

## الاختيار النحوي وعلاقته بالنص في شعر عبد السلام هاشم حافظ

د. فايز صبحي عبدالسلام تركي

- من مصر، مواليد ١٩٦٩م، أستاذ النحو والصرف بقسم اللغة العربية - كلية الآداب، جامعة الملك فيصل.
- دكتوراه في النحو والصرف والعروض، من كلية دار العلوم، بجامعة القاهرة، عام ٢٠٠٣م (مرتبة الشرف الأولى).

### ملخص

إنَّه مِمَّا لَا شَكَّ فِيهِ أَنَّ النَّصَّ يَتَكُونُ مِنْ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْخِيوطِ، تُسَهِّمُ فِي بِنَائِهِ، وَمِنْ بَيْنِهَا النَّحْوُ، بِمَا يَتَضَمَّنُهُ مِنْ إِسْنَادٍ، وَمَا يُكْمَلُ هَذَا الْإِسْنَادَ؛ وَمِنْ ثَمَّ كَانَ لاختيارِ الكَلِمَةِ فِي التَّرْكِيبِ النَّحْوِيِّ بِالنَّصِّ أَهْمِيَّتُهَا فِي ظِلِّ الْعَمَلِيَّةِ الْإِبْدَاعِيَّةِ، وَمَا يَتَّبَعُ ذَلِكَ مِنْ مَعْنَى يُرَادُ؛ أَيَّ أَنَّ ثَمَّةَ عِلَاقَةٍ بَيْنَ نَظْمِ الْكَلِمَاتِ أَوْ تَرْتِيبِهَا فِي النَّصِّ بِطَرِيقَةٍ مُعَيَّنَةٍ وَالْمَعَانِي فِي النَّفْسِ.

هنا أُشِيرُ إِلَى أَنَّ سَبِيلَ النُّهوضِ بِالتَّنَاوُلِ النَّحْوِيِّ وَالصَّرْفِيِّ يَكْمُنُ فِي تَسْلِيطِ الضَّوِّءِ عَلَى الْمُتَرَكِّزَاتِ الصَّرْفِيَّةِ وَالنَّحْوِيَّةِ وَمَغْزَى اخْتِيَارِ الْوِظَائِفِ النَّحْوِيَّةِ وَالْبِنَى الصَّرْفِيَّةِ وَبَيَانِ دَوْرِهَا فِي النُّصُوصِ مِنْ نَاحِيَةِ كُنْهِ هَذِهِ الْمُتَرَكِّزَاتِ وَمَدَى إِعْمَالِ الْعَقْلِ فِيهَا؛ بِالْخُرُوجِ مِنْ دَائِرَةِ مَا تَجَاوَزَنَاهُ إِلَى مَا يُمْكِنُ تَفْعِيلُهُ وَتَجْدِيدُهُ؛ لِيَتَخَطَّى إِطَارَ الْفَهْمِ الْجَزَائِيِّ إِلَى آفَاقِ الْمُعَالَجَةِ الْكُلِّيَّةِ لِلنَّصِّ، سِوَاءِ أَكَانَ نَثْرًا أَمْ شِعْرًا. هَذَا، مَعَ مِرَاعَاةِ عِلَاقَةِ هَذِهِ الْمُتَرَكِّزَاتِ بِالنَّسْجِ الشَّعْرِيِّ فِي النَّصِّ الشَّعْرِيِّ، وَمَدَى تَعَانُفِهَا مَعَهُ؛ مِنْ أَجْلِ اسْتِقَامَةِ الْوِزْنِ وَصِحَّةِ الْقَافِيَةِ، عَلَى اعْتِبَارِ أَنَّ كُلًّا مِنْهُمَا جِزْءٌ مِنَ الْمَعْنَى النَّصِّيِّ.

فِي هَذَا الْإِطَارِ يَأْتِي هَذَا الْبَحْثُ فِي دِيوَانِهِ «أَنْوَارُ ذَهَبِيَّةٌ»، لِعَبْدِ السَّلَامِ هَاشِمِ حَافِظٍ، مُبْتَغِيًّا مِنْ وَرَائِهِ بَيَانُ أَنَّ النَّحْوَ فِي النَّصِّ لَيْسَ الْهَدْفُ مِنْهُ كَوْنَهُ مَعْيَارًا لِلخَطَأِ وَالصَّوَابِ فَقَطْ فِيمَا يُضْطَلَحُ عَلَيْهِ بِالنَّحْوِ التَّقْعِيدِيِّ،

بل هو عنصرٌ حياةٍ، به تدبُّ الحياةُ في العملية الإبداعية من خلال اختيارِ الشاعرِ، على نحو ما نجدُ فيما اتَّخذه البحثُ من مُحدِّداتٍ له- وهي الصِّفَةُ والعطفُ والإضافةُ- فكان العنوانُ «الاختيارُ النحويُّ وعلاقتهُ بالنصِّ في شعرِ عبد السَّلامِ هاشمِ حافظ»، مُتَّبِعًا المنهجَ الوصفيَّ المتَّخذَ من التحليلِ أداةً له؛ ومن ثمَّ كان تقسيمُه على مُقدِّمةٍ وثلاثةٍ مباحثَ، تتضمَّنُ مطالبَ داخليةً حسبَ مقتضياتِ البحثِ، وهي:

المَبْحَثُ الأوَّلُ: الصِّفَةُ ودورُ اختيارها في النصِّ لدى عبد السَّلامِ

هاشم.

المَبْحَثُ الثَّانِي: العطفُ ودورُ اختياره في النصِّ لدى عبد السَّلامِ

هاشم.

المَبْحَثُ الثَّالِثُ: الإضافةُ ودورُ اختيارها في النصِّ لدى عبد السَّلامِ

هاشم.

هذا، وقد أُتبعَتْ هذه المباحثُ بخاتمةٍ، تضمَّنتْ أهمَّ نتائجِ البحثِ، ثمَّ أُتبعَتْ الخاتمةُ بقائمةٍ بمصادرِ البحثِ ومراجعِهِ، القديمةِ منها والحديثةِ.

### تمهيد

الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى جَزِيلِ نِعَمَائِهِ، وَالصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ عَلَى أَشْرَفِ رُسُلِهِ  
وَأَنْبِيَائِهِ، وَعَلَى آلِهِ وَأَصْحَابِهِ الَّذِينَ حَفِظُوا الْقُرْآنَ، وَحَافِظُوا عَلَيْهِ مِنْ  
التَّبْدِيلِ وَالتَّحْرِيفِ، فَكَانُوا أَعْلَامًا، يُهْتَدَى بِهِدْيِهِمْ، أَمَّا بَعْدُ،

فإنه مما لا شك فيه أن النص يتكون من مجموعة من الخيوط،  
تسهم في بنائه، ومن بينها النحو، بما يحمله من إسناد، وما يكمل هذا  
الإسناد؛ ومن ثم كان لاختيار الكلمة في التركيب النحوي بالنص  
أهميتها في ظل العملية الإبداعية، وما يتبع ذلك من معنى مُراد؛ أي أن  
ثمة علاقة بين نظم الكلمات أو ترتيبها في النص بطريقة معينة والمعاني  
في النفس، وهنا يحضرنى ما قاله عبد القاهر الجرجاني: «الفرق بين  
قولنا: «حروف منظومة» و«كلم منظومة»؛ وذلك أن نظم الحروف هو  
تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها  
بمقتضى في ذلك رسمًا من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمها ما تحرّاه،  
فلو أن واضع اللغة كان قد قال: «رَبَضَ» مكان صَرَبَ، لَمَا كان في ذلك  
ما يؤدي إلى فساد.

وأما نظم الكلم، فليس الأمر فيه كذلك؛ لأنك تقتضي في نظمها آثار  
المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذا نظم يعتبر

فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء وانتفق<sup>(١)</sup>.

وهو الأمر الذي يؤكد عدم إغفال النحو في عملية الإبداع، وأن تتابع الألفاظ دون مراعاة النحو لا يؤدي إلى شيء، وهو ما أكده عبد القاهر أيضًا في قوله: «وانك إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع بعضها بعضًا من غير أن تتوخى فيها معاني النحو، لم تكن صنعت شيئًا تدعى به مؤلفًا»<sup>(٢)</sup>.

هنا أشير إلى أن سبيل النهوض بالتناول النحوي والصرفي يكمن في تسليط الضوء على المرتكزات الصرفية والنحوية ومغزى اختيار الوظائف النحوية والبنية الصرفية وبيان دورها في النصوص من ناحية كنه هذه المرتكزات ومدى أعمال العقل فيها؛ بالخروج من دائرة ما تجاوزناه إلى ما يمكن تفعيله وتجديده؛ ليتخطى إطار الفهم الجزئي إلى آفاق المعالجة الكلية للنص، سواء أكان نثرًا أم شعرًا. هذا، مع مراعاة علاقة هذه المرتكزات بالنسج الشعري في النص الشعري، ومدى

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني النحوي، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني بجدة، السعودية، الطبعة الثالثة، 1413 هـ - 1992 م، ص 49.

(٢) السابق ص 370 - 371.

تعانقها معه؛ مِنْ أَجْلِ استقامة الوزنِ وصِحَّةِ القافية، على اعتبارِ أنَّ كُلاًّ منهما جزءٌ من المعنى النَّصِّيِّ<sup>(١)</sup>.

هذا، وقد لفت انتباهي ما ورد بدراسةٍ عن الشَّاعر عبد السلام هاشم حافظ المولود بالمدينة المنورة عام ١٣٤٧ هـ - ١٩٢٨ م، تلك الدِّراسةُ بجامعةِ أمِّ القُرَى، بعنوان «شعر عبد السلام هاشم حافظ، دراسةٌ وتحليل»، فتصفحْتُها، فإذا بها تشيرُ إلى أنَّ ثَمَّةَ سماتٍ أسلوبيةٍ بشعره، منها تعدُّ الصِّفاتِ والإضافاتِ والمعطوفاتِ، مُشيرةٌ إلى أنَّ الصِّفةَ لديه قد تأتي مِنْ غيرِ مدلولِ نفسِيٍّ، فتُصْبِحُ حينئذٍ لا قيمةَ لها، وأنَّ المعطوفاتِ سِمَةٌ واضحةٌ في شعره، وكثرتُها عنده أضعفت كثيراً مِنْ شعره؛ لأنَّه يعتمدُ عليها كثيراً في إتمام البيتِ، وأنَّ ثَمَّةَ قوافي مُعتسفةً،

(١) يُنظَر: النَّحو والشَّعر «قراءة في دلائل الإعجاز»، د. مصطفى ناصف، مجلة فصول، العدد الثالث، أبريل 1981 م، ص 36، والجملة في الشعر العربي، د. محمد حماسة، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1990 م، ص 5، والتَّركيب اللُّغويُّ للأدب «بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا»، د. لطفى عبد البديع، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1409 هـ - 1989 م، ص 176، وتعانق البناء النحوي مع القافية في بائية ذي الرمة ودلالته في النص، د. فايز صبحي تركي، حولية الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الخامسة والثلاثون، الكويت، 1436 هـ - 2014 م، ص 98-13.

تجيء لإتمام البيت وإقامة الوزن فقط<sup>(١)</sup>؛ ومن ثمَّ كانت هذه مُشكلةً بحثي هذا.

وهو ما أدّى بي إلى أن وضعتُ هذه الملاحظات على المَحَكِّ، لاسيَّما في ديوانه «أنوارٌ ذهبيَّةٌ»، فبان لي أنَّ الأمرَ يحتاجُ إلى كبيرِ إيضاحٍ وإفصاحٍ وتأملٍ دقيقٍ تجاه ما اختاره الشَّاعرُ من هذه الوظائفِ النحويَّةِ؛ مِنْ مُنْطَلِقِ القَوْلِ بأنَّه «إذا تناولنا الشُّعْرَ بوصْفِهِ فنَّا لُغَوِيًّا، فإنَّ النَّحْوَ في هذه الحالةِ يعدُّ أحدَ الأبنيةِ الأساسيّةِ التي ينبغي الاعتمادُ عليها في تفسيره؛ لأنَّ العلاقاتِ النَّحويَّةِ في النَّصِّ على مستواه الألفيِّ هي التي تخلُقُ أبنيتَهُ التصويريةَ والرَّمزيةَ، وعلى مستواه الرَّأسيِّ هي التي تُوجِدُ توازيه وأنماطَ التَّكرارِ فيه، وتُحكِمُ تماسكه واتِّساقَهُ، وهذا كُلُّهُ يُؤَسِّسُ بِنِيَّةِ النَّصِّ الدَّلاليَّةِ»<sup>(٢)</sup>، وأنَّ حركةَ النَّحْوِ حركةٌ إبداع<sup>(٣)</sup>، وأنَّ كُلاًَّ مِنَ الوزنِ والقافيةِ جزءٌ من إنتاجِ المعنى النَّصِّيِّ.

(١) ينظر: شعر عبد السلام هاشم حافظ، دراسة وتحليل، رحمة مهدي علي الرِّيمي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أمّ القُرى، 1413 هـ - 1993 م، ص 306، 311، وتجدر الإشارة إلى أنَّ القولَ بالمدلول النَّفسيِّ من تعبيرِ هذه الباحثة، ولعلَّها تقصد أنَّ الصِّفَّةَ لدى الشَّاعرِ قد تأتي حشوًّا، لا لمعنى يقصده.

(٢) الإبداع الموازي «التحليل النَّصِّيُّ للشُّعْر»، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، مصر، 2001 م، ص 10.

(٣) ينظر: النَّحْوُ ودوره في الإبداع، د. أحمد محمد كشك، دار غريب، القاهرة، مصر، 2008 م، ص 9 وما بعدها.

هذا، ولمّا كان فيما تقدّم ما يُشعرُ بسببِ اختيارِ هذا البحثِ عنواناً وموضعَ تطبيقٍ، فإنّه تجدرُ الإشارةُ إلى أنّ المنهجَ المُتبَعَ فيه هو المنهجُ الوصفيُّ المتخذُ من التحليلِ أداةً له، غيرَ مُعتمدٍ على الإحصاءِ لاسيّما أنّ الإحصاءَ لا بدّ أن يُفسّرَ، من حيثُ غلبةِ شيءٍ على شيءٍ، وهو ما لا تتسعُ له مثلُ هذه الأبحاثِ؛ ومن ثمّ كانت إشارتي بنهايةِ البحثِ إلى أنّه خطوةٌ على الطريقِ لِمَنْ أراد أن يُكْمِلَ.

وبناءً على ذلك كان عنوان هذا البحث «الاختيارُ النَّحْوِيُّ وَعَلَاقَتُهُ بالنَّصِّ في شعرِ عبد السّلامِ هاشمِ حافظٍ» مُفيداً إيّاه في هذا التمهيدِ بكونِ هذا الاختيارِ مِنْ خِلالِ الصّفةِ والعطفِ والإضافةِ، في ديوانه (أنوارِ ذهبية)، مُبتغيًا من ورائه بيانَ أنّ النَّحوَ في النَّصِّ ليس الهدفُ منه كونه معيارًا للخطأ والصّوابِ فقط فيما يُصطَلحُ عليه بالنحوِ التّعديديّ، بل هو عنصرٌ حياةٍ، به تدبُّ الحياةُ في العمليةِ الإبداعيةِ من خلالِ اختيارِ الشّاعرِ، على نحو ما نجدُ فيما اتّخذَه البحثُ من مُحدّداتٍ له - وهي الصّفةُ والعطفُ والإضافةُ - تُسهِمُ في طولِ التّبعيةِ، وطولِ التّعاقبِ، وطولِ التّعدّدِ، والتّرابُطِ - بجانبِ التّرابُطِ الحاصلِ بينِ عُنُصْرِي الإسنادِ - وتوافقِ البناءِ النَّحْوِيِّ مع النَّسجِ الشّعريّ، غيرَ مُنفكّةٍ عن المعنى النَّصِّيِّ، وعلى المُتلقي أن يكونَ ذا بصيرةٍ، تُمكنُه من استكناهِ حركةِ النَّحوِ في النَّصِّ، من خلالِ هذه المُحدّداتِ التي قد تكونُ في بعضِ الأحيانِ الغايةَ والقصدَ.



وهكذا، فقد بان لنا، ما يطمحُ إليه هذا البحثُ، فاستقرتُ الدِّوانَ موضعَ الدِّراسةِ؛ ومن ثمَّ كان تقسيمُه على مُقدِّمةٍ وثلاثةٍ مباحثَ، تتضمَّن مطالبَ داخليةً حسبَ مقتضيات البحث، وهي:

المَبْحَثُ الأوَّلُ: الصِّفَةُ ودورُ اختيارها في النَّصِّ لدى عبد السَّلام

هاشم.

المَبْحَثُ الثَّاني: العَطْفُ ودورُ اختياره في النَّصِّ لدى عبد السَّلام

هاشم.

المَبْحَثُ الثَّالث: الإِضافةُ ودورُ اختيارها في النَّصِّ لدى عبد السَّلام

هاشم.

هذا، وقد أُتبعَت هذه المباحثُ بخاتمةٍ، تضمَّنت أهمَّ نتائجِ البَحْثِ، ثمَّ أُتبعَت الخاتمةُ بقائمةٍ بمصادرِ البَحْثِ ومراجِعِه، القديمةِ منها والحديثةِ.

المُبْحَثُ الْأَوَّلُ

الصِّفَةُ ودور اختيارها في النَّصِّ لدى عبد السَّلام هاشم

للصِّفَةِ أو النَّعْتِ أغراضٌ كثيرةٌ، توقَّفَ النُّحاةُ أمامها، وموصوفها إمَّا أن يكونَ نكرةً أو معرفةً، فصِفةُ المعرفةِ للبيانِ والتَّوضيحِ، وصِفةُ النِّكرةِ للتَّخصيصِ، وهو إخراجُ الاسمِ من نوعٍ أخصَّ منه، فهي ترفعُ وتزيلُ الاشتراكَ اللَّفْظِيَّ في المعارفِ، وتقلُّلُ الاشتراكَ المعنويَّ في النِّكراتِ، فهي في الأوَّلِ جاريةٌ مجرى بيانِ المُجْمَلِ، وفي الثَّاني جاريةٌ مجرى تقييدِ المُطْلَقِ<sup>(١)</sup>.

وبعيداً عن التَّفريقِ بين الصِّفَةِ والنَّعْتِ لدى البصريين والكوفيين أُشيرُ إلى أنَّ النُّحاةَ قد عرَّفوا النَّعْتَ بأنَّه: «الاسمُ الدَّالُّ على بعضِ أحوالِ الذَّاتِ» ومثَّلوا لذلك بطويلٍ، وقصيرٍ، وعاقِلٍ<sup>(٢)</sup>، وعرَّفَهُ أبو حيان

(١) يُنظَر: شرح المفصل، ابن يعيش «موفق الدين يعيش بن علي، ت 643 هـ» مكتبة المتنبى، القاهرة، 1990 م، 3 / 47، والصِّفَةُ «فائدتها وأحكامها» للدكتور صبحي رشاد عبد الكريم، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر بالمنوفية، العدد التاسع، 1989 م، ص 442.

(٢) شرح المفصل 3 / 46.

بأنه «تابع مقصودٌ بالاشتقاق وَضَعًا أَوْ تَأْوِيلًا»<sup>(١)</sup>. وعَرَّفَه السيوطيُّ بقوله: «تابعٌ مكْمَلٌ لمتبوعه؛ لدلالته على معنى فيه أو في مُتعلِّقٍ به»<sup>(٢)</sup>. وعَرَّفَه الزَّجَّاجِيُّ بقوله: «تابعٌ لمنعوتٍ في رَفْعِهِ وَنَصْبِهِ وَخَفْضِهِ، وتعريفه وتنكيره»<sup>(٣)</sup>. وهذا ليس حدًّا للنَّعتِ، وإنما هو ذِكْرٌ لأحواله الإعرابية، وتطابقه معه، من خلالِ قرينتي العلامة الإعرابية والتَّعيينِ اعتمادًا على ناحيةٍ شكليةٍ من دون الالتفاتِ إلى وظيفته، وفي هذا ترسيخٌ للمنطقِ الشَّكليِّ في النَّظَرِ إلى مسائلِ النَّحوِ، وهو ما درجت عليه كثيرٌ من الدِّراسات<sup>(٤)</sup>.

- (١) ارتشاف الضرب، لأبي حيَّان الأندلسيِّ «ت 745 هـ»، تحقيق الدكتور رجب عثمان محمد، ومراجعة الدكتور رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1988، ص 1907، وقد فرَّق بالصفحة نفسها بين المقصود بالاشتقاق والمشتق.
- (٢) همع الهوامع، للسيوطي، تحقيق وشرح د. عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1399 هـ - 1979 م، 5 / 171.
- (٣) الجمل، للزجاجي، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب، الجزائر، 1926 م، 26، وينظر: 193 شرح جمل الزجاجي، ابن عصفور ت 669 هـ، تحقيق د. صاحب أبو جناح، عالم الكتب، بيروت، الطَّبْعَةُ الأُولَى، 1999، 1/193.
- (٤) يُنظَر: التوابع في صَوء نظريتي القرائن والمقاصد النعت نموذجًا، د. وليد محمد السرايبي، العدد السادس والثمانون، مجمع اللغة العربية، الأردن، 2015 م، ص 21، وهنا أُشيرُ إلى أنه قد يوصف الواحد بالجمع كجواز وصف الجمع بالواحد. يُنظَر: التمام في تفسير أشعار هُدَيل مِمَّا أغفله أبو سعيد السُّكري، ابن جنِّي، حققه وقَدَّم له أحمد ناجي القيسي، وآخرون، وزارة المعارف العراقية ومطبعة العاني، بغداد، =

وقال التهانوي: «وهو -أي النعت- يُطلق عند النُّحاة على الوصف المُشْتَقَّ، كاسمِ الفاعلِ والمفعولِ والصِّفَةِ المُشَبَّهَةِ... وعلى قِسْمٍ من توابعِ الاسمِ، ويُسمَّى وُضْفًا وِصْفَةً أيضًا، وعُرِّفَ بأنَّه تابعٌ على معنَى في متبوعه مُطلقًا. فقولنا: تابعٌ، احترازٌ عن غيرِ التَّوابعِ كالحالِ. وقولنا: يدلُّ على معنَى... إلى آخره، يدلُّ بهيئته التركيبية على معنَى دلالةً مُطلقةً غيرَ مُقيَّدةٍ بخصوصيةِ مادَّةٍ من الموادِّ، احترازًا عن سائرِ التَّوابعِ»<sup>(١)</sup>.

ولمَّا كانت الصِّفَةُ تكونُ مُفردةً، أي صريحةً وتكون بالجملة الاسمية أو الفعلية، وتكون بشبه الجملة، وهو ما يُطلق عليه الصِّفَةُ غيرُ الصَّريحة، فإنَّ النُّحاةَ قد اشترطوا في جُملةِ الصِّفَةِ أن تكونَ خبريةً مُشتملةً على ضميرٍ يربطها بالموصوف؛ لأنَّ الصِّفَةَ كالخبر، فكما لا بدَّ من عائِدٍ إلى المبتدأ إذا وقعت الجملةُ خبرًا، فكذلك لا بدَّ منه في الجملةِ إذا وقعت صفةً، ويُشترطُ في الضَّميرِ أن يطابقَ المنعوتَ في التنكيرِ

العراق، الطَّبَعَةُ الأولى، 1381 هـ - 1962 م، ص 80 - 81، 220 - 221، والتَّفَاعُلُ النحويُّ لدى ابنِ جَنِّي في تحليلِ الخطابِ «دراسةٌ في كتاب التَّمَامِ في تفسيرِ أشعارِ هذيل، د. فايز صبحي عبد السلام تركي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة 459، الحولية 37، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 1437 هـ - 2016 م، ص 125 - 128.

(١) كشاف اصطلاحات الفنون، محمد علي التهانوي، رفيق العجم - علي دحروج، مكتبة لبنان، 1996 م، 1711.

والتأنيث وغيره، وقد يكونُ مذكورًا، بارزًا أو مستترًا، وقد يُحذفُ إذا عُرِفَ من خلالِ السِّيَاقِ، وحذفُه هنا كثيرٌ، وفي الصَّلَةِ أكثر، وفي الخبرِ قليلٌ<sup>(١)</sup>.

هذا، وقد استقرتُ ديوان (أنوار ذهبية)، فوجدتُ الشَّاعِرَ عبد السلام هاشم حافظ مُهتَمًّا ببيانِ المعارفِ وتوضيحِها، وتخصيصِ النَّكَراتِ، سواءً أكان ذلك في سياقِ الجُمْلَةِ الاسميَّةِ أم في سياقِ الجُمْلَةِ الفعليةِ، وسواءً أكان ذلك في حَشْوِ البيتِ أم في عرْوَضِهِ أم في ضَرْبِهِ، وسواءً أكانت الصَّفَةُ مفردةً أم جُمْلَةً أم شَبَهَ جُمْلَةٍ، وسواءً أكان النَّعْتُ مُتَعَدِّدًا أم غير مُتَعَدِّدٍ، ويمكن توضيح ذلك فيما يلي:

(١) يُنظَر: شرح المفصل 1 / 54، وشرح الكافية، للرضيِّ، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، الطَّبْعَةُ الثانية، 1996 م، 2 / 298، وأوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام «جمال الدين بن هشام الأنصاري، ت 761 هـ»، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1995 م، 3 / 275 - 2276، وهمع الهوامع 5 / 172 وما بعدها، وشرح الأشموني على ألفية ابن مالك، الأشموني «نور الدين أبو الحسن علي بن محمد» ت 929 هـ، تحقيق د. عبد الحميد السيد، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، د. ت، 3 / 115، وشرح التصريح على التوضيح، خالد الأزهرى، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د. ت، 2 / 112، والنحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، مصر، 1976 م، 3 / 474 - 476.

أَوَّلًا - النَّعْتُ بِالْمَفْرُودِ:

طَبَعَ دِيوَانُ (أَنْوَارِ ذَهَبِيَّةٍ) بِاسْتِخْدَامِ النَّعْتِ الْمَفْرُودِ، مُشْتَقًّا أَوْ غَيْرَ مُشْتَقًّا، وَذَلِكَ نَحْوُ قَوْلِ الشَّاعِرِ<sup>(١)</sup>:

مَا أَمْتَعَ الدُّنْيَا لِمَنْ يَلْهُو بِهَا وَيُطَوِّعُ الْأَحْلَامَ لِلزَّمَنِ الْعَجَلِ  
أَنَا إِنْ شَقِيتُ لِنَهْزَةِ فَلَربَّمَا قَلَّقِي وَأَلَامِي هِيَ الثَّمْنُ الْجَلَلُ  
لِلْمَجْدِ وَالْمَجْهُولِ فِي غَدِي الَّذِي سَيَكُونُ يَوْمَ رَحِيلِي الْبَاكِي هُنَا  
فهذه الأبيات من قصيدة (ترنيمه للغد)، فيها يتعجب الشاعر من  
شدة جمال متاع الدنيا لمن يلهو بها، ويجعل أحلامه طوعاً لهذا الزمن  
الفاني، ثم يشير إلى أنه إن شقي نتيجة نهوضه واندفاعه لشيء ما فربما  
يكون ثمن ذلك ما يعاينيه من قلق وآلام، وهو ثمن جَلَلٌ، وما ذلك  
الاندفاع والقلق والآلام إلا بسبب تطلُّعه للمجد والمستقبل غير  
المعلوم، ذلك المجد له غدٌ وصفه الشاعر من خلال الاسم الموصول  
مع صلته، فكانت مَوْضِحَةً للاسم الموصول مُتَّخِذَةً نمطاً (الفعل  
المضارع+ الفاعل المستتر+ ظرف الزمان+ مضاف إليه متكرر+  
النعت+ ظرف المكان)، فأفادت أن هذا الغد سيكون يوم رحيله

(١) ديوان أنوار ذهبية، عبد السلام هاشم حافظ، نادي القصيم الأدبي، بريدة، 1387 هـ  
ص 38 - 39، وينظر أيضاً ص 44.

المُتَّصِفِ - من خلالِ النعتِ بالمُشتقِّ (الباكي) - بأنَّه رحيْلٌ باكٍ في هذا المكان الذي هو موضع الحديث.

وذلك أنَّ الصِّفَةَ باسمِ الفاعلِ تدلُّ على وَصْفِ الفاعلِ بالحَدَثِ على سبيلِ الاستمرارِ والانقطاعِ؛ أي على الحَدَثِ والحُدُوثِ وفاعلِهِ، وليس ذلك فحسبُ بل إنَّ صِفَةَ الفاعلِ هنا بمعنى المفعول، فالرَّحِيلُ لا يبكي، إنَّما يبكي عليه، وذلك من طاقاتِ اللُّغَةِ الشُّعْرِيَةِ التي يمكن أن يتوصَّلَ إليها المُتدبِّرُ مُعْرِبًا عن سببِ إثارةِ التَّعبيرِ بصيغةِ اسمِ الفاعلِ بمعنى مفعول، وهو ما يُعربُ عنه التَّركيبُ في سياقه، وفيما يتَّصلُ بنشاطِ السِّيَاقِ وفاعليَّةِ البناءِ الصَّرْفِيِّ فيه أشيرُ إلى أنَّ هذا البناءَ «لن يكونَ فعلاً ما لم يكن مُرتكزاً على نشاطِ التَّركيبِ أو فاعليَّةِ السِّيَاقِ. أمَّا البناءُ الذي يُنظرُ إليه بمعزلٍ عن هذه الفاعليَّةِ أو هذا النِّشاطِ فلا بُدَّ له أن يكونَ قريبَ المرمى واضِحًا، إذ يكونُ نتاجًا للبعْدِ الواحدِ أو المدلولِ المُوجَّهِ، أو الموقفِ المعزولِ»<sup>(١)</sup>.

وإذا نظرنا إلى البناءِ الصَّرْفِيِّ المتمثِّلِ في صيغةِ فاعلِ المنعوتِ بها (الباكي)، مهَّدنا لذلك بأنَّ اسمَ الفاعلِ صِفَةٌ تُشتقُّ من مصدرِ الفِعْلِ المُتصرِّفِ، المبنيِّ للمعلومِ؛ للدِّلالةِ على مَنْ وقعَ منه الفِعْلُ حدوثًا لا ثبوتًا، وصفةُ المفعولِ تدلُّ على وَصْفِ المفعولِ بالحَدَثِ؛ أي على

(١) السَّابِقِ ص ٩٩، ويُنظر أيضًا ص ١٠٧ - ١١٠.

حَدَّثِ ومفعولِهِ، على سبيلِ الاستمرارِ والانتقاعِ أَيضًا؛ فلمَّا كانت الذَّاتُ (الرحيل) المتلبَّسة بالحدث - في بيت عبد السلام هاشم حافظ - هي ما يُراد منها أن تتصف بِكَونها باكيةً؛ على الرغمِ مِنْ أن الرَّحِيلَ لا يبكي، كانت موصوفةً بِأَنَّها في معنى مفعول؛ مِنْ مُنطلقِ أَنَّهُ يُبكي عليه، وكان هذا هو الأصل الذي مِنْ المُفترضِ أن يكونَ التَّعبيرُ عليه أَيضًا، فَعَبَّرَ باسمِ الفاعلِ في موضعِ اسمِ المفعولِ؛ لإرادةِ الذَّاتِ المتلبَّسة بالحدثِ مُمثلةً في ذاتِ الشَّاعرِ، على جهةِ المفعولية، مِنْ جهةِ أَنَّهُ يُبكي على رحيله، مع الأخذِ في الحُسابِ المعنى العام للفاعلِ والمفعولِ<sup>(١)</sup>، دون أن يُراد بذلك جوازُ التناوبِ الدَّلاليِّ بين هذه الصِّغِ، بل هو من قبيل التَّأويلِ الدَّلاليِّ للصِّغِ الصَّرْفِيَّةِ<sup>(٢)</sup>.

ومِمَّا سبق يمكنُ القولُ: إِنَّ الشَّاعرَ قد فَصَّلَ استعمالَ صيغةِ (فاعل) في الوصفِ - على الرَّغمِ من إمكانيةِ التعبيرِ بصيغةِ مفعولٍ - لغرضِ دَلاليِّ مَّا، بالإضافةِ إلى أنَّ اسْمَ المفعولِ يُشْتَقُّ من الفعلِ المتعدي المبنِّي

(١) يُنظر: المقتضب، للمبرد ٣/ ٢٣٤ على سبيل المثال حيث حديثه عن وقوع المصدر موضع الحال، فيسُدُّ مسدَّهُ؛ لأنَّه قد ناب عن اسمِ الفاعلِ وأغنى عنه.

(٢) يُنظر: التناوب الدَّلاليِّ بين صِغِ الوصفِ العاملِ، للدكتور طه محمد الجندي، مطبعة محمد أحمد الجندي للدعاية والإعلان، القاهرة، ١٩٨٨ م، ص ٦٣، ٧٦ - ٧٧، وعلاقة التشكيل الصرْفِي بالمعنى مِنْ خلالِ تأويلِ الصِّغِ الصَّرْفِيَّةِ، د. فايز صبحي تركي، مجلة علوم اللغة، دار غريب، القاهرة، العدد الأوَّل، ٢٠٠٩ م، ص ٥٣ - ٨١.



للمجهول، والفعْلُ (بكى) ليس مُتَعَدِّيًّا، وأخيراً أُشِيرُ إلى أَنَّ الصَّفَةَ (الباكي) قد طابقتِ الموصوفَ (الرَّحِيلَ)، وهنا أُشِيرُ إلى قول ابن يعيش: «الصفةُ تابعةٌ للموصوفِ في أحواله، وجُمَلتُها عشرةُ أشياء، رَفَعُهُ وَنَصَبُهُ وَخَفُضُهُ وإفراده وتثنيته وجمعه وتنكيره وتعريفه وتذكيره وتأيينه»<sup>(١)</sup>.

ولمَّا كان النَّعْتُ فيما سبق بالمُشْتَقِّ، فقد نَعَتَ عبد السَّلام هاشم حافظ بالجامدِ أيضاً، نحو قوله<sup>(٢)</sup>:

فَتَّانَةَ العَيْنِينَ يَا شَدَوَ الهوى يا ثورةَ الإحساسِ يا لَهَبَ الشَّبَابِ  
الشُّعْرُ يَبْحَثُ عَنْكَ يَا رِيَّ فِي حُسْنِكَ الخَمْرِيَّ تَرْضِعُهُ الرَّعَابُ  
فهذان البيتان من قصيدة (يا أحلى صباح) يخاطبُ فيهما الشَّاعرُ مَنْ  
يخاطبُها بِأَنَّها تَفْتِنُ العَيْنِينَ كَثِيراً، مُعَبِّراً بصيغةِ المُبالغةِ، مُنادياً إِيَّاهَا بِأَنَّها  
تُحَسِّنُ الهوى، مُلقِّباً إِيَّاهَا بِأَنَّها ثورةُ الإحساسِ والشُّعورِ، وبأَنَّها مُلهِبةُ  
الشَّبَابِ. وفي البيتِ الثاني يُدلي لها بِأَنَّ الشُّعْرَ يَبْحَثُ عنها مُشيراً إلى أَنَّها  
تروي ظمأه، وَأَنَّ بَحْثَ الشُّعْرِ عنها بسببِ حُسْنِها الذي أصبحَ ظرفاً لهذا  
البَحْثِ، لكنَّه ليس حُسناً عادياً.

(١) شرح المفصل 3 / 54.

(٢) السَّابِق، ص 102، ويلاحظ في البيت الأوَّل تكثيف الشاعر للإضافة المعنوية إلى ضمير المُتَكلم، وذلك ظاهرٌ في شعره، سنأتي عليه.

فَمِنْ أَجْلِ بَيَانِ ذَلِكَ لَجَأَ الشَّاعِرُ إِلَى النَّعْتِ بِالْجَامِدِ (الْخَمْرِيِّ) فِي  
إِطَارِ الْجُمْلَةِ الْأَسْمِيَةِ الْخَبَرِيَّةِ الْمُثَبَّتَةِ الْمُتَدَاخِلَةِ الدَّالَّةِ عَلَى الثَّبُوتِ  
وَالِاسْتِمْرَارِ (الشُّعْرُ يَبْحَثُ عَنْكَ يَا رِيَّ فِي حُسْنِكَ الْخَمْرِيِّ تَرْضِعُهُ  
الرَّعَابُ) الْمُتَّخِذَةَ نَمَطَ (المُبْتَدَأُ + خَبْرُ جُمْلَةٍ فَعْلِيَّةٍ + مَنَادَى + جَارٍ  
وَمَجْرُورٍ + مُضَافٍ إِلَيْهِ + نَعْتٌ + جُمْلَةٌ الْحَالِ)، ذَلِكَ النَّعْتُ بِالْجَامِدِ، لَمْ  
يُؤْخَذْ مِنْ فِعْلٍ، وَإِنَّمَا هُوَ مُتَأَوَّلٌ بِمَنْسُوبٍ وَمَعْرُوفٍ، فَهُوَ فِي مَعْنَى اسْمِ  
الْمَفْعُولِ، بِمَعْنَى أَنَّهُ حُسْنٌ مَنْسُوبٌ إِلَى الْخَمْرِ، وَهَذَا يَحْضُرُنِي قَوْلُ ابْنِ  
يَعِيشَ: «وَقَدْ وَصَفُوا بِأَسْمَاءٍ غَيْرِ مُشْتَقَّةٍ، تَرْجِعُ إِلَى مَعْنَى الْمَشْتَقِّ، قَالُوا  
رَجُلٌ تَمِيمِيٌّ وَبَصْرِيٌّ، وَنَحْوَهُمَا مِنَ النَّسَبِ، فَهَذَا وَنَحْوُهُ لَيْسَ بِمُشْتَقٍّ؛  
لِأَنَّهُ لَمْ يُؤْخَذْ مِنْ فِعْلٍ كَمَا أُخِذَ ضَارِبٌ مِنْ ضَرْبٍ، وَإِنَّمَا هُوَ مُتَأَوَّلٌ  
بِمَنْسُوبٍ وَمَعْرُوفٍ، فَهُوَ فِي مَعْنَى اسْمِ الْمَفْعُولِ؛ إِذْ مَنْسُوبٌ وَمَعْرُوفٌ مِنْ  
أَسْمَاءِ الْمَفْعُولِينَ تَقُولُ: نَسَبْتُهُ فَهُوَ مَنْسُوبٌ وَعَزَوْتُهُ فَهُوَ مَعْرُوفٌ»<sup>(١)</sup>.

### ثَانِيًا - النَّعْتُ بِالْجُمْلَةِ:

تَنُوعُ النَّعْتِ بِالْجُمْلَةِ الْفَعْلِيَّةِ، سِوَاءُ أَكَانَتْ فِي مَحَلِّ رَفْعٍ أَمْ فِي مَحَلِّ  
نَصْبٍ أَمْ فِي مَحَلِّ جَرٍّ، فَمِثَالُ النَّعْتِ بِالْجُمْلَةِ الْفَعْلِيَّةِ مَرْفُوعَةَ الْمَحَلِّ مَا  
جَاءَ فِي قَصِيدَتِهِ (فِتْنَةٌ يَقْطِي) فِي أَثْنَاءِ وَصْفِهِ جِسْمَ مَنْ خَطَرَتْ أَمَامَهُ،

(١) شرح المفصل 3 / 48.

فأيقظت فيه معاني غرامه، وبيانه أنه جسمٌ يجلُّ عن الوصفِ حُسنًا، فقال<sup>(١)</sup>:

وفي لَوْنِه الذَّهَبِيُّ الشَّقِيفُ تهاويلُ سحرٍ عليها أطوفُ  
وأبصرُ دُنْيَا مِنَ الحُسْنِ، يهفو لها الحسُّ والقلبُ يشكو الوجيفُ  
فالواضحُ أَنَّهُ يَصِفُ جِسْمَهَا بِأَنَّ لَوْنَهُ ذَهَبِيٌّ، يُغْطِي جِسْمَهَا كُلَّهُ، هذا  
اللَّوْنُ فِيهِ مَا يَسْحَرُ مِنَ تهاويلِ، تهوُّلِ الإنسانِ وتخلُّبِهِ، تلك التَّهاويلُ فِي  
إطارِ الجُمْلَةِ الاسميَّةِ الخبريَّةِ المَثَبَةِ المُتَخَذَةِ نَمَطَ (الخبر المقدم جوازًا  
+ المضاف إليه + النعت بالجامد والمشتق + المبتدأ النكرة + المضاف  
إليه + النعت بالجُمْلَةِ).

وهو ما يتَّضح من خلالهِ دورُ النحْوِ فِي عملية الإبداعِ، وتفصيلُ ذلك  
أنَّهُ لِكِي يَنصَّ الشَّاعِرُ على اهتمامه بهذه التَّهاويلِ نَعَتَهَا بِجُمْلَةٍ فِي محلِّ  
رَفَعٍ بِناءٍ على أَنَّ (تهاويل) مبتدأٌ مؤخَّرٌ مرفوعٌ (عليها أطوفُ) مُفيدةٌ  
تجددٌ طوافِهِ من أَنَّ لِأخرِ، فِي إشارةٍ إلى أَنَّهُ حُسْنٌ مُتجددٌ. وهذه الجُمْلَةُ  
يُلاحَظُ من خلالها تقديمُ الشَّاعِرِ مُتعلِّقَ الفِعْلِ المُتمثِّلِ فِي الجارِّ  
والمجرورِ (عليها) لِإفادةِ قِصرِ الطَّوافِ على هذه التَّهاويلِ السَّاحرةِ دونِ  
غيرها، مُقدِّمًا بهذا التَّصرُّفِ تعالُّقًا من جانبِ النِّظامِ النحويِّ مع القافيةِ،  
عن طريقِ استقرارِ الفِعْلِ (أطوفُ) فِي مكانه هذا، بِالرَّوِيِّ المرفوعِ، فِي

(١) ديوان أنوار ذهبية، ص 89.

إشارة منه إلى ما يُسمَّى بالاستمرار الشعوري للمعنى؛ أي استمرار الشعور بالمعنى من خلال الاتساق النحوي والمُعجمي معًا.

وفي إطار هذا التّركيز من الشّاعِر، بوضعه هذا المضارع (أطوف) ما يجعلني أشير إلى أنّ النّشاط اللّغويّ أو النّحويّ لِلْفِعْلِ المضارع يمكن تفسيره في ضوء تجاوز دلالاته الموجهة، ذلك أنّنا «إذا دققنا النّظر في فاعلية هذا النّشاط اللّغويّ، وتجاوزنا ما يُسمّى عادةً باسم الموقف الإشاريّ أو الاستمرار في الحدث الذي تقتضيه طبيعة المضارع أو معناه اللّغويّ - كما يقول النّاقِدُ العربيّ القديم - فقد ينطوي المضارع على شيء واضح يمكن تسميته بالاستمرار الشعوري»<sup>(١)</sup>، ويصبح الطّواف بسبب ما يهولُه من جمالٍ ناموسًا يتجدّد الشعور به أنا بعد أن<sup>(٢)</sup>، وكأنّنا أمام معنى لّغويّ «يستحيل إلى معنى بلاغيّ، وكأنّ فكرة الاستمرار لا تقوم - كما أشرنا - على مُجرّد الاستمرار في الحدث، بل تتضمّن في الحقيقة ما هو أبعد من ذلك»<sup>(٣)</sup>، وهو ما يؤكّد أنّ «الشّعراء - وبخاصّة

(١) نظرية اللغة والجمال في النّقد العربي، د. تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع،

الطّبعة الأولى، اللاذقية، سورية، ١٩٨٣ م، ص ٣٢٠، ويُنظر به أيضًا ص ١٠٥.

(٢) يُنظر: المرجع السّابق، نفسه.

(٣) السّابق، نفسه.

المجيدون منهم - لا يُقَدِّمون على شيءٍ دون أن تكون له دلالةٌ خاصةٌ<sup>(١)</sup>.

وفي إطار تلك الإجابة - على نحوٍ ما سبق من تحليلٍ - تحضرني إشارة الدكتور محمد غنيمي هلال إلى أن كلمات القافية في الشعرِ الجيِّدِ ذاتُ معانٍ مُتَّصِلَةٍ بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرءُ أنَّ البيتَ مجلوبٌ من أجلِ القافية، بل تكونُ هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يُوتَى بها لتتمَّ البيت، بل يكونُ البيتُ مَنِينًا عليها، ولا يمكنُ الاستغناء عنها فيه، وتكونُ كذلك نهايةً طبيعيةً للبيت، بحيث لا يسدُّ غيرها مسدَّها في كلمات البيت قبلها<sup>(٢)</sup>، فهل بعد هذا التَّبيان يمكنُ القول: إنَّ قوافي عبد السلام هاشم حافظ كان فيها اعتسافٌ بسببِ النَّعتِ؟ بالطبع لا.

ومثال النَّعتِ بالجُملةِ الفِعْليَّةِ المنصوبةِ المَحَلِّ قولُه<sup>(٣)</sup>:

الثَّورُ فَتَحَ بِالنَّدَى وَتَرَاقَصَتْ أَعْطَافُهُ، وَهَفَا يُغْنِي لِلصَّبَاحِ  
قالت: صباحُ الخيرِ أنتَ ورفرفتُ طيرًا يُناغي إلفه قبلَ الرِّواحِ

(١) الجملة في الشعر العربي، د. محمد حماسة ص ٢١٦.

(٢) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للنشر والتوزيع، ١٩٩٧ م، ص ٤٤٢ - ٤٤٣، ويُنظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، د. أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤ م، ص ٤٩، ٦٤.

(٣) ديوان أنوار ذهبية، ص 101.

ففي البيت الثاني يتضح لنا أن جملة (يُنَاغِي إلفه قبل الرواح) جملة فعلية خبرية مثبتة، في محلّ نصبٍ على النعتِ لكلمة (طير)، في إشارة إلى أن مَنْ يحدثها كالطير المرفرف، تناغيه كما يناغي الطير طيراً يالْفُه قبل العودة والرواح، وهو ما عليه الحال فيما يأتي، في جملة (يبقى مع الدهر) الواقعة نعتاً في محلّ نصبٍ لكلمة (صدى)، في قوله (١):

فَعَيْشُنَا أَنْ نَرَى لِلذِّكْرِيَّاتِ صَدَى يَبْقَى مَعَ الدَّهْرِ مَزْهُوًّا بِمَا أَبْدَى  
عَدُوَّهُ الْعَمْرُ تَجْدِيًّا لِمَلْحَمَةٍ كَانَتْ بَدَايَتَهَا مِنْ أُمَّنَا الْأُولَى  
أَمَّا النِّعْتُ بِالْجُمْلَةِ الْإِسْمِيَّةِ، فَمِثَالُهُ قَوْلُهُ فِي قَصِيدَةِ (تَرْنِيمَةِ الْغَدَا) (٢):

عَيْشِي لِفَنِّي، وَالْفَوَاذُ لَهُ الصَّدى وَالْفَنُّ رَمْزٌ مَحَبَّةٍ فِيهِ اللَّقَا  
فَهَذَا الْبَيْتُ يَشِيرُ فِيهِ الشَّاعِرُ إِلَى أَنَّهُ يَعِيشُ لِفَنِّهِ، وَفَوَاذُهُ صَدَى لِهَذَا  
الْفَنِّ، ثُمَّ يَسْتَأْنِفُ مُشِيرًا إِلَى أَنَّ هَذَا الْفَنَّ الْمَقْصُودَ بِهِ الشُّعْرُ رَمْزٌ  
لِلْمَحَبَّةِ، وَمِنْ خِلَالِ الْجُمْلَةِ الْإِسْمِيَّةِ الْخَبْرِيَّةِ الْمُثَبَّتَةِ (فِيهِ اللَّقَا) الْمَتَّخِذَةُ  
نَمَطَ (الْخَبْرُ الْجَارُّ وَالْمَجْرُورُ الْمَقْدَّمُ جَوَازًا + الْمَبْتَدَأُ الْمَعْرِفَةُ الْمَوْخَرُ)  
يَنْعَتُ هَذَا الرَّمْزَ، بِأَنَّهُ رَمْزٌ قَدْ انْحَصَرَ فِيهِ اللَّقَاءُ دُونَ غَيْرِهِ مِنْ أَوْعِيَةِ  
اللِّقَاءِ، فِيهِ يُعَبَّرُ الْمُتَلَقُّونَ عَنْ أَغْرَاضِهِمْ، مُشْعَرًا بِدَوَامِ كَوْنِهِ هَكَذَا وَثَبَاتِهِ  
عَلَى هَذَا الْأَمْرِ.

(١) السَّابِقُ، ص 101.

(٢) السَّابِقُ، ص 38.

إنها صفةٌ في ثوبِ جُمْلَةٍ اسميَّةٍ، لا يحتاجُ المعنى الَّذِي تحمُّلهُ إلى فصلٍ بين المبتدأ (اللقاء) المؤخَّرِ جوازًا، والخبرِ (فيه) المقدمِ جوازًا، وهنا يأتي ما أحدثه نمطُ الجُمْلَةِ الخَبَرِيَّةِ الاسميَّةِ المُثَبِّتَةِ، فيتَّضحُ من صورةِ هذا النمطِ أنَّ تأخيرَ المبتدأ جوازًا مُعطى نحويًّا، اتَّضحَ من خلاله أنَّه يريدُ قَصْرَ المُسندِ إليه المؤخَّرِ (اللقاء) على المُسندِ (فيه) وكأنَّ هذا الرَّمزَ قد خُصِّصَ باللقاءِ<sup>(١)</sup>. ومن خلالِ هذه الجُمْلَةِ يتَّضحُ استدعاءُ القافيةِ البناءِ النَّحويِّ؛ كي يؤازرَها، فاستجابَ لها بذلك التقديمِ الَّذِي حافظَ على بناءِ الجُمْلَةِ، وحافظَ أيضًا على صحَّةِ القافية وإقامةِ الوزنِ<sup>(٢)</sup>.

وهو ما يجعلني أقول: لئن كان التقديمُ والتأخيرُ - باعتباره أداةً من أدواتِ البناءِ النَّحويِّ في تحقُّقِ المرونة؛ ومن ثمَّ الاستجابة لمتطلباتِ القافية - يشيرُ إلى أنَّ النَّصَّ الشُّعريَّ يتشكَّلُ بتجاوزِ المعياريةِ، فإنَّه من الجدير بالذكرِ الإشارةُ إلى أنَّ «اللُّغَةَ الشُّعريَّةَ تتجاوزُ للمعياريةِ بشكلٍ نسبيٍّ، وهو ما يُسمَّى الانحرافَ أو الانزياحَ، وهذا يعني أنَّ الأصلَ باقٍ، والانحرافَ أو الانزياحَ طارئٌ، لا يمثِّلُ تحطيمًا كُليًّا للمعياريةِ، بل هذا

- (١) يُنظر: التَّداويَّة عند العلماء العرب، د. مسعود صحراوي، ص ٢٠٥ حيثُ حديثه عن تقديم المُسند في إطار الحديث عن اهتمام النُّحاة بالبُعد التَّداويِّ للظاهرة اللُّغوية.
- (٢) يُنظر: بناء الجُمْلَةِ العَرَبِيَّة، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للنشر والتَّوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣ م، ص ٢٦٨.

الانزياح إذا ثبت فإنه يصبح معيارًا موازيًا، وربما يثبت الانحراف على مستوى العُرفِ الشُّعريِّ دون أن يرتقي إلى التقعيد والتقنين المُمَنَّهَج. إنَّ تجاوز المعنى المباشر والانتقال إلى ما وراء النَّصِّ في الشُّعْرِ قديمٌ، وليس حديثًا، ولو جاء الشُّعْر على النَّمَطِ المعياريِّ لَمَا تجاوز كونه نَظْمًا»<sup>(١)</sup>.

### ثالثًا- دلالة الصِّفة أو النَّعت في شعر عبد السلام هاشم حافظ:

لُوْحِظَ أَنَّ لِلصِّفَةِ أو النَّعْتِ لدى عبد السَّلَامِ هاشم حافظ مقاصدَ كثيرةً، فقد يأتي النَّعْتُ للتخصيصِ، وقد يأتي النَّعْتُ للتعميمِ، أو للإيضاحِ والبيانِ، والإبهامِ، وتوسيعِ الدَّلالةِ، والمدحِ والتَّعظيمِ، والدَّمِّ والتحقيرِ، والترحُّمِ والاستعطافِ، والتوكيدِ<sup>(٢)</sup>.

فمثال ما ورد فيه النَّعْتُ للمدح والتَّعظيمِ قوله<sup>(٣)</sup>:

أشدُّو مع الصُّورةِ الرَّهراءِ في حُلْمِي مع الخيالِ، وقَلْبِي يرتَضِي الغَزَلَ

(١) التشكيل اللغوي وأثره في بناء النَّصِّ دراسة تطبيقية، د. زيد خليل القرالة، مجلة

الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد السابع عشر، العدد الأول،

فلسطين، يناير، ٢٠٠٩ م، ص ٢٢٨.

(٢) شرح المفصل 3: 48.

(٣) ديوان أنوار ذهبية، ص 24.



فهذا البيت من قصيدة (احتراق) يُشيرُ فيه إلى أنه يشدو مُغنياً مع صورة محبوبته، من خلال الجملة الفعلية الخبرية المُثبِتة (أشدو مع الصورة الزهراء)، تلك الصورة التي وصفها بنعتٍ مُفردٍ مدحاً وتعظيماً لها مُفيداً أنّها صورةٌ مُنيرةٌ، يتغنّى بها في حُلمه سارحاً مع خياله.

ومثال ما ورد فيه النعتُ للتوكيد قوله<sup>(١)</sup>:

حُسْنُكَ الزَّاهِي دَلِيلِي لِلْمَغَانِي الْخُضْرِ وَالدَّرْبِ الْمُضَاءِ  
فمن المعلوم أن للحسن زهاءً، لكنَّ وَصْفَهُ بِالزَّاهِي لم يكن إلاَّ  
للتَّكْيِدِ والاحتياطِ للمعنى النَّصِّيِّ، أي أنَّ التَّصْرِيحَ بِذِكْرِ مَا اقْتَضَاهُ  
الْكَلَامُ وَعَدَمَ الْاِكْتِفَاءِ بِمَا تَقَدَّمَ مِنْهُ، كان بسببِ أَلَّا يُفْهَمَ مِنْهُ أَنَّ هَذَا  
الْحُسْنَ يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ حُسْنًا خَافِتًا؛ وَمِنْ ثَمَّ نَصَّ عَلَيَّ أَنَّهُ حُسْنٌ زَاهٍ  
اِحْتِيَاظًا، عَلَيَّ نَحْوِ مَا جَاءَ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿فَلَمَّا عَتَوْا عَنْ مَا نُهُوا عَنْهُ قُلْنَا لَهُمْ كُونُوا  
قِرْدَةً خَاسِئِينَ﴾<sup>(٢)</sup>، ذلك الاحتياط الذي خَصَّصَ لَهُ ابْنُ جِنِّي بَابًا بِعنوان  
«بَابُ فِي الْاِحْتِيَاظِ» قال فيه: «اعْلَمْ أَنَّ الْعَرَبَ إِذَا أَرَادَتْ الْمَعْنَى مَكْتَنَةً،  
وَاحْتَاظَتْ لَهُ. فَمِنْ ذَلِكَ التَّوَكُّيدُ، وَهُوَ عَلَيَّ ضَرِيْبَيْنِ: أَحَدُهُمَا تَكْرِيْرُ  
الْأَوَّلِ بِلَفْظِهِ... والثَّانِي تَكْرِيْرُ الْأَوَّلِ بِمَعْنَاهُ... وَمِنْ ذَلِكَ الْاِحْتِيَاظُ فِي  
التَّأْنِيْثِ... وَمِنْهُ الْاِحْتِيَاظُ فِي إِشْبَاعِ مَعْنَى الصَّفَةِ... وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: لَمْ يَقُمْ

(١) السَّابِقُ، ص 24.

(٢) سورة الأعراف، الآية 166.

زيدٌ، جاءوا فيه بلفظ المضارع وإن كان معناه المضىي... وكذلك قولهم: إن قُمتَ قُمتُ؛ فيجيء بلفظ الماضي والمعنى معنى المضارع... ومن الاحتياط إعادة العامل في العطف والبدل، فالعطف نحو: مررتُ بزيدٍ وعمرو؛ فهذا أوكد معنى من قولك: مررتُ بزيدٍ وعمرو. والبدل كقولك: مررتُ بقومك بأكثرهم، فهذا أوكد معنى من قولك: مررتُ بقومك أكثرهم، ووجوه الاحتياط في الكلام كثيرة، وهذا طريقها، فتنبه عليها»<sup>(١)</sup>.

#### رابعاً - تنويع الشاعر بين النعت بالمفرد وغيره، ودوره في النص:

قد يجتمع النعت بالمفرد والجملة الفعلية، نحو قوله<sup>(٢)</sup>:

أنا عالمٌ مُتَمَرِّدٌ ضاعتُ به أحلامي العذراء والفجر الطرب  
فهذا البيت من قصيدة (ترنيمَةٌ لِلْغَدِّ)، يُلاحظُ فيه أنَّ الشاعر يُدلي  
بكونه عالمًا، ولكي يوسّع حقيقة هذا العالم لَجَأَ إلى النعت، من خلال

(١) الخصائص، ابن جني، تحقيق الأستاذ محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1986 - 1988 م، 3 / 101 - 111، ويُنظر: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1421 هـ - 2000 م، ص 142 - 157، وتجدد الإشارة إلى أنني أعكف على إنهاء كتاب لي بعنوان «وسائل العربية في الاحتياط للمعنى النصي لدى الشاعر الأحسائي طرفة بن العبد، فلعل الله يسّر، ويُنجز الكتاب.

(٢) ديوان أنوار ذهبية، ص 36، ويُنظر ص 23.

نَعْتَيْنِ، أحدهما مُفْرَدٌ (مُتَمَرِّدٌ)، وهو مُشْتَقٌّ في صورة اسمِ الفاعلِ؛  
للدلالة على الاستمرار، أي استمرار كونه مُتَمَرِّدًا. أمَّا النَّعْتُ الآخرُ  
فكان بالجُمْلَةِ الفِعْلِيَّةِ الخَبَرِيَّةِ المُثَبِتَةِ (ضاعتْ به أحلامِي العذراءِ  
والفجرُ الطَّربِ) المُتَّخِذَةَ نَمَطَ (الفِعْلِ + الجارِ والمجرورِ + الفاعلِ  
المُضَافِ + النَّعْتُ + المعطوفِ المنعوتِ)؛ لإفادة أن هذا العالم ليس  
مُتَمَرِّدًا فقط، بل هو عالمٌ يَتَّصِفُ بضياءِ أحلامِ الشَّاعِرِ، تلك الأحلامُ  
التي وصفها الشَّاعِرُ بأنها أحلامٌ عذراء، لم تكن هي الضَّائِعَةُ وحدها، بل  
ضاعَ معها أيضًا فَجْرُ الشَّاعِرِ، ذلك الفَجْرُ الذي وصفه بصفةِ (الطَّربِ)  
على وزن (فَعْل)؛ لإفادة خِفَّتِهِ مِنْ شِدَّةِ الفرحِ أو الحُزْنِ.

وهو ما يتضح من خلاله أن الشَّاعِرَ لم يستخدمِ الصِّفَةَ أو النَّعْتَ  
عبثًا، بدون هدفٍ، كما أن هذا النَّعْتُ قد أسهم في توافقِ النُّظَامِ النُّحَوِيِّ  
مع النَّسْجِ الشُّعْرِيِّ، فاستقام الوزنُ، وصَحَّتِ القافيةُ، ولا غرابة في هذا،  
فالوزن والقافية جزءٌ من إنتاجِ المعنى النَّصِّيِّ<sup>(١)</sup>.

وكونُ النَّعْتِ مُسْهِمًا في صِحَّةِ القافيةِ يكمنُ في أن القافيةَ تتطلبُ  
كلمةً ذاتَ رَوِيٍّ يكمنُ في حرفِ الباءِ، فكانت كلمةُ (الطَّربِ) ذاتُ  
الرَّوِيِّ المرفوعِ الذي تَرَخَّصَ الشَّاعِرُ في علامتهِ الإعرابيةِ، فسكَّنها، وهنا  
أجدني مُطالِبًا بالإشارة إلى أن هذا التَّرْخِصَ بالتَّسْكِينِ لا يخلو مِنْ

(١) يُنظَرُ في ذلك: الجُمْلَةُ في الشعر العربي، ص 36 وما بعدها.

دلالة، يمكن بلورتها في أن الشاعر كما كان عالماً مُتمرداً، قد ضاعت  
أحلامه وفجره؛ تحوّل كل شيءٍ لديه إلى سكونٍ ودعةٍ، فإنّ هذا ما  
يناسبه الترخّص في العلامة الإعرابية بتسكينها.

وهو الأمر الذي يجعلني أذكرُ أنه «إذا كانت بنية التراكيب النحوية  
والدلالية في الشعر ترتبط بالتجربة، وتشكّل في علاقات، وتشكّل معها  
التجربة نفسها، فإنّ البنية الإيقاعية للقصيدة هي جزءٌ لا ينفصل عن  
البنية اللغوية، التي لا تنقسم مستوياتها أو أبعادها، أي أنّ الوزن ليس  
مجرد قالب تُصبُّ فيه التجربة، أو وعاءٍ يحتوي الغرض، وإنّما هو بُعدٌ  
من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعريّ ذاته، في محاولة خلق معنى  
لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم»<sup>(١)</sup>، بالإضافة إلى أنه يمكن القول  
أيضاً: إنّ المعاني جاءت تامّةً مُستوفاةً، لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها  
عن الواجب ولا إلى الزيادة فيها عليه، وكانت المعاني أيضاً مواجهةً

(١) مفهوم الشعر «دراسة في التراث النقدي»، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة  
والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1982 م، ص 264 - 265، ويُظنر: العمدة في  
محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي  
الدين، دار الجيل، بيروت، 1972 م، 1/ 134، 151 وما بعدها، والجملة في الشعر  
العربي ص 48، 126.

الغرض، لم تمتنع عن ذلك وتعذر عنه؛ من أجل إقامة الوزن وطلب صحته<sup>(١)</sup>.

وفي كل ما سبق ما يمكن أن يكون شاهداً على وعي الشاعر عبد السلام هاشم حافظ بدور النحو في النص، وإدراكه العلاقات اللغوية فيه، من أجل الوصول إلى دلالة المرادة، من خلال تعدد النعت فقط أو تعدده مع العطف أو الإضافة.

فهل ترتب على تعدد النعت - بجانب ما سبق بيانه - شيء آخر يتصل ببناء الجملة في النص لدى الشاعر؟ نعم، يمكن القول: إنه لما كان للنعت أو الصفة شيوع في الاستعمال اللغوي لأغراض كثيرة، تتصل بمقصدية الخطاب أو النص؛ والموصوف إما أن يكون نكرة أو معرفة، وصفة المعرفة للبيان والتوضيح، وصفة النكرة للتخصيص، وهو إخراج الاسم من نوع أخص منه، فهي ترفع الاشتراك اللفظي في المعارف وتزيله، وتقلل الاشتراك المعنوي في النكرات، فهي في الأول جارية مجرى بيان المجمال، وفي الثاني جارية مجرى تقييد المطلق<sup>(٢)</sup>.

(١) يُنظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، ص 166.

(٢) يُنظر: شرح المفصل، ابن يعيش 3/ 47، والصفة «فائدتها وأحكامها»، للدكتور صبيح رشاد، ص 442.

ولمَّا كَانَ النَّعْتُ مِنَ التَّوَابِعِ، وَكَانَ «التَّابِعُ وَالْمَتَّبِعُ مَعًا كَمُفْرِدٍ  
مَنْسُوبٍ إِلَيْهِ»<sup>(١)</sup>، فَإِنَّهُ تَجَدَّرُ الْإِشَارَةُ إِلَى أَنَّ النَّسْبَةَ لَيْسَتْ عَلَى إِطْلَاقِهَا؛  
«لِأَنَّ الْمَنْسُوبَ إِلَى الْمَتَّبِعِ فِي قَصْدِ الْمُتَكَلِّمِ مَنْسُوبٌ إِلَيْهِ مَعَ تَابِعِهِ، فَإِنَّ  
الْمَجِيءَ فِي «جَاءَنِي زَيْدُ الظَّرِيفِ» لَيْسَ فِي قَصْدِهِ مَنْسُوبًا إِلَى زَيْدٍ مُطْلَقًا،  
بَلْ إِلَى زَيْدِ الْمُقَيَّدِ بِقَيْدِ الظَّرَافَةِ، وَكَذَا فِي «جَاءَنِي الْعَالِمُ زَيْدٌ» وَ«جَاءَنِي  
زَيْدٌ نَفْسُهُ»<sup>(٢)</sup>، وَلَوْ انْفَرَدَ النَّعْتُ وَالْمَنْعُوتُ لَمْ يَحْصُلْ مَا حَصَلَ  
بِاجْتِمَاعِهِمَا<sup>(٣)</sup>.

هَذَا، وَلَمَّا كَانَ النَّعْتُ مِنَ الْوِظَائِفِ النَّحْوِيَّةِ غَيْرِ الْإِسْنَادِيَّةِ الَّتِي  
تَتَعَدَّدُ، عَلَى نَحْوِ مَا جَاءَ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿فَلَمَّا عَتَوْا عَنْ مَا نُهُوا عَنْهُ قُلْنَا لَهُمْ كُونُوا  
قِرَدَةً خَاسِئِينَ﴾<sup>(٤)</sup>؛ لِأَغْرَاضٍ دَلَالِيَّةٍ تَرْتَبُطُ بِسِيَاقِ الْكَلَامِ، فَإِنَّ عَبْدِ السَّلَامِ  
هَاشِمَ حَافِظَ قَدِ اسْتَثْمَرَ تَبَعِيَّةَ النَّعْتِ وَتَعَدُّدَهُ؛ لِلنَّصِّ عَلَى مَا يَرِيدُهُ،  
مُسَهِّمًا فِي إِطَالَةِ الْبِنَاءِ النَّحْوِيِّ وَتَرَابُطِهِ نَصْبًا مَعَ الْمَنْعُوتِ، مِنْ خِلَالِ  
الرَّابِطِ (الضَّمِيرِ) فِي جُمْلَةِ النَّعْتِ عَائِدًا عَلَى الْمَنْعُوتِ.

(١) شَرْحُ الْكَافِيَّةِ، لِلرُّضِيِّ 2/ 279، وَيُنظَرُ شَرْحُ الْمُفَصَّلِ 3/ 38.

(٢) السَّابِقُ 2/ 279.

(٣) يُنظَرُ: شَرْحُ الْمُفَصَّلِ 3/ 66، وَبِنَاءُ الْجُمْلَةِ الْعَرَبِيَّةِ، د. مُحَمَّدٌ حَمَاسَةٌ عَبْدِ اللَّطِيفِ،  
ص 175.

(٤) سُورَةُ التَّحْرِيمِ، الْآيَةُ 5.

## المبحث الثاني

### العطف ودور اختياره في النص لدى عبد السلام هاشم حافظ

لَمَّا كَانَ الْعَطْفُ يَنْقَسِمُ إِلَى عَطْفِ بَيَانٍ وَعَطْفِ نَسْقٍ، فَأَشِيرُ إِلَى أَنَّ مَا وَرَدَ بِدِيَوَانِ عَبْدِ السَّلَامِ هَاشِمِ حَافِظٍ كَانَ مِنْ عَطْفِ النَّسْقِ، سِوَاءَ أَمَا كَانَ غَيْرَ مُتَعَدِّدٍ أَمْ مُتَعَدِّدًا فِي بَيْتٍ وَاحِدٍ أَوْ مُسْتَعْرِقًا بَيْتَيْنِ أَوْ عِدَّةَ آيَاتٍ، وَسِوَاءَ أَمَا كَانَ مِمَّا يَقْتَضِي الْإِشْتِرَاكَ الْمُطْلَقَ، حَيْثُ الْعَطْفُ بِالْوَاوِ، وَأَوْ، وَالْفَاءِ، وَأَمْ، وَتَمَّ، أَمْ كَانَ مِمَّا يَقْتَضِي الْإِشْتِرَاكَ فِي اللَّفْظِ فَقَطْ، حَيْثُ الْعَطْفُ بِالْحَرْفِ (لَكِنَّ) <sup>(١)</sup>؛ وَمَنْ تَمَّ كَانَ اسْتِخْدَامُهُ لِمَعْرُوفٍ مَقْصُودٍ، لَمْ يُوَدِّ إِلَى اعْتِسَافِ الْقَوَافِي.

هَذَا، وَمِنْ الْمُلَاحِظَةِ أَنَّ اسْتِثْمَارَ الْعَطْفِ قَدْ جَاءَ فِي الْحَشْوِ صَدْرًا وَعَجْزًا، وَفِي الْعُرُوضِ وَالضَّرْبِ، وَقَدْ شَغَلَ الْمَعْطُوفُ عَلَيْهِ كَثِيرًا مِنَ الْوِجَائِزِ النَّحْوِيَّةِ، فَشَمَلَ الْمُتَبَدُّأَ وَخَبْرَهُ، وَاسْمَ النَّاسِخِ وَخَبْرَهُ، وَالْفَاعِلَ، وَالْمَفْعُولَ بِهِ، وَالْحَالَ، وَالْمَجْرُورَ بِالْحَرْفِ الَّذِي أُعِيدَ مَعَ الْمَعْطُوفِ أَوْ لَمْ يُعَدَّ، وَالْمُضَافَ إِلَيْهِ. وَمِنْ الْمُلَاحِظَةِ أَنَّ الْعَطْفَ بِتَبَعِيَّتِهِ وَتَعَدُّدِهِ قَدْ فَاقَ التَّوَابِعَ جَمِيعَهَا فِي دِيَوَانِ (أَنْوَارِ ذَهَبِيَّةِ)، وَهُوَ مَا يُمْكِنُ التَّمَثِيلُ لَهُ مِنْ خِلَالِ النِّقَاطِ التَّالِيَةِ:

(١) ينظر: ديوان أنوار ذهبية ص 134، 154، 156، حيث العطف مع النفي.

أَوَّلًا - العَطْفُ تَابِعًا:

مِنَ المَعْلُومِ فِي الدَّرْسِ النَّحْوِيِّ أَنَّ العَطْفَ بِحُرُوفِ العَطْفِ يَجْعَلُهَا تَنْقِسِمُ إِلَى مَا يِقْتَضِي الاِشْتِرَاكَ المُطْلَقَ فِي اللَّفْظِ وَالْمَعْنَى؛ أَيِ الاِشْتِرَاكِ فِي الإِعْرَابِ وَالحُكْمِ، كَمَا هُوَ الحَالُ فِي الوَاوِ، وَثُمَّ، وَالفَاءِ، وَحَتَّى، وَأَمْ، وَأَوْ، مَعَ مُلَاحِظَةِ أَنَّ (أَمْ، وَأَوْ) تَكُونَانِ للاِشْتِرَاكِ المُطْلَقِ إِذَا لَمْ يُفِيدَا الإِضْرَابَ، وَإِلَّا كَانَتِ للاِشْتِرَاكِ فَقَط. وَالْقِسْمُ الآخِرُ مَا يِقْتَضِي الاِشْتِرَاكَ فِي اللَّفْظِ فَقَط، أَيِ الاِشْتِرَاكِ فِي الإِعْرَابِ فَقَط دُونَ الحُكْمِ، كَمَا هُوَ الحَالُ مَعَ (بَلْ، وَلَا، وَلَكِنْ)<sup>(١)</sup>. لَمَّا كَانَ ذَلِكَ كَذَلِكَ، وَكُنْتُ قَدْ أَشْرْتُ أَنْفًا إِلَى أَنَّ حُرُوفَ العَطْفِ فِي دِيَوَانِ عَبْدِ السَّلَامِ هَاشِمِ حَافِظِ تَنْحَصِرُ فِي (الْوَاوِ، وَأَوْ، وَالفَاءِ، وَأَمْ، وَثُمَّ، وَلَكِنْ، وَبَلْ)، فَإِنَّ فِيمَا يَلِي تَمَثِيلًا لِلعَطْفِ بِبَعْضِهَا - مُكْتَفِيًا بِالإِحَالَةِ عَلَى بَعْضِ، اخْتِصَارًا - حَالَةَ كَوْنِ المَعْطُوفِ غَيْرِ مُتَعَدِّدٍ.

(١) يُنْظَرُ: شَرْحُ الكَافِيَةِ، لِلرَّضِيِّ 2 / 331 - 332، وَشَرْحُ المُفْصَّلِ، ابْنُ يَعِيشَ 3 / 74، وَدَلَالَةُ الإِعْجَازِ ص 222 - 223 فَقَدْ قَالَ عَبْدِ القَاهِرِ: «وَمَعْلُومٌ أَنَّ فَائِدَةَ العَطْفِ فِي المُفْرَدِ أَنْ يُشْرِكَ الثَّانِي فِي إِعْرَابِ الأوَّلِ، وَأَنَّهُ إِذَا أَشْرَكَ فِي إِعْرَابِهِ فَقَدْ أَشْرَكَ فِي حُكْمِ ذَلِكَ الإِعْرَابِ، نَحْوُ أَنَّ المَعْطُوفَ عَلَى المَرْفُوعِ بِأَنَّهُ فَاعِلٌ مِثْلُهُ، وَالمَعْطُوفَ عَلَى المَنْصُوبِ بِأَنَّهُ مَفْعُولٌ بِهِ أَوْ فِيهِ أَوْ لَهُ شَرِيكٌ لَهُ فِي ذَلِكَ»، وَشَرْحُ ابْنِ عَقِيلٍ عَلَى أَلْفِيَةِ ابْنِ مَالِكٍ، ابْنِ عَقِيلٍ ت 672 هـ، تَحْقِيقُ مُحَمَّدِ مُحَمَّدِ بْنِ عَبْدِ الحَمِيدِ، دَارُ التَّرَاثِ، القَاهِرَةُ، مِصْرَ، الطَّبَعَةُ العِشْرُونَ، 1980 م، 3 / 325.



أ - العطفُ بالواو:

من الملاحظ أن مواضع العطفِ بالواو لدى عبد السلام هاشم حافظ قد اتَّسَمَتْ بالعطفِ بدون حرفِ جرٍّ أو نفيٍّ، وبالعطفِ مع تكرارِ حرفِ الجرِّ، وبالعطفِ مع عَدَمِ تكرارِ حَرَفِ الجرِّ، وبالعطفِ مع تكرارِ حرفِ النَّفْيِ، نَحْوُ قَوْلِهِ<sup>(١)</sup>: (من البسيط)

نَعُودُ ظِمَاءً كِيَوْمِ بَدَأْنَا وَيُلْهَبُنَا الرَّيِّ، يَطْوِيهِ عَنَّا  
سَرَابٌ وَأَهَاتُ حُبِّ شَقِيٍّ رَضَعْنَاهُ فَجَرًّا وَعَصْرًا وَحَزْنَا  
فهذان البيتان من قصيدة (اروني يا قمر) يشيرُ فيهما الشاعِرُ إلى أَنَّهُ  
وَمَنْ يَخَاطِبُهَا يَعُودَانِ بِالْحَبِّ إِلَى الظَّمِّ كِيَوْمِ مَوْلِدِهِمَا، يَحْرُكُهُ فِيهِمَا  
الرَّيِّ، ذَلِكَ الرَّيِّ الَّذِي يَبْعُدُهُ عَنْهُمَا سَرَابٌ. لَيْسَ ذَلِكَ فَحَسَبَ، فَثَمَّةٌ  
شَيْءٌ آخَرٌ يَشْتَرِكُ مَعَ السَّرَابِ، وَهُوَ مَا نَلْمَسُهُ مِنْ خِلَالِ الجُمْلَةِ الفِعْلِيَّةِ  
الخَبْرِيَّةِ المُثَبَّتَةِ (يطويه عنا سرابٌ وأهاتُ حُبِّ شَقِيٍّ رَضَعْنَاهُ فَجَرًّا  
وَعَصْرًا وَحَزْنَا) تِلْكَ الجُمْلَةُ المُتَّخِذَةُ نَمَطَ (الفِعْلِ المضارع + الجارِّ  
والمجرور + فاعل + حرف عطف (الواو) + معطوف + مضاف إليه +  
نعت مفرد + نعت جُمْلَةٌ فعليه (فعل + فاعل + مفعول) + ظرف زمان +  
معطوف بالواو متكرر).

(١) ديوان أنوار ذهبية ص 45، وينظر ص 23، وكذلك ص 123، 154، 156 حيثُ العطفُ مع النَّفْيِ في الموضوعين الأخيرين، وكذلك ص 32 حيثُ استخدام العطفِ مع تكرارِ حرفِ الجرِّ.

ومن خلالها يتضح أنه ليس السراب فقط هو الذي يبعث الرّي عنهما بل يشترك معه في حكم الإبعاد الآهات المُقيّدة بأنّها آهات حُبّ شقيّ، ذلك الحُبّ الذي وصفه بأنه حُبّ قد رَضَعَهُ مُنْذُ بزوغهما، وذلك من خلال كلمة (فجرًا) واستمرّ معهما عَصْرًا، فكانت كلمة (عَصْرًا) أيضًا مُشتركةً في حكم الإرضاع مُسهمّةً في استقامة الوزن في اتّجاه صحّة القافية، وهو ما يُسهمُ بدوره في التّرابط النّصيّ في نصّ عبد السّلام هاشم حافظ.

وفي كلّ ما سبق ما يُبرز دور النّحو في عملية الإبداع، فاتّضح أنّ الشّاعر لكي يُنصّ على الاشتراك في الحُكم - وكون المعطوف عليه غير مُطلّق في انفرادِه بالحُكم الذي يكون له<sup>(١)</sup>، استثمر العطف بالواو للدّلالة على ما يريدُه، وهو ما أسهم في إطالة بناء الجُملة باتّجاه القافية، فاستقام وزن البسيط، وصحّت القافية، برويّها المُراد، وتربط المعطوف مع المعطوف عليه، من خلال العلامة الإعرابية.

بقي لي أن أُشير إلى أنّ العطف بالواو لدى عبد السّلام هاشم حافظ لا يقتصر على عطف المُفرد على المُفرد، فقد وردت صور العطف

(١) يُنظر: بناء الجُملة العربيّة، د. محمد حماسة ص 67.

المختلفة، نَحْوُ عَطْفِ الجُمْلَةِ على الجُمْلَةِ، والعطفُ قبل استكمالِ أركانِ الجُمْلَةِ، نَحْوُ العَطْفِ على اسمٍ إنَّ قبل استكمالِ الخبرِ<sup>(١)</sup>.

### ب - العَطْفُ بِأَو:

جاء العَطْفُ بالحرفِ (أَوْ) مع تكرارِ حَرْفِ الجَرِّ، وبدونِ تكراره، وبدونه مُطْلَقًا، كما كان عاطفًا جُمْلَةً على جُمْلَةٍ، أو شِبْهَ جُمْلَةٍ على أُخْرَى، وذلك نَحْوُ قوله<sup>(٢)</sup>:

تَعْرِضِينَ السَّحَرَ كَأَسَا مِنْ جَمَالِكَ تُلْهَبُ الْأَنْظَارَ أَوْ تُذَكِّي الشُّعُورَ  
تُطَلِّقِينَ اللَّيْلَ فِي صِدَارِكَ أَوْ يُعَلِّى مِنْهُ تَأْجُ بِالْحَرِيرِ  
مُشْطُكَ المَجْنُونُ كَمْ أَرْخَى ظِلَالَكَ فَوْقَ صَدْرٍ نَافِرٍ أَوْ فِي النُّحُورِ  
فهذه الأبياتُ مِنْ قصيدة (الغانية الصَّغيرة) يَشِيرُ فيها الشَّاعِرُ إلى  
جَمَالِ هذه الغانية، وفي سبيلِ النَّصِّ على ذلك يلجأ إلى العطفِ  
باستخدامِ (أو) عَطْفِ جُمْلَةٍ على جُمْلَةٍ أو شِبْهَ جُمْلَةٍ على أُخْرَى، مِنْ  
خلالِ جُمْلَتَيْنِ فِعْلِيَّتَيْنِ مُتَدَاخِلَتَيْنِ في قوله: (تَعْرِضِينَ السَّحَرَ كَأَسَا مِنْ  
جَمَالِكَ، تُلْهَبُ الْأَنْظَارَ أَوْ تُذَكِّي الشُّعُورَ) المُنْتَخِذَةَ نَمَطًا (فعل + فاعل +  
مفعول + حال + جازٍ ومجرور + مُضَافٌ إليه + نعتٌ بالجُمْلَةِ الفِعْلِيَّةِ +  
حرف عطف + جُمْلَةٌ فِعْلِيَّةٌ معطوفة).

(١) يُنْظَرُ: ديوان أنوار ذهبية ص 125، 126.

(٢) يُنْظَرُ: السَّابِقُ 4 / 54، وَيُنْظَرُ بِهِ أَيْضًا ص 60، 99، 109، 113، 127.

وهو ما يتضح من خلاله النص على أن غانيته تُظهر جمالها، فيبدو كأساً من السحر، هذه الكأس وصفها بأنّها (تلهب الأنظار) أو (تذكي الشعور)؛ ومن ثمّ كان للنحو دور، من خلال العطف بأو الدالة على الإباحة، أي جواز الجمع بين المتعاطفين، فمن خلال قوله يتضح أن كأس سحر جمالها يجوز أن تلهب الأنظار وتذكي الشعور في آن واحد، وأن هذا الإلهاب وذاك الإذكاء مُتجدّد، وهو ما يفيد التعبير بالجملة الفعلية ذات الفعل المضارع، ولا شك في ذلك.

فإنّه ممّا تجدر الإشارة إليه أن اللغويين قد تعارفوا على «أن طبيعة التصوير في الشعر تنزع إلى الجملة الفعلية أكثر من غيرها، حتى لو كانت الجملة الفعلية عنصراً في جملة أخرى اسمية أو فعلية. ولعلّ مرد ذلك إلى الحركة التي تفهم من الحدث في الفعل وتنوع حركة هذا الحدث في الزمن على اختلافه، وكلا الحدث والزمن يؤدّيهما الفعل بصيغته ومادته ومقيّداته الأخرى والأدوات الداخلة عليه. وأمّا الجملة الاسمية، فإنّها تنزع غالباً إلى التقرير، وهو ثابت. والشعر بطبيعته نزاع إلى التصوير، والتصوير أميل إلى الحركة منه إلى الثبات»<sup>(١)</sup>، وهو ما قال به عبد القاهر الجرجاني قبل ذلك<sup>(١)</sup>.

(١) بناء الجملة العربية، د. محمد حماسة ص 286 - 287، وينظر فيه أيضاً ص 273 -

274، فقد عرض خلال هذه الصفحات لفكرة اختلاف نسبة الجملة الفعلية من

=

ولئن كان الأمر على هذا النحو، فإنه يمكن القول بأن الحركة أو الثبات والتقرير معانٍ إشاريةً قريبةً موجهةً، ينبغي البحث عن معانٍ أخرى غيرها، تعكس فاعلية التشكيل النحوي في النص؛ ومن ثم يكون تعديل الدلالات الموجهة، وهنا يحضرنى قول الدكتور تامر سلوم: «القول في استخدام (الجُمْلَة الاسميّة والفعليّة): يرمي إلى معرفة الاتجاهات الذوقية أو الجمالية التي وُفق إليها عبد القاهر، وتميّزت من الدلالة النحوية أو المعنى اللغوي. وهنا نجد أنفسنا أمام معانٍ سابقة مُحدّدة ومواقف إشارية قريبة. فعبد القاهر لا يكاد يُعطي لنا شيئاً هاماً، وإنما يصوغ اهتماماته بما يعبر عن مضمون هذه الظاهرة العقلية أو معناها اللغوي القريب الذي يحوّل كثيراً من مواقف السياق المتفاعلة إلى رماد»<sup>(٢)</sup>.

=

قصيدة إلى أخرى، من خلال قصيدة لقنعب ابن أمّ صاحب، وقصيدة للحطيئة، وقصيدة للأعشى، بخلاف القصيدة موضع حديثه، ويُنظر: أدوات النص، محمد تحريشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000 م، ص 21 - 22.

(١) يُنظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ص 173 - 177، والقضايا التركيبية في شعر الأعشى الكبير وعلاقتها بالدلالة في ضوء الدرس اللغوي الحديث، د. فايز تركي، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 2003 م، ص 151، 215، 287، 288.

(٢) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، د. تامر سلوم، ص 141.

وبعد أن ذكر الدكتور تامر سلوم ما ذكره عبد القاهر من قول  
النضر بن جؤية:

لَا يَأْلَفُ الدَّرْهَمُ المَضْرُوبُ خِرْقَتَنَا لَكِن يَمُرُّ عَلَيْهَا وَهُوَ مُنْطَلِقُ  
وقول الأعشى:

لَعَمْرِي لَقَدْ لَاحَتْ عِيُونٌ كَثِيرَةٌ إِلَى صَوءِ نَارٍ فِي يَفَاعٍ تَحَرَّقُ<sup>(١)</sup>  
قال: «حين نقرأ هذا التَّشْكِيلَ نَتَشَكَّكُ في مدلولي (الثبات)  
و(الاستمرار أو التَّجَدُّد) اللَّذِينَ شَغَفَ عبد القاهر في تقريرهما  
وتمكينهما في العقل. أو قُلْ: إِنَّ شَيْئًا آخَرَ غَيْرَ الثَّبَاتِ والاستمرارِ يشوقنا  
في هذا التَّشْكِيلِ، هو التَّأثيرُ النَّفْسِيُّ لِطَابَعِ التَّعْبِيرِ، وتبيين موقع الثَّبَاتِ  
والاستمرارِ مِنَ النَّفْسِ، وتذوُّقِ المدلولِ الحَيَوِيِّ أو الوجدانيِّ لِلسِّيَاقِ.  
فقد تكونُ الجُمْلَةُ في مساقها غنيةً بالإيحاءاتِ الَّتِي لا تتوفرُ مع الجُمْلَةِ  
الفِعْلِيَّةِ، وعلى النَّقِيضِ من ذلك الجُمْلَةُ الفِعْلِيَّةُ الَّتِي قد تعبَّرُ داخلَ  
مساقها عن جانبٍ عميقٍ من الحياةِ أو النَّفْسِ لا تستطيعُ الجُمْلَةُ الاسْمِيَّةُ

(١) بيت النضر بن جؤية من البسيط، في معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد  
الرحيم أبو الفتح العباسي (المتوفى: 963هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد  
الحميد، عالم الكتب - بيروت، لبنان، 1980م، 1/207، وبيت الأعشى من  
الطويل، بديوانه، تحقيق د. محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان،  
الطبعة الثانية، 1968م، ص 223، واليفاع: الأرض المرتفعة.

أَنْ تُعَبِّرَ عَنْهُ. وبعبارةٍ أخرى: إِنَّا إِذَا قرأنا هذا التَّشْكِيلَ، وغمضنا النَّظَرَ عمَّا نَسَمِّيهِ (الثبات) و(الاستمرار) خرجنا بتأمُّلاتٍ مُضَادَّةٍ، وأدركنا أَنَّا أمامَ حقائقٍ صعبةِ المنالِ، أو أمامَ رموزٍ غامضةٍ، وهذا ما ينبغي علينا كَشْفُهُ. ومغزى ذلك كله أَنَّ شيئاً كثيراً يتوقَّفُ على طريقةِ قراءتنا لهذا التَّشْكِيلِ؛ وَمِنْ أَجلِ ذلكِ قلتُ غيرَ مرةٍ: إِنَّا نحتاجُ إلى البحثِ عن أدواتٍ أَكثَرَ نُضَجًّا للفهم، وَأَنَّ التَّشْكِيلَ النَّحْوِيَّ - وبخاصَّةٍ في الشُّعْرِ - ينبغي أَنْ يُواجهَ بأدواتٍ من سيمانطيقا الشُّعْرِ<sup>(١)</sup>.

أعودُ إلى ما نحنُ بصددِهِ مِنْ دَوْرِ النَّحْوِ لدى عبد السَّلامِ هاشمٍ مِنْ خلالِ العطفِ بأو، فأشيرُ إلى أَنَّهُ في هذه اللَّوْحَةِ لم يكتَفِ بِعَطْفِ الفِعْلِيَّةِ على الفِعْلِيَّةِ مُراعياً ما تدلُّ عليه، على نَحْوِ ما سبق، بل نجدُهُ في البيتِ الثَّالِثِ يُشيرُ إلى أَنَّ مُشْطَ هذه الغانيةِ الموصوفِ بالمجنونِ على وزنِ مفعولٍ كثيراً ما أَرخى ظلَّها فوقَ صدرها الهائجِ كالمُتورِّمِ أو في النَّحورِ

(١) نظرية اللغة والجمال في النَّقدِ العربيِّ ص 141، وكلمة (مساق) في نَصِّهِ مصدرٌ ميميٌّ، من ساقٍ، تدلُّ على ما سَيَقَتِ الجُمْلَةُ مِنْ أَجلِهِ. والسيمانطيقا: ذلك النوع من التحليلِ ذي الخلفيةِ الفلسفيةِ والمنطقيةِ، يهتم بالانطلاق من المجموعاتِ العلاميةِ إلى الموضوع، وهو أحد فروع علم اللغة، يبحث في دلالة الألفاظ، وتطوُّر هذه الدلالة، وقد وضع أُسس هذا العلم (بريال) في أخريات القرن التاسع عشر: يُنظَرُ: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطَّبَعَةُ الأُولَى، 1991 م، ص 9، 10، 53، والمعجم الفلسفي، د. إبراهيم مدكور، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1983 م، ص 99.

(الصدور) ذاتها، وهو ما يفيد أن كِلا الأمرين مُبَاحٌ، أي الاسترسال فوق الصَّدرِ أو في الصَّدرِ، وذلك ما كان للشَّاعرِ أن يُعبِّرَ عنه إلَّا باستخدامِ حرفِ العطفِ (أو) دالًّا في سياقه هذا على الإباحةِ عاطفًا شَبَهَ الجُمْلَةِ (الجارِّ والمجرورِ على شَبَهِ الجُمْلَةِ السَّابِقَةِ (فوق صدرٍ)، مُسهِّمًا في استقامةِ الوزنِ وصِحَّةِ القافيةِ، مِنْ حِلالِ كَلِمَةِ النَحْوِ ذاتِ الرَّوِيِّ الكامِنِ في حَرَفِ الرَّاءِ المَكسُورَةِ، لَكِنَّ الشَّاعِرَ لَجَأَ إلى تَسْكِينِهِ؛ لِلدَّلَالَةِ على أهميَّةِ الوَقُوفِ على الصَّدُورِ في هذا السِّيَاقِ.

وهو الأمر الذي يؤكد أننا بحاجة إلى قراءة واعية للنصوص لاسيما الشعرية منها، لا تقتصر على بيان الدلالات الموجهة القريبة، بل تتخطاها إلى بيان فاعلية التشكيل النحوي، كغيره من التشكيلات اللغوية.

### ثانياً - المعطوف تابعاً متعدداً:

لمَّا كان الحديْثُ عن المعطوفِ - فيما سبقَ مِنْ عَرَضٍ - مُخَصَّصًا للمعطوفِ غيرِ المُتعدِّدِ، مُسهِّمًا في التَّرابُطِ النَّصِّيِّ، وغير ذلك ممَّا وُضِّحَ آنفًا، فإنَّه في حالَةِ كَوْنِهِ مُتعدِّدًا يزدادُ معه التَّرابُطُ النَّصِّيُّ على المستوى الرَّأسيِّ والأفقِيِّ، وبالنَّظَرِ في مواضعِ تعدُّدِ المعطوفِ لدى عبد السَّلامِ هاشمٍ لُوْحِظَ أنَّها كانت باستخدامِ الواوِ غالِبًا، وذلك نَحْوُ قولِهِ<sup>(١)</sup>:

(١) ديوان أنوار ذهبية ص 31، وينظر به أيضًا ص 24، 33، 34، 36،



الشَّعْرُ وَالْحُسْنُ رَفَاتٌ عَلَى الْخَلْدِ هَذَا لِهَذَا أَفَاقِيٌّ مِنَ الشَّهْدِ  
الْحُسْنُ عَادَ بِمَحْرَابِي لِعَالَمِنَا: شِعْرٌ وَوَحْيٌ أُغْنِي فِيهِمَا وَجَدِي  
وهو الجمالُ ربيعُ العُمُرِ مُبْتَسِمًا شِعْرِي ربيعُ الهوى والرُّوحِ والوردِ  
وهو الآنَا وأنا الشَّادِي بِهِكَلِهِ نَفْسًا وَرُوحًا وَأَحْلَامًا عَلَى سُهْدِ  
فهذه الأبياتُ مِنْ قصيدة (أنوار ذهبية) يُشيرُ فيها إلى أَنَّ الشَّعْرَ  
والْحُسْنَ اختلاجاتٌ فِي رُوعِهِ وَقَلْبِهِ، وَأَنَّ أَحَدَهُمَا بِالنَّسْبَةِ إِلَى الْآخِرِ  
دَفَعَاتٌ مُجْتَمِعَةٌ مِنَ الْعَسَلِ مَا دَامَ لَمْ يُعْصِرْ مِنْ شَمْعِهِ، ثُمَّ يُقَرَّبُ أَنَّ  
الْحُسْنَ قَدْ عَادَ بِمَحْرَابِهِ، وَلِلْعَالَمِ مِنْ حَوْلِهِ، فِي صُورَةِ الشَّعْرِ وَالْإِلْهَامِ،  
يُغْنِي فِيهِمَا مَا وَسِعَهُ، ثُمَّ يَشِيرُ إِلَى أَنَّهُ (الْحُسْنُ الْمُتَمَثِّلُ فِي الشَّعْرِ) هُوَ  
الجمالُ، وَهُوَ ربيعُ العُمُرِ مُبْتَسِمًا.

هذا، وتأتي بعد ذلك الجُمْلَةُ الاسميَّةُ الخبريَّةُ المُثبِتَةُ (شِعْرِي ربيعُ  
الهوى والرُّوحِ والوردِ) المُتَّخِذَةُ نَمَطَ (المبتدأ + الخبر المضاف +  
المضاف إليه + المعطوف المُتعدِّد بالواو)؛ للإشارة إلى أَنَّ شِعْرَهُ لَيْسَ  
ربيعَ هَوَاهُ فَقَطْ بَلْ يَشْتَرِكُ مَعَ الهوى فِي الحُكْمِ الرُّوحِ والوردِ، ذَلِكَ  
المعطوفُ المُتكرِّرُ هُنَا يُلَاخِظُ عَلَيْهِ التَّعْرِيفُ، وَكَأَنَّهُ مَعهُودٌ لَدَى الشَّاعِرِ  
والمُتَلَقِّي مَعًا، فَيَجْعَلُهُ حَقِيقَةً مُسَلَّمَةً.

هنا أستاذنا بقول القائل: «التعريفُ يجعلُ المعنى المُتخيَّلَ حَقِيقَةً،  
يتلقَّاها العقلُ بكثيرٍ من التسليمِ والقبولِ، ويُعطي معنى الكلمةِ صبغةً

المعهودِ أو المألوف»<sup>(١)</sup>؛ ومن ثمَّ كان اختيارُ تلك الكلماتِ اختيارًا مُوفِّقًا، بعد بحثٍ مُضنٍّ من قِبَلِ الشَّاعِرِ، فليس «البحثُ عن الكلمةِ الملائمةِ ميسورًا للشَّاعِرِ في كلِّ الأحوالِ. إنَّ مثلَ هذا البحثِ أقربُ إلى السَّعيِ المُضنيِّ الَّذي ينقُبُ فيه الشَّاعِرُ عن الكلمةِ الملائمةِ، بين رُكامِ التَّرَاكيبِ الجاهزةِ، وأكوامِ الألفاظِ المُتقاربةِ في الظَّاهرِ، حتَّى يصلَ إلى كلمةٍ بعينها، يَشعُرُ أَنَّهَا تُحَقِّقُ له ما يريدُ بالصَّبْطِ، وعنادِ الكلمةِ وتأبِّيها ومراوغتها أمرٌ يَعْرِفُهُ كلُّ مَنْ مارسَ الكتابةَ الأدبيةَ»<sup>(٢)</sup>؛ ومن ثمَّ أسهم ذلك الاختيارُ في تمكينِ البناءِ النَّحويِّ من توافقه مع النَّسجِ الشَّعْريِّ، فصَحَّتِ القافيةُ، واستقامَ وَزْنُ البسيطِ، وجاء المعنى على نحو ما أَرادَه مبدعُ النَّصِّ.

أما البيتُ الأخيرُ فيشيرُ فيه إلى أنَّ شِعْرَهُ هو الأنا، وأنَّه يشدُّو بمحرابه لدرجةٍ أَنَّهُ استولى على نفسه وروحِه وأحلامِه في نومِه، وذلك مِنْ خِلالِ الجُمْلَةِ الاسميَّةِ الخبريةِ المُثبِتَةِ (أنا الشَّادي بهيكَلِه نَفْسًا وروحًا وأحلامًا على سُهدٍ)، تلك الجُمْلَةُ التي تعدَّدَ فيها المعطوف بالواو على التَّمييزِ (نَفْسًا)، وهو ما يدلُّ على أَنَّ النُّظَامَ النَّحويِّ قد

(١) نظرية اللُّغة والجمال في النَّقدِ العربيِّ ص 109 .

(٢) مفهوم الشَّعر، د. جابر عصفور، ص 279، ويُنظَر: منهاج البلقاء وسراج الأدياء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطَّبْعَةُ الثالثة، 1986 م. ص 178 .

أسعفَ الشَّاعِرَ بالوفاء بمُراده من المعنى النَّصِّيِّ، مُتَّازِرًا مع النَّسْجِ الشُّعْرِيِّ، فاستقامَ وَزْنَ البسيط، وَصَحَّتِ القافيةُ، بِرَوِيَّهَا المُرادِ، في إطار المعنى النَّصِّيِّ الذي تَماسَكَ رَأْسِيًّا وَأُفْقِيًّا، من خلال حَرْفِ العَطْفِ.

وإنَّ دَلَّ ذلك على شيءٍ، فَإِنَّمَا يَدُلُّ على أَنَّنَا في تعليمنا قواعدَ النَّحوِ، ينبغي بيانُ فاعليَّتها في النصوص، لا سِيَّما تعدُّ المعطوفِ، على نحو ما سبق مِنْ تَناولِ، مع الإشارةِ إلى أَنَّ هذا التَّعدُّدَ لا يكونُ اعتبارًا، بل لغرضٍ مقصودٍ قصدًا، وعلى المُتلقِي أن يجتهدَ في تشكيلِ المعنى النَّصِّيِّ مع المُبدِعِ، بإكماله تلك الفراغاتِ، أو بفكِّه شفراتِ النَّصِّ، وبيان دورِ العَطْفِ في التَّماسكِ النَّصِّيِّ.

### ثالثًا - حَذْفُ حَرْفِ العَطْفِ:

لَمَّا كان ما سبق مِنْ عرضٍ يَشيرُ إلى ذِكْرِ حَرْفِ العطفِ، وأنَّه ذو أثرٍ في بناءِ النَّصِّ لدى عبد السَّلامِ هاشمِ حافظٍ، فيمكنُ الإشارةُ إلى أَنَّ الشَّاعِرَ كان يُلجأُ إلى حَذْفِ حَرْفِ العَطْفِ أحيانًا، عندما يكونُ الحذفُ أبلغَ مِنَ الذِّكْرِ، وذلك يمثِّله قوله<sup>(١)</sup>:

أَنْتِ عِنْدِي حُلْمٌ أَيَّامٍ طَوِيلَةٌ سِرٌّ إلهامٍ وَأَحلامٍ جَمِيلَةٌ

(١) يُنظَرُ: ديوان أنوار ذهبية ص 154.

فالصورةُ في البيتِ تدفعُ إلى تساؤلٍ مُضْمَرٍ<sup>(١)</sup>، مفاده أين الحذف؟ ولمَ كان هذا الحذفُ؟ هنا أُشيرُ إلى أنَّ الحذفَ في قوله (سِرَّ إلهام)، وأصله المُقَدَّر (وسِرَّ إلهامي)، فالبنية الأساسية للجُملة (مُبتدأ + ظرف مكان + مضاف إليه + خبر + مُضاف إليه + نعت + حرف عطف + معطوف (سِرَّ) + مضاف إليه + معطوف بالواو + نعت)، ومن خلال المقارنة بين البنية الأساسية والبنية الظاهرة يتضح لجوءُ الشَّاعرِ إلى حَذْفِ حَرْفِ العَطْفِ، فما مغزى هذا الحذف؟

يَكْمُنُ مغزى هذا الحذف في أنَّ رَأْسَ الفكرة، أي الموضوع الذي يتحدث فيه الشَّاعرُ - وهو محبوبته - قد استحوذَ على اهتمامِهِ، فلم يُسَعِفْهُ الوقت أو الفراغُ لمطابقتِهِ فِكْرَتِهِ على قواعدِ اللُّغَةِ الصَّارِمَةِ المُترويةِ المُنظَّمَةِ كما يرى فندريس، «وليس معنى كلِّ ما تقدم أنَّ اللُّغَةَ الانفعاليةَ - ولُّغَةُ الشُّعْرِ ممثلة لها - تنفصلُ انفصالًا تامًّا عن غيرها،

(١) تجدر الإشارة إلى أنَّه «ليست الصورة التي يكوِّنها خيالُ الشَّاعرِ إلَّا وسيلةً من وسائلِهِ في استخدام اللُّغَةِ، على نحوٍ يضمن به انتقالُ مشاعِرِهِ (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحوٍ مؤثِّرٍ... والصورة كما تكون مجموعةً من الألفاظ تكون لفظًا واحدًا، والشَّاعرُ في بحثه وتركيبه للصورة يستخدم اللفظَ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ، وبذلك يمكننا أن نقول: إنَّ القصيدة مجموعةٌ من الصور». الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطَّبَعَةُ السَّابعة، 1978 م، ص 129، ويُنظَر: الأسلوب «دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية»، د. أحمد الشايب، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، الطَّبَعَةُ السَّابعة، 1976 م، ص 77.

فالواقع<sup>(١)</sup> أن اللغة النحوية المنظمة تنظيمًا منطقيًا لا تستقل عن اللغة الانفعالية، فبين اللغتين تأثيرٌ مُبادلٌ<sup>(٢)</sup>.

ف نظرًا لشدة انفعال الشاعر وسيطرة محبوبته عليه؛ ومن ثمّ فهي حلم أيامه ومُلهمته، حذَفَ الواو اعتمادًا على الناحية النفسية «الرِّباط النفسي» وترك الرِّباط المادِّي «الواو»، حيثُ إنَّ «الشَّعر لغةٌ انفعاليةٌ، لا تأبه كثيرًا لوسائل الرِّبط اعتمادًا على الرِّباط النفسيّ. وما يزال الشعراء، وكتَّاب القصة القصيرة لا يحفلون بحرف العطف فيما يكتبون، وهنا يصحُّ رأي ابن مالك<sup>(٣)</sup>، والسيوطي، إذ يجيزان حذفها في الأصحَّ لورود الحديث والنثر بذلك، خلافًا لابن جنِّي والسَّهيلي وابن الضَّائع<sup>(٤)</sup>،

(١) لغة الشعر «دراسة في الضرورة الشعرية»، د. محمد حماسة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1996 م، ص 376.

(٢) اللغة، فنديرس، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، الأنجلو المصرية، د0ت، ص202، والسَّابق نفسه.

(٣) يُنظر: شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، مكتبة دار العروبة، د0ت، ص63-62 ولغة الشعر «دراسة في الضرورة الشعرية» ص250.

(٤) لغة الشعر «دراسة في الضرورة الشعرية» ص250، ويُنظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، د. طاهر حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1998 م ص 274-275.

بالإضافة إلى وروده في شعر عبد السلام هاشم حافظ ومن قبله فحولُ الشعراء، كما هو الحال عند الأعشى<sup>(١)</sup>، وهو ممن يُحتجُّ بشعرهم.

ولا يخفى ما لهذا الحذف من استقامة الوزن، واستقرار كلمة القافية؛ ومن ثمَّ أسهم في توافق النظام النحوي مع البناء الفني، ولم يتأثر المعنى بهذا التوافق من جهة اللبس، فجاء واضحًا، لا لبس فيه ولا غموض.

(١) يُنظر: القضايا التركيبية وعلاقتها بالدلالة ص 136، وديوان الأعشى ص 74 حيث قوله:

وَشَرِيكَيْنِ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْمَا لِ وَكَانَا مُخَالَفِي إِقْلَالِ  
قَسَمَا الطَّارِفَ التَّلِيدَ مِنَ الْغُنْ مِ قَابَا كِلَاهُمَا ذُو مَالِ

### المبحث الثالث

#### الإضافة، ودور اختيارها في النص لدى عبد السلام هاشم

منَ المعلومِ نحوياً أنَّ الإضافةَ تعني نسبةَ اسمٍ إلى آخر، بغرضِ تقييده، أي تنزيل الثاني من الأول منزلةً تنوينه أو ما يقوم مقام تنوينه، وهذه النسبةُ توجبُ لثانيهما الجرَّ أبداً<sup>(١)</sup>، وتوجبُ للأولِ التعريفَ أو التخصيصَ إن كانت الإضافةَ معنويةً، أمَّا الإضافةُ اللفظيةُ فغرضُها التَّخفيفُ، أي تخفيفُ المضافِ بحذفِ تنوينِ المُضَافِ المُشْتَقِّ<sup>(٢)</sup>، وفيما يلي تمثيلٌ لأقسامِ الإضافةِ في ديوان أنوار ذهبية وبيان أثرها:

#### أولاً- الإضافة المعنوية:

لمَّا كانت الإضافةُ تعني إضافةَ اسمٍ إلى اسمٍ، وهي على ضربين، معنوية ولفظية، والمعنويةُ ما أفادت تعريفاً، كقولك: دارُ عمرو، أو تخصيصاً كقولك: غلامٌ رجلٌ، ولا تخلو في الأمرِ العامِّ من أن تكونَ بمعنى اللام أو بمعنى (من) أو بمعنى (في)؛ بغرضِ تقييدِ دلالةِ المُضَافِ<sup>(٣)</sup>، ففيما يلي تمثيلٌ لذلك لدى شاعرنا:

(١) يُنظَرُ: المقتضب، المرّد، تحقيق محمد عبد الخالق عَصِيمة، عالم الكتب، بيروت، ٢٠٠٥، 2 / 143، وشرح التصريح على التوضيح، خالد الأزهرى، 2 / 24، وهمع الهوامع، 4 / 264.

(٢) يُنظَرُ: شرح المفصل، ابن يعيش 2 / 118.

(٣) يُنظَرُ: السَّابِقُ نفسه.

أ- الإضافة على معنى اللّام:

ضابطها أن يكون المضاف إليه مالكا أو مُستحقا للمضاف: غلامُ زيد، أي هو مالكوه وأيضا نحو عامه وأرضه وكتابي، أمّا عن كونها على معنى اللّام فلتوافق معنى هذه اللّام مع الدلالة الوظيفية للإضافة، فأصل الإضافة التّمليك وليس في الحروف معناه الملك واستحقاق الشيء إلا اللّام<sup>(١)</sup>، ومثالها ما ورد في قوله<sup>(٢)</sup>:

يا رَفَّةَ الحُسْنِ ضُمِّي قَلْبِي! الدَّامِي رِفِّي على الرُّوحِ يا ظِلِّي وأحلامي  
أزهي من الوردِ في خديك يُسحرني وفي شفاهك إغراء لأوهامي  
نداء حُبِّي على رفاتِها نغمٌ يُقبّل الحُسْنَ يُذكي فيّ إلهامي  
عيناك من شغفٍ تذكو بفتنتها صاغ الإله معانيها بأنغامي  
فهذه الأبيات من قصيدة (احتراق) يخاطبُ فيها ربّة الحُسْنِ بأن  
تضمّ قلبه الدّامي الحزين، وأن تُرفرف على روجه، فهي كلُّ شيءٍ  
بالنسبة له، ومن ثمّ أصبحت مُلكاً له، وللنصّ على ذلك نجده يلجأ إلى  
الإضافة المعنوية على معنى اللّام الدّالة على الامتلاك، في كلمتي

(١) يُنظر: الكتاب، سيبويه، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1402 هـ - 1982

م، 4 / 217.

(٢) ديوان أنوار ذهبية ص 23، وينظر أيضاً ص 24، 25، 28، 34، 35، 36، 37، 43،

82، 95، 109، 132، 145.



(ظلي، وأحلامي)، وهو ما يتضح من خلاله تآزر الإضافة والعطف في الوفاء بالمعنى المراد، واستقامة الوزن في اتجاه صحة القافية برويها المراد.

ولم يكتف بذلك، بل واصل التعبير عن هذا الامتلاك في الأبيات التالية، من خلال إضافة كلمات (أوهام، إلهام، أنغام) إلى ياء المتكلم، في مكان القافية، من منطلق أن «القافية مركز ثقل مهم في البيت، فهي حوافر الشعر ومواقفه، إن صحّت استقام الوزن، وحسنت مواقفه ونهاياته»<sup>(١)</sup>، فمثلها مثل الوزن - في أن الوزن جزء من المعنى - ليست عنصراً خارجياً يضاف إلى الشعر، بل هي جزء من سياق المعنى، لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى، وهي القاعدة التي يبنى عليها البيت، وربما وجهت مساره<sup>(٢)</sup>.

(١) مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، ص 262، ويُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص 71، المصطلح الإيقاعي في التراث الأدبي «القافية أنموذجاً»، فريد أمعشوشو، كتيب المجلة العربية، الرياض، السعودية، العدد 382، ذو القعدة 1429، نوفمبر 2008 م، ص 3 - 7.

(٢) يُنظر: التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، د. وهب رومية، مجلة التراث العربي، العدد: 99-100، السنة الخامسة والعشرون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، رمضان 1426 هـ، تشرين الأول، 2005 م، ص 41 - 42، وبناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1984 م، ص 98 - 102.

ب- الإضافة على معنى مِنْ:

ضابطها أن يكون المضاف إليه جنس المضاف الذي هو بعض منه، فيكون الغرض منها بيان جنسه، نحو هذا ثوب خز، وباب خشب، فمعناها هذا ثوب من خز وباب من خشب، وبملاحظة الحرف بينهما يتضح أن المراد من الإضافة بيان الجنس، وهذا الحرف هو (من) المبيّنة، نحو قوله<sup>(١)</sup>:

أنت حُبِّي .. كُنتِ لي يومًا غرامًا وانتفاضات الشَّبَابِ  
طفلة الأحلام طافت في ربيع العمر تزهو بالرَّغَابِ  
كُنتِ يا نجوى فتون الأمس، ناجاني وغنّي في الرِّبَابِ  
بين لهو وانطلاق، نسأل الأيام أكواب الإيابِ

فهذه الأبيات من قصيدة (سر الأسرار) التي ذيل الشاعر عنوانها بأنها في نجوى الذات العليّة، فيها يلاحظ استخدام الإضافة المعنويّة على معنى حرف الجرّ (من)، في قوله: (انتفاضات الشَّبَابِ، فتون الأمس، أكواب الإياب) وهو ما يدلُّ على أن الغرض من هذه الإضافة هو البيان والتّقييد، وهنا أشير إلى أن منها ما جاء فيه المضاف إليه في مكان القافية مُقدّمًا لها هذه الوظيفة النحوية المُشمّلة على حرف الرويِّ

(١) ديوان أنوار ذهبية ص 27، وينظر به أيضًا ص 44، 65.

المجورور، فكان ذلك أمانة على تعاقب البناء النحوي مع القافية في إطار المعنى النصي.

ولمّا كان أغلب الإضافة التي على معنى (من) في المثال السابق قد جاءت في مكان القافية، فإنّ ذلك لا ينفي ورودها في حشو البيت، على نحو ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

نَجْوَاكَ يَا قَلْبُ بِهِمْسِ الرُّوحِ أَرْسَلُهَا      بَيْنِي وَبَيْنَكَ فِي هَزَلٍ وَفِي جِدِّ  
لِمَصْدَرِ الحُبِّ أَشْدُو حَالَمًا وَلِهَا      يَا مَأْمَلِي لَكَ حَتْمًا كُلُّ مَا عِنْدِي  
قَدْ كُنْتُ يَا نُورَ أَيَّامِي وَغَبَطْتُهَا      فِي عَالَمِ الوَهْمِ أَشْكُو وَحَشْتِي وَحَدِي  
وَأَنْتِ دَوْمًا مَعَ الأَمْجَادِ فِي صُعْدِ      والرُّوحِ وَلَهَى عَلَى رُؤْيَاكِ يَا سَعْدِي  
وهو ما يتضح من خلاله استخدام الشاعر الإضافة المعنوية على معنى (من) في الحشو متمثلة في (بهمس الروح، لمصدر الحب، عالم الوهم) للإشارة إلى أنّ مناجاة القلب همس من الروح، وأنّه يشدو حالماً لمصدر من الحب، وأنّه يشكو وحشته وحده في عالم من الوهم، وفي كلّ هذا من البيان والتقييد ما لا يخفي على القارئ المتمعن الذي سرعان ما يكتشف أنّ هذه الإضافة قد أسهمت أيضاً في استقامة الوزن وصحة القافية متآزرة مع الإضافة التي على معنى اللام، ومتآزرة مع

(١) السابق ص 32، وينظر به أيضاً ص 34، 37، 44.

العطف كذلك، كما هو الحال في البيت الأول من هذه الأبيات، فدل ذلك على أن الشاعر لم يستخدم كل ذلك عن عجز أو عي، بل فيه ما فيه من الدلالات المرتبطة بالنص، وعلى القارئ أن يتفاعل مع هذا النص أو ذلك.

### ج- الإضافة على معنى في:

في هذا الضرب من الإضافة يكون المضاف إليه ظرفاً للمضاف، نحو: ﴿مَكْرُ أَيْلٍ﴾، ونحو قول عبد السلام هاشم<sup>(١)</sup>:

حُلْمٌ أَيَّامِي وَقَلْبِي عَادَ يَغْزُو بَحْرَ فِكْرِي  
فِيهِ ذِكْرِي الْأَمْسِ تُصْبِي عِشْتُ فِيهَا جُلُّ عُمْرِي  
فَهِيَ شَدْوِي وَهِيَ حُبِّي نَمَّ عَنْهَا خَفَقُ قَلْبِي

فهذه الأبيات من قصيدة (نشيد قلب) لجأ فيها الشاعر إلى الإضافة المحضّة المعنوية على تقدير حرف الجرّ (في)، في قوله: (بحر فكري، ذكرى الأمس، خفق قلبي) معرباً عن كون المضاف إليه ظرفاً للمضاف، فأفاد أن حلم أيامه وقلبه قد عاد يغزو بحرًا في فكره، هذا الحلم فيه ذكرى في الأمس، قد عاش فيها الشاعر كل عمره، فهي غناؤه وحبه، يدل على ذلك ما في قلبه من خفقان.

(١) ديوان أنوار ذهبية ص 95.

ثانياً-الإضافة اللفظية (غير المحضة):

وهو ما تكون فيه الإضافة لفظاً والمعنى على غيره؛ لِمَا بَيْنَ جُزْئِي  
التَّرْكِيبِ الإِضَافِيِّ مِنْ تَقْدِيرِ الانفصالِ، وشرطُها أَنْ يكونَ المضافُ  
صِفَةً عامِلَةً مُضَافَةً إِلَى معمولِها دَالَّةً عَلَى الحالِ والاسْتِقْبَالِ<sup>(١)</sup>، وتقعُ في  
ثلاثةِ أنواعٍ، هي اسمُ الفاعلِ واسمُ المفعولِ والصِّفَةُ المُشَبَّهَةُ بلا  
خلافٍ، ويمكنُ التَّمثِيلُ لها بما جاء في قوله<sup>(٢)</sup>:

أحاديثنا قُبُلَاتُ حِرَارٍ وَهَمْسٌ يوقِعُ لَحْنَ الرَّيِّعِ  
وأحلامنا خاطراتُ الخيالِ وَحِضْنٌ تَداعَى بِأَبْهَى رِبعِ  
فهذانِ البيتانِ من قصيدةِ (أروني يا قمر)، يُشيرُ في الثاني منهما إلى أَنَّ  
أحلامهم خاطراتٌ، وذلك من خلالِ الجُمْلَةِ الاسميّةِ الخبريةِ المُثَبِّتَةِ  
(أحلامنا خاطراتُ الخيالِ) المُتَّخِذَةِ نمطاً (المبتدأ + الخبر المُشْتَقَّ +  
المضافِ إليه)، وهو ما يتَّضحُ من خلالِهِ أَنَّ هذه الأحلامَ ليستُ على  
إِطْلَاقِها، فهي مُقَيَّدَةٌ بكونِها خاطراتِ خيالٍ، وهو ما يدلُّ على  
استمرارها على هذه الصورةِ حالاً ومُستقبلاً، وهو ما يُفصِّحُ عنه  
المضافُ المُشْتَقُّ في صورةِ اسمِ الفاعلِ (خاطرات)، وما قام به المضافُ

(١) يُنظَرُ: شرح المفصل 2 / 119.

(٢) ديوان أنوار ذهبية ص 44، وينظر أيضاً ص 34، 82.

إليه (الخيال) مِنْ تقييدِ هذه الخاطراتِ، مع ملاحظة أن المضافَ قد خُفِّفَ بِعَدَمِ تنوينه، بسبب أنها إضافةٌ لفظيةٌ غيرُ محضّةٍ. وهو ما عليه قوله<sup>(١)</sup>:

ويا صانعَ المَجْدِ يا ابنَ المعالي حفيدَ الكِرامِ ريبَ السَّناءِ  
وجدتُ بِكَ الحُبَّ عندَ الجمالِ نفيءُ إليه بأعلى رجاءِ  
فهذان البيتان مِنْ قصيدةٍ (قلبي وأهلي) يلاحظُ في الأوّلِ منهما أنَّ  
الشَّاعِرَ قد لَجَأَ إلى الإضافةِ غيرِ المَحْضَةِ مُمَثَّلَةً في إِضَافَةِ اسْمِ الفاعلِ  
(صانع) إلى المَجْدِ، غيرِ مُكْتَسِبِ التَّعْرِيفِ؛ لأنَّه أُضِيفَ إلى ما عَمِلَ  
فيه، وإِنَّمَا أَفَادَتِ الإضافةُ فيه التَّخْفِيفَ، فَمِنَ المَعْلُومِ أَنَّ (صانعَ المَجْدِ)  
أخفُّ مِنْ (صانعاً المَجْدِ) بتنوين (صانع)، وهنا أُشيرُ إلى ما يراه  
السيوطي، مِنْ أَنَّ «الجرَّ أوَّلَى؛ لأنَّ الأَصْلَ في الأسماءِ، إذا تعلقَ أحدها  
بالآخرِ الإضافةُ، والعملُ إِنَّمَا هو بِجِهَةِ الشَّبهِ للمُضَارِعِ، فَالْحَمْلُ على  
الأصلِ أوَّلَى»<sup>(٢)</sup>.

(١) ديوان أنوار ذهبية ص 116.

(٢) همع الهوامع 5 / 83، وينظر: شرح الكافية، للرضي، 1 / 280 - 281، والإضافة في شعر عنترَةَ العبسي، دراسة نحوية دلالية، عاهد حسين عبد الله عيَّاش، رسالة ماجستير، جامع النجاح، نابلس، فلسطين، 2007 م، ص 64.

هذا، ولمّا كان ما سبق عَرَضَهُ مِنْ خِلالِ اسْتِقْرَاءِ الدِّيوانِ، فَإِنِّي أُشِيرُ  
بعد هذا العرضِ إلى أَنَّ الإِضَافَةَ المَحْضَةَ أو المَعنويةَ قد غلبت على  
الدِّيوانِ، وَمَرَجِعُ هذه الغلبَةَ أَنَّ الشَّاعِرَ قد يَريدُ تَعريفَ المُضَافِ أو  
تَخْصِيصَهُ، وفي ثَنايا هذا التَّعريفِ أو التَّخْصِيصِ نُلاحِظُ شِيعَةَ الإِضَافَةِ  
إلى ضَميرِ المُتَكَلِّمِ الذي يُمَثِّلُ ذاتَ الشَّاعِرِ، حيثَ تَعبِيرُ الشَّاعِرِ عن  
تَجارِبِ تَرْتَبُطُ بِهِ أو بِمَنْ يُحِبُّهُمْ أو يَتَعَلَّقُ بِهِم؛ لَدَرَجَةِ أَنَّ الإِضَافَةَ قد  
تَكُونُ مُكَنَّفَةً في البَيْتِ الواحِدِ، في الحَشْوِ والعروضِ والصَّرْبِ<sup>(١)</sup>، وذلك  
لا يَعيِبُهُ، وَلَئِنْ دَلَّ ذلكَ على شَيْءٍ، فَإِنَّمَا يَدُلُّ على تَمَكُّنِ الشَّاعِرِ وَوَعْيِهِ  
بِدَوْرِ النِّحْوِ في العَمَلِيَّةِ الإِبْداعِيَّةِ، وهو ما يُحْتَمُّ عَلَيْنَا توجِيهَ طُلَّابِنَا إلى  
دِرَاسَةِ أَثَرِهِ- وكذلك أَثرَ المُرتكَزاتِ الصَّرْفِيَّةِ- في النصوصِ المُخْتَلِفةِ؛  
فَشِعْرَ بِلْدَةِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ وأهميتها في التَّواصُلِ والتَّعْبِيرِ عَنِ المُرادِ.

(١) ينظر: ديوان أنوار ذهبية ص 101، حيث قوله:

فَتَأَنَّةَ العِينينِ يا شَدَّوَ الهوى      يا ثُورَةَ الإِحساسِ يا لَهَبَ الشَّبَابِ

### الخاتمة

هكذا نأتي إلى خاتمة البحث في «الاختيار النحوي وعلاقته بالنص» في شعر عبد السلام هاشم حافظ»، ذلك البحث الذي اتخذ من اختيار الشاعر التعبير بالصفة والعطف والإضافة في ديوانه «أنوار ذهبية» منطلقاً له، مُبتغياً فيه الكشف عن الطاقات التعبيرية لاختيار التعبير بهذه العناصر، وكيفية استثماره إيّاها. وعلى الرغم من أن البحث بصورته الكائنة - بما استلزم من جهد ملموس، يلحظه القارئ الكريم - يعدُّ نتيجةً في حدّ ذاته، وذلك في رأيي المتواضع، فيمكن - بجانب ما ورد في أثناء البحث - تأكيد النقاط التالية:

يملك الشاعر عبد السلام هاشم حافظ ناصية اللغة امتلاكاً، يُرافقه طول النفس الشعري في أغلب قصائده، ممّا يجعل المثلثي يُقرُّ بأنَّ الشاعر لم يحضّر تعبيره عن مكنونه في إطار العناصر الإسنادية وحدها. بل كانت العناصر غير الإسنادية التي اختارها - والتي اقتصر عليها البحث - بارزة في قصائده، تُكمل عملية الإسناد، مُعربةً عمّا يريده الشاعر من معنى نصّبيّ ما.

بناءً على ذلك يمكن القول: إنَّ اختيار تعدّد الصفات والمعطوفات والإضافات في شعر عبد السلام هاشم حافظ، على نحو ما جاء في ديوان «أنوار ذهبية»، لم يأت من غير مدلولٍ نفسيّ، معدوم من القيمة، بل أتت هذه الاختيارات لمدلولٍ ما يقصده، قد استقرّ في نفسه وعقله، على نحو



ما سبق على مدار البحث. ولا يمكن القول بأن كثرة المعطوفات في شعره، قد أضعف كثيرا هذا الشعر؛ لأنه يعتمد عليها كثيرا في إتمام البيت، وأن ثمة قوافي مُعتسفة، تجيء لإتمام البيت وإقامة الوزن فقط، على نحو ما أُشير إليه من قول لإحدى الباحثات بمقدمة البحث؛ ومن ثم كانت الحاجة إلى تسليط الضوء على ما عرّض له البحث من عناصر غير إسنادية؛ للإسهام في جلاء الكفاية التخاطبية لدى الشاعر، أسره المُتلقّي؛ كي يُعرب عن مدى براعة استخدام الشاعر للغة في سياقاتها الفعلية.

لقد بات واضحا أن لمقيدات الفعل أثرا في استطالة التراكيب لدى عبد السلام هاشم حافظ، وهو الأمر نفسه فيما يُصطلح عليه بطول التبعية، وطول التعدد؛ ومن ثم فهي ليست استطالة عبثية، هدفاً الوصول بالتركيب إلى استقامة الوزن وصحة القافية فقط، كما يعتقد بعض المارّين مرور الكرام على النص. بل كانت استطالة مقصودة، فكانت وسيلة لغاية، انحصرت في الإبداع والإمتاع في آن واحد، من طريق الدلالة على معنى ما، يرنو إليه الشاعر، أي بما يتوافق وقصده، فكان لهذه المقيدات، مُتعددة أو غير مُتعددة، وكذلك التوابع، تأثير على المعنى، تبعاً لتنوع المقيد أو التابع، بجانب الإسهام في استقامة الوزن وصحة القافية، باعتبارهما جزءاً من المعنى النصّي؛ ومن ثم تكونت قناعة لديّ بأن البيت في شعر عبد السلام هاشم حافظ غير مجلوب من

أجلِ القافية، بل هي المَجْلُوبَةُ مِنْ أَجْلِهِ، لم تأتِ لِتَمِّمَةِ البَيْتِ، بل إِنَّ البَيْتَ مَبْنِيٌّ عَلَيْهَا، ولا يُمكنُ الاستغناء عنها فيه.

تَبَيَّنَ أَنَّ النَّعْتَ مِنَ التَّوَابِعِ التِّي لا يُمكنُ الاستغناء عنها لدى عبد السلام هاشم، سواءً أكان النَّعْتُ بالمفرد أم بغيره؛ لأغراضٍ دلالية، ترتبطُ بالسِّيَاقِ على نحو ما تقدَّم، وأنَّ ذِكْرَهُ وحذفه ليس على سواءٍ في الدَّلالة، فجاء النَّعْتُ مُتَمِّمًا المَنعوتِ دالًّا على معنى فيه، بحسبِ ما يقتضيه النَّصُّ، وإنَّ دَلَّ ذَلِكَ على شَيْءٍ، فَإِنَّمَا يَدُلُّ على أَنَّ النَّعْتَ تَقْيِيدٌ لَمَنعوتِهِ. ولَمَّا كان تعدُّدُ المَنعوتِ جائزًا في الاستعمالِ اللُّغويِّ، فقد استثمره عبد السَّلَامِ هاشم في عدَّةِ مواضع، مُسَهِّمًا بذلك في إطالة البناء؛ بِسَبَبِ أَنَّ النَّعْتَ يعتمدُ على الوصفِ المُتعدِّدِ والأحكامِ الوَصْفِيَّةِ، كما أسهم النَّعْتُ مُتعدِّدًا أو غير مُتعدِّدٍ في توافقِ البناءِ النَّحويِّ مع النَّسْجِ الشَّعريِّ، في إطارِ المعنى النَّصِّيِّ المُراد.

لَمَّا كان كُلُّ مِنَ النَّعْتِ والعَطْفِ مِنْ مُكَمِّلاتِ المقصودِ بالحُكْمِ، فقد اتَّضحَ استخدامُ عبد السَّلَامِ هاشم عَطْفَ النَّسْقِ تابعًا بِغَرَضِ التَّقْيِيدِ؛ مِنْ مُنْطَلَقِ كَوْنِ المعطوفِ عليه غير مُنْطَلَقٍ في انفرادِهِ بالحُكْمِ الذي يكونُ له. ولَمَّا كانت تَبَعِيَّةُ المعطوفِ غيرَ ممنوعةٍ، فقد بدا استخدامُ اختيارِ شاعرنا هذا التَّعدُّدَ واضحًا؛ لأغراضٍ تَتَّصَلُ بالسِّيَاقِ، فطال البناءُ واستقامَ الوزنُ، وَصَحَّتِ القافيةُ، في إطارِ ما أُريدَ مِنْ معنى، وبدا العطفُ مُسَهِّمًا في التَّرابطِ النَّصِّيِّ أو الاتِّساقِ.

لَمَّا كَانَتْ الإِضَافَةُ تَكْمُنُ فِي نِسْبَةِ اسْمٍ إِلَى تَالٍ بِغَرَضٍ تَقْيِيدِ الأَوَّلِ، فَقَدْ لَجَأَ عَبْدُ السَّلَامِ هَاشِمٌ إِلَى الإِضَافَةِ بِنُوعِهَا المَعْنَوِيَّةِ وَالمَلْفُظِيَّةِ، مَعَ مَلاحِظَةِ غَلْبَةِ المَعْنَوِيَّةِ عَلَى أُخْتِهَا فِي الدِّيَوَانِ؛ لِأَعْرَاضِ تَتَّصِلُ بِالمَعْنَى النَّصِّيِّ، عَلَى نَحْوِ مَا جَاءَ بِالأَمَثَلَةِ الَّتِي اقْتَصَرَ عَلَيْهَا البَحْثُ إِجْزَاءً، لِدرِجَةِ أَنَّ الشَّاعِرَ كَانَ يَلْجَأُ إِلَى اخْتِيَارِ تَكثِيفِ الإِضَافَةِ أحيانًا مِنْ أَجْلِ تَقْيِيدِ مَعَانِيهِ، وَأَنَّهُ كَانَ يَجْمَعُ أحيانًا بَيْنَ النَّعْتِ وَالعَطْفِ، أَوْ بَيْنَ النَّعْتِ وَالإِضَافَةِ، أَوْ بَيْنَ العَطْفِ وَالنَّعْتِ، أَوْ بَيْنَ العَطْفِ وَالإِضَافَةِ، أَوْ يَجْمَعُ بَيْنَهُمْ جَمِيعًا لِعَرَضٍ دَلَالِيٍّ، لَا يُنبِئُ عَن صَعْفٍ لَدَى الشَّاعِرِ.

وَبِنَاءٍ عَلَى ذَلِكَ اتَّضَحَ أَنَّ العُنْصَرَ غَيْرَ الإِسْنَادِيِّ قَيْدٌ لِمَا يَرْتَبِطُ بِهِ، فَتَرَابَطَتِ العِنَاصِرُ الَّتِي هِيَ مَوْضُوعُ البَحْثِ مَعَ مَا تَدَوَّرُ فِي فَلكِهِ، وَكَانَتْ عَلاقَتُهَا بِالأَجْزَاءِ الأُخْرَى فِي الجُمْلَةِ مِنْ خِلالِ عَلاقَتِهَا النَّحْوِيَّةِ بِمَا تَرْتَبِطُ بِهِ. وَلَمَّا كَانَ مِنْ غَيْرِ اللَّازِمِ أَنْ تَرْتَبِطَ هَذِهِ العِنَاصِرُ ارْتِباطًا مُباشِرًا بِعُنْصَرِي الإِسْنَادِ مَعًا، فَإِنَّهَا قَدْ ارْتَبَطَتْ فِي بَعْضِ الأَحْيَانِ بِمَا هِيَ مُتَمِّمَةٌ لَهُ أَوْ تَابِعَةٌ أَوْ مُتَمِّدَةٌ، وَهُوَ مَا أَفْضَى إِلَى مُلاحِظَةِ أَنَّهُ قَدْ يَكُونُ مَا تُتَمِّمُهُ هَذِهِ العِنَاصِرُ أَوْ تَتَّبِعُهُ أَوْ تُقَيِّدُهُ مِنْ غَيْرِ عُنْصَرِي الإِسْنَادِ.

وَبَعْدُ، فَإِنَّ هَذَا البَحْثَ يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ بِمِثَابَةِ المُقَدِّمَةِ لِبَحْوثٍ أُخْرَى، تُبْنَى عَلَيْهِ، تَتَجَلَّى فِيهَا الخِصَائِصُ اللُّغَوِيَّةُ لِشِعْرِ عَبْدِ السَّلَامِ هَاشِمِ حَافِظٍ وَغَيْرِهِ، بِصُورَةٍ أَشْمَلٍ وَأَعَمَّقَ، تُظْهَرُ فَاعِلِيَّةَ اخْتِيَارِ المُرْتَكِزَاتِ النَّحْوِيَّةِ. وَهنا أُشِيرُ إِلَى أَنَّ بَحْثِي لَيْسَ مُبَرِّأً مِنَ الخِطَأِ أَوْ النِّسْيَانِ،

فكلاهما جائزٌ على الإنسان، وما هو إلاَّ اجتهادٌ قَدَرَ الطَّاقَةَ، فإنْ كُنْتُ  
مُوقِّعًا، فذلك فَضْلُ اللهِ، يُوْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ، وإنْ كانت الأُخْرَى فلا يُكَلِّفُ  
اللهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا، والحمدُ لله الذي هدانا لهذا، وما كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لولا أنْ  
هدانا اللهُ، وآخِرُ دَعْوَانَا أنِ الحمدُ لله ربِّ العالمين.

المصادر والمراجع

١. الإبداع الموازي «التحليل النصي للشعر»، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، مصر، ٢٠٠١م.
٢. الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٧٨م.
٣. أدوات النص، محمد تحريشي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ٢٠٠٠م.
٤. ارتشاف الضرب، لأبي حيان الأندلسي (ت ٧٤٥ هـ)، تحقيق الدكتور رجب عثمان محمد، ومراجعة الدكتور رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨.
٥. الأسلوب «دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية»، د. أحمد الشايب، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٧٦م.
٦. الإضافة في شعر عنتره العبسي، دراسة نحوية دلالية، عاهد حسين عبد الله عيَّاش، رسالة ماجستير، جامع النجاح، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٧م.
٧. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام «جمال الدين بن هشام الأنصاري، ت ٧٦١ هـ»، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م.

٨. بناء الجُمْلَة العَرَبِيَّة، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣م.
٩. بناء لغة الشُّعْر، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٤م.
١٠. التَّرْكيب اللُّغَوِيُّ لِلأَدب «بحثٌ في فلسفة اللغة والإستطيقا»، د. لطفي عبد البديع، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ١٤٠٩ هـ-١٩٨٩م.
١١. التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، د. وهب رومية، مجلة التراث العربي، العدد: ٩٩-١٠٠، السنة الخامسة والعشرون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، رمضان ١٤٢٦ هـ، تشرين الأوّل، ٢٠٠٥م.
١٢. التشكيل اللغوي وأثره في بناء النّص دراسة تطبيقية، د. زيد خليل القرالة، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد السابع عشر، العدد الأوّل، فلسطين، يناير، ٢٠٠٩م.
١٣. تعانق البناء النحوي مع القافية في بائية ذي الرمة ودلالته في النص، د. فايز صبحي عبد السلام تركي، حولية الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الخامسة والثلاثون، الكويت، ١٤٣٦ هـ-٢٠١٤م.

- ١٤ . التفاعل النحوي لدى ابن جنّي في تحليل الخطاب «دراسة في كتاب التّمَام في تفسير أشعار هذيل، د. فايز صبحي عبد السلام تركي، حويليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة ٤٥٩، الحولية ٣٧، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م.
- ١٥ . التّمَام في تفسير أشعار هُذَيْل مَمَّا أَغْفَلَهُ أَبُو سَعِيدِ الشُّكْرِيِّ، ابن جنّي، حققه وقَدَّمَ له أحمد ناجي القيسي، وآخرون، وزارة المعارف العراقية ومطبعة العاني، بغداد، العراق، الطّبعة الأولى، ١٣٨١هـ - ١٩٦٢م.
- ١٦ . التناوب الدلالي بين صيغ الوصف العامل، للدكتور طه محمد الجندي، مطبعة محمد أحمد الجندي للدعاية والإعلان، القاهرة، ١٩٨٨م.
- ١٧ . التوابع في صَوء نظريتي القرائن والمقاصد النعت نموذجًا، د. وليد محمد السراقبي، العدد السادس والثمانون، مجمع اللغة العربية، الأردن، ٢٠١٥م.
- ١٨ . الجمل، للزجاجي، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب، الجزائر، ١٩٢٦م.
- ١٩ . الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.

٢٠. الجُمْلَة في الشعر العربي، د. محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطَّبْعَةُ الأولى، ١٩٩٠ م.
٢١. الخصائص، ابن جني، الخصائص، تحقيق الأستاذ محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٦ - ١٩٨٨ م.
٢٢. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني النحوي، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار
٢٣. ديوان الأعشى، تحقيق د. محمد محمد حسين، ط ٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٩٦٨ م.
٢٤. ديوان أنوار ذهبية، عبد السلام هاشم حافظ، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ١٣٨٧ هـ.
٢٥. شَرْح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل ت ٦٧٢ هـ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، مصر، الطَّبْعَةُ العشرون، ١٩٨٠ م.
٢٦. شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، الأشموني «نور الدين أبو الحسن علي بن محمد» ت ٩٢٩ هـ، تحقيق د. عبد الحميد السيد، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، د. ت.
٢٧. شرح التصريح على التوضيح، خالد الأزهرى، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د. ت.



٢٨. شرح الكافية، للرضي، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر،  
جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، الطبعة الثانية، ١٩٩٦ م.
٢٩. شرح المفصل، ابن يعيش «موفق الدين يعيش بن علي، ت ٦٤٣ هـ»  
مكتبة المتنبّي، القاهرة، ١٩٩٠ م.
٣٠. شرح جمل الزجاجي، ابن عصفورت ٦٦٩ هـ، تحقيق د.  
صاحب أبو جناح، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
٣١. شعر عبد السلام هاشم حافظ، دراسة وتحليل، رحمة مهدي علي  
الرّيمي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى،  
١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م.
٣٢. الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري،  
المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١ م.
٣٣. شواهد التّوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح  
ص ٦٢-٦٣، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، مكتبة دار العروبة،  
د.ت.
٣٤. الصفة «فائدتها وأحكامها» للدكتور صبحي رشاد عبد الكريم،  
مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر بالمنوفية، العدد التاسع،  
١٩٨٩ م.
٣٥. ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، د. طاهر حمودة، الدار  
الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٨ م.

٣٦. علاقة التشكيل الصرفي بالمعنى من خلال تأويل الصيغ الصرفية،  
د. فايز صبحي تركي، مجلة علوم اللغة، دار غريب، القاهرة،  
العدد الأول، ٢٠٠٩م.
٣٧. العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق العمدة في محاسن  
الشعر، تحقيق محمد محيي الدين، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.
٣٨. القافية تاج الإيقاع الشعري، د. أحمد كشك، دار غريب، القاهرة،  
٢٠٠٤م.
٣٩. القضايا التركيبية في شعر الأعشى الكبير وعلاقتها بالدلالة في  
ضوء الدرس اللغوي الحديث، د. فايز صبحي عبد السلام تركي،  
رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م.
٤٠. الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي،  
القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢م.
٤١. كشاف اصطلاحات الفنون، محمد علي التهانوي، رفيق العجم -  
علي دحروج، مكتبة لبنان، ١٩٩٦م.
٤٢. اللغة، فندريس، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد  
القصاص، الأنجلو المصرية، القاهرة، د٠ ت.
٤٣. لغة الشعر «دراسة في الضرورة الشعرية»، د. محمد حماسة،  
الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦م.

- ٤٤ . المصطلح الإيقاعي في التراث الأدبي «القافية أنموذجاً»، فريد أمعشوشو، كتيب المجلة العربية، الرياض، السعودية، العدد ٣٨٢، ذو القعدة ١٤٢٩، نوفمبر ٢٠٠٨م.
- ٤٥ . معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد الرحيم أبو الفتح العباسي (ت ٩٦٣هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب - بيروت، لبنان، ١٩٨٠م.
- ٤٦ . المعجم الفلسفي، د. إبراهيم مدكور، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.
- ٤٧ . مفهوم الشعر «دراسة في التراث النقدي»، د. جابر عصفور، الطبعة الثانية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.
- ٤٨ . المقتضب، المبرّد، تحقيق محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، ٥٠ت.
- ٤٩ . منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.
- ٥٠ . النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦م.
- ٥١ . النحو ودوره في الإبداع، د. أحمد محمد كشك، دار غريب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٨م.

٥٢. النحو والشعر «قراءة في دلائل الإعجاز»، د. مصطفى ناصف،  
مجلة فصول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١ م.
٥٣. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، د. تامر سلوم، دار الحوار  
للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، ١٩٨٣ م.
٥٤. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للنشر  
والتوزيع، ١٩٩٧ م.
٥٥. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد  
المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.
٥٦. همع الهوامع، للسيوطي، تحقيق وشرح د. عبد العال سالم  
مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م.

