



بناء الجملة في شعر عبداللطيف عبدالرحليم
ديوان زهرة النار نموذجًا

قاسم عبدالله التركي

ماجستير في اللغة العربية
كلية اللغات

٢٠١٨م / ١٤٤٠هـ

بناء الجملة في شعر عبداللطيف عبدالرحيم
ديوان زهرة النار نموذجاً

قاسم عبدالله التركي
MAR151BK433

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية
كلية اللغات

المشرف:

الأستاذ المشارك الدكتور / محمد صلاح الدين أحمد فتح الباب

ربيع أول ١٤٤٠ هـ / نوفمبر ٢٠١٨ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الاعتماد

تم اعتماد بحث الطالب: قاسم عبدالله التركي

من الآتية أسماؤهم:

The thesis of **kassem Abdullah Al turki** has been approved

By the following:

المشرف

الاسم : الأستاذا لمشارك الدكتور/ محمد صلاح الدين أحمد فتح الباب

 التوقيع:

المشرف على التعديلات

الاسم : الاستاذ المساعد الدكتور/ محمد بخيت إبراهيم

 التوقيع:

رئيس القسم/يوقع عنه:

الاسم : الأستاذا لمشارك الدكتور/ محمد صلاح الدين أحمد فتح الباب

 التوقيع:

عميد الكلية/يوقع عنه:

الاسم : الأستاذا المساعد الدكتور/ عبدالكريم أحمد محمد

 التوقيع:

عمادة الدراسات العليا/ يوقع عنه:

الاسم : الأستاذا المشارك الدكتور/ أحمد علي عبدالعاطي

 التوقيع:

التحكيم

التوقيع	الاسم	عضو لجنة المناقشة
	الأستاذ المشارك الدكتور / أحمد علي عبدالعاطي	رئيس الجلسة
	الأستاذ الدكتور / إبراهيم الدسوقي عبدالعزيز السيد	المناقش الخارجي
	الأستاذ المساعد الدكتور / محمد بخيت إبراهيم	المناقش الداخلي
	الأستاذ المشارك الدكتور / عبدالله رمضان خلف مرسي	ممثل الكلية

إقرار

أقرُّ بأن هذا البحث من عملي وجهدي إلا ما كان من المراجع التي أشرتُ إليها، وأقرُّ بأن هذا البحث بكامله ما قُدِّم من قبل، ولم يُقدِّم للحصول على أي درجة علمية في أي جامعة، أو مؤسسة تربوية أو تعليمية أخرى.

اسم الباحث: قاسم عبدالله التركي

التوقيع :

التاريخ :

DECLARATION

I acknowledge that this research is my own work except the resources mentioned in the references and I acknowledge that this research was not presented as a whole before to obtain any degree from any university, educational or other institutions

Name of student: **kassem Abdullah Al turki**

Signature:

Date:

حقوق الطبع

جامعة المدينة العالمية

إقرارٌ بحقوق الطبع وإثباتٌ لمشروعية الأبحاث العلمية غير المنشورة

حقوق الطبع ٢٠١٨ © محفوظة

قاسم عبد الله التركي

بناء الجملة عند الشاعر عبداللطيف عبدالحليم - ديوان زهرة النار نموذجًا

- لا يجوز إعادة إنتاج أو استخدام هذا البحث غير المنشور في أي شكل أو صورة من دون إذن مكتوب موقع من الباحث إلا في الحالات الآتية:
- ١- الاقتباس من هذا البحث بشرط العزو إليه.
 - ٢- استفادة جامعة المدينة العالمية بماليزيا من هذا البحث بمختلف الطرق، وذلك لأغراض تعليمية، لا لأغراض تجارية أو ربحية.
 - ٣- استخراج مكتبة جامعة المدينة العالمية بماليزيا نسخًا من هذا البحث غير المنشور، لأغراض غير تجارية أو ربحية.

أكد هذا الإقرار:

الاسم: قاسم عبد الله التركي

التوقيع:

التاريخ:

الشكر

لا يسعني في نهاية هذه الرسالة المتواضعة إلا أن أتقدّم بالشكر والعرفان لأستاذي
الفاضل المشرف على الرسالة سعادة الأستاذ المشارك الدكتور/ محمد صلاح الدين أحمد -
على سعة صدره، ودقّة توجيهاته، وملاحظاته، ومتابعته الدؤوبة التي لولاها لم تكن هذه
الرسالة لتعرف النور.

كما أتوجّه بالشكر لأعضاء لجنة التحكيم والمناقشة الذين منحوني من أوقاتهم الثمينة؛
لتوجيهي بما يخدم البحث العلمي.

كذلك أتوجّه بالشكر إلى عمادة الجامعة على حرصها ومتابعتها للإنجازات الأكاديمية.

الباحث

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة..

إلى أمي الحبيبة .. نور الحياة..

إلى شريكة حياتي: الزوجة الصديقة..

إلى أبنائي وبناتي..

إلى حُماة اللغة العربية..

أفدِّم هذه الرسالة.

الملخص

هذا بحثٌ بعنوان: (بناء الجملة في شعر عبد اللطيف عبد الحليم: ديوان زهرة النار نموذجًا) حاولتُ - من خلاله - تسليط الضوء على الإنتاج الشعريّ للشاعر، وإبراز طريقة نظمه للألفاظ وبناء الجمل. ولعلَّ أبرزَ ما هدفت إليه هذه الدراسة يتمثل فيما يأتي: الوقوفُ على لغة الشاعر عبد اللطيف عبد الحليم، وقوة السبك لديه، وخاصة أنه من الشعراء المعاصرين، وشديد الصلة بالتراث العربي والثقافة العربية الأصيلة، فجمع بين روح الأصالة والمعاصرة. ودراسةُ بناء الجملة عنده من خلال قصائده في ديوانه زهرة النار، وبيان أنواع هذه الجمل، وإظهار براعة الشاعر في أسلوبه، من خلال امتطاء الجمل الاسمية حينًا، والفعلية أحيانًا أخرى، وذلك بما يخدم المعنى الذي يريد التعبير عنه. والقيام بتطبيقاتٍ عملية للنحو واللغة على الإنتاج الشعري للشاعر في ديوانه زهرة النار؛ مما يُظهر أهمية النحو في فهم النص واستجلاء معانيه. واستخدمتُ المنهج الوصفي التحليلي متمثلًا في اختيار عينات من ديوان زهرة النار للشاعر، ثمَّ تحليلها؛ لبيان الخصائص التركيبية للجمل والتراكيب اللغوية. وقد اقتضت طبيعة الرسالة أن تأتي في مقدِّمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة وفهارس فنية، أمَّا المقدمة، فقد تناولتُ فيها أهداف الموضوع وأهميته، وسبب اختياره. والخاتمة، وتشتمل على أهمِّ النتائج التي توصل إليها، وكان من أبرزها: أنَّه كانت يختار جملة اللغوية بعناية فائقة بما يخدم صوره الشعرية، حيث كان متنوعًا ومتنقلًا بين الجمل الفعلية تارةً والجمل الاسمية تارةً أخرى. أنَّ هذا التوافق الكبير بين المبنى والمعنى لديه كان حصيلة ثروته اللغوية والمعجمية والشعرية.

Abstract

The title of the research study is “The Construction of the Sentence in Abdullatif Abdul Halim’s Poetry – The Collection of Zahratunnar as a Sample”. The researcher aimed to explore the poet’s product of verse and describe his methodology in choosing the words and constructing the sentences. The main objectives of the research study are: Analyzing the verse language of Abdullatif Abdul Halim and emphasizing his strong style, especially he is a contemporary poet who maintains a close relation with the Arabic heritage and the typical Arabic culture. Thus, he brought both modernity and originality together. Analyzing the poet’s sentence construction in his collection “Zahratunnar” through classifying the different types of sentence and highlighting the proficiency in his style. Such excellence in style is achieved by employing both noun phrases and verbal phrases alternatively to precisely articulate the intended meaning. Exploring the application of language and its grammar on the poet’s collection “Zahratunnar”. Such application emphasizes the prominent role of grammar understanding the text and uncovering the meaning. The researcher used the descriptive analytical methodology after choosing certain samples from the poet’s collection “Zahratunnar”. The selected samples were analyzed to reveal the constructive attributes the sentences and the lingual structures. The research included the following parts: introduction, preface, four chapters, conclusion, and appendixes. The introduction presented the statement of purpose, the significance of the study, and justifying the selection. The conclusion included the findings interpreted by the researcher. The most significant findings were: The poet used to choose his sentence carefully to represent the verse figuration. For such representation, he alternatively wandered between noun and verbal phrases. The precise alignment between structure and meaning came as a result of the poet’s lingual, lexical, and poetic abundance.

قائمة المحتويات

صفحة العنوان	
ب	صفحة البسملة
ج	صفحة الاعتماد / Approval page
د	صفحة التحكيم / Viva committe
هـ	إقرار / Declaration
و	حقوق الطبع
ح	الشكر
ط	الإهداء
ي	الملخص
ك	Abstract
ل - م	قائمة المحتويات
١	المقدمة
١	مشكلة البحث
٢	أهمية البحث
٢	حدود البحث
٢	منهج البحث
٤	منهجية البحث
٤	تساؤلات البحث
٤	أهداف البحث
٥	الدراسات السابقة
٦	هيكلية البحث
٨	تمهيد
١٣	الفصل الأول - الجملة الخبرية
١٤	المبحث الأول - الجملة المثبتة: أمماطها ومكوناتها

المطلب الأول - الجملة الاسمية المطلقة: أنماطها ومكوناتها	١٨
المطلب الثاني - الجملة الاسمية المقيدة: أنماطها ومكوناتها	٣٠
المطلب الثالث - الجملة الفعلية: أنماطها ومكوناتها	٤٨
المبحث الثاني - الجملة المنفية: أنماطها ومكوناتها	٧٦
المبحث الثالث - الجملة المؤكدة: أنماطها ومكوناتها	٨٩
الفصل الثاني - الجملة الطلبية	٩٩
المبحث الأول - جملة النداء: أنماطها ومكوناتها	١٠٠
المبحث الثاني - جملة الاستفهام: أنماطها ومكوناتها	١٠٨
المبحث الثالث - الجملة في الأساليب الخاصة	١١٧
الفصل الثالث - الجملة الشرطية	١٢٥
المبحث الأول - الأنماط التركيبية للجملة الشرطية ومكوناتها	١٢٦
المبحث الثاني - قضايا الجملة الشرطية	١٢٦
المطلب الأول - القضايا التركيبية في الجملة الشرطية	١٢٦
المطلب الثاني - القضايا الدلالية في الجملة الشرطية	١٢٧
الفصل الرابع - مكملات الجمل	١٣٥
المبحث الأول - مكملات الجمل الفعلية	١٣٦
المبحث الثاني - المكملات المشتركة بين الجملتين الاسمية والفعلية	١٥٣
المطلب الأول - الأسماء التي تعمل عمل الفعل	١٥٣
المطلب الثاني - التوابع	١٦٧
الخاتمة	١٧٨
قائمة المصادر و المراجع	١٨٠

بناء الجملة في شعر عبد اللطيف عبد الحلیم (ديوان زهرة النار نموذجًا)

مقدمة:

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلام على المصطفى الأمين، نبينا محمد، ومن والاهُ وتبعه
إلى يوم الدين، وبعد:

هذا بحثٌ بعنوان: (بناء الجملة في شعر عبد اللطيف عبد الحلیم: ديوان زهرة النار نموذجًا) أحاولُ من خلاله تسليط الضوء على الإنتاج الشعري للشاعر، وإبراز طريقة نظمه للألفاظ وبناء الجمل، من حيث التقديم والتأخير، أو الانتقال والتنوع بين الجمل الاسمية، والفعلية، والظرفية، والشرطية، أو الربط بين الجمل، وأثر هذه التبدلات اللغوية في تكوين المعنى؛ ليظهر تفرُّده في التعامل مع المفردات اللغوية من معجمه الخاص والثري، ومعرفة مقدرته اللغوية وبراعته في النظم الشعري، وتكوين التركيب أو السياق اللغوي، "فاتصال النحو بالنص الشعري مجالٌ خصب، جدير بالبحث والدراسة المنهجية المتأنية، وهذا الاتصال يكشف عن كثيرٍ مما يزخرُّ به النحو العربيُّ من إمكاناتٍ تعبيرية، تُتيح للشاعر التصرف في الأساليب، وتمُدُّه بالتركيب المختلفة، والبدايل الأسلوبية المتنوعة، التي يختار من بينها ما يتناسب مع غرضه، ويتسق مع غايته"^(١).

وحيث إنَّ بناء الجملة ونظامها عند الشاعر أو الأديب يُعدُّ - فيما أحسبُ - مدخلاً جوهرياً لدراسة النصوص الأدبية، فسوف يعتمدُ الباحث عليها، من خلال الاستشهاد من ديوان زهرة النار للشاعر.

ولعلَّ من الأسباب التي دَفَعَت الباحث إلى تناول شعر عبد اللطيف عبد الحلیم خاصة، ما يتمتع به الشاعر المخضرم من مكانة عالية، ومنزلة رفيعة في الشعر العربي المعاصر.

- مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤلين التاليين:

١- ما نظام الجملة عند الشاعر المعاصر عبد اللطيف عبد الحلیم الذي حاول من خلاله

(١) ناصف، د. مصطفى، النحو والشعر (قراءة في دلالات الإعجاز)، ط ١، ص (٣٦).

التعبير عن أغراضه الشعرية ؟

٢- ما تأثير البيئة المصرية المعاصرة على بناء الجملة في شعره؟

- أهمية البحث:

تكمن الأهمية الأساسية للبحث في دراسة الإنتاج الشعري للشاعر المعاصر عبد اللطيف عبد الحليم، وتسليط الضوء على بناء الجملة لديه، حيث تمسك بالشعر العمودي، وكان له أسلوبه المتفرد ضمن بيئة اتسمت بالعامية أحياناً، وبنسق الشعر الحر أحياناً أخرى.

- حدود البحث:

الحدود المكانية: ديوان زهرة النار للشاعر عبد اللطيف عبد الحليم.

الحدود الزمنية: فترة إنتاج الشاعر حتى وفاته.

الحدود الموضوعية: بناء الجملة عند الشاعر.

- منهج البحث:

المنهج المستخدم: المنهج الوصفي التحليلي، متمثلاً في اختيار عينات من ديوان زهرة النار للشاعر، ثم تحليلها؛ لبيان الخصائص التركيبية للجمل والتراكيب اللغوية.

- منهجية البحث:

قسّمتُ فصولَ البحث اعتماداً على كتب النحو والمراجع الكثيرة التي - بفضلٍ من الله أولاً، ثم بتوجيهات أستاذي المشرف ثانياً - رجعتُ إليها، واطَّلعتُ على فهرسها في بداية كتابة الخطة البحثية، ثم انتقيتُ موضوعاتها.

وافترضتُ أنّ بحثي سيكون كتاباً مطبوعاً مستقبلاً؛ لذا بدأتُ بتعريفاتٍ سهلةٍ كتعريف الجملة، ووضّحتُ الفرق بينها وبين الكلام اعتماداً على أمهات المراجع.

ثمّ بدأتُ بالكتابة عن حياة الشاعر، ولم أجد ترجمةً لحياته، إلا في مواقع الشبكة العنكبوتية، ربما لعدم توفّر مراجعٍ أو دراساتٍ عن الشاعر، حيث إنني - رغم بحثي المتواصل في المكتبات المصرية - لم أعثر على دراسةٍ عنه، لدرجةٍ أنه في مقدمة أعماله الشعرية لم يذكر عن حياته إلا القليل، وقد تابعتُ البحث عن دراساتٍ تُترجم حياته في مرحلة ما بعد المناقشة أثناء التصويبات الأخيرة، لكن دون جدوى؛ وبناءً على ذلك أحسبُ أنني أول من تناول الشاعر بالدراسة والبحث؛ لذا كانت الجهود مضيئةً في قراءة كلّ قصيدة، ومحاولة استجلاء معانيها

بالرجوع إلى المعاجم، حيث لم ترد أيضاً مناسباتٌ غالبية قصائد الديوان؛ فكان الاجتهادُ منهجي، والسَّعي وراء كل لفظةٍ تقودني إلى المعنى الصحيح الذي أراده الشاعر، دأبي الدائم. ثم تناولتُ قصائد الشاعر - وفق ترتيب المحاور النحوية - واستخرجتُ منها الشواهد الملائمة، كما شرحتُ الأبيات بجهودٍ ذاتية؛ ورحتُ أربطُ بين بناء الجملة لديه وبين المعنى الذي أراد الوصولَ إليه في كل فكرةٍ أو صورةٍ رسمها في قصائده؛ لذا ظهرَ لي أنه من المناسب أن أربطُ بين الكلمات ومواقعها الإعرابية والمعاني البلاغية التي تخرج إليها؛ وخاصةً في حالات التقديم والتأخير، إذ "من الضروري أن نُقرّرَ أنَّ المعنى المستفاد في حالةٍ تقدّم الخبر يختلف عن المعنى الحاصل في حالة تأخّره، وقد درسَ البلاغيون أثر التقديم والتأخير في المعاني" (١). و باعتبار أنني أدرس وأبحث في النتاج الشعري لهذا الشاعر، فإنه من المفيد أن أسلّط الضوء على الصور البلاغية التي تكمل المعنى، وتوضّح تأثير بناء الجمل في تأكيد هذا المعنى؛ ولهذا فإنَّ النحوَ مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بعلوم البلاغة. ومن ناحيةٍ أخرى يبدو لي أنَّ الاقتصار في ذكر الأمثلة من القصائد في قالبٍ نحويٍّ صرفٍ سيجعل من البحث نسخةً مكررةً من أبحاثٍ سابقةٍ كثيرة، إلا أنَّ هذا الشرح والتحليل للقصائد وربط الرتبة النحوية للألفاظ بالمعاني البلاغية يزيد من قيمتها ويعطيها تفرّداً، ويجعل منها إضافةً في المكتبة النحوية العربية بثوبٍ جديد. بل لم أكتفِ بهذا، حيث ذهبتُ إلى المقارنة أحياناً مع شعراء آخرين، والإشارة إلى التضمنات التي جاءت في قصائد الشاعر من نتاجاتهم الشعرية، واستحضار التاريخ حيناً، حيث التعبير بالفعل الماضي - كما هو معلوم - يختلف عن التعبير بالفعل المضارع، وكذا الأمر في الجملتين الاسمية والفعلية، وطريقة التعبير بكلٍ منها. إذ وجدتُ في هذا ما يدعم التحليل النحوي في طريقة بناء الجملة - موضوع البحث - ويساعد على الوصول إلى فهمٍ أعمق للنصوص الشعرية التي جاءت ضمن بناءٍ نحويٍّ خاصٍ بالشاعر. ولم أكتفِ بما حمّلتُ نفسي فيه من عناء التحليل الموسيقيِّ العروضيِّ أحياناً والبلاغي في أحيانٍ أخرى، إذ كان إظهارُ تكامل صورة التشكيل النحوي في الديوان مُرادِي الذي سعيْتُ إليه، وإجابة عن أحد أسئلة البحث: هل تظهر أهمية النحو في فهم النص الشعري واستجلاء معانيه لدى الشاعر؟ وإنني لأرجو أن أكون قد أظهرتُ هذه الأهمية من خلال البحث كاملاً.

(١) أبو المكارم ، د. علي ، الجملة الاسمية، ط١، ص (٧٥).

- تساؤلات البحث:

- ١- هل استطاع الشاعر عبد اللطيف عبد الحلیم أن یجمع بین روح الأصالة والمعاصرة؟
- ٢- هل كان بناء الجملة محکمًا لدى الشاعر بما یخدم المعنى الذي یرید التعبير عنه؟
- ٣- هل تظهر أهمية النحو فی فهم النص الشعري واستجلاء معانيه لدى الشاعر؟
- ٤- هل يستحق الشاعر الوفاء من الدارسین، وهو الذي خدم اللغة العربية وتمسك بالشعر العمودي؟

- أهداف البحث:

لعلّ أبرز ما یهدف إليه البحث یتمثل فیما یأتی:

- ١- الوقوف على لغة الشاعر عبد اللطيف عبد الحلیم، وقوة السبك لديه، وخاصة أنه من الشعراء المعاصرين، وشديد الصلة بالتراث العربي والثقافة العربية الأصيلة، فجمع بين روح الأصالة والمعاصرة.
- ٢- دراسة بناء الجملة عنده من خلال قصائده في ديوانه زهرة النار، وبيان أنواع هذه الجمل، وإظهار براعة الشاعر في أسلوبه، من خلال امتطاء الجمل الاسمية حيناً، والفعلية أحياناً أخرى، وذلك بما یخدم المعنى الذي یرید التعبير عنه.
- ٣- القيام بتطبيقات عملية للنحو واللغة على الإنتاج الشعري للشاعر في ديوانه زهرة النار؛ مما يُظهر أهمية النحو في فهم النص واستجلاء معانيه.
- ٤- خدمة المكتبة العربية اللغوية بإضافة ما یثري اللغة والشعر، ويفتح الطريق أمام الباحثين لدراساتٍ مماثلة.
- ٥- الوفاء لشاعرٍ خدم اللغة العربية وتمسك بالشعر العمودي.
- ٦- بيان وسائل ترابط عناصر الجملة عند الشاعر.

الدراسات السابقة:

توفّر للباحث - بدعمٍ وتوجيه من المرشد العلمي - عددٌ من الدراسات السابقة التي أنارت أمامه الطريق للمضي في كتابة هذه الخطة، ولعلّ من أبرزها وفق التسلسل الزمني من الأحدث إلى الأقدم:

١- دراسة (زكريا إبراهيم زكي محمد): بناء الجملة في شعر الخنساء، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، مصر، (٢٠٠٦م).

٢- دراسة (أريج عبد الله عبد الغني نعيم): بناء الجملة الاسمية الخبرية في شعر الأحوص، رسالة ماجستير، (مكة المكرمة، جامعة أم القرى، ٢٠٠٥م).

٣- دراسة (صالح بن حمد بن محمد الفراج): بناء الجملة في رسائل النبي (صلى الله عليه وسلم)، رسالة دكتوراه، (مكة المكرمة، جامعة أم القرى، ٢٠٠٣م).

٤- دراسة (د. عودة خليل أبو عودة): بناء الجملة في الحديث النبوي الشريف في الصحيحين، ط ١ (عمّان، دار البشير، ١٩٩٠م).

٥- دراسة (سيد راضي علي عبد الرزاق): بناء الجملة العربية (دراسة تطبيقية على ديوان البهاء زهير)، رسالة ماجستير، (مصر، جامعة القاهرة، ١٩٨١م).

هيكله البحث:

العنوان: بناء الجملة عند الشاعر عبد اللطيف عبد الحلیم (دیوان زهرة النار نموذجًا).

اقتضت طبيعة البحث أن يأتي في مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة وفهارس فنية، أمّا المقدمة، فقد تناولت فيها أهداف الموضوع وأهميته، وسبب اختياره.

واختصّ التمهيدُ بتقديم ترجمة موجزة للشاعر عبد اللطيف عبد الحلیم ولشعره، ثم استعراض لعناوين القصائد في ديوانه (زهرة النار) مع إيجازٍ عن الفكرة الرئيسة في كلّ قصيدة.

وأما الفصول الأربعة فقد تضمّنت الموضوعات التالية:

ذكرتُ في الفصل الأول: الجملة الخبرية، وفيها ثلاثة مباحث:

المبحث الأول - الجملة المثبتة: أنماطها ومكوناتها، ويضم ثلاثة مطالب:

المطلب الأول- الجملة الاسمية: أنماطها ومكوناتها.

المطلب الثاني- الجملة الفعلية: أنماطها ومكوناتها.

المطلب الثالث- الجملة المنفية: أنماطها ومكوناتها.

المبحث الثاني - الجملة المنفية : أنماطها ومكوناتها.

المبحث الثالث - الجملة المؤكدة: أنماطها ومكوناتها.

وأما الفصل الثاني - الجملة الطلبية، وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول- جملة النداء: أنماطها ومكوناتها.

المبحث الثاني - جملة الاستفهام: أنماطها ومكوناتها.

المبحث الثالث- الجملة في الأساليب الخاصة.

والفصل الثالث- الجملة الشرطية، وفيه مبحثان:

المبحث الأول - الأنماط التركيبية للجملة الشرطية ومكوناتها.

المبحث الثاني - قضايا الجملة الشرطية، ويضم مطلبين:

المطلب الأول - القضايا التركيبية في الجملة الشرطية.

المطلب الثاني - القضايا الدلالية في الجملة الشرطية.

والفصل الرابع- مكملات الجمل، وفيه مبحثان:

المبحث الأول- مكملات الجمل الفعلية.

المبحث الثاني - المكملات المشتركة بين الجملتين الاسمية والفعلية.

المطلب الأول - الأسماء التي تعمل عمل الفعل.

المطلب الثاني - التوابع.

ثم أتيتُ بالخاتمة، وذكرتُ فيها أهم النتائج التي توصلتُ إليها، حيثُ ربطتُ بين النتائج وبين

أسئلة البحث وأهدافه، مع تحقيق نتائج أخرى، ثم الفهارس المتنوعة.

- تمهيد:

نبذة عن الشاعر الدكتور عبد اللطيف عبد الحلیم عبد الله^(١):

- ولد عام (١٩٤٥م) في قرية طوخ دلكة - محافظة المنوفية.
- حفظ القرآن الكريم في التاسعة من عمره، ثم التحق بالمعهد الأزهرى بشبين الكوم، ثم بالمعهد النموذجي للأزهر بالقاهرة، ثم التحق بكلية دار العلوم وتخرج فيها (١٩٧٠م) ثم حصل على الماجستير (١٩٧٤م)، ودكتوراه الدولة بتقدير ممتاز من جامعة مدريد (١٩٨٣م).
- تدرّج في وظائف التدريس بكلية دار العلوم حتى أستاذ مساعد، وأُعير إلى جامعة السلطان قابوس، ثم عاد أستاذاً بكلية دار العلوم.
- رئيس مجلس إدارة جمعية العقاد الأدبية (١٩٨٥ - ١٩٨٨م)، وعضو اتحاد الكتاب، وجمعية الأدب المقارن.
- نشر شعره في صحف الوطن العربي ومجلاته، وكتب مقدمات لبعض السلاسل الأدبية في الشعر والقصة.
- دواوينه الشعرية: الخوف من المطر (١٩٧٤م)، و لزوميات وقصائد أخرى (١٩٨٥م)، و هدير الصمت (١٩٨٧م)، و مقام المنسرح (١٩٨٩م)، و أغاني

(١) <http://www.albaptainprize.org/Encyclopedia/poet/0969.htm>

وانظر: عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

العاشق الأندلسي (١٩٩٢م)، وزهرة النار (١٩٩٨م).

- أعماله الإبداعية الأخرى : ترجم مسرحية خاتمان من أجل سيدة (١٩٨٤م) وقصائد من إسبانيا وأميركا اللاتينية (١٩٨٧م)، وإبداعات أخرى.
- مؤلفاته، منها: المازني شاعراً - شعراء ما بعد الديوان - في الشعر العماني المعاصر.
- حصل على جائزة الدولة التشجيعية في الترجمة الإبداعية (١٩٨٧م)، وجائزة مؤسسة البابطين للإبداع الشعري عن أفضل ديوان عام (٢٠٠٠م)، وترجم بعض شعره إلى الإسبانية والفرنسية.
- ويعد الراحل من أشهر شعراء العمود الشعري، وكان شاعرًا، وناقداً، وأستاذًا أكاديميًا.

- ديوان الشاعر:

جاء الديوان في حوالي (٥٥) خمس وخمسين صفحة تقريبًا، من الصفحة (٢٢٥ إلى ٢٨٠) في كتابه (الأعمال الشعرية الكاملة)، وتضمّن (١٥) خمس عشرة قصيدة، تشابهت أغلبها في وزنها العروضي، ولا غرابة عند الشاعر، إذ جعل ديوانه (مقام المنسرح) كاملاً على بحرٍ عروضيٍّ واحد (البحر المنسرح)، وكذا جاءت أغلب قصائده في ديوانه (زهرة النار) على وزن (مجزوء البحر البسيط)، باستثناء قصيدته (موشحة مصرية) على (البحر السريع) بينما جاءت قصيدته (ليلي المريضة بالعراق) على (مجزوء الرمل) وقصيدته (نمط صعب مخيف) على (بحر الرمل) وقصيدته (وهم) على (البحر الخفيف) وكانت عناوينها وفق ما يأتي:

- القصيدة الأولى بعنوان: زهرة النار، يتحدث من خلالها عن النار التي تشتعل في قلب الشاعر من الواقع الذي يعيشه والغربة التي يحسُّ بها في مجتمعه.
- القصيدة الثانية بعنوان: القوس (مهدة إلى أ. ع حجازي)، يتحدث عن براعة المخاطب الأديب المصري الكبير أحمد حجازي في انتقاء حروفه، وكأنه يتصيدها لتلائم معانيه، ثم ينتقل ليتحدث عن نفسه وبراعته في اصطيد الكلمات وخبرته، إذ يمتلك أدواته اللغوية الغزيرة، ويربط إرثه واحترافيته في صيد الحروف والكلمات ببراعة الشمّاح المشهور بقوسه التي لا تخب.
- القصيدة الثالثة بعنوان: جمرة، يتحدث من خلالها عن النار والرماد الذي يشتعل في القلوب، ويستنهض الهمم لإشعال نار الثورة على الواقع المظلم الظالم.
- القصيدة الرابعة بعنوان: موشحة مصرية، يُظهر من خلالها تأثره بالبيئة المصرية والتاريخ، من خلال العودة إلى الماضي وصوره القائمة في عصر المماليك بمصر إلى بغداد، ويربطه بالذلل الذي يعيشه العرب في العصر الحاضر.
- القصيدة الخامسة بعنوان: سارة (ابنة الشاعر)، يخاطب ابنته (سارة) ويرى الأمل والتفاؤل في ابتسامتها البريئة التي تبعث في قلبه سرورًا لا حدود له، لتعوضه عن مشاعر الحزن في الواقع المؤلم.
- القصيدة السادسة بعنوان: ليلي المريضة بالعراق (إلى نازك الملائكة)، يوجّه قصيدته إلى الشاعرة العراقية (نازك الملائكة)، والمعاناة التي تعيشها تحت الظلم

المجتمعى، ويربط بينها وبين ليلى العامرية، وحببها قيس بن الملوح، ويربط بين عجزه عن مساعدتها كعجز قيسٍ عن مُداواة حبيبته ليلى.

- القصيدة السابعة بعنوان: (رسالة إلى أبي حيان التوحيدي)، يخاطب الفيلسوف

والمفكر التوحيدي؛ ليقارنَ بين عُربته التي يعيشها الآن مع غربة التوحيدي في مجتمعه آنذاك، ويطلب منه العفو والعتذار على الضعف أمام الواقع الذليل الذي يعيشه اليوم.

- القصيدة الثامنة بعنوان: لو أنّ عمري مئة (من الزوميات)، يتوقُّ الشاعر في هذه

القصيدة أن يعيشَ عمرًا مديدًا يصل إلى مئة سنة مملوءةً بالحبّة، وينتابه القلق إذ وصلَ الخمسين من عمره ولم يُحقِّقْ أمنيته.

- القصيدة التاسعة بعنوان: عينان، طابع القصيدة الغزل، مع ربطه بعشق الوطن،

وفيها محاكاة لقصيدة الشاعر العراقي (بدر شاكر السياب).

- القصيدة العاشرة بعنوان: لزومية إلى أبي فهر في عيد ميلاده التسعين، يهدي

قصيدته إلى الكاتب واللغوي القدير الأستاذ محمود محمد شاكر، ويشيد بعطاءه الذي

لا ينضب في خدمة اللغة العربية، ويشير إلى طموحه الذي لا يعرف المستحيل، كطموح الشاعر المتنبي.

- القصيدة الحادية عشرة بعنوان: نمطٌ صعبٌ مخيف، يتحدث عن الحب والهوى في

الخمسين من عمره، يريد أن يعيش العشق، دون الاكتراث بآراء الآخرين.

- القصيدة الثانية عشرة بعنوان: المتنبي في ديوان كافور، في هذه القصيدة يربط بين

الذل الذي عاشه المتنبي في قصر كافور الإخشيدي، والذل الذي يعيشه الشاعر اليوم، إذ يمدح في شعره من يستحقُّ الهجاء، لكنَّ ضعفه يجبره على واقعه المرِّ.

- القصيدة الثالثة عشر بعنوان: انتظار، يتحدث فيها عن قسوة وألم الانتظار في واقعٍ مظلمٍ هدَّ من قوته وأضعفه، وجعل قلبه في وحشةٍ، والليلَ سرمدياً، والظنون تغلب على تفكيره.

- القصيدة الرابعة عشر بعنوان: وهم، يعيش إحساساً عميقاً بالوهم، إذ كان يظنُّ أنَّ آماله ستتحقق، لكنَّ اليأسَ واليأسَ توأمانِ يتغلغلانِ في أعماقه.

- القصيدة الخامسة عشر بعنوان: مراثية إلى أبي فهر، موضوعها رثاء اللغوي الكبير محمود محمد شاكر، فقيد العربية، وتعداد مناقبه الكثيرة، وجهوده الحثيثة في خدمة لغة القرآن.

الفصل الأول

الجملة الخبرية

المبحث الأول - الجملة المثبتة: أنماطها ومكوناتها، ويضم ثلاثة مطالب:

المطلب الأول- الجملة الاسمية: أنماطها ومكوناتها.

المطلب الثاني- الجملة الفعلية: أنماطها ومكوناتها.

المطلب الثالث- الجملة المنفية: أنماطها ومكوناتها.

المبحث الثاني - الجملة المنفية : أنماطها ومكوناتها.

المبحث الثالث - الجملة المؤكدة: أنماطها ومكوناتها.

المبحث الأول - الجملة المثبتة: أتماطها ومكوناتها.

الجملة في المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب أن الجملة : واحدة الجمل، وهي جماعة الشيء، أو هي الجماعة من كل شيء بكماله من الحساب وغيره^(١).

الجملة في المفهوم الاصطلاحي:

تحدث النحاة عن تعريف الجملة منذ القديم، ومنهم من أوردتها بمعنى الكلام، لكنهم ميّزوا بين نوعين من التراكيب، هما : التركيب الاسمي، والتركيب الفعلي.

فجاء في الكتاب : هذا باب المسند والمسند إليه، وهما ما لا يغيي واحدٌ منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدءاً. فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه. وهو قولك: عبدُ الله أخوك، وهذا أخوك. ومثل ذلك: يذهب عبد الله، فلا بدّ للفعل من الاسم، كما لم يكن للاسم الأول بدءٌ من الآخر في الابتداء^(٢).

وفرق ابن هشام بين الكلام والجملة، ويبيّن " أنّ الكلامَ أخصُّ منها، لا مرادف لها"^(٣) ووضح أنّ الجملة تنقسم إلى اسمية، وفعلية، وظرفية.

و ورد تعريف الجملة بأنها: "إنّ الجملة في أقلِّ صورها هي أقلُّ قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر، فإذا سأل القاضي أحد المتهمين قائلاً: من كان معك وقت ارتكاب الجريمة؟ فأجاب: زيد، فقد نطق هذا المتهم بكلام مفيد في أقصر صورهِ"^(٤)

وقال صاحبُ المفصل: "الكلامُ هو المركب من كلمتين أُسندت إحداهما إلى الأخرى، وذلك لا يتأتى إلا في اسمين، كقولك: زيدٌ أخوك، وبشرٌ صاحبك، أو في فعلٍ واسم، نحو قولك: ضربَ زيدٌ، وانطلق بكرٌ، وتُسمّى الجملة"^(٥). وقيل: "الكلام قولٌ دالٌّ على نسبةٍ

(١) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، (١٢٨/١١).

(٢) سيبويه، الكتاب، ط (٣)، (٢٣/١).

(٣) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، د.ط، (٤٣١/٢).

(٤) أنيس، د. إبراهيم، من أسرار اللغة، ط ٧، ص (٢٧٦).

(٥) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د.ط، ص (٣٢).

إِسْنَادِيَّةٌ، وهو طلب نحو "اضرب" و"لا تضرب" وخبر نحو "زيدٌ قائمٌ" وإنشاء نحو "بِعْتَ"^(١).
وفسّر ابن يعيش هذا القول: "وهذا إشارة إلى التركيب الذي ينعقد به الكلام، ويحصل
منه الفائدة، فإن ذلك لا يحصل إلا من اسمين نحو (زيد أخوك)، أو من فعل واسم نحو (قام
زيد) ولا يتأتى من فعلين، كما لا يتأتى من فعل وحرف، ولا حرف واسم"^(٢). والكلام ما
تضمّن من الكلمِ إسنادًا مفيدًا مقصودًا لذاته^(٣). وهو الذي يتركّب منه قولٌ مفيدٌ^(٤). وهو
التطبيق الصوتي، والمجهود العضوي الحركي الذي تنتج عنه أصوات لغوية معينة^(٥).

لكنّ ابن هشام قال: "أنّ الكلام أخص في الجملة .. والصواب أنّها أعمُّ منه، إذ شرطه
الإفادة، بخلافها، ولهذا تسمّعهم يقولون: جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، وكل ذلك
ليس مفيدًا، فليس بكلام"^(٦).

و وافقه السيوطي: "والجملة قيل تُرادف الكلام، والأصح أعم لعدم شرط الإفادة"^(٧).
ومن اللغويين الذين يتبعون القدماء الباحث عباس حسن، إذ يقول^(٨): "الكلام (أو الجملة)
هو ما تركّب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل". مثل: أقبَلٌ ضيف. فازَ طالبٌ
نبيه. لن يهملَ عاقلٌ واجبًا. فلا بدّ في الكلام من أمرين معًا، هما التركيب، والإفادة
المستقلة".

وهكذا "فالجملة لا بد أن تفيد معنى ما، وإلا كانت عبثًا. فلو ترتبت كلمات ليس بينها
ترابط يؤدي إلى إفادة معنى ما، لم يكن ذلك كلامًا، فلو قلت: (سوف محمد حضر) أو
(سمع نام لم) أو (ما خالد منطلقاً أبوك) أو (السماء يحضر محمد) لم يفد ذلك شيئاً"^(٩).

(١) نحر، د. هادي، شرح اللوحة البدرية في علم اللغة العربية لابن هشام الأنصاري، د.ط، (٢٦٥/١).

(٢) ابن يعيش، شرح المفصل، د.ط، (٢٠/١).

(٣) أبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، ط ١، (٢٣/١).

(٤) فوال، د. عزيزة، المعجم المفصل في النحو العربي، ط ١، (٨٣٢/٢).

(٥) حسان، د. تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ط ٣، ص (٣١-٣٢).

(٦) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، د.ط، (٤٣١/٢).

(٧) السيوطي، جلال الدين، همع الهوامع شرح جمع الجوامع، د.ط، (١٢/١).

(٨) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٠، (١٥/١)، وانظر: ميغري، د. منصور مبارك، نظام القول في العربية:

الخصائص التركيبية والدلالية والتداولية، ط ١، ص (٤٦).

(٩) السامرائي، د. فاضل صالح، الجملة العربية والمعنى، د.ط، ص (٧).

فلا بد للجملة أن يكون لها معنى دلالي، يقود إليه التركيب الصحيح للكلمات ضمن سياق الجملة. وأحسب أن الجرجاني قد أشار إلى هذا المعنى بقوله^(١): "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهاجه التي تُهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تُحِلَّ بشيء منها". ويبدو للباحث أن مهمة اللغوي تتمثل في دراسة الجملة، من حيث أنواعها، والعلاقات الإسنادية فيها، وملاحظة العلاقات بين الألفاظ والمعاني التي تؤدي إليها.

حيث دراسة الظاهرة اللغوية في شعر ديوان (زهرة النار) للشاعر عبد اللطيف عبد الحليم، والتركيز على المستوى التركيبي في اللغة الذي "يعالج عملية انتظام الكلمات في جمل، فيهتم بدراسة نظام الجملة وتحليلها، وبيان العلاقات النحوية التي تربط بين عناصرها المختلفة، كما يدرس أنواع الجمل من إثبات، أو نفي، أو استفهام، أو غير ذلك"^(٢). وهذا ما يُسمى بالدلالة النحوية، إذ "يحتّم نظام الجملة أو هندستها ترتيباً خاصاً، لو اختلَّ أصبح من العسير أن يُفهم المراد منها"^(٣). ولا يخفى أن "ألفاظ اللغة من حيث دلالتها أنواع ثلاثة، هي: المتباين، والمشارك، والمترادف"^(٤).

ولعلّ ما يميّز شاعرنا عبد اللطيف عبد الحليم أنه سارَ على نهج القدماء في شعره، ومن هنا سبب تركيز الباحث على بناء الجمل لديه؛ لاستجلاء طريقة السبك في شعره، ذلك أن "بناء الجملة هو الذي يُظهر عبقرية الشاعر، ويكشف تفرّده وامتيازه"^(٥) و "إنّ الوقوف على المعاني النحوية وفعاليتها في القصيدة محاولة لطرق أهم أبوابها للولوج في عالمها"^(٦) إذ يُعدُّ الشعر مدخلاً مهماً لدراسة اللغة "وليس شيءٌ من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر"^(٧). "وليس ما يقوم به الشاعر في سبيل بناء قصيدته عبثاً، ولكنه يجري - أثناء

(١) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، د.ط، ص (١٢٧).

(٢) مذكور، د. عاطف، علم اللغة بين القديم والحديث، ط ١، ص (٨٤).

(٣) أنيس، د. إبراهيم، دلالة الألفاظ، ط ١، ص (٤٨).

(٤) ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، د.ط، ص (٩٦-٩٧).

(٥) حماسة، د. محمد، بناء الجملة العربية، ط ١، ص (٣١١).

(٦) حماسة، د. محمد، اللغة وبناء الشعر، ط ١، ص (٢٥).

(٧) العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط ٢، ص (١٢٦).

بناء قصيدته - موازنة دقيقة بين عددٍ من التراكيب، ويكون في ذهنه عددٌ من البدائل اللغوية، وأنماط متعدّدة من التراكيب، وفي النهاية يختار منها جميعاً ما يرتضيه ويقدمه في قصيدته. فهو يعني ما يقول، ويقصده على الهيئة التي جاء بها في مواءمةٍ فدّةٍ بين النظام اللغوي العام، والإبداع الشعريّ الخاص^(١).

وهكذا يبدو للباحث أنّ الشعرَ يمثلُ مطيئةً أخذت لمفردات لغتنا الجميلة، يوضّح قدرتها على التعبير عن معاني متنوّعةٍ بصورٍ مختلفةٍ، ضمن سياقاتٍ متفرّدةٍ عند كلّ شاعرٍ، وفقاً لمخزونه اللغوي واللفظي.

فهناك تألّفٌ بين النسيج الشعري وبناء الجملة، ويشير إلى هذا المعنى الدكتور محمد حماسة قائلاً: "يتألّف النظام النحوي في العربية مع النسيج الشعري فيها تألّفاً عظيماً، ويظهر بناء الجملة مرونةً فائقةً في قابليته للتشكيل الشعريّ على اختلاف بحوره، وتعدّد قوافيه. والنسيج الشعري من جانبه يطوّع بناء الجملة للأوزان والقوافي. والوزن الشعري في حقيقة أمره يقوم على توالٍ منظم للمقاطع الصوتية، بحيث يكون لكل وزنٍ خاص، مما اصطُح على تسميته بالبحر، نظامٌ مخصوصٌ في تتابع هذه المقاطع الصوتية"^(٢). حيثُ تتناسب بعض البحور مع أغراضٍ شعريةٍ دون غيرها، وذلك بما تضيفه من موسيقى تُشيع الحزن أو الفرح أو الفخر في القصيدة.

ومن هنا تبرز أهمية دراسة بناء الجملة، إذ تمثلُ كشفاً دقيقاً يقف بنا على حقائق محدودة في تحليل ووصف الملامح الأسلوبية الخاصة في أدب كل أديب، وشعر كل شاعر، وفكر كل مفكر، وفقه كل فقيه إلى آخر حقول المعرفة العظيمة والزاهرة.

(١) حماسة، د. محمد، بناء الجملة العربية، ط ١، ص (٣١٢).

(٢) المرجع السابق، ص (٣٢٥).

المطلب الأول- الجملة الاسمية المطلقة : أنماطها ومكوناتها.

الجملة الاسمية هي: "التي صدرها اسم، كزيد قائم، وهيئات العقيق، وقائم الزيدان"^(١). وأما الأستاذ الدكتور علي أبو المكارم فإنه يستخدم مصطلح الجملة الاسمية في التراث النحوي للإشارة إلى أنواع متعدّدة من الجملة العربية، تجتمع معاً في أنه يتصدرها الاسم مع وقوعه ركناً أساسياً فيها، ومقتضى التصور أنه لا عبء بالعناصر غير الإسنادية التي لا تقع ركناً من أركان الجملة، سواء أكانت أسماءً أم أفعالاً أم حروفاً، وتتكون الجملة الاسمية من مبتدأ وخبر، أو مبتدأ ومرفوع سدّ مسدّ الخبر، أو ما كان أصله المبتدأ والخبر"^(٢).

فمن أهم سمات الجملة الاسمية "صلاحيتها للنسخ"^(٣)، فالجملة غير المنسوخة يمكن اصطلاح (الجملة المطلقة) عليها، للدلالة على أنّ العملية الإسنادية تؤدي وظيفتها دون دخول ناسخٍ عليها"^(٤). " أو للإشارة إلى أنّ العملية الإسنادية فيها تؤدي وظيفتها دون قيودٍ عليها"^(٥).

- تعريف المبتدأ:

عرّفه ابن جني فقال: "اعلم أنّ المبتدأ كلُّ اسم ابتدأته وعرّيته من العوامل اللفظية وعرضته لها، وجعلته أولاً لثانٍ يكون الثاني خبراً عن الأول، ومسنداً إليه، وهو مرفوع بالابتداء، تقول: زيدٌ قائمٌ، ومحمدٌ منطلقٌ، فزيدٌ ومحمدٌ مرفوعان بالابتداء، وما بعدهما خبر لهما"^(٦). ويرى الأستاذ الدكتور علي أبو المكارم أنّ المبتدأ: "اسم، معين الدلالة، مرفوع، مجرد من

(١) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، د.ط، (٤٣٣/٢). وانظر: أيوب، د. عبد الرحمن، دراسات نقدية في النحو العربي، د.ط، ص (١٢٥).

(٢) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، د.ط، ص (١٩ - ٢٠). وانظر: حماسة، د. محمد، وآخران، النحو الأساسي، ط١، ص (٨).

(٣) النسخ: مصطلح ارتبط في تصوّر النحاة بالتغيّر الذي يصيب الحالة الإعرابية. / انظر: أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، د.ط، ص (٩٩).

(٤) عثمان، علي جمعة، نظام الجملة في شعر الحماسة من حماسة أبي تمام، د.ط، ص (٢١).

(٥) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط١، ص (٢٤).

(٦) ابن جني، اللمع في العربية، ط١، ص (١٠٩).

العوامل اللفظية، غير الزائدة وشبهها، وقع مسنداً إليه، يكون مع خبره جملة^(١). و"هو الاسم، أو ما في تقديره، المجرول أول الكلام لفظاً أو نيةً على الوصف المتقدم"^(٢). والخبر هو "المسند الذي تتّم به مع المبتدأ فائدة"^(٣). كما يُقصد به "الطرف الإسنادي المكمل الجملة المقابل للمبتدأ فيها"^(٤)، أي يمثل الجزء المكمل للجملة، وقيل: "هو الجزء المستفاد من الجملة الابتدائية"^(٥).

أحكام المبتدأ:

إنَّ أهمَّ أحكام المبتدأ - باختصار - عند النحاة: "الاسمية، والرفع، وتعيين الدلالة، والإسناد إليه"^(٦).

ويرى جمهور النحاة أنَّ أهمَّ أحكام الخبر أربعة، هي^(٧): الرفع، والإفادة، والإسناد إلى المبتدأ، وعدم الاستغناء عنه". والمبتدأ والخبر مرفوعان، وذهب سيويوه وجمهور البصريين "أنَّ المبتدأ مرفوع بالابتداء، وأنَّ الخبر مرفوع بالمبتدأ"^(٨).

وأما المثبتة: من الإثبات، "والإثبات ضد النفي، وهو الحكم بوجود الأمر وضده النفي"^(٩).

وكما مرَّ معنا، فإنَّ الجملة الاسمية تتكوّن من ركنين أساسيين: المبتدأ، والخبر. وأما الخبر فيكون مفرداً، أو جملة: اسمية أو فعلية، أو يكون شبه جملة: ظرفاً أو جارّاً ومجروراً.

(١) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (٣٣).

(٢) ابن عصفور، المُقَرَّب، ط ١، ص (٨٨).

(٣) ابن هشام، شرح قطر الندى وبل الصدى، ط ١، ص (٢٠٢).

(٤) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (٤٦). وانظر: نحله، د. محمود أحمد، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، د. ط، ص (٩٠).

(٥) ابن عصفور، المُقَرَّب، ط ١، ص (٨٨).

(٦) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (٤٨).

(٧) المرجع السابق، ص (٤٨).

(٨) عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ط ١، (١٨٨/١).

(٩) يعقوب، أميل، موسوعة النحو والصرف، د. ط، ص (١٧).

الترتيب في الجملة الاسمية:

يرى جمهور النحاة أنّ للعلاقة بين المبتدأ والخبر من حيث الترتيب ثلاث حالات، هي:

- الأولى: وجوب تقديم المبتدأ على الخبر.
- الثانية: وجوب تأخر المبتدأ عن الخبر.
- الثالثة: جواز الأمرين. (١)

أولاً- حالات تقدّم المبتدأ على الخبر وجوباً:

- ١- إذا كان المبتدأ له الصدارة، أي واجب التقدّم في صدر الجملة. نحو قولك: مَنْ مسافرٌ؟ هنا: مَنْ اسم استفهام لذلك يجب تقديمها على الخبر. وكذا في الاسم المقترن بلام الابتداء (٢).
- ٢- إذا كان المبتدأ محصوراً في الخبر. نحو قوله تعالى: "إنما أنت نذيرٌ" (٣). فقد حصرَ المخاطب - الرسول عليه الصلاة والسلام - في كونه نذيراً.
- ٣- أن يخاف التباس المبتدأ بالخبر. كقولك: محمد صديقي، وصديقي محمد، فإنَّ المبتدأ في كل من المثالين هو المتقدّم والخبر هو المتأخر.
- ٤- إذا كان المبتدأ ضمير متكلم أو مخاطب مُخبراً عنه بالذي وفروعه، وقد عاد الضمير إلى المبتدأ مطابقاً له، نحو: أنا أُقرّرُ ما يجبُ عمله.
- ٥- إذا كان المبتدأ مفصلاً من الخبر بضمير الفصل، نحو قوله تعالى: "وأولئك هم المفلحون" (٤).
- ٦- إذا كان المبتدأ دالاً على الدعاء، نصرٌ ترفرفُ أعلامه فوق ربوعكم.
- ٧- إذا كان الخبر متعدّداً، نحو: هندُ طالبةٌ موظفةٌ.
- ٨- عند خشية التباس المبتدأ بالتأكيد، نحو: أنا قمْتُ، وأنت تقومُ (٥).

(١) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (٦٧-٦٨).

(٢) سيبويه، الكتاب، ط (٣)، (١٢٧/٢).

(٣) سورة هود، من الآية (١٢).

(٤) سورة البقرة، من الآية (٥).

(٥) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (٧٠).

ثانياً- حالات تقدّم الخبر على المبتدأ وجوباً:

- ١- إذا كان الخبر له الصدارة، نحو: أين الكتاب؟ وكيف حالك؟
- ٢- إذا كان الخبر محصوراً في المبتدأ، بـ (إنما) باتفاق النحويين، نحو: إنما صديق محمد، فقد حصرت الصداقة في محمد، ولو تقدم المبتدأ لانعكس المعنى.
- ٣- إذا اتصل بالمبتدأ ضميرٌ يعود على شيءٍ في الخبر^(١)، نحو قول الشاعر (من البحر الطويل):

أهابك إجلالاً وما بك قدرة *** عليّ ولكن ملء عين حبيئها^(٢)

ثالثاً- جواز التقدّم والتأخّر:

أجاز النحويون - في غير الحالات السابقة التي يجب فيها التزام الترتيب - أن يتقدم المبتدأ على الخبر وأن يتأخر عنه، مع ملاحظة أنّ تقدّم المبتدأ هو الأصل، فلا يجوز العدول عن هذا الأصل إلا لسببٍ بلاغيّ^(٣).

وفيما يأتي عرضٌ لحالات الجملة الاسمية - دون تفصيلٍ في القضايا النحوية- من خلال بناء الجملة في ديوان (زهرة النار) للشاعر عبد اللطيف عبد الحلیم، حيث سأتناول بدايةً الجمل الاسمية المطلقة الواردة خلاله.

(١) سيبويه، الكتاب، ط (٣)، (١٢٧/٢)، وانظر: ابن يعيش، شرح المفصل، د.ط، (٩٢/١).

(٢) الشاهد فيه: قدّم ملء عين وجوباً، وأخّر المبتدأ حبيئها لاشتماله على الضمير العائد على كلمة في الخبر المتقدم. والقائل: مجنون ليلي قيس بن الملوح. انظر: السيد، د. عبد الحميد، شرح الأشموني لألفية ابن مالك، د.ط، (٢٠٣/١).

(٣) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (٧٥).

نماذج من الجملة الاسمية المطلقة في ديوان (زهرة النار):

في القصيدة الأولى من الديوان، جاءت بعنوان (زهرة النار) وردت : جملة اسمية مطلقة في قوله^(١):

تلك بقاياك التي لا تني * * * يزيدُها البُعد بنا لهفا

فيبدأ الشاعر باسم الإشارة (تلك: المسند إليه) لتوضيح معاني ما سبق من الأبيات، حيث تضمّنت حركة واستمرار من خلال التعبير بالأفعال (عودي، وعانقي، تشاءبي، تحثري ...) ويأتي التعبير بالجملة الاسمية هنا بعد صورٍ مفعمة بالأفعال والحياة؛ ليُعبر عن سبب تلك الحركة المستمرة.

وفي قصيدة (القوس) تبدو الجملة الاسمية المطلقة في قوله^(٢):

تبيت للحرف بالوصيد، ولا * * * تلقاه إلا والنار مُشتعلة

فالمسند إليه: النار، والمسند: مشتعلة، فجاء هذا التعبير ليؤكد ثبات حالة العذاب التي يعيشها الشاعر.

ويتابع قوله :

وربما تتقيّه، تحتال وفي * * * اصطياده، والشباك محتتلة

فالمسند إليه: الشباك، والمسند: محتتلة، جاء بها ليوضح الحالة الصعبة التي يعيشها الشاعر في لحظات المخاض الشعري.

وفي قوله من القصيدة ذاتها:

أنا حفيدُ الشمّاخ أهداني * * * القوس، وروحي بالقوس متصلة

فالمسند إليه : (أنا) ضمير المتكلم، والمسند: حفيد. حيث أراد التعبير عن احترافيته، وعن ثقافته، فيضيف المسند إلى (الشمّاخ) لتأكيد هذه الخبرة، ثم يتابع في إبراز هذه الصفة من خلال الجملة الاسمية الأخرى: (روحي بالقوس متصلة).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٠).

وفي قصيدة (جمرة) ^(١) :

فكلُّنا أقطع اللسان، يرى * * * الأغمم ^(٢)، داست نعاله بلده

وكلُّنا شائه الضمير، نرى * * * القيد وساماً، وعُهرنا رشده

فالمسند إليه في البيتين واحد: كلُّنا، ثم يأتي المسند (أقطع) مضافاً إلى (اللسان) ليُعبر عن حالة الضعف والخنوع الذي نعيشه، ويؤكد هذا المعنى من خلال إضافة المسند: شائه إلى (الضمير) في البيت الثاني، فيرسم واقعاً مؤلماً، من خلال ألفاظه الجزلة، وطريقة بناء الجملة وتركيبها التي تساعد القارئ على جلاء المعنى.

وفي قصيدته (موشحة مصرية) يبدو هذا النوع من الجمل، من مثل قوله ^(٣):

والمدى

فرنجةٌ مدُّوا إليه اليدا

لا جدى

بل كلَّ قيدٍ، روضَ المقودا

"بغددا"

الأمة، أمسى ذها السيدا

في هذه الموشحة يستخدم الشاعر بناءً جديداً للجمل، يتناسب مع طبيعة الموشح؛ ليؤكد لنا ما جاء به الدكتور محمد حماسة ^(٤) "إنَّ بناء الشعر لا يقوم إلا على بناء جملة المسلوكة في وزنه وقوافيه وموسيقاه".

فالمسند إليه في الموشح: المدى، والمسند: فرنجة، جاءت الجملة - كما يبدو للباحث - في بناء خاص يتناسب مع وزن الموشح؛ ليقدِّم لنا المعنى المراد في ثوبٍ جديدٍ يعكس مقدرة الشاعر اللغوية من ناحية، وتمكُّنه العروضي من ناحيةٍ أخرى، والذي يُعطي إيقاعاً مختلفاً للكلمات، يُساهم - دون شك - في إبراز المعنى الكئيب التي تعيشه الأمة.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٦).

(٢) الأغمم: من لا يفصح شيئاً (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د. ط، باب الميم، فصل الغين، ص (١٠٣٠).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٠).

(٤) حماسة، د. محمد، بناء الجملة العربية، ط ١، ص (٣١٢).

ويعمضي الشاعر في تصوير هذا المعنى السوداوي بنجاح، من خلال عقد التشابيه التي تزيد من جلاء الصورة الشعرية^(١):

فالصبيُّ

من غمراتِ القهرِ كالأشيبِ

ويذكرنا - من خلال هذه الصورة - بطريقةِ رصفِ المفرداتِ في السياقِ الشعريِ بالموشحاتِ الأندلسيةِ.

فالصبيُّ: المسند إليه، والأشيب: المسند (شبه الجملة). وهذه الصورة تبرز الحالة القائمة التي تعيشها الأمة اليوم.

ثمَّ ينتقل بنا الشاعر إلى إشراقة أمل، من خلال قصيدته " سارة " المليئة بالأفعال والحركة والأصوات؛ ليرسم لنا صورةً رائعةً لابنته " سارة " بقوله^(٢) :

" سارة " قطرُ الندى، وسالفةُ * * * الفجرِ، وذوبُ الأصيلِ والسَّحرِ

فأبني صورةً رائعةً تجمعُ بين وقتين متناقضين من اليوم (السَّحر، والفجر، فالأصيل). ويبدأ الجملة: " سارة ": المسند إليه، تشبه " قطر الندى ": المسند. وهو تشبيهٌ بليغٌ، تتناسبُ مفرداته مع طبيعة موضوع القصيدة، بما تفوح من عواطف الأبوة.

ومن قصيدته " ليلي المريضة بالعرق "، قوله^(٣):

والطبيب الأصبم * * * بات مثل الصنم

قيسُ ساغ الهوان * * * بالجنون المرِّ

يتحسّر الشاعر على ما ألمَّ بالعراق من مصائب كبيرة؛ فراح يصوّر الحالة المأساوية التي يعيشها العراق، ويفضح عشقه له، فيمزج بين قيس^(٤) ليلي وبينه، حيث تمنى قيس - في الماضي - أن يكون طبيباً ليلي، واليوم شاعرنا العاشق لهذا البلد العربي العريق يصوّر مأساة أهله، وانصراف الأشقاء العرب عن مداواة جروحهم في صورة رائعة.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٢).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥٠ - ٢٥١).

(٤) قيس بن الملوّح بن مزاحم العامري، مجنون ليلي، توفي (٦٨هـ) شاعر غزل، من المتيّمين، من أهل نجد، لم يكن مجنوناً وإنما لُقّب بذلك لهيامه في حبّ " ليلي بنت سعد " (الزركلي، خير الدين، الأعلام، ط ١٤/٥، ٢٠٨).

فالمسند إليه (الطبيب) يُخبر عنه بجملة خبرية، حيث لا يمكن للفظة مفردة أن تعبر عن حالته الجريحة، هذا الطبيب يمثّل وطننا العربيّ الذي بات كالتمثال ساكنًا لا يستطيع أن يحرك شيئًا. ويُعبر بالجملة (بات) كدلالة على استمرار الحال، ثم يقرّر عجزه ودلّه، حيث لم يقدّم أدنى مساندة:

قيسُ ليلي ذليل * * * مثلُ ليلي عليل

فيسند الذل إليه، ويُعبرّ بالاسم؛ ليوضّح ثبات هذا الذل بالإنسان العربيّ المقهور. وفي قصيدته "عينان" يقول^(١):

عيناكِ حلم الزوال، والوهجُ

الناشب بين الجبال والسحب

عيناكِ شوقُ الأسرار، تعصرانِ

الأفق المستفيد بالهرب

يذكرنا الشاعر بقصيدة السيّاب^(٢) "أنشودة المطر" تلك القصيدة التي يبدأها بقوله:

عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحر (من بحر الرجز)

وكأنه يحاكي تلك القصيدة الرائعة برائعته الجديدة، ويتشاطر مع السيّاب غربته في وطنه، "إذ يتردّد في قصيدته الحديث عن المطر الذي يتنبأ الشاعر به بأنه سيأتي معه بالخلاص، والثورة المقبلة التي ستغيّر الأوضاع"^(٣) حيث يعيشُ شاعرنا أبو همام مرارة الإحساس، ذلك أنّ عشقه - الذي يسري في عروقه - لوطنه؛ يجعله يرى الوطن محبوباً له؛ فيبثها عشقه وحبّه: (عيناكِ: المسند إليه) ويخبر عنها بقوله: (حلم الزوال)، ومرة أخرى يقول: (شوقُ الأسرار) فينسج من سياق مفرداته صورةً جميلةً، ويجعلُ للزوالِ حلمًا، وللأسرارِ شوقًا؛ فيطلق العنان لمخيلة القارئ كي يتصوّر المجال الواسع الذي يخلقُ فيه الشاعر، وكيف يفوحُ الشوقُ من الأسرار! إنه (حلمُ الزوال).

(١) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٠ - ٢٦١).

(٢) بدر شاکر السيّاب (١٩٢٦ - ١٩٦٤ م: أديب عراقي، كثير النظم، مولده في قرية "جيكور" من لواء البصرة. نشر مجموعات شعرية عديدة. (الزركلي، خير الدين، الأعلام، ط ١٤)، (٤٥/٢).

(٣) توفيق، حسن، شعر بدر شاکر السيّاب، ط ١، ص (١٨٤).

وفي قصيدته "لزومية إلى أبي فهر" يقول^(١):

المُتَنِّي عانقت مَطْمَحَه

ولم يكن بالمضَيِّعِ الفَائِلِ

تسعونَ عامًا، والصمْتُ يبلُغُ

في النفوسِ، ما ليس يبلُغُ القائلُ

أبى صورةً يرسمها الشاعر لممدوحه! إنها صورةٌ غنيةٌ بالحركة، ومع ذلك يريد ثباتها بالممدوح، من خلال التعبير بالجملة الاسمية، فهو يشابه المتنبي في طموحه الذي لا يعرف المستحيل (المتنبي: المسند إليه) ثم يأتي بالخبر جملة: (المسند)، ويعن في تأكيد المعنى والصورة الكبيرة مع مضي السنين (الصمْتُ: المسند إليه) والخبر جملة فعلية (يبلغ في النفوس: المسند) ثم يوضح من خلال المقارنة (ما ليس يبلُغُ القائلُ) ليحرِّكَ خيلة القارئ؛ فترسم صورًا متنوعة لجلال أبي فهر وهيبته.

وفي قصيدته "نمطٌ صعبٌ مخيف" يقول^(٢):

بعد خمسين، ربيعٌ، وظلُّ

وشذى يسري، ونهْرٌ، وطلُّ

يتلاعب الشاعر في المواقع الإعرابية للكلمات؛ فيقدِّم الخبر مراعيًا القواعد النحوية (شبه الجملة: بعد الخمسين)، ويضفي على أسلوبه جمالًا، و(المسند إليه: ربيعٌ) جاء متأخرًا، باختلاف أمكنة الكلمات وصياغتها - كما يبدو للباحث - تعطي للمعنى بُعدًا عميقًا يقصده الشاعر، ولعلَّ ثقافة الشاعر وتمسُّكه بالمرورث الشعريّ؛ أعانه على هذا السبك المتفرّد، وجعل له طريقته الخاصة. وكأني بشاعرنا يُدرك تمامًا دور "العلاقات السياقية" التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٦).

ثم يتابع في القصيدة ذاتها، فيقول^(١):

ذاك عرسُ النور، رفرِف في

الكونِ حنيناً، والهوى فيه يجلو

ويعود من جديد إلى الترتيب الأساس لمكوّني الجملة الاسمية؛ فيبدأ بالمسند إليه: ذاك (اسم إشارة)، ثم يأتي بالمسند: جملة فعلية (رفرف)، فنلاحظ أنّ طريقة تشكيل العبارة لديه تنطوي على خصوصيات دقيقة لديه، فيريد ثبات العرس ويعبّر بالاسم، بينما يعبر عن الخبر بالفعل (رفرف) الذي يفيد الاستمرار والتجدّد، فيضفي حياة وحركة وجرساً إيقاعياً خاصاً للصورة التي يرسمها.

وفي قصيدته: "المتنبي في ديوان كافور" يقول^(٢):

والخيلُ محبوسةٌ يجفُّ بها الصهيلُ

يدمى في القيد مَدحورا

يصوّر الشاعر حال المتنبي^(٣) في رحلته إلى كافور الإخشيدي، وكأنه يشعر ويعيش أحاسيس أبي الطيب، ويصف حالة التقهقر والتراجع التي وسمت تلك المرحلة التي تعيشها الدولة وقتذاك؛ فيرسم صورةً تُعزِّز هذا المفهوم، من خلال التعبير بالجملة الاسمية (الخيلُ محبوسة) وهي جملة صُغرى^(٤)، ويأتي ب (أل) التعريف للمسند إليه لتنفيذ الجنس، وتشمل عموم الخيل، ويؤكد الحالة بالمسند: محبوسة، ثم يستعير لفظة (يجفُّ) ل (الصهيل) وكأنّ الصوت مياه جفّت عن التدفق، مثلما انقطع صهيل الخيول؛ لأنها قابعة في أماكنها. إنّ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٠).

(٣) أبو الطيب المتنبي، أحمد بن الحسين الكوفي الكندي (٣٠٣-٣٥٤هـ): الشاعر الحكيم، وأحد مفاخر الأدب العربي، ولد بالكوفة في محلة تُسمى "كندة" وإليها نسبته. ونشأ بالشام ثم تنقل يطلب الأدب وعلم العربية وأيام الناس، وفد على سيف الدولة ابن حمدان - صاحب حلب - سنة ٣٣٧هـ فمدحه وحظي عنده. ومضى إلى مصر فمدح كافور الإخشيدي - ملك مصر - وطلب منه أن يوليه، فلم يوله كافور؛ فغضب أبو الطيب وانصرف يهجوّه. (الزركلي، خير الدين، الأعلام، ط ١٤/١) (١١٥).

(٤) يُقصد بالجملة الصغرى: التي تكون جزءاً مُتِمِّماً للجملة الكبرى، أي مبتدأ فيها، أو فاعلاً، أو خبراً، أو مفعولاً

ثانياً، نحو: الفضلُ خيرٌ واسعٌ، هذه جملة كبرى، منها (خيرٌ واسعٌ) جملة صغرى خبرية، انظر: قباوة، د. فخر

الدين، إعراب الجمل وأشباه الجمل، ط ٥، ص (٢٥-٢٦).

طريقة الشاعر في صياغة استعاراته، أو في بناء وحدةٍ خاصة للكلمات، من خلال التشكيل النحوي، جزءٌ أساسٌ من جماليات التصوير الشعري، كما أنها تُضيف إلى الشعر حسنه، وقوته، وثرأه.

وفي قصيدته "انتظار": يعيش الشاعر حالةً من اليأس؛ فيقول^(١):

الأفقُ الشامخُ الضياءُ

اختنقَ الضوءُ، ما اهتدى

أيُّ صورةٍ مأساويةٍ يرسمها أبو همام لمستقبلٍ مجهول! هو لا يعرفُ أن يهتدي إلى طريقه (الأفق: المسند إليه) ثم يأتي بالنعته متعمدًا لتأكيد الصورة التي يريد رسمها، إنها صورةٌ تشعُّ بالنور والعلو، لكنها - رغم هذا - لا تقوِّد شاعرنا إلى هدفٍ واضح؛ فيأتي المسند جملة فعلية (اختنق الضوء) ويستعير الفعل (اختنق) للضوء، ويرسم تشبيهًا جميلًا يساهم في توضيح معالم الحالة التي يعيشها الشاعر. ثم يؤكد الحالة المأساوية والضعف الذي يشعر به؛ فيقول^(٢):

وطائرٌ حوّمت خوافيه

(طائرٌ: المسند إليه) جاء نكرة موصوفة بجملة (حوّمت خوافيه) فيُظهر ثروته اللفظية، ودقة استخدام المفردة (خوافيه) للتعبير عن حالة الضعف، حيث إنّ ريش الخوافي ضعيفٌ صغيرٌ، لا يساعد الطائر على الطيران، ثم يأتي بالخبر المناسب (تھاوی، تبلد) جملة فعلية؛ فتظهر براعة الشاعر في بناء الجملة والتشكيل النحوي، من خلال التعريف تارة (الأفق) والتنكير تارةً أخرى (طائرٌ). فكلُّ مفردةٍ جاءت مناسبة، بل كأنها لبنةٌ وُضعت في الركن المناسب لها من هيكل الصورة الكبرى، والقائمة التي ولدتها حالة الانتظار المشوبة باليأس والإحباط.

ثم تراه في قصيدته "وهم" يقول^(٣):

فإذا البأسُ صارَ بؤسًا جُسامًا

يلدغُ النفس بين شوقٍ وحبسٍ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧١).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٧٣).

جاء بالمسند إليه (البأس) بعد (إذا) الفجائية ليتناسب البناء النحوي للجملة مع حالة الوهم التي يُعبر عنها الشاعر، ولا يكتفي بأن يأتي بالخبر مفردًا، بل يأتي به جملةً اسمية مقيدة (صار بؤسًا جسامًا) ليستطيع القارئ استيعاب صورة البأس المزمّنة لديه، من خلال التجانس اللطيف بين الحروف: السين والصاد، وتكرار السين (البأس): صار بؤسًا جسامًا، النفس، حبس) ما أعطى جرسًا موسيقيًا خاصًا.

ويختتم ديوانه بقصيدة "مرثية إلى أبي فهر":

وفي هذه القصيدة يبدو بناءً آخر للجملة النحوية لديه، حيث يُعبر عن نظرتة العميقة للحياة، وتنساب على لسانه حكّم متعدّدة، لعلّ موقف الموت وغرض الرثاء والتأبين كانا مبعثًا لها^(١):

يغلبني الوهم، كيف يرحل

محمود، وكيف المنون تغتصبه؟

حيث يتساءل بذهول لهذا الحدث الذي ألمّ بصاحبه، وكأنه يرفضه؛ لأنّ استمرار حياته تعطي للحياة معنى آخر، ولأنّ الناس يحتاجون إليه، فيأتي المسند إليه (المنون) معرفًا بأل عهديه، ويأتي المسند جملة فعلية (تغتصبه) ليُعبر عن صورة، قوامها الحركة، والصوت، واللون، فتظهر كراهة الموت الذي اغتصب صاحبه.

ثمّ ينتقل - بعد كلامٍ عن مناقب صاحبه، وما تركه في الناس من أثر - فيعقد تشبيهًا بين طرفين أحدهما معنويّ، وثانيهما حسيّ، ضمن بناء جملة جديدة، تحمل في طياتها معنى القدوة التي تمارس دورها في تنوير العقول، وعبر عنه بقوله^(٢):

رُوحك فينا كالنور ساريةً

وإن طوتنا من دهرنا نُوبه

فالمسند إليه (روحك) معرفة، والمسند شبه جملة (كالنور). وكأني بالشاعر يشعر بشيء من الراحة بعد أن ينتهي من الصورة المزخرفة في تأبين صاحبه.

وهكذا يبدو لنا كيف تناول الشاعر توظيف الجملة الاسمية المطلقة من ديون "زهرة النار"، حيث أجاد في بناء الجمل بخبرته اللغوية، وبمعجمه الفريد.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٩).

المطلب الثاني- الجملة الاسمية المقيدة: أمماطها ومكوناتها.

من الجملة الاسمية المطلقة إلى المقيدة، وفي هذا الجانب يقول الأستاذ الدكتور علي أبو المكارم^(١): "الشائع في التراث النحوي استخدام مصطلح الجملة المنسوخة، ولكننا عدلنا عن مصطلح النسخ؛ لارتباطه في تصوّر النحاة بالتغيّر الذي يصيب الحالة الإعرابية، دون التفات إلى بقية صور التغيير الذي يلحق أحد طرفي الإسناد، أو هما معًا، بعد دخول الناسخ ليس سوى الجانب الشكلي من التغيير الذي يحدثه الناسخ في الجملة".

أي أنّ دخول العوامل عليها قد أثّر فيها تأثيرًا لفظيًا، وكذلك تأثيرًا دلاليًا، من خلال العلاقة الإسنادية الجديدة بين ركني الجملة.

النواسخ التي تدخل على الجملة الاسمية وتجعلها مقيدة:

قيل: "النواسخ، جمع ناسخ، وهو في اللغة من النسخ بمعنى الإزالة، يُقال: نسختِ الشمسُ الظلَّ، إذا أزلته، وفي الاصطلاح: ما يرفع حكم المبتدأ والخبر. والنواسخ ثلاثة أنواع: ما يرفع المبتدأ وينصب الخبر، وهو كان وأخواتها، وما ينصب المبتدأ ويرفع الخبر، وهو إنّ وأخواتها، وما ينصبهما معًا، وهو ظنّ وأخواتها"^(٢).

ولعلّ الباحث يبدأ بهذه النواسخ على التوالي:

(كان) وأخواتها، وهي: "أمسى، وأصبح، وأضحى، وظلّ، وبات، وصار، وليس، ومازال، وما برح، وما فتى، وما انفكّ، ومادام"^(٣). وبالطبع تعمل هذه الأدوات بشروط، ليس باب ذكرها هنا.

وهذه الأدوات عند دخولها على الجملة الاسمية تُحدث تغييرًا فيها من ناحيتين، الأولى: إعرابية، والثانية: معنوية.

ويُضيف الأستاذ الدكتور علي أبو المكارم قائلًا^(٤): "وأما التغيير في المعنى فيدور حول ربط

(١) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (٩٩).

(٢) عبد الحميد، محمد محيي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام، ط ١، ص (٢١٨).

(٣) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (١٠١)، وانظر: ابن الحاجب، شرح الوافية نظم الكافية،

د. ط، ص (٣٦٣)، وانظر: ابن عصفور، المُقَرَّب، ط ١، ص (١٠٠).

(٤) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (١٠٣).

الحكم المستفاد من الجملة الاسمية بالزمن المستفاد من (كان) وأخواتها سلبيًا وإيجابًا. ذلك إنَّ هذه الأدوات لم تُعد - برغم كونها أفعالاً - تحمل أحداثًا كما تحملها بقية الأفعال، وإنما اقتضت دلالتها على الزمن فحسب، ولذلك يصطلح عليها في التراث النحوي بالأفعال "الناقصة" للإشارة إلى عدم وجود أحداث بها، واقتصارها على الدلالة الزمنية وحدها، فضلاً عن حاجتها إلى المنصوب، وعدم الاكتفاء بمرفوعها".

وسأتناول (كان) وأخواتها، حسب تسلسل ورودها في ديوان "زهرة النار":
جاء في قصيدته "زهرة النار"^(١):

أهرب مني، أين لي مهرب؟
لستُ ألقى أين أو كيف

إنَّ الغربة النفسية التي يعيشها الشاعر تنعكس في الجملة النحوية في نصه الشعري، فيقيد المكان والكيفية لغويًا، رغم انفلاتهما من الشاعر معنويًا، وقد أتى هذا لديه عن قصد، من خلال بناء الجملة باستخدام (ليس) التي اتخذت من اسمها ضميرًا متحرِّكًا (التاء) والخبر جملة فعلية (ألقى) تفيد دوام هذه الحيرة، وما يؤكِّد هذا المعنى أسلوب النفي الذي تفيدته (ليس).

وفي قصيدته "القوس" يقول^(٢):

أنا حفيدُ "الشماخ" أهداني
القوس، وروحي بالقوس متصلة
أروؤُ تلك الأقواس، يحملني
مدارها، لستُ أنتحي بدلة

إنَّ الثروة المعجمية لدى الشاعر تبدو واضحةً، من خلال استخدامه لمفرداتٍ تحتاج العودة إلى قواميس اللغة لتوضيح معانيها! وربما هذا ما أشار إليه الدكتور بكري الشيخ أمين عن الأسلوب، حيث قال: "الأسلوب في الأدب هو الطريقة التي يسلكها الإنسان في تأليف

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٢).

كلامه، واختيار ألفاظه"^(١). وكذا كان لأبي همام أسلوبه المتفرد بين شعراء عصرنا. جاء في القاموس المحيط^(٢): "رازه رَوْزًا: جرّبه"، وشاعرنا هنا يبدأ بما يسمى مغازلة التاريخ حيث يرى في نفسه أصالة العربي الذي يتعايش مع الأقواس. و من خلال التشكيل النحوي للمفردات، وبناء الجمل التي تنظم هذه الألفاظ، فهو يجرب هذه الأقواس والتي يجد فيها عمقًا تاريخيًا وأصالة يعتزُّ بها، ويؤكد بـ (ليس) النافية إصراره على هذه الأصالة. إنَّ هذه البراعة في بناء الجملة لدي الشاعر تشدُّ القارئ إلى مقدرته اللغوية، وإلى خياله الواسع؛ مما يجعلنا نعيش مع الشاعر عوالم مليئة بالمتعة والانبهار. فجاء اسم (ليس) التاء المتحركة، وخبرها جملة فعلية تفيد الحركة والاستمرار (أنتحي).

وفي قصيدته "نمطٌ صعبٌ مُخيفٌ" يقول عن نفسه^(٣):

هدّديه، ليس بعدك بعدٌ

واحرسيه، ليس قبلك قبلٌ

نمطٌ صعبٌ مُخيفٌ هوأنا

وإذا شئتِ أنيسنّ وسهلٌ

أتى بـ (ليس) في الشطرين، ثم قدّم الخبر على الاسم للأهمية (بعدك - قبلك) وأحرّ الاسم وجعله نكرة ليتناسب مع المعنى المراد، إذ يريد الإغراق في التنكير بالزمن بعلاقته بها، وينجح في إيصال هذا المعنى من خلال بناء الجملة لديه. ويبدو الفعل (هددي) مُجلجلاً في النص، إذ يساهم حرف الدال في إحداث هذا الصوت، وتحريك الجانب السمعي لدى القارئ؛ الأمر الذي يُضفي موسيقى على النص، كما يعتمد الطباق^(٤) اللطيف بين (بعدك: قبلك) ليوضح الفرق بين الفترتين: فترة حياته قبلها، وفترة حياته بعد هواها؛ وهذا التضاد

(١) أمين، د. بكرى الشيخ، التعبير الفني في القرآن، ط٤، ص (١٧٩).

(٢) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الزاي، فصل الراء، ص (٤٦١).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، ص (٢٦٨).

(٤) الطباق: يعني الجمع بين معنيين متقابلين في كلام واحد. (خفاجي، د. محمد عبد المنعم، شرف، د. عبد العزيز،

نحو بلاغة جديدة، د.ط، ص (١٦٤).

يزيد من وضوح المعنى، بالإضافة إلى التوكيد اللفظي (ليس: ليس) ليؤكد لمحبوبته صدق كلامه، وثبات عشقه لها.

ومن الشخصيات التي يستدعيها ضمن جملة المقيدة، شخصية أبي العلاء المعري^(١)، ذلك الشاعر الكبير، فيقول^(٢):

بالمعري، ليس عجمته

تشده، بل يشده عرته

فيضفي على الفقيد طابع العروبة، من خلال النفي بـ (ليس) وقوله (عجمته) ثم يستدرك بـ (بل) لتأكيد المعنى المنشود.

ثم يختم قصيدته "مرثية إلى أبي فهر" بقوله^(٣):

يا راحلاً، ليس تنطوي كُتُبُه

فيؤكد بقاء آثاره بأسلوب النفي (ليس) ثم يأتي بالخبر مباشرة للأهمية (تنطوي) وهو جملة فعلية تفيد الحركة، ويؤخر الاسم (كتب) مع إسناده للضمير الدال عليه.

إنَّ الشاعر يبرز القيم الإيجابية المتعددة للفقيد، ويوظفها من خلال بناء الجملة الاسمية المقيدة بشكلٍ إبداعيّ فريد، وهذا لا يجيده إلا شاعرٌ خبيرٌ بالعربية ونصوصها كأبي همام، الذي حافظ على الشعر الموزون بصورته الشائخة في خضمّ النداءات المعارضة له. ولعلَّ مخزونه التراثي والأدبي ومعجمه اللغويّ الفريد قد ساعده في بناء النص الشعري بلغة جزلة ذات سبكٍ رصين.

وفي قوله من قصيدة القوس^(٤):

وبيع قوسُ الشماخ، وانفرد

الأغتمُ يهذي، وأفصحَ الفلسلُ

(١) أبو العلاء المعري، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري (٣٦٣-٤٤٩هـ): شاعر فيلسوف، ولد ومات في معرة النعمان، وهو من بيت علمٍ كبير في بلده. وقد تُرجم كثير من شعره إلى غير العربية. وأما كُتُبُه فكثيرة. (الزركلي، خير الدين، الأعلام، ط٤١)، (١٥٧/١).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، ص (٢٧٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٨٠).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٣٢).

وأصبح الصدرُ حامزًا، ركضت

به سوا في الهموم، مُنهمله

يتابع الشاعر في استخدام مخزونه اللغوي، فيشكل مزيجًا من الألفاظ: حمير الفؤاد وحامزُهُ: نرُّ خفيفُ الفؤاد، ظريف^(١). والأعتمُ: من لا يفصح شيئًا^(٢). والفِسل: الأحمق^(٣).
يا لروعة هذه المعاني التي يصورها الشاعر من خلال بناء الجملة النحوية في النص الشعري!

هذه القوسُ العربية قد بيعت، حتى من لا يفصح شيئًا والحمقى أصبحوا ذوي شأنٍ؛ ممَّا جعل الهموم تتناثر في صدر الشاعر كتناثر الغبار والتراب الذي تحمله الريح. إنَّ استخدامه للجملة مقيدة بالفعل (أصبح) قد ساهم بشكلٍ كبير في إفادة المعنى الذي قصد إليه الشاعر.
وينتقل إلى قصيدة جديدة بعنوان "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي" مغازلًا التاريخ من جديد، مما يعكس اهتمامه بأصالة اللغة وأصالة الفكر والتاريخ، فيقول^(٤):

وأصبح التوحيديُّ^(٥) صورتهُ

تُنكرُ منا الوجوه تمتثلُ

إنَّ الشاعر يركِّز على استحضار أعلامٍ من التاريخ بسليبتها وإيجابيتها؛ لتعزيز المعنى الذي يهدف إليه، مستثمرًا الذاكرة الجماعية للقارئ، ليغني النصَّ الشعري بإيجاءاتٍ ذات دلالاتٍ عميقة. وأبو حيان التوحيدي أحد أولئك الأعلام الذين أثروا بمجتمعهم، لكنَّ مجتمعه تنكَّر له، فأحسَّ الغربة وحرَّق مؤلفاته. وها هو شاعرنا يستحضره اليوم كشاهدٍ على التاريخ، ويخبره بالضعف والخنوع وحالة الضياع التي تعيشها الأمة، ويريد أن يكون الآخرون مثل التوحيدي

(١) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الزاي، فصل الحاء، ص (٤٥٨).

(٢) المرجع السابق، باب الميم، فصل الغين، ص (١٠٣٠).

(٣) المرجع السابق، باب اللام، فصل الفاء، ص (٩٣٨).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٥).

(٥) أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد بن العباس التوحيدي توفي نحو (٤٠٠هـ): فيلسوف، متصوف معتزلي، ولد في شيراز، وأقام مدة ببغداد، وانتقل إلى الري، فصحب ابن العميد، والصاحب ابن عباد، فلم يحمدا ولاهما. ووُشي به إلى المهلي فطلبه، فاستتر منه ومات في استتاره. لما انقلبت به الأيام رأى أن كتبه لم تنفعه، ورضَّ به على من لا يعرف قدرها، فجمعها وأحرقها. (الزركلي، خير الدين، الأعلام، ط ١٤)، (٣٢٦/٤).

الذي رفض الزيف وكان صادقاً. إذ حتى صورة التوحيد تنكر حالتنا المتردية: (وأصبح) والاسم (التوحيدي) ثم الخبر جملة فعلية (تُنكر) تفيد حالة الاستمرار في اللا قبول لأوضاعنا وضياعنا.

ويتابع في قصيدة القوس قائلاً^(١):

وباتَ وجهُ الخذلانِ ينشُرُ في
نفوسنا - دون خشية - عِللة

وينتقل إلى قصيدته "ليلى المريضة بالعراق"^(٢):

والطبيبُ الأصمُ *** بات مثل الصنم
قيسُ^(٣) ساغ الهوان *** بالجنون المُرّ

ومن جديد يستدعي من قصص التاريخ في الغزل العذري (حب قيس وليلى) ويصوّر عجز الطبيب عن مداواتها، ويستخدم الفعل (بات) واسمها ضمير مستتر يعود على الطبيب ليضفي المعنى المُراد على حال الطبيب الذي لم يستطع أن يقدم للمحبوبة (ليلى) شيئاً، والخبر جاء اسماً مضافاً إلى معرفة. ويصور عجز المحبوب عن تقديم أي شيءٍ لحبيبته؛ مما يجعل الشاعر يضيق ذرعاً به.

وينتقل في قصيدته "جمرة" ويقول^(٤):

يا جمرةً، لا تزالُ نرقبُها
تجرفُ منا الخؤونَ والفُعدة

الشاعر يريد تغيير الواقع المرّ، هذا الفساد الذي تعيشه الأمة، وهذا الخنوع والذلّ والعار يموج ويهيج بين جنبات ضلوعه، ويستثير الهمم، منتظراً التغيير المنشود (لاتزالُ) الفعل الذي يفيد الاستمرار، واسمها المستتر يعود على تلك (الجمرة) أو الثورة التي يرتقبها من خلال الخبر

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٠).

(٣) قيس بن الملوّح بن مزاحم العامري، سبق التعريف به ص (٢٤).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٧).

بالجملة الفعلية (نرقيها). وتبدو براعته من جديد في تشكيل المفردات وبناء الجمل، حيث يستخدم الفعل (تجرف) مع (الجمرة) وهو استخدام غير معهود، لكنه يصور ويُعبر عمّا يتمناه الشاعر. فالصورة فيها استعارة مكنية^(١) جميلة، إذ يشبّه (الجمرة) بالبحر أو السيل الجارف، ويحذف المشبه به ويترك ما يدلُّ عليه من صفاته (يجرف) وهذا لا يكون إلا مع الماء، فكيف جمع أبو همام بين المفردتين في النص؟! كما استخدم لفظة (الخؤون) مع (القعدة)^(٢)، حيث التناسب الكبير في المعنى، فالخؤون كثير الخيانة الذي لا يقدم على الأمر مع الجماعة، والقعدة كذلك، عاجز كثير القعود، وهذان الصنفان لا حاجة للأمة بهما؛ لذا يتمنى الشاعر أن يُجرفا.

ويعود من جديد إلى التاريخ في قصيدته "المتني في ديوان كافور" فيقول^(٣):

أمثلُّ عند الديوانِ مأسورا
أخرجُ منه، أظلُّ مأسورا
تشدُّني يا كافور طلعتك الغراءُ
أهدي بالشعرِ مبهورا
أعالجُ القولَ، والفهاهةَ
والمينَ، على ما يشاءُ، مأمورا
أنظُمُ فيكَ المديحَ، يُوغِلُ في الهجوِ
يظلُّ الممدوحُ مخمورا

منذ مطلع القصيدة والشاعر يتقمَّص دور (المتني) ويهاجم (كافور الأخشيدي) في هجاء يتجاوز شخصية (كافور) الفرد إلى هجاءٍ جماعيٍّ لأمتنا الإسلامية اليوم، وكأنَّ شاعرنا المفتون بالتراث العربي يحملُ في جنباته النفس الأبيَّة التي حملها المتني في زمانه، فهو يرفض هذا الواقع المفعم بالمأساوية. وإذ يستخدم الجملة الاسمية المقيدة، من خلال الفعل (ظلَّ)

(١) الاستعارة: لفظٌ استعملَ في غير المعنى الذي وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنيين، مع وجود قرينة تمنع من أن يكون المراد هو المعنى الأصلي. (خفاجي، د. محمد عبد المنعم، شرف، د. عبد العزيز، نحو بلاغة جديدة، د. ط)، ص (١٥٢).

(٢) القعدة: العاجز، كثير القعود. (مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ط ٢، مادة (قعدت)، ص (٧٤٩).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٩).

فيأتي به في صيغة المتكلم (أظُلُّ) والاسم ضمير مستتر يعبر عنه، بينما جاء الخبرُ اسمًا نكرة (مأسورا) ليعبر من خلاله على حالة الخنوع والضعف والتنكير التي تعيشه الأمة. وفي تعبير آخر رائع يقول: (يظلُّ) واسمها (المدوح) الذي يعبر عن حالة بعض الحكام العرب، ويأتي بخبرها اسم نكرة (مخمورا) يليق بهم؛ لتقاعسهم عن دورهم في قيادة الأمة.

وفي قصيدة "وهم" يقول^(١):

وَ إِخَالُ الْأَمَالِ طَوْعَ يَمِينِي
مُذْعِنَاتٍ - عَلَى الْمُدَى - زَهْنَ بَأْسِي
فَإِذَا الْبَأْسُ صَارَ بُؤْسًا جُسَامَا
يَلْدَعُ النَّفْسَ بَيْنَ شَوْقٍ وَ حَبْسٍ

يستخدم الفعل (إخالُ)، للتعبير عن حالة الوهم التي تمنّاها الشاعر حقيقةً، لكنها - في الواقع - غير ذلك، فالبأس والقوة تحولت إلى بؤس شديد: (صار) الذي يفيد التحول عبر فيه الشاعر عن انتقال القوة إلى ضعف، والبأس إلى بؤس. فجاء بالاسم ضميرًا مستترًا؛ لأنَّ البأس استتر و اختفى أصلاً، وجاء بالخبر اسمًا ظاهرًا (بؤسًا) ليعبر عن حالة التشرذم والضعف والخضوع التي تحياها الأمة. وفي قصيدته "القوس" يقول^(٢):

وَأَنْ يَقُولَ الْأَخْلَافُ، كَانَ هُنَا
جَيْلٌ، تُبَكِّي - بِلَا أَسَى - طَلَّةٌ

إنها صورة مأساوية يرسم الشاعر معالمها من خلال أخوات (كان)؛ لتفيد وتؤكد المعنى الزمني للواقع، حيث يستخدم (بات) مع الاسم (وجه) المعرف بالإضافة (الخدلان) ويأتي بالخبر جملة فعلية (ينشر) يفيد استمرار مرارة الواقع المُعاش (في الأبيات السابقة من القصيدة).

ثم يختم مصورًا حالة من العجز تعيشها الأمة في لغتها الأصيلة، حين يتصور الأجيال تبكي

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٣).

على أطلال العمالقة. فيستخدم (كان) ويؤخّر اسمها وينكّر (جيل) ليؤكّد صغر مكانته عند الأجيال المعاصرة.

وفي قصيدته "موشحة مصرية" ويقول^(١):

زلزل

رواسي الجئن، ولا تجفل

فالمدى

أفرخ فيه الزيف، و استحصد

مُنشدا:

العاضدُ استسلم، واستعبدا

ردّدا

كُنْ سيّدا يا قلب، كن سيّدا

يعود مرةً أخرى لمغازلة التاريخ الإسلامي، فيذكر الخليفة (العاضد)^(٢)، ويذكر صورًا مريرة من عهده الذي اتّسم بالضعف والاضمحلال والخرائب والقنوط التي تشيب من هوله الأطفال، ثم يستدعي من التاريخ صورة البطل (صلاح الدين الأيوبي)^(٣). . فيستخدم (كن) واسمها ضمير مستتر، ويأتي بالخبر اسمًا نكرة (سيّدا)، ثم يعيد الجملة للتأكيد لينتهي من رسم صورة قائمة في مرحلة من مراحل التاريخ الإسلامي.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، ص (٢٤٣).

(٢) العاضد لدين الله: (٥٤٤-٥٦٧هـ) عبد الله العاضد بن يوسف بن الحافظ، العلوي الفاطمي، أبو محمد: آخر ملوك الدولة الفاطمية (العبيدية) بمصر والمغرب، ببيع له بمصر سنة ٥٥٥ هـ، بعد موت الفائز. وكان الضعف قد ظهر على رجال هذه الدولة، انظر: (الزركلي، خير الدين، الأعلام، (٤/ ١٤٧). و) السيوطي، جلال الدين، تاريخ الخلفاء، د.ط، ص (٤٥١).

(٣) صلاح الدين الأيوبي، يوسف بن أيوب أبو الظفر (٥٣٢-٥٨٩هـ): الملقب بالملك الناصر، من أشهر ملوك الإسلام، من الأكراد، ولد في تكريت، ونشأ في دمشق، وتفقه وتأدب وروى الحديث بها، وبمصر وبالإسكندرية، فتح القدس سنة ٥٨٣هـ. (الزركلي، خير الدين، الأعلام، ط١٤، (٨/ ٢٢٠).

ومن مغازلة التاريخ إلى مخاطبة ابنته "سارة" في مطلع القصيدة قائلاً^(١):

تبسّمي، تورق النجوم
بأعماقي، وتندى أشعة القمر

ثم يختم القصيدة بقوله^(٢):

معذرةً، تملكُ القصيدَ يدي
لو كان يكفي إليك مُعتذري

يستخدم الجملة مقيدة في الختام؛ ليعبّر عن اعتذاره لابنته الجميلة (سارة) ثم يقدم الخبر الجملة (يكفي) على الاسم (معتذري) ليتناسب بناء الجملة مع المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبّر عنه.

وفي قصيدته "لو أنّ عمري مئة" يقول^(٣):

وكيف أنسى الذكر إذ ردّ لي
صهوة ربح، كنتُ أردفتها

يأتي بـ (كان) الذي يفيد الزمن الماضي ويقيد الجملة النحوية لتتواءم مع المعنى الذي يرمي إليه الشاعر. حيث يتحدث عن نفسه، ويجعل الاسم (التاء المتحركة) التي تعود عليه، مع الخبر جملة فعلية (أردفتها) التي تفيد تكرار الفعل واستمراره. وفي قصيدته "لزومية إلى أبي فھر" يقول^(٤):

المتني عانقت مطمّحه
ولم يكن بالمضبيّع الفائل

هنا في سياق المديح يأتي بشخصية أصيلة ملأت الدنيا وشغلت الناس (المتني) ليعقد تشبيهاً بينه وبين الممدوح (أبي فھر). ويقيد الجملة بـ (كان) المنفية في صيغة المضارع، مع أنه

(١) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥٨).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٦٥).

يتحدث عن الماضي، إلا إنه يريد أن يمزج بين الزمن الماضي والزمن المعاصر من خلال هاتين الشخصيتين المؤثرتين: المتنبي وأبي فهر. (يكن) واسمها ضمير مستتر يعود على (المتنبي) والخبر شبه جملة (بالمضارع). وهذا النفي جاء ليؤكد المدح لممدوحه المعاصر، من خلال التقائهما بالمطامح الكبيرة.

وفي قصيدته الأخيرة من الديوان "مرثية إلى أبي فهر" يقول^(١):

وظفَى الدمعُ في العيونِ، وقد

كان سألوا أن ينهمي صَبَّه

فالعيون تملؤها الدموع، وتريد أن تصبها حزناً عليك أيها الفقيه الكبير. . ويأتي بـ (كان) لتفيد ما مضى من الزمن، ويقرن هذا الماضي ويتابع في القصيدة فيستدعي شخصيات تاريخية متعدّدة، وكأنه يغازل الرصيد الثقافي لقارئه؛ مما يذكره بقصص وأحداث قرأها في السابق، فيزيد من جذبه نحو النص الشعري الذي يعالجه، من خلال بنائه النحوي وتشكيل المفردات في سياقه الشعري.

ويؤكد الصفات المحمودة في الأبيات التالية بقوله^(٢):

كنت حفيّاً بالوزنِ، بالطربِ

المركوزِ فينا، يهزُّنا طربُه

يستخدم (كان) ليفيد الماضي، حيث رحل الفقيه، ويجعل اسمها التاء المتحركة في صيغة المخاطب؛ ليفيد قرب الفقيه من قلب الشاعر، ثم يأتي بالخبر (حفيّاً) ليدلّ على مكانته.

ومن "كان وأخواتها" إلى "كاد وأخواتها" حيث "يجعل النحويون من بين الأدوات التي تدخل على الجملة الاسمية؛ فتقيدها بما تضيفه إلى معناها من معانٍ إضافية، وما تضيفه على بنيتها من تغيير في الحالة الإعرابية (كاد) وأخواتها"^(٣).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٨).

(٣) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (١٥٩).

وتقسم هذه الأفعال - حسب دلالتها - إلى ثلاثة أقسام^(١):

- أفعال الشروع: نحو (بدأ، شرع، طفق، جعل، أخذ) وما كان في معناها مما يدلُّ على الإنشاء والشروع.
- أفعال المقاربة: نحو (كاد، أوشك، كَرَبَ) التي تفيد مقارنة المبتدأ لاتصافه بالخبر.
- أفعال الرجاء: نحو (عسى، حرى، إخلولق) وتفيد معنى الرجاء.
- ولم يجد الباحث استخدامًا لهذه الأفعال في ديوان "زهرة النار".

ويضيف الأستاذ الدكتور علي أبو المكارم قائلاً^(٢): "من بين الأدوات التي لاحظ النحاة أنها تدخل على الجملة الاسمية؛ فتحدث فيها تغييرًا في اللفظ، وفي المعنى (إنَّ) وأخواتها". وهذه الأدوات حسب ما أوردها ابن هشام: "إنَّ وأنَّ للتأكيد، ولكنَّ للاستدراك، وكأنَّ للتشبيه أو الظنَّ، وليت للتمني، ولعلَّ للترجي أو الإشفاق أو التعليل؛ فينصبن المبتدأ اسمًا لهنَّ، ويرفعن الخبر خبرًا لهنَّ"^(٣).

ولعلي أتناول هذه الأدوات حسب ورودها في ديوان "زهرة النار":
ففي قصيدة "زهرة النار" نطالع قوله^(٤):

مُهاَدَنَ النَّارَ وَقَدْ نَدَّعِي
أَنَّ مِيَاهَا دُونَهَا أَصْفَى
وَأَنَّ عُصْفُورًا بِلَا رِيْشَةَ
تَرِيْشُهُ أَهْدَابِكَ الْوُطْفَا
وَأَنَّ رَعْدًا عَاصِفًا يَغْتَلِي
وَيَا دَمُوعَ الْكَبْرِ بِيَاءِ ارْقَتِي

(١) الأنطاكي، محمد، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ط ٢، (١٨-١٩).

(٢) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (١٧٩).

(٣) عبد الحميد، محمد محيي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، ط ١، ص (٢٥٠).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٩).

فإنني أخشى لك النزفا
فإنني ماضٍ إلى وحدة
مأنوسة، لا تشتكي المنفى

يبدأ الشاعر استخدام هذه الأدوات إذ يقول:

أنّ مياها دونها أصفى

فيأتي بـ (أنّ) واسمها (مياها) وخبرها (أصفى) ويجيد استخدام (أنّ) في مكانها المناسب، حيث تأتي لتوكيد النسبة بين طرفي الإسناد، فالتعبير بالجملة الاسمية المؤكدة بهذه الأداة يفيد ثبوت نسبة الصفاء للمياه. وهنا يجد الباحث مواءمة كبيرة بين اللفظ والمعنى عند الشاعر، والتي تعكس ثروته اللغوية التي يحرص أن يُديها ببراعة لقراءه. وربما إلى هذا أشار عالم العربية ابن جني: "وذلك أنّ العرب كما تُعنى بألفاظها فتُصلحها وتهدّبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها، بالشعر تارةً، وبالخطبِ أُخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتكلف استمرارها، فإنّ المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأفخم قدرًا في نفوسها" (١).

ويتابع فيربط بين أجزاء النص من خلال حرف العطف (الواو)

وأنّ عُصفورا بلا ريشة

تريشهُ أهدابك الوطفا

لكنّ الخبر هنا يأتي جملة فعلية (تريشهُ)؛ لمناسبة المعنى الذي يرمي إليه الشاعر. جاء في القاموس المحيط في معنى الوطف: (كثرة شعر الحاجبين والعينين، وطفة من الشعر: قليلٌ منه) (٢). فهي باستمرار تمثل الطبيب المداوي.

ويتابع العطف، والإخبار بالجملة الفعلية التي تفيد الاستمرار:

وأنّ رعدا عاصفًا يغتلي

ويا دموع الكبرياء ارقمي

فإنني أخشى لك النزفا

فإنني ماضٍ إلى وحدة

(١) ابن جني، الخصائص، د.ط، (٢١٥/١).

(٢) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الفاء، فصل الواو، ص (٧٧٤).

مأنوسة، لا تشتكي المنفى

ويستخدم (إنَّ) مرتين، فيخبر عن الأولى بفعل يعبر عن حالة القلق الدائم التي يجيهاها، لكنه يخبر في الجملة الثانية، فيفيد الثبات والاستقرار الذي ينشده بعد الخوف النفسي الذي يعانيه.

وفي قوله من قصيدة "جمرة"^(١):

اتَّقدي، إنَّ صبرنا أسنت

مياهُهُ، والأشطانُ مُبتعدة

هنا (إنَّ) اسمها (صبر) و جاء خبرها (أسنت) جملة. فالشاعر ينوع في الخبر - كما يبدو للباحث - لتوظيف اللفظ في مكانه المناسب والذي يعبر عن المعنى المُراد بدقة يقصدها هذا اللغويُّ الخبير.

وفي قوله من قصيدة "ليلي المريضة بالعراق"^(٢):

خانِعٌ في أمان *** ما درى أو يدري

أَنَّ هونَ المكان *** من هوانِ الأمرِ

تأتي (أَنَّ) واسمها (هون) وخبرها (من هوان الأمر) شبه جملة، فيختلف بناء الجملة هنا لاختلاف المعنى، ومن ناحية للدور الذي يلعبه حرف الجر في نظام الجملة.

وفي قوله من قصيدة "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي"^(٣):

احتفلي، فالعروُقُ يُسغفها

أَنَّ دماءَ الحياةِ تحتفل

وَأَنَّ نارَ الرجولةِ انتفضتْ

وغادرتها الشكاةُ والمللُ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٩).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥٤).

وَأَنَّ سَوْقَ الزِّيُوفِ كَاسِدَةٌ
وَكُلُّ نِكْسٍ إِذَا خَلَا بَطَلَ
وَأَنَّ شَوْقَ الْحُرُوفِ، تُسْكِرُهُ
قَافِيَةٌ، نَبْضٌ وَقَعَهَا تَمَلُّ
وَأَنَّا نَحْفَلُ الْحَيَاةَ، نَعَافُ
الموت، نخشى الهمودَ ينسدل

يبدو تلوين الشاعر واضحًا في استخدامه لـ (أَنَّ) في الجمل المتعاطفة التي تظهر الطبيعة السردية للنص الشعري (أَنَّ دَمَاءَ الْحَيَاةِ تَحْتَفِلُ، وِ أَنَّ، وِ أَنَّ، وِ أَنَّ، وِ أَنَّ، وِ أَنَّ نَحْفَلُ) فالخبر متنوعٌ بين فعل واسم؛ وفق المعنى الذي يرمي الشاعر إليه.

وفي قوله من قصيدة "لو أَنَّ عمري مئة"^(١):

لو أَنَّ عمري مئة، هدَّني

تذكُّري أَيَّ نَصَفْتُهُا

إلى قوله في نهاية القصيدة:

لو أَنَّ عمري مئة، سرَّني

أَيَّ مَعَ الْحَبِّ، تَرَشَّفْتُهُا

تظهر جلياً براعة الشاعر في استخدام (أَنَّ) في جملتين متشابهتين في البناء، لكنه أبرز التضاد في المعنى (هدَّني - سرَّني) في الخبر الجملة، وذلك حسب العلاقات بين الكلمات في سياق كلِّ جملة منهما.

وفي قوله من قصيدة "نمطٌ صعبٌ مخيف"^(٢):

وتناسي أعيُنَ النَّاسِ نَنَسِي

أَنَّ لِلنَّاسِ سُيُوفًا تُسَلُّ

يبدأ الجملة هنا بـ (أَنَّ) ثم يقدم الخبر (للناس: شبه الجملة) لأهميته من جهة، ولمراعاة القاعدة

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨-٢٦٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٨).

النحوية من جهة أخرى؛ الأمر الذي يوضح خبرته اللغوية، ثم يأتي بالاسم (سيوفًا) موصوفًا
بجملة، وهذا الاسم (سيوف) من جمع الكثرة؛ لذا يستخدم الجملة الفعلية في وصفه للتناسب
المعنوي بين الصفة والموصوف.

وفي قوله من قصيدة "مرثية إلى أبي فُهر"^(١):

أو أننا واهمون، لا نعرف

العيشَ ولا الموت، تحتفي حُجُبُه

يأتي بـ (أَنَّ) ثم يسند إليها الضمير (نا) ليكون اسمًا لها، ثم يأتي بالخبر (واهمون) في صيغة
الاسم ليعبر عن ثبات حالة الضياع التي يعيشها العرب.

وفي القصيدة ذاتها قوله^(٢):

تعجبنا في الكلام عجمته

وأنَّ وزنَ الكلام نجتبه

نلاحظ (أَنَّ) واسمها (وزن) ثم الخبر (نجتبه: جملة فعلية تفيد الاستمرار) فيأتي الخبر ملائمًا
للمعنى الذي يقصده الشاعر.

وفي قوله من قصيدته لابنته "سارة"^(٣):

ليتَ الذي تطلينَ، أرديةَ

الحسن، أو الحلي شائقَ الصُّورِ

أو مُهجة الشاعر الأسيِّف، وإن

أخشى عليكِ المخزونَ من فكري

يا ليت لي قدرةً، وددتُ بها

أن تبسمي، يا طفولة القمر

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٩).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤٦).

لكِنِّي قَادِرٌ بَعَجَزِي، هَلْ

تَدْرِينَ يَوْمًا حُذْلَانٌ مُقْتَدِر

يستخدم في هذه القصيدة الأداة (ليت) التي تفيد التمني "وهو طلب أمرٍ محبوبٍ غير متوقع الحدوث، سواء أكان مستحيلًا أم ممكنًا"^(١). ويبدو هذا المعنى ظاهرًا في القصيدة السابقة (سارة) كما يبدو أيضًا في قوله من قصيدة "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي"^(٢):

لَيْتَ زَمَانًا قَدْ طَالَ، تَحْتَلُّ
أَوْ لَيْتَهُ أَسْلَسَ الْيَسَارَ، وَقَدْ
أَيْسَرَ فِيهِ الْأَصْنَامَ وَالْعَطْلُ
أَوْ لَيْتَهُ قَدْ أَعْطَاهُ صَاحِبُهُ
يُضِيءُ مِنْهَا الشَّعُورُ وَالْعَزْلُ
أَوْ لَيْتَهُ أَسْلَسَ الصَّدِيقَ، أَوْ
اسْتَقَامَ مِنْهُ الْوَفَاءُ وَالْأَمَلُ
أَوْ لَيْتَهُ تَمَلَّأَ الطَّرُوسُ مَدَى
حَيَاتِهِ، أَوْ يَزُورُهُ الْأَجَلُ
أَوْ لَيْتَهُ صَابَرَ الْحَيَاةَ، وَقَدْ
أُرْخِيَ لَهَا فِي امْتِدَادِهَا طَوْلُ
أَوْ لَيْتَ لَمْ يَحْتَرِقْ بِأَحْرَفِهِ
حِينَ اسْتَبَدَّ السَّقَامُ، وَالْمَلَلُ
إِلَى قَوْلِهِ فِي نَهَايَةِ الْقَصِيدَةِ:
وَلَيْتَنَا بِالطَّرُوسِ نَشْتَعَلُ

فمرة يأتي اسم (ليت) اسمًا ظاهرًا كقوله: "ليت زمانًا"، و يتعدّد مجيئه بصيغة الضمير المتصل، وهذا الضمير تارة يدل على المفرد المذكور الغائب (ليته)، وأخرى يلتفت إلى الجمع المتكلم (ليتنا) وهذا الالتفات من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم للتشويق والجذب والمشاركة في

(١) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (١٨١).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٦-٢٥٧).

تقلبات الحياة بين الزمن والشاعر. وكلُّ هذا يقصده الشاعر في بناء جملة في النصِّ الشعريِّ؛ ليعبِّرَ عن معانٍ مقصودةٍ بذاتها، دونَ غيرها، من خلال التعاطف بين الجمل.. حيث له أمنيات كثيرة عبَّرَ عنها بحزنٍ وأسى، وأحياناً بشيءٍ من الانكسار والعجز أمام ابنته، وما أشدَّ أن يظهر الأبُّ ضعيفاً أمام ابنته خاصةً !
وفي قوله من قصيدته لابنته "سارة"^(١):

لكنني قادرٌ بعجزي، هل

تدرين يوماً حُذلانَ مُقتدر

بعد أسلوب التمني، يجيب الشاعر بالأداة (لكنَّ) التي تفيد الاستدراك الذي "يدلُّ مخالفة ما بعده لما قبله، سواء لأنه نقيضه، أو ضده، أو غيرهما من وجوه الاختلاف"^(٢). فيأتي الاسم (ياء المتكلم) ثم يأتي الخبر اسماً ظاهراً (قادرٌ) ليفيد الثبات في المبنى وفي المعنى الذي يريده الشاعر، ثم يجمع بين معنيين متناقضين (القدرة: العجز) فيضفي جمالاً آخر للسياق.
وفي قوله من قصيدة "المتني في ديوان كافور"^(٣):

أمتدحُ الجُودَ والشجاعةَ، والرأيَ

كأني صوّرتُ كافُورا

في حالة الخيال التي يعيشها الشاعر في قصر كافور، يستخدم الأداة المناسبة (كأنَّ) ليعبِّرَ من خلالها عن حالة الشبه والتماثل التي يرسمها في مخيلته، فيعقد تشبيهاً مؤكداً جميلاً (كأني) الأداة (كأنَّ + ياء المتكلم: اسمها) ثم يسوق الخبر في صورة جملة فعلية تفيد الحركة والاستمرار؛ فيضفي حياةً على المشهد الشعري.
وبهذا تظهر قدرة الشاعر وبراعته في استخدام الجملة الاسمية للتعبير عن المعاني التي أراد أن يوصلها لقارئه؛ فأجاد البناء، وأحسن التعبير.

(١) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٦).

(٢) أبو المكارم، د. علي، الجملة الاسمية، ط ١، ص (١٨١).

(٣) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٩).

المطلب الثالث - الجملة الفعلية : أنماطها ومكوناتها.

مفهوم الجملة الفعلية:

سبق وأشار الباحث إلى مفهوم الجملة بشكل عام، كما تطرّق إلى أنواعها، وفي هذا المطلب سيعرّف بالجملة الفعلية "وهي الجملة التي يتصدّرها فعلٌ تامٌّ يُسندُ إلى فاعله أو ما ينوب عنه. وكل فعل في الكلام يكوّن جملة فعلية بالضرورة، فإذا قلت: (يصدقُ المؤمنُ) فهذه جملة فعلية، الفعل فيها (يصدقُ) وفاعله (المؤمنُ)"^(١). ويضيف الأستاذ الدكتور محمد حماسة قائلاً: "والفعل في هذه الجملة لا بد أن يكون فعلاً ماضياً، أو مضارعاً غير مبدوء بالهمزة، أو النون، أو التاء للمخاطب الواحد، أو فعل أمر لغير المخاطب الواحد، والفاعل في هذه الجملة إما أن يكون اسماً أو ضميراً أو ما يُنقل للاسمية من بقية أنواع الكلم"^(٢). فالفاعل هو: "الاسم المسند إليه فعلٌ، على طريقة فَعَلٍ، أو شبهة، وحكمه الرفع، المراد بالاسم: ما يشمل الصريح، نحو: "قامَ زيدٌ" والمؤوّل به، نحو: "يُعجبني أن تقومَ" أي: قيامك"^(٣).

ويأتي قبل هذا الاسم فعلٌ تام، أي: "ليس من الأفعال الناقصة، وهي النواسخ التي تحتاج إلى اسم: وخبر، لا إلى فاعل، مثل الفعل "كان" وأخواتها الفعلية"^(٤). والمراد بشبه الفعل المذكور: اسم الفاعل، نحو: "أقامَ الزيدان"، والصفة المشبهة، نحو: "زيدٌ حسنٌ وجهه" والمصدر، نحو: "عجبتُ من ضرب زيدٍ عمراً" واسمُ الفعل، نحو: "هيهات العقيقُ" والظرف والجار والمجرور، نحو: "زيدٌ عندك أبوه" أو "في الدار غلاماً" وأفعال التفضيل، نحو: "مررتُ بالأفضل أبوه"^(٥).

(١) بركات، إبراهيم، النحو العربي، ط ١، ص (١١٦). وانظر: منصور، حسين، الجملة العربية، ط ١، ص (٥١).
(٢) حماسة، د. محمد، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، ط ١، ص (١١٠).
(٣) عبد الحميد، محمد محيي الدين، شرح ابن عقيل، د. ط، (٤٢٠/١)، وانظر: أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، ط ١ (١٧٩/٢). وانظر: نخله، د. محمود أحمد، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، د. ط، ص (٩٠).

(٤) حسن، عباس، النحو الوافي، ط (١٢)، (٦٣/٢).

(٥) عبد الحميد، محمد محيي الدين، شرح ابن عقيل، د. ط، (٤٢٢/١).

ويقول الأستاذ الدكتور محمد حماسة^(١): "الإسناد الفعلي هو القرينة الكبرى التي تربط الفعل بالفاعل، وتجعل الفاعل هو الذي يقوم بالفعل، أو يتصف به. وتعاون الإسناد لكي يكون رابطةً بين الفعل والفاعل عدة أمور أخرى، هي:

- ١- الصيغة الصرفية، وهي في الفاعل أن يكون اسماً أو مركباً اسماً (مصدر مؤول مثلاً).
- ٢- الرتبة، وهي ملتزمة هنا بأن يتقدم الفعل ويتأخر الفاعل، فإذا قلنا "ظهر الحق" فالإسناد هنا فعلي، لكن إذا تقدّم "الحق"، فالإسناد يصير خبرياً "الحق ظهر".
- ٣- صلاحية الفعل للإسناد، بأن يكون دالاً على الحدث والزمن لا الزمن فقط، مثل (كان وأخواتها).

٤- الحالة الإعرابية الخاصة بالفاعل، وهي الرفع، فلا يوجد في الجملة الفعلية اسم مرفوع إلا الفاعل فقط.

٥- المطابقة في النوع (التذكير والتأنيث). "فالفاعل متى كان ضميره مؤنث حقيقاً أو غير حقيقي، لزم التأنيث في فعله، كنحو: هند ضربت، والشمس طلعت. وما كان مظهرًا مؤنثاً لم تلزم إلا عند الحقيقي المتصل بالفعل، كنحو: عرفت المرأة"^(٢). وقد يأتي الفاعل في الجملة على الصورة التالية:

فعل لازم + فاعل (اسم ظاهر).

فعل متعدّد + فاعل (اسم ظاهر) + المكملات.

فعل + فاعل (ضمير متصل) + المكملات.

فعل + فاعل (ضمير مستتر) + المكملات.

وأما النائب عن الفاعل: "من الدواعي ما يقتضي حذف الفاعل دون فعله. ويترتب على حذفه أمران محتومان؛ أحدهما: تغيير يطرأ على فعله. والآخر: إقامة نائب عنه يُحل محله، ويجري عليه كثير من أحكامه، كأن يصير جزءاً أساسياً في الجملة؛ لا يمكن الاستغناء عنه، ويُرفع مثله، وكتأخره عن عامله، وتأنيث عامله له أحياناً، وتجرد العامل من علامة تثنية أو

(١) حماسة، د. محمد، بناء الجملة العربية، د.ط، ص (١٢٨).

(٢) السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، ط ١، ص (٨٧). وانظر: إبراهيم، عبد العليم، النحو الوظيفي، ط ٤، ص (١٦-١٧).

جمع، وكعدم تعدُّده" (١).

ويأتي نائب الفاعل في الجملة وفق ما يأتي:

فعل + نائب فاعل.

وسيقوم الباحث بتطبيق ما تقدّم على ديوان (زهرة النار) لأبي همام:

النمط الأول للجملة الفعلية:

فعل لازم + فاعل (اسم ظاهر).

فعل متعدّد + فاعل (اسم ظاهر) + المكملات.

ويتضح هذا النمط في قصيدته "زهرة النار" في قوله (٢):

سفينة ، تاهَ بها

فالفعل اللازم (تاه) ماضٍ والفاعل (المرفأ) جاء اسماً ظاهراً، ليكمل الصورة (فالسفينة

تستدعي الحديث عن المرفأ). وكذلك قوله في القصيدة نفسها:

يزيدُها البعدُ بنا لهفا

فالفعل المتعدي (يزيد) مضارع، والفاعل (البعد) جاء اسماً ظاهراً، وقد تأخر عن مفعوله

(ها) خشية التكرار ولجمالية البناء الشعري.

ويكثر هذا النمط في قصيدة (القوس) نحو قوله (٣):

وربما يبعدُ المغاصُ (٤)

وهذا نموذج للفعل اللازم، بينما يأتي الفعل المتعدي في قوله:

يخاتلُ (٥) الغائصين ومضُ (٦)

(١) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٤، (٩٧/٢)، وانظر: ابن الحاجب، شرح الوافية نظم الكافية، د.ط، ص (١٦٧).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣٠-٢٣٣).

(٤) المغاص: النزول تحت الماء. (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط)، باب الصاد، فصل الغين، ص (٥٦٢).

(٥) يخاتل: خاتله: خادعه، وتخاتلوا: تحادعوا، انظر: (المرجع السابق، باب اللام، فصل الخاء، ص (٨٩٢).

(٦) ومض: ومض البرق يمض ومضاً وميضاً و ومضاً: لمع خفيفاً، (المرجع السابق، باب الضاد، فصل الواو، ص (٥٩٠).

ثم يعود من جديد لاستخدام أفعالٍ لازمةٍ متعدّدة في قوله:

فتهوى خطاهم

هضبت^(١) به العقول

تحدّرت^(٢) في القرون نبعثها^(٣)

وهكذا يتنقل بين اللازم والمتعدي، فيبني جملة النحوية وفق ما تقتضيه المعاني، ويعود

للمتعدي:

يحملني مدارها^(٤)

وتنتحيها^(٥) الرماة

ويعود للفعل اللازم في قوله:

انتشرت^(٦) منا الأواخي

وهنا يأتي بقوس الشماخ لدلالاتها الرمزية في تاريخنا العربي، دلالة القوة التي عُرف بها أجدادنا العرب، وما وصلنا إليه اليوم من ضعفٍ وتشرذم، فتقدّم كلٌّ من الأحقق ومن لا يُحسن حتى الكلام (الأغتم والفسل) من خلال الأفعال اللازمة (انفرد، يهذي، أفصح، ركض، شاه) ويعود من جديد للمتعدي (يطلب) لأنّ بناء الجملة يساهم في إتمام المعنى المراد:

وبيع قوس الشماخ^(٧)، وانفرد

الأغتم يهذي، وأفصح الفسل^(٨)

(١) هضبت: هضبت السماء تهضب: مطرت (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، باب الباء، فصل الهاء، ص(١٣٣)).

(٢) تحدّرت: تحدّرت: تنزّل (المرجع السابق، باب الراء، فصل الحاء، ص(٣٣٧)).

(٣) نبعثها: التّبع شجرٌ للقيسيّ وللشّهام، ينبث في قلة الجبل (المرجع السابق، باب العين، فصل النون، ص(٦٨٩)).

(٤) مدارها: المدارة: جلدٌ يُدارُ ويُحرزُ (المرجع السابق، باب الراء، فصل الدال، ص(٣٥٦)).

(٥) تنتحيها: انتحي: جدّ، وفي الشيء: اعتمد (المرجع السابق، باب الباء، فصل النون، ص(١٢٠٤)).

(٦) الأواخي: أحيّة: عودٌ في حائطٍ أو في جبلٍ يُدفن طرفاه في الأرض، ويُبرز طرفه، كالحلقة تُشدُّ فيها الدّابة، ج: أخايا وأواخي (المرجع السابق، باب الواو، فصل الهمزة، ص(١١٣٣)).

(٧) الشماخ: الشماخ بن ضرار بن حرملة بن سنان المازني الديراني الغطفاني: شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام. وهو من طبقة لييد والنايعة. والشماخ لقبه (الزركلي، خير الدين، الأعلام، ط(١٤)، (١٧٥/٣) ويُقال أنّ اسم

الشماخ معقل بن ضرار، وهو من أوصف الناس للقوس. (ابن قتيبة، الشعر والشعراء، د.ط، ص(٢١٦)).

(٨) الفسل: الأحقق (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، باب اللام، فصل الفاء، ص(٩٣٨)).

رَكضت به سَوَائِي^(١) الهموم
وشاةً وَجْهَ الأفواس، يطلبها
كلُّ دَعِيٍّ^(٢)، وعاجزٍ تُكَلِّه^(٣)
فتستنيم^(٤) الرياح، يحفرها^(٥)
منا أمانً، مسوغٌ وجله

ويتابع القصيدة نفسها قوله^(٦):

ويرتعي^(٧) الوهِي^(٨) في عزائمنا
ويبلغُ الحرفَ كلُّ من سألَه
وتنتفي لذةً المغاص، ويطمئنُّ
عجزً، يباعثُ القوله
وأن يُعمَّ الصوابُ يجرفنا
النثرُ، تصيرُ الأنغامُ معتقلة
وأن تطيشَ الهداةُ، ضلَّ لهم
"وزنٌ" وتهدي خطاهم الجهله
وأن يغيبَ الغناءُ تحنُّ في
الشاعر نبضاً، مُرجعاً غزله
وأن يقولَ الأخلافُ، كان هنا

(١) سوائي: سافَ المالُ يسوفُ ويسافُ: هلكَ، أو وقعَ فيه السَّوْفُ (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، باب الفاء، فصل السين، ص ٧٤٠).

(٢) دعيٌّ: الدَّعِيُّ مَنْ تَبَنَّىتَهُ، والمُتَّهَمُ في نَسَبِهِ (المرجع السابق، باب الواو، فصل الدال، ص ١١٥٥).

(٣) تُكَلِّه: رجلٌ وَكَلٌّ، و وَكَلَّةٌ و تُكَلِّهٌ، ومُواكِلٌ: عاجزٌ (المرجع السابق، باب اللام، فصل الواو، ص ٩٦٣).

(٤) تستنيم: قد سَنِمَ، كَفَرِحَ (المرجع السابق، باب الميم، فصل السين، ص ١٠١٤).

(٥) يحفرها: خَفَرَتْ، كَفَرِحَ، وهي خَفْرَةٌ وَخَفْرٌ وَخَفْرٌ وَخَفْرٌ (المرجع السابق، باب الراء، فصل الخاء، ص ٣٤٩).

(٦) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٣).

(٧) يرتعي: الرَّعْيُ: الكَلَأُ، رعتِ الماشية ترعى رعيًّا و رعايةً، وارتعتُ وترعتُ (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، باب الياء، فصل الراء، ص ١١٦٠).

(٨) الوهِي: تعني الشَّقُّ في الشيء (المرجع السابق، باب الياء، فصل الواو، ص ١٢١٠).

جيل، نُبكي - بلا أسي - طَلَّه

يلاحظ الباحث أنَّ الإكثار من هذا النمط في هذه القصيدة، أي أن يجيء الفاعل اسماً ظاهراً، وكأنه ليتناسب مع موضوع القصيدة العام، الذي يتحدث عن الضعف والعجز الذي تعيشه الأمة، والذي وصل إلى درجة واضحة للبيان لا تستحق التورية أو التلميح. وقد ورد المبني للمجهول مع نائب الفاعل في قوله: "وبيع قوسُ الشماخ" وربما جاء بالمبني للمجهول هنا إشارةً لِمَنْ قام بهذا العمل الشنيع (بيع) وكأنه لا يريد تحديد من قام بالفعل، أو ربما لكثرة من اشتركوا بالفعل. وذكر قوس الشماخ خصوصاً؛ لأنها مشهورة عند العرب، وقد قال الأصمعي: ما قيلت قصيدة أجود من قصيدة الشماخ في وصف القوس. (١) وهذه القوس تشكِّل رمزاً عميقاً لمعنى القوة، وهي أداة فتاكة في القتال، وقد حاول الشاعر أن يرقى بوصفها إلى الكمال.

ومما ورد في هذا النمط قصيدته (جمرة) قوله (٢):

أتقدي، هل أراك متقده؟

يا جمرةً في النفوس منخمه (٣)

يحرُسُها الميئ (٤)، والسلامة، والدُّ

حناجر، يهتف البغاء (٥) بها:

وتفرشُ العنكبوتُ أنسجةً

الهون، بحدِّ الأسياف مُعتمده (٦)

لغير هذا أحلامنا ركضتْ

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، د.ط، ص (٤٧٥).

(٢) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٤ - ٢٣٥).

(٣) منخمه: خمدت النار، خمدًا وخمودًا: سكنَ لها (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د. ط)، باب الدال، فصل الخاء، ص (٢٥٤).

(٤) الميئ: مان يميئ: كذب، فهو مائئ وميئون وميئان (المرجع السابق، باب النون، فصل الميم، ص (١١٤)).

(٥) البغاء: بغت الأمة تبغي بغيًا، وباغت مباغاةً وبغاءً، فهي بغيٌّ وبغوءٌ: عهزت (المرجع السابق، باب الياء، فصل الباء، ص (١١٣٧)).

(٦) معتمده: الغمد: جفُّ السيف (المرجع السابق، باب الدال، فصل الغين، ص (٢٧٦)).

إذا دَجَا يَوْمُهَا تَضِيءُ غَدَهُ
يا أَوْجُهَاً، لا يَزَالُ يَطْفُئُهَا
الْخَوْفُ، وشوكاً هوائه خضده^(١)
لمن تَضِيءُ النَّجْمُ، بهجتها؟
لمن تظللُ الشَّمْسُ متقدمه؟

الشاعر يلجأ إلى هذا النمط من الفاعل الظاهر في هذه القصيدة، والتي -أيضاً- تحاكي واقع الأمة الذليل. هو لا يريد أن يخفي شيئاً، بل يصرُّ على الوضوح في التعبير عن الصورة المأساوية لأمتنا من خلال قصائده. يا لها من صورة مقينة لأمة نائمة، تفتشى فيها الكذب والعهر والضعف.

ويؤكد على هذا النمط في بناء الجملة في قصائد أخرى مماثلة في غرضها الشعري، ومعانيها، فمرة يستخدم فعلاً متعدياً، وتارة يستخدم فعلاً لازماً، وذلك وفق المعنى الذي تفتضيه الجملة، نحو قوله في قصيدة (موشحة مصرية)^(٢):

سَاءَني
أن يوغل الأغنامُ^(٣) في موطني
مأمَني
تحرسُهُ خائنةُ^(٤) الأعين
والسلاح
تتلَّمُ المجدُّ به، واستراح
والصباح

(١) خضده: حَضَدَ العودَ رَطْبًا أو يابسًا يَحْضِدُهُ: كسَرَهُ ولم يَبِينْ، والشجر: قطع شوكه (المرجع السابق، باب الدال، فصل الحاء، ص ٢٥٣).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤١ - ٢٤٣).

(٣) الأغنام: مفرده الأغتم: من لا يفصح شيئاً (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، باب الميم، فصل الغين، ص (١٠٣٠).

(٤) خائنة الأعين: أي يعلم الله سبحانه ما تحتلسه العيون من نظراتٍ، وما يضمه الإنسان في نفسه من خيرٍ أو شر. (نخبة من العلماء، التفسير الميسر، د.ط)، سورة غافر، ص (٤٦٩).

كفَّنها الليلُ عتيا وراح

أَيُّ سوءٍ وصل إليه الحال، ومَن الذين أصبحوا في الواجهة؟! يا لها من سخرية! حتى الوطن أصبح محروسًا من الخونة (خائنة الأعين) وهذا تضمين من القرآن الكريم "يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور"^(١). ولا غرابة عند شاعرنا أن يقوم بهذا التضمين، وهو أحد أبرز الأعلام المدافعين عن اللغة الفصحى.

ومما ورد من هذا النمط في قصيدته (ساره)^(٢):

تبسَّمي، تورقُ النجومُ

بأعماقِي، وتندى أشعةُ القمر

وهنا يبدو للباحث أن الشاعر جاء بالفاعل اسماً ظاهراً مضطراً، كون الجملة في بداية القصيدة، وتستلزم منه هذا الوضوح، كما تتطلَّب الإفصاح عن أثر ابتسامتها الجميلة في نفس أبيها، فكان إظهار الفاعل مناسباً جميلاً.

ومما ورد في هذا النمط في قصيدته (ليلي المريضة بالعراق) قوله^(٣):

رقرقت دمعتان في العيون السُّمر

لم تصُنْها يدان عن ذليل الأسر

ففي الجملة الأولى يؤنث الفعل الماضي بإلحاقه ببناء التأنيث؛ لمطابقة الفاعل الصريح (دمعتان)، وفي الجملة الثانية يفعل كذا الأمر فيؤنث المضارع للمطابقة مع الفاعل المؤنث، بينما يُقدِّم المعمول (الضمير المتصل: هاء الغائب) على الفاعل (يدان) للأهمية.

ومما ورد من هذا النمط في قصيدته (رسالة إلى أبي حيان التوحيدي) قوله^(٤):

أخنَّتْ علينا القروُنُ، و استنسرَ

(١) سورة غافر، من الآية (١٩).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥١).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٥٥).

البُعَاثُ فِينَا^(١)، واستنوقَ الجملُ^(٢)

فكان بناءُ الجملة - فيما يبدو للباحث - مُنْسَجَمًا مع المعنى الذي أَرَدَ التعبيرَ عنه، حيث استخدم كلَّ فاعلٍ ظاهرٍ مع الفعل المناسب له، والمُعَبَّرُ عن الحالةِ المُساويةِ، من خلال توظيف أمثالٍ عربيةٍ في طياتِ قصيدته الرائعة، تعكسُ ثقافته العربية الأصيلة.

وكذلك وردَ من هذا النمط في قصيدته (لو أنَّ عمري مئةٌ) قوله^(٣):

لو أنَّ عمري مئةٌ، هدَّني
تذكُّري أني نصفتُها

حيث جاء الفاعل اسماً ظاهراً (بصيغة المصدر) لوروده في مُفْتَتِحِ القصيدة؛ ممَّا استلزم الإظهار.

ومما وردَ من هذا النمط أيضاً في قصيدة (عينان) قوله^(٤):

يا نجمتانِ النقت بأفقهما
هالاتٍ عِطْرِ، بالصفو مُنْسَكِبِ
مُلْمَلِماً منها - وقد حَلَمَ العشبُ
صلاةِ الظلال، والسحب

ويلاحظ الباحث أنَّ الشاعر أوردَ الفاعل اسماً ظاهراً ليتناسب مع الغرضِ الشِّعريِّ، حيث إنَّ التصريحَ بالغزلِ مُحَبَّبٌ في النفوس التي تشتاقي أن تستمعَ إلى ما يُسعدُها.

(١) من المثل القائل: (إنَّ البعَاثَ بأرضنا يستنسر) البعَاث: صغار الطير، يستنسر: أي يصير نسرًا، فلا يُقدَّر على صيده (العسكري، أبو هلال، جمهرة الأمثال، ط ٢)، (٢٣١/١).

(٢) من المثل القائل: (قد استنوقَ الجمل): أي صارَ ناقةً. وكان بعض العلماء يخبر أنَّ هذا المثل لِطرفة بن العبد، وذلك أنه كان عند بعض الملوك والمُسيَّب بن عُكَّس ينشدُ شعراً في وصفِ جمل، ثم حوَّله إلى نعتِ ناقة؛ فقال طرفة: "قد استنوقَ الجمل" (الميداني، مجمع الأمثال، د.ط)، (٣٩٥/٢).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٦٢).

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته (لزومية إلى أبي فهر^(١)) في قوله^(٢):

ننسى بك الصمت، والسامة
والضعف، وإن دسَّ سهمه غائلُ
عشتَ جلالَ العقابِ، ألفتَه
عاشَ لنا منك محضُ هائل

فجاء بناء الجملة هنا معتمداً على التصريح بالفاعل اسماً ظاهراً؛ ليتناسب مع مقام الممدوح، وأيُّ مكانةٍ يعطيه - وهو أهلٌ لها - وأيُّ هالةٍ يرسمها حوله، ويستحقها شيخ العربية وحامل لوائها! وكأنه يرى في شخصه ما يعزّيه بالواقع المرّ التي تعيشه اللغة، مع حضور أنصار العامية.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته (نمطٌ صعبٌ مخيفٌ) قوله^(٣):

ونجومٌ يذهلُ الخفقُ فيها
حين يلقاها من البدر ظلُّ
وزمانٌ أفلتَ الزمنُ المحبوس
منه، لا يُدانيه غسلُ

يبدو للباحث أنّ الشاعر جاء بالفاعل اسماً ظاهراً في الجمل السابقة؛ لأنه لا يزال في بداية القصيدة حيث يبدأ برسم صورته الشعرية ويلوّنها بوضوح ألفاظه وتعايره، وصوره البيانية الرائعة، فالخفق كأنه إنسانٌ يصيبه الدهول، والزمن يُجس.

ومما وردَ أيضاً من هذا النمط في قصيدته (المتني في ديوان كافور) قوله^(٤):

تشدُّني يا كافور طلعتك الغراءُ

(١) أبو فهر: محمود محمد شاكر، ولد في الإسكندرية، أديبٌ كبير، عضو مراسل في مجمع اللغة العربية في دمشق سنة ١٩٨٠م، وفي يناير ١٩٨٢م تمّ انتخابه عضواً لمجمع اللغة العربية في القاهرة (الرضواني، محمود إبراهيم، شيخ العربية وحامل لوائها أبو فهر محمود محمد شاكر، ط ١، ص (١٣-٣١)).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٤-٢٦٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٦).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٦٩).

أيضاً هنا مطلع القصيدة يدفع بالشاعر إلى التصريح والوضوح في بناء جملة، لئيفهم عنه المعنى المقصود.

ومما وردَ في هذا النمط في قصيدته (انتظار) قوله^(١):

وانخمدتُ جمرةً، تُطَيِّ نارها حكمةُ الردى
وصوّحت روضةً، تداعي الظلُّ فيها، تبدّدا

ففي هذه القصيدة يبدو أن الشاعر يحشد ألفاظه بزخمٍ واضح، يريد من خلاله توضيح الحالة النفسية التي يعيشها. ويزيدها جمالاً في صوره البيانية، فيستعير الحكمة للردى، وكأنَّ الموت إنسانٌ وُهبَ الحكمة (حكمة الردى).

كما ورد هذا النمط من الجمل في قصيدته (وهم) في قوله^(٢):

قد حسبتُ الأيام تمضي كما يرضى
فؤادي، إذ الحقيقة تُحسى

حيث جاء الفاعل اسماً ظاهراً في مفتتح القصيدة للتوضيح، وما يؤكّد هذا السبب استعانة الشاعر بأسلوب التشبيه.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدة (مرثية إلى أبي فهر) قوله^(٣):

واشتعلَ الحُزْنُ في العروق، فما
يُعرفُ إلا بدفقها لهبُه
يغلبني الوهمُ، كيف يرحلُ
محمودُ، وكيف المنونُ تغتصبُه؟

يبدو الشاعر خبيراً في بناء جملة النحوية، لـتتلاءم مع الغرض الشعري الذي يضمينه قصائده، فالرثاء - كما هو معروف - مبعثٌ لـبسط سمات المرثي، ووصف الحال من بعده،

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٧٤).

ولعلّ وصف الحال هنا يتناسب مع ورود الفاعل اسماً ظاهراً لتوضيح المعنى من ناحية، وزيادة في جمالية الصورة الشعرية من ناحية أخرى، فالحزن يشتعل: استعارة مكنية جميلة ومعيّرة تصف حزنه العميق على العلامة أبي فهر.

النمط الثاني للجملة الفعلية:

فعل + فاعل (ضمير متصل) + المكملات.

ويبدو هذا النمط واضحاً في قصيدته "زهرة النار" في قوله^(١):

عودي إلى الغربية والمنفى

وعانقي الأوهام والخوفا

تثاءبي، تخثري في دمي

غير بقايا، ورُدّها يخفى

فالجملة الفعلية: (عودي، عانقي، تثاءبي) الواردة في الأبيات جاءت متعاقبة، حيث اتصل الفعل بالياء المؤنثة المخاطبة التي حلت فاعلاً مع الفعل. وهذا الاتصال بين الفعل والفاعل يفيد القرب الذي يحرص الشاعر على إظهاره جلياً، بينه وبين المخاطب من ناحية، كما يفيد الحركة والحياة التي تفيض بها الأفعال.

وفي موضعٍ آخر من القصيدة يقول^(٢):

نشرها تشربنا، نُغمضُ

الخافق أن يمتدَّ والطرفا

فالجملة (تشربنا): (تشرب + نا الفاعلية) تعبر عن الحالة النفسية الحزينة التي يعيشها الشاعر، واستخدام الجنس (نشرها = تشربنا) ليزيد من وضوح الصورة وجمالها. فالتشابه في الأحرف يعطي دلالة للتشابه في الحالة الشعورية أيضاً. حيث الجنس يعني تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى^(٣).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٢٨).

(٣) خفاجي، د. محمد عبد المنعم، شرف، د. عبد العزيز، نحو بلاغة جديدة، د. ط، ص (١٦٠).

وفي قصيدته "جمرة" يبدو هذا النمط في قوله^(١):

اتقدي، هل أراك متَّقدة ؟

فالجملَة (اتقدي): (اتَّقد + ي المؤنثة المخاطبة) يخاطب الجمرة، ويشخصها؛ فيجعل منها كائنًا ذا عقلٍ يفهم ويعي ما يُقال له؛ لينقل لنا حالة القهر النفسي التي يعيشها. إنَّ هذا الخطاب وهذا الحوار الذي يبدأه شاعرنا، يصور شغفه في إجابة تلك الجمرة لحواره، حيث يريدنا أن تشتعلَ حياةً في نفوس البشر، تلك النفوس التي تبدو أنها انطفأت هامة.

وفي قصيدته "موشحة مصرية" يبدو هذا النمط واضحًا في قوله^(٢):

كَلِّلي

يا سُحبُ قيعان الأسي، واهطلي

ذَلِّلي

بقيةً من شممٍ أعزل

واشتفي

أيتها النار، ولا تنطفي

واقطفي

كلَّ عصيِّ الرأسِ، لا ترأفي

مِثِّلي

بكلِّ رأسٍ شمخت من علي

واسمِّلي

أيَّ ضياءٍ بالسنا مُقبل

فالجمل الفعلية تبدو متلاحقةً ومتعاطفةً (كَلِّلي، ذَلِّلي، اشتفي، لا تنطفي، اقطفي،

مِثِّلي، و اسمِّلي).

فالياء المخاطبة للسحب التي يريدنا شاعرنا أن تمطرَ، وأن تجودَ بما هي محملة به. كذلك

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٨).

يجسّد السحب ويجعلها تعقل؛ فيخاطبها، ربما لأنه فقد الأمل بالبشر؛ فأبجّه نحو الجمادات، يريدّها أن تهطل وتخرج ما في طياتها، إنه يريد الثورة على الوضع الرديء الذي يحياه. ويبدو أبو همام - هنا - متأثرًا بالشاعر ابن سناء الملك المصري^(١) في موشحته^(٢):

كللي يا سحب تيجان الربى بالحلي
و اجعلي سوارها منعطف الجدول

لكنّ ابن سناء الملك يبدو فرحًا متفائلًا، بخلاف حالة الحزن التي يحسّها شاعرنا أبو همام.

كذلك يبدو هذا النمط واضحًا في قصيدته لابنته "سارة" حيث يقول^(٣):

تبسّمي، تورقُ النجوم
بأعمامي، وتندى أشعة القمر
ورققي في الهجير، فيئك
سكران الهوى، واغزليه في الشجر
وملمي في الجناح، خفقتّه
الجدلى، وطيري بأفقلكِ العطرِ
وانتهي فرحة الفراش، إذا
هامّ بخمر الزوال، والزهر
وهدهدي هودج الضياء، وقد
أشعلَ شوق المجداف للنهر

ها هو شاعرنا ينتقل من مخاطبة الجمادات إلى مخاطبة البشر، فيجد في ابنته (سارة) ملاذًا أنثويًا يمنحه مزيدًا من الشعور بالقوة، ومزيدًا من التفاؤل والأمل.

فالجمل التي يخاطب ابنته فيها: (تبسّمي، ورققي، اغزليه، ملممي، طيري، انتهى،

(١) ابن سناء الملك، هبة الله بن جعفر، أبو القاسم القاضي السعيد (٥٤٥-٦٠٨هـ): شاعر، من النبلاء، مصري المولد والوفاء، كان وافر الفضل، جيد الشعر، بديع الإنشاء. (الزركلي، خير الدين، الأعلام، ط ٤١)، (٧٠/٨).

(٢) الأبيشي، المستطرف في كل فن مستظرف، ط ٢، (٢/٣٥٣). وانظر: الأفيدي، د. مجد، الموشحات المشرقية وأثر الأندلس فيها، ط ١، ص (٦٠).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٥).

هدهدي) يبدأ من خلالها بطلب الابتسامة التي ربما تفتح له بريق أملٍ جديدٍ، ثم يطلب ما يطلبه من أفعالٍ تضحُّ بالحياة والحركة، فتصبغ الصورة الشعرية بالصخب.. وكأنَّ الشاعر - من خلال مخاطبته لابنته - على ثقةٍ بأنَّها ستطيع أباهما، إنه يريد أن يجدَ شخصاً ينصتُ إليه وينقذ ما تموجُ به نفسه من أمنيات.

وفي قصيدته "ليلي المريضة بالعراق" يبدو هذا النمط واضحاً في قوله^(١):

جملي الكرخ^(٢)، لا تتركي منزلاً
واسكبي جدولاً في هجير الفلا
واشغلي إن خلا أيَّ قلبٍ سلا

فالجمل : (جملي، لا تتركي، اسكبي، اشغلي) كلها جاءت في (ليلي) لعلها تحرك الضيق النفسي الذي يعيشه الشاعر. . مخاطباً الشاعرة (نازك الملائكة)^(٣) لعلها تبوح معه شعراً، فتعيد الحياة إلى المكان (الكرخ)؛ فرمما تشرق العقول، وتنبض القلوب بالحياة من جديد؛ فتنبض غبار الزمن عن المارد العربي؛ ليواجه الخنوع والهوان بفروسيته وقوته المعهودة.

ويبدو هذا النمط في قصيدته "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي" بقوله^(٤):

احتفلي، ما الرمادُ يحتفلُ

...

انتفضي يا رياحُ، واحتفلي

يخاطب الشاعر جذوةً خمدت في النفوس؛ بسبب ما أصابها من واقعٍ محبطٍ خيم عليها. فالجملة (احتفلي): (احتفل + ي) يشخص فيها تلك الجذوة ويبدأ بمخاطبتها، يريد أن

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥١).

(٢) الكرخ: موضع في العراق، وكانت أولاً في وسط بغداد والمحال حولها، فأما الآن فهي محلة وحدها مفردة في وسط الخراب، وحولها محال إلا أنها غير مختلطة بها (الحموي، ياقوت، معجم البلدان، د.ط، (٤/٤٤٨).

(٣) نازك الملائكة: شاعرة من العراق، حصلت على شهادة ماجستير في الأدب المقارن من أمريكا، وعُيِّت أستاذة في جامعة بغداد وجامعة الكويت. يعتقد الكثيرون أنها أول من كتبت الشعر الحر عام ١٩٤٧م في فترة زمنية قريبة

للسياب. (موسوعة ويكيبيديا الحرة <https://ar.wikipedia.org/wiki>).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٣).

يستنهضها؛ لتحرك تلك النفوس الخاملة. ثم يقول (انتفضي): (انتفض + ي)، (احتفلي): (احتفل + ي) موجهًا كلامه للرياح، يريد منها أيضًا أن تنتزع الخوف العالق في النفوس. وتبدو هذه الأفعال قويةً مدويةً لتشبع حاجاتٍ في نفس شاعرنا، يرى فيها مدخلًا للخلاص من العجز الذي يحياه، يريد أن تتحرك الدماء. . أن تجري في العروق حيوية وتوهجًا ونشاطًا.

ويبدو هذا النمط في قصيدته "لو أنّ عمري مئة" بقوله^(١):

لو أنّ عمري مئة، هدّني
تذكّري أنّي نصّفتها
وكيف أنسى الذكر إذا ردّ لي
صهوة ربح، كنت أردفتها

يتكرر ضمير الرفع المتحرك (التاء) في الجمل : (نصفتها، أردفتها، تكتفتها، ...) حيث يتحدث عن نفسه، عن ماضيه الذي عاشه بكلّ ما فيه من مشاعرٍ وأحاسيسٍ و عذاباتٍ متنوعة كتنوع حياته؛ فيركّز على تكرار (التاء) موضعًا - وبشجاعة - جميع نجاحاته وإخفاقاته.

كما يبدو هذا النمط في قصيدته "عينان" في قوله^(٢):

عيناك حُلْمُ الزوالِ، والوهجُ ..
تُطارحانِ النخيلَ هممةً
الأهدابِ، في عمق جدول سرب
تُعانقانِ الصفاء، يقطرُ
كالطلِّ حنينًا، في الزهر والعُشبِ
تُسابقانِ اليمامَ، ررفةً
الأجنحة العاشقاتِ للشُّهبِ
تُهادلانِ الأمطارَ، دفقتها

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦١ - ٢٦٢).

تُدوّبان الجليد، لم يذُب
تُذاهلانِ الفراش، يشرب
في الزوال كأساً، نديّة الحب
تُهدهان المجهول، ترتشفان
الأزل المسكنّ في الحُجُب

من جديد يغازل شاعرنا التاريخ، يذكّر قارئه برائعة السيّاب (أنشودة المطر) وربما يفصح عن بعض ثقافته الأدبية الموسوعية. فيضفي على (عينها) حياة؛ فالعينان (تطرحان، تُعانقان، تُسابقان، تُهادلان، تَدوّبان، تُذاهلان، تُهدهان، ترتشفان) فالضمير (ألف التثنية) يجعل الجملة تشعُّ قوة وحركة وحياة.. فالاستعارات كثيرة، فالعينان (تطرحان) والنخيل كامرأة جميلة، والصفاء امرأة تُعانق، والعينان كبطلٍ للجري يسابق اليمام. يا لها من صورٍ تنبضُ بالحركة واللون والصوت، أجاد الشاعر رسمها، وأسند الأفعال إلى (ألف الاثنين) التي زادت المعنى جمالاً. بالإضافة إلى الجناس^(١) غير التام بين (تُهادلان: تُذاهلان) الذي زاد من جمالية التشكيل اللغوي.

ويبدو هذا النمط في قصيدته "لزومية إلى أبي فهر" في قوله^(٢):

المتنبي عانقتَ مطمحه

...

عشتَ جلال العُقَابِ، ألفتَه

يستخدمُ الشاعر (التاء المتحركة) مخاطباً أبا فهر، وإنه إذا يسند الأفعال إلى هذه التاء؛ لتناسب حديثه عن الماضي الجميل الذي عاشه الممدوح. ولا غرابة في هذا فالشاعر يجيد بناء جملة النحوية بما يلائم المعنى المراد.

(١) الجناس: تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى. (خفاجي، د. محمد عبد المنعم، شرف، د. عبد العزيز، نحو بلاغة جديدة، د.ط)، ص (١٦٠).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٤).

ويبدو هذا النمط في قصيدته "نمطٌ صعبٌ مُخيف" في قوله^(١):

ذاك عرس النور، رفر في
الكون حنينا، والهوى فيه يحلو
عانقيه، يزهر الصخر، يندى
يتناجى في ثناياه فُلُّ
علّمي "خمسينه" كيف ينساها
ويحيا، يحجبُ الصبح ليلُ
ثوري "خمسينه" كيف يحياها
رياحًا، كيف تركضُ خيلُ

أيُّ لوحةٍ ربيعيةٍ يرسمها الشاعر ! أيُّ حياةٍ خمسينية عاشها ! أيُّ ربيعٍ مليءٍ بالظلِّ،
بالندى، بالطير، بالهضاب، بالسحاب، بالنجوم، بالدر، بالفضاء ... إنه عالمٌ جميلٌ مبهر،
إنه - كما وصفه - عرسُ النور، بل موكبُ النور. وفي هذا العالم الجميل يستمد قوته من
العاشقة دفئًا وتسليّةً وحماسًا (عانقيه، علّمي، ثوري). إنّ ذلك الماضي الجميل الذي عاشه أبو
همام حاضرٌ في مخيلته، ولعلها في حديثه عنه يريد أن يستحضره، كما يريد أن يبقى هائمًا في
جماله وروعته لذا يلحُ بالطلب من المحبوبة على مساعدته وحراسته كلّ جمالٍ عاشاه معًا
(رققي، ذوّبي، تناسي، هدهديه، واحرّسيه).

كذلك يبدو هذا النمط في قصيدته "المتني في ديوان كافور" في قوله^(٢):

أمتدح الجودَ والشجاعةَ، والرأيَ
كأني صوّرتُ كافورا

إنه يعيش تلك الفترة التي عاشها أبو الطيب المتني، يحسُّ - ربما - بأحاسيسه، ويعبّر
عن ذلك الماضي (صوّرتُ) فيستخدم (التاء المتحركة) التي تناسب الحديث عن الماضي.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٩).

كما يبدو هذا النمط في قصيدته "انتظار" في قوله^(١):

انتظري أوتبي سُدَى؛ فلن تري لهفتي غدا

...

انتظري عُربة الزهور،

انتظري عُربة الندى

واغتري في دمي أنينا، لا يُدانيك مقصدا

إنه طلبٌ يتناسب مع العنوان والموضوع (انتظار) من خلال جُمْلِهِ التَّحْوِيَةِ (انتظري، اغتري،...) . فالشاعر يَصَوِّرُ حالته بصدقٍ وبراءةٍ واضحة، فنظراته قد صدئت، والأعين هامدة، والضوء قد اختنق، وكلُّ هذه الصور تُعزِّزُ حالة اليأس التي أرادَ الشاعر أن يوصلها إلى المخاطبة.

كما يبدو هذا النمط في قصيدته "وهم" في قوله^(٢):

قد حَسِبْتُ الأيام تمضي كما يرضى

فؤادي، إذ الحقيقة تُحسى

يبدو شاعرنا في صياغة جُمْلِهِ يركِّز على اختيار المفردة المناسبة للمعنى المراد، فالعنوان (وهم) وبدأ جملة بفعلٍ (حَسِبَ) الذي يفيدُ الشك والمُمارضة، ثم يسندُ الضمير المتحرك (الناء) إلى الفعل مُتحدثاً عن حالة الوهم التي عاشها، كما يربط الرِّضَى بالقلب ليؤكِّد الأحاسيس المُرة التي تموج في ثنايا فؤاده.

ويبدو هذا النمط في قصيدته "مرثية إلى أبي فھر" في قوله^(٣):

انتهبي يا شجون أفئدة

كان مُناها الفداء تنتهبه

إنَّ حديث الشاعر في موضع الرثاء لا يقل روعةً عن موضوعاته السابقة، إذ يُوَكِّد - من خلاله - على معجمه اللغوي الثري؛ فيرسم صورة جميلةً في موضع الحزن (انتهبي) مخاطبًا

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٧٤).

الأحزان التي يحسُّها ويعايشها بفقدان أحدِ أعلامِ العربية معشوقته، فيناديها (يا شجون) إنه يشخصها كي تعي ما يُطلب منها. إنَّ استخدامه لفعل (انتهب: نهب) يتلاءم تمامًا مع فكرة الموت التي يصورها البعض كأنَّها خاطفة تنتهب الأحياء. وفي القصيدة نفسها يبدو في قوله^(١):

أقعى بقومي من وزنهم خبيه
هانوا، فهان الشريف من نغم
وطال من بعد رأسه ذنبه
وصعروا خدَّهم، بلا نغم

فالجملَة (هانوا): (هان + واو الجماعة) يعبر من خلالها عن حال قومه المزري، وكذا القول في الجملَة (صعروا) : (صعّر + واو الجماعة) الذي يناسب فقدان الكثير من قومنا جماليات اللغة العربية.

النمط الثالث للجملَة الفعلية:

فعل + فاعل (ضمير مستتر) + المكملات.

ويبدو هذا النمط واضحًا في ديوانه، ومما وردَ منه في قصيدته "زهرة النار" قوله^(٢):

تثاءبي، تخثري في دمي
غير بقايا، وردُّها يخفي
أخنقها، تخنقني، أتقي
سفينة تاه بها المرفا

أهربُ مني، أين لي مهرب؟

فالأفعال المتتابعة: (يخفي، أخنقها، تخنقني، أتقي، أهرب) تطلبُ فاعلاً لكلِّ منها على التوالي: (هو، أنا، هي، أنا، أنا) ويبدو للباحث أنَّ هذه الأفعال المتلاحقة تعبّر عن لهفة الشاعر للتغيير فجاء البناء النحوي بالجمل الفعلية التي تعبّر عن التجدُّد والحيوية في الحدث. كما نلاحظ أسلوب الالتفات من الغائب إلى المتكلم بالتناوب (يخفي، أخنقها، تخنقني،

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٢٧).

أَتَّقِي) الذي يضفي جمالاً على الأسلوب الشعري؛ فيخرج المعنى بصورة متكاملة للقارئ، من حيث البناء، والشكل، والمضمون.

وفي موضع آخر من القصيدة يقول^(١):

نَشْرَبُهَا تَشْرِبْنَا، نُعْمَضُ

الْخَافِقُ أَنْ يَمْتَدَّ وَالطَّرْفَا

نَهَادُنُ النَّارَ وَقَدْ نَدَّعِي

أَنَّ مِيَاهَهَا دُونَهَا أَصْفَى

أيضاً تطالعنا الأفعال: (نَشْرَبُ، تَشْرِبُ، نُعْمَضُ، يَمْتَدُّ، نَهَادُنُ، نَدَّعِي) ولكلٍ منها فاعل مستتر (نحن، هي، نحن، هو، نحن، نحن) وهذا التابع في الأفعال ربما يؤكد ما ذهب إليه الباحث بأنَّ الشاعر يبحث عن التجدد والحركة التي تناسب معاني القصيدة، ويدعمها بالزخرفة اللفظية من خلال الجناس بين الفعلين (نَشْرَبُهَا = تَشْرِبْنَا) اللذين يعبران عن التدفق والحياة.

وفي قصيدته "القوس" يبدو هذا النمط في قوله^(٢):

قَدَّكَ، عَذَابُ الْحُرُوفِ تَعْرِفُهُ

وَتَرْتَوِي مِنْ جِرَاحِهِ الْمَهْطِلَةُ

تَبِيْتُ لِلْحَرْفِ بِالْوَصِيدِ^(٣)، وَلَا

تَلْقَاهُ، إِلَّا وَالنَّارُ مَشْتَعَلُهُ

وَرَبَّمَا تَتَّقِيهِ، تَحْتَالُ فِي

اصْطِيَادِهِ، وَالشِّبَاكُ مَحْتَتَلُهُ

يبدأ باسم فعل الأمر (قَدَّكَ) بمعنى: (اكتفِ) مخاطباً الأديب المصري الكبير أحمد عبد المعطي حجازي، وهو الذي غاص في معاجم اللغة وحروفها، فألفها وألفتها، وعرفها جيداً،

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٠).

(٣) الوصيد: الفناء، والعنبة، وكهف أصحاب الكهف (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د. ط، باب الدال، فصل الواو، ص (٢٩٤)).

لذلك ساق شاعرنا الأفعال: (تعرفه، ترتوي، تبيت، تلقاه، تتقيه، تحتال) وفاعلها المستتر العائد على حجازي، فيرسم صوراً رائعة لجهوده الكبيرة في الغوص في بحار اللغة وكهوفها وجبالها (الصيد) لينتقي لفظاً مناسبة لكل معنى يريد التعبير عنه، فيستعير هنا (اصطياده) وكأن الحروف طرائد بالنسبة إليه يسعى لصيدها، فيرسم صورة جميلة معبرة عن مقام الممدوح. ثم يلتفت من الممدوح إلى ذاته التفاتةً طريفةً؛ فيقول^(١):

أنا حفيدُ الشماخ أهداني

القوسَ، وروحي بالقوسِ متصله

يا لها من صورةٍ رائعةٍ يرسمها لنفسه، فالشماخ شاعر جاهليٌّ فحلٌّ، سبق التعريف به، كما سبق القول عن رمزية قوسه، فجاءت التورية جميلة لتعبر عن فحولة أبي همام أيضاً - لغويًا، وشعريًا - وبراعته في الصيد ثانيًا، لكن صيده هنا لألفاظ اللغة وكنوزها. إنها مقابلة طريفة ووفق إليها شاعرنا في المعنى الذي ذهب إليه. ومما جاء من هذا النمط في قصيدته "جمرة"^(٢):

أتقدي، هل أراك متقده؟

يا جمرة في النفوس منخمده

حناجر، يهتف البغاء بها:

يا أعدل العادلين، والرّشده

تسوّغ القهر تستلذُّ به

تزيد في كل قاهر صيده

يفتح قصيدته مخاطبًا تلك الجمرة، ويعني بها الثورة على الظلم والهوان التي ينتظرها، فيشخصها؛ ويجعل منها إنسانًا يعقل، ويقول لها متسائلًا: (هل أراك) فيأتي بالفاعل مستترًا (أنا). كما يأتي بالأفعال (تسوّغ، تستلذُّ، تزيد) في صيغة المضارع الذي يدلُّ على الاستمرار والإمعان في الظلم الذي يريد التعبير عنه، وتعود هذه الأفعال على (الحناجر: هي) ويأتي بلفظة (حناجر) نكرة؛ لأنها وضعية بالنسبة إليه فيما تقوم به من دورٍ رخيصٍ بغيض.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٤).

وقد ورد هذا النمط في قصيدة (موشحة مصرية) نحو قوله^(١):

مَنْ وُلِي

في أمةٍ أمرا، ولم يعدلِ

يُعزلِ

إلا الممالك، فلا تنجلي

سيّدي

"العاضد" يا وجه الزمان ردي

يرتدي

خرائب الماضي، فَنُوطَ الغدِ

يهتدي

بالأغتم المشبوه والمعتدي

يأتي بناء الجملة هنا بشكلٍ آخر، إذ يسوق الأفعال التي ترسم الصورة القائمة والذليلة التي تعيشها الأمة: (ولي، لم يعدل، لا تنجلي، يرتدي، يهتدي) والفاعل جاء مستتراً في صيغة الغائب لكلّ هذه الأفعال؛ وكأنه يريد أن يعبر شاعرنا عن كراهيته لهؤلاء الفاعلين؛ فجاء بهم بصورة الغائب للتحقير والتصغير.

ومما ورد من هذا النمط في قصيدة "سارة" قوله^(٢):

وانتهبي فرحة الفراش، إذا

هامم بخمر الزوال، والزهر

أخشى عليك المخزون من فكري

يا ليت لي قدرةً، وددتُ بها

أن تبسمي، يا طفولة القمر

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٨).

ها هو يخاطب ابنته (سارة) فيطلب منها أن تهيم كما الفراشات تفعل عندما تلثم الزهور،
ويأتي بالفعل (هام) وفاعله المستتر العائد على الفراش (هو)، ويستعير هذا الفعل للفراش،
وكأنه إنسانٌ يشعر ويحب، فيرسم صورةً بيانية مشرفةً تُساهم في جمال المعنى الذي يريده الأبُّ
المحبُّ لابنته دائماً. ثم يعبر عن حبه الأبوي لها وخشيته عليها (أخشى) والفاعل المستتر (أنا)
يعود على الشاعر.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "ليلى المريضة بالعراق" قوله^(١):

أينَ تلكَ الحِسانِ وهواها يسري
كرحيقِ الجنانِ ذائعاتِ النشْرِ
أينَ ليلى التي شربتُ مهجتي

جاء بالفعل (يسري) في صيغة الغائب (هو) لأنه يتحدث ويتحسر عن ماضٍ جميلٍ
غائبٍ، وكذا الأمر في حديثه عن ليلى في قوله (شربت) وفاعله (هي) لأنَّ كلَّ ذلك الماضي
العريق الجميل قد غاب عن الواقع الذي يعيشه اليوم، الواقع الذليل الذي يعيشه عراق الأمة.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدة "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي" قوله^(٢):

احتفلي، ما الرمادُ يحتفلُ
يا جذوةً في الخمودِ تشتعلُ

انتفضي يا رياحُ، واحتفلي
أفراسَ نارٍ، بالجمرِ تكتحلُ
تحتصدُّ الموتَ والضَّراعةَ والخوفَ
عَتياً، والعجزَ تعنتلُ

كأنَّ النارَ التي تتغلغلُ في نفس شاعرنا جعلته يجسِّدُ تلكَ الجذوة ويخاطبها يطلبُ منها أن

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٣).

تشتعل معلنة احتفالاً ينتظره، بل يطلب من الرياح أيضاً أن تحتفلَ بهبوبها؛ لتقتلِعَ واقع الهوان العربي، فيأتيُّ بالأفعال: (يحتفل، تشتعل، تكتحل، تحتصد، تعتقل) ويستخدم حرف الروي (اللام) مناسباً لمعاني الثورة؛ لما فيه من موسيقا محمّزة للنفوس. لكننا نراه يأتي بالفاعلين مستترين في صيغة الغائب أيضاً (هو، هي)، وكأني به يستبعدُ أن تقومَ ثورة على الواقع.. هذا الواقع المرير الذي أفصح فيه الفلسلة، و استنسرَ البغاثُ معه، هو نفسه الذي عاشه التوحيدى فأحرق كتبه. وهو نفسه الذي أطبق اليوم على الأمة، وأذاقها طعم السكوت. إنَّ هذا الواقع الأليم دفع شاعرنا للاعتذار من التوحيدى الذي كان شجاعاً ثائراً على واقع قومه الممل المهين.

كما ورد هذا النمط في قصيدة "لو أنّ عمري مئة" نحو قوله^(١):

وكيف أنسى الذكر إذ ردّ لي

صهوة ریح، كنتُ أردفتُها

دونَ عنانٍ، خابطاً، أرتعي^(٢)

زهرة أوهايم، تكتفتُها

جاءت الأفعال: (أنسى، ردّ، أرتعي) بين فاعل مستترٍ يدلُّ على المتكلم (أنا: أنسى، أرتعي) وبين فاعلٍ يدلُّ على الغائب (هو: ردّ). فهو يواجه العمر، ويواجه الحياة ويعبر عن ذلك صراحةً دون مواربة عندما يتحدث عن نفسه. وهذا ما يوضح طريقة تعامله مع الحياة، ونهجه فيها.

وفي قصيدة "عينان" وردَ هذا النمط، نحو قوله^(٣):

خافقةً فيهما نوارسة البحر

لغير الأضواء، لم تثبِ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨).

(٢) أرتعي: رعيت الماشية ترعى رعياً، ورعايةً، وارتعت. (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، باب الياء، فصل الراء، ص (١١٦٠).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦١).

تُعَانِقَانِ الصَّفَاءَ، يَقْطُرُ

كَالطَّلِّ حَنِينًا، فِي الزَّهْرِ وَالْعُشْبِ

جاء الفعلان (يثب، يقطر) والفاعلان مستتران بصيغة الغائب (هو) وكأنه أتى بهما بهذه الصيغة لتنسجم مع المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، فعيناها أشبه بمتاهةٍ يغيبُ ويضيعُ بها من يدخلها، وكذلك حرص على بناء الجملة بصيغة الفاعل المستتر الغائب الذي ينسجم مع الصورة الشعرية.

ومما وردَ من هذا النمط، ما جاء في قصيدة "لزومية إلى أبي فهر" نحو قوله^(١):

تَرْجُلُ الحَبَّ للحَيَاةِ، وَقَدْ

زَخْرَفَهَا فِي تَخْيُّلِ خَائِلٍ

نَنسَى بِكَ الصَّمْتَ، وَالسَّامَةَ

وَالضَّعْفَ، وَإِنْ دَسَّ سَهْمَهُ غَائِلٌ

يبدأ بمخاطبة الأديب الكبير محمود شاعر أبا فهر، فيستخدم الفعل (ترجل) والفاعل مستتر بصيغة المخاطب (أنت) ثم يلتفت للحديث بصيغة المتكلم (ننسى) وفاعله المستتر (نحن) وكأنني به يأتي بهذه المقابلة لتعبّر عن حبّ هذا الأديب اللغويّ الكبير، وكيف لا يكون ذلك، وقد جمعهما حبّ العربية.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدة "نمطٌ صعبٌ مُخيفٌ" قوله^(٢):

ذَاكَ عَرَسُ النُّورِ، رَفْرَفَ فِي

الكَوْنِ حَنِينًا، وَالهُوَى فِيهِ يَحْلُو

عَانَقِيهِ، يَزْهَرُ الصَّخْرُ، يَنْدَى

يَتَنَاجَى فِي ثَنَائِهِ قُلٌّ

فالأفعال: (رفرف، يجلو، يندى) جاءت تستر وراءها فاعلاً بصيغة الغائب (هو)، واستعار للكون الفعل (رفرف) الذي يدلُّ على الحركة والنشاط، رغم مجيئه بصيغة الماضي؛

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٧).

فساهم في رسم صورة بيانية تجعل الخيال يجلِّقُ فيها، ويتمعنَّها بكلِّ ما فيها من جمال، ليتخيل كيف سيكون عرس النور؟ وما شكله؟ ثم جاء بتفاصيل للصورة وأخبر أنَّ الهوى فيه (يخلو) وأنَّ الصخر (يندى) ولا غرابة فيما نقرأ؛ لأنَّ المحبين يرون العالم من حولهم جميلاً.

وممَّا وردَ من هذا النمط في قصيدة "المتنبي في ديوان كافور" قوله^(١):

أَمْثَلُ عِنْدَ الدِيَوَانِ مَأْسُورَا
أَخْرَجُ مِنْهُ، أَظْلُّ مَأْسُورَا
تَشُدُّنِي يَا كَافُورَ طَلَعْتِكَ الْغَرَاءُ
أَهْدِي بِالشَّعْرِ مَبْهُورَا

جاءت الأفعال هنا في صيغة المتكلم، وفاعلها مستتر (أنا)، وهكذا يسير في غالب الأفعال في قصيدته، هو يغازل التاريخ من ناحية، وكأنه يُحاكي (أنا) المتنبي؛ ليأتي بناء الجملة النحوية لديه مناسباً للمعنى الذي يذهب إليه.

وفي قصيدة "انتظار" يبدو هذا النمط في قوله^(٢):

اخْتَنَقَ الضَّوْءُ، مَا اهْتَدَى
وِطَائِرٌ حَوَّمتْ خَوَافِيهِ، تَهَاوَى، تَبَلَّدَا

جاءت الأفعال في صيغة الماضي: (اهتدى، تهاوى، تبلدا) والفاعل المستتر في صيغة الغائب (هو) ليتناسب مع عنوان القصيدة وموضوعها، فصاحب الانتظار يبقى يعيش الماضي الجميل، ويتخيله. وقد جاء التعبير بصورة بيانية جميلة تعجُّ بالحركة، فقد استعار (اختنق) للضوء، وكأنه ذو روح يتنفس، ثم أردفها بحركة جناحي الطير المسافر، وعبر بالخوافي ولم يقل القوادم؛ لما للكلمة الأولى من دلالة على معنى الضعف واليأس والإحباط الذي يعيشه الشاعر.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧١).

وفي قصيدة "وهم" وردَ هذا النمط، نحو قوله^(١):

قد حسبتُ الأيامَ تمضي كما يرضى

فؤادي، إذ الحقيقةُ تُخسى

وإخالُ الآمالِ طوعَ يميني

مُدعنات - على المدى - رهنَ بأسِي

جاء الفعلان: (تمضي، تُخسى) وفاعلها في صيغة الغائب، ثم يلتفت الشاعر إلى صيغة المتكلم (إخالُ) وفاعله (أنا) واستخدم الفعلَ استخدامًا مقصودًا، إذ الفعلُ في صيغة الشك (إخالُ) ويتناسب تمامًا مع عنوان القصيدة (وهم) فالشاعر يحرص على بناء جملة النحوية بشكلٍ يُعبِّرُ عن المعنى المقصود.

وفي آخر قصيدة من الديوان التي جاءت بعنوان: "مرثية إلى أبي فِهر" وردَ هذا النمط في قوله^(٢):

محمود، أنتَ السؤالُ، تعرفهُ

محمود أنتَ الجوابُ تحتجبه

حين يرثي الأديب أبا فِهر يستخدمُ أسلوبَ المخاطب؛ ليتناسب مع الغرض الشعري من القصيدة، حيث إنَّ مخاطبة المرثي بهذه الطريقة تعكس مدى قربهِ من قلب الشاعر، وكأنه حاضرٌ أمامه لا يغيب، فيأتي الفعلان: (تعرفهُ، تحتجبه) والفاعل المستتر لهما في صيغة المخاطب (أنتَ). إنَّ هذا الأسلوب يوضح للقارئ تأثير أبي فِهر في نفس الشاعر، ومكانته الأدبية الرفيعة التي لا يستطيع أحدٌ أن يملأها.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٦).

المبحث الثاني - الجملة المنفية : أنماطها ومكوناتها.

لا يخفى على الباحثين والدارسين في المجال اللغوي أنّ النفي يكون في الجملتين: الاسمية والفعلية. "والنفي من العوارض المهمة التي تعرض لبناء الجملة؛ فتفيد عدم ثبوت نسبة المسند للمسند إليه في الجملة الفعلية والاسمية على السواء. فالنفي يتّجه في حقيقته إلى المسند، وأما المسند إليه فلا يُنفي، ولذلك يمكن في الجملة الاسمية أن يتصدر النفي الجملة، فيدخل على المبتدأ والخبر معاً، ويمكن أن يتصدر الخبر فحسب بوصفه المسند ... وأما الجملة الفعلية فإنّ النفي فيها لا بدّ أن يتصدر الفعل وحده؛ لأنّ الفعل هو المسند، وهو مقدّم ضرورة على الفاعل"^(١). وأسلوب النفي يُستخدم في بناء الجملة العربية وفق مقتضى المعنى المراد عند الشاعر أو الكاتب أو اللغوي "النفي أسلوب تحدّده مناسبات القول، وهو أسلوب نقص وإنكارٍ يُستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب"^(٢). وقد تناول جمهور النحاة أدوات النفي وفق ما يأتي^(٣):

- ١- (لا، وما، وإن، ولات) وقد بُحثت في باب المرفوعات تارةً، حيثُ تعملُ عملَ
"ليس" وفي باب المنصوبات تارةً أخرى باعتبار خبرها.
- ٢- (ليس) وضعت مع (كان) لأنها تعمل عملها.
- ٣- (لم، ولما) ودُرستا كأداتي جزم للفعل المضارع.
- ٤- (لن) دُرست في نصب المضارع.

١- الجملة الفعلية المنفية:

وقد وردت وفق الأنماط التالية:

أ- النمط الأول:

المنفي بـ "ما".

(١) حساسة، د. محمد، بناء الجملة العربية، د.ط، ص (٢٨٠).

(٢) المخزومي، مهدي، في النحو العربي، ط١، ص (٢٤٦).

(٣) الخويسكي، د. زين كامل، الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة، ط١، ص (٣). وانظر: ابن إياز البغدادي،
المحصل في شرح الفصول، د.ط، (٦٠٧/٢).

وردَ هذا النمط في قصيدة (زهرة النار) نحو قوله^(١):

وصرعة الكأسِ التي ما ارتوى

اللاهف، إلا غالها رشفًا

(ما) + الفعل الماضي (ارتوى).

وفي قصيدة (القوس) نحو قوله^(٢):

تبيثُ للحروف بالوصيد، ولا تلقاه

ذاك، وإلا فكلُّ ما هضبتُ

به العقولُ استطالة هزله

(ما) + الفعل الماضي (هضبت).

وفي قصيدة (القوس) نحو قوله^(٣):

تعرفها صاحبي، وما نكرت

منك قديماً صبايةً ثمّله

مانسييت منك نبعّةً، سكبت

(ما) + الفعل الماضي (نكرت).

(ما) + الفعل الماضي (نسييت).

كذلك ورد في قصيدة (ليلى المريضة بالعراق) قوله^(٤):

خانعٌ في أمان مادري أو يدري

(ما) + الفعل الماضي (دري).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٠-٢٣١).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣٢).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٤٩).

وفي قصيدة (لو أن عمري مئة) قوله^(١):

تُنكرني الآن، وياليتها
ما نكرتني حين عُرِفَتْها
رعيْتُها عمرا، فما أَسْمَحْتُ

(ما) + الفعل الماضي (نكرت).

(ما) + الفعل الماضي (أَسْمَحْتُ).

وفي قصيدة (لزومية إلى أبي فهر) قوله^(٢):

القَوَّاس، ما مَالٌ عندها مائل.

(ما) + الفعل الماضي (مَالٌ).

وفي قصيدة (انتظار) قوله^(٣):

اِخْتَنَقَ الضَّوْءُ، ما اهتدى

(ما) + الفعل الماضي (اهتدى).

وفي قصيدة (مرثية إلى أبي فهر) قوله^(٤):

واشتعل الحزنُ في العروق، فما

يعرفُ إلا بدفقها لهبُه ..

نقتات بالموت، كيف؟ يقتاتنا

الموت، وما غَالٌ طاعما سَعَبُه^(٥)

(ما) + الفعل المضارع (يعرفُ).

(ما) + الفعل الماضي (غَالٌ).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٧١).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٧٤ - ٢٧٥).

(٥) سغبه: السَّعَبُ: العطش، وأسَعَبَ: دخل في الجماعة. (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، باب الباء، فصل السين،

ص (٩١).

هنا نجده قد استعمل (ما) مع المضارع، وربما ليؤكد تجدد الحزن الذي يعيشه في ماضيه،
وفي حاضره.

وفي القصيدة نفسها قوله^(١):

ما رحلت منك فكرة نبهت

ما صوّحت من ناديك زهرته

(ما) + الفعل الماضي (رحلت).

(ما) + الفعل الماضي (صوّحت).

ويلاحظ أنّ الشاعر استخدمَ (ما) النافية في النماذج السابقة في معرض حديثه عن الماضي،
ومرة قبل المضارع (فما يُعرفُ)، ويلاحظ القارئ استخدام الشاعر لأسلوب النفي، ويريد من
خلاله تأكيد معنى إما سابقٍ للجملة، وإما لاحقٍ بعدها؛ فساهم بناء الجملة النحوية لديه في
تشكيل الصورة الشعرية المقصودة.

ب- النمط الثاني:

المنفي بـ "لا".

وقد وردَ هذا النمط في قصيدة (زهرة النار) نحو قوله^(٢):

تلك بقاياك التي لا تني

(لا) + المضارع (تني).

وفي القصيدة نفسها قوله^(٣):

يا زهرة النار التي اشعلت

في موقدي الأحران، لا تطفأ

(لا) + المضارع (تطفأ).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٨٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٢٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٢٨).

وفي القصيدة عينها، قوله^(١):

وأَنَّهُ نازفة في دمي

لا تَرتجِي البرء، ولا تشقى

مأنوسة، لا تشتكي المنفي

(لا) + المضارع (ترتجي).

(لا) + المضارع (تشقى).

(لا) + المضارع (تشتكي).

كما ورد هذا النمط في قصيدة (جمرة) نحو قوله^(٢):

لمن سرى النيل بالحياة، ولا

يرتدُّ عن سائلٍ يمدُّ يده

(لا) + المضارع (يرتدُّ).

كذلك ورد في قصيدة (موشحة مصرية) نحو قوله^(٣):

إلا المماليك، فلا تنجلي

(لا) + المضارع (تنجلي).

كما ورد في قصيدة (ليلى المريضة بالعراق) قوله^(٤):

عينه لا تنام عن ذليل السلام

(لا) + المضارع (تنام).

وفي القصيدة نفسها قوله^(٥):

كيفي بي لا أبالي والطيب اشتكى لي

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣٨).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٥٠).

(٥) المرجع السابق، ص (٢٥١).

(لا) + المضارع (أبالي).

وفي قصيدة (ليلى المريضة بالعراق) قوله^(١):

ها هنا دوحتان فيهما، لا يجري
غيرُ ذوب الحنان من سُهوم البدر

(لا) + المضارع (يجري).

وفي قصيدة (لو أنّ عمري مئة) قوله^(٢):

لا أتسلّى بالأماي، ولا
أفرحُ بالأشواق زخرفتُها

(لا) + المضارع (أتسلّى).

(لا) + المضارع (أفرحُ).

وفي قصيدة (عينان) قوله^(٣):

تَهْتَفُ بي من عينيك أسئلةٌ
حائرةٌ، لا تُقالُ، تَهْتَفُ بي

(لا) + المضارع (تُقالُ).

وفي قصيدة (نمطٌ صعبٌ مخيف) قوله^(٤):

وزمانٌ أفلتَ الزمنُ المحبوسُ
منه، لا يُدانِيه غُلُّ

(لا) + المضارع (يُدانِيه).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٤).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٣).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٦٦).

وفي قصيدة (المتنبي في ديوان كافور) قوله^(١):

تعذلني^(٢) "السيفيات" تصدأ^(٣) في

أغمادها، لا تردُّ محذورا

(لا) + المضارع (تردُّ).

يؤكد من جديد، من خلال صورة بيانية جميلة (تعذلني السيفيات) فالسيف يلوم، والرائع أنه جمع المفردة (الاسم المنسوب: السيفيات) على صيغة المؤنث، ولم يقل (السيوف)؛ ليؤكد معنى الضعف الذي وصف به الواقع، حيث يُنسب الضعف للمؤنث. وهذا الجمع جمع قياس، مثل قول العرب (الرُدِينيات) عن الرماح.

قال المتنبي^(٤) (من البحر الطويل):

طوال الرُدِينيات يقصفها دمي *** ويبيضُ الشُرَيْجيات يقطعها لحمي

الردينيات نسبة إلى رُدِينة، والشُرَيْجيات نسبة إلى قَيْنِ اسمه سُريج.

وقول أبي همام في القصيدة نفسها (المتنبي في ديوان كافور):

فلا أرى في الديوان يملكني القيْدُ

(لا) + المضارع (أرى).

وفي قصيدة (مرثية إلى أبي فهر) قوله^(٥):

القانط، لا يستثيره غضبُه

(لا) + المضارع (يستثيره).

وكذا الأمر في النماذج السابقة، إذ يستخدم الشاعر الأداة (لا) مع الأفعال المضارعة في

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٠).

(٢) تعذلني: العذل: الملامة. (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط.)، باب اللام، فصل العين، ص (٩٢٨).

(٣) تصدأ: صدأ الحديد: علاه الوسخ. (المرجع السابق، باب الهمزة، فصل الصاد، ص ((٤٣)).

(٤) العكبري، أبو البقاء، شرح العكبري، د.ط، ص (٢٨٢).

(٥) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٨).

معرض حديثه عن الحاضر، فيحرص على بناء الجملة النحوية المنفية ليؤكد المعنى الذي يرمي إليه للتعبير عن الحاضر الذي يعيشه، وكذا الأمر للمستقبل القريب الذي يراه ليس سعيداً.

ج- النمط الثالث:

المنفي ب "لم".

وقد ورد هذا النمط في قصيدة (موشحة مصرية) نحو قوله^(١):

مَنْ وَلي

في أمةٍ أمراء، ولم يعدلِ

(لم) + المضارع (يعدل).

وفي هذه الموشحة يستلهم الشاعر معانيه من القرآن الكريم من قوله تعالى: " وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل"^(٢).

وقوله في القصيدة نفسها^(٣):

من يلي

في سنواتِ الخوفِ لم يُعزِلِ

(لم) + المضارع (يُعزِل).

وقوله في القصيدة ذاتها^(٤):

مدَّ لي

"شاور" في الأمر، ولم يأتلِ^(٥)

(لم) + المضارع (يأتل).

وكذا الأمر هنا يشتق جملته "شاور" من القرآن الكريم في قوله تعالى: " وشاورهم في الأمر"^(٦)

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٨).

(٢) سورة النساء، من الآية (٥٨).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤١).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٤٢).

(٥) يأتل: قارب الخطو في غضب. (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط)، باب اللام، فصل الهمزة، ص (٨٦٣).

(٦) سورة آل عمران، الآية (١٥٩).

وهذه المشورة من القائد تكون في غير غضب، والشاعر خبيرٌ بالمعاني التي تشير إليه الآية الكريمة بما فيها من مبادئ القيادة، فيستلهم منها مبدأ الشورى؛ ليؤكد المعنى الذي ذهب إليه.

وقوله في قصيدة (ليلى المريضة بالعراق)^(١):

لَمْ تَصْنُهَا يَدَانِ عَنِ ذَلِيلِ الْأَسْرِ

(لم) + المضارع (تصنؤها).

يا لهذه الأمة التي أضاعت عراقها الأصيل، لم تسعَ لحمايته من العدوان الغربي الغاشم؛ فوقع ذليلاً تحت سيطرتهم.

وفي قصيدة (رسالة إلى أبي حيان التوحيدي) قوله^(٢):

أَوْ لَيْتَ لَمْ يَحْتَرِقْ بِأَحْرَفِهِ

حِينَ اسْتَبَدَّ السَّقَامُ، وَالْمَلَلُ

(لم) + المضارع (يحترق).

يبدو شاعرنا يحسُّ غربةً نفسيةً كبيرة، مثلما عاشها من قبله التوحيدي الذي عانى من إحباطات مجتمعه، ويئس منهم؛ فأحرقَ كتبه.

وفي قصيدة (لو أن عمري مئة) قوله^(٣):

وَلَمْ تَبْنِ لِي، إِذْ تَكشَّفَتْهَا

لَوْ أَنَّ عَمْرِي مِئَةٌ، لَمْ أَقُلْ:

قَدْ هَدَّيْ أُنِي نَصَفَتْهَا

(لم) + المضارع (تبني).

(لم) + المضارع (أقل).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٠).

وفي قصيدة (عينان) قوله^(١):

لغير الأضواء، لم تثب
تذوّبان الجليد، لم يدب

(لم) + المضارع (تثب).

(لم) + المضارع (يدب).

في قصيدة (لزومية إلى أبي فهر) قوله^(٢):

ولم يكن بالمضئعِ الفائلِ

(لم) + المضارع (يكن).

وفي قصيدة (مرثية إلى أبي فهر) قوله^(٣):

لم يُطمس لها من بريقتها ذهبه

(لم) + المضارع (يُطمس).

يبدو للباحث -هنا- أنّ الشاعر حريصٌ على إبراز معانيه ضمن صورهِ الشعرية بدقّةٍ متناهية، تعكس مدى خبرته وثروته اللغوية التي يستعينُ بها من معجمٍ خاصٍ يكادُ لا ينضب. فيستخدم (لم) استخدامًا بارعًا في بناء جُمَلِهِ النحوية؛ لتفيد نفي المعنى الذي يريده الشاعر، بالإضافة إلى قلب زمن الفعل.. فدخول (لم) على المضارع مطلبٌ نحوي، ولعله مطلبٌ معنويٌّ عند الشاعر، حيث يصور نفي حصول الأحداث في الحاضر، وربما في المستقبل القريب؛ الأمر الذي يساهم في توضيح المعنى المراد من التشكيل النحوي في قصائده.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، ص (٢٦١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٧٩).

د- النمط الرابع:

المنفي بـ "لن".

لم يرد هذا النمط إلا في قصيدة (انتظار) نحو قوله^(١):

انتظري أوبتي سُدى، فلن تري لهفتي غدا

يستخدم الأداة (لن) التي تفيد نفي المستقبل، والتي تنسجم تمامًا مع عنوان القصيدة من ناحية، ومع مفردات السياق اللغوي ضمن الجملة (غداً) من ناحيةٍ أخرى، فيقرّر في الزمن الحاضر أمرًا لن يحصل مستقبلاً (لن تري لهفتي) ويبدو متشائمًا على ضوء استشراق المستقبل المظلم الذي يراه.

٢- الجملة الاسمية المنفية:

وقد وردت وفق الأنماط التالية:

أ- النمط الأول:

الجملة الاسمية المنفية بـ "ليس".

وقد ورد هذا النمط في قصيدة (القوس) نحو قوله^(٢):

ذاك عذابُ الحروف تعرفه

ليس سواءً : توالهٌ وولّه

حيث استخدم (ليس) للتفريق بين (تواله) و(ولّه) فقدّم الخبر للأهمية؛ ولتأكيد هذا التفريق بالنفي.

وفي القصيدة نفسها قوله^(٣):

لستُ أنتحي^(٤) بدّله

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣١).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣١).

(٤) أنتحي، انتحى: جدّ، و اعتمد (آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط)، باب الياء، فصل النون، ص (١٢٠٤).

حيث دخل الفعل (ليس) على التاء المتحركة؛ لأنه يتحدث عن نفسه، وجاء بالخبر جملة (أنتحي) منفيًا.

كذلك ورد في قصيدة (نمط صعب مخيف) نحو قوله^(١):

ليس بعدكِ بعدُ

ليس قبلكِ قبلُ

وفي الجملتين السابقتين يحرصُ الشاعر على تأكيد المعنى بأسلوب النفي، فيُقدِّم الخبر للأهمية، بينما يأتي بالاسم نكرةً للضرورة الشعرية، ويصوغ تعابيره في بناءٍ خاص (بعدك بعدُ - قبلك قبلُ) لتتناسب مع العنوان (نمط صعب) معتمدًا أسلوب المقابلة بين الألفاظ؛ الأمر الذي أكسب المعنى سحرًا، والأسلوب جمالًا.

كما ورد في قصيدة (مرثية إلى أبي فهر) نحو قوله^(٢):

بالسجن، بالأسر، لست مُنحنيًا

حيث دخل الفعل (ليس) على التاء المتحركة الدالة على المرثي؛ لينفي عنه صفة الذلِّ والخنوع.

ب- النمط الثاني:

الجملة الاسمية المنفية بـ "ما".

وردَ هذا النمط في قصيدة (ليلي المريضة بالعراق) نحو قوله^(٣):

ما لسُقمِ أَلَمٍ بالحبيب الأشم

حيث جاءت (ما) العاملة عمل (ليس) لنفي (المسند إليه: ألم) فقدَّم الخبر (المسند: شبه الجملة).

ج- النمط الثالث:

الجملة الاسمية المنفية بـ "لا".

وقد وردَ هذا النمط في قصيدة (ليلي المريضة بالعراق) نحو قوله^(٤):

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤٩).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٥٢).

ضاحكٌ عن جُمانٍ لا لقيس الغرِّ

حيث جاءت (لا) العاملة عمل (ليس) لنفي ما بعدها، وتأکید ما قبلها.

كما وردت (لا) في قصيدة (لو أنّ عمري مئة) نحو قوله^(١):

أنظرُ : لا الخمسون في قبضتي

ولا مع الأحلام خلفتها

فيستخدم الأولى بمعنى (ليس) ثم يعطف عليها بـ (لا) الثانية؛ لتأكيد النفي المراد، وللخدمة المعنى الذي يرمي إليه الشاعر.

كما وردت (لا) للنفي في قصيدة (المتني في ديوان كافور) نحو قوله^(٢):

والخيْلُ محبوسةٌ يجفُّ بها الصَّهيلُ

مندورةٌ للرياش، لا صولةُ الفرسان

حيث جاءت (لا) هنا لتأكيد المعنى الذي يسبقها، ونفي ما بعدها، ممّا يؤكد صورة العجز الذي يرسمها الشاعر في قصيدته، فالشاعر يرصف مفرداته بعنايةٍ تامة؛ تساهم في بناء الجملة النحوية وفق المعنى الذي يرمي إليه.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٠).

المبحث الثالث - الجملة المؤكدة: أنماطها ومكوناتها:

التوكيد أسلوبٌ لغويٌّ من أساليب اللغة العربية، " والتوكيد أفصح من التأكيد. وتؤكد وتأكد بمعنى^(١) وهو على وجهين: تكرير صريح (لفظي) وغير صريح (معنوي)^(٢). و جدوى التأكيد أنك إذا كررت فقد قررت المؤكد وما علق به في نفس السامع، ومكنته في قلبه، وأمطت شبهةً ربما خالجه .. والتأكيد بصريح التكرير جارٍ في كلِّ شيء، في الاسم والفعل والحرف والجملة^(٣). ومن هنا يمكن للباحث أن يقول: إنَّ الجملة العربية المؤكدة يمكن أن تكون اسمية، كما يمكن لها أن تكون فعلية.

وبناءً عليه، فالجملة المؤكدة التي تدخل عليها أداة التوكيد، سواء اسمية كانت أم فعلية، وذلك لتأكيد مضمون علاقة الإسناد، بحسب أغراض الكلام وما يقتضيه المقام. والجملة المؤكدة جاءت كما في المعنى الاصطلاحي للتوكيد، فجاء منها اللفظي، وجاء منها المعنوي، كما جاءت مؤكدةً بأدواتٍ أخرى ضمن ديوان الشاعر، وبين ثنايا تراكيبه اللغوية ومُجملِه النحوية المتنوعة.

- الجملة الاسمية المؤكدة:

ويبدو نمط الجملة المؤكدة واضحًا في ديوان الشاعر، ومما ورد منه في قصيدته "زهرة النار" قوله^(٤):

تُهادنُ النارَ وقد ندَّعي
أنَّ مياها دونها أصفى
وأنَّ عصفورًا بلا ريشةٍ
تريشه أهدابك الوطفاء
وأنَّ رعدًا عاصفًا يغتلي

(١) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، باب الدال، فصل الواو، مادة (وكد)، ص (٢٩٤).

(٢) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د.ط، ص (١١٤).

(٣) المرجع السابق، ص (١١٥).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٨-٢٢٩).

يلقى له في قلبنا عطفًا

حيث جاءت الجملة الاسمية مسبوقه بـ (أنّ) المفتوحة المشدّدة، وهي "حرف توكيد، تنصب الاسم وترفع الخبر" ^(١). والطريف في الأمر أنّ الشاعر جاء بأسلوب التوكيد بعد صيغة مُمارضة (ندّعي) مما زاد الصورة جمالاً، وأضفى إليها طابعاً من القوة والمصدقية.. وجاءت الصورة البلاغية مكملّة للمعنى الذي أراده الشاعر، فالرعدُ يغتلي بصوته كغليان الماء فوق النار، وهذا الرعدُ المعبرُ عن ضيق النفوس يلقى له صدًى كبيراً في القلوب. وفي القصيدة ذاتها يقول ^(٢):

ويا دموع الكبرياء ارقئي

فإنني أخشى لك النزفا

فإنني ماضٍ إلى وحدةٍ

مأنوسة، لا تشتكي المنفى

وهنا يستخدم (إنّ) المكسورة المشدّدة، وهي - أيضاً - حرف توكيد، تنصب الاسم وترفع الخبر ^(٣). فيجعل من الدموع إنساناً يعي ويفهم ما يُقال له: "يا دموع الكبرياء ارقئي" رفاً الدمع: جفّ وسكن ^(٤). يا لروعة شاعرنا الذي يجيّد صنعته الشعرية بامتلاكِ ثروةٍ معجميةٍ هائلة؛ فهو يعرفُ كيف يوظّف مفرداته في خدمة النصّ الشعريّ والمعاني التي يرمي إليها.. ضمن صورٍ ترقى بخيال القارئ! فللكبرياء دموع لا ينبغي أن تُرى، ولا يريد لها الشاعرُ أن تمعنَ في نرف مياهاها!

أيُّ صورةٍ جميلةٍ يرسمها شاعرنا أبو همام! حيث يخشى على الكبرياء أن تُخدشَ من خلال الدموع السائلة فيما لو نزلت غزيرة كدماء الجرح النازف. ثم يؤكّد الشاعر - من جديد - أنه رغم الوحدة التي سيعيشها، لكنها ستكون مأنوسةً لديه، مُحبّبةً إليه، في ظلّ غربةٍ مجتمعيةٍ يحياها.

(١) ابن هشام، مغني اللبيب، د.ط، (٤٩/١)

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٩).

(٣) ابن هشام، مغني اللبيب، د.ط، (٤٦/١)

(٤) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الهزمة، فصل الرء، مادة (رقأ)، ص (٤٠).

ومما جاء من هذا النمط في قصيدته "جمرة"^(١):

أثَّقدي، إنَّ صبرنا أسنت

مياهُه، والأشطانُ مُبتعده

فالتوكيد بـ (إنَّ) جاء بعد الطلب (اثَّقدي) ليوضِّح الحالة الشعورية السيئة التي يعيشها الناس، كما يبيِّن حاجتهم الماسة للتغيير. كذلك يرسم صورةً عَفِنَةً للحالة المأساوية التي يحياها عالمنا العربيُّ، فالصبرُ بئرٌ، لكنَّ مياها آسنة كريهة "أسنت"^(٢): الآسن من الماء: الآجن، الماء المتغيَّر الطعم واللون.. والأشطان^(٣): بئرٌ شطونٌ، بعيدة القعر، وهي متسعة من الأعلى، ضيقة الأسفل.

إنَّ أبا همام خيرٌ لغويٌّ في استخدام مفرداته الشعرية التي ينتقيها في التشكيل النحوي، وبناء الجملة لديه يساهم كثيراً في توضيح المعنى وزخرفة الصورة التي يرسمها في خيال القارئ. ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "ليلي المريضة بالعراق" قوله^(٤):

خانِعٌ في أمانٍ *** ما درى أو يدري

أنَّ هونَ المكانِ *** من هوانِ الأمرِ

يا لها من صورةٍ ساخرةٍ لذلك الدليل الخانع الذي يقبع في داخل الإنسان العربي اليوم! وليته يدرك أنَّ حقيقة الهوان الذي تعيشها الأمة من هوان نفوسنا "أنَّ هونَ المكان" يؤكد بهذه الجملة ما يرمي إليه من معنى، كما يرسم صورةً وضيفةً تعيشها الأمة. ومما وردَ من هذا النمط في قصيدة "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي"^(٥) قوله^(٦):

احتفلي، فالعروقتُ يُسغفها

أنَّ دماءَ الحياةِ تحتفلُ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٧).

(٢) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب النون، فصل الهمزة، مادة (أسن)، ص (١٠٥٨ - ١٠٥٩).

(٣) المرجع السابق، باب الهمزة، فصل الراء، مادة (رقاً)، ص (٤٠).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٩).

(٥) أبو حيان التوحيدي: سبق التعريف به، ص (٣٤).

(٦) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٤).

وَأَنَّ نَارَ الرَّجُولَةِ انْتَفَضَتْ
وَعَادِرَتَهَا الشُّكَاةُ، وَالْمَلَلُ
وَأَنَّ سَوْقَ الزُّيُوفِ كَاسِدَةٌ
وَكُلُّ نِكْسٍ إِذَا خَلَا بَطْلُ
وَأَنَّ شَوْقَ الْحُرُوفِ، تُسْكِرُهُ
قَافِيَةٌ، نَبْضُ وَقَعِهَا تَمْلُ
وَأَنَّا نَحْفَلُ الْحَيَاةَ، نَعَافُ
الموت، نُحْشَى الهُمُودَ يَسْدُلُ

إنَّ اختيارَ عنوانِ القصيدة "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي" يوحي إلى القارئ منذ البداية بمشاعر الغربة المجتمعية التي يعيشها الشاعر، وها هو يتقاسم هذه المشاعر الحزينة مع التوحيدي الذي عاشها من قبله، يوم أحسَّ بغرته في مجتمع لا يُقدِّرُ العلمَ ولا العلماء. لكنَّ شاعرنا كأنه يرفُّ البشري إلى التوحيدي بأنَّ الأمور في طريقها إلى الإصلاح. نعم، إنها ملحمة حقيقية يعيشها الشاعر، فكلُّ شيء يتحرُّك من حوله، ومن تحته، ومن فوقه، ومن باطنه، فهاهي الدماء تتحرُّك في العروق العربية، وجذوة الرجولة قد اشتعلت، و آن لهذا المارد العربي أن ينتفض من مكانه، آن له أن ينفض غبار الذل والخنوع عنه "أنَّ دماء الحياة تحتفل، وَأَنَّ نَارَ الرَّجُولَةِ... " ليس هذا فحسب بل الأمور تكاد تعود إلى نصابها الحقيقي، فالكذب والزيف أصبح كاسدًا مكروهاً " وَأَنَّ سَوْقَ الزُّيُوفِ كَاسِدَةٌ" فجاء بالجمع "زيوف" وهو جمع كثرة قصده الشاعر للتعبير عن الحالة السيئة التي يعيشها الناس؛ فجاء بتشكيله النحوي ليظهر الصورة الشعرية التي أرادها، وربما لحالة يريد أن يعيشها الشاعر ولو بحلم يقظة جميل.

إنَّ أبا همام جاء بأسلوب التوكيد؛ ليعطي قوةً للصورة التي رسمها لحالة النهوض التي تحتاجها الأمة، وليوضِّح الضعف الذي آلت إليه من الزيف والخذلان، وليؤكِّد أنَّ الشعرَ أيضًا يشتاق أن يعودَ لإشراقه من خلال صورهِ وقوافيه الساحرة التي ترصد الصفحات المزهرة بالأعجاز والبطولات والإنجازات، وأنَّ الحياة الحقيقية تلك التي تعجُّ بالحركة والنشاط والتجديد؛ ومن هنا - أحسبُه - صحا من حلم اليقظة الجميل الذي عاشه، وجعل القارئ يعيشه معه، ليعتذر إلى التوحيدي عن الحالة المُخزبة التي نعيشها، حيث تصدَّر الرُّعاعُ الفارغون في المقدمة.

كما ورد هذا النمط في قصيدة "لو أنّ عمري مئة" نحو قوله^(١):

لو أنّ عمري مئة، هدّني

تذكّري أنّي نصّفتها

جاء هنا بـ "لو" الشرطية الامتناعية.. وإفادتها المعنى الشرطي في الزمن الماضي تقتضي أن شرطها لم يقع فيما مضى، أي لم يتحقق معناه في الزمن السابق على الكلام؛ فهي تفيد القطع بأن معناه لم يحصل. ويترتب على امتناع الشرط هنا وعدم وقوعه امتناع جوابه تبعاً له^(٢). وهنا الشاعر - بجزبه اللغوية - ينفي وصول عمره إلى المئة باستخدامه "لو" ويؤكّد من خلال "أنّ" أنه في الخمسين من العمر "أنّي نصّفتها".. وتبدو للدارس أنّ مثل هذه المقدمة فنّ شعريّ يقصده الشاعر لجذب انتباه القارئ ولتشويقهم، وأبو همام يُجيد استمالة قارئه نحوه، من خلال أسلوبه الجذاب.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدة "نمطٌ صعبٌ مُخيفٌ" قوله^(٣):

وتناسي أعين الناس نسي

أنّ للناس سُيوفًا تُسلُّ

هنا يؤكّد الشاعر حقيقةً واقعية من خلال تشبيه خفي مفاده أنّ العيون كالسيوف: "أنّ للناس عيوناً تُسلُّ" فاستخدامه لـ "أنّ" أضفى هذا التأكيد على تلك الحقيقة.

وفي آخر قصيدة من الديوان التي جاءت بعنوان: "مرثية إلى أبي فهد" وردَ هذا النمط في قوله^(٤):

أو أننا واهمون، لا نعرفُ

العيشَ ولا الموتَ، تحتفي حُجبهُ

أم أننا واهمون، لا يكشفُ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨).

(٢) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (٤/٤٩١-٤٩٢).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٨).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٧٥-٢٧٦).

الموت سُؤالاً، يثوِّدنا وَصْبُهُ؟

إنَّ الشاعر يسعى لتأكيد حالة الوهم التي يعيشها الناس حول حقائق كثيرة في الحياة، كالعيش والموت، من خلال استخدام "أَنَّ" المؤكِّدة.

كما وردَ هذا النمط في قوله من القصيدة ذاتها (١) :

رُزِّي (٢) أَنَّ السكون يلقفنا

وَأَنَّ نَهْرًا يشينه عُسْبُهُ

وَأَنَّ نَهْرَ البيان تعصره

خَمْرًا سُلَافًا، يخونه عبه

تَعَجَّبْنَا فِي الكلام عَجْمَتُهُ

وَأَنَّ وَزْنَ الكلام نُجْتَبُهُ

رُزِّي: الرزية المصيبة، كالرُزء والمرزئة.. نعم مُصيبة يعيشها الشاعر من خلال الحياة المأساوية المستقرة بالدلِّ والصَّغار.. فلا شيء يقطن في مكانه الصحيح، ولا أحد يؤدي ما عليه ! فالعُشب يزين النهر، لكنه عندنا على العكس، وحتى البيان لا يقوم به أربابه، بل ننبهر بالخطأ والعُجمة ! وكل هذه الصور يسوقها الشاعر بأسلوبٍ توكيد، باستخدام "أَنَّ" المؤكِّدة وعطفها في التشكيل النحوي الشعري.

وقد ورد نمط التوكيد الاصطلاحي (اللفظي) في قصيدة (موشحة مصرية) نحو قوله (٣):

كُنْ سَيِّداً يا قلب، كُنْ سَيِّداً

جاء التوكيد لفظياً بتكرار الجملة الاسمية؛ لتتوثق في نفس القارئ من ناحية، ولأهمية المعنى الذي يقصده من ناحية أخرى، وللتأكيد أَنَّ القلب هو المقصود وليس غيره.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٩).

(٢) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الهمزة، فصل الراء، مادة (رزأ) ص (٤٠).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٣).

- الجملة الفعلية المؤكدة:

وقد جاء التوكيد ضمن الجمل الفعلية إما بتكرار الجملة الفعلية، وإما باستخدام (قد) الداخلة على الفعل الماضي، وإما باستخدام المصدر، وسيتناول الباحث كلَّ واحدة بالتفصيل وفق ورودها بالديوان.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدة "جمرة" قوله^(١):

اتَّقدي، إنَّ صبرنا أسنَّتْ

مياهُه، والأشطانُ مُبتَعده

اتَّقدي، لا أراكِ خادمةً

يا جمرة في النفوس متَّقده

فالشاعر يكرّر الجملة الفعلية (اتَّقدي) ليؤكِّد حاجة النفوس وتعطشها للخلاص من الوضع المُزري الذي تعيشه، إنها النفوس التي تتوق إلى ولادة نورٍ جديد وتغييرٍ في واقع الأمة التعيس.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "ليلي المريضة بالعراق" قوله^(٢):

ضاقَ عنه الزمانُ *** ضاقَ عنه صدري

هنا كرّر الجملة الفعلية (توكيد لفظي) لتأكيد حالة الضيق التي يحسُّ بها. فبناء الجملة النحوي ساعد على ترسيخ وتوضيح الحالة الشعورية التي أراد الشاعر أن يبوح بها.

وفي قصيدة "عينان" وردَ هذا النمط، نحو قوله^(٣):

تَهْتَفُ بي من عينيكِ هاتِفَةٌ

النشوة بين اليقينِ والرَّيبِ

تَهْتَفُ بي من عينيكِ أسئلةٌ

حائرةٌ، لا تُقالُ، تَهْتَفُ بي

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٢).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٢ - ٢٦٣).

فالتوكيد هنا يبدو ظاهرًا من خلال تكرار جملة "تَهْتَفُ بي" مرتين؛ من أجل التأكيد لصاحبة العينين أنها ملهمةٌ له، ومن أجل إظهار الاهتمام بها، وكذلك ليُجعل القارئ يعيش حالة تَحْيُلِيَّة جميلة؛ فيجعلنا نتساءل بتعجُّبٍ: ما سرُّ تينكِ العينينِ؟!

وفي قصيدة "انتظار" يبدو هذا النمطُ في قوله^(١):

انتظري عُربَةَ الزهور،

انتظري عُربَةَ الندى

وكذا الأمر هنا، فالشاعر يؤكد الجملة من خلال تكرارها لفظيًا، و قد استخدم أحرف عنوان القصيدة؛ ليؤكد المعنى الذي يذهب إليه.

ومما ورد من هذا النمط في قصيدة "سارة" قوله^(٢):

وهدهدي هودجَ الضَّيَاءِ، وَقَدْ

أشعلَ شوقَ المجدافِ للنهر

حيث استخدم الشاعر (قد) قبل الفعل الماضي (أشعلَ) وتفيد: التحقيق^(٣) نحو قوله: "قد أفلح من زكَّأها"^(٤).

ومما وردَ من هذا النمط، ما جاء في قصيدة "لزومية إلى أبي فھر" نحو قوله^(٥):

ترجُلُ الحَبِّ للحياة، وَقَدْ

زخرفها في تَحْيُلٍ خائِلٍ

جاء هنا بـ"قد" قبل الماضي للتحقيق والتأكيد، وهو يتحدث عن فقيد العربية الكبير أبي فھر.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٢).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٥).

(٣) ابن هشام، معني اللبيب، د.ط، (١٩٧/١)

(٤) سورة الشمس، من الآية (٩).

(٥) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٤).

وفي قصيدة "انتظار" يبدو هذا النمط في قوله^(١):

انتظري أوتبي سُدَى، فلن تري لهفتي غدا

قد صدئت في نظرة، يوصد من دونها المدى

من جديد يستخدم "قد" مع الماضي للتأكيد على معنى القِدَم (صدئت) الصُدأة: شُقرة إلى السواد، وصدئ الحديد: علاه الطبع والوسخ^(٢). والطريف أنه استعار الصدا للنظر، وجاء بالفعل (صدئت) بعد "قد" للتأكيد على ثبات حالته النفسية والشعورية، رغم أن الفعل يرمز للحركة، بخلاف التعبير بالاسم، لكن الشاعر - بخبرته اللغوية - استطاع بناء جملة النحوية بما يخدم غرضه المعنوي، كما يساهم في إبراز ملامح صورته الشعرية. وفي قصيدة "وهم" يبدو هذا النمط في قوله^(٣):

قد حسبت الأيام تمضي كما يرضى

فؤادي إذ الحقيقة تُخسى

من الطرافة هنا أن يأتي بـ "قد" للتحقيق، ثم يأتي بفعلٍ من أخوات "ظن" التي تفيد الشك، وقد وُفق كثيراً في تأكيد المعنى الذي قصده، حيث عبّر عن نظره إلى الزمن ومقادير الحياة حسب ظنه ورؤيته للحياة.

وفي آخر قصيدة من الديوان التي جاءت بعنوان: "مرثية إلى أبي فھر" ورد هذا النمط في قوله^(٤):

قد أعنقت للمنون رحلته

وأوغلت في يقينه ريبه

في رثاء أبي فھر محمود شاکر، يستخدم "قد" مع "أعنقت" للتأكيد على رحيل فقيد اللغة العربية. وقد عبّر بقوله: "أعنقت"^(٥) و العنق: الجيد. . يا لها من صورة حزينة ترسم تلك

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧١).

(٢) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الهمزة، فصل الصاد، مادة (صدا) ص (٤٣).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٣).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٧٤).

(٥) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب القاف، فصل العين، مادة (عنق)، ص (٨٢١).

الراحلة، وقد أمالت عنقها؛ لثِقَادَ إلى مَثَوَاهَا الأخير. . والموتُ ليس فيه شكُّ؛ لأنه حقيقة واقعة لكل مخلوق، مهما طال به العمر.

كما وردَ هذا النمط في قوله من القصيدة ذاتها (١) :

بالنمطِ الصعبِ، بالمخيفِ، وقدُ

أقعى بقومي من وزنهم خبئه

من جديد يستخدم الشاعر "قد" مع الفعل الماضي "أقعى" .. و أقعى في جلوسه: تساندَ إلى ما وراءه^(٢). والخببُ: ضربٌ من العَدُو، أو كالرَّمَلِ^(٣). ليؤكِّدَ على مكانة أبي فهرٍ من قومه، ومدى تأثيره بإنجازاته المتدفقة والمتلاحقة التي أفعت القوم المتقاعسين - تجاه لغتهم الأم - عن مجاراته، فهو فارسُ العربية في عصره، ومن حُماتها؛ لذا استحقَّ أن يمدحه الشاعر مرة، ويرثيه في الأخرى.

وبهذا يكون الباحث قد ناقش الجملة الخبرية في الفصل الأول من خلال ثلاثة مباحث، حيث تناول في المبحث الأول الجملة المثبتة وأنماطها ومكوناتها، إذ ناقش في المطلب الأول الجملة الاسمية المطلقة وأنماطها ومكوناتها، بينما ناقش في المطلب الثاني الجملة الاسمية المقيدة وأنماطها ومكوناتها، وتناول الجملة الفعلية وأنماطها ومكوناتها في المطلب الثالث والأخير من المبحث الأول. وأما المبحث الثاني فقد ناقش فيه الجملة المنفية من حيث الأنماط والمكونات، ثم انتقل لمناقشة الجملة المؤكدة في المبحث الثالث الذي اختتم به الفصل الأول، لينتقل لمناقشة الجملة الطلبية في الفصل الثاني.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٨).

(٢) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الباء، فصل القاف، مادة (قعو)، ص (١١٩٢).

(٣) المرجع السابق، باب الباء، فصل الخاء، مادة (خبب) ص (٧٣).

الفصل الثاني - الجملة الطلّبية، وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول - جملة النداء: أنماطها ومكوناتها.

المبحث الثاني - جملة الاستفهام: أنماطها ومكوناتها.

المبحث الثالث - الجملة في الأساليب الخاصة.

المبحث الأول - جملة النداء: أنماطها ومكوناتها:

المنادى: من المفعول به المنادى؛ وذلك لأنَّ قولك "يا عبد الله" أصله أدعو عبد الله؛ فحذِفَ الفعلُ، وأُنِيبَ "يا" عنه^(١). و المنادى بُعد الصوت^(٢)، كما يعني توجيه الدعوة إلى المخاطب، وتنبهه للإصغاء، وسماع ما يريد المتكلم. وأشهر حروفه: الهمزة المفتوحة، مقصورةً أو ممدودة، يا، أياء، هياء، أي، وا^(٣).

ويكون المنادى: مفردًا، أو مضافًا، أو مُشَبَّهًا به. فإن كان مفردًا: فيما أن يكون معرفةً، أو نكرة مقصودة، أو نكرة غير مقصودة.

فإن كان مفردًا - معرفة، أو نكرة مقصودة - بُني على ما كان يُرفع به، فإن كان يُرفع بالضممة بُني عليها، نحو "يا زيد" و "يا رجل"، وإن كان يُرفع بالألف أو بالواو فكذلك، نحو "يا زيدان، ويا رجلاً"، و "يا زيدون" ويكون في محل نصب على المفعولية^(٤). وإذا كان مفردًا نكرة: أي غير مقصودة، أو مضافًا، أو مُشَبَّهًا به - نُصِبَ. ومثال الأول قولُ الأعمى: "يا رجلاً حذُ بيدي" والثاني قولك: "يا غلامَ زيدٍ" والثالث قولك: "يا طالعًا جبلاً"^(٥).

ويبدو نمط جملة النداء واضحًا في ديوان الشاعر، ومما وردَ منه في قصيدته "زهرة النار" قوله^(٦):

يا زهرة النار التي أشعلت

في موقدي الأحران، لا تطفأ

وفي القصيدة ذاتها، جاء قوله^(٧):

يا شاطئًا، ضلَّ شراعي به

عانق به الأوهام والخوفا

(١) عبد الحميد، محمد محيي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، ط ١، ص (٢٣٤).

(٢) الأوسي، د. قيس إسماعيل، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، ط ١، ص (٢١٧).

(٣) ابن السراج، الأصول في النحو، د. ط، (٤٠١/١)، وانظر: حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (١/٤).

(٤) عبد الحميد، محمد محيي الدين، شرح ابن عقيل، د. ط، (٢٣٦ / ٢).

(٥) المرجع السابق (٢ / ٢٣٧).

(٦) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٨).

(٧) المرجع السابق، ص (٢٢٩).

و يا دموع الكبرياء ارقني

فإنني أحشى لكِ النزفا

يظهر للقارئ المنادى المضاف المنصوب في قوله: "زهرة النار" و "دموع الكبرياء" والمنادى النكرة غير المقصودة في قوله: "يا شاطئاً". وفي الجمل الثلاث استخدم حرف النداء "يا": وهي حرفٌ موضوعٌ لنداء البعيد حقيقةً وحكمًا، وقد يُنادى بها القريب تأكيدًا، وقيل هي مشتركة بين القريب والبعيد، وهي أكثر أحرف النداء استعمالاً^(١).

ويمكن القول إنَّ الشاعرَ يريد أن يظهر مدى إحساسه بالألم و بالضيق و بالعجز، ويحاول أن يرسم صورةً كماليةً لتعبّر لنا عن حالته الشعورية التي يعيشها، ومن هنا يحاول أن يُشرك كلَّ شيءٍ من حوله معه في أحزانه، فيضيف الزهرة للنار، والدموع للكبرياء، كما ينادي الشاطئ، و هكذا هو يشخص الأشياء غير العاقلة، فهي تسمع وتحسُّ مثله، فيجمع - ببلاغته - بين المعنوي والحسي؛ ليُضخِّم مشهد الحزن الكبير الذي يحسُّه.

وفي قصيدته "القوس" جاء قوله^(٢):

تعرفُها صاحبي، وما نكرتُ

منك قديماً صبايةً ثملة

ما بألنا صاحبي قد انتثرث

منا الأواخي، وأكثرَ العَدَلَه

يظهر لنا المنادى هنا مضافاً إلى ياء المتكلم "صاحبي" حيث يحذف حرف النداء؛ لوجود قرينة و دلالة عليه، وهي ياء المتكلم. كما يدلُّ هذا على قربه منه، ثم يكرر المنادى للتأكيد. وفي قصيدته "جمرة" جاء هذا النمط في قوله^(٣):

أتقدي، هل أراك متَّقده؟

يا جمرةً في النفوس مُنخمده

(١) ابن هشام، مغني اللبيب، د.ط، (٤٢٩/٢).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعورية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٢).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣٤).

حناجر، يهتفُ البغاءُ بها:

يا أعدلَ العادلين، والرَّشده

هنا المنادى من صنف النكرة غير المقصودة؛ لأنه لا ينادي جمرة مقصودة بعينها، بل ينادي كل جمرة خامدة في النفوس، فالنداء عام، وهو أبلغُ هنا للدلالة على جمهور الناس، ولدلالة على شيوع حالة الغضب في الصدور.

بينما يأتي في الجملة الثانية بمنادى مضاف (يا أعدل العادلين) وذلك للتعريف.

وفي القصيدة ذاتها جاء هذا النمط في قوله^(١):

يا أَوْجُهًا، لا يزالُ يُطْفئها

الخوفُ، وشوگا هوائه خضده

يا أَلْقًا في العيون، أومضه

العجزُ ورُوحًا في اليأسِ مُفتقده

يعود من جديد، فيستخدم المنادى النكرة غير المقصودة (أوجهاً، ألقاً) لما له من دلالة أبلغ في التعبير عن شيوع الحال عند الناس.

وفي قصيدته "موشحة مصرية" جاء هذا النمط في قوله^(٢):

سيّدي

"العاضد^(٣)" يا وجهَ زمانِ ردي

يرتدي

خرائبَ الماضي، فَنُوطَ الغدِ

كلّلي

يا سُحْبُ قيعانِ الأسي، واهطلي

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٨ - ٢٣٩).

(٣) العاضد لدين الله، سبق التعريف به، ص (٣٨).

هنا يتحدث عن حقبة زمنية سادها الضعف والاستبداد في زمن العاضد، فجاء بنداؤ يناسب المعنى (وجه زمان ردي) فجاء بناء الجملة مناسباً لمكانة ذلك الخليفة، حيث نعته بنكرة (وجه) ومضافة إلى (نكرة موصوفة) فهو لا يستحق أن يوصف بمعرفة؛ لأنه نكرة في تاريخ المسلمين المشرق.

ثم ينتقل لإشراك الطبيعة معه في الهموم، فيخاطب الشُّحْب (كَلِّلي يا سُحْب) متأثراً - كما أشار الباحث سابقاً - بموشحة ابن سناء الملك. ويأتي بالنداء (سُحْب) نكرة مقصودة، ويجعل المعنوي مادياً، فيضيف الأسي لقيعان.. وأيُّ قاع وصل إليه الحال الذي يصوره الشاعر!

ومما جاء من هذا النمط في القصيدة ذاتها قوله^(١):

وَ اشْتَفِي

أَيْتُهَا النَّارُ، وَلَا تَنْطَفِي

أَجْمَلِ

يَا أَيُّهَا الْقَيْدُ، وَلَا تَقْتَلِ

رُدِّي

غَارِبَ إِصْرَارٍ، غَدَا يَغْتَلِي

هنا يأتي بنداؤ (النار، والقيد) وإذا كان الاسم المراد نداؤه محلياً بالألف واللام، لم يجز دخول أداة النداء عليه مباشرةً، فلا يُقال: "يا الرجل". بل يتوصل إلى ذلك بأحد شيئين: بإدخال اسم الإشارة بين أداة النداء والمنادى، فتقول: "يا هذا الرجل" أو بإدخال كلمة "أيها" بينهما، فتقول: "يا أيها الرجل". وحينئذٍ لا يكون "الرجل" هو المنادى، وإن كان كذلك في المعنى، بل المنادى هو هذا المتوسط بينه وبين أداة النداء. أما هو، أي "الرجل" فيغدو تابعاً له^(٢). وهنا الشاعر يستخدم للمؤنث (أيتها النار)، وللمذكر (يا أيها القيد) وكأني به يريد التنبيه إلى اشتعال النار المضرمة في قلوب المتعبين، وكذلك التنبيه إلى قساوة القيد حول معصم كلِّ ثائرٍ مُعتقل.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٠).

(٢) الأنطاكي، محمد، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ط ٢، ص (٣٠٦/٢).

ومما جاء من هذا النمط في قصيدة "سارة" قوله^(١):

عُصفورتي زهوة الخقول، ويا
شوق الندى، في تنفس البكر
"سارة" فطر الندى، وسالفه
الفجر، وذوب الأصيل والسحر

يبدو النداء في هذه القصيدة مختلفاً - بما يحمله من حنانٍ أبويٍّ - فالشاعر يستخدم مسمياتٍ مختلفة لابنته الغالية على فؤاده (سارة) فمرة ينعثها بعصفورة، ويضيفها إلى ياء المتكلم (عصفورتي) ليظهر قربها منه، وربما ملكيته لها - إن صحَّ التعبير - وتارةً يناديها بشوق الندى (منادى مضاف) ويظهر من خلال تعبيره مكانتها في قلبه.. ثم بعد هذه الدلال الأبوي اللطيف يأتي النداء باسمها الحقيقي (سارة). وكأنَّ ما ساقه من أساليبٍ ندائيةٍ مُقدِّمة يريدُ منها التشويق لقارئه؛ كي يعرفَ من هذه صاحبة الصفات الساحرة الجميلة. إنه بناءً سياقيٍّ مُحكمٍّ ومتناسبٍ مع المعنى الذي يريده الشاعر.

ومما جاء من هذا النمط في قصيدة "رسالة إلى أبي حيان" قوله^(٢):

احتفلي، ما الرَّمادُ يحتفلُ
يا جذوةً في الخُمودِ تشتعلُ

مرة أخرى يستخدم النكرة غير المقصودة ضمن جملة متناسقة الألفاظ بأسلوبٍ بديعي (الخمود - تشتعل) فيجمع بين المتناقضين، ويتخذ من أسلوبِ الطباق مطيئةً أنيقةً لرسم صورته الشعرية المُعَبِّرة عن غليان الصدور.

ومما جاء في القصيدة ذاتها، قوله^(٣):

معدرةٌ صاحبي، إذا سكنتُ
فينا الدَّواعي، وأبطأ الرُّسلُ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٦).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥٥).

يا صاحبي التَّوْحِيدِيَّ، أسألكَ

العُفْرَانَ، ضاقتِ بِذُنُبِنَا الحِيلُ

وكما نادى صاحبه سابقًا، يعودُ في هذه القصيدة لِيُنَادِي صاحِبًا آخَرَ، إنه أبو حيان التوحيدى، ويضيف المنادى لِيَاءِ المتكلم لِيُوضِّحَ قَرَبَ مكانته، وتشابه الحال فيما بينهما، وكأني به يريد أن يزيدَ من هولِ المشهد الذي تعيشه الأمة، فيذكرنا بغربة أبي حيان في عصره من ناحية، ويُقدِّمَ اعتذارًا للتوحيدى يعبرُ - من خلاله - عن ضعف الأمة من ناحية أخرى، ويستنهض همَّ الشباب من ناحية ثالثة.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "لو أنَّ عمري مئةٌ" قوله^(١):

لهفي لها يا قلبُ، ما بالها

تصمُّ أذنًا، إن تلهَّفتُها؟

هنا ينادى قلبه (يا قلبُ) والمنادى نكرة مقصودة؛ لأنه يتحدثُ عن نفسه مخاطبًا فؤاده بمشاعرَ جيَّاشةٍ.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "عينان" قوله^(٢):

يا نجمتانِ التَّقْتُ بأُفْقهما

هالاتُ عِطْرِ، بالصَّفْوِ مُنْسَكِبِ

يستخدم أيضًا المنادى النكرة المقصودة؛ فيأتي المنادى مبنياً على ما يُرفع به (نجمتانِ)، فعنوان القصيدة (عينان) ويناديهما (يا نجمتانِ) وكأني به - على خبرته اللغوية - يراعي الجرس الموسيقي في القصيدة؛ فيأتي بهذا النوع من النداء!

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "المتني في ديوان كافور" قوله^(٣):

تشدُّني يا كافورُ طلعتُكَ العَرَاءُ،

أهدي بالشِّعْرِ مَبهوراً

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٢).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٩).

هنا يتَّجه بندائه لاسم العلم (كافور) ويعيشُ أيامَ المتنبّي (١) وحالته النفسية ربما، فما أشبهه اليوم بالأمس.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "مرثية إلى أبي فِهر" قوله (٢):

صَوَّحَ نَادِيهِ، وَاَنْطَوْتُ كُتْبَهُ

يَا رَاِحِلًا، لَيْتَ صَدَقَهُ كَذِبُهُ

انْتَهَبِي يَا شُجُونِ أَفْنِدَةٍ

كَانَ مُنَاهَا الْفِدَاءُ تَنْتَهَبُهُ

يرثي فقيده العربية أبا فِهر محمود شاكر، ويستخدم هنا (يا راحلاً) المنادى شبيهه بالمضاف، في صيغة اسم الفاعل؛ فعَبَّرَ بالاسم للتعبير عن ثبات المعنى (الرحيل). وفي القصيدة ذاتها قوله (٣):

لِلتَرْبِ - يَا لِلْخُدْلَانِ - يَخْلُقُ

هَذَا الْخَلْقَ مَا جَدَّهُ وَمَا لَعْبُهُ؟

لِلتَرْبِ - يَا لِلْهَوَانِ - يَخْلُقُ

هَذَا الْخَلْقَ، مَا حَظَّهُ، وَمَا أَرْبُهُ؟

مَحْمُودٌ، ضَلَّ السُّؤَالَ، وَاَنْشَعَبَ

الْفِكْرَ، وَقَدْ زَادَ حَيْرَةَ شُعْبُهُ

مَحْمُودٌ، أَنْتَ السُّؤَالَ، تَعْرِفُهُ

مَحْمُودٌ، أَنْتَ الْجَوَابُ تَحْتَجِبُهُ

يستخدم هنا نداء التعجب الذي يعني "نداء أريدَ به التعجب من ذات شيء، أو كثرته، أو شدته، أو أمر غريب فيه، أو غرض آخر، وهو نداء خرج عن معناه الأصلي إلى هذا الغرض الجديد، وجاءت صورته الشكلية على صورة الاستغاثة، دون أن يكون منها في المعنى

(١) المتنبّي أبو الطيب الشاعر، سبق التعريف به مع كافور الإخشيدي، ص (٢٧).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٤).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٧٥ - ٢٧٦).

والمراد^(١). والشاعر هنا يتعجب من حالة الخذلان التي تسهم في تكريس وضعٍ مأساويٍّ اختلط فيه الجدُّ باللعب.

ثم يُصرِّح بالمنادى العلم (محمود) الذي يعرفُ الداء والدواء، وكأنه يجعله ملاذاً آمناً يلجأ إليه وقت الشدائد. وإنه - المنادى محمود - والحال كذلك؛ فإنه يستحقُّ من الشاعر أن يحتّم القصيدة بقوله^(٢):

يا بَرْدَ اللَّهِ مَضْجَعًا سَخِنْتُ

به عُيُونَ، تَبِيْتُ حَتَّسْبُهُ

ما صَوَّحْتُ مِنْ نَادِيكَ زَهْرَتُهُ

يا راحلاً، لَيْسَ تَنْطَوِي كُتْبُهُ

فيستخدم أسلوب النداء مع الفعل (يا بَرْدَ اللَّهِ) للدعاء للمرثي الفقيد. وكذا الأمر في استخدامه المنادى الشبيه بالمضاف (يا راحلاً) بصيغة المشتق للدلالة على ثبات تأثيره، بدلالة القرينة المعنوية في الجملة.

(١) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٤، (٨٧ / ٤).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٨٠).

المبحث الثاني - جملة الاستفهام: أنماطها ومكوناتها:

الاستفهام في اللغة: استفهَمَهُ: سأله أن يُفهِمَهُ. وقد استفهمني الشيء فأفعمته وفهّمته تفهيمًا^(١).

ويعني طلب حصول صورة الشيء في الذهن بأدوات مخصوصة، والهمزة والسين والتاء تفيد معنى الطلب في هذه الكلمة، والمطلوب هو الفهم. والفهم يعني حصول صورة المُراد فهمه في النفس وإقامة هيأته في العقل^(٢). والألفاظ الموضوعية له:

الهمزة، وهل، وما، ومن، وأي، وكم، وكيف، وأين، وأنى، ومتى، وأيان^(٣).

والهمزة: لطلب التصديق، كقولك: "أقامَ زيد؟" أو التصور، كقولك: "أدبَس في الإناء أم عسل؟".

و "هل" لطلب التصديق فحسب، كقولك: "هل قام زيد؟".

والألفاظ الباقية لطلب التصور فقط، وهي^(٤): "ما، ومن، وأي، وكم، وكيف، وأين، وأنى، ومتى وأيان".

"ما" الاستفهامية، ومعناها أي شيء^(٥)، نحو "ما هي؟"، "ما لونها؟"، "وما تلك بيمينك يا موسى"^(٦).

وأما "من" للسؤال عن الجنس من ذوي العلم، تقول: "من جبريل؟ بمعنى أبشُر هو أم ملك أم جِيّ؟".

وأما "أي" فللسؤال عما يميز أحد المتشاركين في أمر يعمهما، وفي التنزيل: "أي الفريقين خيرٌ مقامًا"^(٧).

(١) ابن منظور، لسان العرب، ط ١، مادة (فهم).

(٢) أبو موسى، محمد، دلالات التراكيب، ط ٢، ص (٢٠٣-٢٠٤)

(٣) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ط (٣)، (٥٥/٣)، وانظر: أبو موسى، محمد، دلالات التراكيب، ط ٢، ص (٢٠٥).

(٤) الصعدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، د.ط، (٣٠/٢-٣٧).

(٥) ابن هشام، معني اللبيب، د.ط، (٣٢٨/١).

(٦) سورة طه، من الآية (١٧).

(٧) سورة مريم، من الآية (٩٣).

وأما "كم" فللسؤال عن العدد، قال تعالى: "كم لبثتم في الأرض عدد سنين"^(١).
 وأما "كيف" فللسؤال عن الحال، إذا قيل: "كيف زيد؟".
 وأما "أين" فللسؤال عن المكان، إذا قيل: "أين زيد؟".
 وأما "أى" فتستعمل تارة بمعنى "كيف" قال تعالى: "فأتوا حرثكم أئى شئتم"^(٢)، أي كيف شئتم، وأخرى بمعنى "من أين"، قال تعالى: "أئى لك هذا"^(٣).
 وأما "متى، وأيآن" فللسؤال عن الزمان، قال تعالى: "يسألوا أيآن يوم الدين"^(٤).

– الأغراض البلاغية التي يخرج إليها أسلوب الاستفهام:

كثيراً ما تستعمل هذه الألفاظ في معانٍ غير الاستفهام، بحسب ما يناسب المقام، منها^(٥):
 الاستبطاء، نحو: "كم دعوتك؟". ومنها العجب، نحو قوله: "ما لي لا أرى الهدهد؟"^(٦).
 ومنها التنبيه على الضلال، نحو "فأين تذهبون؟"^(٧). ومنها الوعيد، قال تعالى: "ألم نهلك الأولين؟"^(٨). ومنها الأمر، نحو قوله تعالى: "فهل أنتم مسلمون؟"^(٩). ومنها التقرير، كقوله تعالى: "أأنتَ فعلتَ هذا بآهتنا يا إبراهيم؟"^(١٠). ومنها الإنكار، إما للتوبيخ، نحو: أعصيتَ ربك؟ وإما للتكذيب، نحو قوله تعالى: "أفأصفاكم ربكم بالبنين واتخذ من الملائكة إناثاً"^(١١). ومنها التهكم، نحو قوله تعالى: "أصلاتك تأمرك أن نترك ما يعبد آباؤنا أو أن

(١) سورة المؤمنون، من الآية (١١٢).

(٢) سورة البقرة، من الآية (٢٣٣).

(٣) سورة آل عمران، من الآية (٣٧).

(٤) سورة الذاريات، من الآية (١٢).

(٥) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، د.ط، (٦٨/٣ - ٧٩).

(٦) سورة النمل، من الآية (٢٠).

(٧) سورة التكويد، من الآية (٢٦).

(٨) سورة المرسلات، من الآية (١٦).

(٩) سورة هود، من الآية (١٤).

(١٠) سورة الأنبياء، من الآية (٦٢).

(١١) سورة الإسراء، من الآية (٤٠).

نعمل في أموالنا ما نشاء؟"^(١). ومنها التحقير، كقولك: من هذا؟ وما هذا؟ ومنها الاستبعاد، نحو قوله تعالى: "أئنَّ لهم الذكرى وقد جاءهم رسولٌ مبينٌ ثم تولوا عنه وقالوا معلمٌ مجنون؟"^(٢).

ويبدو نمط جملة الاستفهام واضحًا في ديوان شاعرنا أبي همام، ومما وردَ منه في قصيدته "زهرة النار" قوله^(٣):

أهربُ مَيِّ، أين لي مَهْرَبُ؟

لستُ أَلِقي أين أو كيفا

يعبّر الشاعر هنا عن ضياعه النفسي، فيأتي بتشكيل نحويٍّ ملائمٍ لهذا المعنى، إذ يضيف على الصورة الضياع المكاني أيضًا من خلال استخدام "أين": (أين لي مَهْرَبُ؟) فيحترق في إيجاد مكانٍ مناسبٍ يأويه، بل يعبّر عن الضياع الفكري كذلك في طريقة الهرب وكيفيته. وفي قصيدته "جمرة" جاء هذا النمط في قوله^(٤):

أتَّقدي، هل أراكِ متَّقده؟

يا جمرةً في النفوس مُنخمده

يأتي بالطلب هنا (اتقدي) ثم يستفهم بـ "هل" وهو هنا يطلب بها التصديق، وبعدها تخصّص الفعل المضارع بالاستقبال (أراكِ). وهذا يعكس المعرفة اللغوية للشاعر ودقته في اختيار أدواته وبناء الجملة النحوية، فلم يأتِ بالهمزة مع الفعل (أرى) بل جاء بـ "هل" لأنها أكثر بلاغة في الاستخدام مع الفعل من الاسم.

وفي القصيدة ذاتها جاء هذا النمط في قوله^(٥):

لِمَنْ تضيءُ النجومُ، بهجتها؟

(١) سورة هود، من الآية (٨٧).

(٢) سورة الدخان، من الآية (١٤).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٣٢).

(٥) المرجع السابق، ص (٢٣٥).

لِمَنْ تظَلُّ الشَّمْسُ مَتَّقَدَه؟

لِمَنْ تَجِيشُ الأمْوَاجُ صَاهِلَةً؟

لِمَنْ هزِيمُ الوَعْدِ، مُرْتَعَدَه؟

لِمَنْ سَرَى النَيْلُ بِالحَيَاةِ، وَلَا

يَرْتَدُّ عَن سَائِلٍ يَمُدُّ يَدَه؟

يتساءل الشاعر هنا باستخدام "مَنْ" التي تفيد - كما سبق القول - السؤال عن الجنس من ذوي العلم، وهنا يحقُّ له أن يطرح هذه التساؤلاتِ عَمَّن يستحقُّ عطاء الطبيعة وكرمها من البشر، خاصة والقومُ أصنامٌ بلا حياة! وهكذا تتوالى الاستفهاماتُ منه بتعجُّبٍ؛ لأنَّ الردى يخيم على الناس، فهل سيأتي قومٌ آخرون تتفاعل الطبيعة بكلِّ ما فيها من أجل حياتهم؟

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "ليلى المريضة بالعراق" قوله^(١):

أَيْنَ لَيْلِ العِرَاقِ *** والثغور الرِّقَاقِ

والدِّنان العِتَاقِ *** ساحراتُ المذاقِ

والخُصُورُ الدِّقَاقِ *** يشتهيها العناقِ

أَيْنَ تَلِك الحِسانُ *** وهوها يسري

كرحيق الجنان *** ذائعات النَّشرِ

أَيْنَ لَيْلَى التي *** شربتُ مُهجتي

يتساءلُ بحسرةٍ واضحة، باستخدام أداة المكان "أَيْنَ" ويكرِّر الأداة وفي كلِّ مرَّةٍ يأتي بقرينةٍ معنويةٍ جديدة، تصور مأساةً أخرى في العراق الجريحة. وهذا التكرار - ربما - ليؤكد مكان جرح الأمة ومصابها الكبير.

ثم يتابع في القصيدة ذاتها قوله^(٢):

ما لِلَيْلَى تَذوَّبُ *** في حنانِ سَكوبِ

مَرَّقَتِها الكُرُوبُ *** هَدَّ منها الشُّحُوبُ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٨-٢٤٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٠).

ما ليلي ومالي *** أرقت بي حَيالي

كيف بي لا أبالي *** والطيب اشتكى لي

يتساءل هنا عن "ليلي" باستخدام "ما" ليعبر عن الأحداث التي ألمت بها - وليلي مقرونة بالعراق الجريحة - وسط العجز الذي يعيشه العالم العربي. كما يتحدث عن حاله واللامبالاة التي يعيشها، وكأنه اعتاد عليها ضمن ذلك الواقع الأليم.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "لو أنّ عمري مئة" قوله^(١):

وكيف أنسى الذكر إذ ردّ لي

صهوة ربح، كنت أردفتها؟

روق فتاء، أين أظلاله؟

تحيفتني يوم أسلفتها

لا أتسلى بالأماني، ولا

أفرح بالأشواق، زخرفتها

لهفي لها يا قلب، ما بالها

تصمُّ أذنًا، إن تلهفتها؟

يستخدم هنا "كيف" ويستفهم بما عن طريقة مناسبة للنسيان، فالذكرى باقية وثابتة ولا يملك قوةً تساعد على النسيان. ثم يستخدم "أين" مع المكان "أظلاله" وينوع في أدوات الاستفهام حسب المعنى؛ فيأتي بتشكيلٍ نحويّ يتوافق مع المضمون، فيستخدم "ما" باستغرابٍ من الأشواق، إذ يجعل منها شخصًا ذا أذنين، يصمُّ أسمعاه عن لهفة شاعرنا.

ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته "نمطٌ صعبٌ مُحيف" قوله^(٢):

علّمي "خمسينه" كيف ينساها

ويحيا، يحجبُ الصبح ليلُ

ثوري "خمسينه" كيف يحياها

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٧).

رياحًا، كيف تركّض خيلُ

من جديد يستخدم "كيف" ويكررها، ويتحدث متسائلاً عن طريقة للنسيان، و عن طريقةٍ جديدةٍ للحياة، وعن الكيفية التي تجعل الخيل تعدو من جديد؟! وما وردَ من هذا النمط في قصيدته "المتنبي في ديوان كافور" قوله^(١):

متى أرى الحمدانيَّ يَخْرُجُ للروم،

أقيمُ القَصِيدَ مَنْصُورًا؟

يخاطب الشاعر الزمن، ويستخدم "متى" الظرفية، وكأنني به يستعجلُ الأيامَ ليولد من رحمها فارسٌ كأبي فراس الحمداني؛ فيقاتل الروم ويُعيدُ للأمة هبتها. يومذاك ستُنظَمُ القصائد، وسيُرسَمُ أبو همام - كغيره من شعراء العربية - صورَ ملاحمَ جديدةٍ يسطرها أبطالُ أمتنا. وما وردَ من هذا النمط في قصيدته "مرثية إلى أبي فهر" قوله^(٢):

يُحصِدا الموتُ كيف لا؟ كيف

والموتُ وشيكُ، حياتنا سببُه

نقتاتُ بالموتِ، كيف يقتاتنا

الموتُ، وما غالَ طاعماً سغبُه

يغلبني الوهمُ، كيف يرحلُ

محمودُ، وكيف المنونُ تَغْتَصِبُه؟

من جديد يستخدم "كيف" ولكن بطريقة أخرى، ليعبرَ عن الطريقة والكيفية التي يحصل الموتُ بها، لكن لا غرابة فالعجز والضعف الذي تعيشه الأمة هي سبب هذا الفناء. كما يتساءلُ عن طريقة رحيل فقيد العربية، وكأنه يلوم يد المنون على اغتصابه، ضمن استعارة جميلة في معناها، حزينة في معناها (تغتصبه).

ثم يتابع قوله:

أذكَ الوَجْهَ غَالَهُ رَبُّ؟

أذكَ العَقْلَ تُنْطَفِي شُهْبُهُ؟

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٤).

للتربِ - يا للخذلان - يخلق
هذا الخلق ما جدُّه وما لعبه ؟
للتربِ - يا للهوان - يخلق
هذا الخلق، ما حظُّه، وما أربه ؟
محمودٌ، ضلَّ السؤال، وانشعب
الفكر، وقد زادَ حيرة شعبه
فهل تردُّ السؤال؟ أحسبه
الآن يسيراً، مجلوة سحبه
أم أننا واهمون، لا يكشف
الموتُ سؤالاً، يعودنا وصبه ؟
أين يراع كالبرق؟ يسترق
العيبَ عصياً، فينجلي غيبه
أين لحاظ العقاب للأبد
السّاكن، لا تتقيه، تجتذبه ؟

ومما وردَ من نمط جملة الاستفهام في قصيدته "مرثية إلى أبي فهر" قوله^(١):

أذلك الوجه غاله ريبٌ؟

أذلك العقل تُنظفي شهبه؟

يستفهم الشاعر من خلال الهمزة (أذلك الوجه غاله ريبٌ؟ أذلك العقل تُنظفي شهبه؟) فالريب^(٢): صرَّفُ الدَّهر، قد غاله^(٣): أهلكه وأخذه من حيث لم يدر. ثم يكرِّر استخدام الهمزة مستنكراً أن يموت هذا الرجل، إذ لا يُعقل مثل هذا العقل المنير أن يذهب ضوؤه، وأن تنظفي تلك الشُّهب المنبعثة منه!!! ويبدو أنّ وقع الخبر كان عظيماً على الشاعر؛ فراح

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٥).

(٢) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الباء، فصل الراء، مادة (ريب)، ص (٨٦).

(٣) المرجع السابق، باب اللام، فصل الغين، مادة (غول)، ص (٩٣٧).

يصوغ مثل هذه المعاني عبر تشكيلٍ نحوي يتناسب مع الصور التي يرسمها، من خلال التنقل بين أدوات الاستفهام والاتِّكاء عليها حسب الوقف؛ ليرسم لنا مشهداً يمجج بالحزن والحسرة. ففي قوله من القصيدة نفسها^(١):

للتربِّ - يا للخذلان - يخلقُ

هذا الخلق ما جدُّه وما لعبه؟

للتربِّ - يا للهوان - يخلقُ

هذا الخلق، ما حظُّه، وما أربه؟

إذ ينتقل هنا لاستخدام (ما) الاستفهامية مع غير العاقل لتأكيد حالة من الاستنكار يعيشها، ثم يرصِّع جملة النحوية بطباقٍ يؤكِّد المعنى الذي يذهب إليه (جده، لعبه) ويتساءل: هل هو جادٌ أم هازلٌ؟! وكذلك (حظه، أربه) الذي يبدو الطباق بينهما من خلال المعنى، حظٌّ - حظًّا: حسنٌ حظُّه^(٢)، والأرْبَةُ: العُقْدَةُ^(٣). ويتابع - مصوِّراً هولَ المُصابِ بفقدِ أبي فهر - قائلاً^(٤):

محمودٌ، ضلَّ السؤالُ، وانشعبَ

الفكرُ، وقد زادَ خيرةَ شعْبُه

فهلْ تردُّ السؤالُ؟ أحسبُه

الآنَ يسيراً، مجلوةً سحْبُه

أم أننا واهمون، لا يكشف

الموتُ سُؤالاً، يؤودنا وصْبُه؟

يخاطبُ الفقيدهُ باستعاراتٍ جميلة تُسهِّمُ في بناء الجملة لفظاً ومعنى، إذ جعل السؤالَ عاقلاً يضلُّ، والفكرَ ضوءاً يتشعبُ، ثم يستخدم (هل) بدقّةٍ متناهية لطلب التصديق فحسب، ثم

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٥).

(٢) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ط ٢، ص (١٨٣).

(٣) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الباء، فصل الهمزة، مادة (أرب)، ص (٥٦).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٥ - ٢٧٦).

يجيب عن سؤاله بحقيقة ثابتة أنّ الموت لا يقرّر إجابةً يقتلنا ثباتها، (يؤودنا وصبه، وصبه^(١)):
وصب الشيء وُصُوبًا: دام وثبت).

ثم ينتقل لاستخدام (أين: المكانية) فيلّون وينوع في أدوات الاستفهام في القصيدة عينها^(٢):

أين يراع كالبرق؟ يسترقُ

العَيْبَ عَصِيًا، فينجلي غَيْبُهُ

أين لحاظ العُقَابِ للأبدِ

السَّاكِنِ، لا تَتَّقِيهِ، تَجْتَذِبُهُ؟

ويتساءل عن قلم ذلك الفقيه المُلهم، الذي يستبق الأحداث، مُستشرفًا المستقبل؛ ليُفصح عنه ويلفت أنظارنا إليه. أين تلك النظرة (لحاظ^(٣) العُقَابِ: لحظُهُ بالعينِ لحظًا، ولحظانًا: نظر إليه بمؤخر عينه من أحد جانبيه، والعُقَابُ^(٤): من كواسر الطير، حادُّ البصر). وكذلك كان الفقيه حادَّ البصر والبصيرة، ومثله يُفتقدُ فيُسألُ عن أثره.

(١) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ط ٢، مادة (وصب)، ص (١٠٣٦).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٦).

(٣) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ط ٢، مادة (لحظ)، ص (٨١٨).

(٤) المرجع السابق، مادة (عقب)، ص (٦١٣).

المبحث الثالث - الجملة في الأساليب الخاصة:

سبق البحث في بناء جملة الطلب من خلال النداء و الاستفهام، كما تُبنى الجملة الطلبية أيضًا وفق أساليب خاصة متنوعة، فمن الطلب التمني، وهو طلب حصول شيء على سبيل المحبة^(١). واللفظ الموضوع له "ليت"، ولا يشترط في التمني الإمكان، تقول: "ليت زيدًا يجيء، وليت الشباب يعود". وقد يُتَمَنَى بـ "هل" كقول القائل: "هلي من شفيع"^(٢). وقد وردَ هذا النمط في قصيدة "سارة" في قوله^(٣):

ليت الذي تطلبين أردية
الحسن أو الحلبي شائق الصور
يا ليت لي قدرةً وددتُ بها
أن تسمي، يا طفولة القمرِ

فالشاعر يستمر في مخاطبة ابنته (سارة)، متمنيًا أن يُقدِّم لها ما يستطيع؛ كي يرسم الابتسامة على شفيتها، فيتمنى أن تكون طلباتها كما تطلب الفتيات الأخريات من ملابس وحلي؛ لأنه يريدُ أن يسعدها بأيِّ طريقة، ويتوق أن يراها سعيدة مسرورة، من خلال ابتسامة يشتاقي إليها. . فيأتي بناء الجملة النحوي ملائمًا للمعنى الذي يُعبِّرُ عنه الشاعر. كما وردَ هذا النمط في قصيدته "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي" من قوله^(٤):

ليت زمانا قد طال، تحتل
أو ليته أسلس اليسار، وقد
أيسر فيه الأصنام و العطل
أو ليته أبطأت مناحسه
تسدُّ فيها الركاب والسبل
أو ليته قد أعطاه صاحبةً

(١) أبو موسى، محمد، دلالات التراكيب، ط ٢، ص (١٩٤).

(٢) الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، د.ط، (٢٨/٢-٢٩).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٦ - ٢٤٧).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٥٦).

يُضيءُ منها الشُّعورُ والغزلُ

يتمنى الشاعر أن يطول الزمان؛ كي يعرف أسراراً أكثر عن قومه (تحتل^(١)): اختتلَ تسمَّعَ لِسِرِّ القومِ) ويتابع في التمني من خلال العطف بـ (أو) مع (ليت: أو ليته ...) حيث يُعبّر عن أمنياتٍ متعدّدة يرسم من خلال كلِّ واحدةٍ منها صورةً مقيتةً لواقعٍ تعيسٍ مُحجّلٍ يعيشه الناس في هذا الزمان، وكأنَّه من خلال هذه الأمنيات يُقدِّمُ اعتذاراتٍ لطيفةً لأبي حيان الذي عاش غريباً في مجتمعه، وليواسيه بأنَّ الزمان الذي نعيشه ليس بأفضل من زمنه.

كذلك وردَ هذا النمط في قصيدة "مرثية إلى أبي فهر" من قوله^(٢):

صَوَّحَ ناديه، وانطوتُ كُتْبُهُ

يا راحلاً، لَيْتَ صدَقَهُ كَذِبُهُ

صَوَّحَ^(٣): النبتُ ونحوه، يبسَ حتى تشقَّقَ. وهنا يفتتحُ الشاعر مرثيته بلفظةٍ دقيقةٍ تصوِّرُ اليبسَ والموت، ويعطف بصورةً جميلة (انطوت كتبه) ليعبّر من خلالها عن نهاية حياةٍ حافلة، ويُهمِّد - بصورةٍ قوامها الصوت والحركة - لطلبه وأمنيته (ليت صدقه كذبه) فالكذب مكروهٌ لكنه أصبح أمنيّةً للشاعر إذا كان يعيد الروح إلى فقيد العربية أبي فهر.. فالأمنية جاءت مُجَبَّبةً لما تعكسه من مشاعر صادقة حزينة تفوح بالحبة.

ومن الطلب أيضاً الأمر، وهو طلب إيقاع الفعل^(٤)، والأظهر أنَّ صيغته من المقترنة باللام، نحو: "ليخضر زيد" وغيرها، نحو "أكرم عمراً" و "روئد بكرًا" موضوعة لطلب الفعل استعلاءً، لتبادر الذهن عند سماعها إلى ذلك وتوقّف ما سواه على القرينة^(٥).

ومن هذا النمط ما وردَ في قصيدة "زهرة النار" قوله^(٦):

عُودِي إلى العُربة والمنفى

وعانقي الأوهام والخوفا

(١) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب اللام، فصل الخاء، مادة (ختل)، ص (٨٩٢).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٤).

(٣) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، د.ط، مادة (صاح)، ص (٥٢٨).

(٤) الأوسي، د. قيس إسماعيل، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، ط ١، ص (٨٣).

(٥) الصعدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، د.ط، (٤٦/٢).

(٦) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

تثاءبي، تخثري في دمي

غير بقايا، وردّها يخفى

يخاطب الشاعر (زهرة النار) بطلبٍ في صيغة الأمر: (عودي، عانقي، تثاءبي، تخثري) فيبني جملة بدقةٍ متناهية (عودي: إلى الغربية) لأنّ بوادر الثورة على الأوضاع الفاسدة بعيدةٌ وكأنّها في عُربةٍ ومنفى !

وكذلك في تعبيره (عانقي: الأوهام والخوفا) يا لها من صورةٍ رائعة ! تعكس واقع الجبن الذي يعيشه الناس وأوهام الفشل التي تسيطر عليهم. ثم يؤكّد طلبه مُعريًا واقع الأمة (تثاءبي) لأنّها نائمة وترغب في الاستمرار في هذا السُّبات الطويل، بل يُمعنُ في تصوير هذا الجبن ويقول لها في صورةٍ بيانيةٍ جميلةٍ مُعبرة: (تخثري في دمي) ويصوّر حاله أيضًا وما يُعانيه في داخله؛ نتيجةً للواقع المُخيم على الناس من الخوف الذي يسري في دمائهم. وفي قصيدة "جمرة" يقول^(١):

اتَّقدي، هل أراكِ متَّقده؟

يا جمرةً في النفوس مُنخمده

في هذه القصيدة كأنه يردُّ على نفسه في قصيدة (زهرة النار) فالمشاعر هنا تغلي داخل النفوس وتريدُ من يستنهضها، وكأنَّ الوقتَ أصبحَ أكثرَ ملاءمةً للثورة؛ لذلك يريدُها أن تكون مُتَّقدة (اتَّقدي) ويأتي بـ (هل) هنا ليس للسؤال، بل يريد بها التمني، وكأنه يريد أن يقول: هل سيأتي هذا اليوم قريبًا؟ هل ستفرج الأمور؟ هل سأعيشُ لأرى ذلك اليوم الذي ننفضُ فيه غبارَ الذلِّ عنا؟

وفي قصيدته "موشحة مصرية" يقول^(٢):

كَلِّلي

يا سُحْبُ قيعان الأسي، و اهطلي

ذَلِّلي

بقيةً من شَمَمٍ أعزل

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٩).

يبدأ الشاعر بتصوير واقع الوهن والضعف الذي تعيشه الأمة، ثم يعبر عن معانيه بتشكيلٍ نحويٍّ مؤثِّرٍ في تحفيز النفوس المتعطشة إلى الثورة على الواقع البغيض، من خلال الطلب: (كلِّي، اهطلي، ذلِّي) وفي كلِّ لفظٍ منها صورةٌ من صور النصر (كلِّي) تشير إلى أكاليل النصر والفرح، "وانكلَّ السحاب إذا ما تبسّم بالبرق"^(١) و (اهطلي) تُشير إلى المطر، إلى الخير والبشائر. وبعد ذلك يأتي بـ (ذلِّي) ويشير من خلاله إلى السيادة والسيطرة والانتصار، فتأتي صورته ومعانيه منطقياً عبر جُمْلٍ نحويةٍ بناؤها خبيرٌ لغوي. وكذا قوله في القصيدة نفسها^(٢):

خَفَفِي

يا سنواتِ القهرِ، لا تنزفي

و أرافي

فأمراءِ الزَّمنِ الأجوفِ

تحتفي

بكلِّ مَثقوبِ الإبا مُرَجِفِ

ويطلب - عبر دُعاءٍ - من الزمان أن يكون رحيماً يرأفُ بأحوال الناس من خلال أسلوب الأمر: (خففي يا سنوات القهر، أرافي) فالواقع مرٌّ، حيث وُسِّدَ الأمرُ إلى غير أهله. ويستخدم لفظة (السنة والجمع سنوات) ولم يستخدم لفظة الأعوام؛ لأنَّ "العام جمع أيام، والسنة جمع شهور"^(٣)، حيث تُعبر عن طوال فترة الزمن المرير، والأجوف الخالي من المعاني السامية التي تعطيه قيمةً متفردة تُميِّزه عن غيره من الأزمنة. ومن هذا النمط قوله في قصيدة "سارة" ابنته^(٤):

تبسّمي، تورقُ النجومُ

بأعماقي، وتندى أشعةُ القمرِ

(١) القالي، أبو علي، الأمالي، د.ط، (٢١٧/١).

(٢) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤١).

(٣) العسكري، أبو هلال، الفروق اللغوية، ط ٣، ص (٣٠٢).

(٤) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٥).

و رَقْرَقِي فِي الْمَجِيرِ فَيْئِكَ

سَكَرَانَ الْهُوَى، وَاغْزَلِيهِ فِي الشَّجَرِ

يَخَاطِبُ ابْنَتَهُ سَارَةَ بِمِحْنَانِ أَبِي ذِي طَابِعٍ خَاصٍ، يُرِيدُ أَنْ تَرْتَسِمَ الْإِبْتِسَامَةَ عَلَى مُجَاهَا، حَيْثُ إِنَّ فَرِحَتَهَا وَابْتِسَامَتَهَا تَجْعَلُ كَوْنَهُ وَفَضَاءَهُ جَمِيلًا رَائِعًا (تَبْسَمِي، تُورِقُ النُّجُومُ بِأَعْمَاقِي) ثُمَّ يَتَابِعُ طَلَبَهُ مِنْ ابْنَتِهِ (رَقْرَقِي فِي الْمَجِيرِ فَيْئِكَ) وَالْمَجِيرُ^(١): نِصْفُ النَّهَارِ عِنْدَ زَوَالِ الشَّمْسِ مَعَ الظَّهْرِ. إِنَّهَا صُورَةٌ دَقِيقَةٌ يَرِيدُهَا الشَّاعِرُ؛ لِيُعَبِّرَ عَنِ الرَّاحَةِ الَّتِي يَنْشُدُهَا مِنْ سَعَادَةِ ابْنَتِهِ.

كَمَا وَرَدَ هَذَا النَّمْطُ فِي قَصِيدَتِهِ " رِسَالَةٌ إِلَى أَبِي حِيَانَ " كَقَوْلِهِ^(٢):

انْتَفِضِي يَا رِيَاخُ، وَاحْتَفَلِي

أَفْرَاسَ نَارٍ، بِالْجَمْرِ تَكْتَحِلُ

إِنَّ الْوَاقِعَ الَّذِي يَعِيشُهُ الشَّاعِرُ فِي زَمَنِ مَرِيرٍ مُشَابِهٍ لَزَمَنِ التَّوْحِيدِي؛ يَجْعَلُ شَاعِرَنَا يَنْتَفِضُ نَائِرًا وَيُشْرِكُ مَعَهُ الطَّبِيعَةَ فِي ثَوْرَتِهِ؛ لِيَصَوِّرَ فِدَاحَةَ الْأَمْرِ وَعَظَمَتَهُ (انْتَفِضِي يَا رِيَاخُ) ثُمَّ لَا يَكْتَفِي بِالذِّعْوَةِ إِلَى الثَّوْرَةِ وَالِانْتِفَاضَةِ، بَلْ يُبَشِّرُ بِالنَّاتِجِ (احْتَفَلِي) لِيُطَمِّئِنَ الْآخِرِينَ أَنَّ الْفَرِحَةَ بِالنَّصْرِ سَتَكُونُ مَحْصَلَةً طَبِيعِيَّةً لِرَفْضِ الْوَاقِعِ الْمَظْلَمِ الَّذِي يَعِيشُونَهُ مِنْذُ فِتْرَةٍ طَوِيلَةٍ، حَفَرَتْ الْحَزْنَ فِي النَفُوسِ الْمُتَعَبَةِ.

كَذَلِكَ وَرَدَ هَذَا النَّمْطُ فِي قَصِيدَةِ " نَمَطٌ صَعْبٌ مُخِيفٌ " مِنْ قَوْلِهِ^(٣):

هَدِّدِيهِ، لَيْسَ بَعْدَكَ بَعْدٌ

وَاحْرُسِيهِ، لَيْسَ قَبْلَكَ قَبْلٌ

يَا لَهَا مِنْ صُورَةٍ غَزَلِيَّةٍ جَمِيلَةٍ، يَطْلُبُ الشَّاعِرُ عِبْرَتَهَا مِنْ مَحْبُوبَتِهِ أَنْ يَعِيشَا حُبَّهُمَا طَبِيعِيًّا مِثْلَ الْآخِرِينَ، فَالْوَقَارُ لَهُ مَكَانُهُ الْمُنَاسِبُ فِي حَضُورِ النَّاسِ، لَكِنَّهُ لَيْسَ مَطْلُوبًا فِي انْفِرَادِ الْعَاشِقِينَ (هَدِّدِيهِ) لَفْظَةٌ مَلِئَةٌ بِالْمَوْسِيقَى وَالضَّجِيجِ الَّذِي يُعَبِّرُ عَنِ شَوْقِ الْعَاشِقِينَ، ثُمَّ يَحْرُصُ عَلَى هَذَا الْجَرَسِ الْمَوْسِيقِيِّ مِنْ خِلَالِ اسْتِخْدَامِ الْجِنَاسِ اللَّفْظِيِّ (بَعْدَكَ: بَعْدُ، قَبْلَكَ: قَبْلُ) وَيُشِيرُ

(١) آبَادِي، الْفَيْرُوزُ، الْقَامُوسُ الْمَحِيطُ، د.ط، بَابُ الرَّاءِ، فَضْلُ الْهَاءِ، مَادَّةُ (هَجَرَ)، ص (٤٤٦).

(٢) عَبْدُ الْحَلِيمِ، عَبْدُ اللَّطِيفِ، الْأَعْمَالُ الشَّعْرِيَّةُ الْكَامِلَةُ، ط١، ص (٢٥٣).

(٣) الْمَرْجِعُ السَّابِقُ، ص (٢٦٨).

خيال القارئ في الصورة التي يرسمها، من خلال الطباق المعنويّ أيضاً (هدهديه: احرسيه).
ويبدو هذا النمط أيضاً في قصيدة "انتظار" من قوله^(١):

اخترقي وَحْشَةَ الْفؤَادِ، اخترقي ضَيْعَةَ الْمَدَى

وعانقي سَوْرَةَ الظُّنُونِ

اصطحي اللَّيْلَ سَرْمَدًا

يكرّسُ الشاعر في قصيدته (انتظار) صورة الواقع المأساوي الذي عاشه؛ فسلب من قلبه أحاسيس الجمال، فأصبحت مشاعره في طور الجمود، وتيّد ألفاظه عن التعبير؛ لذا يطلب - من خلال أفعال الأمر - بتعبيرٍ دقيقٍ (اخترقي) لتتناسب مع (وحشة الفؤاد) فقلبه يعيشُ غربةً ووحشةً بخلوّه من المشاعر الجميلة. ثم يطلب بأسلوب الأمر أيضاً: (عانقي) مع لفظة (سورة)^(٢): سَوْرَةُ الْحَمْرِ وغيرها: حدّتها. ويستخدم بدقة متناهية لفظة (سورة) عوضاً عن (حدّة) مع أنّ لها الوزن العروضي نفسه، لكنه - كما يبدو للباحث - وكأنه يريد أن يبعث حياةً وحركة في الصورة؛ فيلفت انتباه القارئ إلى لفظة مُشابهة (ثورة) لأنه يريد التغيير في ظلّ واقع لياليه سرمدية طويلة دائمة (السّرمد)^(٣): الدائم والطويل من الليالي).
كذلك وردَ هذا النمط في قصيدته "مرثية إلى أبي فهر" من قوله^(٤):

ابقَ بِنَا كَالرُّعُودِ، يعقبُها

الغَيْبِ حَفِيًّا، فَخَيْرِهِ عَقْبُهُ

وارحِلْ بِنَا لِلأَقْوَامِ عَذْرَاءَ

لَمْ يُطْمَسْ لَهَا مِنْ بَرِيْقِهَا ذَهْبُهُ

واغضبْ لَنَا لِلسَّلَامِ نَطْلُبُهُ

إِنْ كَانَ سَلْمًا يَسُوءُنَا طَلْبُهُ

في رثاء الفقيد الميت أبي فهر، وفي يقين الشاعر أنّ هذا الراحل ليس بيده شيءٌ، لكنه مع

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٢).

(٢) آبادي، الفيروز، القاموس المحيط، د.ط، باب الرء، فصل السين، مادة (سور)، ص (٣٧١).

(٣) المرجع السابق، باب الدال، فصل السين، مادة (سرمد)، ص (٢٦١).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٩).

ذلك يستلهم منه القوة والأصالة؛ فيطلب منه بتعابيرٍ دقيقةٍ تنسجمُ مع حاجاتِ الأمة (ابق كالرعود) وكأنه يسمعنا أصواتها، ثم يردفُ ويطلبُ منه أن يصحبنا في رحيله للعلواء، للقوة: (ارحل بنا للأقواس)، ثم بعد امتلاك القوة يطلب منه تحقيق السلام (واغضب لنا للسلام) والشاعرُ هنا لا يُقدِّمُ صورًا شعريةً فحسب، بل يرسم منهاجًا للحياة - عبر تشكيلٍ نحويٍّ دقيق - ينبغي على أمتنا أن تسير عليه لنعيش تحت ظلال أغصان الزيتون. ومن صور الطلب: النهي، وهو طلبٌ لترك إيقاع الفعل^(١)، وله حرف واحد وهو "لا" الجازمة في قولك "لا تفعل" وهو كالأمر في الاستعلاء، وقد يستعمل في غير طلب الكف أو الترك^(٢).

وردَ هذا النمط في قصيدة "موشحة مصرية" من قوله^(٣):

واشتفي

أَيُّهَا النَّارُ، وَ لَا تَنْطَفِي

واقظني

كَلَّ عَصِيَّ الرَّأْسِ، لَا تَرَأْفِي

حَقْفِي

يا سنواتِ القهرِ، لَا تَنْزِفِي

إنَّ الثورة على الواقع المرير التي ينتظرها الشاعر بشغفٍ كبير؛ تجعله نائراً في ألفاظه أيضاً، إذ يُخاطب نيران الثورة ولا يريد أن تحمد جذوتها، فيستخدم (لا) الناهية في طلبه (أيتها النار ولا تنطفي) ويطلب محاسبة المجرمين بحقِّ الشعوب دون رَأْفَةٍ بهم (لا ترأفي) ثم يتابع طلبه فينهى السنين عن القسوة والقهر (لا تنزفي) فيكرر لاءات النهي، وكأنَّ القارئ يسمع صوته مدويًا مُزججًا.

(١) الخشاب، أبو محمد عبد الله بن أحمد، المرتجل، ط١، ص (٢١٥).

(٢) الصعدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، د.ط، (٤٩/٢).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، ص (٢٣٩ - ٢٤١).

كما وردَ هذا النمط في قصيدته "ليلى المريضة بالعراق" في قوله^(١):

جَمَلِي الكَرخَ، لا تَتْرِكِي مَنزلاً
واسْكُبي جَدولاً في هجير الفلا

الخطابُ مع المرأة يختلف في طبيعته عن الخطاب مع الآخرين، وأبو همام - بخبرته الحياتية والثقافية واللغوية - يتعامل مع المواقف حسب متطلباتها؛ فتراه يطلب بلطفٍ تستحبه المرأة (جملي) وكم لهذه الكلمة من تأثيرٍ في نفس الأنتى! وبعد هذا الطلب المُحَبَّب إلى قلب ليلي يأتي أسلوب النهي (لا تتركي) يا له من أسلوبٍ مؤثِّرٍ يجعل المتلقي مُستجيباً للطلب! ليس الخبرة في بناء الجملة النحوية فحسب، بل كيف يكون مؤثِّراً في الآخر ليُحَقِّق طلبه بأناقة.

وبهذا يكون الباحث قد ناقش الجملة الطلبية في الفصل الثاني، حيث تناول من خلالها ثلاثة مباحث، أولها كان لجملة النداء وأنماطها ومكوناتها، والثاني تناول من خلاله جملة الاستفهام وأنماطها ومكوناتها، وأما المبحث الثالث فقد تحدث فيه عن الجملة في الأساليب الخاصة، لينتقل إلى الحديث عن الجملة الشرطية في الفصل الثالث.

(١) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥١).

الفصل الثالث - الجملة الشرطية، ويقع الباب في مبحثين:

المبحث الأول - الأنماط التركيبية للجملة الشرطية ومكوناتها.

المبحث الثاني - قضايا الجملة الشرطية، ويضم مطلبين:

المطلب الأول - القضايا التركيبية في الجملة الشرطية.

المطلب الثاني - القضايا الدلالية في الجملة الشرطية.

الفصل الثالث- الجملة الشرطية، ويقع الباب في مبحثين:

المبحث الأول- الأتماط التركيبية للجملة الشرطية ومكوناتها:

سبق الحديث في الجمل وأقسامها، ومنها الجملة الشرطية: وهي التي صدرها أداة شرط، نحو: من طلب العلى سهر الليالي، لولا الأمل لضعف العمل، إذا أكرمت الكريم ملكته^(١). وقد تحدث ابن يعيش عن الجملة الشرطية قائلاً: "فهذه الجملة، وإن كانت من أنواع الجمل الفعلية، وكان الأصل في الجملة الفعلية أن يستقل الفعل بفاعله، نحو قام زيد، إلا أنه لما دخل ههنا حرف الشرط ربط كل جملة، من الشرط والجزاء، حتى صارتا كالجملة الواحدة، نحو المبتدأ والخبر. فكما أن المبتدأ لا يستقل إلا بذكر الخبر، كذلك الشرط لا يستقل إلا بذكر الجزاء. ولصيرورة الشرط والجزاء كالجملة الواحدة، جاز أن يعود إلى المبتدأ منهما عائد واحد، نحو: زيد إن تكرمه يشكره عمرو"^(٢). والشرط إلزام الشيء والتزامه^(٣)، كما يعني تعليق شيء بشيء بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني^(٤).

المبحث الثاني- قضايا الجملة الشرطية، ويضم مطلبين:

المطلب الأول- القضايا التركيبية في الجملة الشرطية:

الجملة الشرطية لها أدوات تسمى "الأدوات الشرطية الجازمة"، وهي: (إن - إذما)، (من - ما - مهما - متى - أيان - أين - أنى - حيثما - أي) وكلها أسماء، ما عدا "إن، وإذما" فهما حرفان^(٥).

وتتنفق الأدوات الشرطية السالفة كلها في أمور، من أشهرها^(٦):

١- أن كل أداة منها لا تدخل على اسم، وإنما تحتاج إلى فعلين مضارعين تجزم

(١) قباوة، د. فخر الدين، إعراب الجمل وأشباه الجمل، ط(٥)، ص (١٩). وانظر: منصور، حسين، الجملة العربية، ط١، ص (٥٤).

(٢) ابن يعيش النحوي، شرح المفصل، د.ط، (١/٨٩).

(٣) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة (شرط).

(٤) الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، ط١، مادة (شرط)، ص(١٠٤).

(٥) حسن، عباس، النحو الوافي، ط١٢، (٤/٤٢١).

(٦) المرجع السابق، (٤/٤٢٢-٤٢٥).

لفظهما مباشرة إن كانا معربين، ومحلها إن كانا مبنيين. وأولهما يسمى "فعل الشرط". وثانيهما يسمى: "جواب الشرط وجزاءه" وإما إلى فعلين ماضيين، يُحْلان محل المضارعين، وتجزمهما الأداة محلاً. وإما إلى فعلين مختلفين، تجزم لفظ المضارع منهما، وتجزم محل الماضي. وإما إلى جملة اسمية، تحل محل المضارع الثاني، وتجزمها الأداة محلاً. ولا يمكن أن يحل محل الأول شيء؛ لأنَّ الأول لا بد أن يكون فعلاً مضارعاً، أو ماضياً.

٢- أدوات الشرط الجازمة لا تدخل على الأسماء، وإنما تحتاج إلى مضارعين، أو إلى ما يحل محلها، أو أحدهما.

٣- لأداة الشرط الصدارة في جملتها، فلا يصح أن يسبقها شيء من جملة الشرط، ولا من جملة الجواب، ولا من متعلقاتها.

٤- لا يصح حذف أداة الشرط في الرأي الأرجح الذي يجب الاقتصار عليه.

٥- لا تدخل "إن الشرطية" ولا غيرها من الأدوات الشرطية على "لا الناهية" فإذا دخلت عليها أداة منها تغير معنى "لا الناهية" وحكمها، فتصير حرف نفي، بعد أن كانت حرف نهي، وتصير مهملة، بعد أن كانت جازمة.

وهناك أدوات شرط غير جازمة، هي: "إذا - كيف - لو" وكذلك أدوات "الشرط الامتناعي" مثل: (لولا - لوما). وهذه أدوات لا تجزم، وإنما تقتصر على ربط أمر بآخر، وتعليق الثاني على الأول تعليقاً خاصاً.

المطلب الثاني- القضايا الدلالية في الجملة الشرطية.

للجملة الشرطية وأدواتها دلالات: "اعلم أنَّ أدوات الشرط الإحدى عشرة المذكورة تنقسم إلى أربعة أقسام^(١):

الأول: ما هو حرف باتفاق جميع النحاة، وهو "إن".

الثاني: ما هو مختلف فيه، والراجح كونه حرفاً، وهو "إذما".

الثالث: ما هو مختلف فيه، والراجح أنه اسمٌ، وهو "مهما".

(١) عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (١٦٢-١٦٣).

الرابع: ما هو اسم باتفاق جميع النحاة، وهو الباقي.
وقد جاءت الجملة الشرطية في البناء الشعري لدى شاعرنا في ديوانه، ومما وردَ من هذا النمط في قصيدته (جمرة) قوله^(١):

تُماليءُ القاسِطينَ، إن جهرَ
القول، وفي السِّرِّ أولَ الجَحَدِه

ويبدو واضحًا من خلال استخدام حرف الشرط (إن) مع الفعل الماضي (جهرَ) ليؤكد المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، حيث ساد الصمت والسكوت على الذل، ولم يعد هناك من يُجَدِّد الجهر بالقول؛ فلم يستخدم المضارع لأنه لا يُناسب المعنى المُراد. وفي القصيدة ذاتها قوله^(٢):

لغير هذا أحلامنا رَكَضتُ
إذا دَجَا يومُها تضيء غَدَه

جاء هنا بـ (إذا) الظرفية غير الجازمة، واستخدم معها ما يناسبها في المبنى والمعنى، فجاء التعبير أيضًا بالفعل الماضي. وفي القصيدة ذاتها قوله^(٣):

سيانٍ إن ينطقِ الدِّعَاةُ وإن
جندلٌ صمتٌ عليهمُ سُدَدَه

وهنا يتلاعب في بناء الجملة بما يتلاءم مع الصورة التي يريد رسمها؛ فيستخدم (إن) الجازمة مرة مع المضارع (ينطق)، وأخرى مع الماضي (جندلٌ) ليوضح الفرق بين الماضي والحاضر، ففي الماضي صمتٌ محيِّمٌ عليهم، وفي الحاضر ربما ينطقون بما لا يفيد.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣٦).

وفي قصيدته (موشحة) جاء قوله^(١):

"مَنْ وَلي

في أمة أمراء، ولم يعدل

يُعزل"

إلا الممالك، فلا تنجلي

يأتي بأداة الشرط (مَنْ) الدالة على العاقل ويأتي بعدها بالفعل الماضي الذي يتناسب تمامًا مع المعنى المراد، حيث يتحدث الشاعر عن بداية ولاية الأمر، أي عن الماضي، لكنه عندما يربط ذلك بالمستقبل ونتائجه يُعبر بالمضارع؛ ليأتي بناء الجملة منسجمًا مع المعاني. وكذا جاء قوله متابعًا^(٢):

واشتفي

أيتها النار، ولا تنطفي

فالخفي

مهما يكن من سرّه يكشف

هنا يتحدث عن حقيقة مفادها لا شيء يستطيع الإنسان أن يخفيه، وكأنّ تناصًا في المعنى الذي ذهب إليه وبين زهير بن أبي سلمى^(٣) في قوله^(٤) (من البحر الطويل):
ومهما تكن عند امرئٍ من خليقةٍ *** وإن خالها تخفى على الناس تُعلم
إنه يشير إلى انقشاع الظلام لا محالة، وأنه من سُنن الكون، ومن الحكمة الانتباه إليه.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٥).

(٣) زهير بن أبي سلمى من قبيلة مُزينة، نشأ في قبيلة غطفان، خاله الشاعر بشامة بن الغدير، حيث كفله هو وإخوته بعد وفاة والده، عاش ص (٢٧٥). زهير خلال الحروب التي نشبت بين عبس وذبيان، حروب داحس والغبراء، من أصحاب المعلقات. (ضيف، د. شوقي، العصر الجاهلي، د.ط)، ص (٣٠٠-٣٠١).

(٤) الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ط ٤، ص (٢٨٩).

وقوله في القصيدة ذاتها ^(١):

تَحْنَفِي
بِكُلِّ مَثْقُوبِ الْإِبَا مُرْجِفِ
مَنْ يَلِي
فِي سِنَوَاتِ الْخَوْفِ لَمْ يُعْزَلِ

الأداة (مَنْ) + فعل الشرط (يلِي) + الجواب (لم يُعْزَلِ).

وقوله في القصيدة ذاتها ^(٢):

أَقْبِلِي
يَرْتَدُّعُ الْبَاغُونَ إِنْ تُقْبَلِ
زَلْزَلِ
رَوَاسِي الْجُبْنِ، وَلَا تَجْفَلِ

هنا يأتي بالجواب مسبقاً على الشرط، وربما للأهمية، وهو جواب الطلب في الوقت نفسه.
ومراعاة للوزن الموسيقي.

وقوله في قصيدة (سارة) ^(٣):

وَأَنْتَهِي فَرْحَةَ الْفَرَّاشِ، إِذَا
هَامَ بِخُمْرِ الزَّوَالِ، وَالزَّهْرِ

جاءت "إذا" الظرفية غير الشرطية في هذه القصيدة مع الماضي (هَامَ) ووظفها الشاعر للفت انتباه ابنته إلى الأوقات المناسبة لاستثمار الفرص، من خلال المفردة (انتهي) من (النهب) الذي ينبغي أن يحدث سريعاً كي يحقق أهدافه.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤٥).

وقوله في قصيدة (رسالة إلى أبي حيان التوحيدي) ^(١):

وَأَنَّ سَوْقَ الزَيْوْفِ كَاسِدَةٌ

وَكُلُّ نِكْسٍ إِذَا خَلَا بَطْلٌ

جاء التأكيد لكساد الزيف من خلال (أَنَّ) المؤكدة لهذه الحقيقة، ثم يستخدم (إذا) وفعل الشرط الماضي (خلا) والجواب (بطل).

وفي القصيدة ذاتها قوله ^(٢):

مَعْدِرَةٌ صَاحِبِي، إِذَا جَمَّحَتْ

بِي الْأَمَانِي، وَشَدَّنِي الْعَدْلُ

كَّرَّرَ "إذا" الظرفية مرتين والتي ترتبط بالماضي؛ وربما ليشير إلى طول فترة الزمن التي عاشها في ظل الواقع الفاسد المؤلم، فعاشه في ماضيه، وهو يتحدث عنه في حاضره بمعاناة ظاهرة، تعكس استمرار ذلك الواقع.

وفي قصيدة (لو أن عمري مئة) قوله ^(٣):

"لَوْ أَنَّ عَمْرِي مِئَةٌ، هَدَّنِي

تَذَكُّرِي أَنِّي نَصَفْتُهَا"

جاء بـ "لو" الامتناعية لتناسب المعنى الذي أراده الشاعر؛ فتناغم المبني مع المعنى، وأشار إشارة خفية إلى عمره الحقيقي وقت نظم القصيدة، كما أشار إلى حقيقة التفكير بالأجل المحتوم والقلق منه عند الشعور بالعد التنازلي من العمر.

وفي القصيدة ذاتها قوله ^(٤):

هَفِّي لَهَا يَا قَلْبُ، مَا بَالِهَا

تَصُمُّ أذُنًا، إِنْ تَلَهَّفْتُهَا

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥٨).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٥٩).

جاء الجواب مقدّمًا على الشرط، فاستخدم "إن" وجزم ما بعدها ووافق الوزن الموسيقي للقصيدة من ناحية، وقدم المعاني وفق الأهمية من ناحية أخرى. وفي القصيدة ذاتها قوله (١):

أَعِيشُهَا حَتَّىٰ بِأَوْهَامِهَا
فَإِنْ تَوَارَتْ قُلْتُ! مَا عَفْتُهَا

دخلت "إن" الجازمة على الماضي بالشرط وبالجزاء؛ لتناسب المعنى. وفي قصيدة (لزومية إلى أبي فهر) قوله (٢):

نَسِيَ بِكَ الصَّمْتَ، وَالسَّامَةَ
وَالضَّعْفَ، وَإِنْ دَسَّ سَهْمَهُ غَائِلٌ

جاء بـ "إن" أيضًا مع الماضي، وفي كل ما سبق قصد الشاعر بناء جملة النحوية بما يعبر عن المعنى المراد، فالمرثي يُمثّل قدوةً لدى الشاعر في التزامه قضايا الأمة بإنتاجه الفكري، حيث إنَّ قراءةً في نصٍّ من نصوصه تبعث الأمل في نفس القارئ، وتنسيه ألم الواقع المرير. وفي قصيدة (نمط صعب مخيف) قوله (٣):

نَمَطٌ صَعْبٌ مُخِيفٌ هَوَانَا
وَإِذَا شِئْتَ ... أَنَيْسٌ، وَسَهْلٌ

جاء بـ "إذا" الظرفية غير الجازمة. لسهولةها في التأثير النحوي وتوافقها مع الألفاظ التي تشير في معناها إلى السهولة (أنيسٌ من الراحة والأنس، وسهل) فالأمر مرتبطٌ بنظرة المحبوبة إلى الأمر في المستقبل؛ لأن (إذا) "تفيد زمن الاستقبال" (٤).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٤).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٨).

(٤) رشيد، د. كمال، الزمن النحوي في اللغة العربية، د. ط، ص (٢١٨).

وفي قصيدة (المتنبي في ديوان كافور) قوله (١):

مَتَى أَرَى الْحَمْدَانِيَّ يَخْرُجُ لِلرُّومِ،
أَقِيمُ الْقَصِيدَ مَنْصُورًا

هنا يستخدم الأداة المناسبة للتعبير عن المعنى الذي يريده، فقد ملَّ من الانتظار؛ فكان من المناسب أن يستخدم ما يعبر عن الزمن (متى) والتي تمتزج بمعنى الاستفهام، حيث طال الانتظار، واشتاقَت النفوسُ الأبية إلى مشاهد النصر التي سَطَّرَهَا سيف الدولة الحمداني (٢) على الروم، إنَّ عقب التاريخ يفوح في ذاكرة الشاعر، وهو من خلال هذه القصيدة يحاول أن يهزَّ الذكريات الجميلة؛ لعلها تستنهض الهمم الأصيلة، وتتحوّل إلى واقع جديدٍ مشرق.

وفي قصيدة (وهم) قوله (٣):

قَدْ حَسِبْتُ الْأَيَّامَ تَمْضِي كَمَا يَرْضَى
فُوَادِي، إِذِ الْحَقِيقَةُ تُخْسَى
وَإِخَالُ الْأَمَالِ طَوْعَ يَمِينِي
مُدْعَنَاتٍ - عَلَى الْمَدَى - رَهْنَ بَأْسِي
فَإِذَا الْبَأْسُ صَارَ بُؤْسًا جُسَامَا
يَلْدَعُ النَّفْسَ بَيْنَ شَوْقٍ وَحَبْسٍ.

دخلت "إذا" على الاسم، ليأتي المذكور بعده ويفسر المحذوف من الجملة ويتمم المعنى، ثم يُضَحِّمُ هذا المعنى بإضفاء صفة (اللدغ) التي تفيد معنى الحرق (٤)، وكأنه يريد أن يقول: إنَّ

(١) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٠).

(٢) سيف الدولة الحمداني (ت ٣٥٦هـ) علي بن أبي الهيجاء بن حمدان بن الحارث مؤسس إمارة حلب التي تضم معظم شمال سوريا، واجه البيزنطيين في معارك عديدة (<https://ar.wikipedia.org/wiki>)

(٣) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٣).

(٤) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ط ٢، ص (٨٢٢).

النفوسَ احترقت بما أصابها من بؤسٍ شديد (جُسام)، وهذه النفوس تَحترقُ شوقًا لرؤية الشمس المشرقة بالثورة على الواقع المرير، كما تَحترقُ بحبسها مشاعر الغيظ والقهر العميق. وهكذا ناقش الباحث الجملة الشرطية في الفصل الثالث، من خلال مبحثين، حيث كان المبحث الأول بعنوان الأنماط التركيبية للجملة الشرطية ومكوناتها، بينما كان المبحث الثاني بعنوان قضايا الجملة الشرطية، وجاء في مطلبين، الأول منهما بعنوان القضايا التركيبية في الجملة الشرطية، والثاني بعنوان القضايا الدلالية في الجملة الشرطية، حيث سينتقل بعدها للفصل الرابع والأخير ليناقد فيه مكملات الجمل.

الفصل الرابع - مكملات الجمل.

المبحث الأول - مكملات الجمل الفعلية.

المبحث الثاني - المكملات المشتركة بين الجملتين الاسمية والفعلية.

المطلب الأول - الأسماء التي تعمل عمل الفعل.

المطلب الثاني - التوابع.

الفصل الرابع- مكملات الجمل، فقد وقع في مبحثين:

المبحث الأول- مكملات الجمل الفعلية: ويشمل المفعول المطلق، المفعول لأجله، المفعول فيه، المستثنى، الحال، التمييز.

- المفعول المطلق:

وهو ما يدلُّ على مفهوم الفعل مجردًا عن الزمان، كنعو: ضربت ضربًا، ويسمى هذا مبهمًا، وضربةً وضربتين، ويسمى هذا مؤقتًا^(١).

والمصادر المنصوبة بأفعالٍ مضمرة على ثلاثة أنواع: ما يُستعمل إظهارُ فعله وإضمامه، وما لا يُستعمل إظهارُ فعله، وما لا فعلَ له أصلاً. وثلاثتها تكون دعاءً وغيرَ دعاء، فالنوع الأول كقولك للقادم من سفره: خيرَ مَقدم، ولمن يقرمط في عِداته: مواعيدَ عُرقوب. والنوع الثاني قولك: سَقِيًا و رَعِيًا وخِيبةً وبُؤسًا وُبُعْدًا وُسُحْقًا وحمْدًا وشُكْرًا وعَجَبًا. والنوع الثالث نحو: دَفْرًا وبَهْرًا، و ويحكَّ وويلك^(٢).

وردَ المفعول المطلق في قصيدة "موشحة مصرية" قوله^(٣):

أَيْنَ لِي

بِالْعَاضِدِ الْمُطْعُونِ فِي مَقْتَلِ

مُوعِلِ

إِيغَالِ يَأْسٍ فِي الْحِشَا مُرْسَلِ

جاء المفعول المطلق مبيّنًا للنوع (إيغال) حيث أضيف إلى (يأس) للتوضيح بشكلٍ يُتِمُّ الصورة التي يرسمها الشاعر ولتفسير البناء النحوي للجملة، كما يُكْرِسُ المعنى الذي ذهب إليه، من خلال استخدام اشتقاق الكلمات (موعل: إيغال).

(١) السكاكي، مفتاح العلوم، ص (٨٩). وانظر: جطل، د. مصطفى، فصول من النحو، ط ١، ص (٨٢).

(٢) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د. ط، ص (٥٩).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٨).

كما وردَ في قصيدة "عينان" قوله^(١):

عَيْنَاكَ حُلْمُ الزَّوَالِ، وَالْوَهْجُ
التَّاشِبُ بَيْنَ الْجِبَالِ وَالسُّحْبِ
خَافِقَةٌ فِيهِمَا نَوَاسِئُ الْبَحْرِ
لغَيْرِ الْأَضْوَاءِ، لَمْ تَثْبِ
تُطَارِحَانَ النِّخِيلِ هَمِّمَةً
الْأَهْدَابِ، فِي عَمَقِ جَدُولِ سَرِبِ

كذا الأمر جاء المفعول المطلق مبيناً للنوع (همهمة) حيث أضيف إلى لفظة (الأهداب) للتوضيح، لتوضيح عنصر الحركة في الصورة، بالإضافة إلى الصوت (جدول سرب) مع الصورة البصرية (الأضواء) لتكتمل عناصر الصورة في المشهد الشعري، ببناءٍ نحويٍّ خاصٍ بالشاعر. كما ورد في القصيدة نفسها قوله^(٢):

تُسَابِقَانِ الْيَمَامِ، رَفْرَفَةٌ
الْأَجْنَحَةُ الْعَاشِقَاتِ لِلشُّهْبِ

جاء المفعول المطلق مبيناً للنوع أيضاً (رفرفة) حيث أضيف إلى (الأجنحة) للتوضيح، فالإضافة للتعريف (نكرة + معرفة) وتفسير التركيب اللغوي المبني على صورة حركية جميلة تعكس السرعة التي يريد بها الشاعر، حيث لفظة (رفرفة) تتناسب مع لفظة (تُسَابِقَانِ).

- المفعول لأجله (المفعول له):

هو علّة الإقدام على الفعل. وهو جواب: لِمَ؟ وذلك قولك: فعلتُ كذا مخافة الشر، وإدّخار فلان، وضربته تأديباً له، وقعدتُ عن الحربِ جنباً، وفعلتُ ذلك أجلّ كذا، وفي التنزيل: "حذر الموت" (٣)

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٢).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٣).

(٣) سورة البقرة، من الآية (١٩).

ويكون معرفةً ونكرة، وقد جمعهما العجاج في قوله:

يركبُ كلَّ عاقِرٍ جمهورٌ *** مخافةً و زعلَ المَحبورِ^(١)

وردَ في قصيدة "عينان" قوله^(٢):

تُعَانِقَانِ الصَّفَاءَ، يَقَطُرُ

كَالَطَلِّ حَنِينَا، فِي الزَّهْرِ وَالْعُشْبِ

جاء هذا النوع من المفاعيل مرة واحدة في الديوان، في قوله: (حينئذ) مبيناً سبب حدوث الفعل وعلته. وجاء نكرة؛ لتحريك الخيال بتصور مشهد غير محدود المعالم، ثم يُضفي ألفاظاً تكشف بعض ملامح المشهد وتزيده جمالاً (الزهر، العشب) وتُحَرِّك الذاكرة الحسية والبصرية والسمعية لدى القارئ، إذ تفوح رائحة الزهور، وتمتج ألوانها الزاهية مع لون العشب الأخضر، على صوت سقوط قطرات الطلّ الصافي.

- المفعول فيه:

هو ظرفا الزمان والمكان^(٣)، وهو الاسم المذكور لإفادة وقوع حدث فيه^(٤). وهو الزمان الذي يوجد فيه الفعل مبهمًا، أو مؤقتًا نكرة، أو معرفة، كيف كان كنعو: سرُّتُ يومًا أو حينًا أو الحين الطيب أو اليوم الذي تعرف، أو المكان لكن مبهمًا فقط، كنعو: جلسْتُ مكانًا أو خلفك أو يمينك^(٥). والمستعمل اسمًا و ظرفًا ما جازَ أن تعتقب عليه العوامل. والمستعمل ظرفًا لا غير ما لزمَ النصب، نحو قولك: سينا ذات مرة، وبُكرة، وسحر وسُحيرًا وضُحى وعِشاءً وعشيّةً وعمّةً ومساءً^(٦).

(١) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د.ط، ص (٧٨).

(٢) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٨).

(٣) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د.ط، ص (٧٤).

(٤) الصنعاني، صلاح بن حسين، نزهة الطرف في الجار والمجور والظرف، د. ط، ص (٥٤).

(٥) السكاكي، مفتاح العلوم، د.ط، ص (٧٤).

(٦) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د.ط، ص (٧٤).

ورد في قصيدة " زهرة النار " قوله^(١):

أهرب مِنِّي، أينَ لي مَهْرَب؟

لستُ أَلِاقِي أينَ أو كَيْفَا .

جاء المفعول فيه الدال على المكان (أين)، حيث يتساءل الشاعر - من خلال التعبير بالمكان والكيفية - بقوله: (أين، كيف؟) وإضفاء عنصر المكان يعطي مصداقية لعواطف أبي همام التي تُعبّر عن المعاناة التي يعيشها في ظل الواقع العربي الأليم.

كما ورد في قصيدة " القوس " قوله^(٢):

تعرّفها صَاحِبِي، وما نَكِرْتُ

مَنْكَ قَدِيمًا صَبَابَةٌ ثَمَلَه

جاء المفعول فيه الدال على الزمان (قديمًا) ليؤكد ارتباط الإنسان الأصيل بماضيه المشرق، والشماخ أحد عناصر ذلك الماضي المشرق الجميل الذي يرمز إلى الفخر والبطولة.

وفي القصيدة ذاتها قوله^(٣):

وَأَنْ يَقُولَ الْأَخْلَافُ، كَانَ هُنَا

جِيلٌ، نُبَكِّي - بِلَا أَسِيٍّ - طَلَلَه

جاء المفعول فيه الدال على الزمان (هنا) فيضيف هاء التنبيه إلى (نا) جماعة المتكلمين؛ ليشمل نفسه ضمن هذا الجيل الخانع، حيث إنّ نقد الذات وإظهار ضعفها أمام من حوله إحدى طرق إقناعهم. ذلك أنّ موضوعية الإنسان في طرح أفكاره تستميل الآخرين وتؤثر في قناعاتهم واتجاهاتهم نحو الموضوع الذي يتحدث عنه، ولعلّ هذا ما يرمي إليه الشاعر، حيث إنّ الأمر يعمُّ الجميع، فماذا سيكتب التاريخ عنا؟ وماذا ستقول الأجيال القادمة عنا؟ إننا بكلّ تأكيد لن نكون مبعثَ فخرٍ لهم، ولن يبكوا أو حتى يأسفوا على رحيلنا.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٦).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤٤).

كما ورد في قصيدة "موشحة" قوله^(١):

أَيْنَ لِي

بِالْعَاضِدِ الْمُطْعُونِ فِي مَقْتَلِ

جاء المفعول فيه الدال على المكان (أين) حيث ربطه بالتاريخ الإسلامي، وأحداث التاريخ- بطبيعتها- ترتبط بالزمان والمكان والأحداث. وهذا الاستشهاد بالملك العاضد لاستحضار حالة الضعف التي شهدتها الزمان والمكان على عهده.. إنَّ تسلسل الألفاظ في الجملة جاء بعناية واضحة من الشاعر، حيث يلتفت من الحاضر إلى الماضي، ومن ضمير المتكلم إلى الآخر (العاضد).

كما ورد في قصيدة "ليلى المريضة بالعراق" قوله^(٢):

أَيْنَ لَيْلُ الْعِرَاقِ	وَالثَّغُورُ الرَّقَاقِ
وَالدَّنَانُ الْعِتَاقُ	سَاحِرَاتُ الْمَذَاقِ
وَالْخُصُورُ الدِّقَاقُ	يَشْتَهِيهَا الْعِنَاقِ
أَيْنَ تَلِكِ الْحِسَانِ	وَهَوَاهَا يَسْرِي
كَرْحِيقِ الْجِنَانِ	ذَائِعَاتِ النَّشْرِ
أَيْنَ لَيْلَى الْتِي	شَرِبْتُ مُهْجَتِي

جاء المفعول فيه الدال على المكان (أين) مكرراً، وربما ليتناسب مع عنوان القصيدة المرتبطة بالمكان (العراق) ولدلالة المكان النفسية عند الشاعر، إنه - كما يبدو للباحث - يستحضر ماضياً مشرقاً من ناحية، حيث فاضت الأموال؛ فعاش الناسُ برفاهيةٍ من ناحية، وشاع الغزل والنسيبُ من ناحيةٍ أخرى، فيتذكر ليلى محبوبه قيس، ويُذكر قراءه بقصص الهوى الأخرى: جميل وبثينة، وقيس بن ذريح ولبنى. إنَّ ذكر المكان (أين) ساهم في نشر الحسرة التي نحسُّها

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٦).

تشيع بالنصّ الشعريّ لديه.

كما ورد في قصيدة "لو أنّ عمري مئة" قوله^(١):

روقُ فِتَاءٍ، أينَ أظلالُهُ؟

تَحَيَّفَتْنِي يَوْمَ أسَلَفَتِهَا

جاء المفعول فيه الدال على المكان (روقُ) "فالروقُ من كلّ شيءٍ مُقَدَّمُهُ وأوَّلُهُ، يُقال: روقُ البيتِ، وروقُ الشبابِ"^(٢). إذ يتحدث عن أول فتوته وشبابه، ويتساءل بـ (أين) ويأتي بلفظة (أظلاله) وكذلك يتذكر الزمان (يوم)، وهكذا المكان والزمان يترادفان على التابع في بناء الجملة؛ ليُعبران عن حسرة الشاعر.

وفي القصيدة ذاتها جاء قوله^(٣):

رَعِيْتُهَا عَمْرًا، فَمَا أَسْمَحَتْ.

وَأَغْرَقَ النَّزْعُ، فَسَوَّفَتِهَا

جاء المفعول فيه الدال على الزمان (عمرًا) فترةً ليست بالقصيرة، عاش يرعى الأماني، يعيشُ بها يقتاتُ الوهمَ فقط، ويقتاتُهُ التسويفُ والتأجيلُ، لكنَّ العمرَ يمضي دون جدوى.

كما ورد في قصيدة "المتنبي في ديوان كافور" قوله^(٤):

والخيلُ محبوسةٌ يجفُّ بها الصهيلُ

يدمى في القيدِ مدحورا

مندورةٌ للرياش، لا صولة الفرسانِ

تَحْمِي الميْدانَ، مَسْعورا

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨).

(٢) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ط ٢، مادة (راق)، ص (٣٨٣).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٩).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٧٠).

أنا هنا في الدِّيوان بين يدي جاهك أنضو الإباء مكسورا

جاء المفعول فيه الدال على المكان (هنا) وذلك المكان يرتبط بالذلل والصغار، يرتبط بالقهر و العار.. فلا خيل تصهل بالميدان، ولا فرسان لتلك الخيل يسطرون البطولات !
كما ورد في قصيدة "انتظار" قوله^(١):

انتظري أوتبي سدى؛ فلن تري هفتي غدا
قد صدت في نظرة، يوصد من دونها المدى

جاء المفعول فيه الدال على الزمان (غداً) فلفظة غداً تتناسب مع لفظة (انتظري) ومع العنوان (انتظار) كما تُعبّر عن المستقبل، والذهاب يكون في حاضر الإنسان، بينما الإياب بعده، أي في المستقبل، لكنه المستقبل المرتبط باليأس، حيث كل شيء على حاله، إن لم يكن تراجع إلى الوراء.

- المستثنى:

ونعني به إخراج شيء أو أمر من شيء آخر، وهذا الشيء الآخر إما مذكور وإما مقدر، وبأحد أدوات الاستثناء المعروفة، لما كان داخلياً في الحكم السابق عليها، وهذا الإخراج إما أن يكون حقيقياً، وإما أن يكون تقديرياً. أو هو إخراج ما بعد إلا أو إحدى أخواتها من أدوات الاستثناء، من حكم ما قبله، مثل: جاء التلاميذ إلا علياً^(٢). أو إخراج الثاني مما دخل فيه الأول بـ (إلا) أو ما كان في معناها^(٣).

(١) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، ص (٢٧١).

(٢) الغلابي، مصطفى، جامع الدروس العربية، ط٣٥، ص (٤٣٧)، وانظر: الحموز، د. عبد الفتاح، أسلوب الاستثناء والمعنى المحورية، ط١، ص (١١).

(٣) ابن إياز البغدادي، المحصول في شرح الفصول، د.ط، ص (٤٧٥).

أنواع الاستثناء:

- **الاستثناء التام:** ما كان فيه المستثنى منه مذكورًا، نحو: (انصرف الضيوف إلا ضيفًا). فكلمة الضيوف هي المستثنى منه، وبسبب وجوده في الكلام سُمِّيَ الاستثناء تامًا مطلقًا^(١).

- **الاستثناء الموجب ، وغير الموجب:** فإذا كان الاستثناء غير مسبوقٍ بنفي، أو شبهه سُمِّيَ موجبًا، نحو: (انصرف الضيوف إلا ضيفًا). و الاستثناء غير الموجب هو الاستثناء المسبوق بنفي أو شبهه، نحو: (ما ارتفعت الأصوات إلا صوتًا أو صوتًا). و المقصود بشبه النفي هنا (النهي ، و الاستفهام الذي يتضمن معنى النفي، ومنه الاستفهام الإنكاري الذي يسأل عن شيء غير واقع، و لا يمكن أن يحصل)^(٢).
والمستثنى في إعرابه على خمسة أضرب:

أحدها: منصوبٌ أبدًا، وهو على ثلاثة أوجه: أولها، ما استُثنيَ بإلا من كلام موجب، وذلك: جاءني القومُ إلا زيدًا، وبـ "عدا وخلا" و " ما عدا وما خلا " ، وذلك: جاءني القومُ أو جاؤوني عدا زيدًا، وخلا زيدًا، وما عدا زيدًا، وما خلا زيدًا. وثانيها، ما قُدِّم من المستثنى، كقولك: ما جاءني إلا أخاك أحدًا. وثالثها، ما كان استثناءه منقطعًا، كقولك: ما جاءني أحدٌ إلا حمارًا^(٣).

والثاني: جائزٌ فيه النصب والبدل، وهو المستثنى من كلام تام غير موجب، كقولك: ما جاءني أحدٌ إلا زيدًا أو زيدًا.

والثالث: مجرورٌ أبدًا، وهو ما استُثنيَ بغيرٍ وحاشا وسوى.

والرابع: جائزٌ فيه الجرُّ والرفعُ، وهو ما استُثنيَ بـ " لاسيما " .

والخامس: جارٍ على إعرابه قبل دخول كلمة الاستثناء، وذلك: ما جاءني إلا زيدًا، وما رأيتُ إلا زيدًا، وما مررتُ إلا بزيدٍ^(٤).

(١) السيوطي، جلال الدين، الأشباه والنظائر في النحو، ط ١، (٩٧/٢).

(٢) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، ص (٣١٦/٢).

(٣) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د. ط، ص (٨٦).

(٤) المرجع السابق، ص (٨٧-٨٨)، وانظر: الحموز، د. عبد الفتاح، أسلوب الاستثناء والمعنى الخورية، ط ١، ص (٢٠٣).

وقد ورد المستثنى في قصيدة "زهرة النار"^(١):

تثاءبي، تخثري في دمي
غير بقايا، وزدّها يخفى

جاء المستثنى مجروراً (بقايا)، حيث سبق بـ (غير) وهذه البقايا التي يريد الشاعر بقاءها واستمرارها؛ كي لا يفقد الأمل، ويبقى يعيش بأحلامه وأمنيته في خوض الانتفاضة، التي من شأنها أن تغيّر الواقع المرير.

كما ورد المستثنى في قصيدة "موشحة مصرية"^(٢):

"مَنْ وَلي
في أمة أمراء، ولم يعدل
يُعزل"
إلا الممالك، فلا تنجلي
سيدي

جاء المستثنى موجباً تاماً منصوباً (الممالك) بعد (إلا) ليُخرج (الممالك) من مطلق الحكم. إنَّ هذه الفصاحة لدى الشاعر وهذه الخبرة اللغوية ببناء التراكيب النحوية تساعدانه على التعبير عن المعاني التي يقصدها بصورٍ شعريةٍ جميلةٍ جلية.
كما ورد في قصيدة "لو أنّ عمري مئة" قوله^(٣):

لا شيءَ غيرُ الوهم، أفتاته
خمسينَ عاماً، كنتُ أترفتُها

جاء المستثنى مجروراً بعد (غير) وأضافه إلى (الوهم) للتوضيح وللتعريف وللإستثناء، وإخراجه من المعنى المطلق في التنكير (لا شيء)، فأصبحت الصورة واضحة للقارئ بأنَّ الشاعر يعيش آمانيته وأوهامه بعيداً عن الواقع، ضمن حياته التي قضى خمسين عاماً منها.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٨).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٠).

- الحال:

شُبِّهت الحال بالمفعول من حيث إنها فضلة مثله، جاءت بعد مضيّ الجملة. ولها بالظرف شبهة خاص من حيث إنها مفعول فيها. ومجيئها لبيان هيئة الفاعل أو المفعول، وذلك قولك: ضربتُ زيدًا قائمًا، تجعله حالاً من أيهما شئت. . والعاملُ فيها إما فعلٌ وشبهه من الصفات، أو معنى فعل، كقولك: فيها زيدٌ مقيمًا، وهذا عمرو منطلقًا، وما شأنك قائمًا؟ وما لك واقفًا؟^(١). كما أنها وصفٌ فضلةٌ مسوقٌ لبيان هيئة صاحبه أو تأكيد عامله، أو مضمون الجملة قبله^(٢). والحال لا تكون إلا نكرة، فأما ذو الحال، فلا يجوز تنكيره مقدمًا على الحال إلا إذا كان موصوفًا، ويجوز متأخرًا، ومن شأن الحال إذا كانت جملة اسمية أن تكون مع الواو عند الأكثر، وإذا كانت فعلية والفعل مثبت ماضيًا أو مضارعًا أن يكون بدون الواو، وأما في المنفي فقد جاء الأمران، ويلزم الماضي قد ظاهرة أو مقدرة^(٣).

وردت الحال مفردة في قصيدة (القوس) قوله^(٤):

يخاتلُ الغائصينَ ومضٌ من

النَّجم، فتَهوى خطاهمُ عَجَلَهُ

تصيد درّ الدموع، جائله

لابثةً في الجراح، مُرتحله

جاءت الحال (لابثةً) تبين هيئة صاحبها، وتوضّح ثبوتها واستمرارية بقائها مع (الجراح)، ويأتي بكلمة (تصيد) التي تتناسب مع لفظة (الجراح)، والتي بدورها تتناسب مع لفظة (الدموع)، وكذلك تناسب هذه الألفاظ مع الحال (لابثةً).

(١) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د.ط، ص (٧٩)، وانظر: الإسفراييني، تاج الدين محمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد: باب الإعراب، د.ط، ص (٣٢١)، وانظر: ابن الحاجب، شرح الوافية نظم الكافية، د.ط، ص (٢١٨)، وانظر: أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، ط ١، (٣٣٤/٢).

(٢) عبد الحميد، محمد محيي الدين، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب لابن هشام، د.ط، ص (٢٣١).

(٣) السكاكي، مفتاح العلوم، د.ط، ص (٩٢-٩٣).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٠).

وفي القصيدة ذاتها^(١):

أعرفُ وجهي بها، وتعرفه
مُشتملاً بالهوى، ومشتمله
أرؤُ تلكَ الأفواسَ، يَحْمِلني
مداؤها، لستُ أنتحي بدله
مُناجِزاً دونها، ونائِشها

جاءت الحال (مشتملاً) وكذلك (مُناجِزاً) وهي متعددة تبين هيئة صاحبها (الفاعل)، ويأتي بالحال (مُشتملاً) على صيغة (اسم الفاعل) ويربطه بـ (الهوى) بأسلوب الاستعارة المكنية الجميلة، وكأن (الهوى) بُردةً يشتملها. ثم يأتي بالحال (مُناجِزاً) على صيغة (اسم الفاعل) أيضاً؛ ليعبر عن هيئته وقوته، وشجاعته في الذود الحمى، وكيف لا نُصدقه، وهو حفيد (الشماخ).

وفي قصيدة "جمرة" قوله^(٢):

يُخرسها الميئُ، والسَّلامَةُ، والذُّلُّ
مهيناً، وشهوةُ المَعِدِه

جاءت الحال (مهيناً) تبين هيئة صاحبها الفاعل (الذُّلُّ) وجاءت منسجمة مع التعاطف في المعاني السابقة، فالسعي خلف: (الميئُ، والسَّلامَةُ، والذُّلُّ) ستقود حتماً إلى حالة الإهانة.

وفي القصيدة ذاتها ورد قوله^(٣):

لكنَ أخلامَ يومنا سُرقت
وسافرت في الأوهام مُضْطَهده

جاءت الحال (مضطهدة) تبين هيئة صاحبها (الأخلام) حيثُ يعنُّ الشاعر في التعبير عن

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٤).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣٥).

حالة الذل والإهانة التي يعيشها الناس، إذ لا يحقُّ لك أن تعيشَ الحلمَ فقط. يا له من سبكِ
جميلٍ يعبِّرُ عن الحالِ بوصفِ الحالِ (الأحلامُ: مُضطهدةً).
وقوله أيضاً^(١):

لمن تجيش الأمواج صاهلة؟
لمن هزيم الرعود، مُرتعده،

كذلك الحال في قوله (صاهلة) تبين هيئة صاحبها (الأمواج) يا لها من صورٍ بيانيةٍ جميلة !
الأمواجُ خيولٌ أصيلةٌ تصهلُ مزهوّةً بانتفاضتها وانتصاراتها. إنه يصور مشاهد الفرح والعزّة
التي سيعيشها الناس إن انتفضوا على واقعهم المرير.
وقوله^(٢):

وكُلُّنا شائهُ الضمير، نرى
القيد وساماً، وعُهرنا رشده

جاءت الحال (وساماً) تبين هيئة صاحبها (القيد). وما أن يفرح الشاعرُ بذلك الحلم الجميل،
حتى يفيق على الواقع المؤلم؛ لأن الضمائر مئة مشوّهة، أصبحت ترى (القيد) رمز الذلِّ
والخنوع، على هيئةٍ وسام. فالقيدُ (مفعولٌ به) و وساماً (حال).

وفي قصيدة "موشحة" ورد قوله^(٣):

فالمدى

أفرخ فيه الزيف، واستحصدا

منشدا:

العاضدُ استسلم، واستعبدا

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤٣).

جاءت الحال (منشدا) مبينة لهيئة صاحبها (المدى) الذي خيمَ طويلاً، وغرس الخوف والجبن في النفوس، حتى أضحى في ضعفه (منشداً) مفتخراً بعجزه، مُبرراً لنفسه بحال الملك العاضد سابقاً.

كما ورد في قصيدة "ليلى المريضة بالعراق" قوله^(١):

باحثاً عن أماناً من هرقل البرّ
دارَ مثل الأوانِ قانعاً بالدورِ

جاءت الحال متعددة في قوله (باحثاً، قانعاً) في صيغة اسم الفاعل الثلاثي، تبين هيئة صاحبها، هيئة الذل والخنوع التي ارتضاها الإنسان العربي لنفسه، يريد الأمان فقط من العدو المتغطرس (فارس والروم) واقتنع هذا العربي اليوم بدوره الذليل، وبواقعه المرير، بحجة المحافظة على أمن الوطن وأمان البشر.

وردَ في قصيدة "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي" قوله^(٢):

وتخنقُ القرنَ شاكياً، تسَلُ
الصُّخورَ ماءً وفيضُها وَشَلُ

حيث وردت الحال (شاكياً) تبين هيئة صاحبها المفعول به (القرن) والقرن في اللغة^(٣) "من رأس الإنسان جانبه" إنَّه يحسُّ حالة اختناقٍ كبيرة في هذا الواقع المُزري، ويستخدم أسلوب الالتفات في اللغة، فتارة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم، وتارة يتحدث عن نفسه بضمير الغائب، وكأنه يُجرِّد ذاته عن ذاته، فيتحدث مع نفسه - وهو يعيش مشاعر التوحيدي - ولا يريدُ لنفسه هذا الخنوع، ويُعبِّرُ ساخرًا، أنك تطلبُ من الصخور أن تنبع الماء ويسيلُ فيضُها، فاستخدم التورية، حيث الصخور تحتمل الحجارة المادية في الطبيعة وهو المعنى القريب، لكنني

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٢).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٦).

(٣) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ط ٢، مادة (قرن)، ص (٧٣١).

أحسبُه يريد المعنى البعيد، فالبشرُ - اليوم- كالحجارة جامدين هامدين.
كما ورد في قصيدة "لو أن عمري مئة" قوله^(١):

دُونِ عَنَانٍ، خَابِطًا، أَرْتَعِي
زَهْرَةَ أَوْهَامٍ، تَكْنَفْتُهَا

جاءت الحال (خابطاً) تبين هيئة صاحبها (أنا) الضمير المستتر المؤخر، الحال على صيغة اسم
الفاعل الثلاثي (خابطاً) فيها معاني القلق والتوتر والعصبية، وجاءت بعد لفظتي _دون عنان)
لتعبّر عن الحالة النفسية التي يعيشها، فهو لا يُمسك بعنان أوهامه، وكأنَّ أوهامه خيلٌ صعبٌ
قيادها، يا لها من استعارةٍ لطيفة، وتألّف لفظيٍّ دقيقٍ ساهم في رسم المشهد الشعري
والشعوري الذي يعيشه أبو همام.

كذلك في قصيدة "المتنبي في ديوان كافور" ورد قوله^(٢):

أَمْثَلُ عِنْدَ الدِّيَوَانِ مَأْسُورًا،
أَخْرَجُ مِنْهُ، أَظْلُ مَأْسُورًا
تَشَدَّنِي يَا كَافُورَ طَلَعْتُكَ الْغَرَاءُ،
أَهْذِي بِالشَّعْرِ مَبْهُورًا

وردت الحال متعددة في قوله : (مأسورًا، مبهورًا) تبين هيئة صاحبها (أنا) الضمير المستتر. في
صيغة (اسم المفعول). فجاءت الأولى (مأسورًا) ثم أخبر عن نفسه (أظلُّ مأسورًا) بتأكيد
الحال الأولى، وجاء بالحال الثانية (مبهورًا) ليؤكد حالته النفسية التي يشعر بها في زمن الذل،
وهو يستحضر الحال الذليلة التي عاشها رمز العربية أبو الطيب المتنبي في بلاط كافور.
وكذلك في القصيدة ذاتها ورد قوله^(٣):

والخَيْلُ مَحْبُوسَةٌ يَجْفُ بِهَا الصَّهِيلُ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٩).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٧٠).

يَدْمَى فِي الْفَيْدِ مَدْحُورًا

جاءت الحال (مدحورًا) يبيّن هيئة صاحبها (الصهيل) ترك الخيل واستخدام ما يدلُّ على صوتها (الصهيل) وصوّر حالتها، فكيف للصهيل أن يُقَيّد بالقيود؟! وكأني به يَكْنِي عن حالة الضعف التي يعيشها الإنسان العربي، هذا القهر الذي يجعله لا يستطيع أن يعبر عن رأيه، وكأنّ الماء في فمه، وكيف يتحدث ومَن بفيه ماء؟!!

كذلك في قصيدة "مرثية إلى أبي فهر" ورد قوله^(١):

مَقْهُورَةٌ بِالْأَسَى مَدَامِعُنَا
يَحْرِقُهَا مِنْ وَدَاعِهِ هَبُّهُ

وردت الحال (مقهورَةٌ) على صيغة اسم المفعول، تبين هيئة صاحبها (مدامع) وقدّم الحال على صاحبها؛ للأهمية من ناحية، وللمحافظة على الوزن الشعري وموسيقاه من ناحية أخرى. وهو يصوّر حالة الحزن والأسى التي يعيشها؛ حزنًا على الفقيه الكبير، أحد أبرز رموز الأصالة العربية أبي فهر.

وأما الحال (جُمْلَةً) فقد وردت في قصيدة "القوس" في قوله^(٢):

تَبَيّتُ لِلْحَرْفِ بِالْوَصِيدِ، وَلَا
تَلْقَاهُ، إِلَّا وَالنَّارُ مُشْتَعَلَةٌ
وَرِمَا تَنْقِيهِ، تَحْتَالُ فِي
اصْطِيَادِهِ، وَالشَّبَاكُ مَخْتَلَةٌ.

جاءت الحال جملة اسمية بعد واو الحال في قوله: (والنارُ مشتعلة) وفي قوله (والشباكُ مختلة)

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٨٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٠).

فالشاعر يتصيّد الحروفَ - موادّ الكلمات - كما يضيّق الخناق عليها أحياناً لصياغة أفكاره المعبرة عن المعاني التي يريدّها، لكنّ الحالّ ليس بالسهل البسيط، فقد يتأخر في صياغة ما يريد قوله، ولا يجد ما يعبرّ به إلا وقد هبّ الناسُ (النارُ مشتعلة) جملة اسمية عبر بها عن هيأته، وأردفها بالحال الثانية (والشباك محتلة) الجملة الاسمية ليكتمل المعنى. إنّ الشاعر يبني جملة ضمن سياقها الشعري بخبرة لغوية كبيرة، فالعنوان (القوس)، والألفاظ متناسبة تماماً معها: (الوصيد، اصطيد، محتلة) وكلها من قاموس الصيد. وفي القصيدة ذاتها قوله^(١):

أنا حفيد "الشّماخ" أهدائي
القوس، وروحي بالقوس متصله

وكذا الأمر في قوله: (وروحي بالقوس متصلة) وهنا بعد تلك المقدمة عن القوس، والصيد، يأتي التصريح والتوضيح بهيئة الحال عنده، من خلال الجملة الاسمية (وروحي بالقوس متصلة). وهو - كما يقول - حفيد الشماخ ذلك الصياد الماهر، الذي يعرف كيف يصطاد حروفه من معجمه اللغويّ الوفير.

- التمييز:

ويقال له التبيين والتفسير. وهو رفع الإبهام في جملة أو مفرد بالنص على أحد احتمالاته. فمثاله في الجملة: طاب زيدٌ نفساً، وتصبّب الفرسُ عرقاً، وفي التنزيل: "واشتعل الرأسُ شيباً"^(٢). ومثاله في المفرد: عندي عشرون درهماً، وثلاثون ثوباً، وملءُ الإناءِ عسلاً^(٣). ورد في قصيدة "لو أنّ عمري مئة" قوله^(٤):

لا شيءَ غيرُ الوهم، أفتأته

(١) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٢).

(٢) سورة مريم، من الآية (٤).

(٣) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د. ط، ص (٨٣-٨٤).

(٤) عبد الحلیم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٠).

خَمْسِينَ عَامًا، كُنْتُ أُثْرِفُهَا

ورد التمييز (عامًا) تمييز العدد (المفرد) وهو لتفسير المبهم، فأئِي (خمسِينَ) يقصد ؟ لكن لفظة (عامًا) جاءت لتزِيل الإبهام، وتوضِّح المقصود. وهو من مكملات الجملة التي نحتاجها في إضاءة المعاني التي نريد التعبير عنها.
وفي قصيدة "لزومية إلى أبي فهر" ورد قوله^(١):

تَسْعُونَ عَامًا، وَمَحْضَرٌ هَائِلٌ
وَحُضْرَةٌ شَوْقٌ ظَلَّهَا جَائِلٌ

كذلك ورد التمييز (عامًا) تمييز العدد (المفرد) حيث وضَّح المبهم، وفسَّر العدد في الذكرى التسعين لميلاد أبي فهر، وأردف في التوضيح، من خلال تبيان هيئة حال الممدوح، ووصفها بعطائها الذي لا ينضب.
وفي القصيدة ذاتها قوله^(٢):

وَعَشْتُهَا حُضْرَةً، تَزِيدُ سَنَا
مَا كَانَ فِيهَا مُصَوِّحٌ حَائِلٌ

ورد التمييز في قوله (حُضْرَةً) تمييز (الجملة) لتفسير المُراد، فجاء التعبير متناسقًا مع غرض المديح.
ويلاحظ الباحث أنَّ مكملات الجملة السابقة جاءت كل واحدة معبرة عن معناها النحوي الاصطلاحي في الجملة؛ فأفادت في إكمال المعاني التي ذهب إليها الشاعر في قصائده.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٥).

المبحث الثاني- المكملات المشتركة بين الجملتين الاسمية والفعلية، ويضم مطلبين:

المطلب الأول- الأسماء التي تعمل عمل الفعل، وتشمل: المصدر، اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغ المبالغة، الصفة المشبهة.

- المصدر:

المصدر الصريح يدل - في الغالب - على الحدث، ولا يدلُّ على الزمان^(١). وهو الاسم الدال على الحدث، الجاري على الفعل، كالضرب والإكرام^(٢).
والمصدر الصريح أصل المشتقات، ويصلح لأنواع الإعراب المختلفة، فيكون مبتدأ، وخبرًا، وفاعلًا، ومفعولًا به، ... إلخ^(٣). والمصدر يعمل عمل فعله، تقول: أعجبني ضربُ زيدٍ عمرًا، وعمرو زيدًا^(٤).

وينقسم المصدر العامل إلى ثلاثة أقسام:

- أحدها: المضاف، وإعماله أكثر من إعمال القسمين الآخرين، وهو ضربان: مضاف للفاعل، كقوله تعالى: "ولولا دفع الله الناس"^(٥)، ومُضاف للمفعول، كقوله (من البحر الطويل):

ألا إنَّ ظُلمَ نفسه المرءُ بيِّنٌ ... إذا لم يصنّها عن هوى يغلبُ العقلا^(٦)

- الثاني: المُنوَّن، وإعماله أقيسُ من إعمال المضاف؛ لأنه يشبه الفعل بالتنكير، كقوله

(١) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (٢٠٥/٢).

(٢) عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٤٣٢).

(٣) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (٢٠٥/٢).

(٤) السكاكي، مفتاح العلوم، د.ط، ص (١٢٤)، وانظر: ابن الحاجب، شرح الوافية نظم الكافية، د.ط، ص (٣٢١).

(٥) سورة البقرة، من الآية (٢٥١).

(٦) الشاهد فيه: قوله "ظلم نفسه المرء" حيث أضاف المصدر "ظلم" إلى مفعوله "نفسه" ثم أتى بفاعله بعد ذلك "المرء". قال المؤلف: لم أجد أحدًا نسب هذا البيت إلى قائلٍ معين. (عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٤٤٢)).

تعالى: "أو إطعامٌ في يومٍ ذي مسغبةٍ يتيماً"^(١)، تقديره: أو أن يُطعمَ في يومٍ ذي مسغبةٍ يتيماً.

- الثالث: المُعَرَّفُ بِأَلٍ، وإعماله شاذٌ قياساً واستعمالاً، كقوله (من البحر الطويل):

عَجِبْتُ من الرزقِ المُسيءِ إلهُةً ... ومن تركِ بعضِ الصالحينَ فقيراً^(٢)

أي: عجبْتُ من أن رزقَ المسيءِ إلهُةً، ومن أن تركَ بعضِ الصالحينَ فقيراً.

ومما وردَ من المصادر في الديوان، ما جاء في قصيدة "زهرة النار" في قوله^(٣):

عُودِي إِلَى الغُربةِ والمنفَى

وعانقي الأوهامِ والخُوفِ

جاء بالمصدر (خوف) معرفاً بـ (أل) مكماً للجملة، من خلال عطفه على ما سبقه؛ ليتّم

المعنى الذي يسعى الشاعر لتأكيدِه. فالغربة تترافق مع المتاعب والمخاوف والأوهام التي يُمنّي

الإنسانُ بها نفسَه أحياناً.

وفي القصيدة نفسها جاء قوله^(٤):

تلك بقاياك التي لا تني،

يزيدُها البُعدُ بنا هُفًا

حيث وقع المصدر (البُعدُ) فاعلاً، وجاء بعده بحرف الجر (الباء) مضافاً إلى (نا) جماعة

المتكلمين، والأصل أن يكون التركيب (يزيدُها البُعدُ عنّا) فالتعبير بـ (عن) هو المؤلف، لكنه

استبدله بـ (الباء) لعمق الدلالة التي يريدُها، فهو من خلال لفظة (البُعد) يُشعرنا بالقرب،

باستخدام (باء) الإلصاق. ولعلها (الباء) التي تُعبّر عن الغربة والبُعد داخل الوطن.

(١) سورة البلد، من الآيتين (١٤-١٥).

(٢) الشاهد فيه: قوله "الرزق المسيء إلهة" حيث أضاف المصدر المقرون بأل "الرزق" إلى مفعوله "المسيء" ثم أتى

بفاعله "إلهة" وإعماله مع كونه مقترناً بأل شاذ في القياس والاستعمال. قال المؤلف: لم أجد أحداً نسب هذا البيت إلى

قائلٍ معين (عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٤٤٤-٤٤٥)).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٢٧).

كذلك قوله في قصيدة "جمرة"^(١):

تُماليءُ القاسِطينَ، إنْ جهَرَ
القولُ، وفي السِّرِّ أولُ الجَحْدِ

جاء المصدر فاعلاً أيضاً (القولُ) ويأتي بالفعل (جهرَ) الذي يتناسب في المعنى مع لفظة (القولُ) ثم يأتي بلفظة (السر) معتمداً على الطباق، ولمساندة التعبير بالمصدر لإبراز المعنى المراد، حيث يوضِّح حالة الجُبْن والخوف أمام مَنْ جار عن الحق، لكن الشجاعة تظهر في غياب الظالمين؛ فننكر أفعالهم. ويأتي بالمصدر معرِّفاً بأل (القول) حيث يفيد الوضوح والشمول لكلِّ قول.

كما ورد في قصيدة "موشحة" قوله^(٢):

أَقْبِلِي
يَرْتَدُّعُ الباغونَ إنْ تُقْبَلِ
زَلْزَلِ
رِوَايَ الجُبْنِ، ولا تَجْفَلِ

حيث جاء المصدر (الجُبْن: مضافاً إليه) موضِّحاً ومعرِّفاً للفظ (رواسي)، فأزال الغموض والتكبير عنها، وكأنني يريد بهذا الوضوح في التركيب النحوي، الشجاعة في القول وفي المعنى. كما جاء في قصيدة " ليلي المريضة بالعراق" قوله^(٣):

والخُصُورُ الدِّقَاقُ
أَيْنَ تَلِكِ الحِسانُ
يشتهيها العناق
وهواها يسْري

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤٨).

جاء المصدر (العناق) فاعلاً للفعل (يشتهي) متناسباً في المعنى معه، حيث الشهوة يتبعها عناقٌ ووصالٌ بين العاشقين، ثم قدّم المفعول به (ها) ليترابط الكلام مع ما سبقه (الحُصور الدقاق) من ناحية، وللمحافظة على الوزن الشعري من ناحية أخرى.

وفي قصيدته "رسالة إلى أبي حيان" جاء المصدر في قوله^(١):

اِحْتَفَلِي، مَا الرَّمَادُ يَحْتَفَلُ
يا جذوةً في الحُمودِ تشتعلُ

فالمصدر (الخمود) جاء اسماً مجروراً، كما جاء مناسباً ومتألفاً مع الألفاظ الواردة في السياق (الرماد، جذوة، الخمود، تشتعل). كما جاء المصدر على وزن (فعول) ليدلّ على الكثرة والدوام الذي يناسب حالة الخوف والركاد الذي يسيطر على الواقع. فتظهر الصورة الشعرية بصريةً ملونة تُثير الخيال لدى القارئ.

وفي القصيدة نفسها قوله^(٢):

تَرْفُضُ طَعْمَ السُّكُوتِ، تَلْفِظُهُ
يَنْطِقُ مِنْكَ الْبَيَانُ، يَقْتَتِلُ

جاء المصدر (السكوت) مضافاً إليه، وأزال التنكير عما سبقه (طعم) ويستعير الطعم للسكوت، وكأنه طعامٌ مرُّ المذاق. ثم يأتي بالأفعال متتابعة، متوالية: (تلفظه، ينطق، تقتتل) على مراحلٍ منطقيةٍ. ثمّ جاءت عبارة (ينطقُ منك البيانُ) مُتِمِّمَةً للصورة، مُبَشِّرَةً بالفرج الذي ينشده الشاعر.

وفي قصيدة "عينان" قوله^(٣):

تُصَادِقَانِ الصِّبَا، غَرَارَتِهِ
تَبْتَعْتَانِ الْمَخْبُوءَ مِنْ طَرْبِ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٥٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٣).

جاء المصدر (طرب) اسماً مجروراً نكرة، ليثيرَ خيالَ القارئِ، ويربط بين المخبوء والطرب، وهو يتحدث سابقاً عن النشوة؛ فجاءت الألفاظ متآلفة للتعبير عن المعنى الذي يريده أبو همام.

وفي قصيدة "المتنبي في ديوان كافور" وردَ قوله^(١):

أعاجُ القولِ، والفهامةُ
والمينَ، على ما يشاءُ، مأمورا

جاء المصدر (القول) مفعولاً به، معرفاً بأل؛ للتوضيح والتعريف، ويعطف عليه ألفاظاً تزيد المعنى جلاءً (الفهامة، المين) ليسلط الضوء على حالة الذل التي يعيشها، ويُقاسم المتنبي حالته الشعورية يوم كان في ديوان كافور الإخشيدي، ويستشعر طعم المرارة التي ذاقها، فالقول لا يكون وفق ما شاء صاحبه، بل وفق ما يرضى عنه المتسلطون الجائرون. وهو الواقع الذي يعيشه الشاعر.

وفي قصيدة "مرثية إلى أبي فهر" وردَ قوله^(٢):

محمود، ضلَّ السؤالِ، وأنشعب
الفكرُ، وقد زاد حيرةً شُعبه

جاء المصدر (السؤال) فاعلاً، والفعل (ضلَّ) يُعَبِّرُ عن حالة الحيرة والضياع، لدرجة تشعب الفكر معه؛ فتأه الصوابُ ولم نوقِّق باختيار السؤال المناسب.

- اسم الفاعل:

هو الوصف الدالُّ على الفاعل، الجاري على حركات المضارع وسكناته، كضاربٍ ومُكْرِم^(٣).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، ص (٢٦٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٥-٢٧٦).

(٣) عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٤٤٦). وانظر: قباوة، د. فخر الدين، تصريف الأسماء والأفعال، ط٢، ص (١٥٦).

كما أنه اسمٌ مشتقٌّ، يدلُّ على معنىٍّ مجردٍ، حادثٍ، وعلى فاعله. فلا بدَّ أن يشتمل على أمرين معًا، هما: المجرد الحادث، وفاعله^(١). ويعمل اسم الفاعل كيف كان، مفردًا أو مثنى أو مجموعًا جمع تكسير أو تصحيح، نكرة في جميع ذلك، أو معرفة ظاهرًا أو مقدرًا أو مؤخرًا، يعمل عمله المبني للفاعل^(٢). إذا كان للحال أو الاستقبال^(٣).

ويُصاغ من مصدر الماضي الثلاثي، المتصرف، على وزن "فاعل" .. كما يُصاغ من مصدر الماضي غير الثلاثي بالإتيان بمضارعه، وقلب أول هذا المضارع ميمًا مضمومة، مع كسر الحرف الذي قبل آخره، إن لم يكن مكسورًا من الأصل^(٤).

- اسم الفاعل من الثلاثي:

ومما وردَ من اسم الفاعل، ما جاء في قصيدة "زهرة النار" ورد قوله^(٥):

وَصْرَعَةُ الْكَأْسِ الَّتِي مَا ارْتَوَى

الْلَاهِفُ، إِلَّا غَالَهَا رَشْفَا

جاء اسم الفاعل معرفًا من الثلاثي على وزن (فاعل: اللاهف) من لهف. فجاء بالفعل (ارتوى) منفياً بـ (ما) لمناسبة الماضي، وبلفظة (الكأس)، و (رشفا) متألّفةً للتعبير عن المعنى. وفي القصيدة نفسها وردَ قوله^(٦):

فَإِنِّي مَاضٍ إِلَى وَحْدَةٍ

مَأْنُوسَةٍ، لَا تَشْتَكِي الْمَنْفَى

جاء اسم الفاعل أيضاً من الثلاثي (ماضٍ) في محل خبر لـ (إنَّ) وذلك للتأكيد على قراره

(١) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (٢٣٨/٣).

(٢) السكاكي، مفتاح العلوم، د. ط، ص (١٢٤)، وانظر: أبو حيان الأندلسي، تذكرة النحاة، ط ١، ص (٣٠٥).

(٣) العكبري، اللباب في علل البناء والإعراب، ط ١، ص (٤٣٧).

(٤) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (٢٤٠/٣-٢٤٥).

(٥) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٨).

(٦) المرجع السابق، ص (٢٢٩).

بالمضي نحو اعتزال مجتمع الخوف والأوهام.
وفي قصيدة "القوس" وردّ قوله^(١):

يخاتلُ الغائِصينَ ومُضٌّ من
النَّجم، فتَهوى خطاهُم عَجَلَهُ

جاء اسم الفاعل هنا في صيغة جمع المذكر السالم (الغائِصين) في محل نصب مفعولٍ به، وعبرَ بصيغة الجمع لعموم الحال المأساوي المملوء بالخداع.
كذلك في قصيدة "جمرة" وردّ قوله^(٢):

تُماليُّ القاسِطينَ، إن جهرَ
القول، وفي السِّرِّ أولُ الجَحَدَه

أيضًا جاء اسم الفاعل هنا في صيغة جمع المذكر السالم (القاسِطين) في محل نصب مفعولٍ به. حيثُ المراوغة مع مَنْ زاغ عن الحق في المواجهة، لكنَّ الرفض والنكران يكون في الخفاء؛ خشية بطشهم. وهو يتوقُّ أن تكون المواجهة صريحة لا يخشى صاحبُها في الحقِّ لومة لائم؛ كي نهض بحياتنا - من جديد - على الشكل الذي نريد.
وفي القصيدة نفسها قوله^(٣):

يهيِّجُ فكرٌ، ويُنبري قلم
ويخرسُ الكاتِبونَ، والنَّقَدَه

أيضًا جاء اسم الفاعل في صيغة جمع المذكر السالم (الكاتبون) في محل رفع فاعل، وهذا الجمع يفيد العموم، حيث الخوف يسيطر على أفكارهم، وعلى أقلامهم، وألسنتهم؛ فلا يجروون على الكتابة أو الكلام (يخرسون).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٤).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣٦).

وفي قصيدة "ليلى المريضة بالعراق وردَ قوله^(١):

صاحكٌ عن جُمان سافرٌ عن بَدْر
ضاقَ عنه الزَّمانُ وحواه صدري"

جاء اسم الفاعل (صاحكٌ، سافرٌ) خبرًا مرفوعًا لمبتدأ محذوف، وقد ضمَّن الشاعر هذين البيتين من موشحة (الأعمى التطيلي)^(٢) في مقدمة قصيدته؛ لمناسبتها مع معانيها.

وفي قصيدة "لو أن عمري مئة" ورد قوله^(٣):

دونَ عَنانٍ، خابطا، أرْتعي
زهرةَ أوْهام، تَكْنَفْتُها

جاء اسم الفاعل منصوبًا على الحال (خابطًا) يعبر عن القلق والتوتر وعدم الثقة بالنفس، إذ لم يستطع الإمساك بعنان الأمور.

وفي قصيدة "لزومية إلى أبي فهر" وردَ قوله^(٤):

تَسْعونَ عامًا، والصَّمْتُ يَبْلُغُ
في النُّفوسِ، ما لَيْسَ يَبْلُغُ القائلِ

جاء اسم الفاعل (القائل) مرفوعًا في موقع الفاعل، واستخدم الطباق بين (الصمت) وبين (القائل) على مبدأ: وبضدها تتوضح الأشياء.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٨).

(٢) الأعمى التطيلي: أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة، يُنسب من حيث القبيلة إلى قيس، وإلى البلد فيقال التطيلي نسبةً إلى مدينة تطيلة، وهي على بعد سبعين مترًا إلى الشمال الغربي من سرقسطة المغرب، كان ضرييرًا؛ ولذلك اشتهر بلقب "الأعمى" (ديوان الأعمى التطيلي، تحقيق/ عباس، د. إحسان، ط ١، ص (٢٥٣)، وانظر: (الهرامة، عبد الحميد عبد الله، الأعمى التطيلي حياته وأدبه، ط ١، ص (١٧-١٨).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٨).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٦٥).

وفي قصيدة "مرثية إلى أبي فهر" وردّ قوله^(١):

أَوْ أَنَا وَاهْمُونَ، لَا نَعْرِفُ
الْعَيْشَ وَلَا الْمَوْتَ، تَخْتَفِي حُجْبُهُ

جاء اسم الفاعل في صيغة الجمع (واهمون) خبراً مرفوعاً، ونكرة؛ لمناسبة التنكير مع معنى الوهم.

- اسم الفاعل من غير الثلاثي:

وفي قصيدة "القوس" وردّ قوله^(٢):

أَعْرِفُ وَجْهِي بِهَا، وَتَعْرِفُهُ
مُشْتَمِلاً بِالْهَوَى، وَمُشْتَمَلُهُ

جاء اسم الفاعل من غير الثلاثي (مُشْتَمِلاً) في محل نصب حال، على سبيل الاستعارة المكنية، حيث شبّه المعنوي (الهوى) بالحسي (المعطف) وأخفى المشبه به، وأبقى قرينةً تدلُّ عليه.

وفي قصيدة "موشحة مصرية" وردّ قوله^(٣):

يَرْتَدِي
خَرَائِبَ الْمَاضِي، فُنُوطَ الْغَدِ
يَهْتَدِي
بِالْأَغْتَمِ الْمَشْبُوهِ، وَالْمُعْتَدِي

جاء اسم الفاعل (المعتدي) معطوفاً على مجرور (بالأغتم) ومعرّفاً بـ (أل) للتعريف والتوضيح،

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣١).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣٨).

ولإتمام ملامح الصورة المُخزِية لواقع الملك العاضد.

وفي قصيدة "رسالة إلى أبي حيان" قوله^(١):

عَصْرُكَ كَابٍ، وَأَنْتَ مُغْتَرِبٌ
وَالْوَزْرَاءُ الْخَصِيَّانَ، قَدْ وَصَلُوا

جاء اسم الفاعل من غير الثلاثي (مُغْتَرِبٌ) خبراً مرفوعاً في الجملة الاسمية المعطوفة على أخرى سبقتها (عَصْرُكَ كَابٍ) ليوضح الواقع الذي عاشه التوحيدي، فعصره عاش كبوة كبيرة، وعاش على إثرها أبو حيان غربةً قاتلة في مجتمعه.

وفي قصيدة "عينان" ورد قوله^(٢):

مُلْمَلِمًا مِنْهَا - وَقَدْ حَلَمَ الْعَشْبُ -
صَلَاةَ الظَّلَالِ، وَالسُّحْبِ

جاء اسم الفاعل من غير الثلاثي (مُلْمَلِمًا) منصوباً على الحال، ليوضح براعة هيئته. وربما ساهمت اللفظة بتكوين حروفها في إيصال المعنى، حيث تكرر حرف (الميم) وحرف (اللام) وأعطيا جرساً موسيقياً جميلاً.

- صيغ المبالغة:

وهي خمسة: فَعَّالٌ، و فَعُولٌ، و مِفْعَالٌ، و فَعِيلٌ، و فَعِلٌ، قال الشاعر (من البحر الطويل):
أخا الحرب لبَّاسًا إليها جِلالها .. وليس بولَّاج الخوالم أعقلا^(٣)

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٢).

(٣) الشاهد فيه: قوله "لبَّاسًا جِلالها" حيث عمل صيغة المبالغة "لبَّاسًا" إعمال اسم الفاعل، فنصب بها المفعول به "جِلالها". والبيت للفلّاح بن خزن بن جناب. (عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٤٥٣-٤٥٤).

وأكثر الخمسة استعمالاً الثلاثة الأول، وأقلها استعمالاً الأخيران.
ومما وردَ من صيغ المبالغة، ما جاء في قصيدة "القوس" ورد قوله^(١):

قَدْكَ؛ عَذَابُ الحُرُوفِ تَعْرِفُهُ
وَتَرْتَوِي مِنْ جِرَاحِهِ الهِطَلَةَ

جاءت صيغة المبالغة مؤنثة (الهطلة) ومعرفة بـ (أل) لتتناسب مع وصف الحالة، حيث أضاف الهطول لكلمة الجراح؛ وذلك على سبيل المبالغة، إذ ينزف الجرح ولا يهطل، لكنه أراد تضخيم المشهد والمعاناة.

كما جاءت هذه الصيغة في قصيدة "جمرة" في قوله^(٢):

يَا جَمْرَةَ، لَا تَرَالُ نَرْقُبُهَا
تَجْرَفُ مِنَّا الحُؤُونَ وَالْقَعْدَةَ

المبالغة في قوله (الحؤون) المعبرة عن كثرة الخيانة؛ لذلك جاء بالفعل (تجرف) ليناسب المعنى.

كما جاءت هذه الصيغة في قصيدة "المتنبي في ديوان كافور" في قوله^(٣):

تَهْتَرُ لِلْكَذِبِ، وَالنِّفَاقِ،
وَلِلشَّعْرِ خَصِيمًا لِلصِّدْقِ مَعْدُورًا

حيث جاءت هذه المبالغة (خصيمًا) متوافقة تمامًا مع الصورة التي رسمها الشاعر للواقع الفاسد، والذي يتقاسمناه أبو همام والمتنبي.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٩).

- الصفة المشبهة:

وهي الصفة المصوغة لغير تفضيل؛ لإفادة نسبة الحدث إلى موصوفها، دون إفادة الحدوث. مثال ذلك: "حَسَنٌ" في قولك: "مررتُ برجلٍ حَسَنِ الوجه" فحسن: صفة؛ لأن الصفة ما دلَّ على حدثٍ وصاحبه، وهذه كذلك، وهي مصوغة لغير تفضيل قطعاً، لأن الصفات الدالة على التفضيل هي الدالة على مشاركةٍ وزيادة كأفضل وأعلم وأكثر، وهذه ليست كذلك، وإنما صيغت لنسبة الحدث إلى موصوفها، وهو الحُسْنُ، وليست مصوغة لإفادة معنى الحدوث^(١).

ومن أشهر أوزانها: "فَعِلٌ"، مثل: "فرِح، وحذِر"، و"فعلان"، مثل: "عطشان، وشبعان"، و"أفعل" للمذكر، و"فعلاء" للمؤنث، مثل: "أبيض: بيضاء".
ومن أوزانها "فَعِيلٌ"، مثل: "شريف، نبيل"، و"فَعْلٌ"، مثل: "ضَحْمٌ، شَهْمٌ"، و"فَعَلٌ"، مثل: "حَسَنٌ، بَطَلٌ"، و"فَعَالٌ"، مثل: "جَبَانٌ، حَصَانٌ"، و"فُعَالٌ"، مثل: "شُجاع، فُرَاتٌ" و"فاعِلٌ" مثل: "طاهر"^(٢).

ومما وردَ من الصفة المشبهة، ما جاء في قصيدة "موشحة مصرية" قوله^(٣):

زَلْزَلِ

رَوَاسِيَ الْجُبْنِ، وَلَا تَجْفَلِ

فَالْمَدَى

أَفْرَخَ فِيهِ الزَّيْفُ، وَاسْتَحْصَدَا

جاءت الصفة المشبهة (الجُبْن) مناسبة للمضاف (رواسي) في المعنى الذي ذهب إليه الشاعر. وكأن الخوف والجبن يرسو في قلوب البعض من البشر؛ فتصاحبهم هذه الصفة طوال حياتهم. ثم اعتمدَ على أسلوب الاستعارة المكنية، حيث الرواسي من صفات الجبال، في قولهم (جبال

(١) عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٤٥٨-٤٥٩).

(٢) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (٢٨٥/٣-٢٨٨).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٣).

راسية) فجاءت الصورة موفقةً إلى حدِّ بعيد، معبِّرةً عن صفة الجبن الدائمة لدى الناس من جزاء الواقع السلطوي الأليم.
وفي القصيدة نفسها جاء قوله^(١):

وَقَّعِي
عَلَى خَطَايَا الزَّمَنِ الْمَوْجِعِ
وَارْفَعِي
تِلَالِكَ السَّوْدَاءِ مِنْ مَوْضِعِي

جاءت الصفة المشبهة (السوداء) ملائمة تمامًا للمعنى المراد، حيث الخطايا تتناسب مع السواد في قلوب البشر وأعمالهم.
وفي قصيدة "سارة" وردَّ قوله^(٢):

وَرَفَّقِي فِي الْمَهْجِرِ، فَيَنَّكَ
سَكْرَانَ الْهَوَى، وَاغْزَلِيهِ فِي الشَّجَرِ

الصفة المشبهة (سكران) تألفت مع المضاف إليه (الهوى)، ثم يأتي بألفاظٍ مناسبة (المهجير، الهوى، الفيء، الشجر) كل هذه المفردات من بيئةٍ طبيعيةٍ واحدة، ونسجها في بيئةٍ نحويةٍ محكمة.

وفي قصيدة "ليلى المريضة بالعراق" ورد قوله^(٣):

سَاكِبَاتُ السَّلَامِ حَارِسَاتُ الْمَنَامِ
حَسْبُ قَيْسِ الْهُمَامِ حُبُّهُ الْمُسْتَضَامِ

جاءت الصفة المشبهة (الهُمَام) مناسبة للموصوف وموضوع القصيدة، فالبطلُ الهُمَام ينتظره الناس لرسم الخلاص من الواقع المر، لكنَّ بطولة هذا الهمام قد انصرفت إلى العشق والغرام،

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥٢).

فانشغل عن واقعه المرير، وعرّق واستهام بليلاً؛ حتى ضاق به الزمان، كما ضاق به ذرعاً
شاعرنا الهمام.

وفي قصيدة "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي" وردّ قوله^(١):

وَأَنْ شَوْقَ الْحُرُوفِ، تُسْكِرُهُ
قَافِيَةً، نَبْضُ وَقَعِهَا تَمَلُّ

الصفة المشبهة (تَمَلُّ) جاءت متوافقة مع الصورة التي رسمها الشاعر، فالألفاظ (شوق،
تسكره) متألّفة مع الصفة (تَمَلُّ) وهكذا الواقع الذي يحتاج إلى صحوة كبيرة.

وفي قصيدة "نمط صعب مخيف" وردّ قوله^(٢):

وَهَضَابٌ مِنْ سَحَابٍ شَفِيفٍ
يَتَهَادَى فِي خَفَايَاهُ، وَبَلُّ

جاءت الصفة المشبهة (شفيف) في المبنى متناسبة مع المعنى، فاستخدام هذه الصفة جاء
محددًا دقيقًا من خبير لغويّ كبير.

وفي قصيدة "المتنبي في ديوان كافور" وردّ قوله^(٣):

تَهْتَرُ لِلْكَذِبِ، وَالتَّفَاقِ،

وَلِلشَّعْرِ خَصِيمًا لِلصِّدْقِ مَعْدُورًا

جاءت الصفة المشبهة (خصيمًا) في هيئة الحال. وجاءت الألفاظ في السياق متألّفة في النص
الشعري (الكذب، النفاق، الصدق) فالطباق بين (الكذب، والصدق) ساهم أيضًا في إبراز
الصورة القائمة.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٩).

المطلب الثاني- التوابع، ويشتمل على: النعت، العطف، البدل.

- النعت (الصفة):

هو التابع، المشتقُّ أو المؤوَّل به، المُبايِنُ لِلْفَظِ متبوعه^(١). والمشارك لما قبله في إعرابه الحاصل، والمتجدد^(٢). أو الاسم الدال على بعض أحوال الذات، وذلك نحو: طويل وقصير، وعاقل وأحمق، وقائم وقاعد، وسقيم وصحيح، وفقير وغني، وشريف ووضيع، ومكرم ومُهان. والذي تُساق له الصفة هو التفرقة بين المشتركين في الاسم. ويُقال: إنَّها للتخصيص في النكرات، وللتوضيح في المعارف^(٣).

وينقسم النعت باعتبار معناه إلى: نعت حقيقي، وإلى نعتٍ سببي.

- الحقيقي: ما يدلُّ على معنى في نفس منعوته الأصلي، أو فيما هو بمنزلته وحكمه المعنوي. وعلامته أن يشتمل على ضمير مستتر - أصالةً أو تحويلاً - يعود على المنعوت.

- السببي: هو الذي يدلُّ على معنى في شيءٍ بعده، له صلة وارتباط بالمنعوت، نحو: هذا بيتٌ متسعٌ أرجاؤه، نظيفةٌ عُرفُه، بديعةٌ فُرْشُهُ. وعلامته أن يذكر بعده اسم ظاهر - غالبًا - مرفوع به، مشتمل على ضمير يعود على المنعوت مباشرةً، ويربط بينه وبين هذا الاسم الظاهر الذي ينصبُّ عليه معنى النعت^(٤).

ولا بدَّ للنعت أن يتبع منعوته في إعرابه وتعريفه وتنكيره^(٥). والنعت قد يكون مفردًا وقد يكون جملةً.

ومما وردَ من النعت، ما جاء في قصيدة "موشحة مصرية" ورد قوله^(٦):

كَيْفَ لِي

بِالْفَارِسِ الْمَخْبُوءِ فِي مَجْهَلٍ

(١) عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٤٦٩).

(٢) السيد، د. عبد الحميد، شرح الأشموني لألفية ابن مالك، د.ط، (١٠٧/٣).

(٣) الزمخشري، المفصل في علم العربية، د.ط، ص (١١٧)، وانظر: العكبري، اللباب في علل البناء والإعراب، ط ١، ص (٤٠٤).

(٤) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (٤٤١/٣-٤٥٢).

(٥) عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٤٧٦).

(٦) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٣-٢٤٤).

يَعْتَلِي ذُؤَابَةً مِنْ أَمَلٍ مُشْعَلٍ

ورد النعت (مُشْعَلٍ) متممًا لمعنى الجملة وموضحًا ويفيد التخصيص، وهو وصف مجازيٌّ، إذ كيف يكون الأملُ مشعلا؟

وما وردَ في قصيدة "رسالة إلى أبي حيان التوحيدي" قوله^(١):

عَصْرُكَ كَابٍ، وَأَنْتَ مُعْتَرِبٌ
وَالْوَزْرَاءُ الْخَصِيَّانُ، قَدْ وَصَلُوا

وردَ النعت (الخصيان) موضحًا للموصوف ومتناسقًا مع الصورة القائمة الكلية التي رسمها الشاعر لذلك الواقع.

وما ورد في قصيدة "عينان" قوله^(٢):

تُذَاهِلَانِ الْفِرَاشَ، يَشْرَبُ
فِي الزَّوَالِ كَأَسَا، نَدِيَّةَ الْحَبِّ

جاء النعتُ (نَدِيَّةً) مُضَافًا للتوضيح وانسجامًا مع الموسيقى الشعرية، وجاءت الصفة مضافة للتعريف (ندية الحب) والموصوف (كأسًا) جاء نكرة. وجاء المضاف إليه (الحب) ليتناغم مع الوزن الشعري وقافية القصيدة.

ومما ورد في قصيدة "نمط صعب مخيف" قوله^(٣):

وَزَمَانُ أَفْلَتَ الزَّمْنِ الْحَبُوسُ
مَنْهُ، لَا يُدَانِيهِ غُلٌّ

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٢).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦٦).

جاء النعتُ (المحبوسُ) معرفاً بـ (أل) متوافقاً مع المنعوت، وموضحاً لمعنى الجملة، لكنَّ الصفة جاءت موقَّفة إلى حدِّ بعيد (الزمن المحبوس)، فكيف للزمن أن يُجسَّس؟! إنها - دون شك - صفةٌ تُحرك المخيلة، وترسم صورةً ما لزمِنٍ يقبع خلف القضبان! ها هو يستعير من جديد، فالزمن يُشخَّص، ويقف أسيراً محبوساً. وكأنَّ الشاعرَ لا يريد أن يعترف بهذه الفترة الزمنية من التاريخ؛ لسوادها القاتم.

وفي كل ما سبق وردَ النعتُ مفرداً مطابقاً لمنعوته الذي يسبقه، وموضحاً للمعنى الذي يحاول الشاعر إيضاحه من خلال بناء جملة النحوية.

ومما جاء من النعت الجملة قوله في قصيدة "انتظار"^(١):

اخْتَنَقَ الضَّوْءُ، مَا اهْتَدَى

وطائرٌ (حَوَّمتُ خَوافيه)، تَهَاوَى، تَبَلَّداً

النعتُ هنا جاء جملةً فعليةً (حَوَّمتُ خَوافيه) والمنعوتُ نكرة (طائرٌ) فاستخدم الشاعر جملةً تامة؛ ليصف ذلك المنعوت بالشكل الذي يتوافق مع المعنى المقصود في الأبيات، واقتنص الشاعر لفظة (خوافيه) ولم يستخدم (القوادم)؛ نظراً لمعرفته الدقيقة بالمعاني، حيث الخوافي الريش الأكثر ضعفاً في جناح الطائر.

وما ورد في قصيدة "مرثية إلى أبي فهر" قوله^(٢):

يا بَرْدَ اللَّهِ مَضْجَعاً سَخَنْتُ

به عُيُونٌ، تَبَيْتُ تَحْتَسِبُهُ

أيضاً جاء هنا النعت جملةً فعليةً (سَخَنْتُ به عُيُونٌ) والمنعوت نكرة (مضجعاً) فاعتمد الشاعر على جملة تامة لوصف المنعوت بشكلٍ يُثْمُّ المعنى، فالعيون تذرِف دموعاً ساخنة لحزنها على الواقع الأليم.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٧١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٨٠).

- العطف:

العطف في اللغة: الرجوع إلى الشيء بعد الانصراف عنه، وفي الاصطلاح ضربان: "عطف نسق" و "عطف بيان"^(١).

عطف النسق: تابعٌ يتوسط بينه وبين متبوعه حرفٌ من حروف عشرة، كل منها يُسمى "حرف عطف" ويؤدي معنى خاصًا. وفيما يلي هذه الحروف وأهم معانيها^(٢):

- ١- الواو: معناها إفادة مطلق الاشتراك والجمع في المعنى بين المتعاطفين.
- ٢- الفاء: معناها الغالب هو الترتيب مع التعقيب.
- ٣- ثم: ومعناها الترتيب مع عدم التعقيب.
- ٤- حتى: معناها الدلالة على أن المعطوف بلغ الغاية في الزيادة أو النقص بالنسبة للمعطوف عليه.
- ٥- أم: ومن معانيها التعيين.
- ٦- أو: من معانيه التخيير.
- ٧- إما: وتشارك "أو" بمعنى التخيير.
- ٨- لكن: ومعناه الاستدراك.
- ٩- لا: يفيد نفي الحكم عن المعطوف بعد ثبوته للمعطوف عليه، نحو: يفوز الشجاع لا الجبان.
- ١٠- بل: ومعناه الإضراب.

ومما وردَ من هذا العطف بـ "الواو" ، ما جاء في قصيدة "زهرة النار" قوله^(٣):

عُودِي إِلَى الْغُرْبَةِ وَالْمَنْفَى

وعانقي الأوهام والخوفا

(١) عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٤٩١).

(٢) المبرد، المقتضب، د.ط، (٢٨/٢). وانظر: حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (٥٥٧/٣).

(٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٢٧).

عطف الاسم على الاسم، فجاء المعطوف (الخوفا) والمعطوف عليه (الأوهام)، وفي مكملات
الجملة هذه يتوافق المبنى اللغوي والمعنوي.
وفي قصيدة "جمرة" قوله^(١):

لغيرنا تَبْضُ الحَيَاةَ، وفي
عُروقتنا، يَقْذِفُ الرَّدَى زَبْدَهُ

هنا يعطف شبه الجملة (وفي عروقتنا) على شبه الجملة أيضاً (لغيرنا) لنرى انسجاماً تاماً في
البناء النحوي لدى الشاعر، ويستخدم ألفاظه بعناية تامة (تنبض، الحياة، عروقتنا) ثم يأتي
باستعارة لطيفة، حيث يشبه الردى (الموت) بالبحر الذي يقذف الزبد.

وفي قصيدة "زهرة النار" ورد قوله^(٢):

وأنة نازفة في دمي،
لا تترجى البرء، ولا تشفى

جاء المعطوف جملة فعلية (لا تشفى) ، والمعطوف عليه أيضاً جاء جملة فعلية (لا تترجى)
ليوضح منهاج الشاعر في بناء تراكيبه اللغوية.
وفي قصيدة "جمرة" قوله^(٣):

فكلُّنا أَقْطَعُ اللِّسانِ، يرى
الأغتم، داست نعاله بلدَه
وكلُّنا شائهُ الضَّميرِ، نرى
القيدَ وساماً، وعُهرنا رشده

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٣٦).

المعطوف جاء جملة اسمية (كلنا شائهُ الضمير) والمعطوف عليه أيضاً جملة اسمية (فكلنا أقطعُ اللسان) فالشاعر يحرص على التوازن في البناء اللغوي، بشكلٍ يتوافق مع المعنى الذي يرمي إليه، حيث غياب الضمير يتوافق مع غياب التعبير والكلام. وفي قصيدة "رسالة إلى أبي حيان" وردَ قوله^(١):

يُطْفئها الوهْيُ، والرخاوةُ،
والأمنُ تمطِّي بعَمِّقه الوجَل

المعطوف (الأمن) وهو اسم معرفة، وكذلك المعطوف عليه (الرخاوة) اسم معرفة، وقد جاء المعطوف مكماً لجوانب الصورة التي رسمها الشاعر، حيث الضعف (الوهي) والرخاوة لأجل الأمن، كما يدَّعي الجبناء. وفي قوله من قصيدة "جمرة"^(٢):

سَيَّانٍ إِنْ يَنْطِقِ الدَّعَاةُ وَإِنْ
جَنْدَلٌ صَمْتُ عَلَيْهِمْ سُدَّدَهُ

عطف حرف على حرف (إن) المعطوف، و (إن) المعطوف عليه، للتفريق بعد (سيان) ولتوضيح تماثل الوضع في الحالتين.

وكذلك قوله في قصيدة "لو أنَّ عمري مئة"^(٣):

لا أَتَسَلَّى بِالْأَمَانِي، وَلَا
أَفْرُحُ بِالْأَشْوَاقِ، زَخْرَفْتُهَا

عطف حرف على حرف أيضاً، فجاء (لا) المعطوف، و (لا) المعطوف عليه، وهذا العطف

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٥٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥٣).

جاء ليفيد الاشتراك بالحكم، بالإضافة إلى التأكيد على ثبات موقفه.
وفي قصيدة "القوس" قوله^(١):

تحدّرت في القرون نبعثها
وامتزجت بالأصلاب، منتقله

هنا عطف الفعل على الفعل (امتزجت) المعطوف، والفعل (تحدرت) المعطوف عليه، وكلاهما
في صيغة الماضي؛ لتناسب مع الماضي الذي صوّره الشاعر.
وفي القصيدة نفسها قوله^(٢):

وبيع قوسُ الشماخ، وانفرد
الأغتم يهذي، وأفصح الفسله

هنا أيضًا عطف الفعل الماضي (انفرد) المبني للمعلوم على الفعل الماضي (بيع) المبني
للمجهول، وكذلك الفعل (أفصح) فالبائع الخائن ليس واحدًا ليُصرّح به، والفرصة سانحة أمام
الحمقى؛ فتناسب العطف بين الأغتم والفسله لتقارب الصفات المعنوية.
وفي قصيدة "سارة" جاء قوله^(٣):

تبسمي، تورقُ النجوم
بأعماقي، وتندى أشعةُ القمرِ
ورققي في الهجير، فيئك
سُكرانَ الهوى، واغزليه في الشجر

جاءت الجملة (تبسمي) المعطوف عليه، والجملة (ورققي) المعطوف، وكلتا الجملتين في صيغة
الأمر لابنته (سارة) مع منحها قوة القرار؛ مما يُظهر مكانتها الكبيرة عند أبيها.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٣٢).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤٥).

وفي قصيدة "جمرة" وردَّ العطف بـ "أو" في قوله^(١):

فَلتَشْفِهَا شَهْوَةُ الكَلَامِ أَوْ
الصَّمْتِ، فَللأَعْجَمِيِّ ما عَقَدَهُ

جاء المعطوف (الصمت) معرفاً بـ (أو) والمعطوف عليه (الكلام) مُضَافاً إليه، وبينهما (أو) للتخيير، ولم يُكْرَرْ كلمة (شهوة) قبل الصمت؛ لدلالة السابق على المحذوف، وحفاظاً على الوزن الشعري.

وفي قصيدة "سارة" جاء قوله^(٢):

لَيْتَ الَّذِي تَطْلِبِينَ، أَرْدِيَةَ
الحَسَنِ، أَوْ الحَلِيَّ شَائِقَ الصُّورِ
أَوْ مُهْجَةَ الشَّاعِرِ الأَسِيفِ، وَإِنْ
أَخْشَى عَلَيْكَ المَخْزُونَ مِنْ فِكْرِي

أيضاً جاء العطف بـ (أو) بين المعطوف والمعطوف عليه (مُهْجَة، الحلي، أردية الحسن) للتخيير، وسهولة تلبية المطالب المعروضة منه لابنته.

- **عطف البيان:** تابع جامدٌ - غالباً - يخالف متبوعه في لفظه، ويوافقه في معناه المراد منه الذات، مع توضيح الذات إن كان المتبوع معرفة، وتخصيصها إن كان نكرة^(٣). وسيكتفي الباحث بتعريفه؛ نظراً لتداخله وتشابجه الكبير مع البدل، ومع النعت أحياناً أخرى.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٦).

(٣) حسن، عباس، النحو الوافي، ط ١٢، (٥٤١/٣).

- البدل:

وهو في اللغة: العَوْضُ، وفي الاصطلاح تابع مقصودٌ بالحكم بلا واسطة^(١). وهو على أربعة أضرب:

بدلُ الكل من الكل، كقوله تعالى في أم المثاني: "اهدنا الصراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم"^(٢). وبدلُ البعض من الكل، كقولك: رأيت قومك أكثرهم وثلثيهم وناسًا منهم، وبدلُ الاشتغال، كقولك: أعجبنى عمرو حسنه، وبدل الغلط، كقولك: مررتُ برجلٍ حمارٍ، أردتُ أن تقول: بحمارٍ، فسبقك لسانك إلى رجل، ثم تداركته، وهذا لا يكون إلا في بداية الكلام وما لا يصدر عن رويّة وفطنة^(٣).

ومما وردَ من البدل، ما جاء في قصيدة "جمرة" ورد قوله^(٤):

لمن تضيء النجوم، بَهْجَتُهَا؟

لمن تظل الشمس متقدّه؟

يظهر بدل الاشتغال (بَهْجَتُهَا) تتبع (النجوم) للتوضيح الدقيق للمعنى، من خلال اتصاله بضميرٍ يعود على المبدل منه.

وكذلك وردَ من البدل، ما جاء في قصيدة "موشحة مصرية" قوله^(٥):

فالحَمَى

يبغضُ لونَ الشمس، لون السَّما

كلما

راودَهُ الشَّمْسُ انْثَى أَيَّما

(١) عبد الحميد، محمد محيي الدين، شرح قطر الندى وبل الصدى، د.ط، ص (٥١٢)، وانظر: السيد، د. عبد

الحميد، شرح الأشموني لألفية ابن مالك، د.ط، (٢٢٨/٣).

(٢) سورة الفاتحة، من الآيتين (٦-٧).

(٣) الرمخشري، المفصل في علم العربية، د.ط، ص (١٢٢).

(٤) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٣٥).

(٥) المرجع السابق، ص (٢٣٩).

جاء البدل (لون) كل من كل، للتوضيح أيضاً، وتناسب الألفاظ وتآلفها (لون الشمس ولون السما.

كما وردَ البدل في قصيدة "سارة" في قوله^(١):

وَلَمْلَمِي فِي الْجَنَاحِ، حَفَقَتْهُ
الْجُدُلِي، وَطِيرِي يَأْفُكُ الْعَطْرِ

فالبدل (خفقتة) بدل اشتمال جاء مكماً و موضحاً للمعنى المراد في الجملة، والخفقة من صفات الجناح.

وفي القصيدة نفسها قال^(٢):

عُصْفُورِي زَهْوَةَ الْحُقُولِ، وَيَا
شَوْقَ التَّدِي، فِي تَنْفُسِ الْبُكْرِ

البدل هنا (زهوة) وهو بدل كل من كل، جاء به أيضاً مفصلاً للمعنى والصورة وللتقريب، حيث يخاطب ابنته الغالية على قلبه.

وكذا الأمر وردَ البدل في قصيدة "رسالة إلى أبي حيان" في قوله^(٣):

وَأَصْبَحَ التَّوْحِيدِي، صُورَتُهُ
تُنْكَرُ مِنَّا الْوَجْوهَ تَمَثَّلُ

جاء البدل هنا (صورته) بدل اشتمال مفصلاً المعنى بشكلٍ دقيق، والألفاظ منسجمة المعاني في السياق البنائي للجمل (صورة، الوجوه).

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٤٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥٥).

وكذا الأمر وردَ البدل في قصيدة "عينان" في قوله^(١):

تُهادِلانِ الأُمطارَ، دَفَقَتَها

تُدَوِّبانِ الجَلِيدَ، لَمْ يَدُبْ

البدل هنا (دفقتها) أيضًا بدل اشتمال، و(ها) يعود على الأمطار، إذ يُفصِّل من خلاله التشبيه الذي عقده بين عينيه والمشبهات المتعددة، بالإضافة إلى الفعلين المتشابهين في بنائهما: (تُهادِلانِ، تُدَوِّبانِ) اللذان يساهمان في إيضاح الصورة.

وفي القصيدة نفسها جاء قوله^(٢):

تُصادِقانِ الصِّبَا، غرارته

تَبْتَعَتانِ المخبوءَ من طَرَب

أيضًا البدل هنا (غرارته) يعود على (الصبا) جاء به لمزيدٍ من توضيح تفاصيل الصورة التي رسمها بدقة لإيصال المعنى الذي يرمي إليه.

و هكذا ناقش الباحث مكملات الجمل في الفصل الرابع والأخير، حيث تناول فيه مبحثين، أولهما تحدث من خلاله عن مكملات الجمل الفعلية، وثانيهما تحدث فيه عن المكملات المشتركة بين الجملتين الاسمية والفعلية، وذلك عبر مطلبين، الأول كان عن الأسماء التي تعمل عمل الفعل، والثاني كان عن التوابع في اللغة، وبهذا انتهى من الرسالة بشكلٍ كاملٍ، لينتقل بعدها للخاتمة التي تتضمن النتائج التي وصل إليها.

(١) عبد الحليم، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، ص (٢٦١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٣).

الخاتمة

بعد هذه الدراسة المستفيضة في ديوان (زهرة النار) للشاعر عبد اللطيف عبد الحلیم المعروف بأبي همام، توصل الباحث إلى النتائج التالية:

- ١- إنَّ أبا همام شاعرٌ فريدٌ بحق في زمننا المعاصر.
- ٢- أنَّ الثروة المعجمية التي يملكها الشاعر لم تأت من قراءته للشعر فقط، بل إنَّ الغوصَ في طفولته أوصلتني إلى معلومةٍ مهمةٍ عنه تتمثل في حفظه للقرآن منذ يفاعه سنّه.
- ٣- أنَّ حفظه للقرآن ساعده كثيراً على اختيار الألفاظ الدقيقة للتعبير عن معانيه التي كان يرمي إليها في قصائده.
- ٤- أنَّه كانَ يختارُ جملة اللغوية بعناية فائقة بما يخدم صورهُ الشعرية، حيث كان متنوعاً ومتنقلاً بين الجمل الفعلية تارةً، والجمل الاسمية تارةً أخرى.
- ٥- أنَّه استخدم جملة الفعلية فيما يُعبّر عن الحدوث والتجدُّد والحركة في صورهِ الشعرية.
- ٦- أنَّه استخدم جملة الاسمية فيما يدلُّ على الثبوت والاستقرار في معانيه التي كان يرمي إليها.
- ٧- أنَّ المبنى اللغويّ لديه متينٌ يعكس خبرته العميقة في اللغة ودورها في التعبير عن المعنى؛ ما ساعده على الإجابة باستخدام المبنى اللغوي للتعبير عن المعنى.
- ٨- أنَّ هذا التوافق الكبير بين المبنى والمعنى لديه كان حصيلة ثروته اللغوية والمعجمية والشعرية.
- ٩- أنَّ الثقافة المعرفية واضحة لدى الشاعر، حيث أشار إلى التاريخ كثيراً في قصائده.
- ١٠- أنَّ الثقافة الأدبية لديه واسعة؛ حيث اعتمد على التناصر فيما يخدم أغراضه الشعرية.
- ١١- أنَّه متنوعٌ في أسلوبه اللغوي، فمرة يتحدث عن نفسه بأسلوب المتكلم، ومرة أخرى يستخدم أسلوب الالتفات؛ فيعبّر عن نفسه بأسلوب الغائب.

- ١٢- أنه يحمل هم لغتنا العربية ويُعبر من خلال أسلوبه عن أصالة اللغة وأصالته اللغوية بإبداع.
- ١٣- أنه كان يستخدم التقديم والتأخير، واستخدام مكملات الجمل ببراعة كبيرة قلما تجدها عند شاعرٍ معاصر.
- ١٤- أن هذا الشاعر يُمثّل جداراً رصيناً من جدران اللغة العربية اليوم.
- ١٥- أنه غير متفائلٍ بالوضع العربي بشكلٍ عام، حزين على تراثنا الماضي الذي يُمثل الأصالة العربية الحقة.
- ١٦- أنه كثيراً ما ركّز على القيم الأخلاقية التي تسبّب ضياع الكثير منها في ضياع مستقبل الأمة.
- ١٧- أنه من الصعب قراءة إنتاجه الشعري، دون الرجوع كثيراً إلى المعاجم اللغوية.
- ١٨- أن دراسة إنتاجه الشعري في المدارس سيساعد كثيراً على تهذيب لغة الطلاب وسلامتها من الخطأ.
- ١٩- أن الأساليب اللغوية الإنشائية المتنوعة لديه، بين الأمر والنهي والتعجب تساهم كثيراً في جذب القارئ للاستمرار في القراءة.
- ٢٠- أن الشاعر مُحبٌّ ووفّي لعمالقة اللغة ممن سبقوه ومن معاصريه؛ لذا رثى بعضهم واستحضر وحاور بعضهم الآخر في قصائده؛ ما يعكس حبه الشديد لهم وللغتهم العربية الأصيلة.
- ٢١- أن هناك خيطاً شعورياً يربط قصائد ديوانه جميعها، إذ القاسم المشترك بينها ذلك الإحساس بالواقع المظلم المرير، والذي ظهر للباحث في مختلف الموضوعات التي تناولها الشاعر؛ ما يعكس خبرته الدقيقة، ومنهجيته العقلية في جمع لآئته في عقدٍ واحد، اسمه (ديوان زهرة النار).

المصادر والمراجع

- ١- إبراهيم إبراهيم بركات، النحو العربي، ط١، (القاهرة، دار النشر للجامعات، ٢٠٠٧م).
- ٢- د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، د.ط، (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩١م).
- ٣- د. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط٧، (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٥م).
- ٤- إبراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، ط٢ (إستانبول، المكتبة الإسلامية، د.ت).
- ٥- أريج عبد الله عبد الغني نعيم، بناء الجملة الاسمية الخبرية في شعر الأحوص، رسالة ماجستير، (مكة المكرمة، جامعة أم القرى، ٢٠٠٥م).
- ٦- الأعمى التطيلي، الديوان، تحقيق/ د. إحسان عباس، ط١ (بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٣م).
- ٧- أميل يعقوب، موسوعة النحو والصرف، ط١ (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦م).
- ٨- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القوائد السبع الطوال الجاهليات، ط٤ (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠م).
- ٩- ابن إياز البغدادي، جمال الدين الحسين بن بدر، المحصول في شرح الفصول، تحقيق/ د. شريف عبد الكريم النجار، د. ط (عمّان، دار عمار، د.ت).
- ١٠- د. بكري الشيخ أمين، التعبير الفني في القرآن، ط٤ (بيروت، دار الشروق، ١٩٨٠م).
- ١١- د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط٣، (القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨م).
- ١٢- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق/ محمد علي النجار، د.ط (بيروت، دار الهدى، د.ت).

- ١٣- ابن جنى، **اللمع في العربية**، تحقيق د. حسين محمد شرف، ط ١ (القاهرة، عالم الكتب، ١٩٧٩م).
- ١٤- ابن الحاجب، أبو عمر عثمان بن أبي بكر بن يونس الدوني، **الإيضاح في شرح المفصل**، تحقيق/ د. إبراهيم محمد عبد الله، د. ط (دمشق، دار سعد الدين، ٢٠٠٥م).
- ١٥- ابن الحاجب، أبو عمرو عثمان، **شرح الوافية نظم الكافية**، تحقيق/ د. موسى بناي علوان العليلي، د. ط (بغداد، مطبعة الآداب، ١٩٨٠م).
- ١٦- حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ط ١ (عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م).
- ١٧- حسين منصور الشيخ، **الجملة العربية**، ط ١ (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩م).
- ١٨- أبو حيان الأندلسي، **ارتشاف الضرب من لسان العرب**، تحقيق/ د. مصطفى أحمد النحاس، ط ١ (القاهرة، مطبعة المدني، ١٩٨٧م).
- ١٩- أبو حيان الأندلسي، **التذيل والتكميل في شرح كتاب التسهيل**، تحقيق/ د. حسن هنداوي، ط ١ (دمشق، دار القلم، ١٩٩٧م).
- ٢٠- أبو حيان الأندلسي، **تذكرة النحاة**، تحقيق/ د. عفيف عبد الرحمن، ط ١ (بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٦م).
- ٢١- الخشاب، أبو محمد عبد الله بن أحمد، **المرتجل**، تحقيق/ علي حيدر، ط ١ (دمشق، دن، ١٩٧٢م).
- ٢٢- الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط ٣ (بيروت، دار الجيل العربي، د. ت).
- ٢٣- خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ط ١٤ (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٩م).
- ٢٤- الزجاجي، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، **الجميل في النحو**، تحقيق/ د. علي توفيق الحمد، ط ٢ (بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٥م).
- ٢٥- زكريا إبراهيم زكي محمد، **بناء الجملة في شعر الخنساء**، رسالة دكتوراه، (مصر،

جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م).

- ٢٦- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، **المفصل في علم العربية**، تحقيق/ د. فخر الدين قدارة، د.ط (عمان، دار عمار، ٢٠٠٤م).
- ٢٧- د. زين كامل الخويسكي، **الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة**، ط ١ (الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٤م).
- ٢٨- ابن السراج النحوي البغدادي، أبو بكر محمد بن سهل، **الأصول في النحو**، تحقيق/ د. عبد الحسين الفتلي، د.ط، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٥م).
- ٢٩- السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، **مفتاح العلوم**، تعليق/ نعيم زرزور، د.ط (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م).
- ٣٠- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، ط ٣ (القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٣م).
- ٣١- سيد راضي علي عبد الرزاق، **بناء الجملة العربية** (دراسة تطبيقية على ديوان البهاء زهير)، رسالة ماجستير، (مصر، جامعة القاهرة، ١٩٨١م).
- ٣٢- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، **همع الهوامع شرح جمع الجوامع**، تصحيح/ محمد بدر الدين النعساني، د.ط (بيروت، دار المعرفة، د.ت).
- ٣٣- السيوطي، جلال الدين، **الأشباه والنظائر في النحو**، تحقيق/ د. فايز ترحيني، ط ١ (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٤م).
- ٣٤- السيوطي، جلال الدين، **تاريخ الخلفاء**، تعليق/ محمود رياض الحلبي، د.ط، (بيروت، دار المعرفة، ١٩٩٧م).
- ٣٥- شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، **المستطرف في كل فن مستظرف**، تحقيق/ درويش الجويدي، ط ٢ (بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٠م).
- ٣٦- د. شوقي ضيف، **العصر الجاهلي**، د.ط (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦م).
- ٣٧- الصادق خليفة راشد، **دور الحرف في أداء معنى الجملة**، د.ط، (بنغازي،

منشورات جامعة قاز يونس، ١٩٩٦م).

٣٨- صالح بن حمد بن محمد الفراج، بناء الجملة في رسائل النبي (صلى الله عليه وسلم)، رسالة دكتوراه، (مكة المكرمة، جامعة أم القرى، ٢٠٠٣م).

٣٩- صلاح بن حسين الأحفش الصنعائي، نزهة الطرف في الجار والمجور والظرف، تحقيق/ عبد الرحمن بن عبد القادر المعلمي، ط ١ (بيروت، دار ابن حزم للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م).

٤٠- د. عاطف مدكور، علم اللغة بين القديم والحديث، د.ط (دمشق، مطبعة ابن خلدون، ١٩٨٨م).

٤١- عبد الحميد عبد الله الهرامة، الأعمى التطيلي حياته وأدبه، ط ١ (طرابلس- ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٣م).

٤٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح/ د. ياسين الأيوبي، ط ١ (بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٣م).

٤٣- ابن عصفور، علي بن مؤمن، المُقَرَّب، تحقيق/ أحمد عبد الستار الجواري، عبد الله الجبوري، ط ١ (بغداد، مطبعة العاني، ١٩٨٦م).

٤٤- عباس حسن، النحو الوافي، ط ١٢، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٥م).

٤٥- عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ط ١ (بغداد، وزارة الثقافة والإرشاد، ١٩٦٦م).

٤٦- د. عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد، شرح الأشموني لألفية ابن مالك المسمى منهج السالك إلى الفية ابن مالك، د.ط (القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٣م).

٤٧- د. عبد الرحمن أيوب، دراسات نقدية في النحو العربي، د. ط (القاهرة، د.ن، ١٩٥٧م).

٤٨- د. عبد الفتاح الحموز، أسلوب الاستثناء والمعنى المحورية، ط ١ (عمّان، دار جرير، ٢٠١٣م).

- ٤٩ - عبد العليم إبراهيم، النحو الوظيفي، ط ٦ (القاهرة، دار المعارف، ٢٠٠٣م).
- ٥٠ - عبد اللطيف عبد الحليم، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١ (القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١م).
- ٥١ - عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط ١ (القاهرة مكتبة الآداب، ١٩٩٧م).
- ٥٢ - د. عزيزة فوال بابتي، المعجم المفصل في النحو العربي، ط ١ (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢م).
- ٥٣ - العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين، اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق/غازي مختار طليمات، ط ١، (دمشق، دار الفكر، ١٩٩٥م).
- ٥٤ - العكبري، أبو البقاء، شرح العكبري، تحقيق/ مصطفى السقا، و إبراهيم الأبياري، د. ط (القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٦م).
- ٥٥ - أبو علي القالي، إسماعيل بن القاسم، الأمالي، تحقيق/ صلاح بن فححي هلال، سيد بن عباس الجليمي، د. ط (بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٤م).
- ٥٦ - د. علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، ط ١ (القاهرة، دار غريب، ٢٠١١م).
- ٥٧ - علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، ط ١ (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٣م).
- ٥٨ - علي جمعة عثمان، نظام الجملة في شعر الحماسة من حماسة أبي تمام، رسالة ماجستير غير منشورة، (مكة المكرمة، جامعة أم القرى، ١٩٨٦م).
- ٥٩ - د. عودة خليل أبو عودة، بناء الجملة في الحديث النبوي الشريف في الصحيحين، ط ١، (عمان، دار البشير، ١٩٩٠م).
- ٦٠ - ابن فارس، الصحاحي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها، تحقيق/ مصطفى الشومبي، د. ط (بيروت، مؤسسة بدران، ١٩٦٤م).
- ٦١ - د. فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، د. ط (بيروت، دار ابن

- حزم، ٢٠٠٠م).
٦٢- د. فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، طه (حلب، دار القلم العربي، د.ت).
٦٣- د. فخر الدين قباوة، تصريف الأسماء والأفعال، ط ٢ (دمشق، دار طلاس، ١٩٨١م).
٦٤- د. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبدیع، ط ٩ (عمان، دار الفرقان، ٢٠٠٤م).
٦٥- الفيروز آبادي، القاموس المحیط، توثيق/ يوسف الشيخ محمد البقاعي، د.ط (بيروت، دار الفكر، ١٩٩٩م).
٦٦- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق د. عمر الطباع، ط ١ (بيروت، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٧م).
٦٧- د. كمال رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، د.ط، (عمان، عالم الثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م).
٦٨- د. قيس إسماعيل الأوسي، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، ط ١ (بغداد، جامعة بغداد، ١٩٨٨م).
٦٩- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تعليق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط (بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٧م).
٧٠- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق/ محمد عبد الخالق عزيمة، د.ط (القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٦٤م).
٧١- د. مجد الأفندي، الموشحات المشرقية وأثر الأندلس فيها، ط ١ (دمشق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩م).
٧٢- د. محمد إبراهيم الرضواني، شيخ العربية وحامل لوائها أبو فهر محمود محمد شاکر، ط ١ (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٥م).
٧٣- د. محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، د.ط (الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٨م).

- ٧٤- محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ط ١ (بيروت، دار الشرق العربي، د.ت).
- ٧٥- د. محمد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، د.ط، (القاهرة، مكتبة الإمام البخاري، ٢٠٠٨م).
- ٧٦- د. محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، د.ط، (القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١م).
- ٧٧- د. محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، د.ط، (القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٣م).
- ٧٨- د. محمد حماسة، د. أحمد مختار عمر، د. مصطفى النحاس زهران، النحو الأساسي، ط ١ (القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٧٧م).
- ٧٩- د. محمد عبد المنعم خفاجي، د. عبد العزيز شرف، نحو بلاغة جديدة، د.ط (القاهرة، مكتبة غريب، د.ت).
- ٨٠- محمد محمد أبو موسى، دلالات التركيب، ط ٢ (القاهرة، مكتبة وهبة، ١٩٨٧م).
- ٨١- محمد محيي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، د.ط (بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٦م).
- ٨٢- محمد محيي الدين عبد الحميد، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب لابن هشام الأنصاري، د.ط (بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩١م).
- ٨٣- محمد محيي الدين عبد الحميد، شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الأنصاري، د.ط (بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٤م).
- ٨٤- د. محمود أحمد نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، د.ط (بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٨م).
- ٨٥- د. مصطفى جطل، فصول من النحو، ط ١ (حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ١٩٨٢م).

- ٨٦- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مراجعة/ د. محمد أسعد النادري، ط ٣٥ (بيروت، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ١٩٩٨م).
- ٨٧- د. مصطفى ناصف، النحو والشعر (قراءة في دلائل الإعجاز)، مجلّة فصول، ع: (٣)، أبريل، ١٩٨١م.
- ٨٨- د. منصور مبارك ميغري، نظام القول في العربية: الخصائص التركيبية والدلالية والتداولية، ط ١ (الرياض، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، ٢٠١٥م).
- ٨٩- ابن منظور، لسان العرب، ط ١ (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٩م).
- ٩٠- د. مهدي المخزومي، في النحو العربي، ط ١ (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٦٤م).
- ٩١- الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢ (بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠١٣م).
- ٩٢- نخبة من العلماء، التفسير الميسر، إشراف/ د. عبد الله التركي، د. ط، (المدينة المنورة، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، ١٤١٩هـ).
- ٩٣- د. هادي نهر، شرح اللوحة البدرية في علم اللغة العربية لابن هشام الأنصاري، د. ط (عمّان، دار اليازوري للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م).
- ٩٤- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد، د. ط (بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٢م).
- ٩٥- أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، عبد المجيد قطامش، ط ٢ (بيروت، دار الجيل، ١٩٨٨م).
- ٩٦- أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ط ٣ (بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م).
- ٩٧- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق/ علي محمد

البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، (بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٦م).

٩٨ - ياقوت الحموي، معجم البلدان، د.ط (بيروت، دار صادر، د.ت).

٩٩ - ابن يعيش النحوي، موفق الدين يعيش بن علي، شرح المفصل، د.ط
(بيروت، عالم الكتب، د.ت).

**[http://www.albahrainprize.org/Encyclopedia/
poet0969htm](http://www.albahrainprize.org/Encyclopedia/poet0969htm)** - ١٠٠

<https://ar.wikipedia.org/wiki> - ١٠١