الفصل الرابع

المستوى التركيبي

تمهيد:

لا شك أن المستوي التركيبي - أو علم التراكيب النحوية - يمثل نمطا مهمًا من أنماط التحليل الأسلوبي، وأن فحص النص الأدبي بالطرق الأسلوبية، إنما يتطلب تمكنا من أدوات التحليل اللساني علي مستوياته: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، والتي سيستكمل البحث دراستها في الصفحات القادمة [1].

علماً بأن علم التراكيب يدرس العلاقات بين الكلمات وبعضها - داخل السياق - هادفاً إلي إقامة روابط معنوية بين أجزاء الجمل المرتبة والمؤلفة تأليفاً تاماً ؛مما يكشف عن شحنات دلالية عديدة تتبين من خلال هذه العلاقات الأفقية

(١) د. سعد مصلوح: مقالة بعنوان "اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي" مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد ٣،٤ فبراير ١٩٩٩١، ص ١٢٥.

أو الرأسية - التي اهتم بها العالم اللغوي السويسري "دي سوسير" علي حد سواء.أوالعلاقات الأفقية والتى اهتم بها من قبل العالم الأمريكى "تشومكسي" صاحب نظرية النحو التوليدي التحويلي. وعلي الرغم من أهميتها لدي علماء اللغة إلا أن الحديث عنها الآن ليس من الضروري بمكان [١].

ومن هنا .. فإن مباحث المستوي التركيبي كثيرة جداً يصعب تناولها جميعاً؛ ولكن ستقتصر الدراسة علي بعض المباحث المهمة والتي مثلث عند شاعرنا محمود حسن إسماعيل أهمية خاصة أولاها الشاعر اهتمامه وعنايته، من أجل أن يخرج شعره في أحسن صورة تركيبية بلاغية ممكنة.

وكان من أهم تلك المباحث:

١- الأسلوب الخبري والإنشائي.

٢- الاعتراض .. صورة ودلالاته.

وعناية العرب بالتراكيب لم تكن أقل من عنايتهم بالمفردات .. فلقد كان سيبوية من أوائل علماء العربية الذين اهتموا اهتماماً عظيماً بنحو اللغة العربية وأنماط تراكيبها. وعلي الرغم من أن هناك جهوداً كثيرة تلت جهود سيبوية إلا

---

(١) انظر حول هذا الموضوع:

أ- د. كريم حسام الدين: أصول تراثية في علم اللغة، ص ٢٣٢ - ٢٣٨.

ب- د. شكري عياد: اللغة والإبداع، نشر منشورات أصدقاء الكتاب، ط١، ١٩٨٨م، ص ٤٢.

ج- د. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة ٢، ١٩٨٨، ص ٦٢.

د- د. مازن الواعر: مقالة بعنوان "الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية" عالم الفكر، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الثاني والعشرون العدد الثالث والرابع ١٩٩٤، ص ١٣٧ - ١٥٥.

هـ- ديوان وراء الغمام للشاعر إبراهيم ناجي - رسالة ماجستير - مرجع سابق - ص ١٤٨، ١٤٩.

أن معظمها قد اقتصر علي جانب واحد تقريباً من جوانب التركيب هو الجانب الإعرابي، مع تقديرنا لجهود عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" وما أثار فيه من نظريات للعملية الإبداعية.

فإذا ما انتقلنا إلي الدراسات اللغوية الحديثة للأسلوب رأينا اختلافات كثيرة حول هذا الموضوع. فعلي سبيل المثال يري أحد الباحثين أن مبحث الأسلوب الإنشائي يدخل في باب الدراسات النحوية لا الدراسات البلاغية [١].

المهم ستحاول الدراسة البحث في "المثيرات اللغوية" بين الكلمات بعضها مع بعض داخل السياق ..من أجل الكشف عن قيمة هذا المثير وبيان دوره في إبداع المعنى، في إطار موضوع الطبيعة من ديوان الكوخ للشاعر محمود حسن إسماعيل. ولعلنا نشير إلى أن معظم الدراسات التي تناولت بعضا من شعر الشاعر لم تعن بالمستوى التركيبي على وجه الخصوص كما يعني به هذا البحث.

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص ١٢٠.

المبحث الأول

الأسلوب الخبري والإنشائي

إن كثيراً من الشعراء ليهتمون اهتماماً بالغاً في تحديد موقفهم من نوع الأسلوب الذي يصيغون من خلاله أشعارهم ولعلهم في ذلك ينقسمون إلي ثلاثة أقسام: الأول يعني بالأسلوب الخبري لأغراض عدة - سيقوم البحث بتوضيحها - والقسم الثاني يعني بالأسلوب الإنشائي لأنه يحقق به كثيراً من أغراضه الوجدانية؛ فيكون عاملاً مؤثراً في جذب انتباه المتلقي". والقسم الثالث يري أن الجمع بين الأسلوب الخبري والإنشائي بنسب متقاربة إنما هو أفضل شيء لتحقيق مراد الشاعر، مع العلم بأن كثير من الشعراء أيضاً لا يلتفتون - مسبقاً - إلي مثل هذه الأشياء قبل إنشادهم لقصائدهم؛ لأن العاطفة هي المحرك الأساسي لعملية الإبداع الأدبي.

ولعل الشاعر محمود حسن إسماعيل - في ديوانه الأول - كان من أتباع القسم الأول الذي يعني بالأسلوب الخبري أكثر من اعتنائه بالأسلوب الإنشائي لأسباب عدة سأوضحها بعد قليل.

المهم .. هناك الكثير من أراء البلاغيين حول مفهوم الخبر وأضربه وأغراضه الأصلية أو التي يحتملها لفظه، ومؤكداته .. وكلها تشير إلي أهمية الخبر .. الذي يعرفه أهل اللغة بقولهم: "إنه إعلام". والخبر أيضاً ما جاز تصديقه أو تكذيبه، وهو إفادة المخاطب أمراً في ماض من زمان أو مستقبل أو دائم، ثم يكون واجباً وجائزاً وممتنعاً [١].

أما الإنشاء فهو الشريك الثاني للخبر أو قسيمه .. وهو الكلام الذي لا يحتمل الصدق ولا الكذب لذاته، وذلك لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به

---

(١) د. عبد العزيز عتيق: علم المعاني، نشر دار النهضة: العربية، بيروت ١٩٨٥ م، ص ٤٦.

وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه، ويقسمه البلاغيون إلي إنشاء طلبي، وغير طلبي.

ولعلني في هذا المبحث أشارك الدكتور رجاء عيد الرأي بأنه ليس من المقبول أن نزعم بأن الجمل الخبرية تصلح في مواضع، والجمل الطلبية تصلح في مواضع أخري، كتصويرها للقلق والأزمات النفسية مثلاً، فما أكثر النماذج الشعرية التي تصور ذلك القلق بأساليب أخري .. إذاً الحكم هو مدي تمكن الشاعر من أدواته الفنية [١].

ومن خلال إحصاء الباحث للأسلوب الخبري والإنشائي الذي استخدمه محمود حسن إسماعيل قي موضوع الطبيعة من الديوان فإنه يلاحظ أن النسبة المئوية بينهما غير متقاربة، حيث تبلغ (٨٦,٨٪) للأسلوب الخبري، (١٣,٢ ٪) للأسلوب الإنشائي. وفيما يلي تفاصيل ذلك.

أولا: الأسلوب الخبري

حيث جاء في أكثر من "ستمائة وثلاثين موضعاً" ليعبر به الشاعر عن موقفه تجاه مظاهر الطبيعة في ديوانه الأول، ولعل هذا يشير إلي ملاحظتين مهمتين هما:

الأولى: هناك حوالي سبع قصائد كاملة أسلوبها خبري .. بمعني أنها خالية تماماً من الأسلوب الإنشائي الطلبي وغير الطلبي [٢].

وحوالي أربع قصائد أخري خبرية ما عدا بيتاً واحداً أو بيتين[٣]. وهذا يؤكد لنا أن الشاعر كان دائرة معارف - إن صح التعبير - في بداية حياته الإبداعية،

---

(١) فلسفةالبلاغة بين التقنية والتطور ،ص ١٢٥.

(٢) انظر الديوان: قصيدة: عروس النيل، القيثارة الحزينة، عند زهرة الفول، در ودمع، المساء، البومة والملحد، زهرتي.

(٣) انظر الديوان، القصائد الآتية: الفردوس المهجور، سنبلة تغني، شاعر الفجر، الناي الأخضر.

وكان يحمل في صدره هموم الفرد والمجتمع .. من منطلق المسئولية التي حملها علي عاتقه منذ أن كان شاباً يافعاً؛ ولذلك حاول الشاعر أن يلفت انتباه الشعراء الآخرين إلي الطبيعة "فنقلنا من خلال التجربة الفنية إلي القرية المصرية، نجول خلالها ونشم أريج الحقول، ونلمس أغصان الشجر، ونري زهرة القطن و زمارة الراعي وسنابل القمح وزهرة الفول وراهب النخيل، ونسمع ثورة الضفادع وغناء الراعي وتشجينا أحزان الغروب .." (١).

الثانية: الإخبار عند الشاعر يأتي علي ثلاثة أنواع إما بالجملة الاسمية وإما بالجملة الفعلية، أو بشبه الجملة. ولكن التعبير عنده بالجملة الاسمية أكثر من التعبير بالجملة الفعلية وشبه الجملة؛ وذلك لأن الشاعر يشير بالجملة الاسمية إلي الاختصاص والتحقق، بحيث لا يعتري السامع شك، ولا يخالجه ريب. وهذا ما كان عليه ابن الأثير في كتابه "المثل الثائر" (٢).

أما دلالة الإخبار عند عبدالقاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" بالجملة الاسمية فإنه يختلف تمام الاختلاف عن دلالة الإخبار بالجملة الفعلية؛ لأن الاسم يثبت به الشاعر المعني من غير أن يقتضي ذلك تجدده شيئاً بعد شيء بخلاف الفعل الذي يقتضي تجدد المعني شيئاً بعد شيء (٣).

وشاعرنا قد وفق أيما توفيق في ذلك .. وكانت صياغته للتراكيب الجملية صياغة جيدة تنم عن مستقبل فاضل لهذا الشاعر.

---

(١) محمود حسن إسماعيل مدخل إلي عالمه الشعري، ص ٦٠٥.

(٢) انظر ابن الأثير: المثل الثائر، تحقيق د. أحمد الحوفي ، ود بدوي طبانه، نشر نهضة مصر د.ت، الجزء الثاني، ص ٢٣٤-٢٣٥. نقلا عن فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص ١١٦، ١١٧.

(٣) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، نشر دار المنار القاهرة، الطبعة الخامسة، ص١٩٥.

ففي قصيدة "القيثارة الحزينة" ما يشير إلي إبداع الشاعر.

وذلك في قوله: [١]

لهـــا عيـــونُ دائمـــاتُ البكـــا بمـــدمعٍ كالـــسيلِ في رِفْـــدِهِ
تفـــني دمـــوعُ النـــاسِ مـــن فيـــضِها ودمعُهـــا بـــاقٍ علـــي عهـــدِهِ

ففي البيتين السابقين عبر الشاعر "بالجملة الاسمية" التي لها صفة الثبات الذي لا يعتريه شك أو يخالطه ظن في أن الساقية "لها عيون" هذه العيون - عن طريق التعبير باسم الفاعل - مستمرة في البكاء لإحياء زروع الحقل؛ وذلك في قوله "دائمات البكا". ومن هنا كان البيت الثاني في قوله "ودمعها باق" تأكيداً علي بقاء مدة البكاء للساقية واستمراره علي مر الأيام .. فلولا بكاؤها لهلك الزرع والحرث. ثم جاء ليؤكد ذلك باستخدامه "للفعل المضارع" الذي يفيد أيضاً التجدد والاستمرار؛ في قوله: [٢]

ويزدهـــي الزهـــرُ إذا مـــا جَـــرَي مُنْهلـــها الـــصافي علـــي خـــده
يفـــترُّ إن ناحـــتْ ويـــذْوي إذا لم تـــسكب الـــدمعَ علـــي مهْـــدِهِ

والمثال الآخر جاء في قول الشاعر: [٣]

خرســـاءُ لكـــنْ صـــوتُها صـــارخُ يُـــذيبُ قلـــبَ الـــصخرِ مـــن وجْـــدِهِ

فالساقية عند الشاعر عظيمة جداً ، ولذلك جاء بها الشاعر نكرة، ثم أعطي لها - بالتعبير بالجملة الاسمية - صفة الثبات، حيث إن عاهة الصمم تلازمها

(١) الديوان، ص ٦٢.
(٢) الديوان، ٦٣.
(٣) الديوان، ص ٦٢.

لكن صوت الماء الذي يخرج منها باستمرار - باستخدامه للفعل المضارع - يحرك قلب الصخر.

ثانياً: الأسلوب الإنشائي:

لقد قسم البلاغيون الإنشاء إلي إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي .. وقد اعترف بعضهم بأن الثاني ألصق بالنحو، وينقسم إلي: أسلوب التعجب، وصيغ المدح والذم - من مثل: نعم وبئس، وحبذا ولا حبذا - والقسم، وكم الخبرية، وصيغ العقود، والرجاء ونحوها.[١]

أما الإنشاء الطلبي فإنه ينقسم إلي خمسة أنواع: الأمر، النداء، الاستفهام، والتمني، والنهي طبقاً للإحصاء الذي أجراه البحث علي هذه الأنواع الخمسة من الديوان.

وعلي الرغم من قلة استخدام الشاعر لهذه الأنواع فإن عدد مرات استخدامها لدي الشاعر جاء في أكثر من (خمسة وتسعين موضعاً)، وأنها من أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها أو ديناميكيتها، وتجعل للمتلقي نصيباً كبيراً في مشاركته الوجدانية للعمل الأدبي [٢].

وفيما يلي تفصيل لأهم أنواع الإنشاء الطلبي:

أ - الأمر

ويأتي الأمر في أكثر من "اثنين وثلاثين" موضعاً، بنسبة مئوية تصل إلي

---

(١) يري الدكتور رجاء عيد أن الإنشاء الطلبي وغير الطلبي يكون أقرب إلي دراسات النحويين، مع مزيد من التوسع في معرفة الصيغ المختلفة ودلالاتها الفنية حسبما توجد .. انظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص ١٢٠.

(٢) د. الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، نشر منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م، ص ٣٤٩.

حوالي ٣٣,٦٪ من إجمالي الإنشاء الطلبي في أبيات الشاعر. ومن الملاحظ أن الشاعر قد استخدم صيغة فعل الأمر كثيراً دون باقي الصيغ الأخرى كالمضارع المقترن بلام الأمر. أو اسم فعل الأمر، أو المصدر النائب عن الفعل .. لأن الأمر هنا سيخرج عن معناه الأصلي إلي معان أخري غير الوجوب والإلزام .. فمرة يأتي ليفيد الالتماس .. كما قولة من قصيدة "الكوخ": (١)

بَعْثِـرْ عليـه الـدمعَ مـا صـفَّقتْ ... في قلـبَ الألحـانُ يـا شـاعرُ
واحـرقْ لـه الأجفـانَ مـا مـسَّها ... بَـرْحُ الـضَّني والحـزنُ يـا سـاهر
عـرج عليـه سـاعةَ واتخِـذْ ... في ظلـه مـأواكَ يـا عـابرُ
وطـفْ حـوالَيْ ركنـه والـتَمسْ ... نـوَر الهـدي والرشـدِ يـا حـائرُ

ومرة ثانية يأتي ليفيد التمني، كما في قوله من قصيدة "راهبة الضحي": (٢)

افيـضى علـي مهجـتي طُهرِهـا ... وروي بهـا غُلَّـتي الـصاديَه
فـإني إلـي سـرها ظـامئ ... لعـل بهـا رَشْـفةً شـافيَهْ
فهيَّـا خـذي فُلْكهـا واسْـبحي ... علـي لَجَّـةٍ في الـسَّنا قاصِـيهْ

ومرة ثالثة يأتي بمعني النصح والإرشاد؛ كما في قوله من قصيدة القرية الهاجعة: (٣)

فاستفيقي من هجْعَةٍ تخْدع الروحَ ... رؤاهـا بكـلِ طيـفِ فـريَّ
وارشـفي خمـرةَ الـضياء وسـاقي ... موكـبَ الزهـر مِنْ طِلاهـا الشَّهيّ

(١) الديوان، ص ١٥.

(٢) الديوان، ص ١٦٦، ١٦٧. فالتمني هو طلب الأمر المحبوب الذي يرجى وقوعه إما لكونه مستحيلاً، وإما لكونه ممكناً غير مطموع في نيله .. وهذا يعني أن الشاعر كان كثير الآمال والأحلام في دنيا الواقع، ولكنها لا تتحقق إلا في عالم المثل، شأنه شأن شعراء الرومانسية في هذا الأمر.

(٣) الديوان، ص ٥٧، ٥٨. والأرغن: الآلة الموسيقية النفخية.

وارْقَـصِي للنـشيد سلـسلت روحـي نَغمـــا في خيالِـــه العبّقـــريّ
واسْـــمَعي أرغُـــنَ الطبيعـــةِ يُلقـــي وحْـيُ صـدًّا حـك الحبيـبِ الـويْ

بـ النداء:

أما النداء فقد بلغ عدده حوالي "واحد وثلاثين نداءً" بنسبة تصل إلي ٣٢,٦٪ تقريباً من إجمالي الإنشائي الطلبي. وهو من السمات الأسلوبية التي اهتم بها اللغويون وعلماء البلاغة القديمة والحديثة، باعتباره أحد الخطابات الشفوية التي لم يستغن عنها شاعر.

ومن خلال الإحصاء تبدو لنا بعض الملاحظات، والتي من أهمها:

١- إن الشاعر قد استخدم حرفين فقط من حروف النداء، وهي: (يا) وتستخدم لنداء البعيد، وجاءت كثيراً. و (الهمزة) وتستخدم لنداء القريب، وجاءت قليلاً والملاحظ أن استخدامه للهمزة قد تبعه استفهام، بمعني أن الاستفهام لا يأتي فقط مع حرف النداء "الياء" ولكن يأتي مع الهمزة أيضاً، كما في قول الشاعر:[١]

أعابـــدةَ النـــورِ .. مـــا للـــسَّنا أطـــارَ تـــسابيحكِ الـــصابيَهْ؟

كما جاء الاستفهام - في القصيدة نفسها - أيضاً مع حرف النداء الياء، وذلك في قوله: [٢]

ألا يـا ابنـة الزهـرِ كيـفَ ارتَـوَتْ بروُحِـــكِ أعطـــارُه الـــساريهْ؟

(١) الديوان، ص ١٦٥. واقترن النداء هنا مع الاستفهام يأتي في إطار تقوية الخطاب الشفوي لدي الشاعر، مع إثارة انتباه السامع.

(٢) الديوان، ص ١٦٢.

٢- أحياناً يجعل الشاعر قبل النداء أو بعده أسلوب شرط، كقوله في قصيدة الكوخ: (١)

إن هـــبَّ يـــشْدو ســـحراً بينهـــا فـــاحطم مـــزاميرَك يـــا زامـــرُ
أوراح يُزْجـــي أغنيـــاتِ المـــسَا ضُـــيعْتَ يـــا شـــعرُ ويـــا شـــاعِرُ

٣- قد يخرج النداء - أحياناً - عن معناه الأصلي إلي معان أخري تستفاد من سياق الكلام، كالإغراء، والتحسر، والزجر، والتعجب، والاستغاثة، والندبه .. وغيرها.

فمن النداء الذي خرج عن معناه الأصلي إلي معني التحسر، قوله من قصيدة "أحزان الغروب": (٢)

أشْـدوا وأُذْنُ الـوري عـني مُغلَّفَـةُ فيـا لضيعةإنـشادي وتطْـريبي؟
حزينـةُ أنـت يـا روحـي؟ فيـالَهفي كـم هـاج حزنـك إيلامـي وتعْذيبي؟

وقد يخرج النداء أيضاً عن معناه الأصلي إلي معني الندبة؛ وذلك في قول الشاعر من قصيدته "من فم الراعي": (٣)

إذا هاجـــا مـــن البغْـــي فيـــا ويـــلاهُ للعاثِـــرْ

(١) الديوان، ص ١٦، ١٧ في البيت الثاني جمع الشاعر بين الأسلوبين في الشطر الثاني للبيت وهذا يعد - من وجهة نظري عدولاً عن القوالب المورثة في أساليب النداء من الشاعر وهناك أمثلة أخري تؤيد ذلك: انظر الديوان، ص ١٦٤، حيث يقول الشاعر:
أغني لك الحبَّ ياطُهْره ويا قَدْس أو طارِهِ الساميه

(٢) الديوان، ص ١٢٤، ١٢٥، ففي هذين البيتين يبدو أن الشاعر حزين جداً أمام مشهد من مشاهد الطبيعة، ألا وهو مشهد الغروب الذي يجتر الشاعر معه ذكريات الألم والحزن علي وطنه الذي بدده الظلم وحطمه اليأس.

(٣) الديوان، ص ١٠٩. انظر أيضاً ص ٣١: حيث خرج النداء عن معناه الأصلي إلي معني التعجب .. إلخ.

٤- وقد يربط الشاعر صيغة النداء بالتصريع في مطالع القصائد وأحياناً في وسطها، ليحدث بهما نغماً موسيقياً يجذب انتباه السامعين إليه. بالإضافة إلي أن مجيئها في أثناء القصائد لا في مطالعها يشير إلي عدول الشاعر عن القوالب الموروثة في استخدام الشعراء القدامى له.

ففي قصيدة "المساء" ومن خواطر الشاعر في تلك الليلة نسمع نداء الشاعر للطبيعة - التي جعلها الشاعر فتاته المدللة - في لقائهما الذي تميز بالود والحنان من أجل أن يرتشف الشاعر منها زهور اليقين، وليشكو لها همومه وأحزانه .. وذلك في قوله: (١)

هنـــاكَ ألقـــاكِ يـــا فتـــاتي ... في عُزلـــةٍ بّـــرَّةِ التلاقـــي
فأرشـــفُ النـــورَ مـــن طيـــوفٍ ... شـــفافةِ حلْـــوَهِ المـــذاقِ

ج- الاستفهام

وهو النوع الثالث من أنواع الأساليب الإنشائية الطلبية والمهمة لدي الشعراء عموماً؛ وذلك لأنه يلعب دوراً مهماً في إنتاج بعض الدلالات البلاغية التي تخدم النص الشعري. ويبلغ عدده أكثر من "خمسة وعشرين استفهاماً" بنسبة تصل إلي ٢٦,٣٪ تقريباً .. استخدم الشاعر خلالها معظم أدوات الاستفهام، مثل: الهمزة، هل .. متيَ، كَيْفَ، منْ، كِمْ، أيَّ .. إلخ.

والاستفهام في شعر محمود إسماعيل كان له طابعان: الطابع الأول يمثل نموذج النص القديم، الطابع الثاني يحمل صفة المعاصرة أو بمعني آخر العدول عما كان عليه الشاعر القديم.

فالاستفهام في القصيدة العربية كان يمثل واجهة الخطاب المنطوق، ولازمًا

(١) الديوان، ص ٩٨. ولعل لقاء الشاعر بالطبيعة علي هذا النحو يجعلنا نقول إن الشاعر قد تأثر بالمذهب الرومانسي السائد وقتئذ.

من لوازم القصيدة في طور النشأة. وصحبها في أطوار التدوين والكتابة؛ فالشاعر كان مطالباً بأن يخاطب الآخر في مطلع القصيدة خطاباً يحمل طابع المشافهة من جانب، والمساءلة لنفسه ولغيره من جانب آخر [١]

ولكن محمود حسن إسماعيل جدد في لغة الخطاب؛ حيث أنطق عناصر الطبيعة، وجعلها تملك ناصية الحديث ومساءلتها لغيرها، وأنها رمز يحقق به الشاعر أغراضاً فنية داخل قصيدته، ومن ذلك قول الشاعر في بداية قصيدة "السنبلة تغني": [٢]

مَـــنْ لـــه في الأرض مُلـــكُ مثـــل مُلْكِـــي في الكثيـــبِ؟

ولعل التساؤل هذا قد أفاد التعظيم، لما يتحلى به السائل من صفات حميدة؛ حيث الملك والنعيم تحت ظلال نهر النيل العظيم .. الذي يمدها بالطعام والشراب ولذلك كانت الإجابة السريعة علي تساؤله:

مـــوْردي النيـــلُ وزادي مـــن ثـــري النيـــل الخـــصيبِ

ولعل هناك بعض الملاحظات الأخرى علي هذا الاستفهام الأدبي الذي يحمل من المشاعر والدلالات ما يجعله يخرج عن معناه الأصلي إلي معان أخري تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال [٣]. ونكتفي هنا بذكر ملاحظتين مهمتين هما.

---

(١) لغة الخطاب وحوار النصوص، ص ٢٠.

(٢) الديوان، ص ٣ وهذا النوع من الاستفهام يشير أيضاً إلي استحضار الذات، بمعني أن يجعل الشاعر ذاته إنساناً يخاطبه أو يسأله. وهذا الديوان من التعبير أكثر من ذكره شعراء الرومانسية الذين يعبرون عن تجاربهم الذاتية ويربطون في أشعارهم بين الذات الإنسانية ومظاهر الطبيعة .. انظر و ديوان وراءالغمام لإبراهيم ناجي، ص ٢٠٤.

(٣) والمعني الأصلي للاستفهام يتلخص في طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل بأداة خاصة.

الأولى: يأتي الشاعر بالاستفهام - الذي يحمل معني التعجب - قي ثنايا القصيدة لا في بدايتها بأداتين مختلفتين من أدوات الاستفهام في ثلاثة أبيات متتالية، ثم بأداتين أخريين "ما، والهمزة" في بيتين متفرقين، وذلك في قصيدة "راهبة الضحي" علي النحو التالي: (١)

ألا يا ابنةَ الزهرِ كيف ارتوتْ برُوحكِ أعطارُه السّاريَهْ؟
وكيف التقتْ في ضميرِ الشَّذَيَ طيوفُكِ بالنفحة الهامِيَهْ؟
فهل ساورتْكِ شجونُ الهوي فَهِمْتِ بأطيافها السَّاميهْ؟

ثم قوله بعد ذلك:

أعابدةَ النَّورِ ما للسّنا أطارَ تسابيحَكِ الصابيَهْ؟
أصابئة أنتِ تبْغِي الهُدَي ضلالاً بشمسِ الربي الحالِيَهْ؟

الثانية: لعل الاستفهام قد أعان الشاعر - في بعض الأحيان - علي تجسيم مشاهد الطبيعة؛ فمثلاً فى قصيدة "ثورة الضفادع" نري الشاعر قد ربط بين النخيل ومعاني الطهر والعفاف، وجعل من النور منطلقاً لتجسيم مشاهد الطبيعة وخلجات النفس في إطار من المعاني الأساسية المتصلة به .. (٢) ونراه أيضاً في تلك القصيدة يجمع بين تسعة أنواع مختلفة من الاستفهام، قد خرجت بعضها عن معانيها الأصلية إلي معان أخري، كالاستباط، والتعجب .. وغيرهما من المعان التي تشير إلي قيمة الاستفهام في التعبير عن نفس الشاعر الممتلئة بالحزن .. وفي

(١) الديوان، ص ١٦٢، ثم ١٦٥، ١٦٦. علماً بأن مجيء أسلوب النداء مع الاستفهام في البيت الأول قد أكسبه حيوية تركيبية تثير الدهشة والتعجب من لغة الشاعر، وأن تكرار الاستفهام يؤكد علي معني القصيدة ويوضحها.

(٢) انظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٣٥.

ذلك يقول الشاعر: [١]

طـــال في الـــيّمِّ ضلالاســـبْحُهُ فمتي ترسو علي الشطِّ الشَّفينْ؟
ونخيـــلُ فـــضحتْ أظلالُـــه في ثنايـا المـاء طهـرِ الـساجدينْ
أيُّ معـــني في صـــداها كـــامنُ طيَّـرتْ حكمتُـه العقـلَ الـزرينْ؟
لمُ تغْفَـــي والـــدَّنا في صـــحْوةٍ؟ ثـم تـصحو وبنوهـا هامـدونْ؟
لم أفـــني النـــوْر مـــن أعيُنَهـــا صـولةَ النـورَ؟ ورَّدتْهـا الـدجونْ؟
أي ســـرَّ في البلـــي هامـــتْ بـــه غـــاب في طيَّاتـــه لا يـــستبينْ
هـــل تـــسمَّعتِ أســـاه فـــامَّحي منكِ صبرُ كان في القلبِ كمينْ؟
أم توجَّعـــتِ لـــدنيا كلَهـــا صـــخَبُ داوٍ وزيـــفُ وفتـــونْ؟
فعـــلام النـــوحُ في أقبائهـــا ولم الـــضجَّةُ فيهـــا والأنـــينْ؟

د- التمني والنهي

أما التمني فهو طلب حصول شيء علي سبيل المحبة، لكونه مستحيلاً أو لكونه ممكناً غير مطموع في نيله، وهو قليل جداً في شعر محمود إسماعيل ولعل هذا يرجع إلي يأسه من الحياة وعدم تفاؤله في تحقيق ما يصبو إليه في دنيا الواقع في كثير من الأحيان. وإذا أراد تحقيقاً لإمالة فعليه بعالم الخيال، حيث يري ما لا تراه العيون، ويشبع بما حرمت منه في دنياه المريرة.

والملاحظ علي بعض مواضع استخدام الشاعر لأسلوب التمني دخول "يا" التي لنداء مع "ليت" التي للتمني؛ وذلك في قوله: [٢]

يـــا ليـــتَ أنـــي درةُ في الـــضحّي
تتـــساباً في الـــضوْء علـــي مخـــدعِكْ
أوليـــتَ أنَّـــي نـــسمةُ في الـــدَّجي
سيَّرهـــا الليـــلُ علي جبهتـــكْ

(١) الديوان، ص ١٤٤ - ١٤٩.

(٢) الديوان، ص ٦٨. وتمثل نسبة التمني في أبيات الشعر المعنية بالدراسة حوالي ٥,٢٪ .

وما من شك في أن دخول النداء علي التمني يشير إلي رغبة الشاعر الشديدة في تحقيق أمانيه التي يسعى جاهداً للوصول إليها، ولكنه يتصور دائماً أن تحقيقها مستحيل في دنيا الواقع.

وأما النهي فهو - كما يقول البلاغيون - طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه علي وجه الاستعلاء والإلزام .. ويحمل صيغة واحدة هي المضارع المقرون بـ "لا" الناهية الجازمة [١]. بالإضافة إلي أنه قد يخرج عن معناه الأصلي إلي معان أخري تستفاد من السياق وقرائن الأحوال، مثل: الدعاء، الالتماس، التمني، النصح والإرشاد، والتوبيخ والتحقير، والبنيس [٢]. وعلي الرغم من هذا فإن محمود حسن إسماعيل قد أهمل أسلوب النهي إهمالاً تاماً. مستبدلا إياه بالأساليب الإنشائية الأخرى [٣]

هـ ـ الشرط

من الممكن أن يضع البحث أسلوب شرط ضمن أضرب الإنشاء - وإن كان يحمل بين طياته معني الخبر - ولعل السبب في ذلك يرجع إلي أن الشرط ثنائي التركيبي، أي له جملتان: الأولى جملة الشرط، والثانية جملة الجواب، بالإضافة إلي أنه يحمل معاني النصح والتوجيه والإرشاد.

جاء الشرط في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من خمسة وثلاثين موضعاً، بنسبة تصل إلي حوالي ٣٦,٨٪ من جملة الإنشاء الطلبي التي وصل عددها إلي خمس وتسعين جملة إنشائية طلبية، وأن هذه النسبة تفوق نسبة الأساليب الإنشائية السابقة .. وهذا ما دعانا للبحث في هذه القضية المهمة.

---

(١) نقلاً عن: علم المعاني، ص ٨٣. ويمثل النهي حوالي ٢,١٪ من نسبة الإنشاء الطلبي في أبيات الشاعر.

(٢) وأغراض النهي الأخرى يجملها الدكتور رجاء عيد في كتابه فلسفة البلاغة، ص ١٢٢.

(٣) انظر الديوان، ص ١١٩. حيث يقول الشاعر:

ومهدُهُ لا تَسَلُ إن لفه وسنُ عش الهوام وأبياتُ العناكيبِ

ومعلوم لدينا أن أدوات الشرط كثيرة: منها ما يجزم فعلين مثل: إنْ، منْ، ما، مهما، متي، أيان .. وغيرها ومنها نوع غير جازم، وأدواته: إذا، لو، لولا، كلما، لما بمعني حين ..

ومحمود حسن إسماعيل قد استخدم بعضاً من تلك الأدوات، ومنها: "إذا" التي جاء بها في أكثر من نصف العدد الإجمالي لأدوات الشرط المستخدمة .. وهي ظرف للزمان المستقبل. وهذا يشير إلي دلالات بلاغية عظيمة: منها أن الشاعر كان رهين محبسين: حاضر مرير، مملوء بالأحزان، ومستقبل يرجو له أن يكون خيراً من حاضره. وفي ذلك يقول الشاعر في قصيدته "الفردوس المهجور": (١)

إذا شـــامتْ الخلـــدَ في مجـــدِهِ تجـر علـي الخلـد ضـاف البُـرُودْ
إذا اســـتافهُ العاشـــق المـــستهامُ تنـــسَّم ريَّـــاهُ طيـــف العهـــودْ
إذا داعَـــبَ النـــسْمُ أعطافَهـــا تفتَّـــقُ عـــن لؤلـــؤٍ في الخـــدودْ
إذا عـــشقَ النيـــلَ عـــرشُ الـــسماءِ فواديـــه جنَّـــةُ هـــذا الوُجـــودْ

و "إنْ" من الأدوات الشرطية المهمة الأخرى التي تجزم فعلين والمستخدمة بكثرة في شعر الشاعر. ولذلك صدر بها أبيات قصيدته "تبسمي" وكانت مفتاحاً لفهم الكثير من المعاني المهمة والدلالات الرمزية التي امتلأت بها القصيدة. ومن ذلك قوله: (٢)

إن مـــــاتَ زهـــــرُ الفـــــولْ في مزْرعـــــاتِ الـــــوادْ
ولفَّـــــــه أبْريـــــــلْ في منجـــــلْ الحـــــصَّادْ
تبـــــــسَّمي للنيـــــــلْ يزخَـــــــرُ بـــــــالأعوادْ

(١) الديوان، ص ٢٨، ٢٩، ٣٣. انظر استخدام الشاعر لإذا - أيضاً في ص: ٤٦، ٧٩، ١٠٢، ١٠٥، ١٠٩، ١١٠، ١٦١، ١٦٣.

(٢) الديوان، ص ٥٩ - ٦٠.

ثم قوله أيضاً: [١]

إن مـــــــاتَ في المـــــــساءْ نـــــورُ الـــــضُّحي الرفَّـــــافْ
فأرسَّـــــــلي الأضـــــــواءْ مـــــن ثغـــــركِ الـــــشفَّافْ
تمـــــــزُّقُ الظلمـــــــاءْ وتهتـــــــكُ الأســـــــدافْ

والمتأمل في النموذجين السابقين يري أن الشاعر يشكل بنية الشرط كيفما يريد، ويجعلها علي ثلاثة أشكال: الشكل الأول تكون أداة الشرط وفعلها فى الشطر الأول للبيت، ثم جوابها فى بداية الشطر الثاني للبيت نفسه، وهذا ما رأيناه في النموذج الأول. أما الشكل الثاني فتكون الأداة وفعلها في الشطر الأول للبيت ثم يأتى جوابها متأخرا قليلا بعد انتهائه من متعلقات البيت فيكون مثلا فى البيت الثالث، كما رأينا ذلك في النموذج الثاني. وأما الشكل الثالث فتكون مثلا في البيت الثالث، كما رأينا ذلك في النموذج الثاني، وأما الشكل الثالث فتكون الأداة وفعلها وجوابها في أحد شطري البيت كقول الشاعر في آخر قصيدة له في الديوان "راهبة الضحي": [٢]

إذا ظمِئَـــتْ روحُنـــا نرتـــوي بخمـــيرٍ لآلامنـــا آســـيَهْ

ولعل الشكل الثالث أفضل بكثير عند القائمين علي نقد الشعر؛ لأنه في نظم الشعر ليس مألوفاً عند العرب أن تأتي أداة الشرط وفعلها في بيت .. وجوابها في البيت الذي يليه .. وإن أصبح مألوفاً في الشعر الحديث [٣]

---

(١) هناك أمثلة أخري في ص: ١٦، ١٧، ٥٩ ... إلخ.

(٢) الديوان، ص ١٦٣.

(٣) محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علوم البلاغة، تحقيق د. عبد القادر حسين، نشر دار نهضة مصر، د. ت، ص ٢٣. نقلاً عن "شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص ١٠٨.

وهناك استخدام ثالث لأداة الشرط "لو" في قصيدة الكوخ، وسنبلة تغني والتي منها قوله: (١)

لـــو رأي الرَّهبـــانُ طُهّـــري وصـــــلاتي في المغيْيـــــب
هجـــروا الـــدَّيّرَ وخـــروا سُـــجَّدا فـــوق كثـــيبي

ولكن الشاعر في قصيدته "ثورة الضفادع" يأتي بنموذج آخر لهذه الأداة، وذلك بأن يأتي جواب الشرط أولاً قبل الأداة وفعل الشرط، في مثل قوله: (٢)

تتحـــدَّي الليـــلَ في رَهبتـــهِ لـو يُجَلّـي غـامضَ الـسر الكمـينْ

ومن هنا .. يؤكد البحث علي أن بنية الشرط من الأبنية الأسلوبية المهمة التي أكدت علي أن محمود حسن إسماعيل لا يحب أن يكون مقلداً أعمي لغيره من الشعراء، وأنه لا يحب أن يعيش تحت ظلال مذهب معين أو مدرسة فنية بذاتها؛ لأنه كما يقول د. محمد عبد المنعم خفاجي - لا يريد أن يخضع شعره لقالب خاص، ولا لمدرسة مجردة، بل الشعر عنده هو الوجود كله ..." (٣)

(١) الديوان، ص ٧٣.

(٢) الديوان، ص ١٤٥. ولعل الشاعر في هذا النموذج قد تحدي ما تآلف الشعراء عليه من قبل في نظم الشعر كما تتحدي الصفادع الليل رغم رهبته الشديدة.

(٣) د. محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس الشعر الحديث، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩١ م، ص ٢٩١.

جدول رقم (٧)

(جدول لإحصاء الأسلوب الخبري والإنشائي)

نوع الأسلوب	العدد	النسبة تقريباً
أولاً: الخبري	٦٣٠	٪٨٦,٨
ثانياً: الإنشائي (الطلبي)	٩٥	٪١٣,٢
الأمر	٣٢	٪٣٣,٦
النداء	٣١	٪٣٢,٦
الاستفهام	٢٥	٪٢٦,٣
التمني والنهي	٧ (٥+ ٢)	٪٧,٣
الشرط	٣٥	٪٣٦,٨

المبحث الثاني

الاعتراض .. صوره ودلالاته

الاعتراض ومعناه التغيير في تركيب الجملة أو بمعني آخر الفصل بين عنصرين متلازمين، ويحدث هذا الترتيب أو بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزله وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل" (١).

وهناك تعريفات أخري للاعتراض أو الحشو كما يسميه أبو منصور الثعالبى في روضة الفصاحة.

ومن هنا، فإن الاعتراض من الظواهر الأسلوبية المهمة داخل التركيب التي ينبغي البحث عنه وعن صوره المتعددة والتي بلغت حوالي "احدي عشرة صورة" داخل قصائد الشاعر المختلفة في أكثر من "مائة وتسعين بيتاً" من خلال الإحصاء الذي تم حوله .. وقد جاء علي النحو التالي:

١- **الاعتراض بين الفعل والفاعل:** وجاء في أكثر من سبعين مرة. وكان الاعتراض بينهما إما بالجار والمجرور، وإما بالظرف الزماني أو المكاني .. أو بغيرهما. فعلي سبيل المثال يقول الشاعر في قصيدة "الكوخ": (٢)

مـــرَّتْ علـــيهم ســـاريات الـــصَّبا ... يـــنفَح منهـــا الـــسوْسنُ البـــاكرُ
فاســـتيقظوا والكـــوخُ في غفلَـــةٍ ... مـــا دار فيـــه بـــالمنى دائـــرُ
يُلقـــي عليـــه الـــديكُ أرجـــوزةً ... عنَّـــي بهـــا إصـــباحُه الـــسافرُ

ومن خلال الأبيات الثلاثة الماضية يتضح ان الشاعر قد اعترض بالجار

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٢٩٠.

(٢) الديوان، ص ١٨.

والمجرور الفعل وفاعله وذلك في خمسة مواطن متتالية .. وهذا يشير إلى دلالات عظيمة منها: قيمة أصحاب الكوخ - في البيت الأول - حيث تتجه نحوهم رياح الصبا العطرة لتذهب عنهم أحزان أحلامهم التي لم تتحقق بعد. وفى البيت الثالث، يأتي الجار والمجرور أيضا "عليه" ليلقى بظلال أخري نحو الكوخ، فتتجه الأنظار إليه لأنه مفتاح القصيدة والمثير الفني للشاعر في آن واحد، ثم تتتابع الدلالات الأخرى على هذا النحو.

وفى مثال آخر - في القصيدة السابقة - يأتي الشاعر بالجار والمجرور والظرف معا ليعترض بهمة بين الفعل والفاعل؟ وذلك في قوله: (١)

ينْعــى عليــه تحــت جُــنْح الــدجى شــيخ الليــالي بُومُهــا الــصافرُ

٢- **الاعتراض بين الفعل ولمفعول به:** وقد ورد في أكثر من خمسين موضعاً، وكان الاعتراض بالظرف والجار والمجرور أيضا - في أغلب المرات - ومن ذلك قول الشاعر من قصيدته "كنز الذهب الأبيض" (٢)

ذا تــاجُ النيــل فانــدُبْ عنــدَه أمــلَ الفــلاحِ والجُهْــدَ المُــضَاع
وارْثِ للمــسكين عيــشاً أســوداً رانَ في كــوخِ حقــيرٍ مُتــدَاعْ

فالظرف المكاني "عنده" قد لفت به الشاعر الأنظار إلي مدي قيمة النيل وعطائه، ولكن لا يستفيد الفلاح منه بشيء؛ فكان حقاً علي كل مواطن أن يندب حظ الفلاح وجهده الذي يضيع هباء.

ولم يكتف الشاعر بذلك، بل راح إلي "الجار والمجرور" في البيت الثاني - للمسكين - ليضعه بين الفعل ومفعوله ليؤكد بها علي حال الفلاح المسكين التي

(١) الديوان، ص ١٦. وقصيدة الكوخ تمثل نموذجاً قوياً للاعتراض كظاهرة أسلوبية.
(٢) الديوان، ص ٢٦.

آل إليها؛ حيث الفقر، والبؤس داخل كوخ حقير - في مبناه لا معناه - قد تصدعت أركانه، وتحطمت أبنيته.

٣- الاعتراض بين المبتدأ أو الخبر: ويمثل الترتيب الثالث في صور الاعتراض؛ حيث بلغ عدده حوالي "ثلاثين اعتراضاً". وقد كان الاعتراض كثيرا ،ًبالجار والمجرور، والظرف وبالصفة .. وبالجملة الاسمية الحالية قليلاً. ومن ذلك قول الشاعر من قصيدته "شاعر الفجر": (١)

النورُلمـــــا صـــــاحَ في جـــــوِّه هلَّـــل بالأضـــواءِ مـــن فَرْحتِـــهِ

وقوله:

والـــــديكُ لمـــــا رن في ســــطْحِه صـوتُ نـديُ اللحـنِ زاكـي الـنَّغَمْ
كـــبرَّ حتـــى خـــفَّ مـــن صـــدْحِه مـــن نـــام في الكـــوخِ ومـــن لم يـــنم

وقوله:

تلـــكَ النجـــومُ الغُـــرُّ لمـــا رنـــا وطيَّـــر النجـــوي لهـــا نغْمـــةَ
حبـــاتُ نـــورٍ ضـــافياتُ الـــسَّنا جوْهرهـــا اللّهُ لـــه سُـــبْحَةً

وقوله:

هذي الطيورُ البيضُ قد رفرفتْ تعـــانقَ التـــسبيحَ مـــنَ مـــسْجِدِهْ

إن الأبيات السابقة لتعد نموذجاً حقيقياً للاعتراض بين المبتدأ والخبر

(١) الديوان، ص ١٢٨، ١٢٩. انظر أيضاً الديوان: ص ٢٠، ٧٤، ٩٧، ١٢١،١١٧، ١٢٢ .. إلخ.

بالظرف والصفة. حيث أشار في أبياته الأولى إلي قيمة ظرف الزمان "لما" التي بمعني "حين" - والذي كان سبباً في مجيء الخبر، ثم جاء بالصفة في أبياته التالية ليؤكد بها علي علو شأن المبتدأ من ناحية، ولسرعة الالتفات نحو سماع الخبر الذي يتأخر أحياناً، فيكون السامع أو القارئ قد اشتد شوقه إليه. وأظن أن هذه سمة أسلوبية جديدة من سمات التركيب، لدي الشاعر.

٤- **الاعتراض بين الصفة والموصوف:** وقد بلغ عدده حوالي ثلاثة عشر اعتراضاً، وكان الاعتراض بالجار والمجرور، والظرف والمضاف إليه .. واضحاً في قصيدة الشاعر "أحزان الغروب" نموذج لهذه الظاهرة، وذلك في قوله: (١)

وثـورةٍ مـن دخـانِ الكـوخِ فـائرة تغلـي علـي بـائسٍ- في الكـوخِ محـروبِ

وقوله في قصيدة "الكوخ" (٢)

وجنـــــةُ - حولـــــك - غيْـــــسانةُ ريحانُهـــــا منفَتَـــــقُ زاهِـــــرُ
وجـــــدولُ - يرويـــــك - مُغْـــــدَوْدَبُ سَلْـــــسَالهُ مـــــصطَفِقُ زاخـــــرَ

لعل قيمة الاعتراض - بالجار والمجرور (من دخان الكوخ) في البيت الأول - تتضح في أن مصدر تلك الثورة من الكوخ لا من أى مكان آخر .. وتلك إشارة من الشاعر إلي أن ثورة التحرر من ربقة الظلم ستخرج من الكوخ ذاته .. وإنه سيكون سبباً في تطهير أرض الوطن من دنس المستعمر الباغي .. ويأتي الشاعر بالاعتراض نفسه في الشطر الثاني من البيت ليؤكد به علي أن الثورة التي اندلعت كانت من الكوخ .. ومن أجل صاحب الكوخ البائس الفقير. ولعل الفعل يرويك أيضاً وضح قيمة هذا الجدول في عطائه، حيث إنه مصدر الخير على مر الزمان.

---

(١) الديوان، ص ١١٨. انظر القصيدة نفسها، ص ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤.

(٢) الديوان، ص ١٩.

٥- الاعتراض ين اسم الناسخ الحرفي وخبره: والذي ورد في حوالي عشرة أبيات، وكان الحرف الناسخ "كأنَّ" أكثر الحروف الناسخة شيوعاً، بالإضافة إلى أن الاعتراض بالجار والمجرور والظرف كان كثيراً لدى الشاعر ومن أروع الأبيات في هذا الشأن قوله: (١)

وكأن الريحانَ من رونقِ الخُضرَةِ صيغَتْ عيدانُه من زَبْرجَدْ

وقول، من قصيدة "شاعر الفجر": (٢)

وقال: يا هتافُ إني - هنا - أسمعُها منكَ مُنى عفَّةً

فدلالة الاعتراض في البيت الأول واضحة تمام الوضوح .. حيث أضاف الاعتراض "من رونق الخضرة" بهاء عظيما وجمالاً حسياً لروية الريحان حيث إن له عبقاً يشبه الزبرجد الذي لا تضارعه رائحة قط.

أما دلالة الاعتراض - في البيت الثاني- بالظروف فلا تحتاج إلى تأكيد، ولكن يكفى من الشاعر أنه أراد بالظروف "هنا" الاعتزاز بالمكان .. حيث تراب الوطن الغالي لديه ولدى جميع أبناء الوطن المخلصين.

٦- **الاعتراض بين اسم الناسخ الفعلي وخبره:** ويأتي في سبعة مواضع تقريباً .. وكان معظم الاعتراض بالجار والمجرور، مع أفعال ناسخة مختلفة، مثل: "ما" التي بمعني ليس، وكان، وأضحي، وكاد التي هي للمقاربة .. إلخ.

ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر في قصيدة "أحزان الغروب": (٣)

---

(١) الديوان، ص ٧٨. انظر أيضاً: ص ١١٩ البيت رقم ١٣، ص ١٥٨ البيت رقم ٦، ص ١٦٢ البيت رقم ٧، ص ١٦٦ البيت رقم ٤٤.

(٢) الديوان، ص ١٢٩.

(٣) الديوان، ص ١٢٥. ومعني "وكاف الميازيب" أي: فياض الينابيع.

إن كـان فتنتُـه بالنيـلِ مـصطِخباً مـصفَّقَ اللـج وكَّـافَ الميازيـبِ

وقوله أيضاً من قصيدة "ثورة الضفادع": [١]

ونخيـــلُ فَـــضَحتْ أظلالُـــه في ثنايـا المـاء طهـرَ الـساجدينْ

وفي أول بيت من أبيات القصيدة "الناي الأخضر" يقول الشاعر: [٢]

زمَّـارتي في الحقـولِ كـمْ صـدحَتْ فكـدْتُ - مـن فَـرحتي - أطـيرُ بهـا

رنـا لهـا مـن جفـونِ سوْسَـنَةٍ فكـادَ مـن سَـكرةٍ يخاطبُهـا

ويبدو أن الأفعال الناسخة قليلة الاستعمال لدي الشاعر لأن بعضها يدل علي التوقيت، والبعض الآخر يدل علي الاستمرار، وكلاهما يشير إلي الزمن الذي يجهله الشاعر كثيراً في دنيا الواقع. أما في دنيا الخيال فهو أول من يشعر به ويهتم له؛ لأن الزمان هناك يتصف بالخلود والبقاء. وهذا ما أكد عليه البحث سابقاً، أثناء الحديث عن الدلالة الأسلوبية لاسم الزمان.

٧- **الاعتراض بين المفعول الأول والثاني**، وقد جاء ست مرات تقريباً، وكان الاعتراض بالجار والمجرور هو الغالب علي ما جاء به الشاعر. فمثلاً في قصيدة "عند زهرة الفول" يقول: [٣]

وتخـالُ الـضحي - عليـه - بُـرُوداً فُـصلتْ مـن سـنا شـعاعِ وعَـسْجَدَ

وقـدودَ النخيـل قامـات غيـدٍ سـاكراتٍ مـن خمـرة الطَّـلَّ مُيَّـدْ

(١) الديوان، ص ١٤٤.

(٢) الديوان، ص ١٥٥. انظر أيضا: ص ١٢٤، البيت رقم ٥٢.

(٣) الديوان، ص ٧٨.

وقوله أيضاً: [١]

حَسبني من أساها طائراً غرِداً يُلقي أهازيجَه في جَوْفِ مجْدوبِ

واستخدام الشاعر للجار والمجرور (عليه) قد ساعد في رسم صورة جميلة للضحى وهو ملتحف أعواد الريحان، حاضن لها .. ومن هنا تتضح قيمة الاعتراض في البيت الأول بالجار والمجرور.

وأما الاعتراض في البيت الثالث بقوله "من أساها" فيعمق به الشاعر حزنه وآلامه على بيئة نشأ بها، وترعرع في خيراتها لكنها للفضل جاحدة منكرة - على حد قوله - مثله مثل الطائر الذي يغرد في جوف صحراء موحشة، ولكن لا يسمع له أحد .. فيا لضيعة إنشاده وتغريده، وهذا ما نادي به الشاعر في قوله: [٢]

أشدُو وأذْنُ الوري عني مُغلَّفَةُ فيا لضيعة إنشادي وتطريبي
حزينةً أنت يا روحي؟ فيا لَهفي كم هاج حزْنك إيلامي وتعذْيبي؟

٨- **الاعتراض بين فعل الشرط وجوابه:** وقد جاء - تقريباً - خمس مرات؛ مستخدماً الشاعر "إنْ، ومنْ" في أكثر من مرة . والجار والمجرور والظرف هما المستخدمان أيضاً في الاعتراض بين فعل الشرط وجوابه. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الكوخ" التي جاء بها ثلاثة اعتراضات: [٣]

إنْ هب يشْدُو سحراً بينها فاحْطِمْ مزاميرِك يا زامر

---

(١) الديوان، ص ١٢٤ . من قصيدة "أحزان الغروب".

(٢) الديوان، ص ١٢٤.

(٣) الديوان، ص ١٦، ١٧، انظر أيضاً: ص ٥٩، ١٤٢.

ثم قوله:

مـن لم يُقِـمْ مـنهم صـلاةَ الـدَّجي ... في النـوم أدَّاهـا لـه الـسِّاهرُ

ثم قوله:

إن غـابَ نَجْـمُ فـوقهم سـحْرةً ... فهْـوَ علـي أرواحهـم حاضـرُ

٩- **الاعتراض بين الفعل ونائب الفاعل:** وقد ورد في أربعة مواضع تقريباً. ومنها قول الشاعر في قصيدة "الناي الأخضر": (١)

صـبيَّةٍ فوَّفـتْ غلائلُهـا ... وطُـرَّزت - بالنـدي - جلابيُهـا

وأشـرقَتْ في الـصباح لاهيـة ... فكُلَّلَـتْ - بالـسنا - ذوائبُهـا

غنَّيـتُ في ظلِّهـا فهـل سمعـتْ ... لحـني وقـدْ أَرْعِـشَتْ ترائبُهـا

ما أجمل التركيب في الأبيات السابقة؛ حيث جاء الاعتراض بالجار والمجرور في البيتين الأولين بين الفعل الماضي المبني للمجهول ونائب الفاعل (طرزت .. جلابيها، كللت .. ذوائبها)، ولم يأت في البيت الثالث وكأن الشاعر قد ترك لنا حرية التذوق في هذه الأبيات .. والي أيهما نميل ونطرب؟!

ولعل التنوع في التركيب السابق قد نمْ عن قدرة الشاعر محمود حسن إسماعيل في خلق تراكيب لغوية جديدة ومتنوعة حتى لا يسأم الملتقي شعره.

وأظن أن وجود الاعتراض بالجار والمجرور في البيتين السابقين قد ساعد علي رسم صورة بديعة .. أحد عناصرها من الطبيعة .. بالإضافة إلي أن الصورة أصبحت قريبة جداً أمام القارئ، لا يحتاج لفهمها إعمال ذهن أو إجهاد عقل.

---

(١) الديوان، ص ١٥٦. انظر أيضاً: ١٢٨.

وأعتقد بأن اختفاء الاعتراض في البيت الثالث جاء لإثارة الانتباه، والتفكير الجاد حول البحث عن السبب في إنعاش ترائب تلك الصبية الجميلة .. لنصل في النهاية إلي أن لحن الشاعر كان سبباً في وجود هذه السعادة.

١٠- **الاعتراض بين المعطوفين:** وجاء في موضعين تقريباً من قصيدة "راهبة الضحي" حيث قال الشاعر: (١)

تُصلي فتركعُ - فوق الغصون- وتسجُدُ في معْبَدِ الرَّابيه

وقوله:

تعالَيْ نَطِرْ - في سماء الخيالِ- ونهفَ بجنَّتِهِ النائيه

١١- **الاعتراض بين الحال وصاحبها:** وجاء في موضع واحد من قصيدة "القيثارة الحزينة"، حيث يقول الشاعر: (٢)

والعاشقُ البلبلُ في عشه أسرفَ في نجوَي معاميدِهِ

يختال - فوق الغصن - مستلهماً وحي الهوى من روح معبوده

ولعل الاعتراض بظرف المكان "فوق الغصون - فوق الغصن" قد جاء ليؤكد علي أهمية المكان، وأنه عنصر مهم من عناصر الطبيعة لا يمكن إغفاله، أو التعصي عنه .. بالإضافة إلي أن الاعتراض في الأبيات السابقة يشير إلي قضية الإدراك الحسي لدي الشاعر، ووعيه التام بلغته؛ ولذلك يقول الدكتور شفيع السيد: "والحق أننا نلحظ إدراكاً واعياً لدي الشاعر في تلك الفترة المبكرة من حياته لطبيعة اللغة الشعرية، فاللغة التي يستخدمها في قصائد الديوان لغة حسية

(١) الديوان، ص ١٦١، ١٦٢.

(٢) الديوان، ص ٦١.

في المقام الأول. ولا ريب أن استخدام هذه اللغة يعمق الإحساس بالمعني الشعري؛ إذ ينقله من مستوي التجريد إلي مستوي الإدراك الحسي .." [١]

ومن خلال هذا العرض لصور الاعتراض، وإحصاء أهم مواضعه بالديوان يتبين لنا مدي قدرة الشاعر علي امتلاك ناصية اللغة، وبراعته في تركيبها .. وأن هذا سيكون سبباً لنجاح الشاعر في رسم صورة شعرية للطبيعية في ديوانه .. وهذا ما سيتناوله البحث في الصفحات القادمة.

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة ،ص٦٤.