغة، ص325.
[2] سيبويه، الكتاب، 26/1.
[3] م ن، 32/1.

عندما واجهتهم شواهد شعرية مخالفة لقواعدهم فذهبوا إلى أنّها اضطرار من الشّـــاعر لسلوك هذا الشّطط خضوعا للوزن الشّعري والقوافي الشّعرية.

ولـــ"ابن السرّاج" (316هـــ) حديث عن الضرورة، وهي «أن يضطر الـــوزن إلى حذف أو زيادة، أو تقديم أو تأخير في غير موضعه، وإبدال حرف أو تغيير إعراب عن وجهه على التأويل... وليس للشّاعر أن يحذف ما اتّفق له، ولا أن يزيد ما يشاء بل لذلك أصولٌ يعمل عليها»[1]. وقد ذكر "رمضان عبد التـــواب" فـــي تحقيقـــه لكتـــاب "ضرورة الشّعر" "للسيرافي" (368هـــ) أنّ أول من ألّف كتابا بهذا العنوان هو "المبرّد" وهو مفقود لم يصل إلينا[2]. ويعلّق "أبو سعيد السّيرافي" على تقصـــير "ســـيبويه" فـــي موضوع ما يحتمل الشّعر بأنّه لم يقصد إليه قصدا، وإنّما أراد أن يظهر به الفرق بـــين الشّعر والكلام[3]، ويُردف بأنّ الشّعر لمّا كان موزونًا سُمح بالزّيادة فيه والنّقص منـــه لملاءمة الوزن شرط ألاّ يكون مستهجنًا فاحشا كرفع المنصوب، ونصب المخفـــوض. وضرورة الشّعر عنده –السّيرافي– على سبعة أوجه[4].

أمّا "ابن جني" فيرى أنّ من الظواهر اللّغوية ما لم يُسمع في غير الشّعر، وهـــذا الأخير موقف اضطرار واعتذار، ولذا كثيرا ما يحرّف فيه الكَلِمُ عن بنيته[5]، ومـــا دام الشاعر يفعل ذلك بتميّز، وينتج لنا شعرًا يروق السّمع فلا بـــأس أن يكـــون معـــذورًا، «فمتى رأيت الشّاعر قد ارتكب مثل هذه الضّرورات عن قبحها وانحراف الأصول بها فاعلم أنّ ذلك على ما تجشّمه منه، وإن دلّ من وجه على جوره وتعسّفه فإنّه من وجـــه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه[*]، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عـــن اختيار الوجه النّاطق بفصاحته بل مثله في ذلك عندي مثل مُجْري الجَمُوح بِـــلاَ لِجَـــامٍ وَوَارِبِ الحَرْبِ الضَّروس جَاسِرًا من غير احْتِشَامٍ، فهو وإن كان ملومـــاً فـــي عنفـــه

---

(1) ابن السرّاج، الأصول في النحو، 435/3.
(2) ينظر مقدّمة تحقيق كتاب السّيرافي، ضرورة الشّعر، ص5.
(3) ينظر السيرافي، ضرورة الشّعر، ص33.
(4) م ن، ص34.
(5) ينظر ابن جنّي، الخصائص، 188/3.
(*) التّخمّط: التّكبّر.

وتهالُكِه، فإنّه مشهودٌ له بشجاعته وفيض منّتِهِ»[1]، فكما يتميز هذا الفارس بالشّجاعة على الرّغم من تهوّره يتميّز الشّاعر بالعبقرية رغم اضطراره.

أمّا "ابن فارس" (395هـ) فيرى أنّ الشّعراء أمراء الكلام يفعلون ما يريدون غير اللّحن، وإزالة الكلمة عن النّهج فذلك ليس بصواب[2]، ولئن فعل شاعرٌ هذا فإنّما يحطّ من قيمة شعره ويصرف النّاس عنه. وقد ألّف "ابن فارس" في هذا الصّدد رسالة بعنوان "ذمّ الخطأ في الشّعر"، وهو لا يعترف بالضّرورة الشّعرية خلافا لجمهور النُّحاة.[3]

يبدو ممّا سبق أن أغلب القدماء يذهبون إلى أنّ الفرق بين أسلوب النثر وأسلوب الشّعر يكمن في الضّرورة الشّعرية. وبعضهم الآخر لا يفرّق بينهما. فهذا "أبو هلال العسكري" (395هـ) يتحدّث عن فصاحة الأسلوب بكلام طويل لا يفرّق فيه بين نظام النّثر ونظام الشّعر[4].

أمّا صاحب "العمدة" فيرى أنّ من الشّعراء من يقدّم ويؤخّر إمّا لضرورة وزن أو قافية، وله في هذا عذرٌ، ومنهم من يفعل ذلك ليدلّ على أنّه يعلم تصريف الكلام وتعقيده وذاك العيّ بنفسه[5]، ومثله فعل "حازم القرطاجنّي" (684 هـ) في تركيزه على دور الوزن والقافية، إلاّ أنّه يأتي الجملة من جانب المعني، ويتناول الإخلال ببعض أركانه، وترك استيفائه، وهذا يقع للشّاعر لاضطرار الشّعر له، بانضمامه إلى القافية، أو لأن الوزن غير مساعد له[6].

وقد ظلّت مقولة "سيبويه" ماثلة في الأذهان على الرّغم من مرور الوقت؛ إذ نجد في القرن السّابع صدًى لما ذهب إليه، فهذا "ابن عصفور" يستعمل العبارة نفسها: «ما

---

(1) ابن جنّي، الخصائص، 392/2.
(2) ينظر ابن فارس، الصاحبي في فقه اللّغة وسنن العرب في كلامها، ص275.
(3) ينظر محمد عيد، المستوى اللّغوي للفصحى واللّهجات وللنثر والشّعر، ص146.
(4) ينظر إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص 329.
(5) ينظر ابن رشيق، العمدة، 260/1.
(6) ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 178.

يحتمل الشعر، فلمّا كان هذا الأخير كلاما موزونا؛ أجاز العرب فيه وما لم يجيزوه في النّثر، سواء كانوا مضطرّين إلى ذلك أم لا؛ لأنه موضع ألفت فيه الضّرائر»[1]، وهـذا تساهُل في حق اللّغة لا يجب إتّباعه لأنّ اللّغة ملك للمجتمع بأسره، ولا يمكن التّصرف فيها تبعا للأهواء ومن دون دافع مهم، وهو في الشّعر جمالية الوزن والقافية.

وفي القرن التّاسع يقارب "ابن خلدون" (808 هـ) جوهر العلاقة بين الشّعر والنّثر محاولا التّفرقة بينهما جاعلا لكل منهما أساليب تختص به مخالفا من سبقوه باعتبارهم الشّعر كلاما موزونا مقفّى؛ إذ يكون النظر فيه من حيث الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصّة[2].

وعلى غرار القدماء نجد لدى المحدثين بعض الإشارات إلى نظام الجملة الشّعرية، وإن لم يبتعدوا كثيرا عمَّا قاله القدماء، فهذا "صالح السّامرّائي" يرى أن لغة الشّعر لغة خاصة، وأنّه يجوز للشّاعر ما لا يجوز لغيره[3]، وهو تكرير لما قاله "سيبويه".

أمّا صاحب "تجديد النّحو" فيرى أن بعض سمات اللّغة العربية كالحذف مثلا عائدة إلى كونها –اللّغة العربية– بدأت لغة شعرية: «ومعروف أن الشّاعر يقيد بأنغام معينة في كل بيت وقد يسوقه هذا التّقييد إلى الحذف في البيت أو في جملة هنا وهناك، مما عرّض عناصر الجملة جميعا للحذف»[4]، وليس الحذف خاصّية الجملة الشّعرية وحدها، ولا هو الخاصّية الوحيدة لها.

أمّا "محمد لطفي اليوسفي" فيرى أنّ العلاقة بين النّظام النّحوي والنّظام العروضي في بناء الجملة الشّعرية علاقةٌ جدليّة بين اللّغة كنظام محدّد، والإيقاع كنظام

---

(1) ابن عصفور، ضرائر الشعر، ص 13.
(2) ينظر ابن خلدون، المقدمة، ص 487، 492.
(3) ينظر صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، ص 47.
(4) شوقي ضيف، تجديد النحو، ص 235.

آخر مختلف، ويتجلّى ذاك الجدل على شكل ضغط متبادل أو تجاذب بين مستويين متناقضين أصلاً، فإذا بالشاعر مشتّتٌ بين أمرين؛ يتمثّل الأوّل في العمل على بناء بيت شعري قائم بذاته، ويتمثّل الثّاني في مراعاة مدى طواعية النّظام اللّغوي، ومدى استجابته لتلك العمليّة المعقّدة[1]. ومن هنا منشأ الشّعر، والجمل الشّعرية، وستجد "اليوسفي" يُؤَكّد ما ذهب إليه في موضع آخر حيث يجعل الشّاعرية العظيمة مشروطة بمدى طواعية البنية اللّغوية لمبدأ التّناغم الإيقاعي. والجملة في الشّعر تعدل عن مألوف الطّرائق في التّشكيل؛ إذْ يُجبر الشعر –بمعنى من المعاني– اللغة على التشكّل وفق ما تتطلبه بنيته[2] وليس من السّهل أنّ نوفق بين نظامين من طبيعة مختلفة؛ إذْ يتطلّب النسيج اللغوي للتركيبات الشعرية –بدءًا من الأنساق الصوتية وأبنيتها اللفظية وصولاً إلى الجملة– مهارةً فائقةً في إقامة التشكيلات ويبدو ذلك جليًا في تصرف الشعراء في بنائهم لجملهم.[3]

وتجدر الإشارة إلى أنّ موضوع تظافر النظام النحوي والنسيج الشعري –في إنتاج الجمل– لم ينل حظّه من الدّراسة عند العرب والغرب على حدٍّ سواء، وأشار إلى ذلك صاحب "النظرية الشعرية" على لسان "جاكوبسن" (Jakopson). ومضمون القول أنّ «المصادر الشعرية الكامنة في البناء الصّرفي والتركيبي للغة ... لم يعترف بهما من قبلُ النّقاد إلاّ نادرًا وأهملت إهمالا يكاد يكون تاما من قبل اللغويين».[4]

إذن فحظ الجملة الشعرية –من حيث الدراسة– عند الغرب ليس بأحسن منه عند العرب. ولعل أكثر من قارب سلوك الجملة الشعرية من خلال جوهر العلاقة بين النظام العروضي، والنظام النحوي للشعر "إبراهيم أنيس"، و"محمد عيد"، و"محمد حماسة عبد اللطيف".

---

[1] ينظر محمّد لطفي اليوسفي، الشّعر والشّعرية، ص76. وينظر صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، ص210، 211.

[2] ينظر محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص76.

[3] ينظر عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص177.

[4] جون كوين، النظرية الشعرية، 22/1، 23.

فقد خصّص الأوّلُ فصلاً من كتابه "من أسرار اللغة" للحديث عن نظام الجملة الشعرية، وخلاصة ما ذهب إليه أنّ الجملة الشعرية مخالفة للمألوف في تركيبها.[1]

أمّا "محمد عيد" فيرى أنّ قضية الشعر والنثر باعتبارهما مستويين من مستويات الكلام لم تنل من اهتمام اللغويين ما نالته من اهتمام الأدباء، والشعر مقيّد بموسيقى الكلام من الوزن والقافية، وهذا ما يدفع الشاعر إلى التصرّف في لغته بما يحقق هذه الموسيقى؛ فتكون لغته متفرّدةً عن لغة النّثر بما للأوّل من سعة التعبير[2] وهو محقٌ فيما ذهب إليه من كون لغة الشعر متفرّدة وليست مخالفة للغة النثر.

أمّا "محمد حماسة عبد اللطيف" فقد أفرد لها كتابين وخصّص لها فصلا من كتابٍ ثالث، وإن كانت دراسته تتسم بشيء من التعميم فقد تناول بالتمثيل نماذج متعددة من الشعر لشعراء متعددين ممّا لم يسمح بتتبع سلوك الجملة الشعرية بدقة، إلاّ أنّه عاد في آخر كتابه "الجملة في الشعر العربي" داعيًا إلى تحديد نماذج الدراسة ليتسنى للباحث متابعة ورصد تحركات، ومميزات الجملة الشعرية في النموذج المختار، واكتشاف –تبعًا لذلك– مميزات جمل الشاعر وأسلوب الخاص.[3]

وعن وصف الجملة الشعرية ذهب "ابن خلدون" إلى أنّ لكل ضربٍ من الكلام أساليب خاصّة، وبالنسبة للشعر فالتراكيب تنظم بالجمل وغير الجمل، إنشائية وخبرية، اسمية وفعلية، متفقة وغير متفقة، مفصولة وموصولة[4], وهي في هذا مشتركة مع النثر, إلاّ أنّ الأوّل أكثر توسعا.

في حين يرى "محمد عيد" إمكانية تصنيف التغيير اللغوي الذي يكون في الشعر دون النثر في مظاهر ثلاثة: تغيير في البنية، وتغيير في الرتبة، وتغيير في الإعراب.[1]

---

[1] ينظر إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص324.
[2] ينظر محمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر، ص103، 115.
[3] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، واللغة وبناء الشعر، وفي بناء الجملة العربية الفصل الأخير.
[4] بنظر ابن خلدون، المقدمة، ص487، 492.
[1] ينظر محمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر، ص118.

لا يمكن لأحدٍ أن يزعم أنّ للشعر نظامًا مطابقًا لنظام النثر لا يمتُ لـــه بصـــلة، وإنما المقصود أنّ الشاعر أكثر حرّية في التعامل مع قيود اللغة؛ حتّـــى يحـــافظ علـــى الوزن، وهو أثناء نظمه لا يكاد يفكر في الأول إلاّ بقدر ما تحتّمه أغراضه الفنيـــة.[2] ولا نخصّ الحديث عن مميزات الجملة الشعرية بالشعر العمودي؛ لأنّ ما يحـــدث فـــي هذا اللّون من الشعر يحدث في نظيره الحرّ؛ فعلى الرغم من تجاهل هذا الأخير للنظام الصّارم للقافية إلاّ أنّ الوزن كفيل بضمان التشابه بينهما في الظواهر اللغوية، وفي ذلك يقاربها الكلام المسجوع.

ولعلّ أهمّ ما يميز به القدماء الجملة الشعرية هو استيفاء عناصرها مع نهاية كل بيت، فحثّوا على انفراد كل بيت بإفادته في جملة حتّى كأنّه مســـتقلٌ عمّـــا قبلـــه ومـــا بعده.[3] وإذا كانت الجملة محكومة بالبيت فستكون متوسطة الطول، أو سيضمُّ البيـــت منها جملتين أو ثلاث جمل قصيرة، وقد أشار "إبراهيم أنيس" إلى مثل هذا غير رابـــط إياه بقيد البيت وإنّما إلى محاولة الشعراء أن يحمّلوا القليل مـــن الألفـــاظ الكثيـــر مـــن المعاني؛ إذْ الإيجاز في اللفظ من سمات الشعر والإطناب في المعاني من أهمّ أهـــداف الشعراء[4] إلاّ أنّ ما ذهب إليه غير مطّردٍ؛ وإنما يخضع ذلك لأسلوب الشاعر ونهجـــه في التعبير، ويضيف "إبراهيم أنيس" أنّ أوضح ما يميز الشعر العربي بوجه عامٍ خلـــوّه من كثرة الأدوات والروابط، وحروف العطف، وكل ما يعقّد ويطيل الجمل[5]، والـــرأي –هنا– مخالف لما ذهب إليه؛ إذْ تطول الجملة في الشعر العربي العمودي منه والحـــرّ فتستغرق عددًا من الأبيات.[1] ويعرف هذا بالتضمين، وهو «أن يكـــون الفصـــل الأوّل

---

[2] ينظر إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص322، 323.

[3] ينظر ابن طباطبا، عيار الشعر، ص167. وينظر ابن خلدون، المقدمة، ص388.

[4] ينظر إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص320، 321. وينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة فـــي الشـــعر العربـــي، ص50، 51.

[5] ينظر إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص 323.

[1] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 414 والجملة في الشعر العربي، ص206.

مفتقرًا إلى الفصل الثاني، والبيت الأوّل محتاجا إلى الأخير».[2] وقد ذكره "قدامة بن جعفر" (337هـ) في عيوب ائتلاف المعنى والوزن وسمّاه "المبتور".[3]

ومن مميزات الجملة الشعرية التوسّع في المعنى بالاعتماد على الدلالة الانطباعية، والتّوسع في الصّرف والنحو، ومعنى هذا أنّ لغة الشعر خاصّة، أوضح ما يميزها الترخُّص في القرائن.[4]

في الأخير يجب الاعتراف مسبقًا بصعوبة تحديد مميزات الجملة الشعرية، وحصرها بدقة وما ذكرناه لا يعدو أن يكون محاولة لمقاربتها، ومن خلالها مقاربة طبيعة تشكيلها في الشعر.

---

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص42.
[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص209.
[4] ينظر تمام حسان، الأصول، ص77، 78.

الفصل الأول:
الجملة الشعرية دراسة نحوية

تمهيد

I. أحوال الجملة الشعرية.

1. الجملة المثبتة.
2. الجملة المنفية.
3. الجملة المؤكدة

II. أساليب الجملة الشعرية.

1. الأسلوب الإنشائي الطلبي.

أ. الأمر.

ب. النهي.

ج. الاستفهام.

د. النداء.

و. الترجي.

2. الأسلوب الإنشائي غير الطلبي.

- التعجب.

3. الشـــرط.

III. أنماط الجملة الشعرية.

1. الذكر والحذف.
2. التقديم والتأخير.

تمهيد:

تُعدّ الجملة وحدة الدّرس النحوي، ولذا يجب أن تُعنى الدراسة المنصّبة عليها بكل ما يتعلّق بها، وما يطرأ عليها بدءًا بعنصري الإسناد ثم العناصر الإضافية، وذلك من حيث السّياقات الواردة فيها، من نفي، وتوكيد، وشرط، وتعجّب، واستفهام، ونداءٍ وغير ذلك ممّا يرتبط بمقتضيات الكلام، ومن حيث ترتيب عناصرها، ومن حيث ذكرها وحذفها وإضمار بعضها. والدّراسة التي تجمع كل ما يتّصل بالجملة هي الدّراسة النحوية حقًا.

إنَّ المتأمّل في طبيعة الكلام يجد فيه ضروبًا شتّى على الرغم من أنَّه من طبيعة واحدة، وقد حاول النحاة والبلاغيون تحديد هذه الضروب فاختلفوا في ذلك، وأشار "السيوطي" (911هـ) إلى هذه المسالة بقوله:«وادّعى قومٌ أنَّ أقسام الكلام عشرة: نداء ومسألة وأمر وتشفّع وتعجّب وقسم وشرط ووضعٌ وشكٌّ واستفهام، وقيل تسعة بإسقاط الشّكّ لأنّه من قسم الخبر وقال "الأخفش" (215هـ) هي ستّة: خبر واستخبار وأمر ونهي ونداء وتمنّ»[1] والملاحظ لهذه الأقسام يرى في الأوّل إهمال بعض الأساليب كالخبر والنهي، هذا على اعتبار أنَّ المسألة تضمّ الدعاء والتمني والترجّي. ويبدو القصور واضحًا في القسم الثاني.

ولعلّ أصحّ التقسيمات: الخبر والإنشاء «وهذا يستوعب كل ما يجري به اللّسان من ضروب القول شعرًا وأدبًا وغيرهما»[2] وإن سَهُلَ على النحاة وأهل البيان تحديد مفهوم "الإنشاء" فقد تعسّر عليهم الأمر في "الخبر" إذْ «قيل لا يُحدُّ لعُسْرِه»[3]، ويرى صاحب "دلالات التراكيب" أنَّ القصد من الجملة الخبرية إفادة أنَّ محتواها واقعٌ خارجَ العبارة

---

[1] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 225/3.
[2] محمد محمد أبوموسى، دلالات التراكيب، ص185.
[3] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 225/3.

سواءً كان إثباتًا أم نفيًا، وميزة هذا المحتوى مطابقة الواقع فيتّصف الكلام بالصّدق، أو مخالفته فيتّصف بالكذب.[1] فجملة "أنا غنيتُ ليالي عرسها" في قول الشاعر (رمل):[2]

أنَا غَنَّيْتُ لَيَالِي عُرْسِهَا وَحَمَلْتُ العِشْقَ نَارًا وَوَتَرْ

إن كان محتواها مطابقًا للواقع وُصِفَت بالصدق، وإن كان غير مطابقٍ له وصفت بالكذب، وهذا مدار الأمر في الخبر.

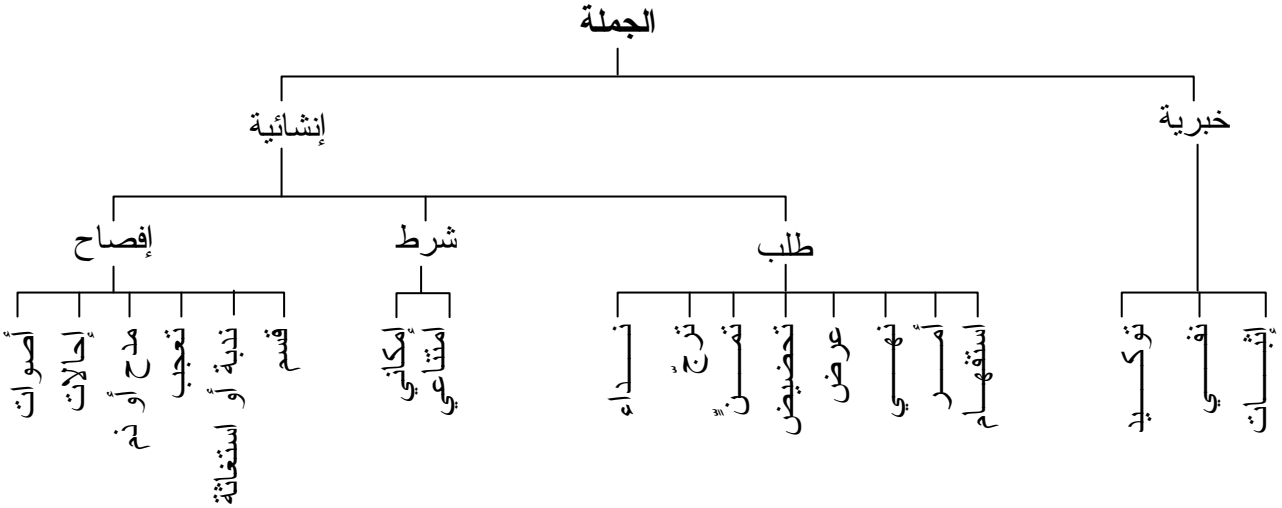
قال "السيوطي": «والخبر الكلام الذي يدخله الصّدقُ والكذبُ فأوردْ عليه خبر الله تعالى فإنّه لا يكون إلاّ صادقًا ... وقيل الكلام المفيد بنفسه إضافة أمرٍ من الأمور نفيًا أو إثباتًا ... وقيل القول المقتضي بصريحه نسبة معلومٍ إلى معلومٍ بالنفي والإثبات»[3]. وهو يستثني أن يكون خبر الله محتملاً الصّدق والكذب.

أمّا الإنشاء فلا يُقصدُ منه إفادة أنَّ محتواه يطابق نسبته إلى الخارج بل القصدُ إنشاؤه[4]. فإذا تمنّى شخص ما شيئًا فلا يجب أن تكون الجملة المنطوقة –ولتكن "ليت لي جناحين فأطير"– مطابقة لما في نفس المتكلّم؛ أي إن كان صادقًا في ذلك أو كاذبًا وإنما المقصود إنشاء ذلك المعنى.

مجمل القول –والمعتمد– أنَّ الجمل تنقسم بحسب الوظيفة إلى نوعين: خبرية وإنشائية، والخبرية تشمل الاسمية والفعلية –الماضوية والمضارعية– في الحالات الثلاث: إثباتًا ونفيًا وتوكيدًا، والإنشاء ما تضمّن الطّلب بفروعه والشرط بشقيه، والإفصاح بفروعه وقد مثّلها "تمام حسان" بالمخطط التالي[5].

---

[1] ينظر محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، ص155.
[2] عثمان لوصيف، ديوان الإرهاصات، ص32.
[3] السيوطي، دلالات الإتقان في علوم القرآن، 225/3، 226.
[4] ينظر محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، ص185، 186.
[5] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص124.



فأمّا الجملة الخبرية بإثباتها ونفيها وتوكيدها فتمثل أحوال الجملة، وأمّا الإنشائية فتمثل أساليبها، على الرغم من وجود مَنْ يجعل الإثبات والنفي والتوكيد من أساليب الجملة، وهذا إطلاق عامٌ.

I. أحوال الجملة الشعرية:

1. الجملة المثبتة:

وهي جملة توليدية غايتها نقل الخبر من المتكلّم إلى السّامع مجرّدًا من التوكيد أو النفي أو الشرط أو النداء ... إلخ، فإنّ قصدِ المتكلّم نقل واحدٍ من هذه المعاني فعليه بتحويل الجملة إلى إطارٍ آخر.[1] والإثبات مساوٍ للإيجاب وأصل الكلام الإيجاب.[2] وأمّا باقي الأساليب فهي عوارض تطرأ على البنية الأساسية للجملة ألا وهي الإثبات.

وإذا عدنا إلى ديوان "الإرهاصات" وجدنا أغلب جمله خبرية مثبتة، وهذا يتوافق مع أسلوب الشعر، لأن الشاعر في موقف إخبار بما يجيش في نفسه من أحاسيس وخواطر، وأمثلة الجمل الخبرية المثبتة في الديوان:

- **الاسمية:** في قول الشاعر (كامل – رجز – رمل):[3]

– أنَا زَائِغٌ فِي الأرْضِ مُنْغَمِسٌ فِي عِشْقِهَا فِي سِحْرِ غَاوِيَتِي

– هَذِهِ الجَزِيرَةُ الضَّبَابْ.

سُكَّانُهَا قدْ رَفَعُوا القِبَابْ

يُنَاطِحُونَ الأفْقَ وَالسَّحَابْ

– فِي فَمِي أغْـرُودَةٌ لَحَّنَهَـا طَيْرُكِ الشَّادِي وَغَنَّاهَا الشَّجَرْ

- **الاسمية المنسوخة بكان وأخواتها:** وجاءت في قول الشاعر (كامل – رجز –متدارك – رمل):[1]

---

[1] ينظر خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي، ص44.
[2] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 130/1.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص6، 21، 34.

- كَانَ البَخُورُ يُلَفِّنِي

وَاليَانَسُونُ يَحُفُّنِي

- وَفِي عُيُونِي بَاتَ يَغْلِي الطِّينُ وَالحَمَأ

- مَازِلْتُ عَلَى الأُفُقِ الظَّمْآنِ

- يَوْمَهَا بِتُّ غَرِيقًا

ضَائِعًا فِي مُقْلَتَيْهَا

- **الجملة الفعلية:**

أ. الجملة الفعلية الماضوية: وجاءت في قول الشاعر (متقارب – وافر)[2]

- رَقَصْنَا عَلَى الجَمْرِ فِي عُرْسِنَا[*]

- رَكِبْتُ الرِّيحَ ..أَتْبَعُهُمْ بِتَنْكِيلٍ .. وَتَفْتِيش

ب. الجملة الفعلية المضارعية: ووردت في قول الشاعر (كامل – متقارب)[3]

- أَهْفُو مَعَ الأَنْسَامِ مُغْتَبِطًا وَمَعَ الفَرَاشِ أَبُثُّ وَشْوَشَتِي

- أَبَعْثِرُ طَرْفِي هُنَا وَهُنَاكَ عَسَاهَا تَجِيءُ فَتَاتِي عَسَى

2. الجملة المنفية:

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص7، 24، 44، 77.

[2] م ن، ص35، 70.

[*] وتتمة البيت: وَبَاتَتْ بَرَاكِينُنَا تَتَفَجرُ

[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص5، 92.

والنفي عارض من عوارض بناء الجملة[1] وإذا صادفتنا جملة منفية افترضنا مباشرة أنّها محوّلة عن جملة موجبة، وفي ذلك قال "ابن يعيش":«اعلم أنَّ النفي، إنّما يكون على حسب الإيجاب؛ لأنّه إكذابٌ له فينبغي أن يكون على وفق لفظة لا فرق بينهما إلاّ أنَّ أحدهما نفي والآخر إيجاب»[2]. والنفي بابٌ من أبواب المعنى يهدف به المتكلّم إلى إخراج حكم ما من تركيب لغوي مثبت إلى ضدّه، وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب إلى آخر يخالفه ويناقضه، وإنّما يحدث ذلك بصيغة تحتوي على عنصر يفيد ذلك[3] كأدوات النفي: لا، ما، ليس، إنْ، لن، لم، ولمّا، لات.

ويرى "المخزومي" أنّ النفي أسلوب لغوي محدّد بمناسبات القول وهو أسلوبُ نقضٍ وإنكارٍ لدفع ما يتردّد في ذهن المخاطب، ولذا وجب إرسالُ النفي مطابقًا لما يلاحظه المتكلّم من أحاسيس ساورت ذهن المخاطب خطأ. وعمل النفي إزالة ذلك الخطأ بإحدى طرائقه المتنوعة الاستعمال[4] إلاّ أنّ الأمر ليس كذلك دائما؛ فإذا سأل سائلٌ: أين محمَّدٌ؟ فكان الجوابُ: لم يحضر اليوم، فليس هذا بدليل على أنَّ المتكلّم يفترض وجود محمد، وإلاّ قال: هل حَضَرَ محمدٌ اليوم؟

والنفي في حقيقته يتّجه إلى المسند، أمّا المسند إليه فلا ينفى[5]. وبيانه المثال التالي: "خالدٌ ليس مريضا"، فالنفي منصبٌّ على المسند (الخبر)، ومثاله أيضًا: "لم يحضر الطالب" فالنفي منصبٌّ على المسند (الفعل) لا على المسند إليه (اسم ليس) في المثال الأوّل والفاعل في المثال الثاني.

إذن فالنفي أسلوب نقضٍ للإثبات، يقوم عليه ويخالفه بواسطة أدوات منها ما يختصُّ بنفي الجملة الاسمية، ومنها ما يختصُّ بنفي الجملة الفعلية وثالثة تنفي كليهما.[1]

---

[1] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص317.
[2] الصيمري، التبصرة والتذكرة، 286/1. ابن يعيش، شرح المفصّل، 107/8.
[3] ينظر خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي، ص154.
[4] ينظر مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص246.
[5] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص375.
[1] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص379.

والمتصفّح لديوان "الإرهاصات" يجد فيه الجملة منفية بأغلب أدوات النفي:

أ. الجملة المنفية بـــ"ليس":

"ليس" أداة نفي مشتركة بين سائر اللغات السّامية[2]، وهي «كلمة دالةٌ على نفي الحال، وتنفي غيره بالقرينة»[3] والمقصود بالنفي، نفي مضمون الجملة.

وفي "ليس" خلافٌ حولَ الفعلية والحرفية. قال "ابن هشام":«الصواب الأوّل بدليل لستُ ولستما، وليسا، وليسوا، وليستْ، ولسْنَ»[4]، فبما أنَّ "ليس" تقبل علامـــات الفعـــل فهي فعل –عند من قال بهذا– على الرغم من أنّه لا يأتي منها غير الماضي، ومن هنا ذهب فريق من النحاة إلى أنّ ليس من الأفعال الناقصة، وهم البصريون. وذهب فريـــق آخر إلى أنَّها حرف وهم أهل الكوفة.[5]

ومنهم من عدّها من أدوات الاستثناء، وفريق رابع عدّها مهملة تفيد النفي لـــيس غير[6] والصّواب أنَّ هذه اللفظة –بغضّ النظر عمّا قيل في أصلها– عنصـــر نفـــي لا غير ولا علاقة لها بالاسمية ولا بالفعلية[7] وهذا قريب من مذهب "ابن منظور" السابق.

ورد النفي في الديوان بـــ"ليس" في قصيدة "أنا آتٍ" (رمل)[8] :

لَيْسَ فِي زَوَّادَتِي اليَوْمَ طَرَبْ.

ب. الجملة المنفية بـــ"ما":

---

[2] ينظر برجشتراسر، التطور النحوي، ص169.
[3] ابن هشام، مغني اللبيب، 323/1.
[4] م ن، ص ن.
[5] ينظر الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، 161/1.
[6] ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة "ليس"، 211/6.
[7] ينظر خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي، ص156.
[8] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص41.

لم تحظ هذه الأداة وأخواتها اللائي لا يغيّرن الحركة الإعرابية للفعل المضارع –الذي يليها– باهتمام النحاة، وقد عدّوها من الحروف الهوامل مع "لا" و"إن" النافية[1]، على الرغم من أنَّها إضافة إلى "لا" الأصْلُ في النفي وهي –ما– الأشمل نفيًا[2]. وإذا نظرنا إلى "ما" عمومًا وجدنا لها في اللغة استعمالات شتّى؛ إذْ تردُ استفهامًا، وترِدُ موصولةً وتعجّبًا، وحرف نفي إلى غير ذلك من الاستعمالات، والذي يعنينا منها –هنا– النفيُ، وهذا الأخير يكون في الجملة الاسمية والجملة الفعلية؛ فإذا دخلت على الاسمية عملت عمل "ليس" وكانت لنفي الحال على الإطلاق[3] أمّا الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي وذات الفعل المضارع فإذا دخلت عليها "ما" كانت لتحديد الزمن دون إهمال دلالة النفي، وكما يقول جمهور النحاة "ما" لنفي الحال[4]، على الرغم من أنَّها تكون نفيًا للاستقبال أيضًا في مثل: "ما يقوم زيدٌ"[5] وأغلب حالات نفي الجملة الفعلية الماضوية تكون بـ"ما"، قال تعالى:﴿وَمَا وَجَدْنَا لأكْثَرِهِمْ مِنْ عَهْدٍ﴾[6].

مجمل القول أنَّ "ما" تدخل على الجملة الاسمية والفعلية وتفيد نفي الحال إلاّ إذا قُيِّدت فتكون عندئذ بحسب القيد.

ومن صور النفي بـ"ما" في "الإرهاصات" قول الشاعر (رجز – كامل):[7]

– رَجَمْتُهُ .. لَعَنْتُهُ الدَّهْرَ فَمَا تَابْ

– لَوْ كُنْتِ يَا هَيْفَاءُ مُؤْنِسَتِي مَا بَاتَت الأحْزَانُ تَنْهَشُنِي

وقد انصبّ النفيُ في المثال الأوّل على جملة فعلية بينما انصبّ في المثال الثاني على جملة اسمية منسوخة واقعة في جواب شرط.

---

(1) ينظر خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي، ص196.
(2) ينظر مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص248.
(3) ينظر صالح السامرائي، معاني النحو، 191/4.
(4) ينظر خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي، ص196.
(5) ينظر الرماني، معاني الحروف، ص88.
(6) الأعراف/102.
(7) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص22، 65.

ج. الجملة المنفية بـــ"لا":

يرى "برجشتراسر" Bergsträsser أنَّ أقدم أدوات النفي في العربية "لا" واشتق منها أدواتٌ أخرى للنفي اختصت بها دون غيرها من اللغات[1] ولـــ"لا" اســتعمالات شتّى فهي تعمل عمل "ليس" وتمل عمل "إنَّ"، وتدخل على الفعل، وهي حرف عطــفٍ إلى غير ذلك من الاستعمالات، و"لا" أداة لنفي الجملة الاسمية فيكون النفي بها عامًــا، ولنفي الجملة الفعلية فتكون لنفي المستقبل، ولا تؤثر في الفعل، كما يُنفى بها الماضــي لكن على قلّة، وعندئذٍ يجب تكرارها. قال تعالى:﴿فَلاَ صَدَّقَ وَلاَ صَلَّى﴾[2]. ولم تــرد الجملة الفعلية الماضوية منفية بـــ"لا" في ديوان "الإرهاصات" ولذا سيُخصص الحــديث للجملة الاسمية المنفية، والجملة المضارعية المنفية، فأمّا الاسمية فتسمّى "لا" النافية لها "نافية للجنس"، وهي التي تدلُّ على نفي الخبر على الجنس الواقع بعدها علــى ســبيل الاستغراق لا على سبيل الاحتمال، ونفي الخبر على الجنس يستلزم نفيه علــى جميــع أفراده. وتسمى أيضًا "لا التبرئة"[3] وقد ذهب "خليل عمايرة" إلى أنَّها مجرد أداة نفــي، ولا قيمة للحركة الإعرابية على الاسم الذي يليها، والتي تبعًا لها تحدّد نفي الوحدة مــع الاسم المرفوع ونفي الجنس مع الاسم المنصوب[4]. وتجدر الإشارة أنَّ من النحاة مــن نصّ على أنَّ "لا النافية للجنس" تفيد التوكيد، فكما أفادت "إنَّ" توكيد الإيجاب فــ"لا" تفيد توكيد النفي[5].

وأمّا ورودها في الديوان –ديوان "الإرهاصات"– فكان علــى صــورة "لا النافية للجنس".

---

[1] ينظر برجشتراسر، التطور النحوي، ص168، 169.

[2] القيامة/31.

[3] ينظر مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، 328/2، 329. وينظر صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، 188/2، 189.

[4] ينظر خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي، ص167.

[5] ينظر ابن الناظم، شرح ألفية ابن مالك، ص185، وينظر صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، 189/2.

وهي تعمل ذلك العمل شرط أن تكون "لا" نافية للجنس، واسمها نكرة وأن تكون متصلة وإلا بطل العمل كما في قوله تعالى:﴿لاَ فِيهَا غَوْلٌ﴾[1] خلافًا "للمبّـرد" و"ابـن كيسان"(299هـ).[2]

ورد نفي الجملة الاسمية بـ"لا" في الديوان في مواضع منها (رجز-متـدارك-كامل):[3]

- **لاَ عُشْبٌ لاَ نُوَّارْ**

  فِي هَذِهِ الدِّيَارْ

- **لاَ طَيْرٌ يُغَرِّدُ .. لاَ رَيْحَانْ**

- **هَذِي زُهُورِي مَا لَهَا ذَبُلَتْ لاَ عُرْفَ لِلأَزْهَارِ يُنْعِشُنِي**

وأكثر ورود الجملة الاسمية المنفية بـ"لا" في قصيدتي "أحزان" و"زفرة". أمّـا الجملة الفعلية المنفية بـ"لا" فمثالها (متدارك-رمل):[4]

- **بَيْتٌ لاَ تَتَرَاقصُ فِيهِ الأَنْوَارْ**

- **أَنَا لاَ أَخْشَى الفَيَالِقْ**

د. الجملة المنفية بـ"لم":

---

[1] الصافات/47.

[2] ينظر ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص68، 69.

[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص23، 44، 64.

[4] م ن، ص44، 47.

لم «من الحروف العوامل، وعملها الجزم في الفعل»[1]. تجزم الفعل المضارع وتقلب زمنه إلى الماضي، وزعم "اللحياني" أنَّ العرب نَصَبَتْ بها في قراءة بعضهم[2] لقوله تعالى: ﴿أَلَمْ نَشْرَحَ﴾[3].

وليست "لم" أداة النفي الوحيدة وإنّما ميزتها عن باقي الأدوات أنَّها متمخّضة للنفي دون سائرها عدا "لن" ويعتقد "برجشتراسر" أنَّ "لم" مركبة من "لا" و "ما" الزائدتين فحذفت الفتحة الممدودة الانتهائية ثمّ قُصرتْ الحركة للسّاكن بعدها[4]، وإلى هذا ذهب "ابن هشام" قبله[5].

وبعيدًا عن هذا التفلسف فـ"لم" أداة نفي وانتهي. وهي تختصّ بالجملة الفعلية، تنفي معناها، وتقلب زمن فعلها من الحاضر إلى الماضي، مع التغيير الإعرابي بجعله مجزومًا.

وأمّا ورودها في الديوان، فجاء في قول الشاعر: (متقارب)[6]

وَلَمْ أَدْرِ كَيْفَ نَزَلْتُ وَحِيدًا إِلَى رَوْضَةِ البَيْتِ مُسْتَيْئِسَا

هـ. الجملة المنفية بـ"لن":

---

(1) الرماني، معاني الحروف، ص100. وينظر علي توقيف الحمد ويوسف جميل الزغبي، المعصم الوافي، ص285.
(2) ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 305/1.
(3) الشرح/1.
(4) ينظر برجشتراسر، التطور النحوي، ص169.
(5) ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، ص312/1.
(6) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص94.

لن أداة نفي تامّة خلافا لمن رأى أنَّ أصلها "لا + أنْ" فحذفت الهمزة تخفيفًا والألف لالتقاء الساكنين[1]، وتختصّ "لن" بنفي الجملة الفعلية المضارعية جاعلة معناها خالصًا للاستقبال، ويرى "ابن يعيش" أنَّ "لن" أبلغُ نفيًا من "لا"؛ لأن "لا" تنفي الفعل المضارع المجرّد من "السّين" و"سوف". و"لن" تنفي فعلا مستقبلاً قد دخَلت عليه "السّين" و"سوف"[2]. فإذا قال قائل: "محمد ينجز فروضه"، فنفي الجملة "محمد لا ينجز فُروضه". أمّا إذا قال: محمد سوف ينجز فروضه، فنفي الجملة: "محمد لن ينجز فروضه".

وذهب "ابن فارس" (395هـ) إلى أنَّ "لن" تكون جوابًا للمثبت أمرًا في الاستقبال؛ إذْ تجيب القائل: "سيقوم زيدٌ"، بقولك: "لن يقوم"، وحُكِيَ عن "الخليل" (175هـ) أنَّ معناها "لا أن" بمعنى: ما هذا وقت أن يكون كذا.[3]

فأمّا قوله: "لن" جوابٌ للمثبت أمرًا، فهي نفي للمثبت أمرًا، وأمّا حكايته عن "الخليل" بتركيب "لن" من "لا" و"أن" فسبق الحديث عنها. وأمّا تفسيره إيّاها بـ"ما هذا وقت أن يكون كذا" ففيه تكلّف. والجدير بالذكر أنَّ "لن" لا تفيد توكيد النفي ولا تأبيده خلافًا "للزمخشري" في "الأنموذج"[4]، وكلاهما يحمّل "لن" ما لا تفيده.

كان هذا بعض ما يتعلق بـ"لن" ولو قيل "لن" أداة لنفي الفعل المضارع لأغْنَى.

وقد وردت الجملة المنفية بـ"لن" في "الإرهاصات" في قوله (متقارب):[5]

فَأَنْظُرُ فِي سَاعَتِي حَائِرًا وَيَمْضِي الزَّمَانُ .. وَلَنْ أَيْأَسَا

3. الجملة المؤكدة:

---

[1] ينظر برجشتراسر، التطور النحوي، ص169.
[2] ينظر ابن يعيش، شرح المفصّل، 111/8، وينظر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 235/2.
[3] ينظر ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ص165.
[4] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 313/1.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص92.

تؤكد الجملة باستعمال أدوات منها: إن ولام الابتداء والحروف الزائدة نحويًا، وكلّها تضيف إلى الجملة تقوية في المعنى.

وإن قال قائل: ما الفائدة من التوكيد؟ كان الجواب: التحقيق وإزالة التجوّز. ومن كلامِ العرب المجاز[1] وقد تؤكد الجملة بأكثر من مؤكدٍ وذلك حين يرادُ دفعُ الإنكار، وإقرارُ الأمر.

وقد وردت الجملة المؤكدة في الديوان بـ"إنّ"؛ وهي من الحروف العوامل، وعملها نصبُ الاسم ورفع الخبر، فأمّا اسمها فمشبّه بالمفعول به، وأمّا خبرها فمشبّه بالفاعل[2]، و"إنَّ" عند "الاستراباذي" «موضوعة لتأكيد معنى الجملة فقط غير مغيِّرةٍ لها»[3]. وإنّما يُقصدُ بعدم التغيير: الإثباتُ؛ لأن الحالة الإعرابية للمسند إليه تتحوّلُ من الرّفع إلى النصب.

وزعم بعضهم ذهاب "الفرّاء" (207هـ) إلى أنَّ الجملة الاسمية المنسوخة بـ"إنَّ" جواب قسمٍ مقدّرٍ[4]، وفي هذا تكلّف.

وأشار "ابن هشام" إلى أنَّ "إنَّ" تنصب كلا من الاسم والخبر، مستشهدًا بقول الشاعر (طويل):

إذَا اسْوَدَّ جُنْحُ اللَّيْلِ فَلْتَأتِ وَلْتَكُنْ خُطَاكَ خِفَافًا إنَّ حُرَّاسَنَا أسْدَا

ويضيف أنَّ البيت قد خُرِّجَ على الحالية، وأنّ الخبر محذوف تقديره: "تلقاهُمْ أسدًا"[5]. وما كان ضرَّهم لو قالوا: الخبر مرفوعٌ نُصِبَ لملاءمة القافية وهذا تجاوزٌ لا يكون في غير الشعر.

---

[1] ينظر الأنباري، أسرار العربية، ص254.
[2] ينظر الرماني، معاني الحروف، ص109.
[3] الاستراباذي، شرح الكافية، 255/4.
[4] ينظر السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، 149/2.
وينظر مصطفى جطل، نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، 255/2.
[5] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 46/1.

ولتوكيد الجملة في الديوان نصيبٌ؛ إذْ جاء في مواضع مثل (متـــدارك–رجـــز–رمل–رمل):[1]

- **إنَّهَا ضِلْعُكَ الآخَرُ المُنْفَصِلْ**

  إنَّهَا امْرَأةً مِنْ شُعَاعِ الأزَلْ

- **أشْعُرُ أنَّ عَالَمًا يُولَدُ فِي أعْمَاقِ أعْمَاقِي**

- **إنَّنِي مُحْتَرِقُ**

- **إنَّ ألْحَانِي سُيُوفٌ مِنْ لَهَبْ.**

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص11، 26، 34، 41.

II. أساليب الجملة الشعرية:

إنَّ الجمل خبرية وإنشائية وقد سبق الحديث عن الخبرية منها، وأمّا الإنشائية فليست على ضربٍ واحدٍ، وإنّما منها ما يقتضى مطلوبًا غير متحقق وقت الطّلب كالأمر، والنّهي، والاستفهام، والنّداء، والتّمني، ويُسمى طلبيًا، ومنها مالا يقتضي طلبًا كالقسم، والتّعجّب، ويُسمّى إفصاحيًا، وأمّا الطّلب فينقسم إلى نوعين: نوع لا يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول، ونوعٌ يستدعي إمكان الحصول.[1] والشق الثالث من الإنشاء أسلوب الشرط.

1. الأسلوب الإنشائي الطلبي:

وسبق تعريفه بما يقتضي مطلوبًا غير متحقق وقت الطّلب، ويضمُّ.

أ. الأمر:

من أقسام الإنشاء الطلبي، وهو أسلوبٌ لغوي لطلب فعل الشيء «وهو طلب فعل على غيرِ كفٍّ»[2]. ويكون بالصيغة "افعل"، وباللام "ليفعل" ويعرّفه "ابن فارس" تعريفًا طريفًا، كونه عند العرب ما إذا لم يَفْعلْهُ المأمورُ به سمِّيَ عاصيًا[3]. أمّا الغرض منه فليس الأمر –حقيقة– دائما فقد يكون مسألة، وإنّما سمّى النحاة جميع ذلك أمرًا لأن استعمال الأمر حقيقة –أي على وجه الاستعلاء– هو الأغلب والأكثر في الكلام، وذلك كما سمُّوا "المائت والضائق" اسم فاعلٍ[4] ويخرجُ الأمر إلى معانٍ منها: الالتماس، والدعاء، والوعيد كما في قوله تعالى:﴿فَتَمَتَّعُوا فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ﴾[5] إلى غير ذلك من المعاني.

وقد اختلف النحاة في إعراب فعل الأمر المُعرَّى من "اللام"، واتفقوا في المقترن بها؛ إذْ جزموه بلام الأمر.

---

[1] ينظر السّكّاكي، مفتاح العلوم، ص145.
[2] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 242/3.
[3] ينظر ابن فارس، الصّاحبي، ص184.
[4] ينظر الاستربادي، شرح الكافية، 128/4.
[5] النمل/55.

وقد ذهب الكوفيون إلى أنَّ فعل الأمر المعرى من اللام معربٌ مجزوم، وذهب البصريون إلى أنَّه مبني على السكون[1].

وبعيدًا عن هذه الخلافات التي لا طائل منها فقد احتوى الديوان أسلوب الأمـــر بالصيغة دون المقترن باللام، وذلك في مثل (مزيج متدارك ومتقارب– رمل):[2]

– الطَّبِيعَةُ .. كُلَّ الطَّبِيعَه

مَعْبَدٌ .. فَتَيَمَّمْ يَتُرْبَتِهَا القُدْسِيَّه

ثُمَّ مَرِّغْ جَبِينَكَ

مَلْءَ فَسَاتِينِهَا السُّنْدُسِيَّه

– فَاحْضُنِينِي إِنَّنِي مُحْتَـــــرِقٌ وَامْسَحِي عَنْ جَبْهَتِي مِلْحَ السَّفَرْ

وقد أكثر الشاعر من استعمال أسلوب الأمر؛ إذْ جاء في المرتبـــة الثانيـــة بعـــد النداء من حيث استعمال الأساليب الإنشائية.

ب. النهي:

---

[1] ينظر الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، 524/2.

[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص10، 34.

يقول "المبرّد":«اعلم أنَّ الطلب من النهي بمنزلته من الأمر، يجري على لفظه كما يجري على لفظ الأمر»[1]، وهو من أجناس الكلام التام؛[2] يفيد طلب الانتهاء عن الفعل والكفّ عنه، والأصل –على غرار الأمر– أن يكون ع لى جهة الاستعلاء كما في قوله تعالى: ﴿لاَ تَقْتُلُوا أَوْلاَدَكُمْ خَشْيَةَ إِمْلاَقٍ﴾[3]. وقد يَخْرُجُ إلى معانٍ جانبية تستفاد من السياق كالدعاء، والتمني، والالتماس إلى غير ذلك. وأداة النهي "لا" الجازمة.

وجاء النهي في مواضع من الديوان مثل (كامل– متدارك):[3]

– خُزِّي الْقُلُوبَ قُلُوبَنَا لاَ تُشْفِقِي كمْ أَشْتَهِي مِنْ مُهْجَتِي أَنْ أُوخَزَا

– لاَ تُغْطِّي شُعُورَكِ .. لاَ تَحْتَجِبِيهَا

ج. الاستفهام:

الاستفهام في اللغة: طلب الفهم؛ بمعنى الاستخبار[4] وهو طلب حصولٍ في الذّهن، والمطلوب حصوله إمّا أن يكون حكما بشيء على شيء أو لا يكون، فالأوّل هو التصديق، والثاني هو التَّصوَّر[5]، ومثال الأول: هل الرسول –صلى الله عليه وسلم– شاعرٌ؟ فيكون الجواب: لا. ويمكن أن يكون: نعم في غير هذا الموضع. ومثال الثاني: ما الجملة؟ فيكون الجواب: الجملة أقلّ قدرٍ من الكلام يحسن السكوت عليه. وفي المثالين يظهر الفرق بين التصديق والتصوّر.

إنّ جملة الاستفهام جملة تحويلية أصلها التوليدي الإخبار، ثم طرأ عليها معنًى من المعاني، وهو طلبُ الفهم أو الاستفهام.[6]

---

(1) المبرّد، المقتضب، 133/2، وينظر السكاكي، مفتاح العلوم، ص152.
(2) ينظر ابن رشد، الضروري في صناعة النحو، ص105.
(3) الإسراء/31.
(3) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص59، 81.
(4) ينظر سيبويه، الكتاب، 234/3. وبنظر ابن هشام، مغني اللبيب، 28/1.
(5) ينظر السّكاكي، مفتاح العلوم، ص147.
(6) ينظر خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي، ص105.

وأدوات الاستفهام في العربية حروف وأسماء، فأما الحروف فهي: "هل والهمزة" عند أغلب النحاة. وقد زاد عليها "الصيمري" (368هـ) و"السّكّاكي" (626هـ) "أم"[1] والحقيقة أنَّها حرف عطف.

وأمّا أسماء الاستفهام فهي:"من، ما، ماذا، متى، أيّان، أين، كيف، أنّى، كم وأيّ". وقد زاد عليها "مصطفى الغلاييني" "من ذا"[2] والصّواب أنَّها مركّب من "منْ" و"ذا".

ويحدّد "ابن رشد" (595هـ) لكل أداة معناها؛ فـ"الهمزة" و"هل" للسؤال عن وجود شيء لشيء، كقولك: أزيدٌ منطلق؟ وهل زيدٌ منطلق؟ و"أين" للسؤال عن مكان الشيء نحو: أين زيدٌ؟ و"متى" للاستفهام عن زمانه نحو: متى الفرجُ؟ و"كيف" للسؤال عن وصفه نحو: كيف زيدٌ؟ و"كم" للسؤال عن عدده ومقداره، و"ما" للسؤال عن جنسه أو نوعه أو القول المساوي لاسمه مثل قوله تعالى:﴿وَمَا رَبُّ العَالَمِينَ، قَالَ: رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ﴾[3]، و"من" للسؤال عن الأشخاص الناطقة، و"لِمَ" للسؤال عن العلّة، و"أيّ" للسؤال عن الصّفة، تفصل الشيء من غيره.[4]

وقد تعرّض "ابن رشد" لجانب التصديق دون التصوّر في الهمزة. وأمّا الوصفُ فهو الحالُ. وأما قوله: "ما للاستفهام عن جنسه أو نوعه" فهي الماهيّة، وقوله: من للاستفهام عن الأشخاص الناطقة يَعْنِي ما يعقَل. قال "السّكّاكي": "من" للسؤال عن الجنس من ذوي العلم.[5]

وقد تمّ تقسيم أدوات الاستفهام من جهة أخرى إلى ما هو لطلب التصديق وهي "هل" وما يفيدُ طلبَ التصوّر وهي الأدوات الباقية. وأفردتْ الهمزة بطلب التّصديق والتصوّر. فأمّا التصديق فظاهر فيها وأما طلب التصور فغير ظاهر وإنما تفيده عندما تقترن بـ"أم" العاطفة.

---

[1] ينظر الصيمري، التبصرة والتذكرة، 467/1، وينظر السّكاكي، مفتاح العلوم، ص148.
[2] ينظر مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، 139/1.
[3] الشعراء/23، 24.
[4] ينظر ابن رشد، الضروري في صناعة النحو، ص119، 120.
[5] ينظر السّكّاكي، مفتاح العلوم، ص149، وينظر القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، 64/3.

وقد أجمع النحاة على خروج الاستفهام إلى معاني النفي، والتعجّب، والتقرير، والأمر، والنهي، والتوعّد، والتوبيخ[1]. وهذا الآن تفصيلٌ لما وردَ في الديوان من جمل استفهامية:

ج.1. الاستفهام بالهمزة "أ":

الهمزة أم الباب، وهي أصل أدوات الاستفهام، حرفٌ مبني على الفتح للتصوّر (السؤال عن مفرد) كما في: أمحمّد أخوك أم خالدٌ؟ أو للتصديق (السؤال عن نسبة) كما في: أمسافِرٌ أخوك؟[2] وإنّما جعلوها أم الباب لأنها تدلُّ على الاستفهام أصالةً، ويستفهم بها عن مفردٍ نحو: أزيدًا قابلتَ في الكلية؟ كما يستفهم بها عن نسبة نحو: أيلتقي المؤتمرون هناك؟ ولأنها تعبّر عن معانٍ أخرى لا تقوم على أساسٍ من طلب الفهم، كالتقرير في قوله تعالى:﴿أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ﴾[3] والإنكار[4]، ولذا خصّوها ببعض الأحكام كالحذف، مع إدراك الاستفهام من السّياق، ومن نغمة الكلام، وتقديمها على حروف العطف (الواو، والفاء، وثمّ).

وممّا ورد في "الإرهاصات" من استفهام بالهمزة قول الشاعر(كامل): [5]

أيْنَ اللّقاءُ؟ أفِي سنَا شفقٍ أمْ فِي نَدَى وَرْدٍ عَلَى السِّيَجِ؟

---

[1] ينظر مصطفى جطل، نظام الجملة، 332/2.

[2] ينظر علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزغبي، المعجم الوافي، ص16. وينظر مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص265، 266.

[3] الأنبياء/62.

[4] ينظر مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص265، 266.

[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 61.

ج.2. الاستفهام بـــ"هل":

هل حرفٌ موضوع لطلب التصديق الإيجابي دون التصــوُّر، ودون التصــديق السّلبي، ولذا يمتنع نحو: هلْ زيدًا ضَرَبْتَ؟[1] وإنّما يرجع هذا إلى طبيعة "هل"؛ إذْ قيل أنَّها في الأصل بمعنى "قد"، وكانت تردُ مسبوقة بالهمزة، فيقولون:"أهلْ جَاءَ زيدٌ؟ ولمّــا طالت ملازمتها للهمزة تشربت منها معنى الاستفهام، وسقطت الهمزة مع بقاء "هــل". ولمّا كانت "قد" لا تدخل إلاّ على الأفعال تبعتها "هل" لاتفاقهما معنًى[2]. ومع ذلــك ورد في القرآن الكريم: ﴿فَهَلْ لَنَا مِنْ شُفَعَاءَ﴾[3]، و"هل" هذه لا تؤثّر فيما تدخل عليــه مــن حيث الحركة ولذا عدّت من الحروف الهوامل[4].

أمّا الغرض من الاستفهام بـــ"هل" فقد يكون حقيقيا، كما يكون تقريريًــا بمعنــى "قد"، وهو في القرآن كثير.

أمّا الديوان فجاء فيه الاستفهام بـــ"هل" في مواضع منها (كامل–متقارب): [5]

– مَوْتَي .. وَنُولَدُ كُــلَّ ثانِيَةٍ هَلْ يَسْتَجِيرُ بِمَوْتِنَا التَّتَرُ؟

– عَرُوسَيْنِ .. هَلْ أحَدٌ قبْلَنَا تَضَرَّجَ بِالحُبِّ حَقَّ انْتَصَرْ؟

وقد تلا "هل" في البيت الثاني اسمٌ خلافا لما نصّ عليه النحاة حفاظا على الوزن الشعري.

ومثله فَعَلَ في قوله (كامل):[6]

هَلْ فِي العُيُونِ أصُوغُ أغْنِيَتِي أمْ فِي فَمٍ بِالتُّوتِ مُمْتَزِج؟

إذْ لا تجمَع "هل" و"أم"

---

[1] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 403/2.
[2] ينظر محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، ص211.
[3] الأعراف/53.
[4] ينظر الرّماني، معاني الحروف، ص102.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 30، 35.
[6] م ن، ص60.

ج.3. الاستفهام بـــ "أين":

"أين" كناية عن المكان، ولها في العربية استعمالان: تستعمل شرطًا مفردةً مثل: أين تجلس أجلس. وتستعمل استفهامًا[1]، أضف إلى ذلك أنَّها تستعمل ظرف مكان فـــي نحو: اجلس أين جلس زيدٌ. ويرى "مصطفى الغلاييني" أنَّها –أين– ظرفٌ يســتفهم بـــه عن المكان الذي حلّ فيه الشيء، وإذا سبقته "من" كان سؤالا عن مكان بروز الشـــيء، نحو" منْ أينَ قدِمتَ.[2]

وجاء الاستفهام بـــ"أين" في الديوان في مواضع مثل (رمل–كامل–كامل):[3]

– أنَا أهْوَاهَا وَأهْوَى وَخْزَهَا أيْنَ وَخْزُ الرُّومِ أمْ أيْنَ الغَجَرْ؟

– أنْتِ المُلاذُ لِمُهْجَتِي أبَـدًا مِنْ أيْنَ أرْجُو فُسْحَةُ الفَـرَجْ؟

– أيْنَ اللِّقَاءُ؟ أفِي سَنَا شَفَقٍ أمْ فِي نَدَى وَرْدٍ عَلَى السِّيَجْ؟

وقد جمع الشاعر بين "أين" و"أم" لضرورة الوزن.

ج.4. الاستفهام بـــ"ما":

هي أداة استفهام عن الماهية كقولنا: ما الحركة؟ أو لطلب شـــيء كقولنـــا: مـــا العنقاء؟[4]، نكرة ومعناها أي شيءٍ[5]، ويجب حذف الألف منها إذا جرّت، وتبقى الفتحة دليلا عليها، فتصير:"فيم، إلام، علام، بمَ".

ومثال ما ورد من استفهام بـــ"ما" في الديوان قول الشاعر (كامل):[6]

– هَذِي زُهُورِي مَا لَهَـــا ذَبُلَـــتْ لاَ عُرْفَ لِلأزْهَارِ يُنْعِشُـــنِي

– هَذِي دُمُوعِي مَا لَهَا انْحَـــدَرَتْ مِنْ مُقْلَتِي حَمْرَاءَ تَفْضَحُنِي؟

وقد جاءت هنا للسؤال عن السبب والعلّة لا السؤال عن الماهية.

---

(1) ينظر المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص273، 274.
(2) ينظر مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، 142/1، 143.
(3) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 32، 60، 61.
(4) ينظر القزويني، الإيضاح، 63/3.
(5) ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 328/1.
(6) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 64.

ج.5. الاستفهام بـــ"أيٌّ":

"أيٌّ" الاستفهامية لفظها مفرد مذكّر دائمًا، أمّا معناها فيختلف بحسب ما تضـــاف إليه، فإن كانت الإضافة إلى نكرة طابقتها معنًى، أي كانت بمعناها كاملة، فهي بمعنـــى "كل". وإن أضيفت إلى معرفة كان المراد منها بعضـــها؛ لـــذا تعتبـــر بمنزلـــة كلمـــة "بعض"[1].

وتحدث "ابن جني" في خصائصه عن الاستفهام بـــ"أيّ" وذكر في بـــاب نقـــض الأوضاع إذا ضامها طارئ عليها، فإذا اجتمع الاستفهام بهـــا مـــع التعجـــب اســـتحال خبرًا[2]، مثال ذلك: مررتُ برجلٍ أيُّ رجلٍ. وذكرها "صالح السامرائي" تحت تســـمية "أيّ الكمالية والاستفهامية" مثل: أيّ شاعرٍ هو؟ وردت في القرآن الكـــريم فـــي قولـــه تعالى:﴿سَيَعْلَم الذِينَ ظَلَمُوا أيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُون﴾.[3] والرّأي –هنـــا– مـــا ذهـــب إليـــه "الاستراباذي"؛ إذْ ذهب إلى أنَّها استفهامٌ[4]. وقد خرجت الجملـــة معهـــا عـــن معناهـــا الأصلي إلى معنى التعجّب، ومثل هذا جاء في ديوان "الإرهاصات" في: (رمل)[5]

– أيُّ فِرْدَوْسٍ خَفِيٍّ أيُّ دَارْ؟

إذْ يسأل الشاعر متعجبا، ولا ينتظر جوابًا لأن غرضه ليس الاستفهام حقيقة.

---

[1] ينظر عباس حسن، النحو الوافي، 108/3.
[2] ينظر ابن جني، الخصائص، 269/3.
[3] الشعراء/227.
[4] ينظر الاستراباذي، شرح الكافية، 142/3.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 76.

ج.6. الاستفهام بـــ"من":

هي نظيرة "ما" إلاّ أنَّها لما يعقل خاصّةً أمّا "ما" فهي للأجنـــاس أيًّـــا كانـــت[1]. وذهب "برجشتراسر" إلى أنّ أصل "من" و"ما" واحدٌ ولحقت النون "ما" فصارت "من"[2].

ومن مواضع الاستفهام بـــ"من" في الديوان قول الشاعر (رجز):[3]

- وَمَنْ يُغِيثُ الضَّائِعَ الهَيْمَانْ؟

- مَنْ يُعِيدُ النُّورَ وَالزُّهُورَ وَالغَبَشْ؟

ج.7. الاستفهام بـــ"ماذا":

يرى النحاة أنّ "ماذا" مركّبة من "ما" و"ذا" وذهبوا -تبعًا لذلك- إلى أنّهـــا علـــى ستة أوجه:

أحدها: أن تكون "ما" استفهامية و"ذا" إشارة، نحو"ماذا التَّواني؟!"

والثاني: أن تكون "ما" استفهامية و"ذا" موصولة.

والثالث: أن تكون "ماذا" كلها استفهامًا على التركيب.

والرّابع: أن تكون "ماذا" كلها اسم جنسٍ، بمعنى "شيء" أو موصـــولا؛ بمعنـــى "الذي".

والخامس: أنّ "ما" زائدة و"ذا" للإشارة.

والسادس: والأخير أنّ "ما" استفهامٌ و"ذا" زائدةٌ[4]. والأرجح أنّها اســـم اســـتفهامٍ بكاملها ولا علاقة لها بـــ "ما" الاستفهامية، خاصّة أنّهما من بـــاب نحـــويٍ واحـــدٍ[5]،

---

[1] ينظر الرّماني، معاني الحروف، ص157، وينظر المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص270.
[2] ينظر برجشتراسر، التطوّر النحوي، ص86.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص24.
[4] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 330/1، 331، 332. وينظر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 246/2.
[5] ينظر خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي، ص132.

أمّا من ناحية الاستعمال فـ"ماذا" تستعمل للسؤال عن غير العاقل، وعن حقيقة الشيء أو صفته إلى غير ذلك من الاستعمالات.

وممّا ورد في الدّيوان على هذا النمط من الاستفهام (كامل-كامل):[1]

- مَاذَا عَلَى العُشَاق مِنْ حَرَج؟ يَا طِفْلَةَ الإغْوَاءِ وَالغَنَج

- يَا غُرْفَتِي مَازِلْتِ مُظْلِمَةً مَاذَا عَسَى الأضْوَاءُ تُوهِمُنِي؟

ج.8. الاستفهام بـ"كيف":

"كيف" للسؤال عن حالة الشيء، وتستعمل له حقيقةً نحو: كيف زيدٌ؟[2]، وقد تخرج إلى أغراض أخرى كالتعجّب في قوله تعالى:﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتاً فَأَحْيَاكُمْ﴾[3]، وقد أخْتُلِفَ في "كيف" أاسمٌ هي أم ظرفٌ، فعن "سيبويه" أنّها ظرفٌ وعن "السيرافي" و"الأخفش" أنّها اسمٌ. وتبعا لهذا فَمَوْضِعُها نصبٌ دائمًا عند "سيبويه"، وعندهما رفعٌ مع المبتدأ، ونصبٌ مع غيره. وتقديرها عند "سيبويه" في أي حالٍ أو على أيّ حال، وعندهما: أصحيحٌ زيدٌ، ونحوه،[4] وعند "ابن مالك" أنّ أحدًا لم يقل بظرفية "كيف" فهي ليست زمانا ولا مكانا وإنما سؤال عن الأحوال العامّة؛ ولذا سميت ظرفا جوازا لأنها في تأويل الجار والمجرور، ويؤيده أنّ العرب يقولون: كيف أنت؟ أصحيحٌ أم مستقيم بالرفع ولا يُبدلُ المرفوع من المنصوب[5] وكان حريا بهم لو قالوا: "كيف" أداة استفهام وكفى؛ إذْ لم تزدهم اسميتها أو ظرفيتها شيئًا سوى كثرة التأويلات والتقديرات التي ترهقُ العقل والتي ثار عليها كثير من النحاة.[6]

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 60، 64.

[2] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 230/1. وينظر صالح السامرائي، معاني النحو، 258/4. وينظر المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص273.

[3] البقرة/28.

[4] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 230/1. وينظر المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص273.

[5] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 231/1.

[6] ينظر ابن مضاء القرطبي، الرّد على النحاة, وينظر إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، ص34.

أمّا الديوان فتضمّن الاستفهام بـــ"كيف" في قول الشاعر(متقارب):[1]

– وكَيْفَ؟ وعَهْدِي بِفَاتِنَتِي وَفَاءٌ وَصِدْقٌ كَأَوْفَى النِّسَا

وقد خرج الاستفهام –هنا– إلى التعجّب الاستنكاري.

د. النداء:

النداء في اللغة: الدّعاء بأيّ لفظ كان[2] أمّا في الاصطلاح فـــ"سيبويه" يعرّفـــه انطلاقا من أحوال المنادى الإعرابية بقوله:«اعلم أنّ النداء كل اسم مضافٍ فيـــه فهـــو نصبٌ على إضمار الفعل المتروك إظهاره، والمفرد رفعٌ، وهـــو فـــي موضـــع اســـم منصوب»[3]. ويؤخذ على "سيبويه" أنّه جعل المنادى المفرد محلّه الرفع مطلقا، وإنمـــا يكون ذلك مع المفرد العلم والنكرة المقصودة.

وقد عُرّف النداء اصطلاحا بأنّه طلبُ إقبال المـــدعو وحملـــه علـــى الالتفـــات والانتباه[4]. وأشار"برجشتراسر" إلى أسلوب النداء في عرض حديثه عمّا لـــيس –مـــن الكلام– بجمل وإنما هو كلمات مفردة أو تركيبات وصفية أو إضافية غير إسنادية ممثلا لها بـــ"النداء"، جاعلا إيّاه تركيبا قائما بنفسه لا يحتاج إلى غيره مظهرا أو مقـــدرًا[5]. وهذه لفْتَةٌ طيّبة منه لو أخذ بمثلها النحاة لما اختلفوا في كثير ممّا اختلفوا فيه.

وجاء أسلوب النداء في القرآن الكريم بوفرة مصـــحوبًا فـــي الأكثـــر بـــالأمر، والنّهي، والتمني قال تعالى:﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُوا رَبَّكُمُ﴾[6]. وقال:﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلاً، يَا وَيْلَتَى لَيْتَنِـــي لَـــمْ أَتَّخِـــذْ فُلانـــاً خَلِيلاً﴾[7].

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 92.
[2] ينظر ابن يعيش، شرح المفصّل، 3/2، 4. وينظر المخزومي، في النحو العربي قواعد وتطبيق، 217.
[3] سيبويه، الكتاب، 182/2.
[4] ينظر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 246/2، وينظر أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقـــرآن، ص78، وينظـــر محمد عيد، النحو المصفى، ص495.
[5] ينظر بجشتراسر، التطور النحوي، ص125.
[6] البقرة/21.
[7] الفرقان/27، 28.

وكما يوّجه النداء للعاقل يوجّه لغير العاقل ممّا افترض فيه المنادي الحياة، فينادي القمر والشمس وسائر المخلوقات.

وأدوات النداء في العربية هي "الهمزة، ويا، وأيّ، وواو الندبة، وأيا، وهيا". ويذكر "ابن الناظم" (686هـ) أنّ الكوفيين زادوا "آ" و"آيْ". وقد جعل من أدوات النداء للبعيد "يا وأيّ، وأيا، وهيا" في غير الندبة، ومثله من كان في حكمه كالسّاهي والنائم، و"الهمزة" للقريب.[1]

ومن النحاة من جعل منها للبعيد والمتوسط والقريب، والرأي أنّ كل هذا مرتبط بمقتضيات الكلام، وغرض المنادي.

وهذا تفصيل لما ورد من أدوات النداء في الدّيوان:

د.1. النداء بـ"يا":

يقال أنّها حرف لنداء البعيد حقيقةً أو حكمًا، وينادى بها القريب توكيدًا، ورأى البعض أنّها مشتركة بين الاثنين وبين المتوسط، وهي أمّ الباب في النداء، ولذا لا يُقدّر عند الحذف غيرها، كقوله تعالى:﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا﴾[2]، ولا ينادى اسم الله عزّ وجلّ والمستغاث وأيها رأيتها إلاّ بها.[3] وللإشارة فـ"ابن السّراج" يرى أنّ الحذف يكون في أحرف النداء جميعا ولا يُخصُّ به "يا"[4]. وإذا نظرنا إلى هذا القول بدا صائبا، ومثاله أن تنادي "أحمد" وهو واقف أمامك فتقول: "أحمد". بحذف حرف النداء، فكيف يكون المقدّرُ "يا" والشخص ماثلٌ أمامك. إنّما الأحسن ما ذهب إليه أغلب النحاة من قصر الحذف على "يا" لأنها أمُّ الباب، والأكثر استعمالا في الكلام وفي القرآن الكريم. كما أنّ استعمال حروف النداء لا يقتصر على ما وُضعَ له أصْلاً، فيكون نداء البعيد بأداة القريب والعكس، لذا يستحسن تقدير حرف النداء إذا حُذِفَ "يا".

---

[1] ينظر ابن الناظم، شرح الألفية، ص565.
[2] يوسف/29.
[3] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 429/2.
[4] ينظر ابن السّراج، الأصول في النحو، 329/1.

والمتأمل للنّداء بـــ"يا" في الدّيوان يجده أكثر استعمالا. وقد ورد في مواضع مثل (كامل-رجز-كامل):[1]

-يَا نَشْوَتِي!

هَذَا نَعِيمِي هَاهُنَا

فَتَمَرَّغِي يَا مُهْجَتِي فِي الطِّيبِ

وَتَضَمَّخِي بِرَشَاشِهِ المَسْكُوبِ

- يَا رَاعِي القَطِيعْ

اِبْكِ عَلَى الرَّبِيعْ

- يَا نَبْتَةَ البَيْدَاءِ يَا وَجَعِي مَنْ قَالَ إنَّ الحُبَّ يَنْدَثِرُ

وقد نُودِيَ غير العاقل في قول الشاعر(الرّمل):[2]

يَوْمَهَا .. يَا يَوْمَهَا! وانْدَلَعَتْ نِيرَانُ قَلْبِي

ونُودِيَ ما فيه "الـــ" ضرورة بـــ"يا" مفردة[*]:

وجاء بصيغة خاصة تفيد التعجّب[3] في قول الشاعر (رمل):[4]

يَا لَهَا فَجْرُ حَنَانٍ

وأَمَانٍ

إنّ الأصل في أسلوب النداء أن يُذكر المنادى، لكنه وردَ محـــذوفًا فـــي الكـــلام العربي أحيانا ويكون ذلك إذا وردَ بعد حرف النّداء "يا" فعل أمرٍ، أو فعل ماضٍ قُصـــد به الدّعاء، أو ورد بعد الحرف "يا" أحد الحرفين "ليت وربّ". وجاء ذلك فـــي القـــرآن الكريم في قوله تعالى:﴿يَا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ﴾[5].

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 8، 23، 29.
[2] م ن، ص77.
[*] ينظر هذا البحث، ص114.
[3] ينظر صالح السامرائي، معاني النحو، 290/4.
[4] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 76.
[5] يس/26.

ويرى بعض النحاة أنّ المنادى لا يحذف مطلقًا وأنّ "يا" في هذه الحالة حـــرف تنبيه، ولا علاقة له بالنّداء[1] والرّأي أنّ كل ذلك يعود للسّياق.

من المواضع التي وردَ فيها النداء محذوف المنادى في الدّيوان قــول الشـــاعر (كامل):[2]

– يَا .. إنْ لَقيْتُمْ فِي الصَّبَاح حَبيبَتِي

رَيْحَانَةً مُخَضَّلَةً المَيْسَاتِ

اسْتَوْقِفُوهَا فِي الطَّرِيق هُنَيْهَةً

وَتَلَطَّفُوا .. وَارْوُوا لَهَا مَأسَاتِي

ولم يل أداة النّداء فعل أمرٍ، ولا فعل ماضٍ للدّعاء، ولا "ليت"، ولا "ربّ".

د.2. النّداء بالهمزة "أ":

قال "امرؤ القيس" (طويل):[3]

أفَاطِمُ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلَ وَإنْ كُنْتِ قدْ أزْمَعْتِ صَرْمِي فأجْمِلِي

استخدم الشاعر الأداة "أ" لنداء حبيبته، وقد ذهب جمهور النحاة إلى أنّها لنـــداء القريب. ونقل "ابن الخبّاز" (637هــ) عن شيخه أنّها حرف لنداء المتوسط، وأنّ الـــذي للقريب "يا". وفي هذا فرقٌ لإجماع النحاة.[4]

وقد جاء النّداء بالهمزة في الدّيوان في قول الشاعر (متدارك):[5]

– أمُهَيِّجَ أشْوَاقِي

إنِّي حَمَّلْتُكَ مِنْ عِشْقِي لَهَفَاتْ

---

[1] ينظر محمد عيد، النحو المصفى، ص 500، 501.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 75.
[3] امرؤ القيس، الديوان، ص32.
[4] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 19/1.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 57، 58.

د.3. النّداء بـــ"أيّ":

ذهب أغلب النحاة إلى أنّ "أيّ" وصلة لنداء ما فيه "الـــ".[1] ويرى البعض أنّـــه حرف لنداء القريب والمتوسط والبعيد على خلافٍ في ذلك[2]. والرّأي أنّه يكون وصلة إذا ارتبط بـــ"يا" وحرف نداء قائم بذاته إذا أُفرِدَ.

وجاء النداء بـــ"أيّ" مفردة في ديوان "الإرهاصات" في قول الشـــاعر (رمـــل-رمل) :[3].

- آوني أيّها البحر لديك

- أيّها الحبّ الحنون

هـــ. التّمنّي:

وهو «طلب حُصُول الشيء على سبيل المحبّة»[4] والشيء المطلوب في التمني عادة ما يكون بعيدَ المنال كقول الشاعر(رجز):[5]

لَيْتَ وَهَلْ يَنْفَعُ شَيْئًا لَيْتُ؟ لَيْتَ شَبَابًا بُوعَ فَاشْتَرَيْتُ

إلاّ أنّه يكون في الممكن أيضًا، والفرق بينه وبين الترجّي كون الأوّل للبعيد غير المتوقّع، والثاني للقريب المتوقع.

وأمّا أدوات التمني فهي "ليت" عراقة وهي من الحروف العوامل؛ تعمل عمـــل "إنّ"[6]. وقد يُتمَنّى بـــ"لو" و"هل".

وأما الديوان فوردَ فيه التمني بـــ"لو" و"ليت".

فأما التمني بـــ"لو" فجاء في قول الشاعر (رجز-رمل):[7]

- صَلَّيْتُ .. لَوْ تُسْعِفُنِي الصَّلاَةُ وَالبُكَاءْ

لَوْ يُسْمَعُ الدُّعَاءْ

---

(1) ينظر الصيمري، التبصرة والتذكرة، 343/1، 344. وينظر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 181/2.
(2) ينظر الرّماني، معاني الحروف، ص80. وينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 90/1.
(3) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 69، 78.
(4) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 244/3. وبنظر محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، ص194.
(5) من شواهد الأنباري، أسرار العربية، ص99. وابن الناظم، شرح الألفية، ص169.
(6) بنظر الرّماني، معاني الحروف، ص113، وينظر القزويني، الإيضاح، 52/3.
(7) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 25، 77.

– آهٍ لَوْ تُدْرِكُ مَا بِي

وأمّا التمني بـــ"ليت" فجاء في قول الشاعر (رّمل):[1]

– آهٍ! مَاذَا؟ لَيْتَنِي بَيْنَ يَدَيْهَا

و. التّرجّي:

من أساليب الإنشاء الطلبي، وهو الطّمَعُ والإشفاق، الأوّل في المحبوب. والثاني في المكروه[2]. وقد اجتمعا في قوله تعالى:﴿وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئاً وَهُوَ خَيْـــرٌ لَكُـــمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئاً وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ﴾[3] فالأوّل إشفاقٌ والثاني طمع.

وقد اختلف النحاة في "عسى" أهي فعلٌ أم حرف، والصّواب ما ذهب إليه "ابـــن يعيش" و"ابن هشام" بجعلهما "عسى" فعلا مطلقًا خلافًا "لابن السّراج" و"سيبويه".[4]

وردَ الترجّي في الدّيوان في قول الشاعر (متقارب):[5]

أَبَعْثِرُ طَرْفِي هُنَا وَهُنَاكَ عَسَاهَا تَجِيءُ فَتَاتِي عَسَى

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص77.

[2] ينظر الاستراباذي، شرح الكافية، 213/4. وينظر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 203/2، 204.

[3] البقرة/216.

[4] ينظر ابن يعيش، شرح المفصّل، 119/3. وينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 174/1.

[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 92.

2. الأسلوب الإنشائي غير الطلبي:

وهو الذي لا يستدعي مطلوبًا. ووردَ منه في الدّيوان ضربٌ واحدٌ وهو التعجب فما التعجب؟

التعجب: معنًى يحصل في النّفس عند مشاهدة ما يخفى سببه، أو الشعور به[1]. فإن ظهر السبب –كما يُقال– بطُل العجب. ولعلّ هذا ما دفع "الاستراباذي" إلى إنكار أن يكون التعجّب منه تعالى إذْ لا يخفى عليه شيء[2]. ومن هنا أُختُلِفَ في قوله تعالى:﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ﴾[3] أهو تعجّبٌ أم لا، فذهب "ابن عصفور" إلى أنّ ذلك يُصْرفُ إلى المخاطب فهو الذي يجب أن يتعجّب[4] وفي هذا تكلّف يدفعه تعريف "ابن الناظم" للتعجّب كونه «استعظام فعل فاعل ظاهر المزية فيه»[5] مع إضافة بسيطة هي "أو اتصافه بصفة ظاهرة المزية فيه"؛ لأن التعجّب لا يكون من الفعل فقط.

وللتعجّب صيغتان قياسيتان هما: "ما أفعله" و"أفعل به". قال ابن مالك:[6]

بِأَفْعَلْ انْطِقْ بَعْدَ "مَا" تَعَجُّبًا أوْ جِيءَ بِأَفْعَلْ [قَبْلُ][*] مَجْرُورٌ بِبَاءْ

وقد جعل له "ابن عصفور" و"ابن جماعة" (733هـ) صيغة ثالثة قياسًا وهي "فَعُلَ" بفتح الفاء وضم العين[7] مستشهدين بقوله تعالى:﴿كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ﴾[8] والصحيح ما ذهب إليه الجمهور. أمّا المعنى من الآية فخبريٌ وليس تعجبًا.

اختلف النحاة في شأن "ما"؛ إذْ ذهب "الأخفش" إلى أنّها موصولة والجملة بعدها صِلتها، والخبر محذوف تقديره: "الذي أحسنَ زيدًا شيءٌ عظيم". وذهب بعضهم إلى أنّها استفهامية، والجملة التي بعدها خبر عنها، وتقدير الجملة: "أيُّ شيءٍ أحسنَ زيدًا؟". وذهب بعضهم إلى أنّها نكرة موصوفة. والجملة بعدها صفة والخبر محذوف، وتقدير

---

[1] ينظر الصيمري، التبصرة والتذكرة، 265/1. وينظر ابن يعيش، شرح المفصّل، 142/7.
[2] ينظر الاستراباذي، شرح الكافية، 228/4.
[3] البقرة/28.
[4] ينظر ابن عصفور، المقرّب، 71/1.
[5] ابن الناظم، شرح الألفية، ص455.
[6] ابن مالك، الألفية، ص68.
[*] زيادة لتصحيح المعنى.
[7] ينظر ابن عصفور، المقرب، 77/1. وينظر ابن جماعة، شرح الكافية، ص431.
[8] الكهف/5.

الكلام: "شيء أحسن زيدًا عظيمٌ". والصحيح عند "ابن عقيل" أنّ "ما" نكرة تامة والجملة بعدها خبر وتقديرها: "شيءٌ أحْسَنَ زيْدًا".[1]

وكما اختلفوا في "ما" اختلفوا في صيغة التعجّب "أفْعَلَ" فجعلها الكوفيون اسمًا غير "الكسائي" (182هـ) وجعلها البصريون فعلاً[2]. وما ضرّهم لو جعلوه –التعجّب– أسلوبًا قائمًا بذاته، يتضمن أداة تعجّب، وصيغة تعجّب، ومتعجب منه. أما كان أغناهم عن كثرة التأويل. وفيما يتعلق بالمتعجّب منه لا يجوز حذفه إذْ لا يقال: "ما أجْملَ"، إلاّ بدليل، وأما في "أفعل به" فلا يجوز حذف المتعجّب منه –لأنه الفاعل– وإن دلّ عليه دليل.[3]

قال علي بن أبي طالب (طويل):[4]

جَزَى اللهُ عَنِّي وَالجَزَاءُ بِفَضْلِهِ رَبِيعَةَ خَيْرًا مَا أعَفَّ وَأكْرَمَا

أي: ما أعفّها وأكرمها.

وقد ورد مثل هذا في الدّيوان في قول الشاعر (متقارب):[5]

فَيَا لِلْبَلاَيَا مَتَى نَزَلَتْ وَيَا مَا أمَرَّ .. وَمَا أتْعَسَا!

3. أسلوب الشرط:

من الأساليب الإنشائية إلاّ أنّه لا يندرج لا ضمن الأسلوب الإفصاحي، ولا ضمن الأسلوب الطلبي، وإنّما يمثل ضربًا خاصًا. خلافًا لمن عدّه خبريًا[6] وخلافًا لمن عدّه خبريًا حينًا وإنشائيًا آخر[7]. أمّا معناه المعجمي فهو: «إلْزامُ الشيء والتزامه في البيع ونحوه، والجمع شروط»[8] وأمّا معناه الاصطلاحي فهو أسلوبٌ لغويٌ ينبني بالتحليل العقلي على جزأين؛ الأوّل بمنزلة السبب والثاني بمنزلة المسبّب، يتحقق الثاني

---

[1] ينظر ابن عقل، شرح الألفية، 162/2، 163.
[2] ينظر الأنباري، الإنصاف، 126/1. وينظر ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ص130.
[3] ينظر ابن الناظم، شرح الألفية، ص459.
[4] ينظر مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، 71/1.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 93.
[6] ينظر ابن رشد، الضروري في صناعة النحو، ص68.
[7] ينظر مالك يوسف المطلبي، في التركيب النحوي للشعر العراقي المعاصر، ص56.
[8] ابن منظور، لسان العرب، مادة "شرط"، 329/7.

بتحقق الأوّل وينعدم بانعدامه[1]. وقد ذهب "صالح السامرائي" إلى أنّ الثاني قد لا يكون مسبّبا عن الأول، ولا متوقفا عليه مستشهدًا بقوله تعالى:﴿فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ﴾[2] فلهثُ الكلب ليس متوقفًا على الحمل عليه أو تركه إذْ هُو يلهث على كلّ حال[3] وهو محقٌّ فيما ذهبَ إليه.

ولتفادي هذا كان حريًّا بنا تعريف الشرط بأنّه أسلوب لغوي متكوّن من جزأين يتحقق الثاني بتحقق الأوّل ولا يمتنع –ضرورة– بامتناعه، وللإشارة فإنّ أوّل مصطلح استخدم للدّلالة على أسلوب الشرط في العربية هو مصطلح "الجزاء" و"المجازاة"[4] ويجب التأكيد على الارتباط بين جملة الشرط وجملة الجواب خلافًا لمن قال على الارتباط بين جملة الشرط وجملة الجواب خلافًا لمن قال بإمكانية استقلال الثانية عن الأولى بصرف النظر عن إعراب المضارع في بعضها[5] فهذا غير صحيح لأن معنى الثانية مرتبط بالأولى ففي قولك: إنْ تعملْ خيرًا تُجزَ به، جملة "تجز به" غير مستقلة عن الأولى تركيبًا ومعنًى.

أمّا من حيث المطابقة فالأصل في جملة الشرط وجملة الجواب المطابقة زمنيًا لكن ذلك ليس بشرط، وإنما تحتاج جملة الجواب إلى رابط في غير الجواب المضارع الفعل أو الماضي الفعل غير الجامد، وغير المفصول بينه وبين جملة الشرط[6] وقد ذهب النحاة إلى أنّ الشرط يفيد الاستقبال وإن كان فعله ماضيًا لأن أدوات الشرط تقلب الماضي إلى المستقبل. والصواب أنّ ذلك لا يطرد؛ إذ قد يأتي الماضي للمضي[7] كما في قوله تعالى:﴿إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ﴾[8].

---

[1] ينظر مهدي اتلمخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص56. وينظر محمود أحمد نخلة، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، ص493.

[2] الأعراف/176.

[3] ينظر صالح السامرائي، معاني النحو، 53/4.

[4] ينظر سيبويه، الكتاب، 72/3، وينظر المبرّد، المقتضب، 45/2.

[5] ينظر محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص157، 158.

[6] ينظر شوقي ضيف، تجديد النحو، ص211.

[7] ينظر صالح السامرائي، معاني النحو، 63/4، 64.

[8] المائدة/116.

وذهب جمهور البصريين إلى منع تقديم الجواب أو جزء منه على الشرط وجعلوا المتقدّم دليلاً على الجواب وليس أيّاه، والجواب محذوف. خلافًا للكوفيين والمبرّد[1] والأرجح ما ذهب إليه الكوفيون.

إنّ الجملة الشرطية لا ترد على نسقٍ واحدٍ وإنما لها أنماط؛ حيث تكون متفقة الصّدر والعجز فعلية نحو: إنْ تُذاكِرْ تَنْجَحْ، ومختلفة الصّدر والعجز فعلية واسمية، نحو: إن تذاكرْ فالنجاح حليفك، ومتفقة الصدر والعجز اسمية، نحو: لو أنّ القطيعة حلٌّ فأولى المُقاطعات أنا.

أدوات الشرط –في مباحث النحاة– إحدى عشرة أداةً: "إنْ، ما، من، متى، مهما، أيّ، أين، أنّى، أيَّا، إذْما، حيثما"[2] وذهب أغلب النحاة إلى أنّ "إنْ وإذما" حرفان[3] على خلاف في "إذما" عند "الغلاييني"، وهو يقسم أدوات الشرط الباقية إلى أسماء مبهمة تضمنت معنى الشرط، وهي "من، ما، مهما، أيّ، كيفما" وظرف زمانٍ تضمّن معنى الشرط، وهي: "أين، أنّى، أيّان، متى، إذا" وظرف مكان تضمّن معنى الشرط وهو "حيثما"[4] وكان حَرِيًا به أن يذكر "أين" ضمن ظرف المكان لا ظرف الزمان لأنّ هذا الأصل فيه.

أمّا الدّيوان فجاء فيه أسلوب الشرط بالأدوات:"إن، إذا، لو".

---

[1] ينظر ابن مالك، التسهيل، ص238.
[2] ينظر ابن هشام، قطر الندى وبلّ الصّدى، من ص94 إلى ص100.
[3] ينظر محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية دراسة لغوية نحوية، ص157.
[4] ينظر مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، 203/2، 204.

1.3. الشرط بالأداة "إن":

"إن" في العربية حرف شرط سامي عربي قديم[1] وهي أم الباب كما أنّ "يـــا" أمّ الباب في النّداء. و"إن" موضوعة لشرط مفروض وجوده في المستقبل مع عـــدم قطـــع المتكلم بوقوعه أو عدمه[2] إلاّ أنّها جاءت على خلاف هذا في ديوان "الإرهاصات" في قول الشاعر (رمل):[3]

ثَوْرَةٌ قدْ فُجِّرَتْ بُرْكَانَهَا أمَّةٌ إنْ صَرَخَتْ لَبَّى القَدَرْ

فالشرط جاء في الماضي مقطوعًا بوقوعه. وهذا يقوم شاهدًا على أنّ المعنى لا يعود إلى الأداة وإنّما إلى السّياق.

وقد ذهب الكوفيون إلى أنّ "إنْ" إذا جاء ما بعدها واقعًا أو متحقق الوقـــوع، أو غير مشكوك فيه كانت بمعنى "إذْ" أو "إذا" وخالفهم في ذلك البصريون، وتأوّلوه أسلوبًا من أساليب العربية وهو إخراجُ ما وقع، أو ما هو متحقـــق الوقـــوع مخْـــرَجَ الشّـــك والإبهام[4] والأصح ما ذهب إليه الكوفيون، وجاء الشرط في الدّيوان بـــ"إن" في قـــول الشاعر (رمل-كامل):[5]

- ثَوْرَةٌ قدْ فُجِّرَتْ بُرْكَـــانَـــهَا أمَّةٌ إنْ صَرَخَتْ لَبَّى القَدَرْ

- وَالخَصْلَةُ الشَّقْرَاءَ طَائِشَةً إنْ تَلْتَقِفْـــهَا نَسْمَةٌ تَهِجِ

وجاءت جملة الشرط في البيت الأول نعتا لـــ"أمّة" وفعـــلا الشـــرط والجـــواب ماضيين.

كما جاء الشرط في قول الشاعر (كامل):[6]

- يَا .. إنْ لَقِيْتُمْ فِي الصَّبَاحِ حَبِيبَتِي

رَيْحَانَةً مُخَضَّلَةً المَيْسَاتِ

---

[1] ينظر برجشتراسر، التطور النحوي، ص197.
[2] ينظر الاستراباذي، شرح الكافية، 271/3.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 33.
[4] ينظر الأنباري، الإنصاف، 632/2. وينظر مصطفى جطل، نظام الجملة، 360/2.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 33، 61.
[6] م ن، ص 75.

اسْتَوْقِفُوهَا فِي الطَّرِيق هُنَيْهَةً

ولم يرتبط الجواب بالفاء على الرغم من أنّه طلبيٌ.

2.3. الشرط بالأداة "إذا":

"إذا" ظرف لما يستقبل من الزمان وللماضي بقرينة[1] دالة والأصل فيها أن تكون للمقطوع بحصوله[2] كما في قوله تعالى: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ﴾[3].

والشرط في "إذا" ليس بمعنًى أصليًا وإنما جاز استعمالها في الشرط وإن لم يكن فيها معنى "إنْ" لكثرة دخوله –الشرط– عليها، وخروجها عن أصلها من الوقت المعيّن[4]. ولذا لم تَجْزِمْ الفعل المضارع إلاّ في الشّعر[5].

وجاء الشرط في الإرهاصات بـ"إذا" في قول الشاعر (كامل):[6]

– وَإِذَا مَرَرْتِ بِحَيِّنَا فَتَمَيَّسِي وَدَعِيهِمَا نِهْدَيْكِ كَيْ يَتَهَزْهَزَا

وقد ارتبطت جملة جواب الشرط بجملة فعل الشرط بواسطة "الفاء" لأنّ الجواب طلبيًا.

3.3. الشرط بالأداة "لو":

"لو" حرف امتناع لامتناع عند أغلبية النحاة إلاّ "سيبويه"؛ إذْ لم يذكرها في حيّز الحروف لأنّ معناها المضيّ، والشرط إنما يكون بالمستقبل[7]. وتفيد "لو" الشرط في الماضي مع القطع بانتفائه، ومنه يلزم انتفاء الجزاء، وهي تفيد التمنّي، غير جازمة –وإن أريد بها معنى "إن" الشرطية[8]– لكثرة دخولها على الماضي وضعفها عن قلبه

---

(1) ينظر علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزغبي، المعجم الوافي، ص35.
(2) ينظر صالح السامرائي، معاني النحو، 71/4.
(3) البقرة/180.
(4) ينظر الاستراباذي، شرح الكافية، 273/3.
(5) ينظر شوقي ضيف، تجديد النحو، ص211. وينظر محمد عيد، النحو المصفى، ص390.
(6) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص59.
(7) ينظر ابن يعيش، شرح المفصّل، 155/8.
(8) ينظر الرّماني، معاني الحروف، ص101، 102.

مستقبلا. إلاّ أنّها تجزم عند البعض في الشعر[1] فأمّا قلبها الفعل إلى الاستقبال –عند من جوّزه– فيتأتّى من السّياق.

يرى "ابن يعيش" أنّ «"لو" قد تستعمل بمعنى "إن" للاستقبال وقد حصل فيها التمنّي»[2]. قال تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ اتَّبَعُوا لَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَتَبَرَّأَ مِنْهُمْ كَمَا تَبَرَّءُوا مِنَّا﴾[3] وقد أشار إلى ذلك "ابن مالك" في ألفيته:[4]

لَوْ حَرْفُ شَرْطٍ فِي مَضِيٍّ وَيَقِلّ إبْلاَؤُهَا مُسْتَقْبَلاً لَكِنْ قَبِلْ

ويضيف "ابن الناظم" شرطًا في "لو" إذْ لا يكون شرطها إلاّ فعلا[5] وينقض هذا الآية السابقة، كما خالفه "ابن عقيل"؛ إذْ يرى أنّ "لو" تدخل على "أنّ" واسمها وخبرها[6]، كما في الآية السّابقة. وقد خصّ النحاة جواب "لو" بكونه إمّا مضارعًا منفيًا بـ"لم" أو ماضيًا مثبتًا أو منفيًا بـ"ما". والغالب على المثبت دخولُ اللام عليه، والغالب على المنفي تجرُّدُه منها[7] ومثاله من الديوان قول الشاعر (كامل):[8]

– لَوْ كُنْتِ يَا هَيْفَاءُ مُؤْنِسَتِي مَا بَاتَتْ الأَحْزَانُ تَنْهَشُنِي

فجاءت جملة الشرط اسمية منسوخة وجملة الجواب كذلك، أما الفعل الناسخ فورد منفيا مجرّدًا من اللام.

---

[1] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 299/1، 300.
[2] ابن يعيش، شرح المفصل، 11/9.
[3] البقرة/167.
[4] ابن مالك، الألفية، ص53.
[5] ينظر ابن الناظم، شرح الألفية، ص711.
[6] ينظر ابن عقيل، شرح الألفية، 377/2.
[7] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 300/1.
[8] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 65.

III. أنماط الجملة الشعرية:

يتناول الحديث عن أنماط الجملة الشعرية الذكر والحذف، والتقديم والتأخير في بنيتها لكن بشيء من الاقتضاب على أن يواصل في الفصلين الثاني والثالث.

1. الذكر والحذف:

إنّ الأصل في الكلام العربي الذكر، لكن قد يحذف عنصر أو أكثر من عناصر الجملة فما الحذف؟

الحذف لغة: الإسقاط، ومنه حَذَفْتُ الشَّعْرَ إذا أخَذْتُ منه.[1]

أمّا اصطلاحا: فهو إسقاط جزء من أجزاء الكلام أو كله بدليل[2]؛ إذْ لا يجوز الحذف في الكلام إلاّ بتوفّر قرينةٍ دالة على المحذوف وأهمّ القرائن الدّالة: الاستلزام، وسبق الذكر[3] أمّا الحذف لغير دليل والذي يسمّيه النحاة "اقتصارًا" فالصواب أنّ لا حذف فيه.[4] وقد تحدّث "الجرجاني" عن الحذف و«هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصّمت عن الإفادة أزيدُ للإفادة، وتجدُكَ أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ»[5].

إنَّ الحذف لا يقتصر على عنصر –فقط– من عناصر الجملة؛ إذْ يحذف المبتدأ، ويحذف الخبر، كما يحذف الفعل، ويحذف الفاعل والمفعول، إلى غير ذلك من مكوّنات الجملة.

استغل الشاعر تقنية الحذف في ديوانه "الإرهاصات" لإقامة بنائه الشعري، وسيتم تناول الحذف الجائز لاتفاقه وموضوع البحث مخصصين الحديث لما ورد منه في الدّيوان، والشأن ذاته مع التقديم والتأخير.

---

(1) ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة "حذف"، 40/9.
(2) ينظر ابن جني، الخصائص، 360/2.
(3) ينظر تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص221.
(4) ينظر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 102/3.
(5) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص112.

أ. حذف المبتدأ:

يحذف المبتدأ جوازا لوضوحه وسهولة تقديره، أو لغرض في نفس المتكلم، فيحذف في جواب الاستفهام كما في قول الشاعر (رّمل):[1]

- سَأَلُونِي عَنْ هَوَى بَاتِنَةٍ قُلْتُ نَارٌ فِي ضُلُوعِي تَسْتَعِرُ

وتقديره: هو نارٌ في ضلوعي تستعر.

ويحذف في أوّل بيت شعريّ[2] كما في قول "عثمان لوصيف" (رجز):[3]

- جُنَيْنَةٌ مُخْضَوْضِرَهْ نَضِيـــرَةٌ مُنَوَّرَهْ

ب. حذف الخبر:

قد يحذف الخبر في البنية السطحية للجملة كما في قول الشاعر (متدارك):[4]

- لاَ طَيْرٌ يُغَرِّدْ .. لاَ رَيْحَانْ

وتقديره موجودٌ[5]

كما جاء الحذف في الجملة الاسمية المنسوخة؛ إذْ حُذِف الناسخ واسمه في قول صاحب "الإرهاصات" (متقارب):[6]

- عَرُوسَيْنِ كُنَّا .. وَكَانَ الحَجَرْ مَلاحِـــمَ نَنْحَتُـــهَا لِلْبَشَرْ

- عَرُوسَيْنِ .. هَلْ أَحَدٌ قَبْلَـــنَا تَضَرَّجَ بِالحُبِّ حَتَّى انْتَصَرَ

ج. حذف الفاعل:

ذهب النحاة إلى أنّ الفعل لا يخلو من فاعلٍ ويترتب عن هذا أنّ كلّ فعل مذكور جملةٌ فعلية.[1] وجعلوا مواضع حذفه ثلاثة:

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 32.
[2] ينظر شوقي ضيف، تجديد النحو، ص235.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 88.
[4] م ن، ص44.
[5] ينظر مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، 334/2.
[6] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 35.

في الجملة الفعلية مبنية الفعل لمجهول، وفي المصدر إذا لم يذكر معه الفاعل فهو محذوف لا مضمر، والثالث إذا لاقى الفاعل ساكنا من كلمة أخرى مثل: اضْرِبُوا القَوْمَ.[2]

وإذا كان الفاعل محذوفًا في المثال الأخير فما بالُ النّحاة يعربوا "اضربوا": فعل أمرٍ مبني على حذف النون لاتصاله بواو الجماعة، وواو الجماعة ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع فاعل.

ولم يُقْرد الفاعل بالحذف في الدّيوان وإنّما حذف مع فعله في قول الشاعر (رمل):[3]

– أنَا لاَ أخْشَى الفيَالِقْ

لاَ .. وَلاَ أخْشَى المُغِيرَاتِ المَوَاحِقْ

وتقديرهما في البنية العميقة : لا أخشاها.

ومثله جاء في قول الشاعر (متقارب):[4]

– وكَيْفَ وَعَهْدِي بِفَاتِنَتِي وَفَاءٌ وَصِدْقٌ كَأوْفَى النِّسَا

على تقدير جملة فعلية: كيف أيأس.

ورد الحذف في النداء كذلك وقد سبقت الإشارة إليه في سياق الحديث عن أسلوب النداء.

2. التقديم والتأخير:

وهو من سنن العرب في كلامهم ووادٌ من أودية البلاغة والفصاحة[1] والعرب كثيرًا ما يتباهون بتمكنهم من ناصية اللغة يشكلون تراكيبها بأنماط وأساليب مختلفة عن

---

[1] ينظر محمود أحمد نخلة، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، ص480.
[2] ينظر السيوطي، الأشباه والنظائر، 80/2.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 47.
[4] م ن، ص92.

طريق وسائل تعبيرية من بينها التقديم والتأخير؛ إذْ هو «باب كثير الفوائد جمُّ المحاسن، واسعُ التصرّف بعيد الغاية، لا يزال يفترُ لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرًا يرُوقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك أن قُدِّم فيه شيء وحوِّل اللفظ من مكان إلى مكان ... واعلم أنّا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام»[2]. ويوافقه "سيبويه" كون الغرض من التقديم الاهتمام[3] إلاّ أنّ الأمر لا يكون كذلك دائما؛ فقد يقدّم الشاعر ويؤخر حتّى تنتظم له أوزانه وقوافيه.

تنقسم اللغات إلى تلك التي تلحق كلماتها علامات معينة للدلالة على وظيفتها النحوية وتُسمى علامات الإعراب. ولغات لا تستخدم مثل هذه العلامات[4] والحرّية في التصرّف داخل الجملة ترتيبًا أوسع في النوع الأوّل[5] واللغة العربية أقرب إليه.

وللإشارة فالنظرية التوليدية التحويلية تعتمد بدرجة كبيرة على نظام التقديم والتأخير؛ إذْ هو عنصر من عناصر التّحويل. فجملة: "أكرَمَ خالدٌ عليًا"، جملة توليدية فعلية بسيطة لا تركيز ولا عناية فيها بأيّ جزء من أجزائها[6] أمّا جملة: "عليًا أكرم خالدٌ"؛ فهي جملة محوّلة فيها تركيز على المفعول به.

وإذا نظرنا إلى الجملة الاسمية وجدنا ترتيبها الأصلي أن يأتي المبتدأ أولاً، ثم الخبر إلاّ أنّ الخبر يتقدم أحيانا على المبتدأ، ويجوز تقدمه مفردًا كان أو جملة خلافا للكوفيين[1].

وقد ورد الخبر مقدمًا في "الإرهاصات" في مواضع كثيرة منها قول الشاعر (كامل-كامل):[2]

---

[1] ينظر الزركشي، البرهان، 233/3. وينظر محمد السّيد شيخون، أسرار التقديم والتأخير في لغة القرآن، ص3، 4.
[2] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 83، 84.
[3] ينظر سيبويه، الكتاب، 80/1، 81.
[4] ينظر رمضان عبد التواب، التطور اللغوي، ص124.
[5] ينظر خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، ص93، 94.
[6] ينظر ابن يعيش، شرح المفصّل، 92/1.
[1] ينظر الأنباري، الإنصاف، 65/1.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 16، 75.

– مُتَصَوِّفٌ .. لِلْبَرْقِ رُوحَانِيَتِي بَحْرُ البُحُورِ .. وَمِنْ دَمِي الأَمْطَارُ

– وَطَوِيلَةٌ .. مَبْحُوحَةٌ آهَاتِي

ومثل هذا التقديم يكثر حتّى في الكلام العادي.

وقد تقدمت المتعلقات على ما تعلقت به كما في (خفيف):[3]

– وَرْدَةُ العِشْقِ فِي دَمِي تَتَلَظَى وَمَرَامِي وَرَاءَ كُلُّ مُحَالِ

وإذا ربطنا تقدم المتعلقات –هنا– بما قاله "الجرجاني" من أهمية المقدم[4] فسيظهر تركيز الشاعر على "الأنا" الشاعرة؛ إذْ يتم الفعل "التلظي" في "دم الشاعر" إلاّ أنّنا لا نستطيع الحكم على هذا التقديم بأنّه للعناية والاهتمام فقط، وإنّما لإقامة الوزن الشعري من ناحية ثانية.

في الجملة الفعلية –كذلك– جاءت المتعلقات مقدّمة على ما تعلقت به كما في قول الشاعر (كامل):[5]

– وَنَسَخَتُ بِاسْمِ الحُبِّ كُلَّ عِبَادَةٍ إلاَّ الجَمَالَ ... وَصِحْتُ يَا قَهَّارْ!

إذْ تقدم "الجار والمجرور والمضاف إليه" على المفعول به.

وفي قول الشاعر (رجز):[6]

– يَعْزُزُ فِي قُلُوبِكُمْ أَنْيَابَهُ الزَّرْقَاءَ

ومثل هذا التقديم كثير وورد في الشعر وفي غيره كما سبق الذكر.

وتتقدّم هذه المتعلقات حتّى على ركني الجملة الأساسيين، كما في قول الشاعر (رمل):[1]

– وَعَلَى أَنْقَاضِنَا تَجْرِي التَّوَارِيخْ.

كما تقدّم مضمون النّداء على أداة النداء والمنادى حينًا وتشعث إلى ما قبلهما وما بعدهما حينا آخر.

---

[3] م ن، ص14.
[4] ينظر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص83، 84.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 17.
[6] م ن، ص23.
[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص38.

إنّ المتأمل لنظام الرتبة في ديوان "الإرهاصات" يجد عناصر الجملـــة لا تكـــاد تلزم موقعها فتتقدّم حينا وتتأخر آخر، وكل ذلك مرتبط بالمعنى حينا وبالمعنى والـــوزن حينا آخر.

الفصل الثاني:
الجملة الشعرية والسّمات العروضية

تمهيد.

I. الجملة العروضية.

II. البيت والجملة الشعرية.

1. البيت وطول الجملة الشعرية.
2. البيت وبنية الجملة الشعرية.

III. القافية والجملة الشعرية.

1. موقع القافية من الجملة الشعرية.
2. أثر القافية في بناء الجملة الشعرية.

تمهيد:

إنّ الجملة أقلُّ قدرٍ من الكلام يفيد معنًى. وقد تناولها النحاة بالدّراسة في القالب النثري، والقالب الشعري على السّواء دون ملاحظة ما للثاني من خصوصية موسيقية، فكان تناولها –الجملة– بمعزل عنها.

مما أدى إلى إهمال جانب مهم من جوانب الدراسة وهو المقارنة بين الجملة الشعرية والجملة النثرية، ومن خلال هذه المقارنة اكتشاف السّمات المميزة لكل منهما، ومحاولة الوقوف على آليات إنتاجهما في النمط الشعري وفي النمط النثري.

لذا سيخصّص هذا الفصل المعنون بـ"الجملة الشعرية والسمات العروضية" لدراسة الجملة مع ربطها بما للشعر من وزن وقافية، ونبدأه بالجملة العروضية.

I. الجملة العروضية:

استرعى انتباهنا هذا المصطلح أثناء إطلاعنا على كتاب "نسيج النص" حيث يجعلها صاحبه مرادفة للجملة الشعرية، خلافا لمنطلقنا في هذا البحث؛ حيث الجملة الشعرية هي الجملة بحدودها النحوية شرط أن تكون في قالبٍ شعري.

يقول صاحب "نسيج النص":«قد يحدث التوافق أو التطابق بين حدود الجملة الشعرية والنحوية فيوافق المصراع أو البيت جملة نحوية تامة، كما يحدث أن يختلفا فتنتهي الجملة العروضية لكن الجملة النحوية لا تنتهي بوقوفها»[1]

وهذه الفكرة لـ"جون كوين" الذي يشير إلى أنّ الوقف بين البيتين قد لا يكون نحويًا؛ إذْ توجد بينهما وقفة تسمّى الوقفة العروضية، وظيفتها الإعلان عن انتهاء البيت وتمام البحر الشعري[2]. وإذا كان صاحب "نسيج النص" قد اختار هذا المصطلح فغيره فضّل اصطلاح "الجملة الموسيقية" في حين أطلق على الجملة النحوية اصطلاح "الجملة اللغوية".[3]

إنّ "الجملة العروضية" مصطلح حديث مرتبط بالشعر، ويبدو أنّه مقابل لما أسماه القدماء "البيت" أو "الشطر" أو "المصراع". فكيف ذلك والفرق جليّ بين البيت والمصراع أو ما يُعرفُ بالشطر في الشعر العمودي لأن الشطر في الشعر الحرّ مساوٍ للبيت.

إذن ما الدافع إلى الجمع بين البيت والمصراع تحت تسمية واحدة؟ أو بصيغة أخرى ما الشيء المشترك بينهما؟

---

[1] الأزهر الزناد، نسيج النص، ص61.
[2] ينظر جون كوين، النظرية الشعرية، 80/1.
[3] ينظر محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص76.

إنّ الجامع بينهما ظاهرة نحوية تُعرفُ بالوقف، لأنّ الشاعر يقف على نهاية الشطر أو المصراع على غرار وقفه على نهاية البيت، ولبيانه لنبدأ بتعريف الوقف.

ذهب "ابن الجزري" (833هـ) إلى أنّ الوقف قطع الكلام للتنفس والاستراحة دون الإخلال بالمعنى.[1] وهو موقع صوتي يمثل مفصلاً عن مفاصل الكلام يمكن عنده قطع السلسلة النطقية[2]. إذن الوقف قطع الكلام وليستأنف بعد فاصلٍ زمني من الصّمت، كما يمكن أن يكون وقفًا انتهائيًا لا كلام بعده. وقد نقل "السيوطي" عن "ابن الأنباري" (328هـ) أقسام الوقف إلى ثلاثة أضربٍ بقوله:«الوقف على ثلاثة أوجهٍ: تامٌ، وحسن، وقبيح.

فالتام الذي يحسن الوقف عليه، والابتداء بما بعده ولا يكون بعده ما يتعلق به...

والحسن: هو الذي يحسن الوقف عليه ولا يحسن الابتداء بما بعده كقوله:﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ﴾ لأن الابتداء بـ﴿رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾[3] لا يحسن لكونه صفة لما قبله.

والقبيح: هو الذي ليس بتام ولا حسنٍ، كالوقف على "باسم" من قولك ﴿باسم الله﴾[4]

قال: ولا يتم الوقف على المضاف دون المضاف إليه، ولا المنعوت دون نعته، ولا الرّافع دون مرفوعه»[5] إلى آخر ذلك ممّا لا يجوز الفصل بينهما.

يتحدث "السيوطي" في المقطع السابق عن ثلاثة أنواعٍ من الوقف، ويبدو أنّ النوع الثالث يتعلق بالشعر بالدّرجة الأولى، ويمكن تسميته وقفا اضطراريا، أنّ الشاعر لا يقف بمقتضى المعنى النحوي، وإنما يقف بمقتضى الوزن الشعري، ومن هنا يظهر أنّ الوقف مختلفٌ بين الشعر والنثر، أو بين الجملة العروضية والجملة النحوية، وهذا

---

(1) ينظر ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، 177/1.
(2) ينظر تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص270.
(3) الفاتحة/2.
(4) الفاتحة/1.
(5) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 232/1.

يعود إلى أساس التقسيم المعتمد في كل منهما، فالنثر مقسّم إلى جمل والشعر مقسّم إلى أبيات، والنثر بحسن الوقف فيه على آخر الجملة بينما يلزم الوقف في الشعر على نهاية البيت، والوقف النثري ذو أهمية دلالية تتمّ على اكتمال معنى الجملة بينما الوقف الشعري ذو قيمة شعرية تنم عن اكتمال البيت[1] وقد أشار "ابن جني" إلى هذه المسألة بقوله:«كل ذلك الوُقوفُ على عروضه مخالف للوقوف على ضربه ومخالفٌ أيضًا لوقوف الكلام غير الشعر، ولم يذكر أحدٌ من أصحابنا هذا الموضع في علم القوافي وقد كان يجب أن يُذكر ولا يُهمل»[2]، وهذه التفاتة طيّبة من "ابن جنّي" إلاّ أنّ الاختلاف بين الوقف على العروض والوقف على الضرب صحيح في حال استقلال البيت نحويًا –دون الشطر الأوّل منه– بجملة تامة، وهو معيار للحسن من الشعر عند القدامى[3] معيبين بذلك "التضمين"، وهو تعلّق القافية نحويًا بالبيت الذي يليها.[4]

مما سبق يمكن القول أنّ الجملة العروضية وحدة صوتية، والجملة النحوية وحدة صوتية معنوية، ويكون الوقف في الأولى إجباريًا على آخر البين كما في قول الشاعر (رجز–كامل):[5]

– رُحْتُ مَعَ الشَّيْطَانِ فِي عَاصِفَةِ الجُنُونْ
مُخَوِّضًا فِي مَلَكُوتِ الرُّعْبِ وَالمَنُونْ
– هَا نَحْنُ وَالصَّحْرَاءُ ضَامِئَةٌ لِدِمَائِنَا .. وَالشِّيحُ يَنْتَظِرُ
آتُونَ مِنْ رَهَجِ القَصَائِدِ مِنْ أَيْقُونَةٍ بِالمَوْتِ تَسْتَعِرْ

ففي المثال الأوّل لم تنته الجملة النحوية ومع ذلك وقف الشاعر على آخر البيت إجباريًا تاركًا "الحال" إلى البيت الثاني:

مُخَوِّضًا فِي مَلَكُوتِ الرُّعْبِ وَالمَنُونْ

---

[1] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص27، 28.
[2] ابن جني، الخصائص، 71/1.
[3] ينظر ابن رشيق، العمدة، 261/1.
[4] م ن، 171/1.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 18، 30.

أمّا في المثال الثاني فقد وقف الشاعر على نهاية البيت من دون استيفاء المبتدأ "نحن" لخبره "آتون" الذي جاء في بداية البيت الموالي.

وقد يكون الوقف إجباريًا على آخر الشطر الأوّل أحيانا فتُعامل العروض في ذلك معاملة الضّرب في النطق؛ إذْ يحتلُّ الوزن إذا عُومِلتْ معاملة المتصل[1] كما في قول الشاعر (رمل–خفيف):[2]

– أقبلَتْ هَذِي الصَّبِيَّهْ غَضَّةَ النَّهْدِ شَهِيَّهْ

– أمْسِ طِرْنَا عَلَى جَنَاحَيْ فَرَاشَهْ وَهَبِطْنَا أحْلَى رُبُوعِ الهَشَاشَهْ

فلو لم يقف الشاعر على العروض في كلا البيتين لما استقاما وزنًا؛ الأول من الرّمل والثاني من الخفيف.

أمّا الثانية –الجملة النحوية– فيكون الوقف حسنًا على آخرها كما في قول الشاعر (رمل):[3]

– وَتَلاَقَيْنَا عَلَى غَيْرِ انْتِظَارْ

مَنْ رَمَاهَا فِي طَرِيقِي

أيَّ فِرْدَوْسٍ خَفِي أيَّ دَارْ

فالشاعر –من الناحية النحوية– مخيّر بين الوقف والوصل إلاّ أنّه فضّل الوقف للدّلاله الشعرية لا لانتظام الوزن، فهو تامٌ وإن وُصِلت الجملة بما يليها، وبيانه:

وَتَلاَقَيْنَا عَلَى غَيْرِ انْتِظَارْ ⇔ وَتَلاَقَيْنَا عَلَى غَيْرِ انْتِظَارِ

فعلاتن فاعلاتن فاعلان فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كما أنّ الوزن أتمٌّ في الحالة الثانية. ومن هنا يمكن الاستعانة بالموقف الشعري والدلالة الشعرية لتوضيح سبب الوقف.

---

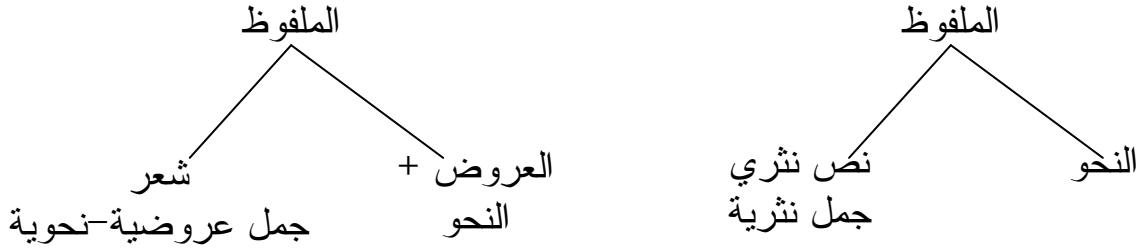
[1] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 30، 31.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 66، 72.
[3] م ن، ص 76.

إنّ الشاعر في موقف تذكّر، ومن التناسق الشعري أن يقف عند أوّل لقاءٍ بحبيبته ليجنح خياله في حيثيات ذلك اللقاء زمنًا، ثم يعود ليستأنف سائلا ومتعجبًا:

مَنْ رَمَاهَا فِي طَرِيقِي

أيَّ فِرْدَوْسٍ خَفِي أيَّ دَارْ

حاول صاحب "نسيج النّص" تلخيص الفرق بين نوع الجمل في الملفوظ النثري، والملفوظ الشعري في المخطط الآتي:[1]



يبدو من خلال هذا المخطط أنّه لا غنى لكلا الأسلوبين –النثري والشعري– عن النظام النحوي في إنتاج الجمل، وهي فكرة صائبة، في حين يبدو النقص في تمثيل الملفوظ الشعري، فهو يعتمد حقا على النحو والعروض لكن الجمل المتحصل عليها تكون عروضية، وتكون نحوية، كما تكون عروضيةً نحوية. وبيان الأول قول الشاعر (متقارب):[2]

عَرُوسَيْنِ كُنَّا .. وكَانَ الحَجَرْ مَلاحِمَ نَنْحَتُهَا لِلْبَشَرْ

إذْ يمثّل الشطر الأول جملة عروضية؛ لأنّ الوقف فيها وفقٌ عروضي فصل "خبر الناسخ" الموصوف بجملة فعلية متعلق بها الجار والمجرور عن "اسم الناسخ".

---

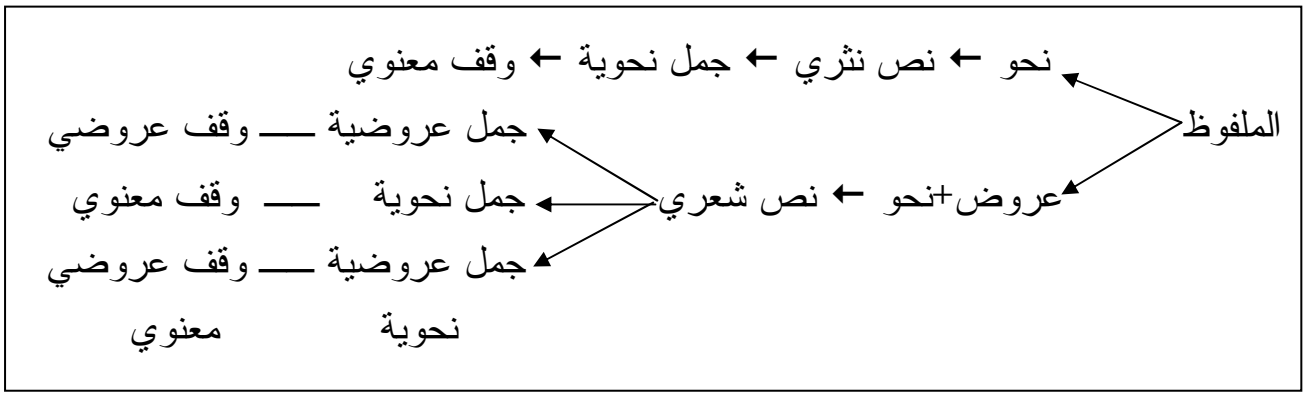
[1] الأزهر الزناد، نسيج النّص، ص61.

[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 35.

أمّا بيان الثاني، فهو الجملة "عروسين كنّا"؛ إذْ يمكن الوقف على نهايتها وقفا نحويًا لتمام المعنى وتمام المبنى.

أمّا أن تكون الجملة عروضيةً نحويةً فمثالها البيت كاملاً؛ إذْ توافق الوقفُ العروضي على الضرب والوقف النحوي على نهاية الجملة.

من هنا يمكن اقتراح المخطط الآتي لتمثيل الملفوظ النثري والملفوظ الشعري:



II. البيت والجملة الشعرية:

يقول الخليل في تعريف البيت:«سُمِّيَ بَيْتًا لأَنَّهُ كَلاَمٌ جُمِعَ مَنْظُومًا فَصَارَ كَبَيْتٍ جُمِعَ مِنْ شُقَقٍ وَكَفَاءٍ وَرِوَاقٍ وَعُمُدٍ»[1]. والبيت وحدة القصيدة يشتمل على مجموعة من التفعيلات حسب خصائص الوزن المنظوم وفقه، يتكوّن في الشعر العمودي من شطرين، وفي الشعر الحرّ من شطرٍ واحدٍ. وهذه التفعيلات التي تكوّن البيت عروضيًا يوافقها كلماتٌ محدّدة الصّيغ الصّرفية، كلمات ليست مطروحة دونما ضميمة بل هي منعقدة في جُمَلْ. ومن هنا يمكن طرح السؤال التالي: ما العلاقة بين البيت الشعري والجملة الشعرية؟

لقد تطرّق النّقاد القدامى إلى هذه القضية فيما يُعرف بـ"العلاقة بين المعنى والوزن" فذهب "قدامة بن جعفر" (377هـ) أثناء حديثه عن عيوب ائتلاف المعنى والوزن إلى استهجان طول الجملةِ حتّى لا يحتمل العروض تمامها في بيت واحدٍ، فيقطعها الشاعر بالقافية ويتمها في البيت الموالي[2]. وتبعه "ابن رشيق" الذي يقول:«من الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعضٍ وأنا أستحسن أن يكون كلُّ بيتٍ قائمًا بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده»[3] ومن هنا يمكن القول أنّ أطول حدٍّ يمكن أن تبلغه الجملة الشعرية النموذجية في هذا النمط من الشعر هو أن تساوي طول البيت؛ لأنّ نظرة القدامى للجيّد من الشعر ما جاءت أبياته مستقلة بتراكيبها غانية عن غيرها. ومن هنا أطلقوا أحكامهم بأشعر بيت قالته العرب، وأمدح بيت، وأفخر بيت، وأهجن بيت إلى غير ذلك. ولم يقولوا أشعر قصيدة أو أشعر جملةٍ.

إنّ هذا لا يعني أن ننفي وجُود أشعارٍ امتدت فيها الجملة على أكثر من بيت، فالنقاد قد انطلقوا من وجود هذه الظاهرة وحكموا عليها بالقبح.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة "بيت"، 14/2.
[2] ينظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص209.
[3] ابن رشيق، العمدة، 161/1.

أمّا في الشعر الحديث والمعاصر فلم تبق تلك النظرة النقدية سائدة؛ إذْ يمكن للشاعر أن يأتي بقصيدته كاملة في جملة واحدة ومثل هذا لم يرد في ديوان "الإرهاصات" وإنما وردت قصيدة من أربع جُمل، وهي قصيدة "تقاسيم" حيث يقول الشاعر (متدارك):[1]

حُبُّكِ

لَحْنٌ يَتَنَاغَمُ فِي شَفَتِي

وَرَبِيعٌ يُورِقُ فِي رِئَتِي

رَاحٌ تَتَرَقْرَقُ فِي أَلَمِي

وَحَنَانٌ يَسْرِي مِلْءَ دَمِي

حُبُّكِ

دُنْيَا تَضْحَكُ فَوْقَ القَمَرْ

وَنَوَافِيرٌ تَتَرَدَّدُ فِي سَهَرِي

طَيْفٌ يَرْقُصُ فَوْقَ السُّحُبِ

وَمَسَاءَاتٌ تَتَلَوَّنُ بِالذَّهَبِ

حُبُّكِ

حُلْمٌ يَتَأَلَّقُ فِي دَرْبِي

وَيَنَابِيعٌ تَتَيَجَّسُ فِي قَلْبِي

مِيعَادٌ يُزْهِرُ فِي جَفْنِي

وَسَنَوْنَوَاتٌ تُولَدُ فِي حِضْنِي

حُبُّكِ

طِفْلٌ يَتَمَرَّغُ فِي رَوْضَةِ فَنِّي

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 62، 63.

فقد جاء الشاعر بأربع جُملٍ مكرّرًا المسند إليه (المبتدأ) "حُبُّكِ" في كـلّ مـرّةٍ, جاعلاً له أربعة أخبار موصوفةٍ في الجمل الثلاثة الأولى وخبـرًا وحيـدًا –موصـوفًا أيضًا– في الجملة الأخيرة. وللإشارة فالقصيدة من بحر "المتدارك" والمطلـع المكـرّر "حبُّكِ" يساوي عروضيا "فَاعِلُ", ومن هنا يمكن الاكتفاء بذكره في المطلع دون تكريره، فتصير القصيدة جملة واحدة.

وإنّما يُسمح بهذه التشكيلات المختلفة بفضل ما تتسم به الجملة الشـعرية مـن خصائص بنائية مستمدّة من النظام النحوي الذي يمثّل أداةً طيِّعةً –إلى حدٍّ ما– في يـد الشاعر، يستغل ما يمتاز به من سعةٍ لإقامة أبياته، وتشكيل أبنية جُمله الشعرية.

إنَّ الحديث عن العلاقة بين البيت الشعري والجملة الشعرية، ينقسم إلى شـقين، يتناول الأوّل العلاقة بينهما من حيث الطول وقد سبقت الإشارة إلى هذا أثناء الحـديث عن الوقف الشعري، والوقف النحوي. أمّا الشّقُّ الثاني فيتناول العلاقـة بـين البيـت الشعري بحدود الوزن والقافية، والجملة الشعرية ببنائها. ويظهر الارتباط واضحًا بـين الشَّقين.

1. البيت وطول الجملة الشعرية:

سبق القول إنَّ سمَة الشعر الجيّد كانت عند القدامى باستقلال كل بيت بمعنـاه، أي أن يوافق كل بيت جملة متوسطة الطول أو جملتين قصيرتين فـي الأغلـب مـن الأحيان، خلافا لما هو الحال عليه الآن سواء ما تعلّق بالشعر العمودي أم بالشعر الحرّ؛ إذْ لم يُعد للجملة حدودٌ تلتزم بها طولاً وقصرًا, وإنّما كلُّ ذلك مرتبط بالتجربة الشعرية من ناحية، والوزن الشعري من ناحية أخرى.

وإذا عُدنا إلى الدّيوان فسنجد الشاعر يُمَازِجُ بين الجمل القصيرة والجمل الطويلة سواءً في الشعر العمودي أم الشعر الحرّ. وممّا وردت فيه الجملة قصيرة: قول الشاعر (كامل):[1]

أنَا سَابِحٌ عَبْرَ الأثِيرْ أنَا مُتَمَوِّجٌ كَاللَّحْنِ فِي دَعَةٍ

فقد تضمّن البيت جملتين اسميتين فُصِلَ في الثانية بين المبتدأ وخبره بوقفة عروضية. وقد توالت مجموعة من الجمل القصيرة في قول الشاعر (رجز):[2]

ضَيَّعْتُ خَيْطَ الأنْجُمِ

ضَاعَ الزَّمَانُ مِنْ يَدِي

ضَاعَتْ يَدِي

إنَّ الشعر الحرّ لا يختلف عن الشعر القديم في تشكيل جمله من حيث الطّول, فقط في النمط الثاني يقف القارئ وقفتين؛ يقف على العروض، كما يقف على الضّرب, بينما في النمط الأوّل يقف قارئ الشعر وقفة واحدة كون بيت الشعر الحرّ شطرًا واحدًا.

ويمكن القول إنَّ الجملة من حيث الطول والقِصر أكثر مرونة من قيد البيت بعدد أجزائه سواءً في الشعر العمودي أم في الشعر الحرّ. ولذا فتطابق البيت مع الجملة متوقفٌ على إرادة الشاعر وأسلوبه في الإفصاح[3] وقد سبق أنَّ مثلنا لذلك بالجمل القصيرة. أمّا ما ورد في الدّيوان من جملٍ طويلة فمثاله (كامل):[4]

أنَا زَائِغٌ فِي الأرْضِ مُنْغَمِسٌ فِي عِشْقِهَا فِي سِحْرِ غَاوِيَتِي

مُتَمَرِّغٌ فِي نُورِهَا ثَمِلُ بِبَخُورِهَا وَبِكُلِّ دَنْدَنَةٍ

مُتَنَسِّكٌ فِي دِيرِ فِتْنَتِهَا وَلِمَجْدِهَا قَلْبِي وَأَوْرِدَتِي

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 5.

[2] م ن، ص25.

[3] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص218.

[4] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 6.

مُتَرَنِّحٌ تَحْتَ الغُصُــونِ عَلَــى فُرُشٍ مِــنَ الــدِّيبَاجِ نَاعِمَــةِ

مُتَنَقِّلٌ بَــيْنَ الضِّــفَافِ عَلَــى أَرْجُوحَــةٍ بِالضَّــوْءِ مُفْعَمَــةِ

مُتَــــأَلِّقٌ مُتَفَتِّــــقٌ أَبَــــدًا وَالحُبُّ سُــلْطَانِي وَمَمْلَكَتِــي

فقد استغرقت الجملة الاسمية ذات المبتدأ "أنا" والخبر المتعدّد ستّة أبياتٍ كاملةٍ، هذه الميزة غير مقترنة بالشعر العمودي دون الشعر الحرّ؛ إذْ يحتوي الثاني بدوره على جمل طويلة كما في قول الشاعر (كامل):[1]

يَا غَابَةً مِسْكِيَّةً أَعْشَابُهَا

غَلْغَلْتُ بَيْنَ ظِلاَلِهَا أَتَفَيَّأُ

فِي لَيْلَةٍ نَجْمَاتُهَا تَتَلأْلأُ

تَحْتَ ارْتِفَافِ الحَفِيفِ الأَشْقَرِ

وَتَرَدُّدَاتِ الكَهْرَمَانِ المُسْكِرِ

فقد طالت الجملة عن طريق الوصف المتعدد والمتعلقات من الجار والمجرور، والظرف، والمضاف إليه.

إنّ الحكم على الجملة بالطول أو القصر لا يجب أن يكون عامًــا كمــا فعــل "إبراهيم أنيس" الذي وصف الشعر العربي عمومًا بقصر الجُمــل[2]، إلاّ بعــد تحديــد نموذج الدّراسة وتتبع الظاهرة، فالشاعر الواحد لا يسير على خطٍ واحدٍ في بناء جملــة وهو شأن صاحب "الإرهاصات" فما بالك بتعدّد الشعراء.

هناك ملاحظة يجب الإشارة إليها، مفادها أنَّ طول البيت أو الشطر عروضيا لا يؤثر على طول الجملة؛ فالبيت التام ليس أطول جُملاً من المجزوء كما في قول الشاعر (وافر–متقارب):[3]

– رَكِبْتُ الرِّيحَ أَتْبَعُهُمْ بِتَنْكِيلٍ وَتَفْتِيــــشِ

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 7.

[2] ينظر إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص323.

[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 70، 92.

وَمَبْخَرَةٍ مُكَسَّـــرَةٍ كَجِنٍّ يَابِسِ الرِّيشِ

- أَبَعْثِرُ طَرْفِي هُنَا وَهُنَاكَ عَسَاهَا تَجِيءُ فَتَاتِي عَسَى

فعلى الرغم من أنَّ البيت الثالث تامٌ عروضيًا، وهو من المتقـــارب، والبيتـــين الأوّل والثاني من مجزوء الوافر إلاّ أنَّ الجملة امتدت على مدارها، في حين لم تتجاوز شطر البيت في حالة التمام العروضي، وكل ذلك تابع لأسلوب الشاعر وطريقتـــه فـــي صياغة أشعاره.

كما أنَّ الشطر في الشعر الحرّ يأتي بالغ القصر أحيانا؛ فيتضمّن تفعيلة واحـــدة إلاّ أنَّها لا تمنع امتداد الجملة على مدار عدد من الأشطر، كمـــا فـــي قـــول الشـــاعر (رمل):[1]

فَمَشَيْتُ

سَادِرًا

مُرْتَبِكًا

فقد تكوّن كل شطر من الأشطر الثلاثة من تفعيلة واحدةٍ على وزن الرّمل فـــي حين امتدت الجملة النحوية على طول الثلاثة أشطر.

2. البيت وبنية الجملة الشعرية:

للبيت الشعري بما يتضمّنه من وزنٍ ومقاطع صوتية محدّدة ومنظمة تأثير على بناء الجملة، ففيم يكمن هذا التأثير؟

يشير "جون كوين" إلى العلاقة بين البحر الشعري من خلال البيت وبنية الجملة الشعرية بقوله:«لقد فَهِمَ الشعراءُ أنَّ الصّراع بين البحر الشعري والتركيبـــي صِـــراعٌ متعلقٌ بجوهر الشعر نفسه وأنّ نظام الوقف بينهما تنافسي، ولابدّ حين نريد إنقاذ البحر من التضحية بالتركيب، بل ربّما كان الهدفُ الغامض الذي يتبعه الشعر هو فكّ تـــرابط

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص80.

التركيب»[1] وهذا يتجلّى في الشعر المعاصر خاصّة؛ إذْ يعمد الشعراء إلى تفكيك وتشعيث أجزائه. حتى عبّر أحدهم عن حال الجملة –بحدودها– في الشعر بالضّحية المقدّمة على مذبحه.[2] وهذا وصفٌ مبالغٌ فيه؛ إذْ العلاقة بين الجملة والوزن من خلال البيت الشعري علاقة تكاملية، وسيأتي الحديث عن ذلك في الفصل الأخير من هذا البحث[*] فكما يتصرّف الشاعر في بناء الجملة تقديما وتأخيرًا، وذكرًا، وحذفًا لإقامة البناء الشعري، فالثاني –البناء الشعري– يقبل عددًا من التغييرات تلحق الوزن النموذج لأبياته حفاظًا على بناء الجملة.

إنَّ الوزن –وزن البيت– محكومٌ بعدد من المقاطع الصوتية لذا فهو يدخل الكلمات في تنظيم مقطعي معيّن يجب أن تخضع هذه الأخيرة –الكلمات– لموازين صرفية تناسبه لأجل ذلك يختار الشاعر الكلمات ويعمل على دفع بعض عناصر الجملة إلى المقدمة، بينما يؤخر بعضها إلى آخرها؛ حتى يستقيم البيت عروضيًا. لكن لا يجب أن نتخيّل الشاعر يصوغ جمله وفق عملية آلية؛ يستحضر الكلمات، يقدّم هذه فإن لم توافق الوزن يغير مكانها، وهكذا يفعل مع باقي عناصر الجملة حتى يُنهي صياغة البيت الشعري. وإذا تخيّلنا ذلك فلن يكون الشاعر حينئذ شاعرًا، وإنما سيصير صانعا مفتقدًا للمهارة تبدو العيوب جلية في صنيعه. إنَّ الشاعر ذو درجة وخبرة بالأوزان الشعرية والتراكيب المناسبة تنساب إليه انسيابًا فبمجرد أن تهجس في خاطره فكرة حتى تكون قد استوت في تركيب موافق للوزن الذي ارتضاه لصياغته. فإما أن توافق الجملة البيت طولاً وإن لم تأت كذلك بأن بقي البيت ناقصا عروضيا فالشاعر يردفها بجملة أخرى قصيرة –أو طويلة– يُنهي بها مقاطع البيت أو ينهيها ويجعلها –الجملة– بداية لبيت ثانٍ، وكل ذلك في توافق مع السّياق الدلالي للقصيدة.

---

[1] جون كوين، النظرية الشعرية، 81/1.
[2] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص47.
[*] ينظر هذا البحث، الفصل الثالث.

قلنا إنَّ الجملة بمرونتها وقابلية تشكيلها المختلف كل مرّة كفيلة بالتعامل مع البيت الشعري، ولها في ذلك آليات منها: التقديم والتأخير، والذكر والحذف إضافة إلى الترادف بين الألفاظ، وإمكانية تمديد الجملة عن طريق تعدّد بعض الوظائف النحوية كالخبر، والصفة، والحال، ناهيك عن استعمال الأساليب المختلفة من أمرٍ ونهي وتمنٍّ وشرط وتعجّب وغيرها من أساليب الكلام، ممّا يمنح للجملة إمكانية للتشكل وفق عدد كبير من القوالب والبيت الشعري لا يرهق –في ذلك– الاستعداد الطبيعي للغة للتفنّن في التراكيب خلافا لما ذكره "شكري عياد".[1]

إنَّ الشعر محكومٌ بأبيات متكافئة المقاطع بحيث يتساوى كل بيت في عدد المقاطع مع ما يليه، وفي نوع تلك المقاطع، وفي ترتيبها، مما يُخرجُ الشاعر عن مألوف الكلام لتحقق النظم.[2] ولتستقيم للشاعر أبياته موزونة؛ فهو يعتمد على خصائص الجملة من تقديم وتأخير في العناصر المشكلة لها، غير مجانف للمنطق اللغوي. فيقدم الخبر على المبتدأ كما في قول عثمان لوصيف (كامل–متقارب):[3]

– عِنْدِي شُمُوسُ مِنْ نَدَى يَتَرَقْرَقَ

– عَشِيقَانِ نَحْنُ وَمِنْ جِرَحِنَا أَرِيجُ الغَرَامِ وَسِحْرُ الوَتَرْ

ففي المثال الأوّل جاء "الخبر" مقدمًا على "المبتدأ" وما كان البيت ليستقيم بغير تقديمه. وبيانه:

عِنْدِي شُمُوسُ مِنْ نَدَى يَتَرَقْرَقُ

مستفعلن مستفعلن متفاعلن

ومثل هذا التقديم ليس خاصًا بالشعر؛ إذ يكثر وروده في الكلام العادي وقلّما يتقدّم المبتدأ المعرف بالوصف على الخبر شبه الجملة سواءً من الجار والمجرور أو من الظرف.

---

[1] ينظر شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص120.
[2] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحرّ، ص19.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 7، 36.

في البيت الثاني تقدم "الخبر" –كذلك– على "المبتدأ" في كلتا الجملتين "عشيقان، ومن جرحنا". وقد جاء الشاعر بالجملة الأولى التي لم تتعدّ ركني الإسناد، وعندما لم يكتمل البيت أردفها بجملة أخرى أكمل خبرها المقدم الشطر الأوّل من البيت، ومثلت العناصر المتبقية –المبتدأ المؤخر والمعطوف عليه– الشطر الثاني منسقا في كل ذلك بين البنية العروضية والمعنوية والشاعرية، متبعًا نظاما محكما؛ فذكر الجملة الأولى مقدّمة الخبر وأردفها بنظيرتها ليستقيم البيت الشعري معنًى ووزنًا كما يلي:

عَشِيقَانِ نَحْنُ وَمِنْ جِرَحِنَا أَرِيجُ الغَرَامِ وَسِحْرُ الوَتَرْ

فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعِلْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعِلْ

وما كان البيت ليستقيم معنًى ووزنا لولا قابلية الجملة للتشكل الموافق لبيت من المتقارب، ولولا مرونة نظام اللغة الذي سَمَحَ بمثل هذا التقديم.[1]

كما قدّم الشاعر الخبر على الناسخ واسم في (متقارب): [2]

– عَرُوسَيْنِ كُنَّا وَكَانَ الحَجَرْ مَلاَحِمَ نَنْحَتُهَا لِلْبَشَرْ

والخبر جائز التقدّم في مثل هذا الموضع[3] مانحًا إيّاه أهمية كبرى؛ إذْ جاء مقدّمًا في عنوان القصيدة، وفي عدّة مواضع منها. وكلّ هذا يصبُّ في بؤرة واحدة هي الدلالة الشعرية للقصيدة التي نظمها الشاعر حول معركة "العروسين"[*]. وقد مثلت الجملة جزءًا من الشطر الأوّل من بيت على وزن المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فَعِلْ فعولُ فعولُ فعولن فَعِلْ

---

[1] ينظر ابن هشام، قطر الندى وبلّ الصّدى، ص 136.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 35.
[3] ينظر ابن هشام، قطر الندى وبلّ الصّدى، ص145.
[*] معركة وقعت في جبل العروسين شمال طولقة سنة 1956. ينظر عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص35.

وما كان البيت ليستقيم بغير هذا النظام في هاتين الجملتين مع الوقف العروضي على اسم "كان" وكما تقدّم الخبر، تقدّم المفعول على فاعله كما في قول الشاعر (متقارب): [1]

وَلَمَّا تَرَاخَتْ شُعُورُ المَسَا وَلَفْلَفَ قَلْبِي ضَبَابُ الأسَى

وقد مثلت الجملة الشطر الثاني من بيت على وزن المتقارب دائمًا.

وما كان البيت ليستوي من دون هذا التشكيل للجملة مانحًا البيت شاعرية خاصّة وهالة من الحزن بتقديم المفعول به: "القلب المنفطر أسى".

وقد تتقدّم المتعلقات على ما ارتبطت به كما في قول الشاعر (رجز): [2]

وَفِي الفَضَاءِ زَقْزَقَتْ عُصْفُورَةٌ وَقْنْبُرَهْ

مفاعلن مفاعلن مستفعلن مفاعلن

ومثل هذا كثير في الكلام العادي. وجاء الوقف موحدًا بين النحو والعروض في بيت من "الرّجز".

كما يستفيد الشاعر من التقديم والتأخير فهو يستفيد من تقنية الذكر والحذف لإقامة أبياته كما في (كامل): [3]

مُتَصَوِّفٌ لِلْبَرْقِ رُوحَانِيَتِي بَحْرُ البُحُورِ وَمِنْ دَمِي الأمْطَارُ

متفاعلن مستفعلن مفتعلن مستفعلن متفاعلن مفعولن

فقد استغلّ الشاعر خاصية من خصائص تركيب الجملة فحذف المبتدأ "أنا" في جملتي "متصوف" و"بحر البحور" وجاز هذا الحذف بدليل[4] هو سبق الذّكر. كما قدّم الخبر المكوّن من الجار والمجرور "للبرق" و"من دمي" ليستقيم البيت على وزن الكامل.

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 35.
[2] م ن، ص90.
[3] م ن، ص16.
[4] ينظر ابن هشام، قطر الندى وبلّ الصّدى، ص136.

يعتمد الشاعر في تشكيل أبياته –إضافة إلى ما سبق– على أساليب مختلفة للجمل أمرًا، ونهيًا، وشرطًا، وتعجّبًا إلى غير ذلك من الأساليب، مع استغلال ما يتيحه بناء الجمل في هذه الأنماط من الكلام من ترخيصات. كما في قول عثمان لوصيف (متقارب): [1]

يَا لِلْبَلاَيَا مَتَى نَزَلَتْ وَيَا مَا أَمَرَّ وَمَا أَتْعَسَا

وهذا أسلوب خاصٌ حافظ على استقامة الوزن وأضفى شاعرية على البيت، ولأجل ذلك استعمل الشاعر أداتي نداء زائدتين، كما استعمل جملتين تعجبيتين محذوفتي المتعجب منه؛ لأن في ذكره كسرًا للوزن من المتقارب؛ فلو قال: "ويا ما أمرّها وما أتعسني" لما أصاب الوزن ولا القافية ولا الروي.

كما حذف أداة النّداء في قوله(خفيف): [2]

عَادَةَ الشِّعْرِ مَرْحَبًا بِالمَرَايَا بِالنُّجُومِ الخَضْرَاءِ .. بِالآفَاقِ

فاعلاتن مفاع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن مفعولن

فحتّى يستوي البيت الشعري من "الخفيف" حذفت أداة النداء "يا"[3] إضافة إلى تعدّد المجرور مفردًا مرتين، وموصوفًا ثالثة، ومثل هذا يرد في الكلام المنثور إلاّ أنَّ المقام الشعري –هنا– زاده إيحاءً.

وقد امتدّت الجملة عن طريق الجار والمجرور المتعلقين بالمصدر النائب عن فعله "مرحبا" على مدار بيتين آخرين، وجزء من بيت ثالثٍ. وهذه سمة من السّمات المميزة لأسلوب الشاعر في هذا الدّيوان.

كنتيجة لما سبق يمكن القول إنَّ الجملة ذات مرونة كبيرة تمكنها من موافقة ما يتطلّبه نظام البيت الشعري من حيث عدد المقاطع، ومن حيث الوزن والقافية والرّوي، مستغلّة في ذلك ما يمنحه النظام النحوي من خصائص التقديم والتأخير، والذكر والحذف، واختلاف الأساليب. على أنَّ البيت لا يقيّد الجملة تركيب معيّن، ولا بطولٍ

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 93.
[2] م ن، ص12.
[3] ينظر ابن هشام، مغني اللبيب، 429/2.

محدّدٍ، فللشاعر الحرّية في اختيار التركيب –موافقًا في ذلك البيت– الذي يريد، وله أن يطيل الجملة أو يجعلها قصيرة حسب تجربته الشعرية وأسلوبه.

بالمقابل يجيز البيت بعض التغيرات على الوزن النموذج لـــه كـــي لا تخـــرج الجمل بتراكيبها وألفاظها عن السلامة اللغوية. ويبدو ذلك واضحًا من خلال ما مرّ من أمثلة شعرية؛ إذْ لم يسلم أي بيت منها من الزحاف أو العلّة.(*)

(*) وينظر هذا البحث، الفصل الثالث، من ص124 إلى ص 129.

III. القافية والجملة الشعرية:

إنَّ الجملة في الشعر محكومة بالوزن والقافية، وقد سبق الحديث عن الوزن من خلال العلاقة بين الجملة والبيت الشعري. أمّا القافية ففيما يأتي محاولة للكشف عن دورها في صياغة الجملة الشعرية.

يقول "ابن رشيق" في "باب القوافي":«القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى شعرًا حتى يكون له وزنٌ وقافية»[1] وذلك لما يمنحانه من إيقاع موسيقي للبيت الشعري.

ولقد تمّ الاتفاق حول أهمية القافية في الشعر العمودي، وبالمقابل قامَ الخلاف حول تحديدها، فذهب "الأخفش" إلى أنّها آخر كلمة في البيت، ومن الناس من جعلها حرفين في آخر البيت، ومنهم من قال إنّها البيت كلُّه؛ كونك لا تبني بيتًا من وزنٍ ثم تَخْرُجُ إلى آخر، ومنهم من جعلها القصيدة كلّها.[2] والشائع من التعريفات ما قال به "الخليل بن أحمد" كونها من آخر حرفٍ في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل السّاكن.[3]

كما كان الخلاف حول تسمية القافية فقال البعض أنّها سُمّيت كذلك لأنها تقفو أخواتها، وقال آخر: هي قافية بمعنى مقفوّة كأنّ الشاعر يقفوها أي يتّبعها، و"ابن رشيق" يعتمد التعليل الأوّل وفي الوقت نفسه يستسيغ الأخير![4]

ألا ترى أنّ كل هذه التعليلات تدور في فلك واحد؟!

---

[1] ابن رشيق، العمدة، 151/1.
[2] م ن، 152/1، 153، 154.
[3] ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة "قفو"، 195/15.
[4] ينظر ابن رشيق، العمدة، 154/1.

سنحاول الكشف عن دور القافية وأثرها في بناء الجملة من الجانب العروضي، وما لها من قيمة جمالية –تضفيها على الجملة– كونها تمثل تشابهًا متكرّرًا في الصّوت مع اختلاف المعنى[1] معتمدين على بنية القافية بما فيها من ذلك الرّوي.

لقد تحدث القدامى عن العلاقة بين القافية والجملة الشعرية، فهذا "قدامة بن جعفر" يقول في "نعت ائتلاف القافية": «هو مع ما يدلُّ عليه سائر البيت أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلّق نظم له، وملاءمة لما مرّ فيه»[2]، فالقافية الجيّدة ما كانت مرتبطة بما تقدّم من الجملة غير مقحمةٍ عليها لإقامة البيت؛ إذْ من عيوب ائتلاف المعنى والقافية أن يؤتى بها لتكون نظيرةً لأخواتها في السجع لا لأن لها فائدة في إقامة الجملة[3] ومهمّة الشاعر المجيد أن يحسن استغلال الإمكانات النحوية في بناء الجملة حتى لا يشعر قارئ الشعر بأنَّها مقحمة لإقامة الوزن لا غير. من جهة أخرى يرى النقاد أنَّ القافية يجب أن تكون كالموعود به، المنتظر فيبدأ القارئ في التكهن بالكلمة/القافية منذ أول البيت متشوّقًا لمعرفة إن أصاب في تكهنه أم أخطأ، حاله في ذلك حال الموعود بشأن ما أو بهديةٍ ما؛ يحاول معرفتها قبل أن تصل إليه، وذلك ما يجعله متعلقًا بها كما يتعلّق قارئ الشعر بقافية القصيدة، ويصاب الأول بخيبة أمل إن خالفت الهدية افتراضه كل المخالفة، مع الرضى فيما بعد إن وجدها قيمة، والأمر ذاته مع قارئ الشعر فإن أخفق فيما قرّره من قافية للبيت أصابه بعض الإحباط الذي يزول مع ملاحظة القيمة الجمالية للقافية التي ارتضاها الشاعر، أما خيبة الأمل الحقيقية أو ما يعرف بتحطيم أفق التوقع فأن لا يجد قافية للبيت متجانسة لأخواتها، وذلك ما حدث في الشعر الحر. ويقابلها المشابهة التي أقمناها أن لا يتلقّى الموعود الهدية أصلاً.

للقافية أهمية كبرى بما تضفيه من نغم موسيقي على البيت وذلك ناتج عن تكرّرها المنظم في نهاية كل بيت، وإذا كان لها هذه الموقعية الثابتة في البيت الشعري، فهي –الموقعية– غير ثابتة في الجملة الشعرية.

---

[1] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 94.
[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 167.
[3] م ن، ص 201.

1. موقع القافية من الجملة الشعرية:

إن القافية قد تكون كلمة أو بعض كلمة أو كلمة وبعض كلمة أو كلمتين[1] حسب تحديد "الخليل" لها، ومع هذا سيرد في البحث مصطلح "الوظيفة النحوية للقافية" و"الكلمة/القافية" توسّعًا لأن القافية أكثر ما تكون آخر كلمة في البيت أو جزء منها.

ليست "الكلمة/القافية" نهاية للجملة بالضرورة فقد تكون كذلك وقد لا تكون، لكن المشترك بين الحالتين أنَّ القافية موقوفٌ عليها[2] وقفاً عروضياً أو عروضياً نحوياً، وقد سبق الحديث عن هذه النقطة[*]، ومثال الوقف الأول من الشعر العمودي والشعر الحر قول الشاعر (رمل–رمل):[3]

– قِمَمُ الأوْرَاسِ كَمْ ظَلَّتْ هُنَا ثُرْسِلُ الْبَرْقَ شَوَاظاً وَشَرَرْ

تَقْبِسُ الْأَجْيَالَ مِنْ آيَاتِـهِ وَفِرَنْسَا لَمْ تَعُدْ تُخْفِي الْخَبَرْ

– وَلْتُرَفْرِفْ فِي فِلِسْطِينَ الْبَيَارِقْ

سُنْدُسِيَّهْ

مِنْ خُيُوطٍ قُدْسِيَّهْ

فقد وقف الشاعر في البيت الأول في غير موضع الوقف النحوي، وكذا فعل في الشطرين الأولين من المثال الثاني لإقامة القافية، ولو لم يكن شعراً لما جاز له الفصل بين النعت ومنعوته عن طريق الوقف، ولا بين الحال وصاحبها، ولوُصِفَ بالوقف القبيح.

وأما مثال الوقف النحوي فقول الشاعر (كامل):[4]

وَالصُّبْحُ هَبَّ وَلَاحَ مُبْتَسِمًا طَلْقًا يَرُشُّ السِّحْرَ وَالْفَتَنَا

---

[1] ينظر محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، ص 127.

[2] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 121.

[*] ينظر هذا البحث، ص 65، 66.

[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 33، 47.

[4] م ن، ص 48.

وكذا الوقف على "قدسية" في المثال السّابق بينما تتخلل الجملة وقفان عروضيان على كلمتي القافية، "البيارق" و"سندسيه".

يظهر جليًا ما للكلمة المتضمّنة القافية من قيمة صوتية خاصّة[1] سواء كانت نهاية للجملة أم لم تكن، يقول "ابن جني":«ألا ترى أنَّ العناية في الشعر إنَّما هي بالقوافي»[2] ولا يتعلق هذا بالشعر العمودي فقط وإنما بالشعر الحرّ المعتمد على تنوّع القوافي كذلك.

2. أثر القوافي في بناء الجملة الشعرية:

كما للكلمة الأخيرة من البيت الشعري –سواءً ساوت القافية أم كانت إحداهما جزءًا من الأخرى– أهميةٌ صوتية فلها دور في بناء الجملة الشعرية عن طريق الذكر والحذف الذين يميزان نظام الجملة، إضافةً إلى التقديم والتأخير حيث تعمل –الجملة– على دفع بعض العناصر إلى الصّدارة وتأخير بعضها الآخر حتى تستقرّ القافية في موضعها المقدّر مماثلة قوافي باقي أبيات القصيدة.[3]

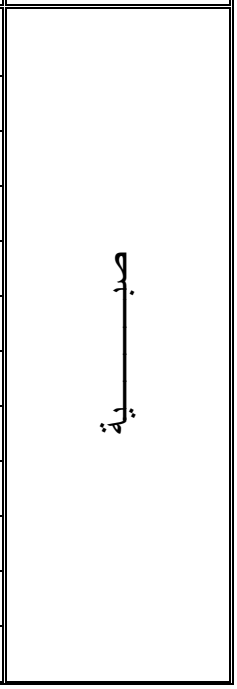
إنَّ القافية تقود الجملة إلى نوع من البنى النحوية يكون آخرها موافقًا –ضرورة– لما تقتضيه القافية والرّوي –دون إهمال الوزن– من حيث الصّيغة والوظيفة النحوية. فأمّا من حيث الصّيغة فما إن تحدّد قافية القصيدة منذ أوّل بيت حتّى ينجلي للشاعر مجموعة من الصّيغ الممكنة الورود في آخر البيت فقصيدة "صبيّة"[4] –مثلا– احتوت اثنتي عشر بيتًا جاءت صيغ الكلمات/القافية فيها كالآتي:

فِعِلَّهْ – الفَعَلِيَّهْ – فَعَيَّهْ – فُعُلَيَّهْ – فَعِلِيَّهْ – الفَعَلِيَّهْ– فُعْلَتَيَّهْ – الفَعَلِيَّهْ – الفُعُلِيَّهْ– الفُعُلِيَّهْ – الفَعَلِيَّهْ– فِعِلَّهْ.

---

(1) ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 125.
(2) ابن جني، الخصائص، 84/1.
(3) ينظر محمد حماسة عبد الطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 14.
(4) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص ص66، 67.

وفي الجدول الآتي توضيح لما قلناه:

القصيدة	الكلمة/القافية	صيغة الكلمة/القافية	القافية	
	شَهيَّهْ	فِعِلَّهْ	هِيَّهْ	0/0/
	العَسَلِيَّهْ	الفَعَلِيَّهْ	لِيَّهْ	0/0/
	يَدِيَّهْ	فَعَيَّهْ	دِيَّهْ	0/0/
	أُدُنَيَّهْ	فُعُلَيَّهْ	نَيَّهْ	0/0/
	شَفَتِيَّهْ	فَعِلِيَّهْ	تِيَّهْ	0/0/
	الكَرَزِيَّهْ	الفَعَلِيَّهْ	زِيَّهْ	0/0/
	مُقْلَتِيَّهْ	فُعْلَتِيَّهْ	تِيَّهْ	0/0/
	الشَّفَقِيَّهْ	الفَعَلِيَّهْ	قِيَّهْ	0/0/
	الأُقُحِيَّهْ	الفُعُلِيَّهْ	قِيَّهْ	0/0/
	القُرْمُزِيَّهْ	الفُعُلِيَّهْ	زِيَّهْ	0/0/
	الذَهَبِيَّهْ	الفَعَلِيَّهْ	بِيَّهْ	0/0/
	صَبِيَّهْ	فِعِلَّهْ	بِيَّهْ	0/0/

تراوحت أوزان الكلمات المتضمنة القافية صرفيا بين الصّيغ: "الفَعَلِيَّهْ" المتكرّرة أربع مرّات، و"فَعِلَّهْ" المتكرّرة مرّتين، و"الفُعُلِيَّهْ" المتكرّرة مرّتين، و"فَعِيَّهْ" و"فُعُلَيَّهْ" و"فَعَّلِيَّهْ". أمّا عروضيًا فلم تخرجْ هذه الصّيغ عن (//0/0) و(///0/0) و(//0//0/) و(0/0///0) وللقافية دورٌ واضحٌ في توجيه الجملة إلى اختيار مثل هذه الصّيغ حتّى يتكرّر المقطع (0/0/) اثنتا عشرة مرّةً.

إنَّ مجال الاستبدال يشتدُّ ضيقًا في الكلمة الأخيرة من البيت لأنها تتطلّب زيادة عن الوزن الشعري وموافقة المجال الدّلالي، والمجال النحوي عنصرين إضافيين هما: القافية والرّوي.[1]

وإذا كانت الكلمات المتضمّنة القافية كلّها أسماءً في هذه القصيدة فقد جاءت –كلّها– أفعالاً في قصيدة "زفرة"[2] متراوحة الصيغة بين "يُفْعِلْنِي" المتكرّرة ثلاث مرّات

[1] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص94.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 64، 65.

و"تَفْعَلُنِي" المتكرّرة ثلاث مرّات و"يَفْعُلُنِي" المتكرّرة مـــرتين، و"تُفْعِلُنِـــي"، "تُفَعْلِلُنِـــي"، "يَفْعِلُنِي"، "تُفَاعِلُنِي"، مع ملاحظة أنَّ الصّيغ: "يُفْعِلُنِي"، "تَفْعَلُنِي"، "يَفْعُلُنِـــي"، "تُفْعِلُنِـــي"، "يَفْعِلُنِي" متساوية عروضيًا وكذا: "تُفَعْلِلُنِي"، "تُفَاعِلُنِي". ومن هنا لا تَخرجْ أوزان هـــذه الأفعال عروضيًا عن (0///0/) مساويةٌ للقافية وجاءت على هذا الـــنمط فـــي عشـــرة أبيات. أو (0////0/) وتزيد عن القافية بحركة. وجاءت كذلك في بيتـــين. وفـــي هـــذا الجدول توّضيح لما قلناه:

القصيدة	الكلمة/القافية	صيغة الكلمة/القافية	القافية	
قافية:	يُضْرِمُنِي	يُفْعِلُنِي	يُضْرِمُنِي	0///0/
	يَغْمُرُنِي	يَفْعِلُنِي	يَغْمُرُنِي	0///0/
	تُوهِمُنِي	تُفْعِلُنِي	تُوهِمُنِي	0///0/
	تَمِنَحُنِي	تَفْعَلُنِي	تَمِنَحُنِي	0///0/
	يُنِعِشُنِي	يُفْعِلُنِي	يُنِعِشُنِي	0///0/
	يُؤْنِسُنِي	يُفْعِلُنِي	يُؤْنِسُنِي	0///0/
	تَفْضَحُنِي	تَفْعَلُنِي	تَفْضَحُنِي	0///0/
	تُدَغْدِغُنِي	تُفَعْلِلُنِي	دَغْدِغُنِي	0///0/
	تَنْهَشُنِي	تَفْعَلُنِي	تَنْهَشُنِي	0///0/
	يَنْشَرُنِي	يَفْعَلُنِي	يَنْشَرُنِي	0///0/
	يَحْمِلُنِي	يَفْعُلُنِي	يَحْمِلُنِي	0///0/
	تُحَاصِرُنِي	تُفَاعِلُنِي	حَاصِرُنِي	0///0/

أمّا من حيث الوظيفة النحوية فحركة الرّوي تكاد تكون «مفتاحًا للبيت كلّـــه لأنّ الكلمة في آخر البيت لابدّ أنَّ تأخذ مكانها مطمئنّةً مستقرّةً من حيث النحو مـــن جانـــب ومن حيث التماثل الصّوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر فهي تخـــدم فـــي

اتجاهين متعاونين: تركيب البيت النحوي وإيقاع القصيدة الصوتي»[1] وحركة الـرّوي توجّه الشاعر إلى مجموعة من الوظائف النحوية لآخر كلمة في البيـت وعلـى بنـاء الجملة أنَّ يتوافق معها؛ فإذا كان الرّوي منصوبًا فالشاعر مختار في جعل الكلمة/القافية مفعول به أو نعتًا منصوب المنعوت إلى غير ذلك من المنصوبات. وإذا كان مرفوعًـا فله أن يجعلها فاعلاً أو خبرًا لمبتدأ أو لـ"إنّ"، أو لإحدى أخواتهـا، أو نعتًـا مرفـوع المنعوت إلى غير ذلك من المرفوعات، والشأن ذاته مع الرّوي المجرور، ولإظهار ما نحن بصدد الحديث عنه فلنتتبع الوظائف النحوية للكلمة/القافية في قصيدة "التحـدّي"[2] المتكوّنة من عشرين بيتًا، جاء الرّوي فيها مرفوعًا فتوزّعت الوظيفة النحويـة للكلمـة المتضمّنة إيّاه بين النائب عن الفاعل والفعل المضـارع المرفـوع بضـمّة ظـاهرة، والمعطوف على الفاعل، والفاعل، والمعطوف على المبتدأ المؤخر عن خبـره وبيـان ذلك في الجدول الآتي:

البيت	الكلمة/القافية	الوظيفة النحوية للكلمة/القافية
01	القَمَرُ	نائب فاعل مرفوع للفعل المضارع المبني للمجهول "يولد"
02	يَنْدَثِرُ	فعل مضارع مرفوع فاعله ضمير مستتر والجملة –منهما– في محلّ رفع خبر "إنَّ"
03	الشَّجَرُ	معطوف على الفاعل "الرّعيان" مرفوع
04	يَنْكَسِرُ	فعل مضارع مرفوع، فاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ جرّ مضاف إليه
05	السَّفَرُ	فاعل مرفوع للفعل المضارع "يبدأ"
06	يَنْتَشِرُ	فعل مضارع مرفوع، فاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ رفع نعت لـ "زغبٌ"
07	الحَجَرُ	معطوف على الفاعل "العصفور" مرفوع.
08	الزُّهْرُ	معطوف على المبتدأ المؤخر عن خبره "قربانا"
09	وَتَرُ	فاعل مرفوع للفعل الماضي "بكى"
10	السَّهَرُ	فاعل مرفوع للفعل المضارع "يسطع"

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ص219.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 29، 30، 31.

11	يَنْهَمِرُ	فعل مضارع مرفوع، فاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ جرّ مضاف إليه
12	الحُوَرُ	فاعل مرفوع للفعل المضارع "يشهد"
13	يَنْتَظِرُ	فعل مضارع مرفوع، فاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ رفع خبر للمبتدأ "الشيح"
14	تَسْتَعِرُ	فعل مضارع مرفوع، فاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ جرّ نعت لـــ"أيقونة"
15	تَنْحَدِرُ	فعل مضارع مرفوع، فاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ نصب نعت لـــ"صاعقة"
16	التَّتَرُ	فاعل مرفوع للفعل المضارع "يستجير"
17	تَنْتَصِرُ	فعل مضارع مرفوع، فاعله ضمير مستتر والجملة –منهما معطوفة على مثيلتها "تأبى" في محل نصب نعت لـــ"أسطورة"
18	يَخْتَمِرُ	فعل مضارع مرفوع، فاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ جرّ نعت لـــ "رحم"
19	الشَّرَرُ	معطوف على الفاعل "الأنواء" مرفوع.
20	المَطَرُ	معطوف على الفاعل "اللهُ" مرفوع.

لقد كيّف الشاعر في تركيب جمله بين حركة الرّوي والوظيفة النحوية للكلمة التي تتضمّنه؛ فجاء بالنعت المنصوب والمجرور –كما جاء بالمضاف إليه– جملاً مضارعية الفعل، ومستترة الفاعل حتّى تتناسب ورويّ القصيدة من جهة ووزنها من جهة ثانية، دون إهمال الدلالات الشعرية.

إنَّ الشاعر لا يستوفي كل إمكانات الاختيار[1] في الوظائف النحوية للكلمة/القافية، وهذا دليل على اتساع مجال الإبداع لديه خلافا لما ادّعاه معارضو النمط العمودي من الشعر. كما أنَّ الاعتداد بالحركات الإعرابية في الجملة لا يقتصر على الأصلية بل يعتمد على الحركات الفرعية أيضًا، وللشاعر أن يَجْزِمَ الفعل بحذف حرف

[1] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص482.

العلّة، وله أن يأتي بهاء السّكتِ بعد الرّوي كما هو الحال في قصيدة "صبية" السابقة، فلا يعتدُّ في هذه الحالة بالهاء[1] وإنّما بالحرف الذي قبلها.

إنَّ مجال الاختيار في الكلمة/القافية أكثر حرّية في القافية المقيّدة من القافية المطلقة إذْ يعمد الشاعر إلى إسكان أواخر الأبيات. كما في قصيدة "عروسين كنّا".[2]

البيت	الكلمة/القافية	الوظيفة النحوية للكلمة/القافية
01	لِلْبَشَرْ	اسم مجرور
02	انْتَصَرْ	فعل ماضٍ فاعله ضمير مستتر
03	تَنْفَجِرْ	فعل مضارع، فاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ نصب خبر "باتت"
04	المَطَرْ	فاعل
05	السَّفَرْ	فاعل
06	تَسْتَعِرْ	فعل مضارع، وفاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ رفع خبر لـــ"أرواحنا"
07	السُّوَرْ	بدل من "هذي"
08	لِلزَّهَرْ	اسم مجرور
09	القَمَرْ	مفعول به
10	السَّهَرْ	فاعل
11	هَذَرْ	خبر "إنّ"
12	يَنْكَسِرْ	فعل مضارع، وفاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ رفع خبر "إنّ"
13	شَرَرْ	تمييز لـــ"زيدي"
14	الوَتَرْ	مضاف إليه
15	الشَّجَرْ	فاعل
16	تَنْتَشِرْ	فعل مضارع، وفاعله ضمير مستتر، والجملة –منهما– في محلّ رفع نعت.
17	الأَخَرْ	نعت "الأغنيات"

[1] ينظر هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، ص254.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 35، 36، 37.

18	الكُبَرْ	نعت "المعجزات"
19	الصِّغَرْ	مضاف إليه
20	الحَجَرْ	اسم مجرور بأداة التشبيه المحذوفة "ك"

إنّ الشاعر حرٌّ في استعمال ما شاء من الوظائف النحوية للكلمة/القافية؛ لأنه لا يعتدُّ بحركات الإعراب كون الرّوي مقيدًا، وآخر كلّ بيت سُكُونٌ.

وكما يوجّه الرّوي الجملة إلى مجموعة من الوظائف النحوية يدور الشاعر في فلكها، فهو يلعب دورًا بارزًا في تحديد مفرداتٍ بعينها لا يخرُجُ الشاعر عنها في تقفيه أبياته، وما يميّز هذه المفردات احتواؤها على المقطع المتكرّر في آخر كلّ بيت وهو القافية مع شرط إضافي هو تكرار حرف بعينه في آخر البيت. ذلك الحرف هو الرّوي. والرّوي في "لسان العرب" «الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة ويلزمُ في كل بيت منها في موضعٍ واحدٍ»[1]. ولبيان ما سبق لنأخذ قصيدة "خيانة"[2] وهي قصيدة سينية من عشرين بيتا، ويبدو من خلال الجدول الآتي الأهمية البالغة للرّوي في تحديد الكلمات/القافية:

البيت	الكلمة/القافية	البدائل الممكنة للكلمات/القافية من دون الرّوي
01	الأسَى	الشّجنْ
02	عَسْعَسَا	أظْلَمَا
03	عَسَى	تَرَى
04	اكْتَسَى	أخْضَرَا
05	الحِنْدِسَا	لَيْلُهَا
06	أيْأسَا	أقْلَعَا
07	النِّسَا	امرأة
08	أوْنَسَا	أفْعَلاً
09	أبْؤُسَا	المُزْهَقَا
10	أهْوَسَا	أحْمَقَا

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة "روي"، 349/14.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 92، 93، 94.

11	وَسْوَسَا	أحْزَنَا
12	احْتَسَى	ابْتَغَى
13	أكْؤُسَا	حَنْظَلاَ
14	أتْعَسَا	أبْشَعَا
15	أخْرَسَا	لاَ يَعِي
16	مُفْلِسَا	مُتْعَبَا
17	يَيْبَسَا	يَتْشَفَا
18	النَّرْجِسَا	أحْلاَمِيَا
19	مُسْتَيْئِسَا	مُسْتَسْلِمَا
20	المَسَا	الأفُقْ

لكل كلمة –على الأقل– بديل يحافظ على القافية لكنّه لا يضمن حرف الـرّوي، وعلى الرغم من أنّ المعنى صحيحٌ مع تلك البدائل إلاّ أنّها ليست كالمعاني التي يولّدها الشاعر والتي توافق ناحية تجربة شعرية صادقة، وتضمن من ناحية أخـرى تكـرار الرّوي والذي يُضفي جمالية على القصيدة.

من هنا يظهر ما للرّوي من قيمة صوتية، ودلالية وجمالية خوّلت لـه حصـر إمكانيات اختيار المفردة الأخيرة من البيت الشعري، وفق ما يتيحه نظام الجملة وبناؤها من جهة وما يلائم المعنى العام للقصيدة من جهة ثانية.

ملاحظة: هذه أبيات القصيدة لمن أراد التأكد مما قلناه.[1]

وَلَمَّا تَرَاخَـتْ شُـعُورُ المَسَـا وَلَفْلَفَ قَلْبِـي ضَـبَابُ الأسَـى
وَقَفْـتُ عَلَـى شُـرْفَتِي ذَاهِـلاً أُحَدِّقُ .. وَاللَّيْلُ قَـدْ عَسْعَسَـا
أبَعْثِـرُ طَرْفِـي هُنَـا وَهُنَـاكَ عَسَاهَا تَجِـيءُ فَتَـاتِي عَسَـى
وَكُنَّـا مَسَـاءً عَلَـى مَوْعِـدٍ بِوَشْيِ الرَّبِيعِ اكْتَسَى مَا اكْتَسَى
وَكَانَـتْ شَـوَارِعُنَا ضَـوَأتْ تُبَـدِّدُ أنْوَارَهَـا الحِنْدِسَـا

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 92، 93، 94.

فَـأَنْظُرُ فِـي سَـاعَتِي حَـائِرًا ... وَيَمْضِي الزَّمَانُ .. وَلَنْ أَيْأَسَـا

وَكَيْـفَ؟ وَعَهْـدِي بِفَـاتِنَتِي ... وَفَاءٌ وَصِـدْقٌ كَـأَوْفَى النِّسَـا

وَطَالَ انْتِظَارِي وَمَـرَّ الزَّمَـانُ ... وَمَـاذَا عَسَـانِي أَنْ أُونَسَـا؟

فَيَـا لَمُفَاجَـأَةً زَلْزَلَـتْ ... كَيَانِي وَرَشَّـتْ دَمِـي أَبْؤُسَـا!

فَـإِنِي رَأَيْـتُ بِزَاوِيَـةٍ ... فَتَـاتِي تُنَـاجِي فَتًـى أَهْوَسَـا

يَدًا فِي يَدٍ .. وَفَمًـا فِـي فَـمٍ ... فَكَمْ بَلْبَلاَنِي .. وَكَـمْ وَسْوَسَـا

وَمَا زَالَ يَهْـوِي عَلَـى ثَغْرِهَـا ... يُقَبِّلُ حَتَّى احْتَسَى مَا احْتَسَـى

وَسَـارَا فَغَابَـا وَقَـدْ خَلَّفَـا ... شُـجُونًا تَجَرَّعْتُهَـا أَكْؤُسَـا

فَيَـا لِلْبَلاَيَـا مَتَـى نَزَلَـتْ ... وَيَامَـا أَمَـرَّ .. وَمَـا أَتْعَسَـا!

بَقِيْـتُ هُنَالِـكَ مُسْتَوْحِشًـا ... أُحَـدِّثُ قَلْبًـا غَـدَا أَخْرَسَـا

وَعُدْتُ أَجُـرُّ ذُيُـولَ المَخَـازِي ... شَجِيًّا كَسِـيرَ الخُطَـى مُفْلِسَـا

دَخَلْـتُ إِلَـى غُرْفَتِـي بَاكِيًـا ... أُجَفِفُ دَمْعِي .. وَلَـنْ يَيْبَسَـا!

فَأَلْقَيْـتُ شَـمْعِي وَقِيثَـارَتِي ... وَشِعْرِي وَخَمْـرِيَ وَالنَّرْجِسَـا

وَلَمْ أَدْرِ كَيْـفَ نَزَلْـتُ وَحِيـدًا ... إِلَى رَوْضَةِ البَيْـتِ مُسْتَيْئِسَـا

فَقَضَّيْتُ لَيْلِـي عَلَـى صَـخْرَةٍ ... وَلاَ أُنْـسَ إِلاَّ ظَـلاَمُ المَسَـا!

الفصل الثالث:
تآلف بناء الجملة والنسيج الشعري.

تمهيد

I. المستوى النحوي مكملا للمستوى العروضي.

1. الخيارات التعبيرية.

أ. نظام الرتبة.

ب. الذكر والحذف.

ج. إطالة الجملة واختصارها.

د. تعدد امكانيات الاختيار في الوظائف النحوية للقافية.

2. الجوازات الشعرية.

أ. إجراء الفعل الناقص مجرى الصحيح.

ب. حذف فاء الجواب.

ج. نداء ما فيه الألف واللام بأداة النداء "يا".

د. قطع ألف الوصل.

هـ. الزيادة في القوافي للإطلاق.

و. زيادة بعض حروف العطف.

ز. قصر الممدود.

ح. صرف الممنوع من الصرف.

II. المستوى العروضي مكملا للمستوى النحوي.

1. الوزن الشعري.

2. الزحافات والعلل.

3. عيوب القافية.

تمهيد:

إن الجملة الشعرية نتاجٌ لتفاعل مستويين متباينين: المستوى العروضي "الموسيقي" حيث يقبع الوزن، والمستوى النحوي الذي يربط ويوجه ويسبك المفردات. لكن كيف يمكن الربط بين نظامين من طبيعتين مختلفتين في إنتاج جملة خاصّة، هي الجملة الشعرية؟

من هنا سيحاول هذا الفصل كشف طبيعة هذا التفاعل المتميز وما يتيحه كل من النظامين للآخر.

I. المستوى النحوي مكملا للمستوى العروضي:

هذا لا يعني أن المستوى النحوي وجد فقط ليكون ملحقا بالمستوى العروضي؛ إذ هو قائم بذاته وهو المحرك في عملية إنتاج الجمل السليمة نحويا، وإنما المقصود ما يوفره من خيارات يستغلها النظام العروضي للحصول على جمل نحوية صحيحة، حسب ما ارتضاه الشاعر من وزن لشعره، دون إهمال الدلالات الشعرية.

إنّ قوة النحو «قد لاحظها من قبل كل اللغويين والشعراء»[1]

كيف لا؟ وهو الذي يجعل الكلام متصفا بالسلامة اللغوية، وهو الذي يساعد على سهولة التواصل بين الأفراد. هذا ما جعله يتصف بالصرامة والطواعية في آن واحد، صارم ليمنع العبث باللغة، ومطواع ليعبر كل بحرية وأسلوب خاصٍ عبر مجموعة من الخيارات التعبيرية.

---

[1] ينظر جون كوين، النظرية الشعرية، 207/1.

1. الخيارات التعبيرية:

إن للشاعر الخيار فيما بين الجمل وفيما بين المفردات المكوّنة للجملة الواحدة. وفيما يخصّ الجمل فتلك أوسَعُ أنواع الحُرِّيات؛ حيث المجالُ مفتوحٌ لإنشاء الجمل وربط بعضها ببعض حسب مزاج الشاعر وتجربته، لكن هذه الحرية تتناقص بالتدريج فيما بين المفردات، حيث يكون الاختيار بينها محكوما بقواعد النظم؛ لأنّ الكلمات السّابقة تفرض ظروفها على اللاحقة[1]، وحين يريد المتكلّم إنتاج جملة فهو يبدأ بالحالة الابتدائية،ثم ينتقل إلى الحالة الثانية إلى أن يُنْهيَ الجملة، وكل حالة يمر بها المتكلم تمثل قيدا يحدّد من اختيار الكلمة التالية[2]، هذا في التعبير العادي، أمّا في التعبير الشعري فيضاف قيد آخر هو الوزن والقافية، وضرورة التوفيق بينهما وبين بناء الجملة والتجربة الشعرية، وليس ما يقوم به الشاعر عبثا؛ إذ يجري موازنة دقيقة بين عدد من التراكيب مستغلا ما يوجد في ذهنه من بدائل لغوية وأنماط للتراكيب فيختار ما يرتضيه موائما بين النظام النحوي والإبداع الشعري.[3]

إنّ الشاعر ينطلق من جملة نواة محاولا تكييفها مع المعنى الذي يقصده والوزن الذي يختاره على أن «تكون مقبولة لدى الناطق بتلك اللغة».[4]

وإذا كان الوزن قيدًا للشاعر فالنّحو كفيلٌ بتقديم عددٍ من البدائل، أولها حرية التصرف في موقعية الألفاظ في حدود ما يسمح به النظام اللغوي.

---

[1] ينظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص40.

[2] ينظر Chomsky, structure syntaxiques, p23.

[3] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص406.

[4] Chomsky, structure syntaxiques, p23.

أ. نظام الرتبة:

إنّ التقديم والتأخير على ضربين: واحد يقبله القياس، وآخر يجوّزه الاضطرار[1] والشاعر الفحل من يحسن التصرف في نظام ترتيب الألفاظ، فتتوافق والوزن دون ارتكاب الضرورة؛ إذْ يمكن إخراج المعنى الواحد بصورٍ متعددة اعتمادًا على ترتيب الكلمات، هذه الأخيرة التي تفقد خصائصها الأولى قبل دخولها في التركيب الشعري[2].

والتعابير عن المعنى الواحد متعددة، على أنّ المعنى لا يكون نفسه في كل مرة وإنما نجد بعض الاختلاف، والعنصر المقدم هو الأكثر أهمية عند النحاة، لكن الأمر ليس مطّردا في الشعر.

ويتسم النظام اللغوي بمرونة كبيرة يمكن للشعراء استغلالها؛ إذْ يمكن أن تجرى بعض التبادلات الموقعية بين أجزائها ليستقيم البيت شعريا من جانب، وتكتسب الجملة دلاله إضافية[3]، وتلعب العلامة الإعرابية دورا بارزا في نظام الرتبة في العربية، ففي قول الشاعر(كامل)[4] :

عَيْنَاكِ يَا أُغْرُودَةَ الرَّحْمَانِ مَنْ أغْرَاهُمَا فَتَجَلَّتْ الأسْرَارِ

تقدم المفعول به في البنية العميقة دون اختلال المعنى. والبنية الأولى للجملة: "يا أغرودة الرحمان من أغرى عينيك" ويمكن تحويلها إلى صورة أخرى للتعبير عن نفس المعنى، هي:"يا أغرودة الرحمان عيناك من أغراهما"، وأخرى: "من أغرى عينيك يا أغرودة الرحمان".

---

(1) ينظر السيرافي، ضرورة الشعر، ص173. وينظر ابن جني، الخصائص، 382/2.

(2) ينظر عدنان حسن قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، ص 176.

(3) ينظر إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص331. وينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربـــي، ص 217. والعلامة الإعرابية، ص 379.

(4) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 16

لماذا اختار الشاعر هذا التعبير –أو هذه الجملة– دون غيره؟ لبيان ذلك فلنأخذ الجملة في السّياق الذي وردت فيه.

لقد جاءت الجملة في قصيدة من بحر الكامل. وموقعها من البيت كمايلي:

عَيْنَاكِ يَا أُغْرُودَةَ الرَّحْمَانِ مَنْ أَغْرَاهُمَا فَتَجَلَّتْ الأَسْرَارِ

مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مفعولن

فلو أخذنا التعبير الثاني:"يا أغرودة الرحمان من أغرى عينيك" لما استقام الوزن كما لا يستقيم مع الجملة الثالثة "يا أغرودة الرحمن عيناك من أغراهما" هذا من ناحية الوزن ومن ناحية المعنى فالجملة الأولى أكثر شاعرية؛ إذْ يتوافق تقديم "عيناك" في الجملة مع وله الشاعر بهما، كيف لا ؟ وقد استحالتا –عنده– معراجا يرتقي به إلى السماء.

وفي قوله من الشعر الحر(رجز)[1]:

وَفِي عُيُونِي بَاتَ يَغْلِي الطِّينُ وَالحَمَأْ

ذات البنية الأولية "بات الطين والحمأ يغليان في عيوني" تقدمت المتعلقات على الجملة الاسمية المنسوخة. وليست هذه إمكانية التعبير الوحيدة، إذْ يمكن –بواسطة الطريقة التوليدية التحويلية– الحصول على عدد من الجمل منها:

- في عيوني بات يغلي الطين والحمأ.
- في عيوني بات الطين يغلي وبات الحمأ يغلي.
- في عيوني بات الطين يغلي والحمأ بات يغلي.

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 24.

وبتأخير المتعلقات مع كل جملة نحصل على ثلاث جمل أخرى، وليست هذه الإمكانات الوحيدة، وإنما المهم أنّ الشاعر يختار نسقا تركيبيا من بين أنواع ممكنة[1] ملائما في ذلك الوزن والمعاني الشعرية، وبيانه:

وفي عيوني بات يغلي الطين والحمأ

مفاعلن مستفعلن مستفعلن فَعِلن

والجملة من القصيدة على وزن الرّجز، الذي لا يستقيم بتأخير "الجار والمجرور والمضاف إليه" كما لا يوافق – التأخير– معاناة الشاعر من منظر العالم الذي يعيش فيه، وأول من يفجع بذلك المنظر وسيلة الاتصال الأولى "العينان".

إنّ التنويع في إخراج الجمل تقديما وتأخيرا ليس مطلوبا في الشعر وحده، بل على الكلام العادي أنّ يستغل هذه السمة اللغوية للاهتمام من جهة ولتنويع الكلام وتجديده من جهة أخرى[2] فلا يمضي المتحدث على نمط واحد حتّى لا يمل كلامه.

ولعل من يتصفح ديوان "الإرهاصات" يجد الشاعر يحسن استغلال هذه الخاصية فلا تكاد قصيدة تخلو من تقديم عنصر من عناصر الجملة عن مكانه الأصلي وتأخير آخر كما في قول الشاعر (كامل–كامل–متقارب–متدارك):[3]

– مُتَنَسِّكٌ فِي دِيرِ فِتْنَتِـــــــهَا وَلِمَجْدِهَا قَلْبِـــي وَأَوْرِدَتِي

– مَوْتَى وَنُولَدُ كُلَّ ثَانِيَـــــــةٍ هَلْ يَسْتَجِيرُ بِمَوْتِنَا التَّتَــرُ

– عَرُوسَيْنِ كُنَّا وَكَانَ الحَجَــرْ مَلاحِمَ نَنْحَتُهَا لِلْبَشَـــــــرْ

– خَصَلاَتُكِ يَا طِفْلَتِي عَنْبَرٌ وَحَرِيرْ .

وقد تقدم الخبر على المبتدأ جوازا في الجملة الأولى التي مثلت الشطر الثاني من بيت على وزن الكامل، ولو أستعمل الترتيب الأصلي لما استقام الوزن، وبيان ذلك:

---

[1] ينظر عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، ص 202

[2] ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 16.

[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص6، 30، 35، 81.

لِمَجْدِها قلبي وَأوْرِدَتِي ⇔ قلبي وأوردتي لمجدها.

مَفَاعِلن مستفعلن فعِلن

يبدو لأول وهلة أنّ الوزن يستقيم مع الجملة الثانية أيضا على اعتبار الوزن: "مستفعلن متفاعلن فعلْ" إلاّ أنّ الفرع "فعلْ" ليس من خصائص بحر الكامل[1]. وكما يحفظ تقديم الخبر الوزن فهو يبرز الأكثر أهمية في نفس الشاعر، بل غايته ومناه الذي يقدم لبلوغه أغلى ما لديه، هذه الغاية هي مجد الأرض التي يحيا في ظلالها.

في المثال الثاني تقدم الجار والمجرور على الفاعل في جملة طَابَقَتْ الشطر الثاني من وزن الكامل –دائما– وهو من أكثر الأوزان استعمالا عند الشاعر، إضافة إلى الرّمل. وبيان ما سبق.

هَلْ يَسْتَجِيرُ بْمَوْتِنَا التّتَرْ

مستفعلن متفاعلن فعِلن

ولو استعمل الترتيب الأول: "هل يستجير التّتر بموتنا" لما استقام الوزن. وإضافة إلى إقامة الوزن بهذه الطريقة في ترتيب عناصر الجملة يستقيم للمعنى كذلك؛ إذْ مركز الاهتمام بموت المسلمين، ذلك الموت المميز الذي يمثل مبعثًا للحياة، فكيف يهنأ التّتر بمثل هذا الموت؟

إنّ الشاعر –للإشارة– يقيم صرحه الشعري في ظلال التوجيه النحوي غير مجانفٍ إياه، إذ نجده في هذا البيت يعطي أداة الاستفهام "هل" صدارة الجملة حتّى لا يَخْرُجَ عن نطاق السلامة اللغوية.

وفي الجملة الثالثة تقدم الخبر عن الناسخ واسمه. وقد جاءت الجملة جزءًا من شطر بيت من المتقارب:

---

[1] ينظر الزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص 41.

عَرُوسَيْنِ كُنَّا .. وكَانَ الحَجَرْ

فعولن فعولـــن فعولن فعل

ولو قال: "كنا عروسين وكان الحجر" لما استقام الوزن.

أمّا في الجملة الأخيرة فتقدم جزء من مضمون النداء على أداة النداء والمنادى وهو يمثل المسند إليه "المبتدأ" في جملة مضمون النداء.

ومثلت الجملة شطرا من قصيدة حرّة على وزن مزيج المتدارك والمتقارب:

خصَلاتُكِ يَا طِفْلَتِي عَنْبَرٌ وَحَرِيرْ

فعلن فَعلن فاعلن فاعلن فعلان

ولو قال: "يا طفلتي خصلاتك عنبر وحرير" لما استقام الوزن ولأتى بعلة في الحشو في حين هي مختصة بالعروض والضرب.(*) كما أنّ اهتمام الشاعر وإعجابه إنما بشعر الطفلة "خصلاتك" وفي تقديمه مطابقة لمقتضى الحال.

من خلال ما سبق يظهر جليا أنّ الحرية التي يتيحها نظام الرتبة في العربية من أهم الإمكانات التي يوفرها المستوى النحوي للشاعر حفاظا على الوزن والمعنى الشعري في آن واحد.

(*) عدا الخزم والخرم.

ب. الذكر والحذف:

إن الأصل في التركيب الذكر، وقد يُحذف عنصر أو أكثر في البنية السطحية للجملة، فيجوز تقديره في البنية العميقة، والعرب يحذفون اختصارا كما يحذفون لأغراضٍ أخرى، أما الشاعر فبالإضافة إلى ما سبق فهو يمثل متنفسًا يلجأ إليه كما يلجأ إلى التقديم والتأخير للملاءمة بين أبنية جمله، وأوزان أبياته ومعانيه الشعرية.

و"عثمان لوصيف" يحسن استعمال هذه الخاصية، كما يحسن استغلال كثير من خصائص اللغة المطواعة لإقامة شعره. ففي قوله (خفيف):[1]

غَادَةَ الشِّعْرِ سَبِّحِي لِلْمَرَاقِي هَامَ قَلْبِي وَفَاضَ ..فَاضَ مَذَاقِي

فاعلاتن مفاع لن فاعلاتن.

على الرغم من أن ذكر أداة النداء لا يخرج البيت عن السلامة الموسيقية وعما قال به العروضيون؛ لأن موقع أداة النداء صدارة البيت ولو ذكرها لأتى بعلة "الخزم". والخزم زيادة في أول البيت لا تتعدى أربعة أحرف[2] إلاّ أنه فضّل ألاّ يأتي بالزحاف مع العلة في شطرٍ واحدٍ طالما يكفل له النظام النحوي تفادي ذلك. أضف أنّ هذا الحذف زاد الجملة دلالة شعرية؛ إذْ تبدو "غادة الشعر" قاب قوسين من الشاعر أو أدنى، فلا يحتاج إلى أداة نداء ليناجيها.

وحذفت أداة النداء في مواضع أخرى منها قول الشاعر(متقارب):[3]

لِهَذَا عَشِقتُكِ جَنَّه

وأداة النداء المحذوفة "يا"[4]

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 12

[2] ينظر الزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص 62. وينظر تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص 17.

[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 84.

[4] ينظر ابن هشام ، مغني اللبيب، 429/2.

كما حذف المفعول به في قوله(رمل):[1]

رَقرِقِي خَمْرَ الثّنَايَا وَاسْكُبِي فِي شَفَتَيَّه

وتقديره: "واسكبيه"، وجاز الحذف لأمن اللبس ولسبق الذكر[2] ولو ذكر المفعول به في البنية السطحية للجملة لأختل الوزن وبيان ذلك:

رَقرِقِي خَمْرَ الثّنَايَا وَاسْكُبِي فِي شَفَتَيَّه

فاعلاتن فاعـــلاتن فاعلاتـــن فعـــلاتن

فلو قال الشاعر: "واسكبيه في شفتيه" لما استقام الوزن من "الرمل".

وقد حذف المبتدأ في قول صاحب الديوان(كامل):[3]

عَيْنٌ..وَأنْتِ إلاَهَةٌ سَهْرَانَةٌ لاَ تُغْمِضُ

إضافة إلى النعت المفسر في مطلع القصيدة:

عَيْنٌ هَفَتْ أَلْوَانُهَا بي .. وَالأشِعَةُ تُومِضُ.

إن الذكر والحذف تقنية لغوية تبيح للشاعر والناثر على حد سواء إمكانية التنويع في إنتاج الكلام ومن خلاله في أبنية الجمل.

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 66.
[2] ينظر تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 221.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 74

جـــ. إطالة الجملة واختصارها:

إنّ المقصود بإطالة الجملة واختصارها ما جاء منها لإقامة الوزن؛ إذ يوجد في الديوان العديد من الجمل البالغة الطول إلا أنها مقصودة لذاتها لا إقامة الوزن.

ويحيلنا الحديث عن إطالة الجملة إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى إذ أشار "قدامة بن جعفر" و"أبو هلال العسكري" إلى أنّ الأوّل يجب أن يكون طبقا للثاني غير زائد ولا ناقص عنه ومثّل للزائد بقول "أبي العيال الهذلي"(وافر):[1]

ذكَرتُ أَخِي فَعَاودَنِي صُدَاعُ الرَّأسِ والوَصَبِ

إذ ذكر "الرّأس" مع "الصّداع" ، فضل كون الصداع صفة ملازمة للرّأس مغنية عن ذكره، والنقاد يسمون هذا حشوًا، حتّى أنّ منهم من وصف لغة الشعر باللغة الحشوية.[2]

وإذا نظرنا في العناصر التي يمكن أن تطول بها الجملة وجدناها تعتمد على العناصر غير الإسنادية بالدرجة الأولى وهذه العناصر منها ما يتعلق بالفعل وما يتعلق بالاسم.[3]

تطول الجملة عن طريق النعت كما في قول الشاعر(خفيف):[4]

صاعدٌ في عَيْنَيْكِ نَحْوَ الأعَالِي فِي ازرقاقٍ يمتَدُّ خَلْفَ ازْرِقاق

فالجملة الفعلية "يمتد خلف ازرقاقٍ" نعت لـــ "ازرقاقٍ" الغرض منه إتمام الوزن؛ إذ المعنى تام بقوله: صاعد في عينيك نحو الأعالي في ازرقاقٍ، أو في ازرقاقٍ ممتد. إلاّ أن الوصف قد زاد الجملة شاعرية؛ فرحلة الشاعر في عيني حبيبته غير منتهية.

والملاحظ أنّ الجملة كلّما طالت نزَعتْ إلى التصوير.[5]

---

[1] ينظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 106، وينظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 41.
[2] ينظر جون كوين، النظرية الشعرية، 441/1.
[3] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 80.
[4] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 12.
[5] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 431.

وكما تطول الجملة بالنعت فقد تطول بالعطف، كما في قول "عثمان لوصيف"(كامل):[1]

صَلَّيتُ بينَ يَدَيْكِ فانْتَشَرَ الهَوَى وَالسِّحْرُ والآيَاتُ والأنْوَارُ

فعطف كلاً من "السحر والآيات والأنوار" على الفاعل "الهوى" ليطول الوزن فيبلغ آخر البيت، كما أن هذه المتعاطفات زادت الموقف هالة صوفية.

وتطول الجملة بالحال مفردًا، وجملةً، وخاصة بالجملة فإن شغل هذه الوظيفة النحوية، بها يؤدي إلى امتداد الجملة الأساسية[2].

غير أن الشاعر لم يكثر من استعمال الحال –في ديوانه– خلافا للصفة. وقد ورد الحال في(كامل):[3]

عينٌ هفّت ألوانهَا بي والأشعّة تُومضُ

فجملة "والأشعة تومضُ" جملة حالية متمّة للوزن. وقد ورد "الحال" بكثرة في قصيدة "صراع مع الشيطان".

وتطول الجملة بالتوكيد اللفظي وهو «إعادة اللفظ الأول بعينه»[4] كما في قوله(خفيف):[5]

عَادَة الشِّعْرِ سَبِّحِي لِلْمَرَاقِي هَامَ قَلْبي وَفَاضَ ..فَاضَ مَذَاقِي

وتطول الجملة بتعدد الوظيفة النحوية، كتعدد الخبر في قول الشاعر(كامل):[6]

قولوا لها إنِّي وحيدٌ مُوحشٌ

فقد تعدد خبر "إنّ" حفاظا على الوزن، وبيان ذلك:

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 16.
[2] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 95.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 74.
[4] ابن هشام، قطر الندى وبل الصدى، ص 315.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 12.
[6] م ن، ص 75.

قولوا لها إنِّي وحيدٌ مُوحشٌ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

فلو اكتفى الشاعر بالخبر الأول لما استقام الوزن –وهو من الكامل– ولو بالاعتماد على ظاهرة التدوير. أمّا من جهة المعنى فقد زاد الخبر الثاني للجملة جوا من الحزن والأسى إذ لم يكتف الشاعر بصفة الوحدة بل ذهب إلى تشبيه نفسه بالمكان القفر الموحش.

إن ما سبق من إمكانات لإطالة الجملة لا يخرج عن الوظيفة النحوية. لكن النظام النحوي يتيح وسيلة أخرى تفي بالغرض، وهي "الاعتراض"؛ الذي سماه "قدامة بن جعفر" "إلتفاتا"[1] وهو أن تعرض جملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب بين متصلين[2] فشرط الاعتراض الصحيح أن يقع بين متصلين كالمبتدأ وخبره أو الفعل وفاعله أو ما شابه ذلك خلافا لاستعمالاتنا الشائعَة.

على الشاعر المُجيد أن يستغل كل ما يقدمه النظام النحوي من إمكانات تعبيرية. وكذا فعل صاحب "الإرهاصات" للملاءمة بين جمله، وأوزانه، ومعانيه، فجاء بالجملة المعترضة لهذا الغرض في قوله(رجز):[3]

رُحْتُ–وكَانَتْ شَهْوَتِي مَطِيَّةٌ لِلْجُرْحِ–

وَالطَّرِيقْ

نَهْرٌ مِنَ الحَرِيقْ

فقد لعبت الجملة المعترضة دورا فعالاً في إكمال البيت وضبط وزنه (رجز) على النحو الآتي:

---

[1] ينظر الزركشي، البرهان، 56/3، والسيوطي، الإتقان، 233/3.

[2] ينظر ابن فارس، الصاحبي، ص247. والسيوطي، الإتقان، 223/3.

[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 18

رُحْتُ–وكَانَتْ شَهْوَتِي مَطِيَّةً لِلْجُرْحِ–

مفتعلن مستفعلن مفاعلن مفعولن

إلا أن وظيفة الجملة الاعتراضية لم تقف عند حدود الوزن بل زادت البيت دلالات إضافية؛ فالشاعر قد خط طريقه بيده وطعن نفسه بسيفه، وكانت شهوته سبب مأساته.

وكما يطيل الشاعر الجملة لضبط الوزن فقد يفعل ذلك بجمل قصيرة. وهناك من يربط قصر الجملة باللغة السامية الأم حيث كانت تسودها ظاهرة التوازي، لكن مع مرور الوقت أخذت الجمل الطويلة تتكون شيئا فشيئا بتطور الفكر ورقيه.[1]

كيف يمكن إطلاق حكم جزافي كهذا على الفكر العربي؟ أوَ يعجز واحد من أصحاب المعلقات على الإتيان بجملة طويلة؟

أمّا إذا عدنا إلى الديوان فسنجد الشاعر يستعمل الجمل القصيرة كما في قوله (كامل–متقارب–كامل):[2]

– عشّاقُنَا الأبرارُ مَاعَبَدوا يَوْمًا سِواكِ .. ويشهدُ الحُورُ

– إلى اللهِ الفَجْرِ ميعادُنَـــا عَروسينِ كنَّا .. وكان السّفَرْ

– لكنّما الأمواج عابِثـــــةٌ لا تنثني والشمـــسُ تنكَسِفُ

وقد جاء الشاعر بالجمل: "يشهد الحور، وكان السفر، والشمس تنكسف" في كل مرة لإتمام وزن البيت، غير أن ذلك لا يتم بمنأى عن التجربة الشعرية؛ إذ «لا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعري»[3]. وتبرز هذه الظاهرة أكثر في الشعر العمودي؛ لأن الشعر الحر غير مقيد بعدد معين من التفعيلات يجب استيفاؤها حتّى

---

[1] ينظر محمود فهمي حجازي، علم اللغة العربية، ص147.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 30، 35، 53.
[3] محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ص219.

يستقيم البيت عروضيا، فيمكن أن يطيل الشاعر في شطر ويقصر في آخر، حتّى أنه يمكن أن يجعل في الشطر تفعيلة واحدة.

على أنه ينبغي الحذر في التفريق بين ما جاء به الشاعر تحايلا لإتمام الوزن وبين ما يقصد إليه قصدا، والدليل على ذلك من قصيدة "صراع مع الشيطان"؛ إذ يقول الشاعر(رّجز):[1]

ثُمَّ تَرَامَى المَوْجُ بي .. جَرْجَرَ ني التَّيَارْ

إلَى تُخُومِ الشَّوْكِ وَالغُبَارِ

إذْ تبدو جملة "جرجر ني التيار" لأول وهلة مشتركة المعنى مع"ترامى الموج بي" وبالتالي فقد يتبادر إلى الذهن أن الشاعر جاء بها لغرضٍ واحدٍ هو إتمام الوزن, إلاّ أنّ الأمر خلاف ذلك في هذا المقطع من "الرّجز", والكتابة العروضية كفيلة بالتوضيح:

ثمَّ تَرَامَى المَوْجُ بي .. جَرْجَر ني التّيار

مفتعلن مستفعلن مفتعلن مفعولن

إنّ الوزن تام مع الجملة الأولى، وكان بالإمكان الاكتفاء بها، لكن الشاعر قصد إلى الجملة الثانية للزيادة في الوصف.

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 20.

د. تعدّد إمكانيات الاختيار في الوظائف النحوية للقافية:

إن النسيج الشعري لا يمكن أن يتحقق إلا إذا أمده النظام النحوي بعدد من الإمكانات المختلفة سواء في بناء المفردات أو في بناء الجمل حتّى تتوافق هذه الأخيرة والوزن.

أما القافية فتلعب دورا مزدوجا؛ إذ توجه حركتها –حركة الروي– الشاعر في اختيار تراكيبه، وتحديد وظيفة الكلمة المتضمنة للقافية نحويا.

ومن جهة ثانية فإن النظام النحوي يوفر عددا من الوظائف النحوية للكلمة المتضمنة للقافية حسب حركة الروي، فإذا كان منصوبا فالكلمة/القافية لا تكتفي بأن تكون مفعولا به فقط وإنما يمكن أن تكون حالا، أو تمييزا، أو نعتا منصوب المنعوت إلى غير ذلك من المنصوبات. وإذا كان مرفوعا فيمكن أن تكون فاعلا، أو خبرا، أو نعتا مرفوع المنعوت إلى غير ذلك من المرفوعات.

والحديث –هنا– عما يوفره النظام النحوي من الامكانات المتعددة لاختيار الوظيفة النحوية للقافية مع ملاحظة أن ما نحن بصدد الحديث عنه يتعلق بالدرجة الأولى بالشعر العمودي، لأن الشعر الحر قد تحرر بدرجة واسعة من نظام القافية والوزن حتّى قال "نزار قباني" أنّهما «ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري. إنهما موقف اختياري .. من يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك ..ومن لا يريد فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن»[1].

وحتى يتضح أن حركة القافية لا تمثل عبئا ثقيلا على كاهل الشاعر[2] –إذ يمنحه النظام النحوي مجالا واسعا للاختيار في الوظائف النحوية التي تشغلها

---

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 247.

[2] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 484.

الكلمة/القافية– فلنأخذ قصيدة "ماذا على العشاق" حيث افتتح الشاعر الوظيفة النحوية للقافية بالمعطوف على ما أضيف إليه المنادى في قوله (كامل):[1]

مَاذَا عَلَى العُشَاقِ مِنْ حَرَجِ يَا طِفْلَةَ الإِغْوَاءِ وَالغَنَجِ

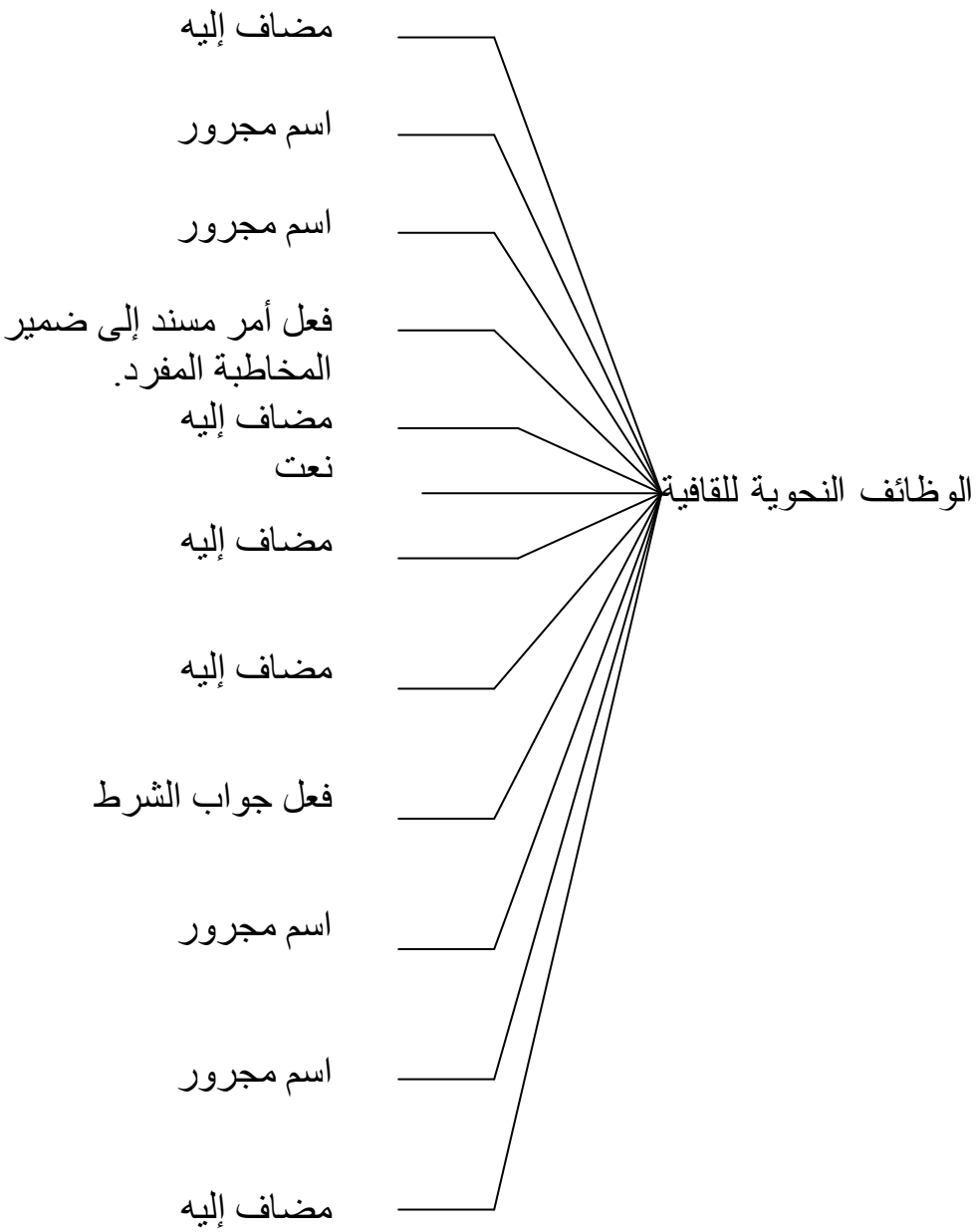
وجاءت في البيت الثاني، والثالث "اسما مجرورًا":

يَا طَلْعَةً مَخْمُورَةً سُبِكَتْ مِنْ لُؤْلُؤِ الفِرْدَوْسِ مِنْ وَهَجِ

يَا فِتْنَةً مَسْحُورَةً سَفَرَتْ يَا رَوْعَـةً تَلْتَـــفُّ بِالبَلَجِ

أما في البيت الرابع فجاءت "فعل أمر" مسند إلى ضمير المخاطبة المفرد حتّى يأتي الروي مجرورًا. وفي البيت الخامس تكرّر "المضاف إليه" "الفرج". بينما جاءت نعتا مجرورا "ممتزج" في البيت السادس، ومضافا إليه في البيت السابع والثامن "الدّعَجِ، اللّجَجِ". وفي التاسع جاءت فعل جواب شرط مبني على السكون "تَهِجِ" محركًا بالكسرة لتوافق حركة الروي سابقاتها. أما في البيت العاشر فشغلت اسما مجرورًا "الأرَجِ"، وكذا في الحادي عشر "السّيَجِ"، وختم الشاعر القصيدة بقافية مضافٍ إليها "الحُجَجِ" وهذا مخطط يوضح ويجمل الوظائف النحوية التي شغلتها القافية في قصيدة "ماذا على العشاق" :

[1] عثمان لوصيف، الارهاصات، ص 60، 61.


الوظائف النحوية للقافية
مضاف إليه
اسم مجرور
اسم مجرور
فعل أمر مسند إلى ضمير المخاطبة المفرد.
مضاف إليه
نعت
مضاف إليه
مضاف إليه
فعل جواب الشرط
اسم مجرور
اسم مجرور
مضاف إليه

وقد أشرنا سابقا إلى أنَّ القوافي في القصيدة الواحدة لا تستوعب كل ما يتيحه النظام النحوي من وظائف، كما يمكن للوظيفة الواحدة أن تتكرر أكثر من مرّة.

ويستند الشاعر –لإقامة أبنيته الشعرية– على ما يعرف بالعبارات والجمل العرجاء[1] كما في قوله (كامل– متدارك– كامل– رمل– رمل):[2]

– أبَدًا.. وَمَاذَا غَيْرَ زَنْبَقَةٍ يَحْيَا لَهَا العُصْفُورُ وَالحَجَرُ

– أحْزَانْ

أحْزَانْ

– نَشْدُو وَنَرْقُصُ تَارَةً مَرَحًا وَالحُبُّ يَسْقِينَا وَيُسْكِرُنَا

– يَوْمَهَا.. يَا يَوْمَهَا! وَانْدَلَعَتْ نِيرَانُ قَلْبِي

–آهٍ! مَاذَا؟ لَيْتَنِي بَيْنَ يَدَيْهَا !!

هذه العبارات التي يجتهد النحاة في تقدير محذوفات لها لتصير جملا.

إن النظام النحوي لا يفرض على الشاعر تشكيلا لغويا واحدا، وإنما يسمح بتأدية المعنى بطرق متعددة[3] ويعتبر التقديم والتأخير واحدا منها، إضافة إلى الاعتماد على المترادفات كالسيف، والصارم، والحسام، وإن لم تكن هذه المترادفات متطابقة المعنى كل التطابق. ولا يكون الترادف في الأسماء والأفعال فقط بل في الحروف أيضا؛ توسعا من النظام اللغوي، ففي قول الشاعر(كامل):[4]

إذْ نَعْبُرُ الأكْوَانَ دَائِخَةً مَغْمُوسَةً بِنَدَى صَبَابَتِنَا

---

[1] ينظر حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، ص 96.

[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص29،43،48،77.

[3] ينظر صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، ص100. وميشال زكريا، الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، ص14.

[4] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص50

جاء حرف الجر "الباء" بمعنى "في"[1] ولو قال "مغموسة في ندى صبابتنا" لما استقام الوزن من الكامل.

وقد يجيز النظام النحوي في العبارة أكثر من وجه إعرابي، ويجيز الإعمال والإلغاء[2] كما فعل الشاعر مع "لا النافية للجنس"؛ إذ أعملها مرة وأهملها أخرى. أعملها في قوله (كامل):[3]

هَذِي زُهُورِي مَالَهَا ذَبُلَــتْ لاَ عُرْفَ لِلأَزْهَــارِ يُنْعِشُــنِي

هَذِي رُسُومِي مَالَهَا جَمَدَتْ لا شَيءْ فِي الجُدْرَانِ يُؤْنِسُنِي

وأهملها في قوله(كامل):[4]

لاَ سَاحِلٌ فِي البَرِّ أقصِدُهُ لاَ مَرْكِبٌ فِي البَحْرِ يَحْمِلُنِي

وما كان الوزن ليستقيم –من الكامل– بإهمالها في المثال الأول والثاني، ولا بأعمالها في المثال الثالث والرابع. ولو لا هذا التوسع، وهذه الحرية لما أمكن للشاعر إقامة صرحه الشعري المتكامل الموسيقى والتراكيب.

وقد ذهب بعض النحاة إلى أن المبتدأ والخبر يرتفعان بعد "لا" النافية للجنس إذا تكررت، نحو: لا زيدٌ في الدار ولا عمرو[5]. إلا أن "المبرّد" و"ابن كيسان" أجازا الرفع دون تكرر "لا"[6] ومثل ذلك ورد في الفصيح من الشعر في قوله (طويل):[7]

وَأَنْتَ امْرُؤٌ مِنَّا خُلِقْتَ لِغَيْرِنَا حَيَاتُكَ لاَ نَفْعٌ وَمَوْتُكَ فَاجِعُ

---

[1] ينظر السكاكي، مفتاح العلوم، ص47.
[2] ينظر صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، ص270.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص84.
[4] م ن، ص65.
[5] ينظر المبرد، المقتضب، 360/4.
[6] ينظر الاسترابادي، شرح الكافية، 191/2، وينظر مصطفى جطل، نظام الجملة، 302/2.
[7] من شواهد الكتاب، 305/2.

ومما يتيحه النظام النحوي التوسع في لفظ الكلمة الواحدة؛ كما هو الحال مع الضمير المنفصل "هي" وأداة الإشارة "هذه". فالأول يستعمل محرك الهاء بالكسرة وساكنها إذا دخل عليه حرف عطفٍ مما هو على حرف واحد[1] ، وقد ورد ذلك في الديوان في قول الشاعر(كامل):[2]

تَرْتَفُّ فَهْيَ جَزِيرَةٌ مَعْسُولَةٌ تَتَنَفَّضُ

مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن

فلو قال"ترتف فَهِيَ جزيرة" لاجتمعت ست حركات ومثل هذا لا يجوز من الشعر.

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

والثانية تستعمل مرة "هذه" ومرة "هذي" ومع أن الاستعمال الأول هو المتداول إلا أن الثاني ورد في قول الشاعر(كامل):[3]

هَذِي زُهُورِي مَالَهَا ذُبُلَتْ لاَ عُرْفَ لِلأَزْهَارِ يُنْعِشُنِي

وفي مثل هذا الاستعمال إقامة للوزن –من الكامل– من جهة ولأسلوب الشاعر ومعانيه من جهة ثانية. فعلى الرغم من أن الوزن يختل مع اللفظة "هذه" إلا أن تعويضها بأخرى –ولتكن الفعل "أنظر" مثلا– يحل الإشكال، ومع ذلك لم يستعمله الشاعر لأن مبتغاه مستحيل التحقق وهو عالم بذلك. فَلِمَ يزعج الآخر –من خلال الفعل "أنظر"– بسؤاله، يكفي أن يناجي غرفته في صمت يزيد الموقف مأساة والبيت شاعرية.

---

[1] ينظر ابن يعيش، شرح المفصل، 139/9.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص74.
[3] م ن، ص 64.

2. الجوازات الشعرية:

هي رخصة للشاعر دون الناثر اتفق النحاة والعروضيون والنقاد على تسميتها "ضرورة" فقالوا: "الضرورة الشعرية" أو "ضرورة الشعر"[1] إلى غير ذلك من المصطلحات المرادفة للضرورة، عدا ما ذهب إليه سيبويه؛ إذ جعلها وجها من وجوه الشعر المحتملة[2] وهو قريب في ذلك ممّا ارتضاه في هذا البحث وهو "الجوازات الشعرية".

يقول "السيرافي" «اعلم أن الشعر لمّا كان كلاما موزونا ... استجيز فيه لتقويم وزنه من زيادة ونقصان وغير ذلك ما لا يستجاز في الكلام مثله»[3] على أن القدماء كانوا يرون الشاعر الفحل من يأتي الشعر من غير ضرورة وإن جاءت فيها رخصة من العربية[4].

أمّا المحدثون فمنهم من ينفي وجود ما يسمى بالضرورة الشعرية[5] فهي لا تعدو أن تكون لهجة من اللهجات المهجورة والمهملة في الاستشهاد وتقعيد القواعد. وما أهمل من فصيح الكلام كثير.

وفي عصرنا الحاضر تظهر الجوازات الشعرية بوجه جديد؛ إذ يقصد إليها الشاعر قصدا ويعبر عنها النقاد بالانزياح؛ إذ يرى "كوين" أن الشعر ليس موافقة قواعد التركيب بل هو مخالفة هذه القواعد، إنها مجاوزة مطّردة ومتعمدة[6]، والشاعر إنما يفعل ذلك ليبلغ بالتعبير مستوى آخر متعمدًا كسر قواعد اللغة واستعمال المهجور والموغل في الغرابة. ومن هنا منشأ التعقيد والغموض[7] ويخالف "محمد حماسة عبد

---

(1) ينظر ابن السراج، الأصول في النحو، 435/3. وينظر السيرافي، ضرورة الشعر.
(2) ينظر سيبويه، الكتاب، 26/1.
(3) السيرافي، ضرورة الشعر، ص 34. وينظر ابن عصفور، ضرائر الشعر، ص 17.
(4) ينظر العسكري، الصناعتين، ص 156.
(5) ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية، ص 378.
(6) ينظر جون كوين، النظرية الشعرية، 96/1.
(7) ينظر عبد الموجود محمد عزت، أبو الطيب المتنبي، دراسة نحوية لغوية، ص 149.

اللطيف" "جون كوين"؛ إذ ماهية الشعر لا تكمن في مجانفة قواعد النحو، والشاعر لا يعمد عمدًا إلى هذه المجانفة وإنما تسبق إلى خاطره فيبني عليها بيته أو جملته الشعرية، وتصبح هذه المجانفة جزءًا من بنية القصيدة[1] وقد ذهبت "نازك الملائكة" إلى إلقاء المسؤولية اللغوية على عاتق النقاد الذين يقبلون مثل هذه الظواهر في الشعر[2] بل ويشجعونها أحيانا حتّى شاع اللحن والخطأ اللغوي. وإن استمر الأمر على ما هو عليه فلن يبقي الشعر من القواعد شيئا، وسيصير المسؤول عمّا ستؤول إليه اللغة العربية بعد أن كان الشاهد الأول في حفظها ووضع قواعدها.

إذا تصفحنا ديوان "الإرهاصات" وجدنا فيه قسطا من هذه المظاهر اللغوية التي يعمد إليها الشاعر لإقامة تشكيلاته الشعرية.

أ. **إجراء الفعل الناقص مجرى الصحيح**[3]: وقد ورد هذا في قول الشاعر (كامل):[4]

خلّي شعورَكِ ترتَمِي خُصَلاً لِتُلاَطِفَ الأكتَافَ والبدنَا

والفعل مجزوم من الأصل[5] لأنه –الشاعر– لو جزم الفعل بحذف حرف العلة "ترْتَمِ" لما استقام الوزن من الكامل.

وقد ورد مثل هذا في الشعر العربي في قول الشاعر(وافر):[6]

أَلَمْ يَأتِيكَ وَالأنْبَاءُ تُنْمِي بِمَا لاَقتْ لَبُونُ بَنِي زيادِ

---

[1] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 25.
[2] ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 225.
[3] ينظر المبرد، المقتضب، 69/2. وينظر ابن رشيق، العمدة، 275/2.
[4] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 51.
[5] ينظر السيرافي، ضرورة الشعر، ص 61. وينظر السيد إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية، ص18.
[6] البيت لقيس بن زهير، وهو من شواهد الكتاب، 316/3. والإنصاف 30/1، وأسرار العربية، ص 108.

ب. حذف فاء الجواب في موضع يجب فيه اقترانه بها:[1]

كأن يكون جملة اسمية أو طلبية، أو أن يكون جواب الشرط فعلا جامدا، نحو: "نعم، وبئس، وعسى"، أو منفيا بـــ "ما"، أو "لن"، أو مسبوقا بـــ "قد"، أو بـــ"السين"، أو "سوف"، أو مسبوقا "بربّ"، أو كأنما[2]. وقد وضع النحاة لذلك قاعدة مفادها أن كل ما لا يصلح أن يكون شرطا، ووقع جوابا للشرط فإن الفاء تلزمه.[3]

إلاّ فيما يجيزه الشعر. وإن كان "الأخفش" يجيز ذلك دون قيد[4] مستدلاً بقولـــه تعالى:﴿إِنْ تَرَكَ خَيْراً الْوَصِيَّةُ لِلْوَالِدَيْنِ وَالْأَقْرَبِينَ﴾[5] ، فقد جاء الجواب جملة اســـمية ومع ذلك لم يقترن بالفاء. ومثل هذا ورد في "الإرهاصات" في قول الشاعر(كامل):[6]

يَا .. إنْ لَقِيْتُمْ فِي الصَّبَاح حَبِيبَتِي

.....

اسْتَوْقِفُوهَا فِي الطَّرِيق هُنَيْهَةً

وقد جاء الجواب طلبيا وكان حقّه أن يرتبط بالفاء. ويبدو لأوّل وهلةٍ أنَّ الشاعر فعل ذلك حفاظًا على الوزن, لكنّه حذف فاء الجواب ثم قطع همزة الوصل، أمَا أغنـــاه ذكر "الفاء" في موضع يجب ذكرها فيه، مع استقامة الوزن من الكامل.

---

[1] ينظر ابن السراج، الأصول في النحو، 46/3. وينظر الإستربادي، شرح الكافية، 107/4. وينظر ابن هشام، منفي اللبيب، 731/2.

[2] ينظر ابن عقيل، شرح الألفية، 380/2، 381. وينظر علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزغبي، المعجم الوافي، ص35، 36.

[3] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 284.

[4] ينظر الاسترابادي، شرح الكافية، 117/4. وينظر مصطفى جطل، نظام الجملة، 373/2.

[5] البقرة/180.

[6] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 75

ج. نداء ما فيه الألف واللام بأداة النّداء "يا":

وقد أشار "ابن مالك" إلى هذه المسألة بقوله:[1]

وباضْطِرَارٍ خُصَّ جَمْعُ "يَا" وَ"ال" إلاَّ مَعَ "الله" وَمَحْكِي الجُمَلْ

والمقصود بمحكي الجمل ما سُمِّيَ به من الجمل كـــ"تأبّط شرًا".

وقد اختلف نحاة البصرة والكوفة في هذه القضية إذْ أجاز الفريق الأوّل اجتماع "يا" والمُحلّى بالألف واللام مع لفظ الجلالة "الله"، ومحكيّ الجمل، وفي ضرورة الشعر. وأجازه الكوفيون مطلقًا[2] ،جاء في الدّيوان(رمل):[3]

يَا الَّذِي صَلَّى لَدَيْهَا

يَا الَّذِي طَارَ بِقَلْبِي وَبِأَشْوَاقِي إِلَيْهَا

ولو قال الشاعر: "أيها الذي" أو "يا أيّها الذي" لما استقام الوزن مـــن الرمـــل. ولهذا الاستعمال نظير في فصيح الكلام في قول الشاعر(رجز):[4]

فَيَا الغُلاَمَانِ اللَّذَانِ فَرَّا أيَّا كُمَا أنْ تُكْسِبَانَا شَرَّا

---

[1] ابن مالك، الألفية، ص45. وينظر ابن عقيل، شرح الألفية، 272/2. وينظر ابن الناظم، شرح الألفية، ص571.

[2] ابن الأنباري، الإنصاف، 135/1.

[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 78.

[4] رجز مجهول القائل، من شواهد التبصرة، 355/1، والإنصاف، 366/1.

د. قطع ألف الوصل:

كما في قول عثمان لوصيف السابق (كامل):[1]

يَا .. إنْ لَقيْتُمْ فِي الصَّبَاح حَبيبَتِي

.....

اسْتَوْقِفُوهَا فِي الطَّرِيق هُنَيْهَةً

إذ على الرغم من تموقع الكلمة المتضمنة همزة الوصل في عرض الكلام إلاّ أن الشاعر قطع هذه الهمزة حتى يثبتها عروضيا كونها تمثل بداية تفعيلة.

وكثيرا ما تقطع همزة الوصل في بداية الشطر الثاني من الشعر العمودي. أمّا الشعر الحرّ فلمّا كان البيت فيه شطرًا واحدًا فإن قطع همزة الوصل يأتي في الحشو[2]. ومثل هذا لم يرد في الديوان.

هـ. الزيادة في القوافي للإطلاق[3]:

ومثله كثير في الشعر والديوان، يقول الشاعر(رمل- كامل- متقارب):[4]

- وَتَقَحَّمَتُ الْمَآسِي وَالظَّلاَمَا

- وَالصُّبْحُ هَبَّ وَلاَحَ مُبْتَسِمًا طَلْقًا يَرُشُّ السِّحْرَ وَالْفِتَنَا

- وَوَقَفْتُ عَلَى شُرْفَتِي ذَاهِلاً أُحَدِّقُ وَاللَّيْلُ قَدْ عَسْعَسَا

ومثل هذا الإطلاق يعود إلى الطابع الإنشادي للشعر[5].

---

(1) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 75.
(2) ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 98.
(3) ينظر السيرافي، ضرورة الشعر، ص 35.
(4) عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 41، 48، 92.
(5) ينظر تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 271.

و. زيادة بعض حروف العطف: كالواو والفاء وبل وأم[1].

وقد اختلف النحاة في شأن "الواو" العاطفة؛ فذهب الكوفيون إلى جواز ذلك ومنعه البصريون.[2]

جاءت "الواو" زائدة في "الإرهاصات" في قول الشاعر (كامل- متقارب):[3]

- وَنَهَضْتُ مِنْ مَهْدِ الأسَى دَنِفًا وَالشَّوْقُ يُضْنِينِي وَيُضْرِمُنِي

- وَلَمَّا تَرَاخَتْ شُعُورُ الْمَسَا وَلَفْلَفَ قَلْبِي ضَبَابُ الأسَى

وإذا ربطنا هذه الظاهرة بالوزن الشعري فهو لا يستقيم من "الكامل" في البيت الأوَّل دون "الواو"، بينما يستقيم في الثاني مع علَّة "الخرْم"(*) إلاّ أنَّ الشاعر فضَّل زيادة العاطف على العلَّة حفاظًا على موسيقى البيت من جهة، واستغلالاً لدلالة "الواو" في هذه الموقعية من القصيدة؛ إذْ توحي بأنَّها امتداد لحالة شعورية انفرد الشاعر بمعرفة بدايتها، فيجعل هذا السلوك اللغوي القصيدة استمرارًا لأحداثٍ متتابعةٍ بعضها مُعَبَّرٌ عنه بالقصيدة، وبعضها مضمر لا يُرَادُ التعبير عنه، وكأنَّ القصيدة تقولُ إنَّ ما خفي كان أعظم. وترتبط هذه الظاهرة بالدرجة الأولى بالشعر الحرِّ، أمَّا ما وُجِدَ منها في القصائد القديمة فليس "الواو العاطفة" بل "واو رُبَّ"[4].

ومثل زيادة حرف العطف يكون حذفه جائزًا في الشعر إن دلَّ المعنى عليه، كما في قوله (خفيف):[5]

- كَيْفَ أَمْسَيْتَ كَيْفَ أَصْبَحْتَ مِمَّا يَزْرَعُ الْوِدَّ فِي فُؤَادِ الْكَرِيمِ

---

[1] ينظر ابن عصفور، ضرائر الشعر، ص 70.
[2] ينظر ابن الأنباري، الإنصاف، 456/2.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 64، 92.
[*] الخرم علّة نقص، وهي حذف أوّل الوتد المجموع من أوّل البيت. ينظر الزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص35. وتامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص17.
[4] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 45، 46.
[5] من شواهد ابن جنّي، الخصائص، 290/1، 280/2.

ومثله في الدِّيوان (رجز):[1]

– خَرَجْتُ مِنْ نَفْسِي تَخَلَّصْتُ مِنْ الإسَارْ

فلو ذكر الشاعر حرف العطف "الواو" لما استقام الوزن من الرجز.

ز. قصر الممدود:[2]

وجاء في قصيدة "خيانة"[3] في أوَّل بيت (متقارب):

– وَلَمَّا تَرَاخَتْ شُعُورُ الْمَسَا وَلَفْلَفَ قَلْبي ضَبَابُ الأسَى

ولو استعمل الشاعر "المساء" ممدودًا لاستقام الوزن مع مخالفة العروض الأولى من القصيدة لباقي الأعاريض، ومثل هذا مُسْتَهْجَنٌ في الشعر العمودي. كما قصر "النساء" في قوله (متقارب):[4]

– وَكَيْفَ وَعَهْدِي بِفَاتِنَتِي وَفَاءٌ وَصِدْقٌ كَأوْفَى النِّسَا

لإقامة القافية أضِفْ أنَّ في إطلاق السين المهموس في آخر البيت زيادة في تجسيد عذابات الشاعر إثر خيانة الحبيبة له.

ح. صرف الممنوع من الصرف:[5]

وجاء في قول الشاعر (المتدارك):[6]

– وَفِلَسْطِينُ فِرْدَوْسٌ يَبْحَثُ عَنْ عُنْوَان

فلو لم يفعل الشاعر ذلك لما استقام الوزن من المتدارك.

إنَّ النظام النحوي يتَّسم بمرونةٍ تمنح الجملة إمكاناتٍ متعدِّدَةٍ تمكّن من إقامة النسيج الشعري، كما تُفسح المجال واسعًا أمام الشاعر لتنويع أساليبه بين الإخبار والأمر، والنهي، والتمني، والاستفهام، والشرط إلى غير ذلك من الأساليب النحوية التي تضفي على التجربة الشعرية غنًى وتنوعًا. ولا تخلو هذه الأساليب من بعض

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 25.
[2] ينظر السيرافي، ضرورة الشعر، ص 92. وينظر ابن الأنباري، الإنصاف، 745/2.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 92، 94.
[4] م ن، ص 93.
[5] ينظر السيرافي، ضرورة الشعر، ص 39، 40.
[6] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 44.

الجوازات، التي لا تخرجها عن الفصاحة، تحقيقًا للوزن الشعري. كترك الربط بـــ "فاء الجواب" في أسلوب الشرط في موضع حقّها أن تذكر فيه وحذف المتعجَّب منه، وحذف أداة النداء والمنادى.

والعطف بـــ "أم" في سياق استفهام بـــ "هـــل" فيمـــا حقّهـــا أن تعطـــف علـــى "الهمزة"[1] وذلك في قول الشاعر(كامل):[2]

- هَلْ فِي العُيُونِ أصُوغُ أغْنِيَتِي أمْ فِي فمٍ بِالتُّوتِ مُمْتَزِج

إذْ استعمل "هل" مكان "الهمزة" ليستقيم الوزن.

كما حرّك ما حقُّه أن يُسَكَّنَ في قوله(كامل):[3]

- وَالخَصْلَةُ الشَّقْرَاءَ طَائِشَةً إنْ تَلْتَقِفْهَا نَسْمَةٌ تَهِج

فحرّك جيم "تهج" لإطلاق القافية.

كما أنّ النحو يقدّم خيارات واسعة على المستوى الصرفي للألفاظ كجمع الكثرة وجمع القلة وتضعيف بعض الحروف وغيرها ممّا يمكن أن يُتناولَ بدراسة مستقلة.

على أنّ النسيج الشعري يسمحُ بدوره ببعض الترخيصات حتّى يستقيم للشـــاعر أبنية جمله وصيغُ ألفاظه.

---

[1] ينظر الرمَّاني، معاني الحروف، ص 70، 71.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 60.
[3] م ن، ص 61.

II. المستوى العروضي مكملاً للمستوى النحوي:

إنّ الارتباط بين النحو والعروض جدُّ وثيقٍ حتّى أنّ أوزان الثاني لا تعدو أن تكون صيغًا صرفية "فاعلن–فعولن–مستفعلن" إلى غير ذلك من التفعيلات. كما أنّ الأصل في الإيقاع –إيقاع البحر الشعري– إنّما هو إيقاع الكلمات[1] ،ومن هنا فالعروض لا يخرجُ عن الطبيعة اللغوية حتّى اقتُرِحَ أن تلحق قواعده بالنحو، وتُدرسَ على أنّها جزءٌ متمّمٌ له.[2] والشاعر لا يهتمُّ بالوزن على حساب التركيب. وإنما يحاول التوفيق بينهما ولو كان المعوَّلُ في الشعر على أوزان الألفاظ منفردة لكان أحرى بأصحاب المعاجم أن يكونوا أوّل الشعراء، لكن الشعر يقوم على الأوزان وانعقاد الجمل[3] في إنتاج الدلالة الشعرية.

1. الوزن الشعري:

أشار "قدامة بن جعفر" إلى العلاقة بين الوزن واللفظ في صياغة الشعر تحت عنوان "نعتُ ائتلاف اللفظ والوزن" وهي «أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامّة مستقيمة كما بَنَيْتَ لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها على البنية بالزّيادة عليها والنقص منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها وهي الأقوال على ترتيبٍ ونظامٍ لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها»[4].

إنّ أوّل ما يواجه الشاعر في نظام الشعر الوزنُ، والشاعر حرٌّ في اختيار واحدٍ من ستة عشر بحرًا أو وزنًا، المجموعة في:

طَوِيلٌ يُمَدُّ البَسْطُ بِالوَفْرِ كَامِلُ وَيَهْزِجُ فِي رَجْزٍ وَيَرْمِلُ مُسْرِعَا

فَسَرِّحْ خَفِيفًا ضَارِعًا تَقْتَضِبْ لنَا مِنْ اجتثَ مِنْ قُرْبٍ لِتُدْرِكَ مَطْمَعَا

---

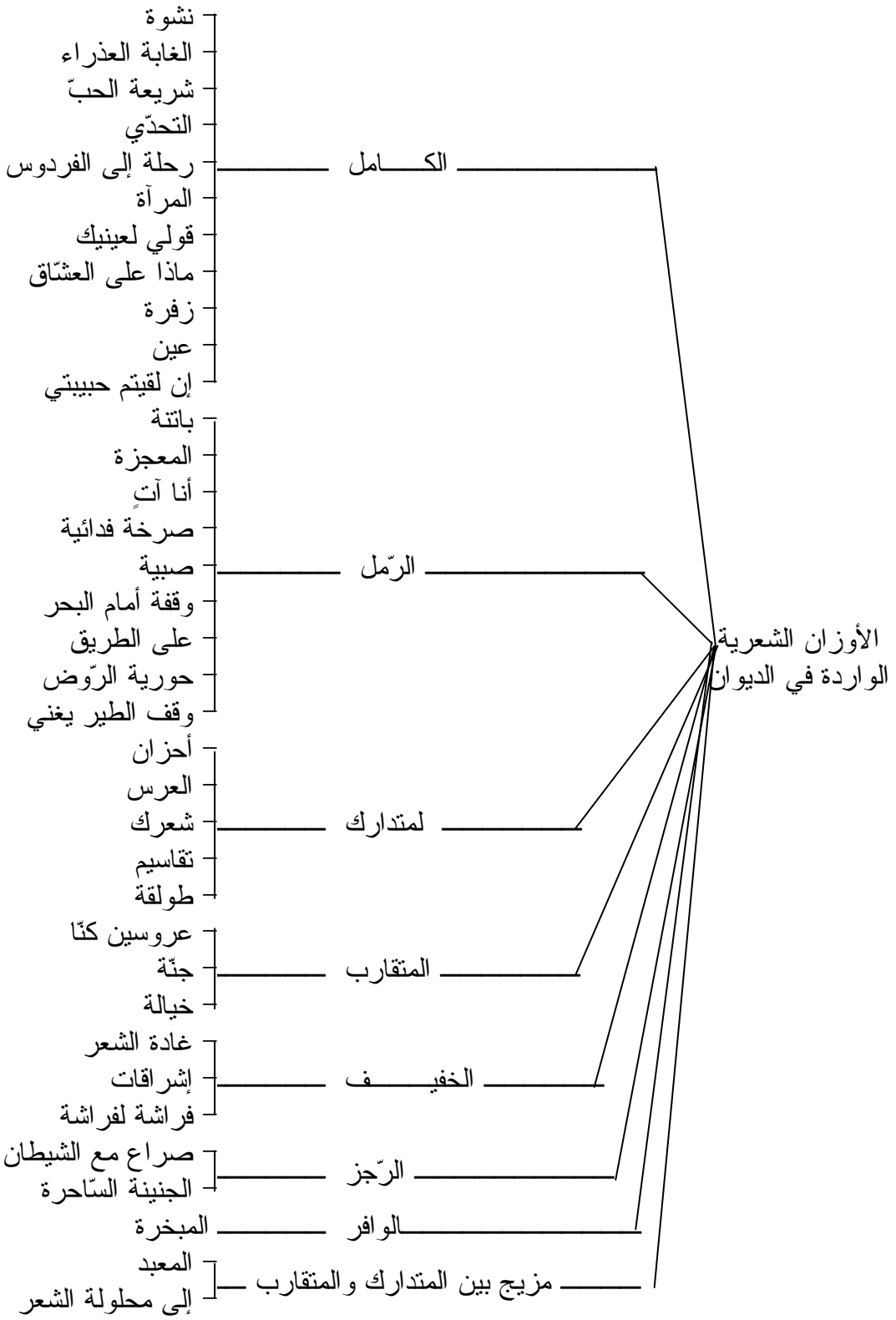
[1] ينظر ستانسلاس جويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ص265.

[2] م ن، ص61.

[3] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص417، 418.

[4] ينظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص165.

والمختلفة في ترتيب الحركات والسّكنات، وللشاعر أن يختار ما يوافق تراكيبه. أمّا عن صاحب "الإرهاصات" فقد استعمل سبعة أوزانٍ من ستة عشر. فجاءت قصـــائد الدّيوان من: الكامل، والرمل، والمتدارك، والمتقارب، والخفيف، والرّجز، والوافر. كما استعمل وزنًا محدثًا هو مزيج بين المتدارك والمتقارب. وهذا مخطّط يوضّح كل قصيدة والوزن الذي جاءت عليه:


الأوزان الشعرية
الواردة في الديوان
الكامل
نشوة
الغابة العذراء
شريعة الحبّ
التحدّي
رحلة إلى الفردوس
المرآة
قولي لعينيك
ماذا على العشّاق
زفرة
عين
إن لقيتم حبيبتي
الرّمل
باتنة
المعجزة
أنا آتٍ
صرخة فدائية
صبية
وقفة أمام البحر
على الطريق
حورية الرّوض
وقف الطير يغني
لمتدارك
أحزان
العرس
شعرك
تقاسيم
طولقة
المتقارب
عروسين كنّا
جنّة
خيالة
الخفيف
غادة الشعر
إشراقات
فراشة لفراشة
الرّجز
صراع مع الشيطان
الجنينة السّاحرة
الوافر
المبخرة
مزيج بين المتدارك والمتقارب
المعبد
إلى محلولة الشعر

لا يقف النظام العروضي عند هذا الحدّ بل يتعدّاه إلى حرية الاختيار في الوزن الواحد، إذْ يمكن للشاعر أن يستعمل الوزن تامًا. أي أن يأتي بعدد التفعيلات كاملاً كما في قوله (متقارب):[1]

وَقفْتُ عَلَى شُرْفَتِي ذَاهِلاً أحَدِّقُ وَاللَّيْلُ قدْ عَسْعَسَا

أو مجزوءًا بحذف جزأين من أجزائه الثابتة بمقتضى دائرته[2]، كما في قوله(رمل):[3]

وَارْقُصِي بَيْنَ جُفُونِي وَارْقُدِي فِي مُقْلَتَيَّهْ

إذْ عدد تفعيلات "الرمل" ستة[4] اكتفى منها الشاعر بأربعةٍ لموافقتها النّفس الشعري وطول الجملتين المتعاطفتين بالواو. وكذلك فعلَ في قصيدة "المبخرة" من وزن الوافر، و"عين" من الكامل، و"وقف الطير يغني" من الرّمل، و"الجنينة السّاحرة" من الرّجز.

وممّا يتيحه الوزن للشاعر من سعة اعتداده بالجانب الصّوتي دون الخطّي؛ إذْ يتساوى عدد من الصّيغ صوتيا في حين يختلف معنًى فـ: مَا = مَنْ = فِي = لاَ = لَنْ = لوْ = بَلْ= ... إلخ.

و: ضَاحِكٌ = بَائِسٌ = يَحْتَمِي = يَرْتَمِي = لاَ يَرَى = ... إلخ.

وللشاعر أن يختار ممّا بين يديه من مترادفات في الوزن ما يتوافق والمعنى المقصود. ففي قوله(كامل):[5]

وَنَسَخِتُ بِاسْمِ الحُبِّ كُلَّ عِبَادَةٍ إلاَّ الجَمَالَ .. وَصِحْتُ يَا قهَّارُ

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 92.
[2] ينظر: أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، ص51.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 66.
[4] ينظر: تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص62.
[5] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 17.

كان بالإمكان استعمال "مَحَوْتُ" بدل "نسخت" دون تأثر الوزن لكن الشاعر فضّل اللفظة الثانية لانسجامها وسياق القصيدة الصّوُفي إذْ النسخ مصطلح ديني بمعنى إبطال التشريع السابق (المنسوخ) والواجب اعتماده هو الناسخ، وكذا في قوله (رَمل):[1]

فَاحْضُنِينِي إنَّنِي مُحْتَرِقٌ وَامْسَحِي عَنْ جَبْهَتِي مِلْحَ السَّفَرْ

كان بإمكانه أن يستعمل مع الاحتراق نقيضه فيقول:

"فاطفئيني إنني محترق" أو يقول: "ساعديني إنني محترق" دون إخلال الوزن لأنّ "أطفئيني" و"احضنيني" و"ساعديني" متكافئة عروضيًا إلاّ أنّ الاحتضان أكثر شاعرية وملاءمة مع الشطر الثاني.

وممّا يتيحه العروض –من خلال الوزن– للمستوى النحوي حتّى يحافظ على أبنية جمله ظاهرة التدوير، وهي ألاّ يستقيم الشطر عروضيًا إلاّ بوصله بالذي يليه[2] كما في قوله (خفيف):[3]

بِالْفُيُوضِ الْفُيُوضِ بِالْغَفْوَةِ الْبَيْـ ضَاءِ بِالْوَخْزِ بِالسَّوَاقِي السَّوَاقِي

فلو لم يدوّر الشاعر البيت لما استقام من الخفيف إلاّ بتغيير التركيب ففضّل الاستغناء عن الوقف العروضي على نهاية الشطر الأوّل في سبيل الحفاظ على بنية الجملة الشعرية التي تنقل صورة وتجربة شعرية صادقة هي لحظة التجلّي الصوفي.

يجب الاعتراف بأنّ للشاعر حقَّ التصرّف في تشكيله الموسيقي والتركيبي لغاية أسمى هي اختيار أفضل الطرق «ليُوائمَ –في تناسق فريد– بين متطلّبات العرف اللغوي للجماعة اللغوية التي يعيش بينها والصياغة الشعرية لقصيدته»[4] بما في ذلك الجمل والموسيقى والصّورة الشعرية.

---

[1] عثمان لوصيف، الإرهاصات،.ص34.
[2] ينظر هاشم صالح مناّع، الشافي في العروض والقوافي، ص34.
[3] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 13.
[4] محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ص219.

2. الزحافات والعلل:

كل من الزحاف والعلّة تغيير يلحق الوزن النموذج للقصيدة[1] فأمّا الزحاف فيلحق ثواني الأسباب، غير لازمٍ، ويأتي في أيّ موقع من البيت خلافًا للعلّة التي تأتي في العروض والضرب عدا الحزْم والخَرْم، وهي تغيير يلحق الأسباب والأوتاد لازمٌ في أغلب الأحيان. على أنّ القدامى لم يفصلوا بين الزحاف والعلّة وإنما يطلقون على كليهما مصطلح الزحاف.

إنّ نظام الشّعر مرنٌ مرونةً تمكّن الشاعر من بناء واستيفاء معانيه؛ إذْ يقدّم هذا النظام تسامحًا في مقاطع معينة من التفعيلات تُعرف بالزّحاف[2] والشّعر لا يكاد يسلم منه.[3] على أنّ له مواضع محدّدة عند العروضيين حتّى جعله "الأصمعي" (216هـ) و"ابن رشيق" كالرخصة في الفقه لا تكون إلاّ من فقيه.[4]

وقد صدق "ابن رشيق" فيما ذهب إليه كون الشعر لا يكاد يخلو من الزّحاف، وهو الحال هنا؛ إذْ لم تخْلُ ولو قصيدة من قصائد الدّيوان من الزّحاف أو العلّة. ونكتفي بالتمثيل لكل وزن من الأوزان التي نُظمت فيها قصائد الدّيوان بواحدةٍ، مظهرين ما ورد فيها من زحافات وعلل، ومن أراد الاستزادة فعليه بتتبع باقي القصائد.

---

[1] ينظر مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص24.
[2] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص437.
[3] ينظر ابن رشيق، العمدة، 138/1، 139.
[4] ينظر ابن رشيق، العمدة ، 140/1. وينظر محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص54.

البحر (الوزن)	القصيدة المثال	الشاهد	نوع الزحاف أو العلّة
الكامل	نشوة	– نَقَّضْتُ رِيشَاتِي وَأَخْيِلَتِي مستفعلن مستفعلن فعلن	الإضمار الحذذ
		– وَثَمِلْتُ مِنْ خَمْرٍ مُقَدَّسَةٍ متفاعلن مفتعلن فعلــن	الخزل
		– هَيْمَانٌ وَالأَطْيَارُ تَتْبَعُنِي (م) مفعولن مستفعلن فعلن	الإضمار+القطع
الرّمل	باتنة	سَأَلُونِي عَنْ هَوَى بَاتِنَةٍ فعلاتن فاعــلاتن فعلن	الخبن الخبن+الحذف
		قُلْتُ نَارٌ فِي ضُلُوعِي تَسْتَعِرْ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	الحذف
المتدارك	أحزان	– عَيْنَايَ عَلَى الأُفُقِ الضَمْآنِ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فُعِلُنْ فَعِلاَنِ	القطع الإضمار القطع+التذيل
		– تَرْتَقِبَانِ وَمِيضَ البَرْقِ فَاعِلُ فَاعِلُ فِعْلُن فِعْلُنْ	القبض
		– تَتَــفَجَّرُ أَنّاتُ وَجِرَاحُ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فُعِلُنْ فَعِلاَنِ	الخبن + التذييل
المتقارب	عروسين كنّا	مَلاَحِــمَ نَنْحَتُهَا لِلْبَشَــرْ فعولُ فعولُ فعولُنْ فَعِلْ	القبض الحذف
الخفيف	غادة الشعر	– هَامَ قَلْبِي وَفَاضَ فَاضَ مَذَاقِي فاعلاتن مفاع لن فعلا تن	الخبن
		– فِي الأَغَانِي وَصَاعِدٌ فِي السَّمَاوَاتِ (م) فاعلا تن مفاع لن فــاعــلاتن فــا وَفِي مَدَارِجِ الإِشْرَاقِ علاتن مفاع لن مفعولن	التشعيث
الرجز	صراع مع الشيطان	رُحْتُ مَعَ الشَّيْطَانِ فِي عَاصِفَةِ الجُنُونِ مفتعلــن مستفعلــن مفتعــلن //00	الطّي

		مَخُوِّضَا فِي مَلَكُوتِ الرُّعْبِ وَالمَنُونِ مَفَاعِلِــنْ مفْتعِلن مستفعلن //00	الخبن
		طَرَّزَهُ قَابِيلُ بِالمَعَاصِي مُفْتَعِلُ مستفعلن فعولن	طي+كف الكبل
		وَغَرِقَتْ مَرْكَبَتِي فعِلتنْ مفتعِلُنْ	الخبل
		وَهَا أنَا وَحْدِي بِلاَ قُلوُعْ مفاعِل مستفعلن //00	الشكل
		فِرْعَوْنُ يَبْنِي صَرْحَهُ لِيَبْلُغَ الأسْبَابَ مستفعلن مستفعِل مفاعلن /0/00	الكفّ
مزيج المتدارك والمتقارب	المعبد	– الطَبِيعَة كُلُّ الطَبِيعَة فاعلن فَعِلُنْ فاعلــن	الخبن
		– أمَامَ المَنَايَا التِي تَتَضَرَّجُ – فعولن فعولن فعول فعولن	القبض
الوافر	المعجزة	لِي الدُّنْيَا أدَوِّرُهَا مفاعيلن مُفاعلتن	العصب

من خلال تقطيع الأبيات برزت ظاهرة إضافية يتجلّى من خلالها التوسع في النظام العروضي لإقامة الجمل النحوية والمعاني الشعرية، تتمثل هذه الظاهرة في الزيادة على الوزن إذ ينتهي الوزن الشعري مع بقاء فائض –غَيْرَ علل الزيادة[*]– من الحركات والسكنات. وتبرز هذه الظاهرة في قصيدة "صراع مع الشيطان" خاصَّة.

يجب التأكيد على أنَّ الشاعر إنَّما ارتكب هذه الزحافات والعلل –حفاظاً على جُمَلِهِ الشعرية تراكيبَ، ومعاني ومفرداتٍ– على الرّغم من أنَّ بعضها مكروه وبعضها

[*] وعلل الزيادة ثلاثة: الترفيل والتذييل والتسبيغ، وينظر هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، ص 233، 234.

الآخر غير مختصٍّ بما دخل عليه من وزنٍ. كالمتدارك الذي أتى فيه الشاعر بتفعيلات من غير فروعه[1] وقد أشار "محمد حماسة عبد اللطيف" إلى استخدام الشعراء المعاصرين أضربًا لا نظير لها في الشعر القديم وخاصّة في بحري الرجز والمتدارك.[2]

وقد "خَزَمَ" في غير التفعيلة الأولى من البيت. و"شَكَلَ" و"كَفَّ" في الرجز، وهما غير مختصَّين به[3] وأتى بالعلّة في حشو البيت كـ"القطع" في بحر "الكامل".

وزاد على عروضي "الرمل" "فَاعِلُنْ" و"فَاعلاتنْ"[4] عروضًا أخرى غير مستعملة هي "فَعِلُنْ" في حين لو أراد اجتناب كل هذا لما استعسر عليه الأمر فقد يجب التنازل عمَّا اختاره من جملٍ إلاّ أنَّه مهما كان التركيب البديل فلن يمثل التجربة الشعرية أصدق تمثيل كالجمل التي تسارع إلى ذهن الشاعر بمجرد التفكير في الكتابة.

هذا الآن تفصيل لما ورد في الجدول السابق من تغييرات على الموازين:

- **الإضمار:** زحافٌ مفردٌ، وهو إسكان ثاني الجزء من التفعيلة خماسية كانت أو سباعية، مختصٌّ بالكامل دون غيره من الأوزان.[5]
- **الحذذ:** علّة نقصٍ، وهي حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ويدخل على الكامل فقط[6]، فتصير: "متفاعلنْ" "متفا" وتنقل إلى "فَعِلُنْ".
- **الخزل:** زحافٌ مركّب من اجتماع الإضمار والطّي في تفعيلة واحدة، وقد سبق تعريف الإضمار، أمّا الطّي فسيأتي بيانه لاحقًا. والخزل بدوره لا يكون في غير الكامل.[7]

---

[1] ينظر الزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص 2، 3.
[2] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 41.
[3] ينظر تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص 13، 14.
[4] ينظر أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، ص 50.
[5] ينظر تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص 12، 13.
[6] ينظر أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، ص 12.
[7] ينظر تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص 14.

- **القطع:** علّة نقصٍ، وهي حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله ويختصُّ بالبسيط والكامل والمتدارك والرّجز.[1]

- **الخبن:** زحاف مفرد، وهو حذف ثاني الجزء ساكنا، مختصٌّ بالأوزان الآتية: البسيط، المديد، الرّجز، الرّمل، السريع، الخفيف، المسرّح، المقتضب، المجتث والمتدارك.[2]

- **الحذف:** علّة نقصٍ، وهي حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة ويدخل بحر "الطويل" و"المديد" و"الرّمل" و"الهزج" و"الخفيف" و"المتقارب".[3]

- **التذييل:** علّة زيادة، وهي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع. وتختصّ بالكامل والبسيط والمتدارك.[4]

- **القبض:** زحافٌ مفردٌ، وهو حذف خامس التفعيلة ساكنًا، ويختصّ بالمتقارب والهزج والمضارع والطويل[5] وقد جاء به الشاعر في المتدارك.

- **الخزم:** علّة زيادة، وهي زيادة في أوّل البيت لا تتعدى أربعة أحرف.[6]

- **التشعيث:** علة نقص إسقاط أحد متحرّكي الوتد المجموع[7] من "فاعلاتن" أو النون من "فاعلن"، ويختصُّ بالخفيف والمجتث والمتدارك.

- **الكبل:** هو خبن وقطع.[8]

- **الطي:** زحاف مفرد، وهو حذف رابع التفعيلة ساكنًا في الرّجز والبسيط

---

[1] ينظر الزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص 3. وينظر هاشم صلاح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، ص 231.

[2] ينظر تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص 12، 13.

[3] ينظر م ن، ص 15، 16.

[4] ينظر هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، ص 233.

[5] ينظر تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص 13.

[6] ينظر ابن رشيق، العمدة، 141/1.

[7] ينظر الزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص 38.

[8] ينظر م ن، ص34.

والمنسرح والمقتضب والسريع.[1]

- **الكفّ:** زحاف مفرد وهو حذف سابع التفعيلة ساكنًا ويدخل على الطويل والمديد والهزج والرّمل والخفيف والمضارع والمجتث.[2]
- **العقل:** زحافٌ مفردٌ، وهو حذف خامس التفعيلة متحرّكًا وينفرد به "الوافر".[3]
- **الخبل:** زحاف مركّب من الخبن والطيّ يختص بوزن البسيط والرّجز والسّريع والمنسرح.[4]
- **الشكل:** زحاف مركّب من الخبن والكّف، يأتي في الخفيف والمجتث والمديد والرّمل[5]. وجاء به الشاعر في الرّجز.
- **العصب:** زحاف مفرد، وهو إسكان خامس التفعيلة من الوافر.[6]

إنَّ هذه التعبيرات في الموازين الشعرية والموسومة بالزّحافات والعلل إنَّما هي طواعية من النسيج الشعري تكمّل النظام النحوي وتكفل للشاعر التعبير عن المعاني التي يريد بالجمل الشعرية التي يريد. وليس هذا كلّ ما يضعه النظام العروضي بين يدي الشاعر فله أن يحيد عن النظام الصارم للقافية أحيانا.

---

[1] ينظر تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص13.
[2] ينظر هاشم صلاح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، ص231.
[3] ينظر الزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص39.
[4] ينظر تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، ص 14.
[5] ينظر هاشم صلاح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، ص230.
[6] ينظر الزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص39.

3. عيوب القافية:

لقد اهتمّ الشعراء والعروضيين بالقوافي أشدّ الاهتمام حتّى أنَّهم عدّوا العيوب التي تصيبها عيوبًا للشعر بأكمله[1] لأنّ القافية أشدّ وأبقى أثرًا في السّمع كونها آخر ما يطرقه في البيت والقصيدة.

تتعلّق عيوب القافية بالجانب الصّوتي الموسيقي[2] لكن ورغم أنَّ الموسيقى أبرز سمة من سمات الشعر –وخاصة العمودي منه– إلاّ أنَّ الشاعر يتوسّع فيه أحيانًا ليستقيم الجانب اللفظي وفق ما يقتضيه النظام النحوي والغرض الشعري.

تتبع العروضيون والنقاد أنواع العيوب التي تطرأ على القافية وصنّفوها حسب المواقع التي ترِدُ فيها. أمّا في هذا الموقع فلن نشير إلاّ إلى ما ورد منها في الدّيوان، ولمن أراد معرفة عيوب القوافي فعليه بكتب نقد الشعر وكتب العروض والقوافي وسيجد ضالته.

يمكن القول أنَّ صاحب ديوان "الإرهاصات" قد تجنّب الزّلل في القوافي عدا "السناد". والسناد أنواعٌ يجمع بينها كونها اختلاف ما يراعى من الحركات والحروف قبل الرّوي، وهي سناد الردف وسناد التأسيس، وسناد الحذو، وسناد الاشباع وسناد التوجيه[3] وللإشارة فقد اخلط القدماء بين "السّناد" و"الإجازة" فعرّف طائفة منهم "الإجازة" بما ينطبق على "السّناد"، لكن "الخليل" جعل "الإجازة" أن تكون قافية ميمًا أو نونًا أو طاءً والأخرى دالاً[4] ويقصد الجمع بين رويين يتقاربان في المخرج الصوتي وأمّا نوع "السّناد" الوارد في الدّيوان فهو "سناد التوجيه" وهو اختلاف حركة التوجيه؛

---

[1] ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص30.
[2] ينظر محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص72.
[3] ينظر ابن رشيق، العمدة، 167/1، 168. وينظر محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، ص140، 141.
[4] ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص31.

أي الحرف الذي قبل الرّوي المقيّد[1] وجاء ذلك في قصيدتي: "باتنة" و"عروسين كنّا"[2] ففي الأولى جاء التوجيه منصوبًا عدا في البيت الأول "مُسْتَعِرْ" والرّابع "تَتْنَشِرْ" إذْ جاء فيهما مجرورًا.

وفي الثانية جاء التوجيه منصوبًا كذلك، عدا في البيت الثالث "تَتْفَجِرْ" والسّادس "تَسْتَعِرْ"، وفي الثاني عشر "يَنْكَسِرْ"والسادس عشر "تَتْنَشِرْ" فقد جاء مجرورًا.

وجاء التضمين –للإشارة– في الدّيوان لكننا لن نتناوله كعيب من عيوب القافية لأننا لا نعدّه كذلك.

إنَّ الشاعر غير عاجزٍ عن تجنّب ما وقع فيه من عيوب القافية شرط تغيير أبنية جمله والدلالة الشعرية تبعًا لذلك.

بعد تتبع نقاط التقاء النظام النحوي والنسيج الشعري في ديوان "الإرهاصات" يبدو جليًا أنَّهما يتآزران ويتآلفان تآلفًا عظيمًا. فيُظهر بناء الجملة مرونة فائقة لقابلية التشكيل الشعري على اختلاف موازينه.[3] وذلك بالاعتماد على التقديم والتأخير والذكر والحذف، وتعدّد الإمكانات التعبيرية، والجوازات الشعرية إلى غير ذلك ممّا تضمّنه الشق الأوّل من هذا الفصل، وأمّا النسيج الشعري فيظهر طواعية في تشكيل أوزانه وفق ما ارتضاه الشاعر من أبنية وتراكيب، على أنَّ هذا التآلف يمضي في حدودٍ لا تسمُح بالمغالاة إلى حدِّ اللّحن أو كسر الوزن فيصير الشعر كالنّثر.

---

[1] ينظر أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، ص81. وينظر هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، ص279.
[2] عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص 32، 35، 36، 37.
[3] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص436.

خاتمة

بعون الله أنهينا بحث «الجملة الشعرية في ديوان "الإرهاصات" لـ"عثمان لوصيف" دراسة لغوية» وخلص إلى النتائج الآتية:

– إنّ لغة الشعر لغة خاصة قد تجانف القاعدة النحوية أحيانا بما يتطلّب الشعر من نظام الوزن والقافية، فيعمد الشاعر إلى بعض الجوازات الشعرية التي يجب ألاّ تقبل في غير هذا النمط من الكلام.

– يقدم النظام النحوي مجموعة من التقنيات اللّغوية التي يستغلها الشاعر لإقامة أبنيته الشعرية على مستوى الجملة والبيت، ومن هذه التقنيات: الذكر والحذف، والتقديم والتأخير، وإطالة الجملة عن طريق تعدّد الوظائف النحوية، إضافة إلى تعدّد الإمكانات التعبيرية عن المعنى الواحد، إلاّ أنّ هذه الخصائص لا تقتصر على الجملة الشعرية؛ فمثلها موجود في القالب النثري، غير أنّ الشاعر يعمد إليها في كثير من الأحيان لإقامة الوزن خلافًا للناثر.

– يحب أن لا يكون إطلاق الأحكام عشوائيًا، بل يجب أن تسبقه الدّراسة الواعية والفاحصة، والمحددة المادة، وهو الشأن في هذا البحث الذي اكتشفنا من خلاله أنّ الشعر العربي يمازج في أبنية جمله بين التراكيب الطويلة، والتراكيب القصيرة. خلافًا لـ"إبراهيم أنيس" الذي نفى عنه ما يطيل الجملة أو يعقدها. ومثل هذه الإطالة لا تقترن بالشعر العمودي دون الحرّ؛ إذْ مازج صاحب "الإرهاصات" بين التراكيب الطويلة والتراكيب القصيرة في قصائد من النمط العمودي، وفي أخرى من قسيمه الحرّ.

– الشاعر "عثمان لوصيف" يجيد استغلال التقنيات اللّغوية التي يتيحها النّظام النّحوي إضافة إلى التنويع في الأساليب إخبارًا وإنشاءً، وما هذا إلاّ دليلٌ على تمكنه من ناصية اللّغة.

– الوقف ظاهرة لغوية، وهي مفصل من مفاصل الكلام، وأحسنه الوقف بعد تمام معنى الجملة. إلاّ أنّنا تعرفنا من خلال البحث على نوعٍ آخر من الوقف هو الوقف العروضي الذي يخضع للوزن لا للمعنى.

– كما يجيز الشاعر لنفسه ما لا يقبله النّظام النحوي في غير الشعر، فهو يجيز مجموعة من التغييرات على الوزن النّموذج للبيت الشعري من خلال الزّحافات والعلل وعيوب القافية. وما ذلك إلاّ اهتمام منه بالجانب النحوي والمعنوي لأبنيته الشعرية حتّى أنّه قد يأتي أحيانًا ببعض ما لا يختصّ بالوزن الشعري من فروع، كما فعل صاحب "الإرهاصات" في قصيدة "أحزان" من بحر المتدارك.

– ما يحدث على مستوى تراكيب الشعر العمودي يحدث على مستوى قسيمه الحرّ؛ إذْ لم نلاحظ من خلال الدّيوان أيّ فرق بينهما في أبنية الجمل الشعرية، وذلك يعود إلى ما تمتاز به اللّغة العربية من سعة التّعبير التي تتخطى حدود الوزن والقافية.

– اعتبار لغة الشعر لغة خاصة يفتح المجال لإعادة النظر في كثير من مزالق النّظام النحوي الذي اعتمد على الشعر بالدّرجة الأولى في سن قواعده، وكان حريًّا به أن يستقي مادته من الكلام المنثور؛ كونه لا يخضع لضرورة وزنٍ ولا لاطّراد قافية.

الكتب المعتمدة

الكتب المعتمدة:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1983.

I. الكتب العربية:

1. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرية، ط3، 1966.
2. إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1992.
3. أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998.
4. أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1989.
5. الأزهر الزّناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصًا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ت).

ابن الأنباري (كمال الدين أبو البركات)

6. أسرار العربية، تحقيق فخر الدين قدارة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995.
7. الإنصاف في مسائل الخلاف، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1997.
8. أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2000.
9. امرؤ القيس، تحقيق حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، (د.ت)
10. برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، تعليق رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1982.

11. تامر سلوم، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، مطابع الروضة النموذجية، حمص، 1985.

تمام حسان

12. الأصول، دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، النحو، فقة اللغة، البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، 2000.

13. اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1998.

14. الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبده، دار المعرفة، بيروت، 1983.

15. ابن الجرزي (أبو الخير محمد ابن محمد الدمشقي)، النشر في القراءات العشر، تقديم علي محمد الضبّاع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

16. ابن جماعة (محمد بن إبراهيم بن سعد الله)، شرح الكافية، تحقيق عبد النبي عبد المجيد، مطبعة دار البيان، مصر، ط1، 1987.

17. ابن جنّي (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد على النّجار، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ت).

18. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.

19. حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

20. حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، مطابع مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1998.

21. ابن خلدون (عبد الرحمن)، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.

خليل أحمد عمايرة

22. في التحليل اللّغوي، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1987.

23. في نحو اللّغة وتراكيبها، عالم المعرفة، جدة، ط1، 1984.

24. ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد)، الضروري في صناعة النخو، تحقيق منصور علي عبد السميع، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2002.

25. ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تعليق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

26. رضي الدين الاسترابادي (محمد بن الحسن)، شرح الكافية، تقديم إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

27. الرّماني (أبو الحسن علي بن عيسى)، معاني الحروف، تحقيق عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1973.

28. رمضان عبد التواب، التطور اللغوي، مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

29. الزّركشي (بدر الدين محمد ابن عبد الله)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، لبنان، ط3، 1980.

الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)

30. القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف بيروت، ط2، 1989.

31. المفصّل في علم العربية، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

32. ابن السّراج (أبو بكر محمد بن سهل)، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط1، 1985.

33. السّكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي)، مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1937.

34. سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (د.ت).

35. السيد إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

36. السّيرافي (ابو سعيد)، ضرورة الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1985.

السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن)

37. الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1988.

38. الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999.

39. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط2، 1987.

40. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.

41. شوقي ضيف، تجديد النحو، دار المعارف، القاهرة، 1982.

42. صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، دار البعث، قسنطينة، ط2، 1990.

43. الصيمري (أبو محمد عبد الله بن علي بن إسحاق)، التبصرة والتذكرة، تحقيق فتحي احمد مصطفى علي الدين، دار الفكر، دمشق، ط1، 1982.

44. ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي)، عيّار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، مصر، ط3، 1984.

45. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط6، 1979.

46. عبد العزيز شرف ومحمد عبد المنعم خفاجي، الأصول الفنية في أوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

47. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصّباح، 1983.

48. عثمان لوصيف، ديوان الإرهاصات، دار هومة، الجزائر، 1997.

49. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الر العربية، مصر، 2001.

ابن عصفور الإشبيلي (علي بن مؤمن)

50. ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت، (د.ت).

51. المقرّب، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، ط1، 1971.

52. ابن عقيل، شرح الألفية، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط5، 1997.

53. علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزغبي، المعجم الوافي في النحو العربي، دار الجيل، بيروت ، (د.ت).

54. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشو، مؤسسة أ. بدران، بيروت، 1964.

فاضل صالح السّامرائي

55. الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2000.

56. معاني النحو، دار الفكر، ط1، 2000.

57. ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء فوق طبقات الشعراء، تحقيق، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.

58. قدامة بن جعفر (أبو الفرج)، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، (د.ت).

ابن مالك (محمد بن عبد الله)

59. الألفية، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

60. تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.

61. مالك يوسف المطلبي، في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، العراق، (د.ت).

62. المبرّد (أبو العباس محمد بن يزيد)، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1979.

63. محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشاة المعارف، الإسكندرية، 1988.

محمد حماسة عبد اللطيف

64. الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

65. ظواهر نحوية في الشعر الحرّ، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، دار غريب، القاهرة، 2001.

66. العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب، القاهرة، 2001.

67. في بناء الجملة العربية، دار القلم، الكويت، ط1، 1982.

68. اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، (د.ت).

69. محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1994.

70. محمد عزت عبد الموجود، أبو الطيب المتنبي دراسة نحوية ولغوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

محمد عبد

71. المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر، عالم الكتب، مصر، 1981.

72. النحو المصفّى، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1994.

73. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1992.

74. محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1987.

محمود أحمد نحلة

75. لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.

76. مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة، بيروت، 1988.

77. محمود السيد شيخون، أسرار التقديم والتأخير في لغة القرآن الكريم، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1983.

78. محمود فهمي الحجازي، علم اللغة العربية، مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السّامية، وكالة المطبوعات، الكويت، 1973.

79. مصطفى جطل، نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، منشورات جامعة حلب، سوريا، 1980/1979.

80. مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الآفاق، الجزائر، (د.ت).

81. مصطفى حميدة، نظام الارتباط والرّبط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط1، 1979.

82. مصطفي الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط39، 2001.

83. ابن مضاء القرطبي (أحمد بن عبد الرحمن)، الرّد على النحاة، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982.

84. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.

مهدي المخزومي

85. في النحو العربي قواعد وتطبيق، دار الرّائد العربي، بيروت، ط2، 1986.

86. في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرّائد العربي، بيروت، ط2، 1986.

87. ميشال زكريا، الألسونية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربي، الجملة البسيطة، المؤسسة الجامعية للدّراسات، بيروت، ط1، 1983.

88. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983.

89. ابن الناظم (أبو عبد الله بدر الدين محمد)، شرح ألفية ابن مالك، تحقيق محمد عبد الحميد السيد عبد الحميد، دار الجيل بيروت، (د.ت).

90. هاشم صالح منّاع، الشّافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1995.

ابن هشام الأنصاري (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف)

91. قطر الندى وبلّ الصدى، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الإمام مالك، 1416هـ.

92. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1999.

93. أبو هلال العسكري (الحسين بن عبد الله بن سهل)، الصناعتين، تحقيق علي محمد النّجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، 1971.

94. ابن يعيش (موفق الدّين)، شرح المفصّل، عالم الكتب، بيروت، (د.ت).

II. الكتب المترجمة:

1. جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.

2. م. ستانسلاس جويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة منجي الكعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996.

III. الكتب الأجنبية:

1. François Dubois-charlier, comment s'initier à la linguistique? exercice de danielle leeman, imprimerie herissey, France, 1987

2. John Lyons, linguistique générale, introduction à la linguistique théorique, traduction de F. Dubois et D. Robinson, imprimerie Herissey, France, 1983.

3. Noam Chomsky, structure syntaxique, traduction de Michal Braudeau, édition du seuil, 1969.

IV. المجلات والدوريات:

فصول، المجلد1، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو 1981.

فهرس
الموضوعات

الموضوع: الصفحة

مقدمة ..... أ-جـ

مدخل: الجملة الشعرية بين القديم والحديث 01-16

تمهيد 01

I. تعريف الجملة الشعرية 01

II. الجملة الشعرية عند القدماء 03

III. الجملة الشعرية عند المحدثين 06

IV. السّمات العامة للجملة الشعرية 09

الفصل الأول: الجملة الشعرية دراسة نحوية 17-59

تمهيد 17

I. أحوال الجملة الشعرية 20

1. الجملة المثبتة 20

2. الجملة المنفية 22

3. الجملة المؤكدة 29

II. أساليب الجملة الشعرية 31

1. الأسلوب الإنشائي الطلبي 31

أ. الأمر 31

ب. النهي 33

ج. الاستفهام 33

د. النداء 41

هـ. التمني 45

و. الترجي 46

2. الأسلوب الإنشائي غير الطلبي 47

- التعجب 47
3. الشرط 48
III. أنماط الجملة الشعرية 54
1. الذكر والحذف 54
2 التقديم والتأخير 57
الفصل الثاني: الجملة الشعرية والسّمات العروضية 60-90
تمهيد 60
I. الجملة العروضية 61
II. البيت والجملة الشعرية 67
1. البيت وطول الجملة الشعرية 69
2. البيت وبنية الجملة الشعرية 72
III. القافية والجملة الشعرية 79
1. موقع القافية في الجملة الشعرية 81
2. أثر القافية في بناء الجملة الشعرية 82
الفصل الثالث: تآلف بناء الجملة والنّسيج الشعري 91-131
تمهيد 91
I. المستوى النحوي مكملا للمستوى العروضي 91
1. الخيارات التعبيرية 92
أ. نظام الرتبة 93
ب. الذكر والحذف 98
ج. إطالة الجملة واختصارها 100
د. تعدد إمكانيات الاختيار في الوظائف النحوية للقافية 105
2. الجوازات الشعرية 111

أ. إجراء الفعل الناقص مجرى الصحيح 112
ب. حذف فاء الجواب 113
ج. نداء ما فيه الألف واللام بأداة النداء "يا" 114
د. قطع ألف الوصل 115
هـ. الزيادة في القوافي للإطلاق 115
و. زيادة حروف العطف 116
ز. قصر الممدود 117
ح. صرف الممنوع من الصرف 117
II. المستوى العروضي مكملا للمستوى النحوي 119
1. الوزن الشعري 119
2. الزحافات والعلل 124
3. عيوب القافية 130
خاتمة 132
الكتب المعتمدة 134
فهرس الموضوعات 143

ملخص البحث:

تعتبر الجملة وحدة الدرس النحوي؛ لذا اتجه اهتمام النحاة إليها منذ سيبويه – وإن لم يكن قد استعملها مصطلحا– وتوالت الجهود لدراسة الجملة وما يرتبط بها من أساليب إخبارا وإنشاءً، ومن ظواهر ذكرا وحذفا، وتقديما وتأخيرا. غير أن هذه الجهود –رغم أهميتها في ميدان الدرس النحوي– لم تفرق بين الجملة النثرية والجملة الشعرية التي تخضع لمقتضيات الوزن والقافية. مما أدى في كثير من الأحيان إلى اضطراب القاعدة النحوية.

من هنا سيحاول هذا البحث الموسوم بـ «الجملة الشعرية في ديوان "الإرهاصات" لعثمان لوصيف، دراسة لغوية» مقاربة الجملة في الشعر، ومن خلال هذه المقاربة سيحاول تحديد نقاط الالتقاء ونقاط الاختلاف بين الجملتين النثرية والشعرية. كما يهدف البحث إلى الوقوف على آليات إنتاج الجملة في الشعر والعلاقة بينها وبين البيت الشعري والقافية الذين يؤثران بصورة مباشرة في بنيتها التي لا تخرج عن العرف اللغوي، والقانون النحوي.

ومادامت الجملة الشعرية خاضعة للعرف اللغوي بما فيه القانون النحوي من جهة ولمقتضيات الوزن والقافية من جهة ثانية، فلا بد من وجود علاقة بين هدين النظامين؛ نظام النحو، ونظام العروض.

يسعى البحث إلى الكشف عن طبيعة هذه العلاقة من خلال تفاعل النظامين في إنتاج الجملة الشعرية.

ويتضمن البحث مدخلا يدور الحديث فيه حول مفهوم الجملة الشعرية بين القدماء والمحدثين. وفصلا أولا عقد لدراسة الجملة الشعرية في ديوان "الإرهاصات" دراسة نحوية متطرقا لأساليبها؛ بدءا بالأسلوب الخبري في حالات الإثبات، والنفي، والتوكيد. ثم الإنشائي بما فيه من أسلوب طلبي متضمن الأمر، والنهي، والاستفهام،

والنداء، والتمني والترجي، وما فيه من أسلوب إفصاحي متضمن التعجب. دون إهمال أسلوب الشرط.

كما خصصت مساحة للحديث عن أنماط الجملة من ذكرٍ وحذفٍ، وتقديمٍ، وتأخيرٍ. أمّا الفصل الثاني فعقد لدراسة الجملة الشعرية في علاقتها بالسمات العروضية؛ فاحتوى تعريف الجملة العروضية، والعلاقة بين البيت الشعري والجملة الشعرية من حيث الطول والبنية إضافة إلى العلاقة بينها وبين القافية من حيث موضع الثانية من الأولى وعلاقتها ببنيتها.

وفي تسلسل منطقي يصل الفصل الثالث المعنون بـ "تآلف بناء الجملة والنسيج الشعري" إلى تحديد العلاقة بين المستوى النحوي والمستوى العروضي في إنتاج الجملة الشعرية، وهي علاقة تكاملية؛ يتيح من خلالها كل نظام للآخر مجموعة من الإمكانات المساعدة على حفظ التوازن بين بيت الشعر وجملة الشعر، أو بصيغة أخرى، بين موسيقى الشعر وتراكيبه.

فأمّا النظام النحوي فيسمح بالتعبير عن المعنى الواحد بأكثر من طريقة، وللشاعر حرية الاختيار بين هذه التراكيب بما يوافق الوزن الشعري، كما يسمح بتغيير موقعية عناصر الجملة إسنادية وغير إسنادية، وحذف عنصر أو أكثر من هذه العناصر، غير مجانف في ذلك المنطق اللغوي، إضافة إلى تقديم بعض الترخيصات في نطاق ما يسمى بالجوازات الشعرية.

وأمّا النظام العروضي فيُجري بدوره مجموعة من التغيرات الصوتية على الوزن النموذج للبيت، هادفاً بذلك إلى المحافظة على بنية الجملة الشعرية، وتعرف هذه التغيرات بالزحافات والعلل. إضافة إلى حرية الاختيار بين عدد من البحور الشعرية، وبين البيت التام والبيت المجزوء والبيت المنهوك في البحر الواحد. كما يقبل أن يلحق القافية عيب من عيوبها ليحافظ الشاعر على تشكيل التراكيب الشعرية التي تنبع من تجربة وحالة شعورية لا يمكن إهمالها.

بعد هذه الجولة بين فصول البحث نصل إلى خاتمته، وهي راصدة إلى ما موصلنا إليه من نتائج ملخصة فيما يلي:

لغة الشعر لغة خاصة؛ يعمد فيها الشاعر إلى بعض الجوازات لتستقيم أبياته وتطرّد قوافيه.

إنّ النظام النحوي يقدم مجموعة من التقنيات اللغوية التي يستغلها الشاعر لإقامة أبنيته الشعرية على مستوى الجملة والبيت، وهذه التقنيات غير مختصّة بالتراكيب الشعرية دون النثرية، غير أن الشاعر يعمد إليها في كثير من الأحيان لإقامة الوزن خلافا للناثر.

إنّ الشاعر كما يجيز لنفسه ما لا يقبله النظام النحوي في غير الشعر، فهو يجيز مجموعة من التغيرات على وزن البيت للحفاظ على تشكيل الجملة الشعرية.

إنّ ما يحدث على مستوى تراكيب الشعر العمودي، يحدث على مستوى قسيمه الحر، أو ذلك يعود إلى ما تمتاز به اللغة العربية من سعة التعبير التي تتخطى حدود الوزن والقافية.

إنّ اعتبار لغة الشعر لغة خاصة يفتح المجال لإعادة النظر في كثير من مزالق النظام النحوي الذي اعتمد على الشعر بالدرجة الأولى في سن قواعده فيما كان حريا به أن يستقي مادته من الكلام المنثور، كونه لا يخضع لضرورة وزن ولا لاطّراد قافية.

RÉSUMÉ DE L'EXPOSÉ:

Les grammairiens s'intéressaient beaucoup pour la phrase depuis l'époque de "Sibaouih" qui ne l'a pas utilisé comme terme technique, tout ça parce que la phrase est l'unité de la leçon grammaticale.

Les recherches se continuaient autour de tout ce qui a rapport à la phrase comme le style attributif et le style performatif, comme les aspects dits et nom dits.

Mais, ces recherches ne faisaient pas la différence entre la phrase prosaïque et la phrase poétique qui est liée aux exigences des mesures poétiques et de la rime ce qui pose des perturbations au niveau de la règle grammaticale.

Cet exposé intitulé «la phrase poétique dans le recueil de "El-Erhassate"(الإرهاصات) "de Outhmane Loussif". Etude linguistique» et qui fait une étude de la phrase poétique pour identifier les points de ressemblance et de différence entre la phrase prosaïque et la phrase poétique a aussi comme but de mettre le point sur les mécanismes de production de la phrase poétique et la relation entre cette dernière, le vers poétique et la rime qui influent directement sur sa structure, cette structure qui ne sort pas de l''usage linguistique et la règle grammaticale.

Et tant que la phrase poétique se rattache à toutes ces exigences, on peut dire qu'il y a une relation entre les deux disciplines ; celle de la grammaire et celle de la métrique.

Et c'est a parti de la réciprocité de ces deux disciplines pour la production de la phrase poétique que cet exposé essayera de découvrir la

nature de cette relation.

On revient à l'exposé qui se compose d'une introduction où on trouve la définition de la phrase poétique chez les ancêtres et les récents. Et un premier chapitre qui contient une étude grammaticale de la phrase poétique dans le "recueil des "El-Erhassate"(الإرهاصات) en parlant de ses style: attributif dans le cas d'affirmation et de négation, puis le style performatif contenant: l'ordre, l'interdiction, l'interrogation, le souhait, le vocatif, la prier, l'exclamation sans oublier la condition.

On y parle aussi des cas de la phrase: évocation, suppression, avancement et prorogation.

On ce qui concerne le deuxième chapitre on y évoque l'étude de la phrase poétique en relation avec les caractéristiques on commençant par la définition de la phrase prosodique et sa relation avec le vers poétique et la rime.

On arrive au dernier chapitre pour préciser la relation entre la grammaire et la métrique dans la production de la phrase poétique ; et c'est une relation réciproque où chaque disciplines fournit pour l'autre les moyens pour garder l'équilibre entre le vers et la phrase poétique, on plus précisément entre la musique de poème et ses structure.

Si on veut parler de la grammaire, on dit qu'elle nous permet d'utiliser plusieurs façons pour exprimer le même sens et le poète selon les mesures du poème choisit les structures grammaticales.

La grammaire nous donne aussi la possibilité de supprimer et de danger la position des éléments de la phrase qu'ils soient attribués ou nom mais sans négliger la logique linguistique.

Comme la grammaire la métrique joue un rôle très important ; elle provoque un ensembles de changements sonores sur le paradigme type du vers à fin de protége la structure de la phrase poétique. En plus, la liberté de choisir entre les mètres poétiques et de plus entre les types de vers.

La métrique accepte aussi que la rime contienne un défaut pour que le poète protége la forme des structures poétiques qui prennent leur source d'une épreuve et d'un état conscient qu'on ne peut pas négliger.

Après l'introduction et les trois chapitres on trouve la conclusion qui est résumée en quelques points :

- Le poème a une langue spécifique où le poète opte pour quelques abus pour garder la forme de ses vers et le rythme des ses rimes.
- La grammaire fournit un ensemble de techniques linguistiques, que le poète utilise pour produire les structures poétiques au niveau de la phrase et des vers, et ces techniques concernent les structures poétiques comme les structures prosaïques. Mais, par différence à l'auteur -par example- le poète les utilise plus pour mettre le paradigme des vers.
- Tant que le poète se permet ce que le système grammatical refuse en dehors du poème il se permet de faire un ensemble de changements au niveau du paradigme du vers pour garder la forme de la phrase poétique.
- Ce qui ce passe au niveau des structures du moderne poème et ça revient à la spécificité de la langue arabe du coté de l'expression ; qui dépasse les limites du paradigme et de la rime.
- Si on dit que la langue du poème est spécifique, ça nous pousse à revoir la majorité des erreurs du système grammatical qui se base sur le poème

pour fournir ces règles, alors qu'il devait ce baser sur la prose parce qu'elle n'est pas soumise aux règle du paradigme et de la rime