الفصل الأول
السبك

يحتوي على ما يلي:

- توطئة.
- المبحث الأول: وسائل السبك النحوية.
- المبحث الثاني: وسائل السبك المعجمية.
- المبحث الثالث: وسائل السبك الصوتية.
- السبك في شعر الجواهري (تطبيق).

obeikandl.com

obeikandl.com

توطئة

السبك (Cohesion) أول معايير النصية وأهمها، وهو مصطلح من عدَّة مصطلحات تصف الربط النحوي، فقد سُمِّي الاتساق، والربط، والتماسك، والتنضيد [1]، وموضوعه ما يقوم بين مكونات ظاهر النص من ترابط متبادل ضمن سياقٍ لغويٍّ معيَّن، ويعدُّ ـ بالدرجة الأولى ـ معيارًا نحويًّا؛ نظرًا لاعتماد مكونات ظاهر النص بعضها على بعض وفقًا للأعراف اللغوية النحوية [2]، في العلامة الإعرابية، والسياق الجملي، وسائر عناصر التحليل النحوي.

وهذا الترابط الذي يحقِّقه السبك يجعل عناصر بناء النص واردة على صورة وقائع يؤدِّي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي، وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط [3].

ويعدُّ السبك مقاربة نحوية للنص تبحث داخله في الربط بين العلامات اللغوية والعلاقات القائمة بينها، والكلمات في الجمل، وفي مقاطع الجمل، بحثًا عن إعطاء قواعد للتعبيرات المكوَّنة تكوينًا جيدًا، وقواعد تحويل التعبيرات إلى تعبيرات أخرى [4]، أي أنَّ النحو يوضع في خدمة الأسلوب.

السبك إذن ليس صناعةً نحوية شكلية بحتة، ولكنه النحو الذي يضع المعاني والدلالات أول أهدافه ويدير أمر الجملة عليها، ولهذا عُدَّ السبك تابعًا للحبك الذي يُعنى بالروابط

---

(1) انظر: معايير النصية/ 28.

(2) انظر: مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند وولفانج دريسلر، د. إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، ط2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص25.

(3) انظر: النص والخطاب والإجراء/ 103.

(4) علم لغة النص/ 128.

الملحوظة والعلاقات بين المعاني، على النحو الذي عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "... لا يُتصوَّر أن تعرف للفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخَّى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبًا ونظما ، وأنَّك تتوخَّى الترتيب في المعاني وتُعمل الفكر هناك ، فإذا تمَّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها ، وأنَّك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتَّب لك بحكم أنها خدمٌ للمعاني وتابعةٌ لها ولاحقةٌ بها ، وأنَّ العلم بمواقع المعاني في النفس علمٌ بمواقع الألفاظ الدالَّة عليها في النطق"[1].

وجدير بالذكر أن مصطلح السبك وارد بمعناه النصي في تراثنا العربي، يقول أسامة بن منقذ: "وأما السبك فهو أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره"[2]، وهذا حديثٌ مبكِّر عن الخاصية المميِّزة لسبك النص، والتي عبَّر عنها النصيُّون بـ"التتابع الرصفي"، وعرَّفوه بأنه "كل نشاط وكل إجراء غايته رصف عناصر اللغة في ترتيب نسقي مناسب، بحيث يمكن للكلام أو الكتابة أو السماع أو القراءة أن تتم في توال زمني ..."[3].

ويمكن تلخيص أهمية السبك في عدة نقاط، وهي أنه [4]:

- يفيد كثيرًا في اختصار النص، حيث يمكن لمنشئ النص أن يأتي بكلمة واحدة تنشط كمًّا كبيرًا من المعلومات وتحل محلها في النص، كما هو ظاهر في الإحالة مثلاً.

---

(1) دلائل الإعجاز، لأبي بكر عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمد شاكر ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، 2000م، ص53، 54.

(2) البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق د. أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص163.

(3) النص والخطاب والإجراء/ 136.

(4) انظر: معايير النصية/ 32 وما بعدها.

- يعطي الإحساس بأن النص كله جملة واحدة، بسبب التماسك والترابط الشديد بين أجزائه، وتقوم وسائل السبك المختلفة بإحداث هذا الترابط.

- يؤدي إلى الفهم الصحيح للمفردات، فمن المعلوم أن المعنى المعجمي لمفرد ما يُحدَّد عن طريق السياق والنص الذي ورد فيه، ودلالته قابلة للتشكل والتغير حسب سبكه في السياق النحوي.

- يفرق بين ما هو نص وما هو غير نص، لأن السبك بما يُحدثه من ربط بين الجمل المتوالية هو مناط النصية، وبانعدامه لا تكون الجمل المتوالية نصًّا، وهو ـ بناءً على ذلك ـ أحد محاور الجملة الصحيحة نحويًّا، والتي هي [1]:

1- الوظائف النحوية التي تقوم بينها علاقات أساسية تمد المنطوق بالمعنى الأساسي.

2- المفردات المختارة لشغل الوظائف النحوية المشار إليها.

3- العلاقات الدلالية المتفاعلة بين العنصرين السابقين.

4- السياق الخاص ـ بنوعيه: اللغوي وغير اللغوي ـ الذي ترد فيه الجملة.

---

(1) انظر: النحو والدلالة/ 52.

obeikandl.com

المبحث الأول
وسائل السبك النحوية

يحتوي على ما يلي:

- الإحالة.
- الربط بالأدوات.
- التضام.
- التحديد.

obeikandl.com

obeikandl.com

وسائل السبك النحوية

من المعلوم أنَّ الوظائف النحوية تمدُّ الجملة بالمعنى النحوي الأولي ... والجملة التي ينكسر فيها النظام النحوي انكسارًا غير مسموح به مطلقًا في المستوى اللغوي المعين لا تعد جملة صحيحة مطلقًا، لا نحويًا ولا دلاليًا، فالصحة الدلالية هنا مشروطة بالصحة النحوية [1]، وما دام الانكسار حاصلاً والصحة النحوية والدلالية مفقودة فلا مجال على الإطلاق للحديث عن النصيَّة.

ورغم أن السبك يهتم على وجه الخصوص بالترابط الملفوظ ـ لا الملحوظ ـ إلا أن النحو المقصود في إمداد السبك بمفاهيمه ليس هو النحو التقليدي المعهود، ولكنه النحو الدلالي [2]؛ نظرًا لكون التماسك اللغوي للنص مرتكزًا على علاقات الربط النحوية والدلالية بين جمل النص [3].

ويعالج السبك بهذا المفهوم عدَّة قضايا نحوية داخل النص ـ وهي ما نحن بصدد دراسته في هذا المبحث ـ كالإحالة بالعناصر الإشارية والضمائر، والحذف، والاستبدال، والربط بالأدوات المختلفة، والتضام، والتحديد، ويقصد في كل ذلك إلى إظهار ما تحدثه هذه العناصر اللغوية من تحقيق للربط بين العناصر البنائية في ظاهر النص.

---

(1) النحو والدلالة/ 58.
(2) انظر: النص والخطاب والإجراء/ 299، 300.
(3) التحليل اللغوي للنص/ 189.

obeikandl.com

الإحالة

يتألف النصُّ من عددٍ من العناصر، ويرتكز انسجامه ووحدته عليها وعلى شبكة العلاقات بينها، وتشكِّل الروابط المختلفة جزءًا أساسيًّا من هذه العلاقات؛ إذ إنها وسائل لغوية تعمل على تنظيم عناصر النصِّ وتماسك البنية التي تجمعها [1].

والإحالة بشكلها العامِّ هي "عَوْد الضمير وما يقوم مقامه من إشارة أو أداة تعريف أو إعادة لفظ أو معنى" [2]، ويبدو لي أن الكلمة المفتاحية للإحالة هي كلمة (العَوْد)، فالعَود هو الوسيلة الرابطة التي تتبنَّاها الإحالة، فأي عنصر نصي لا يُفهِم معناه إلا بالرجوع إلى عنصرٍ آخر فهو داخل تحت مفهوم الإحالة.

ولهذا كانت الإحالة وسيلة جامعة لكثير من نماذج الربط، كاستخدام الضمائر وأسماء الإشارة والموصولات وغيرها، وتعتبر من أهم وسائل السبك النحوية؛ لأنها تصنع ربطًا معنويًّا وتماسكًا دلاليًّا ملحوظًا، وتساعد على تحفز المتلقي وتلفت انتباهه إلى العلاقة المعنوية بين السابق واللاحق [3].

وتعدُّ الروابط الإحالية قسمًا مهمًّا لإيجاد الاتحاد بين عناصر النص، وتكمن أهمِّيَّتها في أمرين [4]:

---

11) انظر: دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، د. سعيد حسن بحيري، القاهرة، مكتبة الآداب، 1426هـ - 2005م، ص96.

(2) الموقعية في النحو العربي/ 204.

(3) الإحالة في نحو النص، دراسة في الدلالة والوظيفة، د. أحمد عفيفي، بحث منشور في كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية بكلية دار العلوم، 1426هـ ـ 2005م، 2/ 524، 525.

(4) انظر: السابق.

1- الاقتصاد والثبات المعنوي، وذلك بسبك العبارات لفظيًّا دون إهدار لترابط المعلومات الكامنة تحتها.

2- الدقة الدلالية، فهي رابطة بين أجزاء النص المتباعدة مع تجنب التكرار الذي قد يؤدي إلى اللبس أو الغموض.

وتبدو أهمِّيَّة العناصر الإحالية واضحةً جليَّة في تحقيق مطلب التماسك لأيِّ نصٍّ طال أو قصر، فلو اتخذنا الضمائر تطبيقًا لذلك في قولنا: (ذهب محمَّدٌ إلى مدرسته، وفهمَ محمَّدٌ دروسه، وقابل محمَّدٌ أصدقاءه)، فهذه جملٌ متتابعة، إلا أنَّها ليست بنص، والتفكُّك في سبكها واضح، وتبدو وكأنَّ كل جملة منها تتحدَّث عن شخص مختلف، أمَّا إذا أردناها نصًّا مسبوكًا فلا مناص من أن نقول: (ذهبَ محمدٌ إلى مدرسته، وفهمَ دروسَهُ، وقابلَ أصدقاءَه)، فالترابط اللفظي والمعنوي الذي أحدثته الضمائر هو الذي نقل الجمل إلى دائرة النصيَّة.

ومن المهمِّ هنا أن أبيِّن التقسيم الَّذي اتَّبعته في دراسة الإحالة، فقد أدخلت الاستبدال والحذف تحت مفهوم الإحالة، وبذلك أصبح من وسائل السبك النحوية تحتها ثلاثة موضوعات، وهي:

1- الإحالة بالعناصر الإحالية، وهي ذلك القسم من الألفاظ الذي لا يملك دلالة مستقلة، بل تعود دلالته إلى عنصر أو عناصر أخرى ملفوظة أو ملحوظة، ويبرز منها: الضمائر، والإشاريات، والموصولات، والظروف، وكلُّها ـ كما نلاحظ ـ عناصر لفظية تقوم بدور الموصِّلات بين عناصر النص.

2- الإحالة بالاستبدال، والاستبدال عملية تنقُّل بين التعبيرات اللغوية، وهو نوعٌ مخصوص من الإحالة لا يقع إلا داخل النص، وبما أنَّ فيه عنصرين مرتبطين

ببعضهما (مستبدل، ومستبدل به) فهو ضربٌ من الإحالة، غير أنه يتجاوز العناصر الإحالية المبهمة إلى عناصر أخرى.

3- الإحالة بالحذف، وقد آثرت إدخال الحذف تحت مفهوم الإحالة لأنّه في منتهى الأمر مرتبطٌ بها، فالمحذوف إمّا أن يُفهم من سياق الكلام وهنا يكون الحذف إحالة على العناصر السياقية التي عوّضت غياب العنصر المحذوف وأفهمت المعنى، وإمّا أن يُفهم من أصل التركيب النحوي فيكون إحالةً من البنية السطحية للنص إلى بنيته التركيبية العميقة.

obeikandl.com

obeikandl.com

الإحالة بالعناصر الإحالية

(الإحالة) تعبيرٌ حديثٌ لم يرد في مصنفات النحو القديمة، ولذلك سأعرِّج ابتداءً على معناه اللغوي والاصطلاحي، فالإحالة أصلُها في اللغة مصدرٌ للفعل (أحال) من المادة اللغوية (حول)، ودلالتها العامة التغيُّر والتنقُّل، نقرأ في مختار الصحاح مثلاً: "والتحوُّل: التنقُّل من موضع إلى موضع ...، وأحال عليه بدَينه، والاسم: الحوالة ...، ورجلٌ حَوِل بوزن (سكر): أي بصيرٌ بتحويل الأمور"[1]، وفي اللسان: "وفي حديث خيبر: فحالوا إلى الحصن، أي تحوَّلوا، ويروى (أحالوا)، أي أقبلوا عليه هاربين، ... ويقال: أحلت فلانًا على فلان بدراهم أحيله إحالةً وإحالاً"[2].

ولابن فارس في الأصل اللغوي (حول) نصٌّ معبِّر عن الإحالة، يقول: "الحاء والواو واللام أصلٌ واحد، وهو تحرُّكٌ في دَوْر"[3]، ولعلَّ هذا الأصل يهمُّنا أكثر من غيره في معرفة مفهوم الإحالة؛ فنحن بصدد تحرك الدلالة بين عدة عناصر لغوية يقوم أحدها مقام الآخر.

وإذا فهمنا معنى الإحالة في الاصطلاح النصِّي عرفنا وجه التوافق بينه وبين المعنى اللغوي، فقد عُرِّفت الإحالة بأنَّها: "العلاقة القائمة بين عنصر لغوي يطلق عليه (عنصر علاقة) وضمائر يطلق عليها (صيغ الإحالة)، وتقوم المكونات الاسمية بوظيفة عناصر العلاقة أو المفسر أو العائد إليه"[4].

---

(1) راجع: مختار الصحاح (حول).

(2) لسان العرب (حول).

(3) معجم مقاييس اللغة، لابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، بيروت، دار الجيل، 1411هـ - 1991م، جـ2 ص121.

(4) دراسات لغوية تطبيقية/ 98.

كما عُرِّفت بأنها "العلاقة بين (العبارات) و(الأشياء والأحداث والمواقف) في العالم الذي يُدلُّ عليه بالعبارات"[1].

وقيل عن العناصر الإحالية: إنَّها "قسمٌ من الألفاظ لا يملك دلالةً مستقلَّة، بل يعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب"[2].

الأمر إذن بيِّن، ففي الاصطلاح كما في اللغة هناك شيئان أحدهما منقولٌ عن الآخر ومشيرٌ إليه ورابطٌ به، هناك عملية تحرك دلالي لها طرفان داخل النص: محيل، ومحال إليه، وواضحٌ أنَّ عمليَّةً كهذه ضليعة في إحداث التماسك والترابط بين عناصر النص؛ حيث يمد الربط الإحالي جسور الاتصال بين الأجزاء المتباعدة في فضاء النص، إذ تقوم شبكة من العلاقات الإحالية بين العناصر النصيَّة، فتجتمع في كلٍّ واحدٍ ـ مكوَّن من تلك الأجزاء ـ عناصره متناغمة[3].

هذا عن حقيقتها وتعريفها، أما وظيفة العناصر الإحالية في اللغة فيرى بعض الباحثين أنَّها على قسمين، القسم الأول يقوم بوظيفتين في اللغة:

أحدهما: أنها تشير وتعيِّن المشار إليه في المقام الإشاري، فهي غير ذات صلة بما يخرج عن مقام ورودها، ويكتفي سامعها بها في تحليلها.

والآخر: أنها تعوِّض المشار إليه، فتحيل عليه وترتبط به، وفهمها رهين استحضار ذلك المشار إليه استحضارَ عهد أو إدراك حس أو غيره.

---

(1) النص والخطاب والإجراء/ 320.
(2) دراسات لغوية تطبيقية/ 99.
(3) انظر: دراسات لغوية تطبيقية/ 98.

أما القسم الثاني فيكتفي بوظيفة التعويض، كالأسماء الموصولة مثلاً، وهذه يزدوج دورها كذلك ولكن من زاوية أخرى؛ إذ أنها تعوِّض وتربط ربطًا تركيبيًّا، وهي بحكم إبهامها تحتاج إلى صلة تفسرها [1].

ولكي توصف الإحالة بالصحة لا بدَّ أن يتوفر فيها أمران [2]:

1- أحدهما: التطابق بين المحيل والمحال إليه من حيث اللفظ والمعنى، إفرادًا وغيره، وتذكيرًا أو تأنيثًا، ...

2- والآخر: وضوح الإحالة وعدم غموضها، بأن لا يمكن عود الإحالة إلا إلى المحال إليه المقصود من منشئ النص.

وهاهنا تنبغي الإشارة إلى أركان عملية الإحالة، حيث تعتمد على وجود:

1- عنصر لغوي، ويسمى (عنصر علاقة)، و(عنصر إشارة)، وتقوم به المكونات الاسمية، وهي بمثابة (المفسَّر) أو (العائد إليه).

2- ضمائر، ويطلق عليها (صيغ الإحالة) أو (المحيل) أو (العناصر الإحالية)، وهذه الوظيفة ليست مختصة بالضمائر، بل إن عناصر لغوية مركبة تقوم بها، وتوسِّع من مفهوم الإحالة، مثل: (تبعًا لذلك)، (وفقًا لذلك)، (حسب ذلك)، أيضًا تستعمل (إذ)، (حيث) في الإحالة، وهي من الظروف في نحو الجملة [3].

---

(1) دراسات لغوية تطبيقية/ 99، نقلاً عن: نسيج النص، للأزهر الزناد.
(2) انظر: الإحالة في نحو النص 2/ 531.
(3) انظر: دراسات لغوية تطبيقية/ 98، 99.

ومما يظهر فيه تنوُّع صيغ الإحالة قول الله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱذۡكُرُواْ نِعۡمَةَ ٱللَّهِ عَلَيۡكُمۡ إِذۡ جَآءَتۡكُمۡ جُنُودٞ فَأَرۡسَلۡنَا عَلَيۡهِمۡ رِيحٗا وَجُنُودٗا لَّمۡ تَرَوۡهَاۚ وَكَانَ ٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرًا . إِذۡ جَآءُوكُم مِّن فَوۡقِكُمۡ وَمِنۡ أَسۡفَلَ مِنكُمۡ وَإِذۡ زَاغَتِ ٱلۡأَبۡصَٰرُ وَبَلَغَتِ ٱلۡقُلُوبُ ٱلۡحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِٱللَّهِ ٱلظُّنُونَا . هُنَالِكَ ٱبۡتُلِيَ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ وَزُلۡزِلُواْ زِلۡزَالٗا شَدِيدٗا ﴾[1]، حيث نلمس مناطق الربط في الآية بـ(إذ) التي تكررت ثلاث مرات، ثم في اسم الإشارة (هنالك) الذي أتى مجمِّعًا للصيغ السابقة، ورافدًا مهمًّا من روافد السبك في هذه الآيات الكريمات.

وقد كثرت أقسام الإحالة بشكل كبير، وذلك لتعدُّد مرجعيَّات التقسيم، فهي تقسَّم بشكل عام وفق مكان المحال إليه إذا ما كان داخل النص أو خارجه فتكون داخليَّة أو خارجيَّة، والإحالة الداخلية تقسَّم وفق نوع المفسِّر إلى إحالة معجمية وإحالة مقطعيَّة، وتقسَّم وفق اتجاه الإحالة إلى قبلية وبعديَّة، ووفق المدى الفاصل بين العنصر الإحالي ومفسره إذا ما كان قريبًا أو بعيدًا، وسأعرض لهذه التقسيمات باختصار[2].

فالتقسيم العام للإحالة يجعلها على قسمين:

1- إحالة داخلية، تحيل إلى ما هو داخل النص.

2- وإحالة خارجية، تحيل إلى ما هو خارج النص.

ومن الإحالة الداخلية قولنا مثلاً: (اطرق الحديد وهو ساخن)، فالعنصر الإحالي (هو) راجع إلى عنصر إشاري داخل النص هو (الحديد)، وهذا عنصر جزئي، وقد يكون المحال إليه

---

(1) سورة الأحزاب، الآيات 9- 11.

(2) انظر في أقسام الإحالة وأنواعها: الإحالة في نحو النص 2/ 543، دراسات لغوية تطبيقية/ 103، معايير النصية/ 37، مدخل إلى علم لغة النص/ 24.

عنصرًا إشاريًّا كلّيًا، كما في قولنا مثلاً: (جاء الموظف متأخرًا، رثَّ الثياب، وتشاجر مع زملائه فور وصوله، وهذه عادته)، فعنصر الإحالة (هذه) راجع إلى الجمل السابقة كلها، لا إلى مفرد أو عنصر جزئي في النص.

أما الإحالة الخارجية فالمفسَّر فيها عنصر غير لغوي يقع خارج النص، فهي إحالة على غير مذكور، وهي مرتبطة بأنواع محدَّدة من النصوص، وتحتاج أحيانًا إلى جهد أكبر للكشف عنها وإيضاح كيفيتها، وغالبًا ما يدل السياق أو المقام الخارجي عليه، بل يمكن أن يكون المقام ذاته هو المفسَّر الذي يحيل عليه المتكلِّم بعنصر لغوي يحويه النص، فلو قال قائلٌ مثلاً: (هذا ظلم!) من غير أن يكون (هذا) ردًّا على كلام سابق فالعنصر الإحالي (هذا) مرتبط بعنصر إشاري غير لغوي يُستفاد من المقام، كأن يكون ـ مثلاً ـ إيذاءً جسديًّا أو معنويًّا وقع على القائل في مقام القول.

ووفق نوع المفسَّر تقسَّم الإحالة إلى إحالة معجميَّة وإحالة مقطعيَّة:

1- فالإحالة المعجميَّة تتمثَّل في كون وحدة معجمية مفردة ـ تدل على ذات أو مفهوم مفرد ـ هي المحال إليه.

2- والإحالة النصيَّة تتمثَّل في كون المحال إليه مقطعًا أو جزءًا من النص.

أما التقسيم وفق اتجاه الإحالة فهو قائم على ملاحظة التتابع الأفقي لعناصر اللغة في النص، وعليه تكون الإحالة:

1- قبلية، أي يقع العائد فيها قبل عنصر الإحالة، وتسمى (الإحالة إلى سابق أو متقدِّم)، فهي " إحالة بالعودة "، وتمثل أكثر أنواع الإحالة دورانًا في الكلام [1]، ومن اليسير ملاحظتها كما في الأمثلة السابق ذكرها.

---

(1) انظر: النص والخطاب والإجراء/ 327.

2- بعديَّة، وهي عكس السابقة، يقع العائد فيها بعد عنصر الإحالة، وتسمى (الإحالة إلى لاحق أو متأخر)، ويدخل فيها ضمير الشأن، ومن أمثلتها ما يشيع في التقارير الإخباريَّة من مثل قولهم: (في خطابه الذي ألقاه في وقت مبكر صباح اليوم، أكد الرئيس ...).

وأخيرًا تقسَّم الإحالة وفق المدى الفاصل بين العنصر الإحالي ومفسِّره إلى نوعين:

1- إحالة ذات مدى قريب، حيث تكون المسافة الفاصلة بين العنصر الإحالي والمفسر قصيرة، لا تتعدى حدود الجملة الواحدة.

2- إحالة ذات مدى بعيد، وفيها تطول المسافة بين العنصر الإحالي والمفسر، وتتجاوز حدود الجملة الواحدة، وهي مفيدة في ربط النص بشكل كبير، إلا أنها تتطلب قدرًا من الانتباه حتى لا تتحوَّل إلى أداة للتشتيت.

أنتقل بعد هذا إلى دراسة الإحالة عن طريق العناصر الإحالية في شعر الجواهري، بإيراد نموذج لكل وسيلة من وسائل الإحالة.

فأبدأ أولاً بوسيلة (الضمائر)، حيث تُعدُّ دراسة حركة الضمائر على سطح النص إحدى الوسائل الإجرائية لدراسة النصوص والتي تعد بمثابة مفاتيح لمغاليقه ووسائل لاستكشافه، حيث تُدرس الضمائر من جهة ورودها وتنوُّعها بين متكلم ومخاطب وغائب، وغلبة بعضها في النص على البعض الآخر، والتحوُّل الذي يتمُّ بينها، واحتواء بعضها للبعض الآخر، فحركة الضمائر تعكس الحركة الدلالية للنص إضافة إلى ما تقوم به من الربط بالإحالة لتعزيز التماسك النصي [1].

(1) انظر: الإبداع الموازي/ 177، 178.

وقد لفتت نظري من صور الإحالة بالضمائر في شعر الجواهري قطعة بعث بها الشاعر إلى الدكتور مهدي المخزومي يهنئه بالشفاء، يقول فيها [1]:

أبا مهنَّد، لا آذتك نازلةٌ ... ولا تخطَّت إلى عليائكَ العللُ
ولا خلت منكَ سوحُ الفضل عامرةً ... بها إذا غبت عنها ساعةً خللُ
وظَلتَ كالفجر، ضوءٌ منك منطلقٌ ... يهدي العصور، وهديٌ منكَ مقتبلُ

وأرصد ورود الضمائر في القطعة على النحو التالي:

- فيها سبعة ضمائر متَّصلة للخطاب (آذتكَ ـ عليائكَ ـ منكَ (3) ـ غبتَ ـ ظلتَ)، في مقابل خمسة ضمائر فقط للغيبة، ولا تعود إلى الدكتور (آذت ـ تخطَّت ـ خلت ـ بها ـ عنها)، وكثرة ورود ضمائر الخطاب هنا موافق للمقام، خاصة وأن الخطاب مقترن بالتهنئة، وهي ممتزجة بمحبة الشاعر وإعجابه بذلك العالم، وقد تنوَّعت الضمائر في اتِّصالها؛ حيث اتَّصلت بالأسماء والأفعال والحروف، وتنوَّعت أيضًا في مواقعها الإعرابيَّة.

- بدأ الشاعر القطعة بذكر دليل على العنصر الإشاري (أبا مهند)، وهنا يعتبر دليلاً على العنصر الإشاري وليس هو نفسه، فالعنصر الإشاري العائد إليه الإحالات كلها واقعٌ خارج النص (وهو شخص الدكتور مهدي المخزومي)، والنداء دليلٌ عليه[2]، والمفسِّر هنا (أبا مهنَّد) المنادى هو الدعامة الأساسيَّة للقطعة بشكل واضح، أما من جهة اللفظ فلكثرة ورود الضمائر وسيلةً للإحالة إليه في القطعة،

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 1026.

(2) "ضمير المتكلم والمخاطب بطبعهما لا يحيلان إلى مذكور سابق، ويتطلب استعمالهما معرفة سابقة بطرفي الاتصال، وإن كان ذلك يتم بصورة مباشرة في الحديث أكثر مما يتم في الكتابة"، النص والخطاب والإجراء/ 333.

وأمَّا من جهة المعنى فلأن المفسِّر هو محور القطعة، والذي دارت حوله معانيها الجزئيَّة، ولهذا احتلَّ الصدارة في النص.

- جميع الإحالات باستعمال الضمائر هنا تنتمي إلى الإحالة الخارجية.

وما دام الحديث هنا عن الضمائر في نطاق الإحالة فهناك حالة من حالات ورود الضمائر يجب الحديث عنها؛ نظرًا لكونها تمثِّل قسمًا مستقلاً من أقسام الإحالة وهو (الإحالة البعدية)، وأعني هنا عود الضمير على المتأخر.

وعود الضمير على المتأخِّر مخالفٌ لأصل ورود الضَّمائر، " فالضمير عادةً ما يفسره ظاهر يتقدم عليه، وهو يحيل عليه "[1]، ولهذا تحرَّز النظام النحوي من عود الضمير إلى متأخر في اللفظ والرتبة، وحدَّد جوازه بسبعة مواطن[2]، هي باختصار:

1- أن يكون الضمير مرفوعًا بـ(نعم) و(بئس) ولا يفسَّر إلا بالتمييز.

2- أن يكون مرفوعا بأول المتنازعين المعمل ثانيهما.

3- أن يكون مخبرًا عنه فيفسِّره خبره.

4- ضمير الشَّأن والقصَّة.

5- أن يجرَّ بـ(رُبَّ) مفسَّرًا بتمييز.

6- أن يكون مبدلاً منه الظاهر المفسر له.

7- أن يكون متصِّلاً بفاعلٍ مقدَّم ومفسِّره مفعولٌ مؤخَّر.

---

(1) دراسات لغوية تطبيقية/ 125.

(2) انظر: مغني اللبيب/ 635.

وقد عدَّ ابن هشام من خصائص الشِّعر في باب الفاعل عود الضمير على المتأخر في اللفظ والرتبة، مخالفًا للأخفش وابن جني والطوال وابن مالك في إجازتهم له شعرًا ونثرًا [1].

ومن نماذج ورود عود الضمير على متأخر في شعر الجواهري قوله في (رثاء عبد الناصر) [2]:

لاهُمَّ عفوَكَ، إنَّنا من قلَّةٍ خُلِقَتْ لتعطيَ حقَّها الأشياءَ

فقوله: (لتعطيَ حقَّها الأشياءَ) أصله التركيبي (لتعطيَ الأشياءَ حقَّها)، وهو من عود الضمير على متأخر في اللفظ والرتبة، وليس هذا من المواضع المعدودة لعود الضمير على المتأخر، لكن الإحالة مفهومة من غير لبس، والقافية هنا موجِّه قوي للتركيب وهي التي فرضت هذا الترتيب؛ لكونها همزة مفتوحة ولفظ (الأشياء) محتوٍ عليها، ولعلَّ لغة الشعر تتَّسع لمثل هذا وأكثر.

ومِمَّا يبرز دور القافية في استعمال الجواهري لعود الضمير على المتأخر أيضًا قوله [3]:

على مجلسي ما دمت حيًّا أخطُّها وفي مرقدي إن متُّ خُطُّوا نصائحي

حيث العنصر الإشاري (نصائحي) هو لفظ القافية الذي رصده الشاعر لهذا البيت، فالإحالة إليه من كل المواضع السابقة داخل البيت واردة.

وفي شعر الجواهري مواضع عديدة للإحالة على المتأخر الواقع كلمةَ القافية كالنموذجين السابقين؛ نظرًا لأنَّه كان كثيرًا ما ينصب القافية ثم يبني عليها البيت.

---

(1) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري، ط5، بيروت، دار الجيل، 1979م، 2/ 125.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 945.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 120.

أمَّا وسيلة (أسماء الإشارة) فيمكننا أن نلاحظ أن ورود أسماء الإشارة في السياقات اللغوية المختلفة لا يخرج عن حالتين:

فهي إما أن تكون إشارة تعيين، بمعنى أن المشار إليه تمكن ملاحظته في السياق اللغوي، فهي رابطة به عن طريق الإحالة الداخلية، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿أَجَعَلَ ٱلْآلِهَةَ إِلَٰهًا وَٰحِدًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَىْءٌ عُجَابٌ﴾ [1]، أي إن هذا الجعل، والمشار إليه هنا مصدر متصيَّد من الكلام السابق.

وإمَّا أن تكون إشارة تعويض، أي أنها تأتي تعويضًا عن المشار إليه ، ويجب الرجوع إلى السياق ـ غير اللغوي ـ لمعرفته والربط به، وهاهنا تنتمي الإشارة إلى نوع الإحالة الخارجية، ومنها أن يسأل سائل: (ما هذا؟)، ومعرفة المشار إليه هنا رهنٌ باستحضاره عهدًا أو إدراكه حسًّا.

وقد لاحظت قلة ورود الإحالة بأسماء الإشارة في شعر الجواهري[2]، ولذلك ملمحٌ نصّي عام، فاسم الإشارة لا يُفهم إلا من خلال ما يرتبط به، ويطلق عليه في عرف النحاة "المبهم" [3] ، فليس لنا أن نتوقَّع في شعر الجواهري ـ الفصيح، طويل النفس، متنوِّع الأسلوب ـ كثرةً ملحوظة لذلك المبهم.

ومن نماذج الإحالة بأسماء الإشارة في شعر الجواهري قوله في (أنغام الخطوب)[4]:

---

(1) سورة ص، الآية 5.

(2) ومع هذا فهي تظهر بكثافة في بعض القصائد، كما في (المقصورة) ص480.

(3) أسرار العربيَّة، لأبي البركات الأنباري، تحقيق محمَّد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ص298.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة/ 316.

ثقافة الشعب قل لي أين تَنْشُدها ... أفي الصحافة مزجاةً أم الكتبِ
هذي كما اندفعَت عشواءُ خابطةٌ ... وتلك فيما حوتْ حمَّالةُ الحطبِ

والحديث هنا عن (هذي) و(تلك) في البيت الثاني، واستعمال الجواهري لها وسيلةً للإحالة كما يلي:

- الإحالة هنا وسيلة مهمَّة للسبك وتحقيق النَّصيَّة؛ فقد مثَّلت في مجملها رابطًا بين البيتين، وداعمًا للتضمين الجميل بينهما.
- ارتبطت الإحالة هنا بوسيلة بديعيَّة هي اللف والنشر، حيث ذكر الصحافة والكتب أولاً ثم أتبع بالإشارة إليها وذكر أحوالها.
- توفَّر في الإحالة هنا التطابق بين المحيل والمحال إليه من حيث القرب والبعد، حيث أشار بـ(هذي) إلى الصحافة وبـ(تلك) إلى الكتب.
- تنتمي الإحالة هنا إلى الإحالة الداخلية، المعجمية، القبليَّة، ذات المدى القريب.
- ارتبطت الإحالة في هذا الموضع أيضًا بالتداخل النصِّي مع القرآن الكريم (في قوله: حمالة الحطب)، ومع معلقة زهير ابن أبي سُلمى (في قوله: عشواء خابطةٌ).

نأتي إلى ذكر استعمال (الموصولات) وسيلةً للإحالة، وللموصولات بين وسائل الإحالة مكان خاص، فهي قسمٌ خاص من عناصر الإحالة، وفي حين تأتي وسائل الإحالة (كأسماء الإشارة والضمائر) معيِّنة للمحال إليه أو معوضة عنه، نجد الموصولات لا ترد إلا معوِّضة عن المحال إليه، وكونها للتَّعيين غير وارد [1]، كما أنَّها مبهمة تفتقر إلى ما يفسرها ويتمِّم

(1) انظر: دراسات لغوية تطبيقية/ 99.

معناها، وتقوم الصلة بهذا الدور سواء كانت ملفوظة أو منويَّة [1] .

ومن نماذج ورود الأسماء الموصولة وسيلةً للإحالة في شعر الجواهري قوله في (رسالة)[2]:

مَـن مبلـغٌ عنِّـي رسـالـة مـوجـدٍ كَلِـفٍ إلى الـرشـأ الأغـنِّ محمَّدِ
خـادعـتني باللَّـحـظ منكَ فصـدتني ولقد يعزُّ على سـواك تصـيُّدي
ولـقـد ذكـرتـك والكـؤوس مـرنَّـةٌ والصـحب بين مصرَّعٍ ومعربدِ
وجـذبـتـني وأنـا الـبـعـيـد تـنـاولاً وبريتني بـريَ الـحديد بـمـبردِ
وغمزتَ للساقي وقلت له ادع لي باسـم الذي أهـوى ولا تـتـردَّدِ
وإذا خـشـيتَ الـمرجـفين فغنِّ لي (مـن آل ميَّة رائـحٌ أو مغـتدِ)

ففي قوله: (باسم الَّذي أهوى) إحالة باستعمال الموصول (الذي)، على النحو التالي:

- تنتمـي الإحالة في هذا الموضع إلى جنس الإحالة الخارجيَّة؛ لأن المحال إليه خارج النص.
- وهـي أيـضًا معجميَّة؛ لأن المحال إليه ليس مقطعًا داخل النص، والتقدير (باسم الشخص الذي أهواه).
- وتـرتبط الإحالـة الخارجـية هـنا بالحـذف، حيث حذف الموصوف بجملة الصلة (وهـو المحال إليه)، كما حُذف عائد الموصول المنصوب، وفي هذا الحذف المركب مـع الكـناية باسـتعمال الإحالـة إمعـانٌ في خدمة المعنى، فقد أراد إخفاء الاسم

---

(1) شـرح الأشموني علـى ألفيَّة ابن مالك، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه حسن حمد، دار الكتب العلميَّة، 1419هـ - 1998م، 1/ 147.

(2) الأعمـال الـشعرية الكاملة/ 1069، وهذه القطعة مما استدركته اللجنة التي نشرت شعر الجواهري، وقد أرخت نظمها بعام 1924م.

والاستعاضة عنه بالوصف الأهم في الذكر (وهو كونه يهواه)، فاستعمل هذه الوسائل مجتمعةً ليصل إلى المعنى والغرض الذي يريده.

- وألاحظ في هذه القطعة شبهًا بشعر أبي نواس واحتذاءً بأسلوبه؛ من جهة لما فيها من الغزل بالمذكر، ومن جهة أخرى لأنَّه استعمل وسيلةً لإطالة القصيدة كثر استعمال أبي نواس لها، وهي كون ختامها مطلعًا لقصيدة جاهلية.

وأختم حديثي عن الإحالة في شعر الجواهري بذكر الإحالة باستعمال (حيث)، وهي من العناصر الإحاليَّة الَّتي لا تقلُّ أهمِّيَّةً عن الضمائر والموصولات والإشاريَّات رغم كونها ظرف مكان، ومن استعمال الجواهري لها قوله في (هنا يرقدان)[1]:

هنا يرقدان وخضر الجبال تبلُّ الينابيع أردانَها
بحيث البحيرة تُنسيهما عناءَ الحياةِ وأدرانَها
وحيث الرُّعاة تغنِّيهما إذا شعشع الفجر ألحانَها
هنا يرقدان بحيث السَّما ء تصبغ بالورد ألوانَها
يبثُّهما الزَّهر أشواقه وتعطي الخمائل عنوانَها

وهي أبيات من وحي (بحيرة الأخوين)، وقد استعمل الظرف (حيث) وسيلةً للإحالة، على النحو التالي:

- عنصر الإشارة المحال إليه هو الظرف (هنا) المذكور مطلع القطعة، فالمحيل والمحال إليه من جنس واحد، ويمثِّل عنصر الإشارة هنا مفتاح القطعة.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 489.

- الإحالـة في القطعـة معجمـية قَبليَّة مفردة، ذات مدى قريب، وقد خشي الشاعر من بُعد المـدى بـين عنـصر الإشـارة وعنـصر الإحالـة حـين أحـال عليه مرتين (حيث البحيرة، وحيث الرعاة)، فكرَّر عنصر الإشارة قبل الإحالة الثالثة (هنا يرقدان بحيث السماء).

- الغرض من الإحالة فيها التفصيل بعد الإجمال، فقوله: (حيث البحيرة كذا، وحيث الرعاة كذا، وحيث السماء كذا) تفصيل لقوله قبل: (هنا).

- تـبدو الإحالـة رابطًا قويًّا لعناصر القطعة التي تتكوَّن منها الصورة الشعريَّة، وربطُ تفاصـيلها باسـتعمال الإحالة على هذا النحو معينٌ على استحضار الصورة وعدم إفلاتها من ذهن المتلقِّي.

obeikandl.com

الإحالة بالحذف

أصـل الحـذف في اللغة الإسقاط ورمي الشيء، كما أن منه اقتطاع جزء من كل، يقال: "حذف رأسه بالسيف: إذا ضربه فقطع منه قطعة"[1]، و"حذف الشيء يحذفه حذفًا: قطعه من طـرفه"[2]، وهـو في اصـطلاح الـنحو "إسقاطٌ لصيغ داخل النصِّ التركيبيِّ في بعض المواقف اللغـويَّة"[3]، ويقال فيه: "هو استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة"[4].

وظاهـرة الحـذف معلومة من اللغة بالضرورة؛ فأغلب العناصر اللغوية يرد عليها الحذف والذكـر، ونـادرًا ما نجد عنصرًا ـ كالفاعل مثلاً ـ لا يرد عليه الحذف، يقول سيبويه : "واعلم أنَّهم ممَّا يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك ، ويحذفون ويعوِّضون ، ويستغنون بالـشيء عن الشيء الَّذي أصله في كلامهم أن يُستعمل حتى يصير ساقطًا ..."[5]، وفي قوله: "ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله ... إلخ" إيحاءٌ بمعنى التحويل ووجود أصل للبناء وفرع، وهو ما ركَّز عليه النحو التحويلي.

فالحذف أحد عمليات أربع أساسية في النحو التحويلي هي: الاستبدال، وإعادة الترتيب، والحذف، والإضافة، وهذه العمليات داخلة في(عوارض التركيب) بالمفهوم النحوي القديم، ويراها النحو التحويلي تحويلاً للأبنية العميقة للجملة إلى أبنية سطحية، وتعالج البنى المحوَّلة

---

(1) مختار الصحاح (حذف).
(2) لسان العرب (حذف).
(3) الحـذف والتقديـر في الـنحو العربي، رسالة ماجستير أعدها علي أبو المكارم بكلية دار العلوم عام 1964م، ص196.
(4) النص والخطاب والإجراء/ 301.
(5) الكتاب : 1/ 24 ، 25.

من جانبين: حسب الخصائص الشكلية لعمليات التحويل، وحسب الشكل النحوي للعمليات [1].

ولكي يحذف منشئ النص عنصرًا من عناصره البنائية يحتاج إلى أمرين يوجبهما علاقته بالنص وعلاقته بالمتلقّي، وهما:

1- الدلالة والفائدة التي تعود على النص من هذا الحذف، والّتي بموجبها رجح الحذف على الذكر.

2- قابليَّة المقام لذلك الحذف، بأن يستطيع المتلقّي إدراك المحذوف لدلالة القرائن عليه[2].

وظاهرة الحذف ثريَّة من جوانب عدَّة، فللحذف أسباب [كالاختصار، والعلم بالمحذوف، وضيق المقام]، وله دلالات وأغراض [كالتعظيم، والتحقير، ودفع التوهُّم [3]]، وله شروط [أهمها وجود الدليل والقرينة، ولابن هشام ثمانية شروط مفصَّلة للحذف[4]]، كما أن له صورًا [كحذف علامات الإعراب، وحذف أجزاء الكلمات، وحذف الأدوات،

---

(1) المدخل إلى علم اللغة/ 238، 239، ولا خلاف حول انتقال كثير من قواعد النحو التحويلي إلى اتجاهات التحليل النصي، راجع: علم لغة النص/ 83.

(2) انظر: المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم، تأليف سعد الدين التفتازاني، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، بيروت، دار الكتب العلمية، 1422هـ - 2001م، ص211 .

(3) انظر في أسباب الحذف وأغراضه: المساعد على تسهيل الفوائد، لابن عقيل ، تحقيق د. محمَّد كامل بركات ، دمشق ، دار الفكر ، 1400هـ - 1980 ، جـ1 ص445 ، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، لبهاء الدِّين السبكي ، تحقيق د. خليل إبراهيم خليل إبراهيم ، بيروت ، دار الكتب العلميَّة ، 1422هـ - 2001م، جـ1 ص471 ، معاني النحو ، د. فاضل صالح السامرَّائي ، الأردن ، دار الفكر ، 1420هـ - 2000م، جـ2 ص94 .

(4) انظر : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، لابن هشام الأنصاري ، تحقيق د. مازن المبارك ومحمَّد علي حمد الله ، بيروت ، دار الفكر ، 1412هـ - 1992م، ص786 وما بعدها.

وحذف أجزاء التراكيب، وحذف الجمل[1]]، وأنواعًا [الحذف الواجب، والحذف الجائز[2]]، ويهمنا أولاً معرفة موقع الحذف من معيار (السبك)، فما قيمة الحذف في سبك النَّص؟

لقد قلنا فيما سبق إن السبك يعكس ارتباط وحدات النص، ويُظهرها في صورة وقائع متتابعة يؤدي سابقها إلى لاحقها، بما يحقق الترابط النظمي لهذه الوحدات، ولا شك أنَّ الحذف معينٌ قوي على هذا الترابط والتماسك، خاصَّةً ونحن في مقام نصٌ لا جملة، لننظر مثلاً إلى قول الله تعالى: ﴿ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا ٱلْحُطَمَةُ . نَارُ ٱللَّهِ ٱلْمُوقَدَةُ ﴾[3]، فالمبتدأ في الجملة الثانية محذوف، ولو ذُكر فقيل: (وما أدراك ما الحطمة، الحطمة نار الله الموقدة)، أو (وما أدراك ما الحطمة، هي نار الله الموقدة) لوجدنا هلهلةً بيِّنة في سبك النص؛ لأنَّه فقد اختصاره بلا مبرِّر، أما الحذف فقد حقَّق الترابط عن طريق الاختصار وإتباع الاستفهام بمحط الفائدة في جوابه على الفور من غير مهلة.

وكذلك لو قلنا: (الحمد قيد الموجود، وصيد المفقود) فهذا نصٌّ مسبوك، يفقد جزءً من سبكه إذا قلنا: (الحمد قيد الموجود، والحمد صيد المفقود) فيصبح وكأنه جملتان منفصلتان لا ترابط بينهما، وربما كان استعمال الإحالة وسيلةً للسبك قريبًا من استعمال الحذف، في ذلك لو قلنا: (الحمد قيد الموجود، وهو صيد المفقود)، مما يبيِّن الارتباط بين الحذف والإحالة، وهو مرتبطٌ أيضًا بالاستبدال لأنه ـ من وجهة نظر نصيَّة ـ استبدال بالمبنى العدمي[4]، وإن كان أقرب إلى المفهوم العام للإحالة؛ لأنه ـ فيما يبدو لي ـ إحالةٌ من البنية

---

(1) انظر: بناء الجملة العربيَّة، د. محمَّد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، دار غريب، 2003م، ص269 وما بعدها.

(2) السابق.

(3) سورة الهمزة، الآيتين 5، 6.

(4) انظر: النص والخطاب والإجراء/ 34 (مقدمة د. تمام حسان)، معايير النصية/ 71.

السطحية (النصية) إلى البنية العميقة (الافتراضية)، من بنيةٍ يُذكر فيها كل عناصر البناء في مواضعها الأصلية إلى بنيةٍ تحتمل الحذف والاستبدال والتقديم والتأخير.

وللحذف أنماط كثيرة، إلا أنَّ البحوث النصيَّة غالبًا ما تهتمُّ بالعناصر الَّتي تمثِّل الأساس في بناء النصِّ، ولذلك لم يكن لحذف أجزاء الكلمات مكان فيها، ولا الأدوات، ولا علامات الإعراب، وجلُّ ما استأثر بالاهتمام فيها ثلاثة أنماط من الحذف هي:

1- حذف عنصر اسمي، بغض النظر عن موقعه الإعرابي، فقد يكون مبتدأ، أو خبرًا، أو مضافًا، أو مضافًا إليه، ....، كما في قول الله تعالى: ﴿ وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ ﴾[1]، بحذف المضاف، أي: (واسأل أهل القرية).

2- حذف عنصر فعلي، كما في قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ لِلَّذِينَ ٱتَّقَوْا۟ مَاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمْ ۚ قَالُوا۟ خَيْرًا ﴾[2]، أي: (أنزل خيرًا).

3- حذف عبارة، وقد تكون العبارة جملةً أو عدَّة جمل، كما في قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ ٱلَّذِى نَجَا مِنْهُمَا وَٱدَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا۠ أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِۦ فَأَرْسِلُونِ . يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفْتِنَا ﴾[3]، أي: (فأرسلوه، فجاء، فقال: يوسف أيها الصديق).

ومن حذف العنصر الاسمي في شعر الجواهري قوله في مطلع قصيدة (العزم وأبناؤه)[4]:

هو العزمُ لا ما تدَّعي السمر والقضب ... وذو الجِد حتى كل ما دونه لعبُ
ومَن أخلفتْه في المعالي قضيَّةٌ ... تكفَّل في إنتاجها الصارم العضبُ

(1) سورة يوسف، الآية82.
(2) سورة النحل، الآية30.
(3) سورة يوسف، من الآيتين45، 46.
(4) الأعمال الشعرية الكاملة/ 57.

ومَن يتطلَّب مصعباتِ مسالكٍ فأيسر شيءٍ عنده المركب الصعبُ
ومَن لم يجد إلا ذعاف مذلةٍ ورودًا فموت العز مورده عذبُ
وهل يظمأ اللاوي من الذل جانبًا وبيض الظُّبا رقراقها عَللٌ سكبُ
إذا رُمت دفع الشك بالعلم فاختبر بعينيك ماذا تفعل الأسُد الغُلْبُ

وتقدير المبتدأ المحذوف (هذا)، ويكون الأصل (هذا هو العزم)، وهاهنا نلاحظ أمورًا:

1- أن المحذوف اسم إشارة، فاستعمال الحذف في هذا الموضع مرتبطٌ بالإحالة.

2- أن اسم الإشارة المحذوف محيلٌ على خارجي يخص مقام القصيدة؛ فقد نظم القصيدة في شهداء الثورة العراقية مشيدًا بجهادهم واستشهادهم.

3- مع صب الحذف والإحالة والمقام في مصلحة السبك، ألاحظ أنه أغلق هذا المقطع وجعله دائريًا، فنهاية المقطع تستدعي أوَّله (فاختبر بعينيك ماذا تفعل الأسُد الغُلْبُ ؟ هو العزمُ ...)، وصار المقطع بذلك مسبوكًا محبوكًا مغلقًا.

4- ويبدو أن الشاعر أحس بهذا الانغلاق، فافتتح المقطع الذي يليه باستفتاحٍ وقسَم:

أما والهضاب الراسيات ولم أقل عظيمًا فكلٌّ دون موقفه المُضْبُ
لئن أسلمتهم عزَّة النفس للردى فما عوَّدتهم أن يلمَّ بهم عَتبُ

أما حذف العنصر الفعلي فهو قليل في شعر الجواهري، وغالب ما وجدت منه كان مِمَّا أُضمر لكون ما قبله يُشعِر به، وهو ما يتَّفق النحاة على جوازه[1]، ولا يمنع الذوق اللغوي منه بل يستسيغه، ومما ورد من ذلك في شعر الجواهري قوله في (لعبة التجارب)[2]:

(1) انظر: شرح التسهيل ، لجمال الدين ابن مالك، تحقيق د. عبد الرحمن السيِّد ود. محمَّد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر، 1410هـ - 1990م ، 2/ 119.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 329.

من الظُّلم أن تأتي قصيدةُ شاعرٍ لتصلح حالاً أو مقالةُ كاتبِ

وهذا في نطاق البيت الواحد مستحسن؛ لأنه من قبيل الربط بين الصدر والعجز، كما أنه يضيف تفاعلاً بين النص ومتلقّيه، فليس عبئًا على المتلقّي أن يدرك سياق البيت فيقدّر (أو تأتي مقالة كاتب).

ومما ندر من حذف العنصر الفعلي في شعر الجواهري قوله في (عاشوراء)[1]:

مشى ابنُ عليٍّ مشية الليث مُخدِرًا تحدَّته في الغاب الذئابُ فأصحرا
وما كان كالمعطي القيادَ محاولاً على حين عضَّ القيدَ أن يتحرَّرا
ولكنْ أنوفًا أبصر الذلَّ فانثنى لأذياله عن أن تُلاث مشمِّرا
تسامى سُموَّ النجم يأبى لنفسه على رغبة الأدنين أن يتحرَّرا
وقد حلفَتْ بيضُ الظُّبا أن تنوشَه وسُمرُ القنا الخطِّيِّ أن تتكسَّرا

والحذف في قوله: (ولكنْ أنوفًا)؛ وتقدير البناء الأصلي (ولكن كان أنوفًا)، وقد ساعده على حذف (كان) ورودها في البيت السابق مع كونه غير قياسي في اللغة، يقول ابن هشام: "وليس حذف (كان) بدون (إن) و(لو) الشرطيتين سهلاً"[2]، وكأني بالجواهري هنا يقدِّم المعنى على اللفظ فيتسمَّح في هذا الحذف، ممَّا يعني طغيان الحبك على السبك، وفي البيت الأخير أيضًا حذفٌ للعنصر الفعلي، وتقديره (وقد حلفت بيض الظُّبا أن تنوشه، وحلفت سمر القنا الخطي أن تتكسرا)، وهو ـ كما أسلفت ـ من قبيل إضمار الفعل لإشعار ما قبله به، وهو رائقٌ حسن، لا سيَّما وقد ارتبط بالطباق بين (بيض) و(سمر).

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 343.
(2) مغني اللبيب/ 408.

وإذا نظرنا إلى حذف الجمل في شعر الجواهري وجدناه قليلاً جدًّا، كما أن هذا القليل مرتبطٌ بالقصائد الَّتي فيها حكاية، وهذا يبدو لي أمرًا طبيعيًّا؛ فنمط الحكي وسياقه غالبًا ما يطوي جملةً أو عدَّة جمل ويترك ما قبلها وما بعدها لعقل المتلقِّي يربطهما ويستكمل السياق، أو يقف بالسياق عند نهايةٍ مفتوحة، مما يضيف تشويقًا ويسمح بإعمال العقل ويقظة الفكر لدى المتلقي، ولم لا وهو الطرف الثالث في عملية الإبداع؟

وما ذكرته يؤكد أن حذف الجمل ليس متوقَّعًا بكثرة في النص الشعري، ولكنه أقرب رحمًا بفن القصة والرواية.

سأثبت هنا القصيدة الكاملة (بائعة السمك في براغ)[1] نموذجًا للحذف العباري في شعر الجواهري، وقد قال فيها:

وذاتَ غداةٍ وقد أوجفت ... بنا شهوةُ الجائع الحائرِ
دلفنا لحانوت سمَّاكةٍ ... نُزوِّدُ بالسمك (الكابري)
فلاحت لنا حلوةُ المجتلى ... تَلفَّتُ كالرشأ النافرِ
تشدُّ الحزام على بانةٍ ... وتفترُّ عن قمرٍ زاهرِ
من (الجيك) حسبك من فتنةٍ ... تضيقُ بها رقيةُ الساحرِ
فقلنا: علينا ـ جُعِلنا فداكِ ـ ... بما اخترتِ من صيدِك النادرِ
فجاءت بممكورةٍ بضَّةٍ ... لعوبٍ كذي خبرةٍ ماكرِ
تُنفِّض بالذيل عطرَ الصِّبا ... وترمق بالنظر الخازر
تكاد تقولُ: أمثلي تموت؟ ... لُعِنتَ ابنَ آدم من جائرِ
أما في الصبا ليَ من شافعٍ؟ ... أما لابنة (الجيك) من زاجرِ؟

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 858.

أما ليَ من عودةٍ تُرتجى ... لمسبح أترابيَ الزاخرِ؟
ألا رجعةٌ لحبيبٍ جَوٍ ... حزينٍ على غيبتي ساهرِ؟
ودبَّ القنوطُ على وجهها ... وسال على فمها الفاغرِ
وأهوت عليها بساطورها ... فيا لكِ من جؤذرٍ جازرِ
وثنَّت فشبَّت عروس البحار ... وقرَّت على الجانب الآخرِ
فقلنا لها: يا ابنة الأجلين ... نَ من كلِّ بادٍ ومن حاضرِ
ويا خيرَ من لقَّن الملحدين ... دليلاً على قدرة القادرِ
جمالُكِ والرِّقَّة المزدها ... ةُ خصمان للذابح الناحرِ
وكفُّكِ صيغت للثم الشفاه ... وليست لهذا الدم الخائرِ
فقالت: أجل، أنا ما تنظران ... وإن شقَّ ذاك على الناظرِ
تعلَّمتُ من جفوةِ الهاجرِ ... ومن قسوة الرجل الغادرِ!!!

ونلاحظ في الحذف في هذا الموضع ما يلي:

1- يمكن تقدير الجمل التي تكمل القصَّة بأن يقول ما معناه: "وقدَّمت لنا السمك وأكلناه".

2- يدفعنا إلى هذا التقدير أن مطلع القصيدة يوحي بهذه النتيجة؛ فالحامل لهما على دخول الحانوت هو الجوع الَّذي جعلهما حائرَين يطلبان تسكينه.

3- وقد عدل الشاعر عن ذكر هذه النتيجة المتوقَّعة من المتلقِّي، فرفع بذلك درجة الإعلاميَّة في القصيدة بخفض خاصيَّة التوقُّع.

4- كما أنَّ عدوله كان إلى الشيء الأهم من وجهة نظره، وهو ما أوحى به العنوان "بائعة السمك...".

5- السياق الحكائي إذن ما هو إلا تمويهٌ وغطاء لنظرة الشاعر الفلسفية إلى القسوة الّتي طالت السمكة والبائعة من قبلها، فالسمكة تلعن جور ابن آدم وتتمنى العودة إلى أترابها وحبيبها!، والبائعة يتغطّى جمالها بالذبح والدم بسبب الهجر والجفوة والقسوة، وبهذا ابتعد الشاعر بختام القصيدة الفلسفي عن مطلعها القصصي الواقعي.

6- كما أنَّ الحذف هنا أحدث تحويلاً في السِّياق انتقل بذهن المتلقّي من فكرة الجوع وتسكين الجوع ـ التي تلاشت من القصيدة ولم ترد إلاَّ في مطلعها ـ إلى فكرة القسوة والجناية على الجمال، ولهذا احتشد بأكثر من وصف لجمال السمَّاكة (حلوة المجتلى، كالرشأ النافر، ذات الفتنة، والتي يفديها بنفسه وبصاحبه)، وبأكثر من وصف لجمال السمكة (المكورة، البضَّة، اللعوب!)، وأمعن في وصف أخذ السمكة وتقطيعها.

obeikandl.com

obeikandl.com

الإحالة بالاستبدال

وسيلة أخرى من وسائل السبك النحويَّة تعمل على الترابط بين أجزائه، وأصل الاستبدال في اللغة أخذ شيء مكان شيء، ففي لسان العرب: " تبدَّل الشيء واستبدله واستبدل به، كله: اتخذ منه بدلاً... واستبدل الشيء بغيره وتبدله به: إذا أخذه مكانه، والأصل في الإبدال جعل شيء مكان شيء آخر "[1].

وبالانتقال إلى مفهوم الاستبدال في نحو النص نجد المعنى نفسه، إلا أنَّه مخصوص بالتعبيرات اللغوية، فهو " إحلال عنصر لغوي محل عنصر لغوي آخر "[2]، وعملية الإحلال الملحوظة هذه تجعل من السهل الربط بين الاستبدال والإحالة؛ " حيث يستبدل لفظ لاحق بـ(لفظ أو فعل أو جملة) سابقة، فيعمل على سبك النص وتماسكه، ويعمل أيضًا على اختصاره "[3]، وربما تتضح العلاقة بين الاستبدال والإحالة إذا علمنا اشتراط المطابقة الإحالية بين المستبدل والمستبدل به[4].

إلا أنَّ ثمَّة فروقًا بين الإحالة والاستبدال، وهي التي تميِّز الاستبدال وتمنحه خصوصيَّة، ومن هذه الفروق[5]:

1- أن الاستبدال لا يقع إلا داخل النص، في حين تقع الإحالة داخل النص وخارجه، فالاستبدال أخصُّ من الإحالة في ذلك.

---

(1) لسان العرب (بدل).
(2) انظر: المدخل إلى علم اللغة/ 239.
(3) معايير النصية/ 59.
(4) مدخل إلى علم النص/ 61.
(5) انظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق/ 20.

2- أن الاستبدال يعدُّ علاقة بين طرفيه على المستويين النحوي والمعجمي، أما الإحالة فهي علاقة على المستوى الدلالي[1].

3- أنه يشترط في الاستبدال كون عنصريه مشترِكَيْن في البنية الوظيفية، في حين لا يشترط ذلك في الإحالة.

ويعدُّ الاستبدال وسيلةً قويَّة تكفل اتِّساق النص؛ فإذا كان النص تتابعًا لوحدات لغويَّة فالتسلسل الضميري هو الوسيلة الحاسمة لتشكيله، وعن طريقه يمكن ربط الجمل مع ضمان تنوُّع الأسلوب واختصاره، والاستبدال من العمليات التي تحقِّق ذلك[2].

كما أنَّ الاستبدال وسيلة من وسائل التأليف على المحور الرأسي داخل الجملة أو النص ـ في مقابلة ظاهرة كالتقديم والتأخير مثلاً التي تعمل على المحور الأفقي ـ والاستبدال بهذا يعدُّ صنوًا للقافية في فنِّ الشعر، يتقاسمان العمل ويتكاملان: الاستبدال على مستوى البيت الواحد، والقافية على مستوى القصيدة بأكملها.

وفي الاستبدال خاصِّيَّة غير حقيقيَّة ألصقها به أغلب الباحثين في البحوث النصية، وهي كونه محدود العبارات والأساليب، فعلى مستوى الاسم لا نجدهم يذكرون إلا كلمات نمطية مثل: (آخر، وآخرون، وأخرى، وواحد، وواحدة) تقع مستبدلاً للأسماء الواردة في النص، ولا نجد إلا صيغة عامَّة للفعل (فَعَلَ) تقع مستبدلاً لأي فعلٍ في النصِّ أيًّا كان معناه أو جذره اللغوي، وعلى مستوى العبارات لا نجد إلا كلمة (SO) الإنجليزية (ذلك) ترد بديلةً لجملة كاملة (أو عبارة من عدَّة جمل) في النص، فجعلوا في الاستبدال محدوديَّة بشكل ما تختلف عن الاتِّساع والثراء الذي نجده في وسائل الإحالة المتنوِّعة (الضمائر، أسماء الإشارة،

---

(1) انظر: علم النص/ 310.

(2) انظر: مدخل إلى علم لغة النص/ 23.

الموصولات، بعض الظروف)، وفي حين يعتمد الاستبدال على عناصر لغوية بعينها نجد الإحالة ـ من هذا المنظور ـ تعتمد على أجناس لغوية.

ويذكر الباحثون في الدراسات النصيَّة للاستبدال أقسامًا ثلاثة بحسب الْمُستبدل به، وهي[1]:

1- الاستبدال الاسمي، وفيه يستبدل اسم بكلمة، مثل: (آخر، وآخرون، وأخرى، وواحد، وواحدة).

2- الاستبدال الفعلي، وفيه يحل فعل محل فعل آخر متقدِّم عليه، ويمثل المستبدل هنا مادة (فعل) بصيغها المختلفة.

3- الاستبدال القولي أو العباري، وفيه يستبدل عنصر لغوي بعبارة (جملة، أو عدَّة جمل) داخل النص، بشرط أن يتضمن المستبدل معنى ومحتوى المستبدل به، ويمثَّل له غالبًا بالعنصر اللغوي (SO) في الإنجليزية.

ويبدو بشيءٍ من النظر أنَّ عناصر الاستبدال أوسع مجالاً من هذه الألفاظ التي ذكروها وأرادوا حصر الاستبدال فيها، فمثلاً:

- بعض الإحالات لغير مذكور تدخل في مفهوم الاستبدال الاسمي.
- وكذلك صنوف الاستعارات، حيث يحل اسمٌ ظاهر مكان آخر من غير أن تتحقَّق شروط الإحالة.
- كذلك يدخل في الاستبدال الاسمي قضيَّة التنوين المعوِّض عن اسم مفرد، وإقامة الصفة مقام الموصوف، والمضاف إليه مقام المضاف.

---

(1) انظر: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991م، ص19.

- وقد يُستبدل الاسم بالضمير ، كما في قول الشاعر:

سعادُ الَّتي أضناك حبُّ سعادا ..... [1]

والأصل: حبها، وكذلك يُستبدل الحرف بضمير، نحو: ﴿ فَإِنَّ ٱلْجَنَّةَ هِىَ ٱلْمَأْوَىٰ ﴾[2]، والأصل: مأواه.

- ومن نافلة القول أن نذكر هنا تبديل لفظ بآخر في روايات الشعر، واختلاف بعض الألفاظ في بعض القراءات القرآنية[3].

كما أنه لم يُذكَر للاستبدال الفعلي وسيلة غير الفعل العام (فَعَلَ)، مع أنّه يمكن ـ فيما يبدو لي ـ استعمال غير هذه الصيغة العامة وسيلة للاستبدال، فمثلاً:

- التضمين في الأفعال من الاستبدال[4].
- واستعمال أسماء الأفعال من الاستبدال أيضًا [5].
- وجزم المضارع في جواب الطلب داخلٌ فيه.

---

(1) انظر: شرح شذور الذهب، لابن هشام الأنصاري، تحقيق عبد الغني الدقر، دمشق، الشركة المتحدة للتوزيع، 1984م، جـ1 ص184.

(2) سورة النازعات، الآية 41.

(3) كما في الأثر الذي رواه الحاكم في مستدركه على الصحيحين عن أبي الدرداء رضي الله عنه أنه قرأ رجل عنده: (إن شجرة الزقوم طعام الأثيم) بلفظ (اليتيم) فقال أبو الدرداء: « قل: طعام الأثيم » فقال الرجل : طعام اليتيم، فقال أبو الدرداء: قل: «طعام الفاجر»، فقوله: (الفاجر) استبدال بـ(الأثيم) بغرض مراعاة المعنى.

(4) انظر في التضمين: الخصائص 2/ 310، ومغني اللبيب 299، 899.

(5) راجع في ذلك كتاب: من وظائف الصوت اللغوي/ 86؛ ففيه معالجةٌ مميَّزة لقضايا اسم الفعل وبيانٌ لعلاقاته النحوية والصوتية.

- وإذا حلَّ العامل عمل الفعل محلَّ الفعل الذي من صيغته فهو استبدالٌ بلا شك[1].

- وإذا سئِل شخص مثلاً لتقريره: أقابلت فلانًا أمس؟ فأجاب: حدث، أو حصل، كان الفعل المذكور في الجواب بديلاً عن الفعل الوارد في السؤال، فكأنه قال: "قابلته".

- بالإضافة إلى أنَّ (كان) التامة في سياق نفي قد تأتي بديلاً لأي فعل، كما في الحديث حين سأل الصحابة النبي ﷺ : أقصرت الصلاة أم نسيت؟ فقال ﷺ: "كل ذلك لم يكن"[2]، فـ(لم يكن) تساوي (لم تقصر الصلاة، ولم أنس).

أما الاستبدال العباري فيدخل فيه:

- التنوين المعوَّض عن جملة اللاحق للظرف (إذ).

- وكذلك أحرف الجواب التي "تُحذف الجمل بعدها كثيرًا، وتقوم هي في اللفظ مقام تلك الجمل"[3].

هذا، ولكي تتَّضح الصورة وتتبيَّن أقسام الاستبدال بشكل واضح، سنعرِّج على بعض شواهد كل قسم:

فالاستبدال الاسمي شائعٌ في كتاب الله عزَّ وجلَّ، ومن شواهده قوله تعالى: ﴿ وَنُفِخَ فِي ٱلصُّورِ فَصَعِقَ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَن فِي ٱلْأَرْضِ إِلَّا مَن شَآءَ ٱللَّهُ ۖ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَىٰ فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنظُرُونَ ﴾[4]،

---

(1) انظر: شرح قطر الندى، لابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط11، القاهرة، 1383هـ، ص260 وما بعدها.
(2) انظر: مغني اللبيب/ 265.
(3) مغني اللبيب/ 65، 319.
(4) سورة الزمر، الآية 68.

يقول البيضاوي: "ثم نفخ فيه أخرى: نفخة أخرى، وهي تدل على أن المراد بالأولى (ونفخ في الصور نفخة واحدة) كما صرح به في مواضع"[1]، فهذا التوجيه يدلُّنا على استبدال (أخرى) بـ(نفخة)، وحتَّى لو كانت صفة حُذف موصوفها فقد أخذت مكانه في التركيب وحكمه الإعرابي، ما يعني أنها جاءت بدلاً منه في البنية السطحية للنص.

ومن شواهده أيضًا قوله تعالى: ﴿ وَإِن تَعَاسَرْتُمْ فَسَتُرْضِعُ لَهُۥٓ أُخْرَىٰ ﴾[2]، أي: "امرأة أخرى"[3].

ومن الاستبدال الفعلي قوله تعالى: ﴿ وَإِن كُنتُمْ فِى رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا۟ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِۦ وَٱدْعُوا۟ شُهَدَآءَكُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ . فَإِن لَّمْ تَفْعَلُوا۟ وَلَن تَفْعَلُوا۟ فَٱتَّقُوا۟ ٱلنَّارَ ٱلَّتِى وَقُودُهَا ٱلنَّاسُ وَٱلْحِجَارَةُ ۖ أُعِدَّتْ لِلْكَٰفِرِينَ ﴾[4]، فـ(تفعلوا) مستبدل من (فأتوا)، ومنه أيضًا قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إِذَا أَتَاكُمْ مَنْ تَرْضَوْنَ خُلُقَهُ وَدِينَهُ فَزَوِّجُوهُ، إِن لا تَفْعَلُوا تَكُنْ فِتْنَةٌ فِي الأَرْضِ وَفَسَادٌ عَرِيضٌ"، فقد استبدل الفعل العمومي "تفعلوا" بالفعل سابق الذكر في نصِّ الحديث "زوِّجوه"، والمعنى: (إن لا تزوجوه).

أما الاستبدال العباري فلعلَّ أوضح شاهدٍ عليه قوله تعالى في قصة ابني آدم: ﴿ مِنْ أَجْلِ ذَٰلِكَ ۛ كَتَبْنَا عَلَىٰ بَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ ﴾[5]، فقد فسَّر المفسِّرون قوله تعالى: (ذلك) بأنَّه "ما ذُكر في تضاعيف القصة"[6]، أي أنَّه جاء بديلاً للعبارات السابقة كلها.

---

(1) حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي، ضبطه وخرج آياته وأحاديثه الشيخ عبد الرزاق المهدي، بيروت، دار الكتب العلمية، 1417هـ - 1997م، 8/ 226.

(2) سورة الطلاق، الآية 6.

(3) الدرُّ المصون في علوم الكتاب المكنون، للسمين الحلبي، تحقيق د. أحمد الخرَّاط، دار القلم، 1406هـ - 1986م، 10/ 357.

(4) سورة البقرة، الآية 24، 25.

(5) سورة المائدة، الآية/ 32.

(6) روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ، لأبي الفضل شهاب الدين الألوسي ، بيروت ، دار الفكر ، 1398هـ - 1978م، 6/ 117.

وإذا تحدَّثت عن الاستبدال في شعر الجواهري فسأميِّز فيه بين عدَّة أنواع من الاستبدال، حيث تنوَّعت صوره بين صور الاستبدال المألوفة وصور أخرى.

فمن الاستبدال الاسمي النمطي قوله في قصيدة (يا غادة الجيك ويا سحرهم)[1]:

يا غـادة الجـيك ولم يجتمع كـحـسـن أهـليك لأهـلٍ وآلْ
بوهـيميا والنَّاس في خـطَّةٍ وأنتِ في أخرى كحربٍ سجالْ

فقوله: (وأنتِ في أخرى) يساوي قوله: (وأنتِ في خطَّة)، ومجيء (أخرى) محل (خطة) مساهم في سبك النص، لاختصاره من جهة، ولربط الجملتين والشطرين بعضهما ببعض من جهة أخرى.

أما الاستبدال الاسمي غير النمطي في شعره فنجد منه هذا البيت الذي يبدو الاستبدال في ظاهره وكأنه إحالة، وهو قوله في (وخزات)[2]:

طـيَّـارةٌ فـي بـلادي تكفي لحلِّ المشاكلْ
وحـفـنـةٌ من نُـضـارٍ تهدُّ كـلَّ الهـياكـلْ
أصاحبُ الأمـرِ يَهْوى شـيئًا ونحن نجادلْ؟
نُـريدُ وضـعًـا جديدًا لكـن بغـير مخـاضِ
شـعـبي لـهـذا وهـذا غـنيمةٌ بالتَّراضـي

فإتيانه بأسماء الإشارة: (لهذا وهذا) ليس من قبيل الإحالة، لعدم وجود مرجع لهذه الأسماء مذكور في ما سبق من النص، ويظهر أنَّ الشاعر كان ينبغي أن يقول: (لفلان

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 941.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 108.

وفلان)، ثمَّ توسَّل بالاستبدال إلى التعتيم، حرصًا على ألا يؤخذ بإشاراته إلى من يملك السلطة بالخيانة والرشوة، لا سيَّما وهو يعترف ضمنًا بأنَّ كلامه هذا (وخزات).

كما أنَّ من الاستبدال الاسمي غير النمطي قوله في (أحمد شوقي)[1]:

طوى الموتُ ربَّ القوافي الغُرَرْ وأصبح شـوقي رهـينَ الحُفَرْ
وألـقـيَ ذاك التـراث العـظيمُ لثقْـلِ التراب وضـغطِ الحَجَرْ
وجـئنا نعـزِّي بـه الحاضـرينَ كأنْ لم يكن أمسِ فيمن حضرْ

والحديث هنا عن قوله: (ذاك التراث العظيم)، وإذا استبعدنا اسم الإشارة والصفة تبقَّى لنا لفظ (التراث) بديلاً لـ(الشاعر) في المفهوم من اللفظ، وطريق الاستبدال هنا الاستعارة، وقد جاءت وسيلةَ سبكٍ دلاليَّة المقصد وبعيدة الغور، ففي مجيئها على هذا النحو إيحاءٌ بصفة يريد الشاعر إثباتها لمرثيِّه، إذ القضيَّة التي يريد إثباتها هي (الشاعر أحمد شوقي) يساوي (التراث).

وإذا انتقلنا إلى الاستبدال الفعلي وجدنا الجواهري لم يستعمل مطلقًا الاستبدال الفعلي بالصيغة العامَّة (فَعَل) ومشتقاتها، وقد أضناني البحث عن موضع واحد لهذا الاستعمال في شعره، وحتَّى في قوافٍ يُحتمل وجودها فيه لم ترد مطلقًا، وفي هذا ملمحٌ نصي، فهذا الاستبدال مرتبطٌ أكثر بالنصوص النثرية، وحتَّى لو وردت في نص موزون لكانت صياغته نثرية، كما لو قيل: " وأتيت من شوقٍ إليك وليت أني ما فعلت "، فالتعبير (ما فعلت) بعيد عن روح الشعر، وإذا ورد في شعرٍ ما حُكِم على قائله بالضعف، وغير عجيب أن يتجنَّبه الجواهري؛ لطول نفَسه وتنوُّع أسلوبه، وعدم هبوطه إلى مثل هذا الأسلوب.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 286، ومثله ص189.

غير أنَّ في شعره أنماطًا أخرى للاستبدال الفعلي، ومنها ما ورد في (جناية الأماني) من قوله[1]:

جلبتْ لي الهمَّ والهمُّ عنا آهِ ما أروحني لولا المُنى
آهِ ما أخيبني من غارسٍ شجرَ الآمال لكنْ ما جنى

فقوله: (غارس) اسم فاعل عمل عمل فعله، والموضع هنا يستدعي الفعل بقوَّة، نظرًا للعطف عليه بجملة (ما جنى)، فكأنَّ تركيب الجملة الأصلي: (ما أخيبني من غارس، [غرَسَ] شجر الآمال لكن ما جنى)، ثمَّ اختزل التركيب (غارس غرس) في (غارس) واستبدل اسم الفاعل بفعله.

ومن الاستبدال الفعلي أيضًا في شعره قوله في (مستهام)[2]:

إن سعى الواشي يريك الغيَّ رُشدا لا تكن أهلاً وصُنْ للودِّ عهدا
حاش لله بقايا ذمَّةٍ منك أن تُشمِتَ بي خصمًا ألدَّا
أنا إن بُلِّغتُ عنكم ريبةً قلتُ : شكرًا لهمُ منِّي وحمدا
وإذا قيل : جفا من سلوةٍ قلتُ : لا أسلو وإن عاف وصدَّا
مُستهامٌ كرع الدَّمع فما زاده إلا جوىً فيكم ووقْدا

والسياق المتوقَّع أن يقول: (إن سعى الواشي يريك الغي رشدا، فلا تسمع له)، لكنَّه قال: (لا تكن أهلاً)، وهذا جواب شرط غير متوقَّع لدى المتلقِّي، رفع به الشاعر درجة الإعلاميَّة في النصِّ، ومقصده هنا أنَّ السماع للواشي يجعل السامع أهلاً للواشي، لا أهلاً لحبيبه؛ لورود (لا تكن أهلاً) بديلاً لـ(لا تسمع للواشي).

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 75.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 109.

ينتهي بنا الحديث إلى الاستبدال العباري في شعر الجواهري، ومما ورد منه قوله في ختام (جائزة الشعور)[1]:

قم يا جـميل فحامني يا حامي الأدب العراقي
يـا من بشـعرك ظنَّت الأقوام أنَّ الشَّـعب راقي
قـبـلي بأحـجارٍ رُشِـقْـتَ لقاء هـاتيك الرِّشـاقِ
تلك العرائس كم لقتْ ضيمًا وهنَّ بلا صَداقِ
أوَبـعـد ذا يتـشـدَّقون بقُـرب دور الإنـعـتاقِ؟!

ففي (ذا) من قوله: (أوَبعد ذا) استبدال عباري، لأنَّه محيلٌ على كلِّ ما ذُكِر في القصيدة من ما آل إليه حال الأدب العراقي، وقد جاء هذا الاستبدال في ختام النص مساهمًا في تذكُّر الأبيات السابقة وما ورد فيها من معاني انحطاط الأدب وجناية السياسة عليه.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 189.

obeikandl.com

الربط بالأدوات

الربط بالأدوات صورةٌ أخرى من صور الترابط اللفظي بين عناصر النص المكوِّنة لبنائه؛ فالربط ـ كما تشير مادَّته اللغويَّة ـ يدلُّ على معنى الشَّدِّ والملازمة والثبات [1]، ويعرَّف بأنَّه "قرينة لفظية على اتِّصال أحد المترابطين بالآخر" [2]، ويمثِّل في النص وسيلةً عظمى من وسائل التأليف، وطريقًا لإحكام صنعته وجودة سبكه، فإذا كان النص تتابعًا متماسكًا من الجمل، فالربط من أهم وسائل التماسك، على النحو الذي تعبر عنه العبارة التالية: "ترتبط العبارتان فيما بينهما إذا كان مدلولهما ـ أي الظروف المنسوبة إليهما في التأويل ـ مترابطة فيما بينها" [3].

وبصفة عامَّة يتنوَّع الربط إلى نوعين تبعًا لنوعي الروابط، وهي: الروابط الملحوظة، والروابط الملفوظة، فالروابط الملحوظة هي العلاقات المعنوية التي تُلحَظ من سياق الكلام، وهي التي عبَّر عنها الإمام عبد القاهر الجرجاني بقوله: "النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض" [4]، وقد فسَّر ذلك بتعيين الباب النحوي الذي يتبعه اللفظ المرتبط أو المتعلق بالنظر إلى اللفظ المتعلق به أو المرتبط به [5].

وقد تحدَّث الدكتور تمَّام حسَّان عن الروابط الملحوظة تحت عنوان (القرائن المعنوية) [6]، فشقَّق هذه الروابط وجعلها على خمسة أقسام رئيسة هي: الإسناد، والنسبة، والتخصيص، والتبعية، والمخالفة، وأدخل تحت كلٍّ منها ما يتبعه من روابط فرعية.

---

(1) راجع: لسان العرب (ربط)، معجم مقاييس اللغة 2/ 478.

(2) اللغة العربيَّة ، معناها ومبناها ، د. تمام حسَّان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1973م، ص213.

(3) علم لغة النص/ 127.

(4) دلائل الإعجاز/ 4.

(5) انظر: الموقعية في النحو العربي، دراسة سياقية، د. حسين رفعت حسين، القاهرة، عالم الكتب، 1426هـ ـ 2005م، ص153.

(6) اللغة العربية معناها ومبناها/ 191 وما بعدها.

أمَّا الروابط الملفوظة فهي التي تعنينا في هذا الفصل؛ نظرًا لاهتمام السبك بالبناء النصي القائم وعناصره الظاهرة في السياق كما سبق القول في توطئة الفصل.

والروابط الملفوظة هي الَّتي يمكن رصدها نحويًّا في البنية السطحية للنص، ووسائلها على سبيل الحصر والإجمال ثلاث [1]، هي: (الأدوات)، و(الإحالة بالضمائر والإشاريات والموصولات)، و(المطابقة)، أمَّا الإحالة فقد تناولتها بالدراسة، وأتناول هنا الربط بالأدوات، وأمَّا الربط بالمطابقة فهو خارج عن نطاق هذا البحث؛ لأنَّ المطابقة غير داخلة في مفهوم البحث النحوي السياقي النصي، فهي "لا تتجاوز تشابه البنية في الكلمتين اللتين تكون بينهما المطابقة" [2]، فارتباطها بالكلمات لا بالتراكيب، وليس لها ذلك الأثر الكبير في النص، عدا أنَّها تصل عناصره بالصحَّة النحويَّة التركيبيَّة وحسب.

"ويشير الربط إلى إمكان اجتماع العناصر والصور وتعلق بعضها ببعض في عالم النص" [3]، وقد ذكر دي بوجراند أربعة أنواع من الربط، وهي: مطلق الجمع، والتخيير، والاستدراك، والتفريع، فشمل حديثه عن الربط عددًا من الأدوات [4]، إلاَّ أنَّ شأن الربط في النحو العربي أكبر من ذلك؛ لتعدُّد وسائله وتنوُّعها، وكثرة الأبواب التي شملت صور الربط ووسائله [5].

فالربط بالأدوات في نحونا العربي واسع المدى، عظيم الأثر، وهو أشهر أنواع الربط في الفصحى، "فإذا استثنينا جملتي الإثبات والأمر بالصيغة ... وكذلك بعض جمل الإفصاح، فإننا

---

(1) انظر: البيان في روائع القرآن، دراسة لغويَّة وأسلوبيَّة للنصّ القرآني، د. تمَّام حسَّان، عالم الكتب، 2002م، 1/ 235.

(2) الموقعية في النحو العربي/ 159.

(3) النص والخطاب والإجراء/ 346.

(4) راجع: النص والخطاب والإجراء/ 346: 350.

(5) انظر: الموقعية في النحو العربي ص151 وما بعدها.

سنجد كل جملة في اللغة الفصحى على الإطلاق تتّكل في تلخيص العلاقة بين أجزائها على الأداة"[1].

والأدوات كلُّها مشتركة في كونها لا تدل على معانٍ معجمية في ذاتها، ولكنها تدل على معنى وظيفي عام هو التعليق، ثم تختص كل طائفة منها تحت هذا العنوان بوظيفة خاصة[2].

وقيمة الربط بالأداة تنبع من أهمية معناها النحوي أو الوظيفي في ذاته، فهو ملتصق بالأداة التصاقًا لا ينفصم، ففي أساليب كالشرط والنداء والقسم .. إلخ، لو لم تكن الأداة فيها لما كان المعنى، ولو حُذفت وجب التعويض عن حذفها، وإلا فقد التركيب دلالته ومعناه [3].

ويجب التنبيه هنا إلى أن اهتمام البحث النصي بالأدوات الرابطة بين الجمل أكثر من اهتمامه بما سواها؛ فالجمل هي الوحدات المحورية لبناء النص، وجسور الربط بينها هي أساس سبكه، ولهذا تنال القسط الأوفر من البحث والتحليل.

---

(1) اللغة العربية معناها ومبناها/ 123.

(2) السابق/ 125.

(3) انظر: الموقعية في النحو العربي/ 162.

obeikandl.com

حروف العطف

أولى العلمـاء الرَّبطَ بحروف العطف عنايةً كبيرةً في الدرس اللغوي، حيث جعله الإمام عبد القاهر أحد وجوه النحو المهمَّة التي بمراعاتها يتحقَّق النظم فقال: "وينظر في الجمل الَّتي تُسرَد فيعـرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثمَّ يعرف فيما حقُّه الوصل موضع الـواو مـن موضـع الفـاء، وموضع الفاء من موضع (ثُمَّ)، وموضع (أو) من موضع (أم)، وموضع (لكن) من موضع (بل)"[1].

كذلك ذكر أنَّ عطف الجمل على بعضها أو تركه من أسرار البلاغة التي لا يتأتى الصواب فيها إلا للأعراب الخلص والمطبوعين، حتَّى جُعلت البلاغة معرفة الفصل من الوصل؛ "لغموضه ودقة مسلكه، وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد إلا كمل لسائر معاني البلاغة"[2].

وعـن دور أدوات العطـف في الـربط يقول ابن يعيش: "والمراد من عطف الجملة على الجملة ربط إحدى الجملتين بالأخرى والإيذان بحصول مضمونهما؛ لئلا يظن المخاطب أن المـراد الجملة الثانية، وأن ذكر الأولى كالغلط، كما تقول في بدل الغلط: (جاء زيد عمرو)، و(مـررت بـرجل ثـوب)، فكأنهم أرادوا إزالة هذا التوهم بربط إحدى الجملتين بالأخرى بحرف العطف ليصير الإخبار عنهما إخبارًا واحدًا"[3].

وقـد يُظـنُّ بتعلـيل ابـن يعـيش الـسابق أنَّ الشِّعر في غنى عن ربط الجمل داخله بحروف العطـف؛ نظـرًا لخلـوِّ نظامه النحوي من بدل الغلط [4]، ولكنَّ الواقع أنَّ لحروف العطف في

---

(1) دلائل الإعجاز/ 77، 78.
(2) السابق/ 147.
(3) شرح المفصل، لابن يعيش، عالم الكتب ببيروت ومكتبة المتنبي بالقاهرة، 3/ 605.
(4) انظـر: المقتـضب، لأبي العبَّاس المبرِّد، تحقيق محمَّد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميَّة، 1399هـ، جـ3 ص197.

الـشعر ـ كما لها في النثر ـ دورًا كبيرًا في الرَّبط، ولا يُستغنى عنها بالحذف إلا في بعض المواقف السياقيَّة لأغراض دلاليَّة، وعند ذلك يشترط النحويون لجواز الحذف أمن اللبس[1].

ولكلِّ حرف من حروف العطف خواص وأحكام ومعانٍ نحوية تميِّزه عن بقيَّة الحروف، وسأقدِّم نبذةً نحويَّةً عن كلٍّ منها مع نماذج ورودها لدى الجواهري، فمن حروف العطف:

(الواو): والواو العاطفة هي أحد أقسام الواو غير العاملة، وهي أم باب حروف العطف؛ لكثرة مجالها فيه، وهي مُشرِكةٌ في الإعراب والحكم[2]، ومذهب جمهور النحويِّين أنَّها لمطلق الجمع.

والواو حرفٌ كبير الأثر في الربط، ولعلَّنا لو نظرنا إلى أحد مواضع وروده في شعر الجواهري، وهو قوله في (طنجة)[3]:

مرجٌ من البحرَين فوقَهما ضوءُ النُّجومِ يرِفُّ والسُّرُجُ
تـهفـو الرِّمـالُ إليه ناعمةً والسَّـفحُ والأمواجُ والقبجُ

لتخيَّلنا كيف يكون حال هذين البيتين عند خلوهما من حروف العطف لو قيل مثلاً: (ضوء النجوم يرف السرجُ) فيضيع المعنى نحوًا ودلالةً، أو (تهفو الرمال إليه ناعمة السفح الأمواج القبج)، فهذا كلامٌ أشبه بالهراء، وقد خلا شطره الثاني من المعنى، وخلا أيضًا من الارتباط بالجملة الأولى؛ لأنَّ الواوات الَّتي أوصلت معنى الفاعلية وإعراب الضم إلى

---

(1) انظر: شرح التسهيل 3/ 381.

(2) الجنى الداني في حروف المعاني، لابن أمِّ قاسم المرادي، تحقيق د. فخر الدين قباوة ومحمَّد نعيم فاضل، بيروت، دار الكتب العلميَّة ، 1413هـ - 1992م، ص153.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 1027.

عناصر الشطر الثاني قد فُقِدت، بما يعني انتفاء السبك؛ لانتفاء الربط وتحوُّل الجملة إلى كلماتٍ ملقاة بلا رابط.

(الفاء) [1]: والعاطفة أحد أقسامها الثلاثة، تُشرِك في الإعراب والحكم، ومعناها التعقيب، وتشارك (ثُمَّ) في إفادة الترتيب، لكنَّها تفارقها في أنَّها تفيد الاتِّصال، وقد ذهب بعض النحاة إلى أنَّها قد تأتي لمطلق الجمع، وصحَّح المرادي هذا القول.

ومن مواضع استعمال الجواهري للفاء العاطفة وسيلةً للربط قوله في رباعية (زرع الضمائر)[2]:

قالوا: قد انتصر الطبيب على المحال من الأمورِ
زرَع الجماجمَ والقلوبَ وشدَّ أقفاص الصدورِ
فأجبتهم: ومتى ستُرفع رايةُ النَّصرِ الأخيرِ
زرعُ الضمائر في النُّفوسِ العارياتِ عن الضَّميرِ [3]

والفاء هنا واضحة الأثر في الربط بين جمل النصِّ والأبيات التي تكوَّن منها، فهي الَّتي أعطت معنى التعقيب (قالوا ــ فأجبتهم) وجعلت البيتين الأوَّلين والبيتين الآخرين قطعةً واحدة متماسكة، وكذلك هي الَّتي أبرزت أسلوب الحوار بين قول القائلين وجواب الشاعر، والحوار من السمات العامَّة في رباعيات الجواهري [4].

---

(1) انظر: الجنى الداني/ 61 وما بعدها.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 747.
(3) قد ضبط مصحِّحو الديوان (زرع) بالنصب على آخره، وهو جائز مع الرفع، وفي الهامش: (أي ينكشف المرء على حقيقته فيظهر من غير ضمير)، وعدم الضمير هنا لا يحتاج تعليقًا.
(4) انظر: الجواهري آخر الفحول ص382.

(ثُمَّ): " حرف عطفٍ يُشرك في الحكم ويفيد الترتيب بمهلة "[1]، وقد لاحظتُ في الربط بـ(ثُمَّ) في شعر الجواهري نُدرة، فهو أقل حروف العطف ورودًا في شعره، ومن مواضعه قوله في (زوربا)[2]:

وارتمت من شَفَقٍ دامٍ على الأرض جراحٌ وجراحْ
وتـهاوت فـوقَهُ من مِـزَقِ الغـيم صـبيَّاتٌ مـلاحْ
والكراكي عُصَبٌ دُكْـنٌ تشـابَكْنَ جـناحًا وجـناحْ
وبعيدًا في ذُرى الشَّـرق نُجيماتٌ مِراضٌ وصِحاحْ
ثـمَّ راحـت تتنزَّى من جـديدٍ نـجمةٌ في إثـر نجمَهْ

ويُلاحظ في الربط بـ(ثُمَّ) هنا ما يلي:

- تَلازم الربط بـ(ثمَّ) في هذا الموضع مع رسم الصورة الشعرية، حيث استعان به الشاعر على الانتقال بين تفاصيلها.

- كما أنَّ في الربط به تعويضًا عن جزء غير مذكور من السياق أو تعويضًا عن التباعد بين جزءي الربط، وتفصيل ذلك أنَّه:

1- إما أن يكون رابطًا بين (وبعيدًا في ذرى الشرق ...) و(راحت تتنزَّى ...) وهنا يبعُد الربط بينهما؛ إذ ليس ثمَّة فعل يُعطَف عليه (راحت)،

---

(1) الجنى الداني/ 426.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 919، وهذه القصيدة علامة من علامات نزوع الجواهري إلى التجديد في موسيقى الشعر رغم كلاسيكيَّته وعموديَّته المحكمة، فهي منظومة على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وفي هذا المقطع جعل السطر خمس تفعيلات.

و(ثمَّ) لا يعطف جملة فعلية على جملة اسميَّة [1]، فالأقرب إذن أن يكون التقدير (في ذرى الشرق نجيماتٌ مراضٌ وصحاح [بَدَتْ] ثمَّ راحت تتنزَّى ...).

2- أو يكون رابطًا بين الأفعال (ارتمت)، (وتهاوت)، وهنا بعُد الفعل (راحت) عنهما في الذكر فكان اختيار الشاعر الربط باستعمال (ثمَّ) المفيد للترتيب بمهلة، وهو اختيار موافق لمقتضى الحال.

- وورود (ثُمَّ) في شعره نادر في غير هذا النمط من الحكي والتصوير [2]، ولعله نادر في الشعر عامَّة وشائع في فن القصة والرواية.

(حتَّى)[3]: والعاطفة هي أحد أقسام (حتَّى) الثلاثة، ويرى الكوفيون أنها ليست بعاطفة، والعطف بها رأي البصريين، ، وقد اشترطوا في المعطوف بها شرطين: أن يكون بعض ما قبلها أو كبعضه، وأن يكون غايةً لما قبلها في زيادةٍ (قوة وتعظيم) أو نقصان (ضعف وتحقير).

ومن صور الربط بـ(حتى) في شعر الجواهري قوله في رباعية (بغداد في الصباح)[4]:

---

(1) رغم أن للنحاة في عطف الجملة الاسمية على الفعلية والعكس ثلاثة أقوال (مغني اللبيب/ 630): الجواز مطلقًا، والمنع مطلقًا، والجواز في الواو فقط، إلا أن النفس لا تستريح إلى الجواز المطلق، فعلى الأقل يجب أن تتصل الجملتان وتتجانس في المعنى؛ لكي لا يكون حرف العطف مجرد رابط لفظي، وإلى المجانسة أشار ابن مالك بتقريره جواز عطف الفعل على الاسم، وعطف الاسم على الفعل، إذا سهل تأولهما بفعلين أو اسمين شرح التسهيل 3/ 383.

(2) انظر من مواضعه المهمة قصيدة (النزغة) أو (ليلة من ليالي الشباب)، الأعمال الشعرية الكاملة/ 210.

(3) انظر: الجنى الداني/ 542.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة/ 745، وهذه أيضًا منظومة على (فاعلاتن) خمس مرات.

صـفَّقَ الدِّيـكُ وقد زعْـزَعَـهُ الفجـرُ وألوى بالصِّـياحِ
ومَشَى النُّورُ على الحقلِ وفَوْقَ الدَّرْب يزهي والبِطاحِ
آهِ مـا أروعَ بـغـدادَ وأحـلاها عـلـى ضَـوْءِ الصَّـبـاحِ
غسَـلَتْ كَفُّ السَّنا كُلَّ الجراحـاتِ بها حتَّى جـراحي

ويُلاحظ في الربط بـ(حتَّى) في هذا النص تآزره من حيث هو عنصر نحوي مع عنصري الدلالة والصورة، فحين صوَّر الضوء وهو يغسل كل الجراحات أراد إضافة بعض التفاصيل إلى الصورة وهي كونه قد غسل جراح الشاعر نفسه (وكأنَّها غايةً للجراحات كلِّها تفوقها شدَّةً)، فأتى بـ(حتَّى) رابطًا بين الصورة الكبرى وهذه التفصيلة المهمَّة لدى الشَّاعر والتي تمثِّل قمَّة المعنى في الرباعية، ولعلَّ لفنِّ الرباعيَّات خصوصيَّة من هذه الناحية حيث ختام الرباعية هو الموضع المفضَّل لوضع خلاصة المعنى أو عقدته أو قمَّته.

(أو)[1]: ومذهب الجمهور فيها أنَّها تشرك في الإعراب لا في المعنى، وحكى المرادي عن ابن مالك أنها تُشرك في الإعراب والمعنى، ولها ثمانية معانٍ هي: الشك، والإبهام، والتخيير، والإباحة، والتقسيم، والإضراب، وبمعنى الواو، وبمعنى (ولا).

ومن صور الرَّبط بـ(أو) في شعر الجواهري قوله في (أزف الموعد)[2]:

يَصْفَعُ الطَّاغُوتُ جَبَّارًا فَـيَهْفُو وَيَـدُكُّ الـوَغْـدُ سَـفَّاحًـا فَـيَعْنُو
يَنْعِقُ الشَّاكونَ أنْ يَخْضَرَّ حَقْلٌ بِالشَّبابِ الغَضِّ أو يُورِقَ غُصْنُ
أفـلا كـانَ لَهُم في أمـسِ عُـودٌ في التَّـوابيتِ وفي الأكـفانِ رُدْنُ

(1) انظر: الجنى الداني/ 227.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 721.

ومعنى (أو) في قوله: (**أو يورق غصن**) معنى الواو، فهي رابطة بين الجملتين (يخضر حقل ...) و(يورق غصن) على معنى كونهما سببًا في حدوث الجملة السابقة لهما (ينعق الشاكون)، فالتحليل النحوي للبيت يجعله مكوَّنًا من ثلاث جمل فعليَّة وأداتَين رابطتَين هما (أنْ) المفيدة للسببية و(أو) المفيدة للتشريك.

(لكنْ)[1]: وحديثنا عن العاطفة وهي أحد قسميها، ويُشترط لعطف المفردات بها خاصَّةً أن يقع قبلها نفي أو نهي، أمَّا إذا وليها جملة فيجوز أن تقع بعد الإيجاب.

والمعطوف بـ(لكن) محكوم له بالثبوت، ومعناها في جميع مواضعها الاستدراك، ويكون معناها الإضراب إذا كانت حرف ابتداء.

ومن مواضع ربط الجمل بـ(لكن) في شعر الجواهري قوله في قصيدة (يا ابن الفراتين)[2]:

يا ابن الفراتين لا تحزن لنازلةٍ أغلى من النازلاتِ الحزنُ والكَمَدُ
دوح الرجولة لا تلوي الرياح به لكن تنفَّض أوراقًا وتختضدُ

حيث ربطت (لكنْ) العاطفة بين الجملة الخبريَّة المنفية (لا تلوي الرياح ...) والجملة المحكوم لها بالثبوت على معنى الاستدراك (تنفّض أوراقًا ...).

---

(1) انظر: الجنى الداني/ 586.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 908.

obeikandl.com

أدوات الشرط

وأدوات الشرط المذكورة في التراث النحوي هي: (إن، وإذما، ومَن، وما، ومهما ومتى، وأيٌّ، وأيـنَ، وأيَّـانَ، وأنَّى، وحيثما)، وقد صُنِّفت هذه الأدوات إلى حروف [(إنْ) باتفاق، و(إذمـا) علـى خـلاف] وأسمـاء [بقيَّة الأدوات باتفاق، و(مهما) على خلاف][1]، إلاَّ أن جميعها في العمـل سـواء، حـيث تـرد أدوات الشرط وسيلةً للرَّبط بين جملتين مستقلَّتين في معـناهما وفي إعـرابهما، فتقوم بدمجهما معًا ليصبحا جملةً واحدة في المعنى، ويتغيَّر إعرابهما بناءً على ذلك.

ولا يقـف تـأثير أدوات الـشرط عـند المعنى والإعراب، بل يمتدُّ إلى النطق ليكون على مـرحلتين ـ كمـا يقـول د. أحمد كشك ـ : فعل الشرط، تتلوه سكتةٌ واضحة، ليبدأ الجواب بعـدها ذا وضـوحٍ نغمـيٍّ يحدِّد المراد من الكلام، فالنغمة أساسٌ للفهم في أسلوب الشرط، وتتـنوَّع صـور النطق والتنغيم فيه، حتَّى إنَّ السكتة بين الشرط والجواب غير المقترن بالفاء مختلفةٌ عن السَّكتة التي يليها جواب مقترن بالفاء [2].

وسـيلةٌ لغـوية بهـذا التأثير في المعنى والإعراب والتنغيم تعمل بشكل واضح في سبك الـنص، فعـن طريق أداة الشرط ارتبطت الجملتان المنفصلتان، وأصبحتا "كجملة واحدة في افتقار كلٌ واحدة من الجملتين إلى الأخرى كافتقار المبتدأ إلى الخبر، فالجملة الأولى التي هي شرط بمنزلة المبتدأ، والجملة الثانية التي هي جزاء كالخبر" [3].

---

(1) انظر: شرح الأشموني 4/ 186.
(2) من وظائف الصوت اللغوي/ 68.
(3) شرح المفصل 2/ 117.

أمَّا العلاقة الربطية التي تبدو واضحةً في أسلوب الشرط فهي علاقة (التَّرتُّب)، بمعنى توقُّف أحد أجزاء الكلام على جزءٍ آخر [1]، وأدوات الشرط مطَّردة في الدلالة على هذه العلاقة، حيث تتعلَّق إحدى الجملتين بالأخرى من جهة ترتُّب الجملة الثانية على الأولى وكونها جوابًا لها.

أدوات الشرط هي الرابط القوي بين جملتي الشرط والجواب، وإذا كانت الجملتان فعليتين كانت الأداة وما ينتج عنها من جزم كافيَين لإحداث الربط، أمَّا إذا كانت جملة الجواب لا تصلح شرطًا [كالجملة الاسمية، والطلبية، والفعلية التي فعلها جامد أو مسبوق بقد أو بحرف تنفيس أو بـ(ما) أو (لن)][2] فهنا تنضمُّ إليها الفاء لتربط الجواب بالشرط؛ نظرًا لخفاء الجزم وهو العنصر المساعد في إبراز معنى الشرط، وهو ترتب الجواب على الفعل.

ونستخلص من هذا أنَّ الربط بين الجملتين متحقِّقٌ عن طريق أداة الشرط بصفة رئيسة، والجزم للشرط والجواب، والفاء الجوابية ـ أو (إذا) المغنية عنها ـ في بعض الأساليب، لكن إذا عرفنا أنَّ الجزم يتخلَّف أحيانًا لكون جملة الجواب لا تصلح شرطًا، والفاء "قد تُحذف في الضرورة"[3]، علمنا على وجه اليقين أنَّ أداة الشرط هي عنصر الربط الأساس في أسلوب الشرط، وليس دقيقًا أنَّ "الجزم أو تقديره هنا هو الذي يحصل به الربط"[4]، فالجزم علامة إعرابية مجرَّدة للدلالة على الربط بأداة الشرط، إذن هو نتيجة للربط على هذا النحو ولازم

---

(1) بناء الجملة العربية/ 210، وانظر: مغني اللبيب/ 219.

(2) انظر: أوضح المسالك 4/ 189.

(3) أوضح المسالك 4/ 190.

(4) بناء الجملة العربية/ 211، نقلاً عن عبارة الشيخ خالد الأزهري في شرح التصريح على التوضيح، ط الحلبي، 2/ 250، وفيها يقول: "وكل جواب يمتنع جعله شرطًا، لخلوه عما شرط، فإن الفاء تجب فيه لتربطه بشرطه؛ لأن الجزم الحاصل به الربط مفقود وليس على تقدير الظهور".

من لوازمه، اللهم إلا إن أردنا بـ(الربط) هنا الربط على المستوى الإعرابي الشكلي (السمة الإعرابية)، لا على مستوى الدلالة، ولا على مستوى المعاني النحوية.

ومن نماذج ورود الربط بالشرط في شعر الجواهري قوله في (يا دجلة الخير)[1]:

يا صاحبيَّ إذا أبصرتُ طيفكما ... يمشي إليَّ على مَهْلٍ يحيِّيني
أطبقتُ جفنًا على جفنٍ لأبصرَهُ ... حتَّى كأنَّ بريق الموت يُعشيني

ويُلاحظ في الربط بأداة الشرط (إذا) هنا ما يلي:

- أنَّها ربطت بين جملة الشرط (أبصرتُ طيفكما ...) وجملة الجواب (أطبقتُ جفنًا ...) على معنى التَّرتُّب، وعلى جهة الارتباط المؤكَّد الذي لا يتخلَّف.

- وأنَّ السبك في هذا الموضع يحتاج إلى أداة الشرط بقوة؛ نظرًا للتضمين العروضي[2] الحاصل بين البيتين ، فلولا الربط بأداة الشرط لكان طرفا الربط جملتين منفصلتين وكلٌّ منهما في بيتٍ مستقلّ.

- وتآزر الربط بالشرط هنا مع التضمين يصبُّ في صالح الصورة الشِّعريَّة ولخدمتها، مع ملاحظة أنَّ التضمين الحاصل في البيت ليس من قبيل عيوب القافية، فالتضمين العروضي شائع مع أسلوب الشرط، وروده كثير مع أسلوب الحوار والقص، وهاهنا نستطيع أن نستعير فيه عبارة الدكتور أحمد كشك أنَّه "سمةٌ من سمات التلاحم، وجزءٌ من حرِّية الحركة الإيقاعيَّة"[3] .

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 786.

(2) التضمين هو تعلُّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها، انظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، د. أحمد كشك ، القاهرة، دار غريب ، 2003م، ص91.

(3) راجع: القافية تاج الإيقاع الشعريّ، ص98.

ومن الربط بـ(إنْ) قوله (أيها الوحش أيها الاستعمار)[1]:

اخـنُـق الفـكـرةَ في صـدرٍ يَضـوعْ تَـرَها في آخـرٍ أذكـى تَـفُـوحْ
إنَّـهـا كـالشَّـمس إنْ هَـمَّ طُـلـوعْ صاحَ أو لم يَصحِ الدِّيكُ يلوحْ
لا يُغطِّي من سَنا الشَّمسِ السُّطوعْ عاصـفٌ يغدو عليها ويَـروحْ

ونلاحظ في الربط بالشرط في قوله: (إنْ هَمَّ طُلوع ...) عدَّة أمور:

- أنَّه جزءٌ من عدَّة أجزاء رسمت الصورة في البيت، فتشبيه التمثيل، وأسلوب الشرط، والجملة الاعتراضية (صاح أو لم يصح الديك)، والربط بـ(أو) ... كلُّها خادمة للمعنى والدلالة، ومساهمة في السبك.

- وفي أسلوب الشرط هنا حذفٌ للفاء الجوابية التي يقتضيها النظام النحوي، وقد حُذِف معها المبتدأ؛ لأن أصل التركيب (فهو يلوح)، ولغة الشِّعر تستسيغ حذف الفاء كما سبق القول.

- وبدون الربط بالشرط يبدو تشبيه التمثيل عاريًا عن المعنى المراد، فهو يشبِّه (الفكرة) بالشمس من حيث إنَّها حين يهمُّ طلوعها يلوح، سواء صاح الديك أو لم يصح، ولولا أسلوب الشرط هنا لكان التشبيه بالشمس (في الوضوح بديهةً)، وهو تشبيه ساذج ونمطي لم يرده الشاعر.

ومن الربط بـ(إن) أيضًا قوله في (تنويمة الجياع)[2]:

نامي جياعَ الشَّعبِ نامي حَرَسَتْكِ آلِهَةُ الطَّعامِ

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 602.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 610.

نامي، فـإنْ لَمْ تَشْـبَعـي مِن يقْظةٍ .. فَمِنَ المنامِ

ولعلَّ الأصل في التركيب: (فإن لم تشبعي من يقظةٍ فستشبعين من المنام)، أو (فاشبعي من المنام)، ولأن جواب الشرط لا يصلح شرطًا أتت الفاء مساعدةً لـ(إنْ) في الربط بين جزءين في البيت: الجملة (لم تشبعي من يقظةٍ)، والجملة المحذوف فعلها (من المنام)، والربط هنا بأداة الشرط لا يحتاج تفسيرًا، وهو كبير الأثر في تماسك البيت وسبكه النحوي واختصاره.

ومن الربط بـ(لو) في سياق الشرط قوله في (يا دجلة الخير) [1]:

يا دجلة الخير يا مَن ظلَّ طائفُها عن كلِّ ما جلت الأحلام يلهيني
لو تعلمينَ بأطيافي ووحشتِها ودِدتِ مثلي لَوَ انَّ النَّوم يجفوني

فقد ربطت الأداة (لو) بين الفعل (تعلمين) و(وددتِ)، وهو ربطٌ بين المضارع والماضي، ومن المعلوم أنَّ (لو) تقيِّد الشرطية بالزمن الماضي[2]، فورود الجواب معها ماضيًا لازمٌ، وهو ما التزمه الشاعر في مثل هذا النموذج.

ومن الربط بـ(مهما) قوله في (سائلي عمَّا يؤرِّقني)[3]:

سـائلي عَمَّا يُـؤرِّقُـني قَعْ على البلوى ولا تَحُمِ
أنا مَهْما اشْتَطَّ مُتَّهِمي لَستُ من فُحشٍ ولا لَمَمِ

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 777.
(2) انظر: مغني اللبيب/ 337، و"خاصيَّة (لو) فرض ما ليس بواقع واقعًا، ومن ثَمَّ انتفى شرطها في الماضي والحال"، مغني اللبيب/ 348.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 971.

وفيه أيضًا حذف الفاء التي يوجبها كون (لستُ) فعلاً جامدًا، والأصل (مهما اشتطَّ متَّهمي فلستُ من فحشٍ ولا لَمَمٍ)، والربط بـ(مهما) مُشرَبٌ معنى المبالغة ـ وهذا ملمحٌ دلالي من لغة العصر لم يكن في (مهما) وضعًا ـ في حصول فعل الشرط، ولهذا قابله الشاعر بمبالغة أخرى في الجواب (لستُ من فُحشٍ ولا لَمَمٍ)، أي مهما بالغ المتَّهِم في إساءاته فلن يقع من الشاعر في مقابلته إساءة كبرى ولا ذنب صغير.

obeikandl.com

التضام

بحث التضام من أهمِّ البحوث في وسائل السبك النحوية؛ ذلك أنَّه يرصد في التراكيب ما من شأنه أن يُحدِث التداخل والتلاصق بين عناصرها، هذا ما يلوح من مادَّته اللغوية، ومن مصطلحه الإنجليزي (Corporation).

وجديرٌ بالذكر أنَّ ما يُعالج تحت مفهوم التضام عالجه الإمام عبد القاهر الجرجاني من قبل تحت مفهوم النظم والترتيب، وذلك في قوله: "لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يُعلَّق بعضها ببعض ويُبنى بعضها على بعض وتُجعل هذه بسبب من تلك"[1]، وقد تبعه النقَّاد في ذلك حتَّى من غير العرب، كما نجد لدى الناقد الفرنسي (ڤاليري) الذي "يؤكِّد على الشكل بمعنى الترتيب ، أي على الكلمات وقد اتُّخذت لها ترتيبًا معيَّنًا"[2].

ولا ينبغي أن يسوِّغ لنا تداخل التضام مع النظم أن نساويه به؛ فهذا توسُّع لا يطابق الواقع[3]، والمقصود به غالبًا تلك القرينة اللفظية التي تصف "تطلُّب إحدى الكلمتين للأخرى في الاستعمال على صورة تجعل إحداهما تستدعي الأخرى ولا تقف بدونها"[4] .

ويُعرف من خلال التضام "إمكان التوارد والمعاقبة والتنافي أو التضاد والتكامل الذي يظهر بوضوح أن العنصرين المتكاملين لا يتعاقبان، أمَّا التتابع فهو المسرح الأصيل لقرينة التضام في السياق"[5].

---

(1) دلائل الإعجاز / 55.
(2) انظر: مفاهيم نقديَّة / 53.
(3) انظر: لغة الشعر/ 408.
(4) اللغة العربية معناها ومبناها/ 94.
(5) البيان في روائع القرآن 1/ 88.

وقد لَخَّص الدكتور تَمَّام حسَّان مفهوم التضام في وجهين، هما [1]:

1- أنَّه بمعنى الطرق الممكنة في رصف الجملة، فتختلف كل طريقة منها عن الأخرى، تقديمًا وتأخيرًا وفصلاً ووصلاً...، ويُمكن أن يُطلق على هذا الفرع من التضام مصطلح (التوارد).

2- أنه بمعنى أن يستلزم أحد العنصرين التحليليين النحويين عنصرًا آخر، فيسمى التضام هنا (التلازم)، أو يتنافى معه فلا يلتقي به ويسمى (التنافي)، وعندما يستلزم أحد العنصرين الآخر فإن هذا الآخر قد يدل عليه بمبنى وجودي على سبيل الذكر، أو يدل عليه بمبنى عدمي على سبيل التقدير بسبب الاستتار أو الحذف.

وقد وصف د. تمام الوجهَ الأول (التوارد) بأنه "أقرب إلى دراسة الأساليب التركيبية البلاغية الجمالية منه إلى دراسة العلاقات النحوية والقرائن اللفظية" [2]، ولعلَّ في هذا الوصف شيئًا من التجوُّز أو التعميم، فكثيرٌ من عناصر التوارد وظواهره موضوعات حاضرة في التراث النحوي.

فالتقديم والتأخير لا يكاد يخلو منه باب نحوي، وخاصةً في الأساليب اللغوية التي يكون ركناها عنصرين متلازمين متطالبين، كالمبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، وفعل الشرط وجوابه، وبعض الأدوات ومدخولاتها، ولم تخلُ كتب النحويين من بيان أسراره وجمالياته [3] فضلاً عن قواعده ومحدِّدات وروده.

---

(1) اللغة العربية معناها ومبناها/ 216، 217.

(2) اللغة العربية معناها ومبناها/ 217.

(3) انظر مثلاً: شرح كافية ابن الحاجب ، لرضيّ الدين الإستراباذي ، تحقيق د. إميل يعقوب ، بيروت ، دار الكتب العلميَّة ، 1419هـ - 1998م، 1/ 234.

والفصل ـ أحد مظاهر مخالفة التضام ـ اهتمَّ به النحويون، ونظروا إليه من حيث أنه يتقاطع مع التلازم بوقوع عنصر الفصل بين المتلازمَين بجامع الصلة أو الإسناد أو المجازاة أو نحو ذلك [1]، وذكروا من أشهر عناصره: القَسَم، والظرف، والجار والمجرور، والنداء [2]، وحدَّدوا له قاعدة عامَّة هي أنَّ "الفصل بين العامل والمعمول بالأجنبي لا يجوز" [3].

خلاصة الأمر أن التضام الذي نعنيه هو "كل لفظين، أو بابين، أو لفظ وتركيب، أو لفظ ومحل، بينهما اقتضاء ضروري (افتقاري) أو غير ضروري (اعتباري)" [4].

والتضام بهذا المفهوم وثيق الصلة بالسبك، نظرًا لارتباطه بطرق رصف العناصر اللغوية لتكوين جملة، ورصف الجمل لتكوين النص، فهذا الارتباط ـ وكسر الارتباط ـ من مظاهر البناء اللغوي، لأنه يعبِّر عن تتابع العناصر من خلال الرصف الجملي، وهو من أهم عناصر السبك.

والحديث عن التضام يقتضي منَّا الحديث عن ظاهرتين تبرزان حقَّ التضام عند ملاحظتهما في حركة النص، وهما ظاهرتا التقديم والتأخير، والفصل والاعتراض، ولا خلاف في أهمية الرتبة والعلامة الإعرابية في تنظيم قرينة التضام داخل الجملة وداخل النص؛ "فهناك أشياء بينها تضام، وفي الوقت نفسه يكون بينها رتبة ملتزَمة، كما أن التضام بين المتضامين في هذه الحالة يقتضي علامة إعرابية معينة" [5].

---

(1) انظر: شرح التسهيل 2/ 375.
(2) انظر: الخصائص 3/ 73.
(3) اللباب في علل البناء والإعراب، لأبي البقاء العكبري، تحقيق غازي مختار طليمات، دمشق، دار الفكر، 1416هـ - 1995م، 1/ 155.
(4) لغة الشعر/ 408.
(5) لغة الشعر/ 409، 410.

والبحث في لغة الجواهري عن التضام يُظهر بوضوح أنَّ المحرِّك الأوَّل للرصف الجملي والنصي عند الشاعر هو حق القافية خصوصًا والوزن الشعري عمومًا، يليهما في الأهمية المعاني النحوية والدلالية، كما أن للجواهري ولعًا خاصًّا بالفصل بين المتلازمين، كالفعل وفاعله، أو المبتدأ وخبره، وغالبًا ما يأتي بالفاعل في نهاية البيت [1]، أي أن القافية المضمومة تحرِّكه إلى ذلك، ويمكن التماس سبب لهذه الظاهرة الأسلوبية في كم القصيدة المطول الذي كاد الشاعر يلزم نفسه به، مما دفعه إلى تحديده من البداية، بأن يضع كلمات القافية للقصيدة كلها أولاً، إما منفردة، أو مع ما يجود به الذهن من كلمات في كل بيت [2]، وهذا ما تنطق به مسودات بعض القصائد التي اطلع عليها د. الموافي.

وسأعرض لذلك بالتفصيل في النماذج التالية:

يقول الجواهري في قصيدة (الصحراء في فجرها الموعود) [3]:

مشى إليكِ يُجِدُّ البَيعةَ البلَدُ عليكِ في الخطبِ ـ بعدَ اللهِ ـ يعتمِدُ

ونلاحظ في رصف التركيب داخل البيت ما يلي:

- أراد الشاعر أن يصرِّع البيت، فاقتضاه ذلك أن يتصرَّف في تضام الصدر بتأخير لفظ الفاعل (البلدُ) وتقديم جملة الحال (يجد البيعة) عليه.
- واقتضى نظم العجز أن يكون الفعل (يعتمدُ) لفظ القافية، فقدَّم الجار والمجرور المتعلِّق به عليه، وأتى بالقيد المعنوي (بعد الله) معترضًا بينهما، ومن المعلوم أنَّ

---

(1) الجواهري آخر الفحول/ 386.
(2) المرجع السابق.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 998.

الاعتراض يرد كالتنبيه القويّ [1] إلى ما يريده منشئ النص.

ويقول (في ذكرى الخالصي) [2]:

سِلْمُ الزَّمانِ ـ وَإِنْ حَرَصْتَ ـ قَليلُ لا بُدَّ أنْ سَيَغُولُ شَمْلَكَ غُولُ

فقد فصل بين المبتدأ والخبر (سلم الزمان قليل) بالتركيب (وإن حرصت) مراعاةً للتصريع، وقدم وأخر بين الفاعل والمفعول لأن القافية (اللام المضمومة) تتطلب تأخر لفظ (غول)، بما يعني أنَّ القافية هي العمدة في التضام داخل البيت.

ومن الفصل أيضًا بين المبتدأ وخبره قوله في (ثورة الوجدان) [3]:

الشَّعبُ شَعبي وإنْ لَمْ يَرْضَ مُنتبذٌ والدَّارُ ـ رغمَ دَخيلٍ عابثٍ ـ داري

وهنا أدى الفصل بين المبتدأ وخبره إلى مراعاة القافية، وأضاف إلى اتصاف المبتدأ بالخبر قيدًا معنويًّا وهو كونه (رغم دخيل عابثٍ).

ومن الاعتراض بين الصفة والموصوف قوله في (جائزة الشعور) [4]:

أفٌّ لها مِنْ أوجُهٍ قابلْنَني سودٍ صِفاقِ

---

(1) يقول السمين الحلبي عن الاعتراض بـ(لو تعلمون) في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ﴾ [الواقعة/ 76]: "وكونه تأكيدًا ومنبهًا على تعظيم المقسم به لا ينافي الاعتراض، بل هذا معنى الاعتراض وفائدته"، انظر: الدر المصون 10/ 224.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 155.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 192.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة/ 190.

فالصفتان (سود، صفاق) تأخَّرتا عن الموصوف بهما، واعتُرض بينهما وبينه بـ(قابلني)؛ لأن آخرهما يحمل حرف القافية (القاف المكسورة)، والأصل فيه (أوجه سود صفاق قابلني).

obeikandl.com

التحديد

المقصود بالتحديد بيان ما هو محدَّد لدى المتلقّي فيكون معرفة، أو غير ذلك فيكون نكرة، أي أن التعريف والتنكير أساس مفهوم التحديد، "فمما ينسب إلى أداة التعريف أنها تتقدم العبارات الدالة على ما سبق ذكره" [1]، في حين يعني خلو السياق منها أنه لم يسبق ذكره وبالتالي فهو نكرة.

وفي النحو العربي نجد باب النكرة والمعرفة محدَّد الملامح عن طريق بعض السمات، وهذه أهمُّ محدِّدات الباب [2]:

- الأصل في الأسماء التنكير، والتعريف فرع.
- النكرة عبارة عن نوعين:
  أ. ما يقبل (أل) المؤثرة للتعريف، نحو (رجل، وفرس، ودار، وكتاب).
  ب. ما يقع موقع ما يقبل (أل) المؤثرة للتعريف، نحو (ذي، ومَن، وما) و(صهٍ).
- المعرفة عبارة عن نوعين:
  أ. ما لا يقبل (أل) ألبتَّة ولا يقع موقع ما يقبلها، نحو (زيد، وعمرو).
  ب. ما يقبل (أل) ولكنها غير مؤثرة للتعريف، نحو (حارث، وعبَّاس، وضحَّاك)، إذا قيل: الحارث، والعباس، والضحاك، فإن (أل) الداخلة عليها للمح الأصل بها.
- تنقسم المعارف إلى سبعة أقسام، هي: المضمر، والعلم، والإشارة، والموصول، وذو الأداة، والمضاف لواحد منهما، والمنادى إذا لم يكن نكرة غير مقصودة.

---

(1) النص والخطاب والإجراء/ 307.
(2) أوضح المسالك 1/ 76 وما بعدها.

ويمكننا أن نلاحظ في ذلك التقسيم ما يلي:

- تأتي السمات المحدِّدة للنكرة والمعرفة في بعض الأحيان علامات لغويَّة، إما في المعرفة نفسها، كالعلامة (أل)، أو في متَّصلٍ بها (كالإضافة إلى المعرفة)، كما يدل عليها الجنس اللغوي (إشاريات، موصولات، ...)، وفي بعض الأحيان تُحدَّد عن طريق المقام (المنادى مثلاً).

- كما أنها تتفاوت في درجة تعريفها، فمنها ما يدلُّ بنفسه على التعريف (كالعلم مثلاً)، ومنها ما هو لفظ كنائي لا يُعرف إلا عن طريق فهم الإحالة التي يتضمنها.

وبطبيعة الحال نجد مفهوم المعرفة والنكرة أوسع من مجرد علامة دالة أو أداة، فالأداة "لا توجد التعريف ولا التنكير، وهي ليست سوى إشارة للسامع (القارئ) بأن المتكلِّم (المؤلف) يفترض أن ثمة معلومات معينة معروفة أو غير معروفة لدى السامع (القارئ)، تلك المعلومات المفترضة يمكن أن تكون ذات طبيعة متعلقة بداخل النص أو خارجه"[1]، وقد يشترك أكثر من عنصر ـ لغوي وغير لغوي ـ في تحديد المراد بلفظٍ ما، "ويمكن شرح التعريف بناءً على ذلك بأنه وضع للعناصر الداخلة في عالم النص بحيث تكون وظيفة كل منها لا تحتمل الجدل في سياق الموقف"[2].

وبناءً على ما سبق فإن التعريف مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بالقصد، فما دام الأصل اللغوي في الأسماء التنكير فمنشئ النص مطالبٌ بوضعها ـ حين يريد التعريف ـ في سياقٍ لا يحتمل غير التعريف، ولا يقود المتلقِّي إلى الغموض أو اللبس.

---

(1) التحليل اللغوي للنص/ 42.
(2) النص والخطاب والإجراء/ 310.

وفي هذا السياق سألقي الضوء على بعض المواضع في شعر الجواهري، فمن ذلك قوله في قصيدة (غيداء) [1]:

غيداءُ .. إنَّ خُرافةً سَرَفٌ في العاطفاتِ .. وبدعةً قصدُ

حيث جاء بكلٍّ من اسم (إنَّ) وخبرها نكرة في التركيبين (إنَّ خرافةً سرفٌ، وبدعةً قصدُ)، وللوهلة الأولى يبدو التركيب غريبًا، إلا أنَّ النظام النحوي يجيز الإخبار في هذا الباب بالنكرة عن النكرة، وبالمعرفة عن النكرة بشرط الإفادة [2]، والإخبار عن النكرة بنكرة أحسن عند سيبويه [3]، والتنكير في البيت ـ إلى جانب كونه جائزًا ـ يعدُّ مطلبًا دلاليًّا، فالمقصود فيه العموم والشيوع، لا الخصوص والتحديد، فالخرافة أيًّا كانت أو كان نوعها سرف، والبدعة على عمومها موصوفةٌ بالقصد لدى الشاعر، والتنكير وحده يحقّق له هذا المعنى.

وفي قصيدة (على الرصيف) حضورٌ قويٌّ للنكرات، من مثل قوله [4]:

هزَّتْهُ في المهدِ يدٌ هَزَّها جُوعٌ وإذلالٌ وأسقامُ
ديفت أغانيها بها وارتمتْ سوداءَ أطيافٌ وأحلامُ

....

يا ابنَ الحضاراتِ وهل بُدِّلتْ بؤسًا دساتيرٌ وأحكامُ
خدَّاعةُ الوجهِ وفي جَوفِها أسوأ ما ضمَّتهُ أرحامُ

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 703.
(2) انظر: شرح التسهيل 2/ 17.
(3) انظر: الكتاب 2/ 142.
(4) الأعمال الشعرية الكاملة/ 976 وما بعدها.

فهـذه الألفـاظ (جـوع، وإذلال، وأسـقام)، (أطـيافٌ وأحـلام)، (دسـاتيرٌ وأحكـام)، (أرحام)، نجد الشاعر يختار كونها نكرات، مع اختلاف الدافع لهذا الاختيار:

- فالألفـاظ (جوع وإذلال) أقرب إلى كونها أسماء أجناس، وكذلك الجمع (أسقام)، كمـا أن بقاء هذه الألفاظ على حالة التنكير قد يهيِّئ المتلقّي لتوهُّم وصفها بالشدة أو القسوة، ولا سيما إن اقترن ذلك بتنغيمها بشكلٍ خاص لتحمل ذلك المعنى.

- وكذلك (أطياف وأحلام) تبدو كأنها موصوفة، ولعلَّ لورود الحال قبلها وهو لفظ (سوداء) دورًا في توهُّم هذا الوصف، من كونها أطيافًا بيضاء، وأحلامًا وردية.

- ولفظـا (دساتير وأحكام) كذلك، فالتنكير مع التنغيم قد يشير إلى تفخيم وتعظيم، وخاصَّـةً بإبـراز التضاد الصوتي بينها وبين (بؤسًا)، أضف إلى ذلك تنوين الممنوع من الصرف (دساتير) الذي يؤكّد أن لا مناص للعبور على اللفظ هكذا بلا ضغط وتأكيد عليه في الأداء الصوتي.

- وكذلك نجد لفظ (أرحامُ) موافقًا بتنكيره لمعنى الإطلاق والعموم الذي أراده الشاعر.

وفي قصيدة (من لندن إلى بغداد) نجد قوله [1]:

أذيَّـةٌ في جـهادٍ نِـلـتَـها طربًا ... وهل جهادٌ بلا مسٍّ وإيذاء ؟
في ذمَّةِ الله ما لاقيتَ من نفَرٍ ... من الأجـانبِ عُـبَّادٍ لأهواءِ

فالتنكير في قوله: (أذيَّةٌ في جهادٍ) للتفخيم، وفي قوله: (وهل جهادٌ) للعموم والإطلاق، بمعنـى أيِّ جهـاد، وكذلك تنكير (الأهواء) يفيد التعدُّد والعموم، فهي بهذا التنكير تساوي (لأهواء كثيرة، مختلفة، متنوعة ...).

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 191.

المبحث الثاني
وسائل السبك المعجمية

يحتوي على ما يلي:

- التكرار.
- المصاحبة المعجمية.

obeikandl.com

obeikandl.com

وسائل السبك المعجمية

كما تساهم الوسائل النحوية في سبك النص، كذلك تساهم الوسائل المعجمية، وإن كان في تسميتها (معجمية) تجوُّز؛ لأنها في الحقيقة تصف تفاعل العناصر اللغوية مع بعضها، وبالتالي فهي (دلالية)، ولا ينبغي أن يُفهَم من وصفها بـ(المعجمية) أنها تبحث في الدلالة المعجمية للمفردات بمعناها الإفرادي.

وقد درجت البحوث النصية على دراسة موضوعين تحت هذا العنوان، وهما: التكرار، والمصاحبة المعجمية.

فالتكرار ـ بما فيه من ربط بين الجمل عن طريق العنصر المكرر، وبما يحقِّقه من إنعاش للذاكرة وأمن للَّبس وتأكيد للمعنى ـ مساهم في سبك النص.

والمصاحبة المعجمية ـ بما تهدف إليه من تنظيم للعلاقات بين المفردات داخل النص، وبما تحققه من بيانٍ للمقام الكلامي، وتحديدٍ لدرجة إعلامية النص ـ تعدُّ عنصرًا مهمًّا لفهم النص، ومورِدًا من موارد سبكه.

obeikandl.com

التَّكرار

تعدُّ ظاهرة التكرار بكافة صورها وأنواعها ' من المفاتيح التي يمكن أن تساعد على اقتناص خيط من خيوط النص التي يراد فكها تركيبيًّا لإعادة نسجها دلاليًّا '[1]، ويعدُّ التكرار ذا أهمية خاصة في سبك النص الشعري على وجه الخصوص؛ ' لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي '[2]، والتكرار نوع من التأكيد وسيلته الإلحاح في الذكر، وقد يأتي به المبدع عن قصد للفت النظر أو عن غير قصد (لا شعوريًّا)، وهو في الحالتين كبير الأهمية في قراءة النص وتحليله.

وتشير المادة اللغوية (كرر) إلى معنى التتابع مرَّة بعد مرَّة، فالكَرَّة: المرَّة، والكرُّ: الرجوع [3]، ويقال: كرَّره تكريرًا وتَكرارًا وتَكِرَّة: أعاده مرةً بعد أخرى [4]، وورود معنى الرجوع ضمن معاني التكرار يعني أنه ضرب من ضروب الإحالة القبلية وشكل من أشكال الربط، بل هو الأصل في الربط [5]، بما يجعله ذا أثر كبير في سبك النص وتحقيق الترابط بين أجزائه.

وقد فرق بعض العلماء بين التكرار والترديد من حيث كون التكرار إعادة اللفظ بذاته من غير إفادة معنى زائد بحيث تكون الثانية عين الأولى، أما الترديد فيكون مع إفادة معنى غير المعنى الأول [6]، وبهذا المفهوم ـ أي عدم الفائدة في التكرار ـ يبدو التكرار عجزًا من

---

(1) الإبداع الموازي/ 187.
(2) تحليل النص الشعري/ 86.
(3) انظر: مختار الصحاح (كرر).
(4) القاموس المحيط، باب الراء، فصل الكاف.
(5) انظر: البيان في روائع القرآن 1/ 128.
(6) خزانة الأدب وغاية الأرب، لتقي الدين المعروف بالحموي، تحقيق عصام شعيتو، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1987م، 1/ 395، وقد قرر ابن رشيق في العمدة 1/ 333 أن الترديد ' أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه '.

الكاتب أو المؤلف؛ ففي اللغة متسع من الألفاظ المترادفة يمكن الاستبدال بها من غير تكرار؛ حيث "يمكن لإعادة اللفظ في العبارات الطويلة أو المقطوعات الكاملة أن تكون ضارة؛ لأنها تحبط الإعلامية ما لم يكن هناك تحفيز قوي"[1]، ولهذا وصفت بعض صور التكرار بأنها معاظلة[2]، وأنها هجنة[3]، وكان التكرار على هذا النحو "من عيوب الكلام"[4]؛ لأنه زيادة في اللفظ لا تفيد المعنى ولا تضيف إليه.

التكرار إذن لا يرد في النص اعتباطًا، بل له قانون ليصبح وسيلة أدبية مقبولة، وليرتفع عن الفهاهة إلى البلاغة، وهذا القانون هو الفائدة، ومن أهمّ الفوائد التي يحقّقها التكرار[5]:

1- إنعاش الذاكرة، لاستعادة مذكور سابق، والتكرار أدعى للتذكير وأقوى ضمانًا للوصول إليه.

2- أمن اللبس، كما في قوله تعالى: ﴿ وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقْطَعُوٓاْ أَيْدِيَهُمَا جَزَآءًۢ بِمَا كَسَبَا نَكَٰلًا مِّنَ ٱللَّهِ ۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾[6]، "فلو أن ضميرًا وضع موضع ثاني لفظَي الجلالة لبدا أن الجملة حالية، ولكان المعنى أن كسبهما النكال ارتبط بحال عزة الله وحكمته، تعالى الله عن تغير الأحوال"[7].

---

(1) النص والخطاب والإجراء/ 306.

(2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح ضياء الدين بن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصريّة، 1420هـ، 1999م، 1/ 293.

(3) المصدر السابق 1/ 203.

(4) الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، مراجعة الشيخ بهيج غزّاوي، بيروت، دار إحياء العلوم، 1408هـ - 1988م، ص175.

(5) انظر: البيان في روائع القرآن 1/ 128 وما بعدها.

(6) سورة المائدة، الآية 38.

(7) البيان في روائع القرآن 1/ 131.

3- التأكيد، أي تأكيد الربط، بدلاً من حذف عنصرٍ ما والإضمار له.

وإذا تحقّقت الفائدة في التكرار كان استعماله مما يؤدي إلى حسن النظم وسبك النص، "من خلال تدعيم جمله بتحقيق العلاقات المتبادلة بين العناصر المكونة للنص، ويتأتى ذلك من خلال تكرار عنصر ما تكرارًا ملحوظًا، ينتج عنه شيوع نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره، وهذه وظيفة لفظية فضلاً عن أهميته الدلالية، فتتحدان كلتاهما في سبك النص وانسجامه"[1].

والتكرار قد يكون تكرارًا للفظٍ أو تركيبٍ أو عبارة، وأهم صوره[2]:

1- تكرار اللفظ مع وحدة المعنى، ويكون إما تكرارًا لكلمة بعينها، أو لجملة تامة؛ بغرض التأكيد وإثارة الانتباه.

2- تكرار اللفظ مع اختلاف المعنى، ومن صوره ما اتفق لفظه وافترق معناه[3] (المشترك اللغوي)، وكذلك الجناس التام، وإن كانت الدراسة المقطعية والنبرية التي أجراها د. أحمد كشك بالإضافة إلى الاعتبارات النحوية والصرفية "تنفي نفيًا جازمًا أن يكون هناك ما يسمى بالجناس التام"[4]، ولهذا نفى ابن الأثير وجوده إلا في اللفظ المشترك[5].

---

(1) عناصر السبك بين القدماء والمحدثين 2/ 598.

(2) عناصر السبك بين القدماء والمحدثين 2/ 592 وما بعدها، معايير النصية ص89 وما بعدها، وقد قسم ابن الأثير التكرار إلى قسمين: ما يوجد في اللفظ والمعنى، وما يوجد في المعنى دون اللفظ، انظر: المثل السائر 2/ 146 وما بعدها.

(3) لهذا الفرع من اللغة مؤلفات خاصة، صنف فيه المبرد كتاب "ما اتفق لفظه واختلف معناه"، انظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها 1/ 385، و لأبي الربيع المصري ت614هـ كتاب "اتفاق المباني وافتراق المعاني"، تحقيق عبد الرؤوف جبر، عمان، دار عمار، 1985م.

(4) من وظائف الصوت اللغوي ص116.

(5) انظر: المثل السائر 1/ 241.

3- تكرار المعنى مع اختلاف اللفظ، وهو المعروف بالترادف، وإن كان عدُّ الترادف تكرارًا فيه نظر؛ لأنه داخل في الاستبدال، اللهم إلا إذا كان المقصود عطف اللفظ على مرادفه، كما أن الترادف نفسه فيه قولان، والمحققون من العلماء على أن "كل اسمين يجريان على معنى من المعاني وعين من الأعيان في لغة واحدة فإن كل واحد منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر، وإلا لكان الثاني فضلاً لا يُحتاج إليه"[1].

وبعيدًا عن الترادف نجد "التذييل" صورةً من صور تكرار المعنى، وهو ما سيأتي ذكره تحت الحديث عن علاقات الحبك.

4- التكرار التركيبي، بمعنى رصف عدَّة جمل على النسق والتركيب نفسه، فتختلف الجمل في مفرداتها وحسب دون نظام التركيب.

وهناك أقسام وصور أخرى يذكرها الباحثون في التكرار، كشبه التكرار، وتكرار الاسم الشامل، وتكرار التفصيل بعد الإجمال، إلا أنَّ التأمُّل يظهر أنها لا تُعدُّ من التكرار، ولا تمتُّ إليه إلا بسبب ضعيف، فلا يستقيم أن تصنَّف تحت مسمى (التكرار).

ويبدو لي أن التكرار قد يكون وسيلة نحويَّة بدرجةٍ ما رغم تصنيفه ضمن وسائل السبك المعجمية؛ فهو في حقيقة أمره ضربٌ من ضروب إطالة بناء الجملة [2]، ويظهر هذا بشكل

---

(1) الفروق اللغوية، لأبي هلال العسكري، ضبطه وحققه حسام الدين القدسي، بيروت، دار الكتب العلمية، ص11.

(2) قد ذكر الدكتور حماسة ستة ضروب لإطالة بناء الجملة هي: (التقييد، والتبعية، والتعدد، والتعاقب، والترتب، والاعتراض)، والتكرار داخل تحت تبعية التوكيد، راجع كتابه (بناء الجملة العربية) ص 57: 84.

جلي في تكرار اللفظ مع وحدة المعنى، إن الجمل المتتابعة التي يربطها عنصرٌ متكرِّر في كلٍّ منها يمكن أن تكون جملةً واحدة إذا انتفى هذا التكرار، وما أعطاها سمة الاستقلاليَّة إلا التكرار، ويؤكد كون التكرار وسيلة نحوية أنه معدودٌ عند النحاة ضمن (روابط الجملة بما هي خبر عنه)[1]، وقد ذكروا أن أكثر وقوعه "في مقام التهويل والتفخيم"[2].

نأتي إلى رصد التكرار في شعر الجواهري، وهو من وسائل التنمية البارزة فيه، حيث "يأخذ شكل مناغاة يستعذبها الشاعر ومتلقّي شعره، فيتنامى المقطع من البيت والبيتين، ليكوِّن عشرة أبيات أو أكثر، بفعل التكرار، أو بفعل الفراغات التي تتطلب ملأً بين حدود هذا التكرار"[2].

ومن القصائد ما يكون التكرار فيها غايةً في حد ذاته، والنموذج الأبرز في ذلك قصيدة (تنويمة الجياع)[3] حيث تكرَّر الفعل (نامي) (58) مرة، وهذا أمرٌ مطلوب؛ فمدار القصيدة على كونها رقية أو تعويذة، وشيءٌ كهذا معتمدٌ في الأساس على التكرار، فوروده فيها بكثافة ضرورة فنية، وكذلك الأمر في قصيدة (أطبق دجى)[4] التي عبَّرت عن شدة اليأس لدى الشاعر، وتكرر فيها الفعل (أطبق) (35) مرة، دلالة على إلحاح مطلب الشاعر في إطباق الدجى والدخان والدمار؛ لكثرة ما يرى من ظلم وفساد.

ومن صور تكرار اللفظ مع وحدة المعنى قول الجواهري مطلع قصيدة (جمال الدين الأفغاني)[5]:

---

(1) مغني اللبيب/ 647.
(2) الجواهري آخر الفحول ص377.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 610.
(4) الأعمال الشعرية الكاملة/ 567.
(5) الأعمال الشعرية الكاملة/ 429.

هَوَيْتَ لنُصرةِ الحقِّ السُّهادا فلولا الموتُ لم تُطق الرُّقادا
ولولا الموتُ لم تَتْركْ جهادا فَلَلْتَ به الطُّغاةَ ولا جِلادا
ولولا الموتُ لم تُفرحْ فُرادى صعقْتَهمُ ولم تُحزِن سَوادا
ولولا الموتُ لم يَذهب حريقٌ بيانعةٍ وقد بلغَتْ حصادا
وإن كان الحِدادُ يَرُدُّ مَيتًا وتَبلُغُ منه ثاكلةٌ مُرادا
فإنَّ الشرقَ بينَ غدٍ وأمسٍ عليكَ بذلَّةٍ لَبِسَ الحِدادا

- فقد تكرر في هذا المقطع لفظ (لولا) والمبتدأ بعدها (الموت) أربع مرات، مسبوقًا بالفاء في أولها، وبالواو في المرات الأخرى، وفيه حذف الخبر، ولسنا بصدد الحديث عنه لأن الامتناع معلَّق بـ(لولا) على الوجود المطلق للمبتدأ (الموت)، فحذف الخبر واجب فيها ولازم[1].

- أما ما يهمنا هنا فهو تكرار (لولا الموت)؛ حيث استعان به الشاعر على سبك هذا المقطع، وهو مقطع من الأهمية بمكان؛ لأنه غرة القصيدة واستهلالها، ولذلك احتشد له الشاعر بثلاثة أبيات مقفَّاة.

- وتبرز فائدة التكرار هنا عن طريق النظر في مقام القصيدة ثم في التركيبات الواردة والمتصلة بالتركيب المتكرر:

- فالقصيدة في الاحتفاء بمرور رفات جمال الدين الأفغاني من العراق في طريقه إلى أفغانستان، وهو مقام حزن يناسبه تكرار لفظ الموت.

- ثم إن تكرار التركيب (لولا الموت) مقصود من أجل كثرة نتائجه المتمثلة في خبر (لولا) في جميع المرات الأربع، فلولا الموت (لم يطق الأفغاني

(1) انظر: شرح الأشموني 1/ 205.

الـرقاد، ولم يترك الجهاد والجلاد، ولم يُفرِح فرادى صعقهم قبل موته، ولا أحـزن سواد الناس وعامتهم، ولم يذهب الحريق بروحه اليانعة التي بلغت الحصاد).

- واختـيار الـشاعر لهـذا التكـرار وسـيلةً للسبك اختيارٌ موفق، بل ضرورة حتمـية؛ لأن كـل هـذه النـتائج المترتـبة علـى الموت لا يسوغ معها اللفظ بـ(لولا الموت) مرة واحدة.

أمَّا التكرار الذي يأخذ شكل عطف اللفظ على مرادفه فهو كثير في شعر الجواهري، وقد رصدت هذه الظاهرة فخرجت من رصدي بمعرفة سببها، وهو أنَّ الجواهري يُعنى في شعره بالقافية عناية فائقة، ويدير أمر البيت على خدمتها والتماسك معها، بحيث يبدأ البيت ويمضي في سياقه حتى يصل إلى القافية وهو متوافق معها شكلاً ومضمونًا، وكثيرًا مـا كـان ينصب القافية أول الأمر ثم يبني عليها البيت، فربَّما انتهى المعنى الذي يريده قـبل لفـظ القافـية، فـيعطف لفـظ القافـية على مرادفه الواقع آخرَ الجملة المقصودة في البيت.

وربَّمـا كـان التكرار من هذا النوع مقصودًا بغرض الزيادة في المعنى، بإيراد لفظين يفـيدان المعنـى نفـسه، فـيكون لدلالتهما وقعٌ في النفس أكبر مما لدلالة اللفظ الواحد، وأعـتقد أن كـثيرًا مـن صور التكرار بالعطف على المرادف عند الجواهري قد جاء لهذه الغاية.

ومن نماذج هذا التكرار باستعمال الترادف قوله في (بغداد على الغرق) [1]:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 175.

سَمَتْ تَزْهُو على السَّفحَيْن منها قُصُورٌ ملؤُها زَهْوٌ وكِبْرُ

فالـزهو والكبر متقاربان في المعنى، وما أداه إلى هذا إلا رعاية القافية، ومثلها قوله في (تحية الوزير) [1]:

مِنْ كُلِّ مُنْتَبِذ الأخْلاقِ مُطَّرَحٍ لَو كانَ عُضْوًا لكانَ الذَّيْلَ والذَّنَبا

فالذيل والذنب كذلك، وأيضًا قوله في (نزوات) [2]:

ضـيفٌ عـزيزٌ قِراهُ الـهَمُّ والاكْـتئابُ
حَقيقةُ الأمرِ عندي الشَّـكُّ والإرْتيابُ

فكل لفظين من الألفاظ السابقة (الهم والاكتئاب)، (الشك والارتياب) ينتمي إلى الحقل الدلالي نفسه، وتكاد تتطابق في معانيها.

نوعٌ آخر من التكرار هو التكرار التركيبي نجده في مثل قوله في قصيدة (تحية الوزير) [3]:

لا رحمةً لغويٍّ في الضَّلال هَوى ولا (لَعًا) لِمُجدٍّ في الشِّقاق كبا

فكلا شطري البيت مكون من (لا) النافية للجنس+اسمها+حرف جر+مجرور موصوف بجملة فعلية خبرها جار ومجرور مقدم خبرها الجار والمجرور على الفعل، وربط بين الشطرين حرف العطف (الواو) الواقع أول العجز.

ومنه أيضًا قوله في قصيدة (حبيبتي)[4]:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 178.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 179.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 178.
(4) الأعمال الشعرية الكاملة/ 1009.

وحـــابسٍ رَأْيَـــهُ والـــنَّفْسُ نازِعَـــةٌ وحـــابسٍ نَـــزْعَهَا والـــرَّأْيُ مُـــنْطَلِقُ

فالشطران متضادان في المعنى ومتطابقان في التركيب، فالتضاد بين (حبس الرأي مع وجود نزوع النفس) من جهة، و(حبس نزوع النفس مع وجود انطلاق الرأي)، وكل شطر مكون من اسم فاعل+مفعول مضاف إلى ضمير+جملة حالية مكونة من مبتدأ وخبر.

obeikandl.com

obeikandl.com

المصاحبة المعجميَّة

يُقصد بالمصاحبة المعجمية تلك العلاقة العرفية بين لفظٍ وآخر والتي يفرضها المعجم بناءً على مناسبةٍ بينهما [1]، فالعلاقة بين الألفاظ ليست حرة، لكنها مقيَّدة، فإذا ذُكر أحد اللفظين استدعى مصاحبه دلاليًّا وتركيبيًّا، ويعدُّ الاستبدال بأحدهما انحرافًا عن المعيار وخروجًا عن القاعدة [2].

وارتباط بعض الألفاظ ببعضها يرجع إلى عدة أسباب، منها [3]:

1- الملاءمة بين معنى الكلمتين المتصاحبتين من جهة والواقع من جهة أخرى، كما نقول: بقرة صفراء، ولا نقول: خضراء، ولا حمراء.

2- الاشتراك في السمات الدلالية [4]، فالكلمات (مات، نفق، فني) تدل كلها على انقطاع الحياة، إلا أن الإلف والعادة يجعلان لفظ (مات) يستدعي الإنسان، و(نفق) يستدعي الدواب، و(فني) يستدعي الزرع.

3- شيوع الاستعمال، كما يُقال: (انصهر الحديد أو النحاس) ولا يُقال: (انصهر الورق أو الخيط)؛ لكون لفظ (الانصهار) يتطلب ما تكون هذه الظاهرة من خواصه.

---

(1) انظر: البيان في روائع القرآن 2/ 121، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ص103.
(2) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ص103.
(3) المصاحبة في التعبير اللغوي، د. محمد حسن عبد العزيز، القاهرة، دار الفكر العربي، ص11 وما بعدها.
(4) هكذا قال، ويبدو أنه لو جعل (مات ونفق وفني) أمثلة لشيوع الاستعمال، و(انصهر الحديد أو النحاس) أمثلة للاشتراك في السمات الدلالية، لكان أمثل.

أمَّا الخروج عن مقتضى المصاحبة المعجمية فيسمى (المفارقة المعجمية)[1]، كما في قول القائل:

إنَّ الكسائيَّ وأشياعَهُ يرقَونَ بالنَّحوِ إلى أسْفَلِ

فمقتضى المصاحبة المعجمية أن يكون الرقي إلى أعلى لا إلى أسفل، وفي البيت عدول عن هذا المقتضى، والعدول قد يكون إلى علاقة عقلية فيسمى مجازا مرسلا أو كناية، أو إلى علاقة فنية تشبيهية فيسمى استعارة [2].

وبطبيعة الحال ليس كل خروج عن مقتضى المصاحبة المعجمية مقبولاً ولا حاملاً لدلالات فنية؛ فقد يكون خطأً ناشئًا عن جهل بما يقتضيه تركيب اللغة، ولكن حديثنا عن لغة الشعر التي يُفترض أنه لا انحراف فيها إلا لغاية أسلوبية، " قد تكون الرغبة في إثارة الانتباه بكسر المألوف، وقد تكون الرغبة في خلق علاقات دلالية جديدة بين أحد اللفظين القديمين واللفظ الوافد "[3].

وللمصاحبة المعجمية علاقات تربط بين طرفيها، وهي [4]:

1- التباين، وقد يكون التباين على وجه التضاد (ولد/بنت)، أو التخالف (أحب/أكره)، أو التعاكس (أمر/أطاع).

2- الدخول في سلسلة مرتبة، كتسلسل أيام الأسبوع، وأسماء الشهور، والرتب العسكرية، وفئات المكاييل والموازين.

---

(1) انظر: البيان في روائع القرآن 2/ 121.
(2) البيان في روائع القرآن 2/ 121.
(3) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ص103، 104.
(4) انظر: معايير النصية ص95، عناصر السبك بين القدماء والمحدثين 2/ 601.

3- علاقة الكل بالجزء، كعلاقة الكتاب بالصفحة، والصندوق بالغطاء.

4- علاقة الجزء بالجزء داخل كلٍّ واحد، كالعين والأذن.

5- الاندراج تحت صنفٍ عام، كالكرسي والطاولة، حيث تشملهما كلمة الأثاث.

ويتَّضح من علاقات المصاحبة السالف ذكرها أنَّ المصاحبة المعجمية ليست مقتصرةً ـ كما يبدو من تسميتها ـ على التلازم الذكري، فبجانب التلازم الذكري أو الإلف بين لفظ وآخر في الذكر نجد الطباق، ونجد ألفاظ التدرج التي عُني بها علماء فقه اللغة، كل هذا داخل في المصاحبة المعجمية بالمفهوم النصي.

من جهة أخرى تعدُّ المصاحبة المعجمية مؤشِّرًا صحيحًا على الأسلوب، لأنَّ قسمًا كبيرًا مِمَّا يعدُّ أسلوبًا لكاتب أو شاعر ما يكمن في المصاحبات والألفاظ الخاصة التي تبرز في نصوصه.

كما أن كثيرًا من الأساليب تُحدَّد درجة الإعلامية فيها بواسطة المصاحبة المعجمية، فلو قيل مثلاً: سفك العدوُّ ... فمفهوم أن المفعول ـ عمومًا ـ هو الدم؛ لاستلزام الفعل (سفك) له، فالسامع يتوقعه بسهولة، وهذا يُضعف درجة الإعلامية من وجه، وهو مطلوب من وجه آخر بقدرٍ؛ نظرًا لتفعيله دور المتلقِّي.

مِمَّا سبق يتضح أن المصاحبة المعجمية عنصر مهم لفهم النص؛ لأنها مورد من موارد سبكه، كما أنها تساهم في بيان المقام الكلامي، ولها دور في درجة إعلامية النص، وتفرض أحيانًا نمطًا من أنماط ورود الكلمات، فحين نقول مثلاً: (أوقفتُ السيارة، وفتحت الباب) فالمصاحبة المعجمية هنا هي التي ربطت الباب بالسيارة ربط الجزء بالكل، ففُهم أن المقصود

باب السيارة، وجاء اللفظ محدَّدًا بالألف واللام ـ لا الإضافة ـ اعتمادًا على ذلك، وظهر المقام في الجملة الثانية بوضوح.

ومِمَّا يظهر فيه أثر المصاحبة المعجمية في إعلامية نصوص الجواهري قوله مطلع قصيدة (من دفتر الغربة) [1]:

مِن بَعيدٍ لكمْ يَحِنُّ حَنيني وَبذكراكُمُ تُشارُ شُجُوني
وإذا ما خَطَرْتُمُ خَطَرَ اليأ سُ وساوى تَيَقُّني بظُنُوني
يا أحبَّايَ واللَّيالي عجيبا تٌ عِجافٌ يأكُلنَ كُلَّ سَمينِ

وهذا ظاهر بوضوح في البيتين الثاني والثالث، فالتيقُّن يستدعي الظنون، وذكر (عجاف) يستدعي لفظ (سمين)، ويبدو لي أنَّه لو وقف منشدٌ لهذين البيتين قبل كلمة القافية لأكملهما السامع من غير شك، لا سيما وقد علم من مطلع القصيدة أن روي القافية نون، وعلاقة المصاحبة هنا هي التباين.

ومن المصاحبات التي علاقتها علاقة الجزء بالجزء والجزء بالكل قوله في قصيدة (حبيبتي)[2]:

مـرَّغتُ زهـرَكِ في شـوكي أُجـرِّرُهُ فكـلُّ أوراقـهِ منـزوعَةٌ .. مِـزَقُ

فالزهر كلٌّ، ومن أجزائه الشوك والأوراق، وكل من الشوك والأوراق جزء من الزهر.

ومما علاقته علاقة الصنف العام قوله في قصيدة (اللاجئة في العيد) [3]:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 832.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 1009.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 628.

عـوتْ جـراءٌ مَـشوقاتٌ فطارحَهـا ثغـيٌ مـن الـشاءِ أو ثأي من البقرِ
ونقــنقاتُ بــناتِ المــاءِ خالطهــا صَـرُّ الجـنادبِ لم تكفُـفْ عـن الهَدَرِ [1]

فكل من (الجراء) و(الشاء) و(البقر) و(بنات الماء أي الضفادع) و(الجنادب) يجمعها صنف الحيوان، وكذلك العواء والثغاء والنقيق والصرير يجمعها صنف (أصوات الحيوانات).

ومن الصنف العام أيضًا قوله في (أبا الشعر تغنَّ بتموز) [2]:

ويـا ابـنَ الحـسينِ الفـذَّ شهمًا سميدعًا مَهيــبًا وَثــوبًا قــبل أن يتوثَّــبا

فكلٌّ من (شهم، وسميدع، ومهيب، ووثوب) وصف للفارس، وقد وضع الموروث المعجمي هذه الصفات في تصنيفٍ واحد لهذا الغرض مع صفات أخرى كالمقدام والكرار وما أشبه ذلك.

وفي شعر الجواهري بعض المصاحبات المعجمية الموروثة، والتي يبدو بعضها وكأنه بصمة من بصمات التراث الشعري لا تمت بصلة إلى عصر الجواهري ولغته، ومن ذلك قوله في قصيدة (تحية الوزير) [3]:

لا رحمةً لغويٍّ في الضَّلال هَوى ولا (لَعًا) لِمُجدٍّ في الشِّقاق كبا

---

(1) استعماله لأصوات الحيوانات على وزن (فَعْل) من ارتجالاته كما يبدو لي، هو وزن لبعض الأصوات كالهمس والوقع والنقر والنبض، ولكن المعروف من أصوات الحيوانات على وزني (فَعيل) و(فُعال)، وقد أعياني البحث عن معنى لكلمة (ثأي) يناسب ما نحن فيه؛ فمعناه الفساد والخرم كما في معجم مقاييس اللغة 1/ 399.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 1056.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 178.

فقد أتت كلمة (لعا) ـ وهي كلمة دعاء للعاثر بأن ينتعش ـ مع الفعل (كبا)، وورودها مع هذا الفعل أو مع الفعل (عثر) على مقتضى المصاحبة المعجمية، ومما وردت فيه قول كعب بن زهير:

فإن أنت لم تفعل فلستُ بآسفٍ ولا قائلٍ إمَّا عَثَرْتَ: لَعًا لَكا

وكذلك الأمر في قول الجواهري مطلع قصيدة (النجوى) [1]:

يقولون: ليلٌ علينا أناخَ نهارٌ على الغرب يُعشي العيونا

فنسبة الفعل (أناخ) إلى الليل تشبيهًا له بالبعير استعارة من الشعر الجاهلي، وبيت امرئ القيس مشهور:

فقلتُ له لَمَّا تمطَّى بصُلبه وأَردفَ أعجازًا وناءَ بكلكلِ [2]

من الموروث أيضًا الذي فشا في شعر الجواهري نسبة الكف والأيدي إلى المنية والخطوب، وكونها تنوش وتنتاش ما يُصاب، وقد ورد ذلك لدى الجواهري في عدة مواضع، كقوله في قصيدة (بم أستهل؟) [3]:

أوَبعدما برقت أسرَّته لنا وبدتْ مخايلُ حُسنهِ وبهائه
تنتاشُهُ كف المنية صارمًا عَضبًا يفُلُّ العضبَ حدُّ مضائه؟!

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 112.
(2) انظر: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، لعبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكاتب العربي، 1387هـ - 1967م، جـ3 ص271.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 125.

وقوله في (بين قطرين) [1]:

وما برحَتْ أيدي الخطوبِ تَنُوشني بفارسَ حتَّى بغَّض الحِلَّ ترحالُ

وفي هذا البيت مصاحبة أخرى على وجه الطباق بين (حل) و(ترحال).

فمن الموروث الذي يجعل للموت كفًا قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيَّةُ أنشَبَتْ أظفارها ألْفَيتَ كلَّ تَميمةٍ لا تَنفعُ

ومنه أيضًا قول أبي تمام:

ألا إنَّ في كفِّ المنيَّة مُهجَةً تظلُّ لها عينُ العُلى وهْي تدمعُ

وكذلك كون الموت غولاً أو أنَّه يغول، كقول الجواهري (في ذكرى الخالصي) [2]:

سِلْمُ الزَّمان وإن حرصتَ قليلُ لا بدَّ أن سيغول شملكَ غول

وقوله في قصيدة (إلى روح العلامة الجواهري) [3]:

وهل علم الموت إذ غاله بما أيِّ علقٍ نفيسٍ ظفرْ

فهذه المصاحبة مطروقة في التراث العربي، كما في قول كثيِّر [4]:

سيهلك في الدنيا شفيقٌ عليكم إذا غاله من حادث الدهر غائلُهْ

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 130.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 155.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 160.

(4) الأمالي، لأبي علي القالي، ط2، بيروت، دار الحديث، 1404هـ ـ 1984م، جـ2 ص5.

وما رواه صاحب الحماسة [1]:

وما ميتةٌ إن متُّها غيرَ عاجزٍ بعارٍ إذا ما غالت النَّفسَ غُولُها

(1) شرح ديوان الحماسة ، لأبي عليّ المرزوقي ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، بيروت ، دار الجيل، 1411هـ - 1991م، ص1068، وقال قبله: "والغُول: الهلكة، ويقال: غاله الموت".

obeikandl.com

المبحث الثالث
وسائل السبك الصوتية

يحتوي على ما يلي:

- التدوير
- التقفية

obeikandl.com

obeikandl.com

وسائل السبك الصوتية

الشّعر ـ شئنا أم أبينا ـ فنٌّ صوتي في المقام الأول، وليس فنًّا معتمدًا على الكتابة والقراءة، بل أساس إبرازه وتلقّيه الإنشاد والاستماع، وطالما حاول الشعراء تنبيه القارئ بالإشارة إلى حق الإنشاد عن طريق وضع النقاط وعلامات الترقيم، وتجزئة البيت أحيانًا، إلا أنَّ ذلك وضع بديل، وليس أصلاً في فنّ الشّعر.

وفي سياق إحكام السبك داخل البناء الشعري تطالعنا عناصر صوتية تلتحم مع النحو والدلالة، وتتسرب داخل النص لتتغلغل مع عدد كبير من عناصر السبك، تلك العناصر ما كانت لتغيب عن حساب السبك؛ لأن الإيقاع جزء من عملية الإبداع، وهو الشكل النهائي الذي تُفرغ فيه مكونات القصيدة من نحو ودلالة وصورة شعرية.

وليس من الغريب ـ كما يقول د. كشك [1] ـ أن يلتحم النحو مع المعنى والإيقاع في حساب ظاهرة واحدة، فالغريب أن يُنظر إلى الظاهرة الإبداعية نظرة جزئية، وأن نعزل العناصر عن سياقها ومصاحباتها ولوازمها.

والعناصر الصوتية ـ على أي حال ـ ليست بعيدة عن النحو والدلالة، فأمور كالقافية، والتصريع، والتدوير، كلها قيم إيقاعية، لكنها تتشابك مع أحكام الفصل والوصل، وهما أمران لا شك في إسهامهما في معاني التراكيب ودلالاتها، وكذلك الأمر في التنغيم الأدائي، حيث هو الحاكم للنظام اللغوي، ويتشابك مع قواعد اللغة من جهة وقواعد الكلام من جهة أخرى، أي أنه جسر ومعبر بينهما.

---

(1) التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، د. أحمد كشك، القاهرة، دار غريب، 2003م، ص5.

وحين نصف الإيقاع بأنه الشكل النهائي لإبداع الشعر فهذا لا يعني أنه واجهة شكلية خارجية [1]، بل هو من العمق بحيث تتخلخل المكونات النحوية والدلالية داخل النص الشعري إذا غاب أو اختل هذا العنصر المهم.

وقد توقف الباحثون في لغة النص أمام بعض الظَّواهر الصوتية كالتنغيم، حيث اعتبره دي بوجراند من المحاور الصوتية الرئيسية للسبك [2]، والتنغيم عنصر عام يرد في الشعر والنثر، غير أنَّ هناك عناصر أخرى قد توجد في النصوص النثرية، كالسجع والجناس مثلاً، وعناصر ـ صوتية وإيقاعية ـ تختصُّ بنصوص الشعر، كالتقفية، والتدوير، وهذا ما أحاول الوصول إليه في هذا المبحث، بإبراز دور هذه العناصر في سبك النص الشعري لدى الجواهري.

وقد ركزت على هذين العنصرين تحديدًا (التقفية، والتدوير) لعلاقتهما الوثيقة بالشعر، وانطلاقًا من مبدأ أنَّه لا توجد في الشِّعر شكليَّة مطلقة، وليست عناصره الصوتيَّة الإيقاعيَّة لمجرد الدندنة أو استهواء المتلقِّي بالموسيقى، وإنما يُفترض لهذه العناصر الشكلية أن تكون متناغمة مع المضمون والمعنى الذي يحمله النص، وأن تساهم في تحقيق ترابط عناصره وتماسكها، وأرجو أن أوفق في إثبات تلك الفرضية.

---

(1) التدوير في الشعر، ص5.

(2) نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، للدكتور حسام أحمد فرج، القاهرة، مكتبة الآداب، 1428هـ ـ 2007م، ص116.

التدوير

"البيت المدور هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه ـ أي شطريه ـ غير قابلة للتقسيم إنشاديًا، فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به إيقاع الشطر الأول، وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، فإن هذا يعدُّ في نظر الإيقاع الشعري تدويرًا"[1].

والتدوير ظاهرة على خلاف الأصل، فأنصاف الأبيات "مواضع فصول"[2] والشطر الثاني في العادة يُبتدأ به بعد قطع.

ويُعدُّ التدوير ـ بناء على ذلك ـ انفصامًا بين مقتضى الإيقاع ومقتضى الأداء، فالبيت غير المدوَّر يُلقى شطرًا شطرًا، أمَّا البيت المدوَّر فيطول شطره الأول بتكملة الكلمة التي وقع فيها التدوير، ثم ترد بقيَّة الشطر الثاني، بمعنى أنَّ عجُز البيت ـ في حق الإنشاد ـ يكون ناقصًا.

إلاَّ أنَّ نصًّا لابن يعيش يجعلنا نعيد النظر في كون الوقف على نصف البيت هو الأصل، وهو قوله: "فالعرب قد تسكت على أنصاف الأبيات وتبتدئ بالنصف الثاني"[3]، فاستعماله لـ(قد) هنا مع الفعل المضارع مفيد للتقليل[4]، بما يعني أن ذلك الوقف على الشطر الأول غير لازم في الإنشاد، فربما يكون مرده إلى التراكيب داخل البيت تفرض نظامًا إنشاديًا خاصًّا بها.

---

(1) التدوير في الشعر ص7.
(2) الكتاب 4/ 150، 151.
(3) شرح المفصل 9/ 138.
(4) انظر: الجنى الداني ص257.

وكون التدوير ظاهرة إيقاعية يحتِّم النظر إليه وسط الظواهر الأخرى بحيث يُعرف موقعه بينها وعلاقاته معها، وقد عالج الدكتور أحمد كشك هذه القضايا في كتابه (التدوير في الشعر)[1]، وسألخص هنا تلك القضايا قبل أن أنتقل إلى بيان موقع التدوير من شعر الجواهري.

يتجانس التدوير مع بعض الظواهر الإيقاعية، ويتنافر مع بعضها الآخر، فمن الظواهر التي يتجانس معها:

- **التضمين**، فكما كان التدوير محققا الاتصال بين شطري البيت جاء التضمين محققا الاتصال بين بيتين متتاليين عن طريق التعلق النحوي والمعنوي، ويعرض لسكتة القافية خفاء مع وجود التضمين كما خفيت مع وجود التدوير ليحدث التآزر بين الشطر الأول والشطر الثاني.

- **الشطر والإنهاك**، فالبيت المشطور يمثل كتلة واحدة، ولا ورود للتقسيم النصفي فيه، وهذا ما جعل العروضيين يرون عروضه وضربه شيئًا واحدًا، فالارتكاز يكون فيه على الإيقاع النهائي للقافية، ومن ثم جاء التدوير مطلبًا واجبًا فيه؛ لأن مشطورًا أبياته مكونة من ثلاث تفعيلات، لا يحتمل التقسيم النصفي، وكذلك المنهوك، فافتراض قسمته مع عدلها تنتهي إلى أن يكون القسم تفعيلة واحدة، وتكون التفعيلة وحدها محل سكتة إيقاعية، فيخرج من إيقاع النظام بين التفاعيل إلى إيقاع التفعيلة، وينتفي فيه مطلب البحر والوزن، ويعني هذا أن التدوير مطلب أساسي لتحقق نظامي الشطر والإنهاك.

أما الظواهر التي تنأى عن التدوير فمنها:

---

(1) من ص9 إلى ص41.

- التصريع والتقفية، ففيهما توضيح تام وحاد للقسمة الشطرية، ويمنعان المنشد من إحداث تداخل نطقي بين قسمي البيت.

- الموشحات، فطريقة الموشحات الخاصة في التقفية تثبت استقلال كل قسيم بحكم إيقاعي قافوي خاص به، ومن ثم فلا إمكان للتدوير، فالأقسام في الموشحات ليست مستقلة إيقاعيًا فحسب، بل نحويًا ودلاليًا أيضًا، وكل الأنظمة الإيقاعية التي تروم السكت على الأشطر ـ كالمسمطات والمخمسات والمربعات ـ محسوبة في نطاق الموشحات بوصفها تنافي التدوير.

- الإشباع في العروض، حيث الإشباع قريب من مطلب الوقف، وحيثما ورد إشباع للضمير فهو قرين السكت بعده، ولا مجال لمواصلة النطق إنشاديًا، وكذلك التنوين في العروض.

- الإجازة والحوار بالأشطر، فاستقلال الشطر إنشاديًا ينفي التدوير؛ إذ الغاية المجيء بشطر كامل لإجازة شطر سابق عليه.

وحين ننتقل إلى شعر الجواهري نسجِّل عن التدوير فيه هذه الملاحظات العامَّة:

1- من بين البحور الشعرية نجد بحري الخفيف والمتقارب يستأثران بالأبيات المدورة [1]، بحيث لا نكاد نجده في غيرهما من البحور الأخرى ذات العروض التامة.

2- أما في البحور الأخرى فنجد التدوير في ما جاء من شعر الجواهري على

(1) الدراسة الإحصائية التي أجراها د. كشك في كتابه (التدوير في الشعر) بيَّنت كون الخفيف مالكًا لظاهرة التدوير بلا منازع، وكون المتقارب تاليًا له من حيث كثرة التدوير فيه، ولهذا فشعر الجواهري على مقتضى ما أثبتته تلك الدراسة ولم يشذ عنها، راجع الكتاب المذكور ص121 وما بعدها، ص131 وما بعدها.

الصور المجزوءة من البحور الخليلية [1]، وهنا أيضًا أستثني مجزوء الخفيف الذي لم أجد للجواهري فيه بيتًا مدورًا على الإطلاق.

3- وكثير من الأبيات المدورة في شعر الجواهري يقع نهاية الشطر الأول فيها حرف مد، ما يعني إطالة النفَس به والعبور إلى عجز البيت عبر الكلمة نفسها من غير وقف.

ومن نماذج التدوير في شعره قوله في (تنويمة الجياع)[2] :

نامي جياعَ الشَّعبِ نامي ... حرستْكِ آلهةُ الطَّعامِ
نامي .. فإنْ لم تشْبعي ... مِن يقْظةٍ، فمنَ المنامِ
نامي على زُبْدِ الوُعو ... دِ يُدافُ في عسَلِ الكلامِ
نامي تَزُرْكِ عرائسُ الـ ... أحلامِ في جنحِ الظَّلامِ
تتنوَّري قرصَ الرَّغيـ ... ـفِ كدورةِ البدرِ التَّمامِ
وتَرَيْ زرائبَكِ الفِسا ... حَ مُبلَّطاتٍ بالرخامِ

ويلاحظ في هذه الأبيات ما يلي:

1- التدوير في هذه القصيدة شائع بكثرة، وهذا أمر متوقع لكونها على مجزوء الكامل.

2- التدوير واقع في أربعة الأبيات الأخيرة، حيث وقف شطر أولها على الواو من (الوعود)، والثاني على أل التعريف من (الأحلام)، والثالث على الياء من

---

(1) يقول الدكتور كشك: "المجزوءات قرينة التدوير"، وأثبتت دراسته ترحيب المجزوءات ـ عدا مخلع البسيط ـ بالتدوير، راجع ص135 وما بعدها.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 610.

(الرغيف)، والرابع على الألف من (الفساح).

3- إذن يغلب على التدوير هنا وقوعه مع حروف المد، فالسكت بين الشطرين غير مقصود من الشاعر، والمقصود إطالة النفَس مع حروف المد، ويساعد على هذا كون الأبيات قصارًا.

4- ولمد الصوت في كل كلمة دلالة، فمع (الوعود) يلقي ظلالاً دلالية عن كثرتها، ومع (الفساح) يوحي بكونها فسيحة جدًّا، ومع (الرغيف) يوحي بعظم هذا الرغيف المدور (كدورة البدر التمام).

5- أما وقوع التدوير مع (أل) التعريف فهو أمر يكاد يكون مقبولاً مألوفًا، ففي (أل) "إحساس صوتي بأنها كلمة مستقلة ... فإن شطر الكلمة إلى قسمين لا يحس من خلال (أل)؛ حيث الموجود كلمتان لا كلمة واحدة"[1]، يشهد لذلك القصيدة التي رواها ابن جني [2]؛ حيث بلغت ثمانية عشر بيتًا، كل أبياتها ـ عدا بيتٍ واحد ـ تقف قسمته الشطرية على (أل) التعريف.

6- كما أن الاتصال النحوي الدلالي حاكم للاتصال الإنشادي بعدم القطع بين الشطرين؛ ففي حالة المضاف والمضاف إليه لا يمكن أن نقف إلا بعد تمامهما معًا، كما نرى (زبد الوعود)، (عرائس الأحلام)، (قرص الرغيف)، وكذلك الأمر في اتصال الموصوف بالصفة (زرائبك الفساح).

كذلك من نماذج التدوير لدى الجواهري قوله في (الناقدون) [3]:

---

(1) التدوير في الشعر ص140، 141.
(2) الخصائص 2/ 255.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 699.

متى رحتَ تنزع عن مبدعٍ أكاليل إبداعه الخالدِ
لتضفر منها بسيف النِّفا قِ تاجًا على فارغٍ جامدِ

وهنا وقع التدوير على الألف من (النفاق) بما لا مجال معه إلا لمدِّ الصوت، تأكيدًا على كبر هذا النفاق الذي ينزع عن المبدع أكاليل إبداعه ليضعها على فارغ جامد، كما أن القصيدة من المتقارب الذي يشيع فيه التدوير.

صورة أخرى للتدوير نجدها في قصيدة الجواهري عن تعليم المرأة بعنوان (علموها)[1]، وقبل أن أورد موضع التدوير أثبت ملاحظات عامة عن القصيدة، حيث:

- يتخفف الجواهري في هذه القصيدة من بعض جماليات الشعر التي يلتزمها عادة؛ لكون موضوع القصيدة ملحًّا والمعنى عنده أهم من اللفظ، فتعليم المرأة قضية اجتماعية مهمة، وقد كانت أزمة حين أراد أهل (النجف) فتح مدرسة للبنات، فاصطدموا بمعارضة بعض العلماء، فهبَّ الجواهري بهذه القصيدة.
- ولهذا جاءت القصيدة في صياغة أميل إلى النثرية، وجمل لا تحتمل أن تكون على شطرين، بل يجب أن تقال بكاملها كما هي من غير فصل بين أجزائها، والتدوير هو المحقِّق لهذه الغاية.
- ولهذه النثرية في المعاني والصياغة اختار لها بحر الخفيف (ملك التدوير)، وطغى التدوير على أبياتها، وقلت فيها الصور والمحسنات البديعية، وكثر الحديث المباشر، فهي أقرب إلى خطبة منها إلى قصيدة.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 204.

ومصداقًا لما قلت فهذه أبيات مدورة ـ عدا أولها ـ من القصيدة، وليس التدوير واقعًا ـ في أغلبها ـ مع حروف مد ولكن مع حروف صوامت:

هـذه حالُـنا علـى حـينِ كـادتْ ... أمـمُ الغـربِ تـسبِقُ الأقـدارا
أنجب الشَّرقُ جامدًا يحسبُ المر ... أةَ عـارًا وأنجـبَتْ طـيَّارا
تحكـمُ الـبرلمانَ مـن أمَـم الـدُّنـ ... ـيا نـساءٌ تُمـثِّل الأقطـارا
ونـساءُ العـراقِ تُمـنَعُ أن تـر ... سـمَ خطًّـا أو تقـرأَ الأسـفارا

*

علِّمـوها وأوسِـعوها مـن الـتَّهـ ... ـذيبِ مـا يجعـل الـنُّفوسَ كـبارا
إنَّكـم باحـتقاركمْ للنِّـساء الـ ... ـيومَ أوسـعتمُ الـرِّجال احـتقارا

وهكذا، وعدة أبيات القصيدة 37 بيتًا، منها 22 بيتًا مدوَّرًا، ما يعني ابتعاد القصيدة عن الإلقاء الشطري، واكتفاءها بمقتضى التراكيب داخل الأبيات.

مِمَّا سبق يمكن لنا أن نرسم ملامح عامة لظاهرة التدوير في شعر الجواهري، كما يلي:

1- قد يكون الباعث على التدوير واحدًا أو أكثر من الأمور الآتية:

أ. إما نثرية القصيدة في تراكيبها ومعانيها (رغم كونها موزونة)، الأمر الذي تُلغى معه القسمة الشطرية، والذي يدير أمر الإنشاد حينئذ الجمل والتراكيب حسب معانيها ودلالاتها، وهنا يغلب أن تكون نهاية الشطر حرفًا صامتًا، أما في غير هذه الحالة فالغالب كون التدوير مع حرف مد.

ب. أو اتصال الكلمة التي وقع فيها التدوير بما قبلها، بحيث لا يتم المعنى إلا بإيرادهما، فيُلغى الوقف بين الشطرين مراعاةً لذلك.

2- ولم يخل التدوير مع حروف المد من ظلال دلالية تتمثل في مد الصوت لإضفاء إحساس صوتي بمعنى الكلمة، إما تعظيمًا أو تحقيرًا أو تهويلاً أو تكثيرًا ...

3- وأهم ما في التدوير أنه مظهر من مظاهر سطوة النحو والدلالة على موسيقى الشعر، بما يفرض الاستغناء عن بعض مظاهرها الجمالية أحيانًا، بما يرينا شدة ارتباط النحو والدلالة والإيقاع داخل النص وكونها كلاً واحدًا حتى ولو كانت في حالة شد وجذب دائمَين.

obeikandl.com

التقفية

التقفية أختٌ للتصريع في عدم اتصال شطري البيت في الإنشاد، حيث تشبه العروض الضربَ و"يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة" [1]، وهي تفارق التصريع في كون تبعية العروض للضرب فيها من غير زيادة ولا نقصان، حيث هي في التصريع تابعة للضرب، تزيد بزيادته، وتنقص بنقصه، أما مع التقفية "فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة" [2] كما يقول ابن رشيق.

وقد يُظنُّ بقوله: (السجع) خروجًا عن المصطلح لكون السجع قيمة نثرية وكلامنا هنا عن الشعر، إلا أنه لفتة ذكية منه؛ فلو قلنا: (القافية) فنحن نقصد جانبين: الجانب الصوتي، وهو اتفاق الجزءين في الحرف وحركته (الشكل)، والجانب الكمِّي، وهو اتِّفاقهما في عدد الحركات والسكنات وترتيبهما، فإذا أردنا مجرد التشابه في الجانب الصوتي فنحن نلغي القيمة التي اختص بها الشعر وهي الجانب الكمي، فلا بأس إذا عبر ابن رشيق هنا بالمصطلح النثري (السجع).

والتقفية بهذا من الظواهر المنافية للتدوير، حيث يلزم فيها الوقف على شطر البيت، والقسمة الشطرية واضحة ولازمة، ولا مجال للتداخل النطقي بين الصدر والعجز.

وقد قصدت هنا بإيراد التقفية ما سوى التصريع في أوائل القصائد، وفي حين تبدو تفرقة القدماء بين التقفية والتصريع قائمة على حدوث تغيير للعروض بزيادة أو نقصان فيكون تصريعًا أو مشابهته للضرب من غير زيادة أو نقصان فتكون تقفية، إلا أنَّ تصوُّري لهذين

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، بيروت، دار الجيل، 1401 هـ - 1981م، جـ1 ص173.

(2) السابق، نفسه.

المصطلحين من حيث كون التصريع في أول القصيدة أيًا ما كان بتغيير أو من غير تغيير، وكون التقفية فيما سوى المطلع.

والتصريع أول القصيدة تقليد متَّبع لدى الشعراء الكلاسيكيين، اتباعًا للشعر القديم في "مبادرة الشاعر القافية؛ ليُعلَم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور"[1].

وحديثي هنا مخصوص بما هو في غير ابتداء القصائد، والذي علَّله ابن رشيق بأنَّ الشاعر يلجأ إليه "إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذٍ بالتصريع إخبارًا بذلك وتنبيهًا عليه"[2].

وللتقفية في شعر الجواهري ذوق خاص، فهو يُحسن استعمالها في إحكام سياق بعض القصائد؛ لتكون عنصرًا داعمًا لتراكيبها ودلالاتها، على ما سنراه في بعض النماذج هنا:

كقوله في (ذكرى أبو التمن)[3] التي مطلعها:

طالت ـ ولو قصرت ـ يد الأعمارِ ... لرمت سواكَ ، عظمتَ من مختارِ

أأبا عزيزٍ .. كنتَ تُذكي جذوتي ... ويلذُّ سمعك منطقي وحِواري
غوثَ الصَّريخ .. أنتك تُعوِل حرةٌ ... حرَّاءُ صارخةٌ من الأشعارِ
هيَّجت منِّي أيَّ داءٍ كامنٍ ... وقدَحْتَ منِّي أيَّ زندٍ واري

*

قسمًا بيومكَ والفرات الجاري ... والثَّورة الحمراء والثُّوارِ

---

(1) السابق 1/ 174.
(2) العمدة 1/ 174.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ 447.

وهنا تبدو التقفية وكأنها حدٌّ فاصل بين فكرتين من أفكار القصيدة، بين هذا الهمس والمناجاة بين الشاعر والفقيد، وبين الوعد بالثأر، فلا مجال مع هذا المنعطف الحاد إلا لزيادته حدَّةً بهذه التقفية، فالقصيدة بنيتان إذن: بنية رثاء ومناجاة استغرقت تسعة وعشرين بيتًا، وبنية حماس وثأر بدأت بهذا البيت المقفى واستمرت إلى نهاية القصيدة، والملفت للنظر فيها أنها تنتهي أيضًا ببيت مقفى، وهو قوله:

فحَذارِ من عقبى القنوطِ حَذارِ وبَدارِ للعهدِ الجديدِ بَدارِ

الأمر في القصيدة إذن ليس رثاءً ثم حماسة، أو ليس هذا كل ما يريده الشاعر، بل إن آخر بيت في القصيدة يبدو وكأنه مطلع للعهد الجديد الذي يدعو إليه، أي أن التقفية نفسها تؤكّد معنى البيت وكأنها تقول: "ليست هذه هي النهاية، بل البداية".

وقوله في رثاء زوجته بقصيدة (ناجيت قبرك) [1] التي مطلعها:

في ذمَّة الله ما ألقى وما أجدُ أهذهِ صخرةٌ أم هذهِ كبِدُ ؟

والتي استمرَّ في المقطع الأوَّل منها إلى أن قال:

بكيتُ حتَّى بكى مَن ليس يعرفُني ونُحتُ حتَّى حكاني طائرٌ غَرِدُ
كما تَفَجَّرَ عينًا ثَرَّةً حجرٌ قاسٍ تفجَّرَ دمعًا قلبيَ الصَّلْدُ [2]
إنَّا إلى اللهِ ! قولٌ يستريحُ بهِ ويستوي فيهِ مَن دانوا ومَن جحَدُوا

وكأنَّ الشاعر أحسَّ بانتهاء الدفعة الشعرية وخفوتها عند هذا البيت، بالتسليم لله، الذي يستريح به الناس كلهم على اختلاف معتقداتهم، فانتقل إلى الجزء التالي من القصيدة

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 375.
(2) وقع الضرب في هذا البيت مقطوعًا، على خلاف الجاري في القصيدة من الضرب المخبون.

ببيت مقفًى يبدأ فصلاً جديدًا فيها، فقال:

مدِّي إليَّ يَـدًا تُـمـدَدْ إليكِ يَـدُ لا بُدَّ في العيشِ أو في الموتِ نتَّحِدُ

وكما رأينا الجواهري يُحسن الربط بين مقاطع القصائد بالتقفية في أوائل المقاطع، نجده يستعملها في ختام بعض القصائد أو المقاطع داخل القصائد، فمن ذلك قصيدة (بائعة السمك في براغ) التي سبق ذكرها في الحديث عن الحذف [1]، فهي غير مصرَّعة في أوَّلها، لكن البيت الأخير منها مقفًى، حيث قال:

فقالت: أجل، أنا ما تنظرانِ وإن شقَّ ذاك على الناظرِ
تعلَّمتُ من جفوةِ الهاجرِ ومن قسوة الرجل الغادرِ!!!

وهو موقف غريب من الجواهري، ولعله أراد لهذا البيت قوةً صوتية تثبت في السمع؛ نظرًا لكون الرد الصادر من الفتاة جاء مقتضبًا في بيتين، مع أنَّ كلامه ورفيقه عن جمال الفتاة وتناقضه مع قسوتها يستغرق أبياتٍ عدَّة من القصيدة، فكان لا بد لهذا الرد الصادر عنها من وقع قوي يعوِّض كثرة الكلام ويثبت في الذهن، فاستعمل لذلك التقفية، وهو أيضًا من باب حسن الاختتام.

ومثل ذلك أيضًا قوله في (شاغور حمانا) [2]:

يـا أيُّهـا النَّهـر الَّـذي بخريـرهِ وَعَـت العُـصورُ نـشيدَهُ الـرَّنَّانا
يـا أيُّهـا الجَـبلُ المهـيبُ بـصمتِهِ مترِّهـبًا يـستلهمُ الأكـوانا

(1) راجع ص93.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 373.

يـا أيُّهـا الـشَّجرُ الَّـذي بجفـيفهِ وفَّـى الحـياةَ ونُـورَها شُـكرانا
مـا ضَـرَّ أنَّـكَ مـا ملكْـتَ لِـسانا ولأنْـتَ أفـصحُ مَـنْطِقًا وبـيانا

فهـنا أيـضًا يستعمل التقفية لإغلاق المقطع، ويبدو المقطع مفتقرًا إليها بالفعل، فبعد هذه الـنداءات (للنهر، وللجبل، وللشجر) يبدو لي أنه لا بد من بيت قوي يعوِّض هذا التأخُّر في إفـادة الكـلام، أو لـنفترض أنَّ هذه النداءات مهيِّئة لهذا البيت القوي في نظمه ومعناه، فكأنَّ الـشاعر كان ينتظر من النهر والجبل والشجر تلبية لندائه، فلما لم تجبه جاء البيت بهذا المعنى، ولـو أُلقـي هذا البيت لأحببتُ أن يكون بعد ثلاثة الأبيات سكتة صغيرة، ليأتي البيت المقفَّى متِمًّا للفائدة من النداءات، مستحبًّا في السمع بسبب هذه التقفية.

ومـن الـنماذج الـسابقة يتـضح أن التقفـية ليست عنصرًا صوتيًّا مجردًا من الدلالة، لكنها أشـبه بـداعم لسبك النص، تدير أمر مقاطعه، وتفرض انتهاءً هنا، وابتداءً هناك، وليس أثرها قاصرًا على البيت الذي تقع فيه، بل يمتدُّ ليشمل البناء النصِّيَّ برمَّته.

obeikandl.com

السبك في شعر الجواهري

تطبيق على قصيدة (أسعد فمي)

obeikandl.com

obeikandl.com

السبك في شعر الجواهري

هذه دراسة مختصرة لمعيار السبك ومفاهيمه وإجراءاته، مطبقة على قصيدة من شعر الجواهري، وقد اخترت أن تكون القصيدة موضوع التطبيق قصيدة (أسعف فمي)، وهي في مدح ملك الأردن الراحل الحسين بن طلال، مدحه بها في 2/ 12/ 1992م، وقبل أن أشرع في عرضها وتحليلها أودُّ أن أبيِّن ما دفعني لاختيارها:

- القصيدة على مستوى عالٍ من الجودة، وواضحٌ فيها آثار التجويد والتنقيح من قبل الجواهري، وقد كانت آخر قصيدة أنشأها.
- وهي أيضًا واضحة الأسلوب، سلسة التركيب.
- وقد كان السبك في هذه القصيدة عاليًا، وأثَّر بشكل بيِّن في تركيبها اللغوي وصورها وأخيلتها.
- كما أنني شاهدت إلقاء الجواهري لها [1]، بما كان له كبير الأثر في فهمي لها، وخاصَّةً لإدراك مواضع التنغيم، ومواضع الفصل والوصل.
- ومشاهدتي للجواهري في إلقائها حماني من بعض التحريف الذي أصابها في الديوان المطبوع، كما عرَّفني مواضع الاستبدال التي ارتجلها الشاعر حين إلقائه القصيدة.

وهذا النص الكامل للقصيدة [2] كما ألقاها الجواهري:

---

(1) مسجلة بالفيديو على موقع www.youtube.com .
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ 1116.

1- يـا سـيّدي أَسْـعِفْ فَمِـي لِـيَقُـولا ... في عـيدِ مـولدِكَ الجمـيلِ جمـيلا

2- أَسْعِفْ فَمِي يُطْلِعْكَ حُـرًّا ناطِقًـا ... عَـسَلاً، ولـيسَ مُدَاهِـنًا مَغْـسُولا

3- يـا أيّهـا المَلِـكُ الأَجَـلُّ مكانـةً ... بـين الملـوكِ ، ويـا أَعَـزُّ قَبِـيلا

4- يـا ابـنَ الهواشِـمِ مـن قُرَيشٍ أَسْلَفُـوا ... جِـيلاً بِمَدْرَجَـةِ الفَخَـارِ ، فَجِـيلا

5- نَـسَلُوكَ فَحْـلاً عَـنْ [1] فُحُـولٍ قَدَّمـوا ... أَبَـدًا شَـهِيدَ كَـرَامَةٍ وقَتِـيلا

6- لله دَرُّكَ مـن مَهِـيبٍ وَادِعٍ ... نَـسْرٍ يُطَارِحُـهُ الحَمَـامُ هَـدِيلا

7- يُدْنِـي البعيدَ إلى [2] القـريبِ سَمَاحَـةً ... ويُؤَلِّـفُ المـيؤوسَ والمأمُـولا

8- يـا مُلْهَمًـا جَـابَ الحـياةَ مُـسَائِلاً ... عَـنْها ، وعَمَّـا أَلْهَمَـتْ مَـسْؤُولا

9- يَهْدِيـهِ ضَـوْءُ العبقـريِّ كأنَّـهُ ... يَـستَلُّ مـنها سِـرَّهَا المجهـولا

10- يَرْقَـى الجبالَ مَـصَاعِبًا تَرْقَـى بـهِ ... ويَعَـافُ للمُـتَحَدِّرينَ سُـهولا

11- ويُقَلِّـبُ الدُّنـيا الغَـرُورَ فـلا يَـرَى ... فـيها الـذي يُجْـدِي الغُـرُورَ فَتِـيلا

12- يـا مُبْـرِئَ العِلَـلَ الجِسَـامَ [3] بطِبِّـهِ ... تَأْبَـى المـروءةُ أنْ تَكُـونَ عَلِـيلا

13- أنـا في صَـمِيمِ الـضَّارِعِينَ لـرَبِّـهِمْ ... ألاَّ يُـريكَ كَـرِيهةً ، وجَفِـيلا

14- والـضَّارِعَاتُ مَعِـي ، مَـصَائِرُ أُمَّـةٍ ... ألاَّ يَعُـودَ بهـا العَزِيـزُ ذَلِـيلا

15- فلقـد أَنَـرْتَ [4] طـريقَهَا وضَـرَبْتَـهُ ... مَـثَلاً شَـرُودًا يُرْشِـدُ الـضُّلَّيلا

16- وأَشَـعْتَ فـيها الـرأيَ لا مُتَهَيِّـبًـا ... حَـرَجًا [5]، ولا مُتَـرَجِّيًا تَهْلِـيلا

***

17- يـا سَيِّدي ومِـنَ الـضَّمِيرِ رِسَـالَةٌ ... يَمْـشِي إلـيكَ بهـا الضَّمِيرُ عَجُولا [6]

---

(1) في المطبوع (من).

(2) في المطبوع (من).

(3) ألقى الشاعر البيت (يا مبرئ العللَ الجسامَ) هكذا بالنصب، وهو من باب حذف التنوين من اسم الفاعل لالتقاء الساكنين، وهو قليل، يراجع: مغني اللبيب/ 844.

(4) في المطبوع (أضأت).

(5) في المطبوع (نقدًا).

(6) في المطبوع (رسولا).

18- حِجَجٌ مَضَتْ ، وأُعِيدُهُ في هَاشِمٍ [1] قَوْلاً نَبِيلاً ، يَسْتَمِيحُ نَبِيلا

19- يا ابنَ الذينَ تَنَزَّلَتْ بِبُيُوتِهِمْ سُوَرُ الكِتَابِ ، ورُتِّلَتْ تَرْتِيلا

20- الحَامِلِينَ مِنَ الأَمَانَةِ ثِقْلَهَا لا مُصْغِرِينَ ولا أَصَاغِرَ مِيلا

21- والطَّامِسِينَ من الجهالَةِ غَيْهَبًا [2] والمُطْلِعِينَ مِنَ النُّهَى قِنْدِيلا

22- والجَاعِلِينَ بُيوتَهُمْ وقُبورَهُمْ للسَّائِلِينَ عَنِ الكِرَامِ دلِيلا

23- شَدَّتْ عُرُوقَكَ من كَرَائِمِ هاشِمٍ بِيضٌ نَمَيْنَ خَدِيجَةً وبَتُولا

24- وحَنَتْ عَلَيْكَ من الجُدُودِ ذُؤَابَةٌ رَعَتِ الحُسَيْنَ وجَعْفَراً وعَقِيلا

***

25- هذي قُبُورُ بَنِي أَبِيكَ ودُورُهُمْ يَمْلأنَ عَرْضًا في الحِجَازِ [3] وطُولا

26- مَا كَانَ حَجُّ الشَّافِعِينَ إليهِمُ في المَشْرِقَيْنِ طَفَالَةً [4] وفُضُولا

27- حُبُّ الأُلَى سَكَنُوا الدِّيَارَ يَشُفُّهُمْ فَيُعَاوِدُونَ طُلُولَها تَقْبِيلا

28- يا ابنَ النَّبِيِّ ، وللمُلُوكِ رِسَالَةٌ مَنْ حَقَّهَا بالعَدْلِ كَانَ رَسُولا

29- قَسَمًا بِمَنْ أَوْلاكَ أَوْفَى [6] نِعْمَةٍ مِنْ شَعْبِكَ : التَّمْجِيدَ [5] والتَّأْهِيلا

30- أَنِّي شَفَيْتُ بِقُرْبِ مَجْدِكَ سَاعَةً من لَهْفَةٍ [7] القَلْبِ المَشُوقِ غَلِيلا

31- وأَبَيْتَ ـ شَأْنَ ذَوِيكَ ـ إلاَّ مِنَّةً لَيْسَتْ تُبَارِحُ رَبْعَكَ المَأْهُولا

---

(1) جدير بالذكر أنَّ الأبيات 19، 20، 21، 22، 25، 26، 27، 28 قالها الجواهري من قبل في الأمير عبد الإلـه ابـن الملـك علـي بـن الحسين آخر ملوك الحجاز من الهاشميين قبل حكم آل سعود، انظر: قصيدة (ناغيت لبنانا)، الأعمال الشعرية الكاملة/ 494، ولهذا نبه الجواهري إلى ذلك بقوله: (وأعيده).

(2) في المطبوع (غيَّها).

(3) راوح الشاعر بين (في العراق) و(في الحجاز).

(4) الطفالة ـ كما في القاموس المحيط ـ مصدر (طفُلَ)، وهو بمعنى الرخص الناعم، أو الصغير من كل شيء، واستعمال الجواهري لهذا اللفظ هنا بمعنى التطفل ارتجال منه.

(5) راوح الشاعر بين (التمجيد) و(التكريم).

(6) في المطبوع (أفضل).

(7) راوح الشاعر بين (لاعج) و(لهفة).

32- فوَسَمْتَني شَرَفًا وكَيْدَ حَوَاسِدٍ بِهِمَا أَعَزُّ الفَاضِلُ المَفْضُولا

33- ولسوفَ تَعْرِفُ بعدَها يا سيّدي أنِّي أُجَازِي بالجَمِيلِ جَمِيلا

***

وهذه أبرز محاور السبك في القصيدة.

- **الإحالة بالوسائل الإحالية:**

لا يكاد يخلو بيت من أبيات القصيدة من الإحالة على شخص الملك حسين، إما عن طريق أسماء الإشارة، أو الضمائر(وضمير المخاطب بصفة خاصة)، أو بالنداء، أما الأبيات التي خلت من ذلك فنجد مثلا البيت (18) مختوم بلفظ (نبيلا) المقصود به الممدوح، والأبيات التي تلته (20، 21، 22) نجدها في وصف بني هاشم الذين ينتمي إليهم الممدوح، ثم جاء البيت التالي لها للربط بين هؤلاء القوم وبين ممدوحه، بقوله: (شدَّت عروقك ...).

- **الإحالة بالحذف:**

أمَّا الحذف فقد تنوَّع بين حذف الأسماء، كالموصوف في قوله في البيت الأول: (جميلا)، أي (قولاً جميلا)، وفي البيت (18): (يستميح نبيلا)، أي (رجلا نبيلا)، وحذف الحروف، كما في البيت السابع (ويؤلّف الميؤوس) أي (منه)، والعطف على المنفي بـ(لا) من غير إعادتها، كما في البيت الثالث عشر (ألا يريك كريهة و(لا) جفيلا).

- **الإحالة بالاستبدال:**

والاستبدال في القصيدة وارد على جهة الاستبدال الأدائي، وفيه راوح الشاعر بين لفظين، كما في البيت (25) حيث راوح بين الحجاز والعراق؛ ليطابق الواقع، حيث قبور الهاشميين ودورهم في البلدين، ولعلَّ القصيدة لو كانت من شعر التفعيلة لأطال

البيت وقال: (يملأن عرضًا في الحجاز وفي العراق وطولا)، وفي البيت (29) راوح بين لفظي التكريم والتمجيد، أمَّا في البيت (30) فقد راوح بين (لاعج) و(لهفة) مراعاة لمقام الإلقاء، فلم يكن في حضرة لغويين يعلمون ما هو (اللاعج) ـ وهو الأمر الشديد [1] ـ أو طلبًا لسلاسة اللفظ، أو تكثيرًا للفائدة ليعلم السامع التقارب في المعنى بين (لاعج) و(لهفة).

- **الربط بالأدوات:**

أما الربط بالأدوات في هذه القصيدة فمن أبرز مواضعه قوله في البيت الرابع: (جيلاً بمدرجة الفخار فجيلا) حيث الربط بالفاء المفيدة للتعقيب لتفيد تتابع الأجيال في مدرجة الفخار، وكذلك الربط بـ(مَن) الشرطية في قوله في البيت (28): (وللملوك رسالة مَن حقَّها بالعدل كان رسولا)؛ فهي رابطة بين جملتي (حقَّها بالعدل) و(كان رسولا).

- **التضام:**

وعلى مستوى التضام نجد للأداء والتنغيم دورًا فعَّالاً فيه، كما في قوله في البيت (31): (وأبيت ـ شأن ذويك ـ إلا منة)، حيث كان للتركيب (شأن ذويك) نغمة خاصة بالاعتراض منفصلة عن نغمة الجملة الأصلية، كما كان التضام حاكمًا للأداء في هذه القصيدة، فنجده يقدِّمه على مقتضى الفصل بين الأشطر، فهو يقول مثلاً: ... يطلعك حرًّا ناطقًا عسلاً، بلا وقف بعد انتهاء الصدر (ناطقًا)، وكذلك: يا أيها الملك الأجل مكانةً بين الملوك ... ثم يستأنف الجملة الأخرى بعد الوقف (ويا أعز قبيلا)، كما وجَّهت القافية تضام بعض

---

(1) يُقال: لَعَج في الصدر: خلج، ولاعجه الأمر: اشتد عليه، وألعج النار في الحطب: أوقدها، انظر: القاموس المحيط، باب الجيم، فصل اللام.

العناصر، كما في البيت الثامن (وعمًّا ألهمت مسؤولا) بتقديم الجار والمجرور على المتعلق، وكذلك في الأبيات (21، 22).

- **التحديد:**

أمَّا التحديد فيطالعنا في القصيدة قوله في البيت العاشر: (يرقى الجبال) بتعريف الجبال، و(ويعاف للمتحدرين سهولا) بتنكير السهول، مراعاةً منه للظلال الدلالية في التعريف والتنكير، فالألف واللام في الجبال كأنها للعهد، أي الجبال المعروفة بشدتها وقسوتها، وقد راعى الشاعر في إلقائها تفخيم اللفظ لتوحي بهذا المعنى، أما السهول فآتية بالتنكير للتحقير، و في البيت (23) تنوين (خديجة) مع كونها من الممنوع من الصرف، ولعلَّ في شهرتها ما يُغني عن مراعاة العلمية؛ إذ الذهن لا ينصرف إلا إلى السيدة خديجة رضي الله عنها في مقام الحديث عن آل البيت رضوان الله عليهم، وكذا تنكير (البتول)؛ فمعلوم أنَّ المراد البتول المعهودة وهي السيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها، لا بتول وحسب، وكذلك تنوين (جعفر) في البيت (24)، أما في البيت الأخير من القصيدة فقد ورد الجميل معرَّفًا مرةً ومنكَّرًا أخرى في (أني أجازي بالجميل جميلا)، ولعلَّ الشاعر أراد بالجميل معرَّفًا جنس الجميل؛ يعني أيَّ جميلٍ يُصنع له، أو العهد، أي الجميل المعهود منك ـ وهذا أقرب؛ لخصوصية المقام أمام الملك ـ أمَّا حين يتحدَّث عن جميله هو فهو ينكِّر، ويفخِّم في الأداء، ليفيد التعظيم والتكثير، أي أنَّه يرد الجميل بأحسن منه.

- **التكرار:**

وفي مجال السبك المعجمي للقصيدة نجد التكرار رابطًا مهمًّا فيها، كتكرار (أسعف فمي) في البيت الثاني تطويلاً للجملة في البيت الأول، وإلحاحًا على معنى استمداده من

الممدوح، وكذلك تكرار أداة النداء (يا) عشر مرات في القصيدة، وهو أمر متوقَّع في سياق الخطاب بالمديح مع كثرة الإحالة بضمير المخاطب.

- **المصاحبة المعجمية:**

أما المصاحبة المعجمية فممَّا ورد منها في القصيدة الطباق بين (مصعرين وأصاغر) في البيت (20)، وكذلك (الميؤوس والمأمول) في البيت السابع، و(الفاضل والمفضول) في البيت (32)، وقد استعان بالإشارة إلى الملك في قوله: (الفاضل)، والإشارة إلى نفسه في قوله: (المفضول).

كذلك من المصاحبة المعجمية قوله في البيت الخامس عشر: (مثلاً شرودًا)، وهو في هذه المصاحبة يستوحي ويسترفد بيت أبي تمام:

لا تعجبوا ضربي له من دونه مثلاً شرودًا في الندى والباسِ

ومن التناص أيضًا في القصيدة قوله في البيت (27):

حب الألى سكنوا الديار يشفهم فيعاودون طـلولـها تـقبيلا

وهو إغارة رشيقة على بيتي المجنون:

أمـر على الديار ديـار ليلى أقـبِّل ذا الجـدار وذا الجدارا
وما حب الديار شغفن قلبي ولكنْ حبُّ مَن سكن الديارا

وقد ساعدته الإحالة بالضمائر مع الربط بالفاء على هذا الاختصار مع بلوغ المعنى الذي إليه قصد.