أثرُ الاستعمالِ النحويِّ في تشكيلِ الخِطَابِ اللغويِّ الجرافيكيِّ نصُّ قصيدةِ "أَخِي" لميخائيل نعيمة، نموذجًا

The Impact of Grammatical Usage on the Formation of Graphic Linguistic Discourse. The Text of Mikhail Naimy's Poem "My Brother" as a Model

إعداد الدكتور

أحمد أحمد السيد محمد أبوعميرة

أستاذ النحو والصرف والعروض المساعد

بقسم اللغة العربية كلية الآداب- جامعة الفيوم

مُلَخَّصُ البحثِ

يأتي هذا البحث تحت عنوان:" أثر الاستعمال النحوي في تشكيل الخطاب اللغوي الجرافيكي، نص قصيدة" أخي" لميخائيل نعيمة، نموذجًا". في محاولةٍ لفتحِ آفاق جديدة باللغة، الأفق الجديد الذي يقصده البحث ينطوي على نوعٍ من السعي إلى الكشف عن مقدرة اللغة، بجمال أساليبها، ودقة تراكيبها النحويَّة، في رسم الصور، وليس المقصود هنا الصورة الفنية في شكلِها الاعتياديِّ، من تشبيهاتٍ، واستعاراتٍ، وكنايات، إنَّما المرادُ رسمُ الصور الجرافيكيّة على مستوى الألوان، واللوحات الفنية، والشخوص، والرموز، والتمثيل المرئيّ، وعلى مستوى تداخل عناصر اللوحة الجرافيكيَّة الشَّاخصةِ بعناصرِها الدالَّة، ورمزيتها المؤثرة.

الكلمات المفتاحية: الاستعمال النحوي؛ الخطاب اللغوي؛ التشكيل الجرافيكي، ميخائيل نعيمة

Summary

This research is titled: "The Impact of Grammatical Usage on the Formation of Graphic Linguistic Discourse, the Text of the Poem "My Brother" by Mikhail Naimy, as a Model." In an attempt to open new horizons for language, the new horizon intended by the research involves a kind of endeavor to reveal the ability of language, with the beauty of its styles and the precision of its grammatical structures, to draw images. What is meant here is not the artistic image in its usual form, of similes,

metaphors, and metonymies, but rather what is meant is drawing graphic images at the level of colors, artistic paintings, figures, symbols, and visual representation, and at the level of the interweaving of the elements of the graphic painting with its significant elements and its influential symbolism.

Keywords:

Grammatical usage; linguistic discourse; graphic formation; Mikhail Naimy

مُقدمة

ينطلق هذا البحثُ من فرضيةٍ ثابتةٍ، تتمثلُ في أنَّ الإبداعَ إنَّما يُسقى من ماءٍ واحدٍ، وإنْ كانت له مظاهر شتَّى؛ إذْ المبدعُ سواء أكانَ شاعرًا، أم رسَّامًا، أم روائيًّا، إنَّما يطمحُ إلى التأثير في المتلقي، مُوظِّفًا ما يمتلكه من أدوات، وعناصر تُمكِّنه من إنتاج منجزه الإبداعي. ووفق هذا الافتراض فإنَّ الشاعرَ – بوصفه مبدعًا يمتلك أدوات اللغة، التي هي التركيبُ النحويُّ، والأساليب اللغوية، والأدوات، والحروف، وغيرها– يسعى دائمًا إلى توظيف ما يمتلكه من أدوات اللغة في التأثير في المتلقي.

لذا؛ فقد هَدَفَ البحثُ إلى الكشف عن قدرة الاستعمال النحويِّ، وأساليب اللغة، وعناصرها في تشكيل جداريَّاتٍ جرافيكيَّةٍ نابضةٍ بالحياة، في نوعٍ من الإبداع اللغويِّ المتميزِ. ومحاولة إثبات أنَّ اللغةَ بطاقاتها المختلفة قادرةٌ على التأثير في المتلقي، من خلال رَسْمِ اللوحات الجرافيكيَّةِ، على مستوى كُلِّ تلك الأبعاد. وكذلك فهم النشاطِ اللغويِّ في الخطاب الشعريِّ، وطرقِ الشعراءِ في استعمال التراكيب النحوية، وبيان أنَّ بحثَ مثلِ هذه الموضوعات، مما يُقوِّي الصِّلات، والروابط بين النحو، والأشكال الإبداعية الأخرى، مثل: التشكيل الجرافيكيّ.

ولكي يتضحَ أثرُ استعمال التراكيب النحويِّةِ في تشكيلِ الخطاب اللغويِّ الجرافيكيِّ، فقدْ رَأَى البحثُ أنْ يطبقَ ذلك على نموذجٍ شعريٍّ نابضٍ بالتصويرِ الجرافيكيِّ المؤثر، وقَدْ وَقَعَ الاختيارُ على نَصٍّ قَصيدةِ (أخي) للشَّاعر المهاجريِّ" ميخائيل نعيمة"([1])، الذي أَبْدَعَهُ في أَعقَابِ نهايةِ أحداثِ الحربِ العالميةِ الثانيةِ، ويكتسبُ هذا النصُّ الشعريُّ أهميتَه مِنْ لُغتِهِ المشهدية، وموضوعه التَّاريخيِّ، وتأثيراته الوجدانية.

وقد اعتمدَ البحثُ على المنهجِ الاستقرائيِّ التحليليِّ، وكذلك المنهج الوصفيّ، في محاولةٍ لاستقراءِ أثرِ استعمال التراكيب النحويَّةِ في تشكيل الخطاب اللغويِّ الجرافيكيِّ، ووصف ذلك الأثرِ على مستوى التراكيب الممثِّلةِ لَهُ فِي نَصٍّ شعريٍّ مؤثر.

وقد تجرَّدتْ خطةُ البحثِ في مقدمةٍ، عرضتْ موضوعَ البحثِ، وأهدافَه، وأهميتَه، ومنهجَه، ثمَّ الجانب النظري، الذي تناول مفهوم التشكيل، وبيان المراد بالخطاب اللغويِّ الجرافيكيِّ، وتوضيح العلاقة بين الاستعمال النحويِّ، وتشكيل الخطاب اللغويِّ الجرافيكيِّ. وفي الجانب التطبيقي، قدَّم البحث تحليلاً لغويًّا، عبر تقسيم النصِّ، موضوعِ الدراسة، وهو قصيدة "أخي" لميخائيل نعيمة، إلى خمسِ لوحاتٍ جرافيكيّةٍ، واستقراء الاستعمالاتِ النحويَّةِ، واللغوية فيها، منْ خلالِ بَحثِ أثرِ الاستعمالِ النَّحويِّ في تشكيلِ الخطابِ اللُّغويِّ الجرافيكيّ في تلك اللوحات الجرافيكية، ثم ختم البحث بنتائج الدراسة، وقائمة المصادر، والمراجع.

الجانب النظري

يجدرُ بالبحث هنا، بيانُ المرادِ بتشكيل الخطاب اللغويِّ الجرافيكيِّ، وتعريفُ التشكيل في اللغة، والاصطلاح، وتحديدُ مفهوم التشكيل الجرافيكيِّ، ثُمَّ بيانُ العلاقة بين الاستعمال النحويِّ، وتشكيل الخطاب اللغويِّ الجرافيكيِّ.

أولا: المراد بتشكيل الخطاب اللغويِّ الجرافيكيّ

التشكيلُ في اللغة

جاء في لسان العرب أنَّ الشَّكل بالفتحِ: الشَّبَه، والمثل، والجمع أَشْكَال، وشُكُول، وشكْلُ الشيءِ: صُورتُهُ المحسوسةُ، والمتوهَّمةُ، وتشكَّل الشيءُ: تصوَّر، وشكَّله: صوَّره، وشكَّلتْ المرأةُ شعرَها: ضفَّرتْ خُصْلَتينِ مِنْ مقدمِ رأسِها عن يمينٍ، وعن شمال، ثمَّ شدَّتْ بها سائر دوائبها(٢).

المراد بتشكيل الخطاب اللغوي

الخطابُ اللغويُّ:" بنيةٌ لغويَّةٌ تتجاوزُ حدودَ الجملةِ، وتستدعي وجود مُتكلِّمٍ، ومُخاطَبٍ، يكون في نيَّةِ الأولِ التأثيرُ في الطرفِ الثاني، وإقناعه"(٣)؛ فالخطابُ اللغويُّ يكشفُ عن كيفيةِ تحقيقِ بعض الوظائف اللغويَّةِ التي يستطيعُ المُرسلُ من خلالها أنْ يُعبِّرَ عن مقاصدِه، ويحققَ أهدافَه، ويبرزَ العلاقةَ المتبادلةَ بين نظامِ اللغة، وسياقِ استعمالاتها مُركِّزًا على اقتناصِ المُرسلِ لفرصةِ استثمارِ المستويات اللغويَّة(٤).

مفهوم التشكيل الجرافيكيّ

التشكيلُ الجرافيكيُّ في اصطلاح الجرافيكيين:" فنٌّ، ومهنةُ اختيارِ، وتركيبِ العناصر البصريَّة، مثل: الخطوطِ، والألوانِ، والصُّورِ، والرُّموزِ، لعمل تمثيلٍ مرئيٍّ للأفكار، والرسائل إلى الجمهور المتلقي"(٥).

ثانيا: بيانُ العلاقةِ بين الاستعمال النحويِّ، وتشكيلِ الخطابِ اللغويِّ الجرافيكيِّ

إنَّ دراسةَ الاستعمالِ النحويِّ تسهمُ في فَهْم النِّظام التركيبيِّ للجملة، والكشف عن التعالقِ بين عناصرِ اللغةِ المكونةِ للنَّصِّ، وأثر ذلك التعالق في تشكيل الخطاب اللغويّ الجرافيكيِّ، بما يحمله من دلالاتٍ عميقةٍ، ومتعددةٍ، ومؤثرة.

إنَّ البحثَ في أثر الاستعمال النحويِّ في تشكيل الخطاب اللغويِّ الجرافيكيِّ ينطلقُ من محاولةِ الكشف عن قدرة اللغة، والاستعمالات التركيبية في فهمِ جماليةِ الخطاب الشعريِّ مِنْ منظورٍ بصريٍّ يتجاوزُ دائرةَ اللغةِ السمعيَّةِ، إلى أنْ يُلامسَ الخطابُ الشعريُّ أعماقَ النفسِ البشريَّةِ؛ بفعلِ اللَّوحاتِ الجرافيكيَّةِ ذاتِ الأبعادِ النفسيَّةِ التأثيريَّةِ، التي يُحدثها الشاعرُ عبرَ اللغةِ في وجدان المتلقي.

إنَّ قدرةَ الشاعرِ على توظيفِ الاستعمال النحويِّ، وعناصر اللغة في رَسْمِ اللَّوحاتِ الجرافيكيَّةِ الشَّاخصةِ أمامَ المخاطب، أو المتلقي، تستندُ إلى" أنَّ أيَّ إبداعٍ، أو قصيدةٍ، أو قصةٍ قصيرةٍ، أو روايةٍ، أو مسرحيةٍ؛ إنَّما هو نصٌّ أداتُه اللغة"(٦).

وإذا كانت" الأشكالُ النَّحويَّةُ لا يكونُ لها أهميَّةٌ أسلوبيَّةٌ، إلا حين تُربط بالسياق"(٧)؛ فإنَّ سياقَ النَّصِّ الشعريِّ قدْ يدفعُ الشاعرَ إلى توظيفِ تلك الأشكالِ النَّحويَّةِ في تصميمِ لوحاتٍ جرافيكيَّةٍ دالَّةٍ على رسالتها الإبداعية؛ إذْ إنَّ التصميمَ الجرافيكيَّ:" تواصلٌ بصريٌّ يقومُ به المصممُ، وهو عبارةٌ عن الرموزِ، والأشكالِ، والأيقوناتِ، والرسوماتِ، والصورِ، والكلمات"(٨).

وإذَا كان الأدبُ" هو التعبيرُ عن تجربةٍ إنسانيَّةٍ بلغةٍ تصويريَّةٍ هدفُها التأثيرُ، وفي شكلٍ فنيٍّ جماليٍّ قادرٍ على توصيلِ تلك التجربة"(٩)؛ فإنَّ التصميمَ الجرافيكيَّ هو:" الإبداعُ، والابتكارُ، والتمتعُ بالخيالِ الواسعِ، والقدرةُ على إيصال الأفكار بطريقةٍ متنوعة"(١٠). ويؤكد الدكتور حسن طبل العلاقةَ بين النحو، والإبداع الفنيِّ؛

فيقول:" الإبداعُ الفنيُّ هو بالدرجةِ الأولى إبداعٌ نحويٌّ، فموجبُ المزية في النظمِ هو الإحساسُ بقيمةِ انتقائِهِ دونَ نظوم أخرى دالة على أصلِ معناه(١١).

وقدْ ينجحُ الشاعرُ في توظيفِ العلاقةِ بين لغةِ الخطابِ الشعريِّ، والتصويرِ الجرافيكيِّ؛ إذْ إنَّ" العلاقات النَّحوية في النَّص على مستواه الأفقي، هي التي تخلقُ أبنيته التصويرية، والرَّمزيَّة "(١٢). وهنا تتجلَّى مقدرةُ الشاعرِ الفنيَّةِ في توظيف العناصر اللغويَّةِ في التشكيلِ الجرافيكيِّ.

والباحثُ في لغةِ القصيدةِ العربيَّةِ، يستنتجُ حقيقةً، مؤدَّاهَا أنَّ" الشعرَ العربيَّ يعكسُ عشقَ المبدعِ للتجديدِ منذُ امرئِ القيسِ، مرورًا بمحاولات التجديدِ في شكْلِ النَّصِّ، والخطاب"(١٣).ولقد امتدحَ" أدونيس" الشَّاعرَ العربيَّ القديمَ " بشَّار بن بُرد"، ورأى أنَّه قد استعمل اللغةَ بصورةٍ غير اعتياديَّةٍ، واصفًا إيَّاه بقوله:" أَعْطَى اللغةَ أبعادًا مجازيةً، وتصويريةً غيرَ مألوفةٍ"(١٤).

وإذا كان راسخًا عند كثيرٍ من النُّقاد أنَّ" علمَ البيان هو الذي يتولَّى تحويلَ المعاني المجردة إلى صورٍ ذاتِ طابعٍ حسيٍّ، ويُلَوِّنُ هذه الصور، ويضفي عليها أبعادًا نفسيَّةً، وفلسفيةً"(١٥)؛ فإنَّ هذا البحثَ يضيفُ إلى تلك الرؤية ملمحًا إضافيًّا، يكشفُ عن قدرةِ الاستعمالِ النحويِّ، وعناصرِ اللغةِ على تحويل تلك الصُّورِ الحسيَّة إلى لوْحَاتٍ جرافيكيّةٍ، تشبهُ الجداريَّات المؤثرة صوتًا، ولونًا، وصورةً، وحركةً، ورمزيَّةً، تستدعي من المخاطب، أو المتلقي حالةً من التأملِ، والخشوعِ، والذُّهول.

إنَّ قدرةَ اللغةِ، والاستعمال النحويّ على تشكيل اللَّوْحَاتِ الجرافيكيَّةِ، يمكنُ أنْ نرصُدَ لها نماذجَ من شعرِ القدماء، الذين لَامَسُوا البعدَ التصويريَّ الجرافيكيَّ باستخدامِ خطابٍ لغويٍّ جرافيكيٍّ، **ومِنْ أمثلةِ ذلك قولُ أبي تمَّام:**

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ مِنْهُ، وَخَلْفَهُ صَحْوٌ يَكَادُ مِنْ الغَضَارَةِ يُمْطِرُ(١٦)

أيُّ لوحة جرافيكية تلك التي رَسَمَها أبو تمَّام مُنذُ زمنٍ بعيد؟! لقدْ وظَّفَ الاستعمالَ النحويَّ، وعناصرَ اللُّغةِ المؤثرةِ في تشكيلِ تلك اللَّوحةِ، ومن ذلك توظيفُ الأفعالِ المضارعةِ الحركيَّةِ (**يذوب/ يمطر**)، والأسماء المشهديَّة (**مطر/ صحو/ الغضارة**)، وظرف المكان المعبر عن فضاءِ اللَّوْحةِ (**خلفه**)، وكذلك فعل المقاربة (**يَكَاد**)، والجار، والمجرور (**منه/ من الغضارة**)، وظَّف كُلَّ تلك العناصرِ اللغويَّةِ، والاستعمالاتِ النحويَّةِ في تشكيلِ الخطابِ اللغويِّ الجرافيكيِّ، فَرَسَمَ اللَّوحةَ الجرافيكيَّةَ بألوانها، وحركتِها، وتداخلِها، وأبعادِها الثلاثيةِ في التَّصوير.

فِي سِيَاقِ القِرَاءَة

يَسْتَمِدُ نصُّ "قصيدة أَخِي"، للشَّاعرِ المهَاجريَّ ميخائيل نعيمة جدارَتَهُ؛ لأَنْ يكونَ نموذجًا للكشفِ عن أثرِ الاستعمالِ النَّحويِّ في تشكيلِ الخطابِ الجرافيكيِّ مِنْ لُغتِهِ المشْهديَّةِ، وأساليبه النَّحويِّةِ النَّابضةِ بالحركةِ، والتأثير، ومِنْ عاطفةٍ شعوريةٍ مؤثرة، تَرْسِمُ لوْحَاتٍ جرافيكيَّةً دالَّةً على حالةٍ من الحزنِ، والألمِ، أمامَ مشاهدِ الدَّمارِ، والبؤسِ، التي خلَّفَتْهَا الحربُ العالميَّةُ الثانيةُ، والمجاعةِ التي حلَّت بلبنان، وإزاءَ كُلِّ هذا الكَمِّ مِنْ الألمِ النفسيِّ والعاطفيِّ، آثَرَ الشَّاعرُ المهاجريُّ، ميخائيل نعيمة، اللجوءَ إلى الاستعالِ النَّحويِّ في رّسْمِ تلك اللَّوْحَاتِ الجرافيكيَّةِ المعبِّرَةِ.

هذه القصيدةُ يمكنُ أنْ تَدْخُلَ في أدب الملابسَاتِ؛ لأنَّها قِيْلَتْ في نهايةِ الحربِ العالميةِ الثَّانيةِ، لَكِنَّ الشَّاعرَ هنا، ليسَ مُؤَرِّخًا، يُسَجِّلُ أحداثَ الحربِ، وأسبابَها ونتائجَها؛ إنَّما يُحاولُ دفعَ الإنسانِ إلى التَّعاطُفِ، والمشاركةِ معه في استدعاءِ صُورِ الدَّمَارِ، التي خَلَّفَتْهَا الحربُ؛ ولذلك كانَ النداءُ، (أَخِي) فيمَا يُشْبِهُ كَسْرَ الحواجزِ، بينَ الأَنَا، والآخر. إنَّها دعوةٌ من الشاعرِ لمفهومِ الأُخُوَّةِ في

الإنسانيةِ، وهي دعوةٌ حَارَّةٌ، للوقوفِ بخشوعِ القلبِ، أمامَ مشاهدِ الدَّمارِ، والخرابِ، التي خَلَّفَتْهَا الحربُ، بلْ، الركوع في صمتٍ أَمَامَ صُورِ الدَّمَارِ، والخَرَاب.

قِرَاءَةٌ فِي قصيدةِ (أخِي) لميخائيل نعيمة(١٧)

نصُّ القصيدةِ

(١)

أخي إن ضَجَّ بعد الحرب غربيٌّ بأعمالِهْ
وقدّسَ ذِكْرَ من ماتوا، وعظَّم بطشَ أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا، ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتًا مثلي بقلبٍ خاشعٍ دامٍ
لنبكي حظَّ موتانا

(٢)

أخي، إنْ عَادَ بعدَ الحربِ جُنديٌّ لأوطانِهْ
وأَلْقَى جسمَه المنهوكَ في أحضانِ خِلّانهْ
فلا تطلبْ إذَا ما عُدت للأوطانِ خلّانا
لأنَّ الجوعَ لَمْ يتركْ لنَا صَحْبًا نُنَاجيهمْ
سوى أشباحِ موتانَا

(٣)

أخي، إنْ عَادَ يَحْرُثُ أرضَهُ الفلاحُ، أو يزرعْ
ويبني بعدَ طولِ الهجرِ كوخًا هدّه المدفع
فقد جفَّتْ سواقينا، وهدّ الذلُّ مأوانَا
ولَمْ يتركْ لنا الأعداءُ غَرْسًا في أَرَاضينَا
سوى أجيافِ موتانَا

(٤)

أخي، قدْ تمَّ مَا لَوْ لَمْ نَشَأْهُ نحن مَا تمَّا
وَقَدْ عمَّ البَلاءُ، وَلَوْ أَرَدْنَا نحن مَا عمَّا
فلا تندبْ، فأذنُ الغيرِ لا تُصْغِي لشَكْوَانَا
بل اتبعني لنحفرَ خَنْدقًا بالرَّفشِ، والمعولْ
نُواري فيه مُوتانَا

(٥)

أَخِي، مَنْ نحن؟ لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جارُ
إذَا نمنَا، إذا قُمنَا، رِدانا الخزيُ والعارُ
لقد خَمَّت بنَا الدُّنيا كمَا خَمَّتْ بموتانَا
فهَات الرَّفشَ، واتبعني لنحفرَ خندقًا آخر
نواري فيه أحيانَا...

الجَانِبُ التطبيقيّ
قِرَاءَةُ نصِّ القصيدةِ منْ خلالِ بَحثِ أثرِ الاستعمالِ النحويِّ في تشكيلِ الخطابِ اللُغويِّ الجرافيكيّ

إنَّ صنعَ الشاعرِ المهاجريِّ" ميخائيل نعيمة" في قصيدة " أخي"، موضوع البحث، يتمثلُ في أنَّه يُوظِّفُ الاستعمالَ النحويَّ؛ ليضيفَ" بُعدًا بلاغيًّا، يفتحُ النصَّ على البصر، بعد أنْ اكتفى بالسمع زمنًا طويلاً"([١٨]). أو بطريقة أخرى، استطاع" ميخائيل نعيمة"، في هذا النصِّ أنْ يتعاملَ مع اللغةِ، بوصفهَا أداةً، للتشكيلِ، والرَّسْمِ، وأنْ ينتقلَ بالاستعمالِ النحويِّ من التقريرِ، إلى الرمز، والخلق، والإبداع، والتشكيل الجرافيكيِّ، ومن الصور البيانيَّة الجزئيةِ، إلى اللَّوحَاتِ الجرافيكيَّةِ الكليَّة.

وأمامَ هذا الخطابِ اللُّغويِّ الجرافيكيِّ أصبحَ ضروريًّا النظرُ في الاستعمالِ النحويِّ، والعناصر اللُّغويَّة، وأثرها في تشكيلِ تلك اللَّوحَاتِ الجرافيكيَّةِ على مستوى الألوانِ، والظِّلالِ، والأبعادِ، والمسافاتِ، والأحجامِ، والرُّموز. وباتَ مِنَ المطلوبِ قراءةُ لغةِ النصِّ، وجماليَّاته على مستوى التأملِ، وليس على مستوى الفهمِ الاعتياديِّ فحسبْ.

ويمكنُ تقسيمُ النصِّ على مستوى التشكيلِ اللُّغويِّ الجرافيكيِّ إلى خمسِ لوحاتٍ جرافيكيَّةٍ، تُمثِّلُ كُلٌّ منها تشكيلةً جرافيكيَّةً، باستخدامِ تراكيبِ اللُّغةِ، وأساليبها النَّحويّةِ، وينتقلُ الشاعرُ من عرضِ لوحةٍ جرافيكيَّةٍ مؤثرةٍ، إلى اللوحة التي تليها في نوعٍ من التكامل، على مستوى الدلالاتِ، والتأثيرِ، والتشكيلِ الجرافيكيِّ النَّابضِ، وقد بَدَا واضحًا قدرةُ الشَّاعرِ على استخدامِ التراكيبِ النَّحويَّةِ في صُنعِ تلك التشكيلاتِ الجرافيكيَّةِ، **ويمكنُ الوقوفُ على ذلك كما يأتي:**

اللَّوحةُ الجرافيكيَّةُ الأولى
الرُّكوعُ بصمتٍ، وخشوعٍ أمامَ مشاهدِ الموتِ

تقولُ الأبياتُ:

أخي، إنْ ضَجَّ بعدَ الحربِ غَرْبِيٌّ بأعمالهْ
وقَدَّسَ ذِكْرَ مَنْ مَاتُوا، وعظّمَ بَطْشَ أبطالهْ
فلا تهزجْ لمن سادوا ولا تَشمتْ بمَنْ دَانَا
بلْ اركعْ صامتًا مثلي بقلبٍ خاشعٍ دامٍ
لنبكي حَظَّ موتانَا

المعاني، والدلالاتُ المُمثِّلةُ لتلك اللَّوحةِ:

إنَّ الشَّاعرَ منذ الكلمة الأولى (أَخِي) يؤسسُ لأرضيةٍ مشتركةٍ بين (الأنا)، و(الآخر الغربي)، تتمثل في البعد الإنساني؛ فالذات إذنْ شريكةٌ في الإنسانية مع

الآخر الغربيِّ، و(الأنا) قريبةٌ من (الآخر)، ومتى قربتْ فقد حدثَ الحوارُ؛ لأنَّ (الذات)، و(الآخر) سوف يتحَاوران، والشَّاعرُ هنا، ينقلُ إلى (الآخر) قوةَ إحساسه بالمأساة التي صنعها (الآخر)، متسائلًا: لِمَ يضجُّ الغربيُّ بأعماله؟! ولماذا يُقدِّسُ (الغربيُّ) ذكرَ مَنْ ماتوا، ولماذا يُعظِّمُ بطشَ أبطالِه؟! إنَّها تساؤلاتٌ من الشَّاعرِ، أمامَ مشاهدِ الدَّمارِ، والخَرابِ، التي خلَّفتْها الحربُ.

إنَّ محاولةَ الشَّاعرِ الإبداعيةِ هنا تتجلَّى في رَسْمَ لوحةٍ جرافيكيَّةٍ تصورُ نتائجَ تلك الحرب المرعبة، أكبر حرب عرفتها البشريةُ، تلك الحرب التي خلفتْ للبشرية ملايين البشر، ما بين مقتولٍ ممزق الأشلاء، ويتيم ممزق الفؤاد، ومبتور ممزق الجسد.

إنَّ هذه اللغة المتضامنة من الشاعر، التي يدعو فيها إلى الخشوع، والركوع أمام صور الموتي، فيها دعوةٌ حارةٌ من الشاعر للآخر؛ ألا يُهلِّل للباطشين، وألا يشمت بالمهزومين، وفي ثنايا هذه الدعوة الحارَّة من الشاعر للآخر، صورٌ جرافيكيَّةٌ بالغةُ التأثير، وواقعيةُ الأثر.

أثرُ الاستعمالِ النحويِّ في تشكيلِ هذه اللوحةِ الجرافيكيَّةِ:

لَقَدْ وظَّف الشاعر عدة استعمالات نحوية في تشكيل تلك اللوحة الجرافيكية المعبرة عن الركوع بصمت، وخشوع أمام مشاهد الموتي، **ومن بين هذه الاستعمالات النحويَّةِ:**

ـ استعمال أسلوب النداء

إذَا كان النداءُ:" دعوةُ المخاطَبِ، وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم"([١٩])؛ فإنَّ استعمال النداء في استهلال النصِّ، موضوع الدراسة، مع تكراره مع بداية أجزاء النصِّ كُلِّها- قد شكَّل حالةً نفسيَّةً شعوريةً، تكشف عن رغبةٍ

مُلحةٍ من الشاعر في دعوة الآخر لسماعه. إضافةً إلى اختيار لفظة النداء (**أَخِـــي**) مضافةً إلى ياء المتكلم؛ طلبًا للقُرْب، والدنو، والإلحاح في الاستجابة للنداء.

وإذا كان النداءُ في اصطلاح النحاة:" الدعاءُ بحروفٍ مخصَّصةٍ"(٢٠)؛ فـــإنَّ الشاعر قد حذف أداةَ النداء؛ طلبًا لاختصار المسافة بينه، وبين المخاطب، فنـــاداه (**أخي**)، حَاذِفًا أداة النداء من التركيب؛ تحقيقًا لغرض القرب، والدنو، والاتصـــال بين المنادي، والمنادي عليه.

ـ استعمالُ التوازي التركيبيِّ التقابليِّ في جوابِ الشَّرط

يسهمُ التوازي التركيبي في ترسيخ الدلالات؛" وتكتسبُ الثنائياتُ الضِّدِّيَّةُ أهميةً خاصة في الدراسات البنيوية؛ لكونها أكثرَ التراكيب وضـــوحًا، في تَشَـــكُّلِهَا كنسقٍ"(٢١). وقد استعملَ الشاعرُ التوازي التركيبي التقابلي في جواب الشـــرط **في قوله:**

أخي، إنْ ضَجَّ بعدَ الحربِ غَرْبِيٌّ بأعمالهْ
وقَدَّسَ ذِكْرَ مَنْ مَاتُوا، وعظّمَ بَطْشَ أبطالهْ
فلا تهزجْ لمن سادوا، ولا تَشمتْ بمَنْ دَانَا

فتكوَّن أسلوبُ الشَّرطِ مِنْ الأداة (إنْ)، وفعلِ الشَّرط (**ضـــجَّ**)، وتوسَّـــع تركيبُ فعلِ الشَّرطِ بالعطف بالواو في قوله: (**ضَجَّ بعدَ الحربِ غَرْبِـــيٌّ بأعمالـــهْ، وقَدَّسَ ذِكْرَ مَنْ مَاتُوا، وعظّمَ بَطْشَ أبطالهْ**)، وجاءتْ الفاءُ رابطـــةً في جـــواب الشرط، داخلةً على (لا) الناهية، في جملتين متوازيتين تركيبيًّا، هما (**لا تهزجْ لمـــن سادوا، ولا تَشمتْ بمَنْ دَانَا**). وقد تماثلَ تركيبُ الجملتين نحويًّا؛ فتكونتْ كُـــلُّ جملةٍ منهما من: لا الناهية الجازمة+ فعل مضارع مجزوم بعد لا الناهيـــة+ جـــار، ومجرور (اسم موصول مَنْ) + صلة الموصول، جملة فعلية).

وهذا التوازي التركيبي، له دلالةٌ جماليَّةٌ واضحةٌ، تتعلق بالنهي في حالتين متقابلتين: حالة النهي عن الهزج بالمنتصر في الحرب، وحالة الشماتة فيمن هُزِمَ. والشاعر هنا استعمل هذا التوازي التركيبي تأصيلًا لِرَسْمِ اللّوحةِ الجرافيكيّةِ، في نهاية الأبيات السابقة.

ـ دلالةُ استعمالِ الأفعالِ الدالّة على الحركةِ، والصورة

إنَّ استعمال الجملة الفعلية يحققُ الحركةَ المشهديّةَ، ويمنحُ المشهدَ الجرافيكيَّ نوعًا من الحيويةِ، والنبضِ الشَّاخصِ أمامَ المتلقي، ولقد وظَّف الشاعرُ في الأبيات السابقة الأفعالَ، توظيفًا يسهم في تحقيق ذلك الآثر؛ فاشتملتْ الأبياتُ على مستويين من الأفعالِ، المستوى الأول: أفعال ماضية مُضعَّفة (**ضجَّ/ قدَّس/ عظَّم**)، ولا شكَّ أنَّ تشديدَ عينِ الفعل هنا، فيه إشارةٌ إلى قوةِ الدِّلالة، التي يحققها الفعل، من خلال رَسْمِ مشهدِ الغربيِّ، الذي يملأ الدنيا ضجيجًا بانتصارته، ثُمَّ يقدسُ ذكرَ مَنْ ماتوا، ويعظمُ بطشَ أبطاله. أمَّا المستوى الثاني من الأفعال، فقد اشتمل على أفعالٍ تُعبرُّ عن الحركة، والصورة (**اركع/ نبكي**)، وهذان المستويان من الأفعال يصوران مشهدين جرافيكيين متحركين في اتجاهين متغايرين: المشهد الأول، صورة الغربي الذي ملأ الكونَ ضجيجًا، بانتصارته المزعومة، ثُمَّ راحَ يُقدِّس ذكرَ مَنْ ماتوا، ويعظِّم بطشَ أبطاله، وذلك في مقابل مشهدٍ جرافيكيٍّ آخر، يعبرُ عن صورةِ الركوعِ في صمتٍ، أمامَ مشاهد الدمار، وجثث الموتي، والبكاء بدماء القلب، بديلًا عن دموع العين. وقد ساعدَ في رَسْمِ هذه اللوحةِ الجرافيكيّةِ، وتركيب أجزائها أفعال النهي، والأمر (**لا تهزج/ لا تشمت/ اركع**).

ـ استعمالُ الأداةِ (بَلْ) للإضراب

بَعْدَ النداءِ، ثُمَّ أسلوب الشرط، المتضمن النهي بـ (**لا**) الناهية الجازمة، والتوزاي التركيبي في جواب الشرط، يوظِّف الشاعرُ الأداة (**بلْ**) للإضراب، من

حالة الهزج بالمنتصر، والشماتة بالمهزوم، إلى حالة الركوع، والخشوع، والصمت، والبكاء بدماء القلب أمام مشاهد الدمار، وصور القتلى. **وذلك في قوله:**

بلْ، اركعْ صامتًا مثلي بقلبٍ خاشعٍ دامٍ
لنبكي حَظَّ موتانَا

وهكذا؛ استطاع الشاعرُ أنْ يوظِّفَ كُلَّ هذه الاستعمالات النحوية، في الوصول إلى رسم هذه اللوحة الجرافيكية النابضة بالألم، والحسرة، والوقوف بخشوع، وصمت أمام مشاهد الدمار التي خلفتها الحرب.

ـ استعمالُ اسمِ الفاعلِ حالًا، ونعتًا للدّلالةِ على مشهديةِ اللّوحةِ الجرافيكيّةِ

عرَّف بعضُ النحاةِ اسمَ الفاعلِ بأنه:" ما دلَّ على حدثٍ، وفاعله، جاريًا مجرى الفعل في إفادةِ الحدوثِ، والصلاحية للاستعمال بمعنى الماضي، والحاضر، والاستقبال"([٢٢]). وقد نجحَ الشَّاعرُ في الاعتمادِ على استعمالِ اسمِ الفاعلِ (**حالًا**)، في قوله (**اركعْ صامتًا مثلي**)؛ للدِّلالةِ على الذُّهول، والدَّهشة، والصَّمت، والخشوع، أمامَ مشاهد الدمار، التي خلفتْها الحرب.

ولقد أشارَ النحاةُ إلى أنَّ" اسمَ الفاعلِ يدلُّ على الثبات، أو الدوام، أو الاستمرار في الأزمنة المختلفة، إذَا أضفته إضافة محضة، أو معنوية، أو حقيقية، فجرى مجرى الاسم الجامد"([٢٣]). وقد استعمل الشاعر في الأبيات السابقة صيغة اسم الفاعل (**نعتًا**) في قوله:

بل؛ اركعْ صامتًا مثلي بقلبٍ خاشعٍ دامٍ

ففي قوله (**خاشعٍ دامٍ**) استعمل الشاعرُ اسمَ الفاعلِ نعتًا؛ لإفادة الثبوت، والاستمرار في الخشوع، والبكاء بدماءِ القلب، أمامَ هذه المشاهد التي خلفتها الحرب، من صور الدماء، والقتل، وقد ساعدَ هذا الاستعمالُ النحويُّ لاسم

الفاعل، في رسمِ هذه اللوحة الجرافيكيّةِ، ودعوة المخاطب للوقوف أمامها خاشعًا، صامتًا، باكيًا بدماء القلب.

وقد ألمحَ فاضل السامرائي إلى دلالة اسم الفاعل على الثبوت، والرسوخ؛ يقول:" إنَّ اسمَ الفاعل يدلُّ في كثيرٍ من المواضعِ على ثُبوتِ المصدرِ في الفاعل، ورسوخه فيه"([٢٤]). وقد وظَّف الشاعرُ استعمالَ صيغةِ اسمِ الفاعلِ في خطابه اللُّغويِّ هنا، تحقيقًا، وتأكيدًا على أنَّه أرادَ من المخاطبِ أنْ يُرسِّخَ بداخله هذه الصفات: الخشوع، والبكاء بقلبٍ دامٍ، أمام هذه اللوحة الجرافيكية المؤثرة لمشاهد الدمار، والقتل، وأشلاء الموتى، بحيث تظلُّ هذه الصفاتُ ماثلةً متحققةً في وجدان المخاطب.

ونخلص مما سبق؛ أنَّ الشاعرَ قدْ وظَّف الاستعمالات النحوية في المقطوعة الأولى من هذه القصيدة، في تشكيل لوحةٍ جرافيكيّةٍ من صورتين متغايرتين، فتتراوح أجزاء هذه اللوحة الجرافيكيَّةِ بين الحركةِ، والثباتِ: حركةِ الغربيِّ الذي يملأُ الكونَ بالضجيج، والفخر، والزهو، في مقابل دعوةِ الشَّاعرِ إلى الثباتِ، والذهولِ، والوقوفِ، والصمتِ، والخشوعِ أمامَ مشاهدِ الدَّمارِ، وصورِ القتلى، وجثث الموتى. والثباتُ هنا، إنَّما ينطوي على خشوعٍ، وخوفٍ، وحزنٍ، وألمٍ، وقد وظّف الشاعرُ الاستعمالَ النحويَّ، وعناصرَ اللغة في ترجمة أوجاعه، وآلامه، ومن ثمَّ دعوة المتلقي (أخي) إلى مشاركته حالةَ الخشوع، والذُّهول، والدَّهشة.

اللّوحةُ الجرافيكيّةُ الثانيةُ
الجُنديُ العائدُ بجسمه المنهوك، والجوعُ، وأشباحُ الموتى

تقولُ الأبياتُ:

أَخِي؛ إنْ عادَ بعدَ الحربِ جنديٌّ لأوطانهْ
وألقى جسمَه المنهوكَ في أحضانِ خلانهْ
فلا تطلبْ إذَا ما عدت للأوطان خلانا
لأنَّ الجوعَ لم يتركْ لنا صحبًا نناجيهم
سوى أشباحِ موتانَا

المعاني، والدّلالاتُ الممثّلةُ لتلك اللّوحة

إنَّ الشاعرَ أعاد هنا، نداءَ الأخوةِ من جديد، بتكرير كلمة (**أخي**)، في محاولةٍ إبداعيّةٍ لرسمِ لوحةٍ جرافيكيّةٍ تصورُ مشهدَ الجنديِّ، الذي يُلقي جسمه المنهوك بين أحضان خلانه، في تعبيرٍ صادقِ التأثير، وتشخيصٍ للصورة؛ حتَّى نكاد نراها، ويضيف لصورة المأساةِ بعدًا جديدًا، يتمثلُ في تصويرِ حالةِ (الجوع)، الذي لَمْ يتركْ مجالًا في صحبةِ الأهلِ، والخلانِ الذين يتلقوننا في أحضانهم؛ لأنَّ شبحَ الجوعِ، لَمْ يُبْقِ سوى أشباحِ الموتى!

ـ أثرُ الاستعمالِ النحويِّ في تشكيلِ هذه اللوحةِ الجرافيكيّةِ

لَقَدْ وظَّف الشاعرُ عدةَ استعمالاتٍ نحويَّةٍ في تشكيلِ تلك اللوحةِ الجرافيكيَّةِ المعبرةِ عن (صورة الجندي العائد بجسمه المنهوك، والجوع، وأشباح الموتى)، **ومن بين هذه الاستعمالات النحويَّةِ:**

ـ تكرارُ أسلوبِ النداءِ في رَسْمِ ملامحِ اللّوحةِ الجرافيكيّةِ

إنَّ إصرارَ الشاعرِ على إعادة نداءِ الأخوة، فيه إصرارٌ، وإلحاحٌ على تأكيدِ مبدأ إنسانيٍّ عام، يتلخصُ في أنَّ الهُويَّات المتعددةَ ليس بالضرورة أنْ يكونَ الاختلافُ بينها دافعًا للتصارع، وفرضِ السيطرة، وإنَّما يجبُ أنْ يكونَ الاختلافُ

حافزًا في اتجاه تكامل الهُويَّات، وتبادلِ الثقافات؛ إذْ" إنَّ الهُويَّة الثقافيةَ، تمثلُ تعبيرًا عن الحاجةِ إلى الاعتراف، والقبول، والتقدير للإنسان، كما هو في تفرُّدِه وتميزه؛ ففي الهُويَّةِ الثقافيةِ تشتغلُ جدليةُ الذاتِ، والآخرِ، وتعيدُ كُلُّ جماعةٍ بشريةٍ تأويلَ ثقافتِها مِنْ خلالِ اتصالاتها الثقافية، وهي تتغنى بتجارب أهلها، ومعاناتهم، بانتصاراتهم، وتطلعاتهم، وأيضا باحتكاكها سلبًا، وإيجابًا، مع الهُويَّاتِ الثقافيَّةِ الأخرى، التي تدخلُ معها في تغايرٍ من نوعٍ ما"([٢٥]).

ـ التكرارُ التركيبيُ النحويُ المماثلُ للمقطوعةِ الأولى من النصِّ

نلحظ أنَّ الشاعرَ قد استعمل التركيبَ النحويَّ الذي بدأ به النصَّ، في المقطوعة الأولى. وذلك في قوله:

أخي، إنْ عادَ بعدَ الحربِ جنديٌّ لأوطانهْ

وألقى جسمَه المنهوكَ في أحضانِ خلانهْ

فلا تطلبْ إذَا مَا عُدت للأوطانِ خلانَا

وقد جاءَ التركيبُ على النحو التالي: **المنادى المضاف، محذوف الأداة+ أداة الشَّرطِ إنْ+ فعلُ الشَّرطِ الماضي، المتوسِّعُ بالعطف+ الفاء الواقعة في جواب الشرط+ جواب الشرط، الفعل المضارع المجزرم بـ (لا) الناهية الجازمة.**

وهذا التكرار التركيبي، لَهُ دلالةٌ واضحةٌ، تتمثلُ في إلحاحِ الشاعر؛ لتكريسِ صورٍ جرافيكيّةٍ جديدةٍ، وَفْقَ تركيبٍ نحويٍّ متماثلٍ؛ لتأكيدِ تلك الصورِ الجرافيكيّةِ، أمامَ عينِ المخاطب؛ كي تستقرَ تلك المشاهدُ الجرافيكيّةُ المؤلمةُ في وجدانه. واللوحة الجرافيكيّةُ المرسومةُ من خلال الاستمعالات النحويَّة في الأبيات السابقة، تتعلقُ بمشهديةِ الجنديِّ العائدِ إلى وطنه، وهو يُلْقِي جسمَه المنهوكَ بفعلِ الحربِ في أحضانِ خلَّانه، وأصحابِه، عندئذٍ يفصحُ جوابُ الشرطِ المبدوء بـ (لا) الناهية

الجازمة، عنْ أبعادِ المأساة (**فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانًا**)؛ والسبب هنا، مفزعٌ مخيفٌ؛ حيثُ (الجوعُ) الذي لم يتركْ لنا صحبًا نناجيهم، سوى أشباحِ الموتى. هنالك تتضحُ ملامحُ اللّوحةِ الجرافيكيّةِ بكُلِّ أبعادِها، وقدْ ساعدتْ الاستعمالاتُ النحويّةُ في تكاملِ عناصرِها، وملامحِ مشهديَّتِها المفزعة.

ـ استعمالُ الجملِ الفعليّةِ الدّالّةِ على الحركةِ، والتصوير

حيثُ استعملَ الشَّاعرُ في الأبيات السابقة مجموعةً من الجملِ الفعليّةِ الدَّالّة على الحركة، والمشهديَّةِ، ومن ذلك (**عاد جنديٌّ/ ألقى جسمَه المنهوكَ/ لا تطلبْ إذَا ما عُدت خلانًا/ لم يتركْ لنَا صحبًا/ نناجيهم**). وهذه الجملُ الفعليةُ الدَّالّةُ على الحركةِ، تعززُ مشهديَّةَ اللّوحةِ الجرافيكيّةِ، في تتابعٍ حركيٍّ مُصوّرٍ، يمكنُ تخيلُه بسهولة، بلْ يمكنُ استحضارُه أمامَ عينِ المخاطبِ؛ فتترسخُ معانيه المؤلمةُ في وجدانه. وهذا بفعلِ الاستعمالِ النحويِّ للجملة الفعلية، بأفعالها الدالّة على الحركةِ، والصورة معًا.

ـ استعمالُ صيغةِ اسمِ المفعولِ نعتًا

حيثُ استعملَ الشَّاعرُ صيغةَ اسمِ المفعولِ (المنهوك) نعتًا، في قوله: **وألقى جسمَه المنهوكَ**؛ للدلالة على وصفِ حالِ الجنديِّ العائدِ، وقد تبددتْ قوتُه، وصارَ جسمُه مُتْعَبًا، لا يقدرُ على الحركةِ، وقدْ ساعدَ هذا الاستعمالُ على رسمِ صورةٍ جرافيكيّةٍ مشهديّةٍ، يمكنُ للمخاطبِ أَنْ يتخيلَها، تصورُ حركةَ الجنديِّ العائدِ، وهو لا يتمالكُ جسمَه، فيتمايلُ تعبًا؛ إضافةً إلى دلالةِ الفعلِ الماضي (**ألقى**)، وهو فعلٌ دالٌّ على حركةِ الجنديِّ، و لمْ يعدْ قادرًا على الوقوفِ على قدميه، مِنْ فَرْطِ التعبِ، والإنهاكِ الجسديِّ، للدرجةِ التي أوصلتْه لإلقاءِ جسمِه في أحضانِ خلّانه.

ـ تناوبُ حروفِ الجرِّ، بعضها عن بعضٍ

ذهب بعضُ النحاةِ إلى أنَّ حرفَ الجرِّ له معنى في ذاته، وقدْ ينوبُ في الدلالةِ عن حرف آخر فيؤدي معناه(٢٦)، ومِنْ ذلك مجيءُ "**مِنْ**" بمعنى "**على**" في قوله تعالى: ﴿**وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ**﴾(٢٧)، أي: على القوم، وكذلك مجيء "عن" بمعنى"مِنْ" في قوله تعالى: ﴿**وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ**﴾(٢٨)، أي: من عباده.

وفي قول الشاعر:" **وألقى جسمَه المنهوكَ في أحضان خلانهْ**"، عَدَلَ الشَّاعرُ عنْ حرفِ الجرِّ (**على**) إلى حرفِ الجرّ (**في**)؛ لإفادةِ التمكنِ، والظرفيةِ، وبيانِ شدةِ الشوقِ، والتعبِ، وحالة الإنهاكِ؛ لأنَّ الفعلَ (**ألقى**) يأتي بعده حرفُ الجرِّ (**على**)؛ نحو قوله تعالى:" **فَلَمَّا أَن جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَىٰ وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا**"(٢٩). وقد ذَهَبَ سيبويه إلى أنَّ"على" تفيدُ الاستعلاءَ في أصلِ معناها، يقولُ:" أمَّا (على) فاستعلاءُ الشيءِ، تقول: هذا على ظهرِ الجبلِ، وهي على رأسِهِ"(٣٠)، وذكر بعض نحاةُ الكوفةِ أنَّ (على) قد تأتي لإفادة معانٍ أخرى منها: المصاحبةُ والتعليلُ، والمجاوزةُ، والظرفيةُ(٣١).

وفي قول الشاعر:" **في أحضانِ خلانهْ**"، ساعد الاستعمالُ النحويِّ للأداةِ (**في**)، على رسمِ ملامحِ اللوحةِ الجرافيكيَّةِ، المعبرةِ عن اندفاعِ الجنديِّ العائدِ منْ ويلاتِ الحربِ، بجسمه المنهوك، وهو يلقي جسمَه في أحضان خلانة، في مشهدٍ جرافيكيٍّ مؤثر.

ـ استعمالُ تركيبِ الجملةِ الاسميةِ المبدوءةِ بـ (إنَّ) الناسخة المؤكدة

فقد استعملَ الشَّاعرُ الجملةَ الاسميةَ المكوَّنةُ من (أنَّ + اسمها+ خبرها)، في قوله:

لأنَّ الجوعَ لم يتركْ لنَا صحبًا ننَاجيهم

ويتضحُ هنا، أنَّ استخدامَ الجملةِ الاسميةِ **المبدوءةِ بـــ (إنَّ) الناســخة المؤكدة**، فيه تأكيدٌ، وثباتٌ للمعنى، وترسيخٌ لمشهدٍ جرافيكيٍّ بائسٍ؛ يكشفُ عــن لوحةٍ، يبدو فيها الجوعُ وحشًا فتَّاكًا، قد أَكَلَ أجسادَ أصحابه، وتركهمْ أشــباحًا، واستعمالُ الجملةِ الاسميّةِ "بِكُلِّ أشكالِها علامةٌ تتحدثُ في إطارٍ مِنْ الثَّبَــاتِ"[٣٢]. وقدْ أرادَ الشَّاعرُ رسمَ هذه اللوحةِ الجرافيكيَّةِ، التي تكشفُ عن حالةٍ من الحــزنِ، والخوفِ، والهلع أمامَ مآلاتِ الحرب، وفظاعتِها.

ـ استعمالُ أسلوبِ النَّفي، والاستثناء

حيث استعملَ الشَّاعرُ أسلوبَ النَّفي بـــ (لم)، والاستثناء بـــ (سوى)، في قوله: **لم يتركْ لنَا صحبًا ننَاجيهم، سوى أشباحِ موتانَا**؛ لإفادةِ حصرِ المشهدِ علــى صورةِ أشباحِ الموتى.

اللَّوحةُ الجرافيكيّةُ الثالثةُ
عودةُ الفلاحِ، يحرثُ أرضَه، ويبني كُوخًا هدَّه المدفعُ
وقدْ جفَّت السَّواقي، وأجيافُ الموتى صارتْ غرسًا

تقولُ الأبياتُ:

أخي، إنْ عَادَ يَحْرُثُ أرضَهُ الفلاحُ، أو يزرعْ
ويبني بعدَ طولِ الهجرِ كوخًا هدّه المدفع
فقد جفَّتْ سواقينا، وهدّ الذلُّ مأوانَا
ولمْ يتركْ لنا الأعداءُ غَرْسًا في أَرَاضينَا
سوى أجيافِ موتانَا

المعاني، والدلالاتُ الممثّلةُ لتلك اللوحةِ

تتقاطرُ المشاعرُ الحزينةُ من كلماتِ الشَّاعرِ، وقد حاولَ هنا، رسمَ لوحةٍ جرافيكيّةٍ، تصورُ المأساةَ التي خلفتها الحربُ، بأبعادها المؤلمة، وقد عبرَّتْ تلك اللوحةُ عن صورةِ الفلاحِ، الذي يرغبُ في إعادةِ البناءِ، وإعادةِ النَّبْتِ للحياةِ، بفعلِ (الزّرع)، وكذلك محاولة هذا الفلاحِ إعادة بناءِ (كُوخِهِ)، الذي هَجَرَهُ بفعلِ الحرب، لكنَّ هذه الصورةَ، التي تستدعي فعلَ البناءِ، سرعانَ ما تبددتْ ملامحُها، بفعلِ (الهدم)؛ فالمدفعُ الذي يُمثِّلُ رمزيةً واضحةً، لمنجزاتِ (الآخر الغربي) الحضاريةِ، قدْ أَسْرَعَ في هدمِ الكُوخِ الصَّغيرِ، الذي يُمثِّلُ رمزيةَ (الذات)، في محاولةِ البناءِ.

وفي اللوحةِ الجرافيكيَّةِ، يمكنُ مشاهدةُ السَّواقيَ، التي جفَّتْ، والمأى الذي هدَّه الذلُّ، في قسوةٍ بالغةٍ، وذلك المعتدي، الذي لم يتركْ غرسًا في الأرض، إلا أجيافَ الموتى؛ فليس ثمة أملٍ، في زرعٍ، أو بناءٍ جديدٍ.

ـ أثرُ الاستعمالِ النحويِّ في تشكيلِ هذه اللوحةِ الجرافيكيَّةِ

لَقَدْ وظَّف الشَّاعرُ عدةَ استعمالاتٍ نحويةٍ، في تشكيلِ تلك اللوحةِ الجرافيكيّةِ المعبرة عن صورةِ (عودة الفلاح، يبني كُوخًا هدَّه المدفعُ، وقد جفَّتْ السَّواقي، وأجيافُ الموتى قدْ صارتْ غرسًا)، **ومن بين هذه الاستعمالات النحويَّةِ:**

ـ استعمالُ الأفعالِ المضارعةِ الدّالّةِ على التصويرِ، مع المقابلةِ في الدّلالة

حيث استعملَ الشاعرُ مجموعتين من الأفعال: المجموعة الأولى، تشملُ أفعالًا دالَّةً على البناء، هي (**عاد/ يحرث/ يزرع/ يبني**)، في مقابل المجموعة الثانية من الأفعال الدالَّة على الهدم، وهي (**هدَّه المدفع/ جفَّت سواقينا/ هدَّ الذلُّ مأوانا/ لم يتركْ لنا الأعداءُ غرسًا**). وهذا الاستعمالُ، لهاتين المجموعتين من الأفعال، المتقابلتين في الدلالةِ، ترسمُ لوحةً جرافيكيَّةً، تتكونُ من مشهدين متغايرين في

التصويرِ، والتَّصوّرِ: **المشهد الأول**، يصورُ الفلاحَ العائدَ إلى أرضه، بعدَ انتهاءِ الحربِ؛ أَمَلاَ في حرثِها، وزراعتِها؛ محاولًا بناءَ كُوخِه الصغيرِ، الذي حطَّمتْه آلةُ الحربِ (= **المدفع**)، في مقابلِ **المشهد الجرافيكيِّ الثاني**، الذي يصورُ المأساةَ؛ فقد جفَّت السَّواقي (=**آلةُ الرَّي**)، وهدَّ الذلُّ المأوى، والسكن، والطمأنية، و لم يتركْ الأعداءُ غرسًا في الأرضِ، سوى أجياف الموتى.

وقد ساعدَ استعمالُ هذين النوعين من الأفعال في تعميقِ دلالاتِ تلك اللوحةِ الجرافيكيَّةِ، بفعلِ التقابلِ، وتحقيقِ ثنائيةِ: (البناء، والهدم).

ـ حذفُ المفعولِ بِهِ اختصارًا

ذهبَ النحاةُ إلى أنَّ المفعولَ به قدْ يُحْذَفُ جوازًا، إمَّا اقتصارًا، أو اختصارًا، والمفعولُ به المحذوفُ اقتصارًا يُحْذَفُ لفظًا ومعنىً، فلا يُنْوَى، وإنَّما يكونُ نسيًا منسيًّا[٣٣]. أما المفعولُ به المحذوفُ اختصارًا، فهو الذي يُحْذَفُ لفظًا دون معنى؛ لذلك يُنْوَى، ويتمُّ تقديرُه بحسبِ السياقِ[٣٤]، ومنه في القرآنِ الكريمِ: ﴿ومَا ودَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى﴾[٣٥].

وقد حذف الشاعر "ميخائيل نعيمة"، المفعولَ به؛ يقول:

أخي إن عاد يحرث أرضه الفلاح، أو يزرع

حيثُ، حُذِفَ مفعول الفعل (**يزرع**)، وتقديرُ المفعولِ به المحذوفِ اختصارًا " أو يزرعها"، وقد حذفَ الشاعرُ المفعولَ به –هنا– اختصارًا، وإشارةً إلى أنَّ (**الأرض**)، التي يعودُ عليها الضميرُ الواقعُ عليه الفعلُ، لم تَعُدْ مناسبةً للزراعةِ أصلًا، بفعل الدَّمارِ؛ فلا حاجةَ لذكرِ المفعولِ به–هنا– لعدمِ جدوى وجودِه. وقدْ ساعدَ ذلك في رسمِ مشهديّةِ اللوحةِ الجرافيكيّةِ، التي رسَمَها الشاعرُ؛ فقد جفَّت السَّواقي، و لم يعدْ هناك غرسٌ يُزْرَع، سوى أجيافِ الموتى.

ـ استعمال التركيبِ الإضافيّ

إنَّ إضافةَ المضافِ إلى المضافِ إليه، يدلُّ على الاحتياج، والضعفِ؛ فالمضافُ في حاجةٍ إلى المضافِ إليه، وقد استعملَ الشاعرُ المضافَ، والمضافَ إليه في قوله (**أرضه/ سواقينا/ مأوانا/ أراضينا**)، وكُلُّ هذه التراكيبِ الإضافيةِ، قدْ عبَّرتْ عن مدى الاحتياج، والضعفِ الحاصلِ؛ فالفلاحُ العائدُ بعدَ الحربِ في احتياجٍ شديدٍ إلى أرضه، وسواقيه، ومأواه. وقدْ أسهمَ هذ الاستعمالُ للتراكيبِ الإضافية في رسمِ أبعادِ اللوحةِ الجرافيكيّةِ المؤثرةِ، التي تُصوِّرُ عودةَ هذا الفلاحِ؛ آمِلًا في حَرْثِ أرضِه، وزراعتِها، وبناء كُوخِه الذي هدَّه المدفعُ، ثُمَّ تصدمُه المشاهدُ؛ فقدْ جفَّت السَّواقي، وهدَّ الذلُّ المأوى، ولم يتركْ الأعداءُ غرسًا في الأرض، سوى تلك الصورِ البشعةِ؛ حيثُ صارتْ أجيافُ الموتى غرسًا.

ـ الفصلُ بينَ الفعلِ، ومفعولِه، بالظَّرفِ، والمضافِ إليه

ذهبَ النحاةُ إلى أنَّ المقصودَ بالغايات الظروفُ التي تقطعُ عن الإضافةِ، وتُبْنَى على الضمِّ، وذلك عندما يُحذفُ المضافُ إليه لفظًا، وينوى معناه[٣٦]. ومن هذه الغايات: قبل وبعد، وفوق وتحت، وأمام وقُدَّام، ووراء وخلف، وأسفل ومن علُ[٣٧]. ودلالةُ هذه الظروف إفادةُ معنى الغاية، فإذا أضيفتْ هذه الظروف كانت غايتها آخر المضاف إليه؛ لأنَّ الكلامَ يتم بالمضاف إليه، لذلك فهو نهايته[٣٨].

وقد فَصَلَ الشاعرُ بين الفعلِ، ومفعولِه بظرفِ الزَّمانِ "**بعد**"، المضاف إلى قوله: "**طول الهجر**"، وذلك في قول الشاعر: **ويبني بعدَ طولِ الهجرِ كُوخًا**. حيث فصلَ بين الفعل (**يبني**) ومفعوله (**كوخا**)، بالظرف، والمضاف إليه (**بعد طول الهجر**)؛ وذلك للدِّلالة على هُجْرَانِ الفلاحِ دارَه، بفعلِ الحربِ، وهذا الاعتراضُ بين الفعلِ، ومفعولِه بالظرفِ، والمضافِ إليه؛ فيه إشارةٌ إلى مأساةٍ نفسيّةٍ طويلةٍ ممتدةٍ، حالتْ بين الفلاحِ، وداره، بسببِ الحربِ.

– تكرارُ استعمالِ (لَمْ)، و(سوى) للنَّفي، والاستثناء

لَمْ أداةُ نفي وجزمٍ وقلب؛ فهي تفيد النفيَ، وتجزمُ الفعلَ المضارعَ، وتقلبُ جهتَه إلى زمنِ المُضِي، وقد كرَّر الشاعر استعمال (لَم) الجازمة النافية في الدخول على الفعل المضارع (**يترك**)، ثُمَّ المجيء بـ (**سوى**) بعدها- مرتين: الأولى، في الجزء الثاني من النصِّ، **في قوله:**

لأنَّ الجوعَ لَمْ يتركْ لنَا صحبًا نناجيهم

سوى أشباحِ موتانَا

والمرة الثانية في الجزء الثالث من النصِّ، **في قوله:**

ولَمْ يتركْ لنَا الأعداءُ غرسًا في أراضينا

سوى أجيافِ موتانَا

وقد ساعدَ استعمالُ الأداتين (**لَم**) و(**سوى**) الدَّالَّتين على النفي، والاستثناء، في رسمِ أبعادِ اللوحتين الجرافيكيتين المعبرتين عن مشهدين بائسين: **الأول**، يُصَوِّرُ الجنديَّ العائدَ بعد الحرب، يُلْقِي جسمَه المنهوكَ في أحضانِ خلَّانه، فإذَا به لَمْ يجدْ سوى أشباحِ الموتى، بعدَ أنْ فتكَ الجوعُ بالأصحاب، **والمشهد الجرافيكيّ الثاني**، يصورُ الفلاحَ العائدَ بعدَ الحرب، وقد راوده الأملُ في حَرْثِ أرضِه، وزراعتِها، فإذَا به لَمْ يجدْ غرسًا سوى أجيافِ الموتى، بعدَ أنْ جفَّتْ السَّواقي، وفتكَ الأعداءُ بالبشر، والشجر.

اللّوحةُ الجرافيكيّةُ الرّابعةُ
يتبعُه أخوه لحفرِ خندقٍ بالرّفشِ، والمغولِ؛ لموارةِ الموتى

تقولُ الأبياتُ:

أخي، قدْ تمَّ مَا لَوْ لَمْ نَشَأْهُ نحن مَا تمَّا
وَقَدْ عمَّ البَلاءُ، وَلَوْ أَرَدْنَا نحن مَا عمَّا
فلا تندبْ، فأذنُ الغيرِ لا تُصْغِي لشَكْوَانَا
بل اتبعني لنحفرَ خَنْدقًا بالرَّفشِ، والمعولْ
نُواري فيه مُوتانَا

المعاني، والدلالاتُ الممثِّلةُ لتلك اللّوحةِ

يعاودُ الشاعرُ مجددًا نداءَ الأخوةِ، معاتبًا؛ لأنَّ ما تمَّ من ألمٍ، وما تحقَّقَ من مأساةٍ، إنَّما تمَّ بإرادةٍ مِنَّا، أو بالأحرى دونَ إرادةٍ من الإنسانِ، تمنعُه أَنْ يَتِمَّ، وهنا يحاولُ الشاعرُ أنْ يرسمَ لوحةً جرافيكيّةً جديدةً، تصور البلاءَ، وقد عمَّ؛ مَا دَفَعَ الشاعرَ إلى النَّهي عنْ النَّدْبِ، والصُّراخِ، بَلْ إنَّه توجَّه إلى أخيه: اتبعني لنحفرَ خندقًا بالرفشِ، والمعولِ لمواراةِ الموتى.

أثرُ الاستعمالِ النحويِّ في تشكيلِ هذه اللّوحةِ الجرافيكيَّةِ

لَقَدْ وظَّف الشاعرُ عدةَ استعمالاتٍ نحويَّةٍ في تشكيلِ تلك اللوحةِ الجرافيكيَّةِ المعبرةِ عن صورةِ أخيه، وهو: يتبعُه لحفرِ خندقٍ بالرَّفشِ، والمعولِ؛ لموارةِ الموتى، **ومن بين هذه الاستعمالات النحويَّةِ:**

– تَوظيفُ دلالةِ الأفعالِ الماضيةِ في إفادةِ التحقق:

تدلُّ الأفعالُ الماضيةُ على الثباتِ، والانتهاءِ، والتحققِ، بوصفها أفعالًا تشيرُ إلى أمرٍ واقعٍ محققٍ، وقد جاءَ ذلك في قوله(**تمَّ/ عمَّ**)، وهما فعلان مزيدان

بالتضعيف؛ تكثيرًا للدِّلالةِ، وقد ساعدَ توظيفُ هذه الأفعالِ الماضيةِ الدَّالةِ على التحققِ في رسْمِ اللَّوحةِ الجرافيكيَّةِ، التي" تشيرُ إلى القوةِ التدميريةِ التي يُحْدِثُها الموتُ على صفحةِ المكانِ"(٣٩). بما يَظْهرُ فيها مِن مأساةٍ، وبلاءٍ.

– تَوظيفُ أداةِ الشَّرطِ غيرِ الجازمة (لَوْ)، حرف امتناع الامتناع

يعدُّ الحرف (**لَوْ**) من أحرفِ الشَرْطٍ غيرِ الجازمةِ، وهو يفيدُ امتناعَ تَحَقُّقِ جَوَابِ الشَّرطِ لامتناعِ تَحَقُّقِ فِعْلِ الشَّرطِ، ويسمى امتناع الامتناع؛ أي امتناع الثاني، لامتناع الأول(٤٠)، يقول سيبويه:" لما كان سيقع، لوقوع غيره"(٤١). وجواب " **لو**" على ثلاثة أنواع: **الأول**: أنْ يكونَ فعلًا ماضيًا مثبتًا، **والثاني**: أنْ يكونَ فعلًا ماضيًا منفيًّا بـ (**ما**)، **والثالث**: أنْ يكون فعلًا مضارعًا منفيًّا بـ (**لَمْ**).

وقد استعملَ الشاعرُ أداةَ الشَّرطِ (**لو**) استعمالًا، يُمهِّدُ لمشهدٍ جرافيكيٍّ بائسٍ؛ ففي المشهدِ نجدُ الدَّمارَ، والخرابَ قد تمَّ، ونجد البلاءَ قد عمَّ؛ **يقول الشاعر**:

أَخِي؛ قَدْ تَمَّ مَا لَوْ لَمْ نَشَأْهُ نَحْنُ مَا تَمَّا

وَقَدْ عَمَّ الْبَلَاءُ، وَلَوْ أَرَدْنَا نَحْنُ مَا عَمَّا

وقد تعاونت الأفعال الماضية (**تمَّ/عمَّ**) مع أداة الشرط (**لو**) في إفادة أنَ كُلَّ مشاهدِ الدَّمارِ، والخرابِ، التي تَمَّت، وكُلّ البلاءِ الذي عمَّ، ما كان ليتحققَ، لو أردْنَا نحن عدمَ تحقُّقِهِ، لكنْ لما امتنعتْ إرادتُنَا في مَنْعِهِ؛ فقدْ وَقَعَ، وهذا الاستعمالُ النحويُّ، قد مهَّد –بهذا المعنى الدَّالِّ على الإخفاق–السياقَ لِرَسْمِ المشهدِ الجرافيكيِّ البائسِ، الذي يُصوِّرُ مشهدَ دعوةِ الشَّاعِرِ أخاه؛ ليتبعه لحفرِ خندقٍ بالرَّفشِ (الجاروف)، والمعولِ؛ لمواراةِ الموتى.

– صيغة "فعيل" تُجْمَعُ على " فعلى"، إذا كانتْ بمعنى مفعول

ذَهَبَ النحاةُ إلى أنَّ الوصفَ الذي يكونُ على وزن "فَعِيل" يجمع على " فِعَال"، وذلك إنْ كانَ بمعنى" فاعل"، صحيح اللام، نحو "كريم وكرام"، وكذلك

يُجْمَعُ على هذا الوزنِ المضاعف منه نحو" شديد وشِدَاد"(٤٢)، وذكر النحاةُ أنَّه إذا كانَ الوصفُ الذي على وزن"فَعِيل" بمعنى المفعول فإنَّه لا يجمع على "فِعَال" بل يجمع على "فعلى" نحو: قتيل وقتلى، وجريح وجرحى(٤٣).

وقد جاءت كلمة (**موتى**) على وزن فعلى، ومفردها (مَيِّت)، وهي بمعنى المفعول؛ أي الذي وقع عليه الموت، وقد كرَّرها الشاعر في هذا النصِّ ستَّ مرَّاتٍ، وقد ختمَ الأجزاءَ الأربعةَ الأولى من النصِّ بكلمة (**موتانا**)، وقد جاءت الجملةُ التي ختم بها الشاعرُ كُلَّ جزءٍ من أجزاءِ النَّصِّ الأربعةِ، **على النحو التالي:**

لنبكي حظ موتانا/ سوى أشباح موتانا/ سوى أجياف موتانا/ نواري فيه موتانا

وهذا التكرارُ لكلمةِ (**موتانا**) في نهاية كُلِّ جزءٍ من النَّصِّ، فيه إلحاحٌ من الشاعرِ، لإشاعةِ نتيجةِ الحربِ، والدَّمارِ، الذي خلَّف القتلى، والموتى، وقدْ ساعدتْ الصيغةُ الصرفيَّةُ (**فعلى**) هنا، في رَسْمِ اللوحاتِ الجرافيكيَّةِ الأربع، الأولى من النصِّ، فأعطتْ لتلك اللوحاتِ صبغةَ الموتِ، والدَّمارِ، والفناءِ؛ الأمرُ الذي انعكسَ على المتلقي على مستوى التعايشِ، معَ تلك المشاهدِ الجرافيكيّةِ المؤثرةِ، والاندماجِ في الحالةِ الجزينةِ، التي رسمهَا الشاعرُ.

اللّوحةُ الجرافيكيَّةُ الخامسةُ
في مشهدٍ جرافيكيٍّ بائسٍ، يتبعُه أخوهُ لحفرِ خندقٍ آخر
لموارةِ الأحياءِ

تقولُ الأبياتُ:

أَخِي، مَنْ نحن؟ لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جارُ
إذَا نمنَا، إذا قُمنَا، رِدانا الخزيُ والعارُ
لقد خَمَّت بنَا الدُّنيا كمَا خَمَّتْ بموتانَا

فهَات الرَّفشَ، واتبعني لنحفرَ خندقًا آخر

نواري فيه أحيانًا...

المعاني، والدِّلالاتُ الممثِّلةُ لتلك اللوحةِ

في الجزءِ الأخيرِ من القصيدةِ يبلغُ الألمُ غايته؛ فيقدَّم الشاعرُ تساؤلاتٍ مؤلمةٍ، وإجاباتٍ مفزعةٍ، فلقد تساءلَ: **من نحن؟** وكانت الإجابة سريعة: **لا وطن، ولا أهل، ولا دار**، فوظَّف الشاعرُ (اللاءات الثلاث) التي تجسدُ دلالةَ الغيابِ، والفقدِ، والأفول، واليأس.

أثرُ الاستعمالِ النحويِّ في تشكيلِ هذه اللوحةِ الجرافيكيّةِ

لَقَدْ وظَّف الشاعرُ عدةَ استعمالاتٍ نحويّةٍ في تشكيلِ لوحةٍ جرافيكيّةٍ، تُعبِّرُ عن المأساةِ في قمتِها، فيرسم صورةً بائسةً، ومشهدًا جرافيكيًّا مؤلمًا، يظهرُ فيه: أخوهُ يتبعهُ لحفرِ خندق آخر لموارةِ الأحياءِ. **ومن بين هذه الاستعمالات النحويَّةِ:**

ـ تكرارُ أسلوبِ النداءِ محذوفِ الأداةِ

كرَّر الشاعرُ أسلوبَ النداءِ في قوله: (**أخي**)، للمرةِ الخامسةِ على التوالي، وتكرارُ أسلوبِ النداءِ في كُلِّ أجزاءِ النصِّ، إنَّما يمثلُ دلالةً لغويةً، تكشفُ عن إلحاحٍ من الشاعرِ لمناداةِ المخاطبِ، ودعوته مرةً بعد مرةٍ؛ للوقوفِ بخشوعٍ، وبكاءٍ أمامَ مشاهدِ الدَّمارِ، وصورِ القتلى، ومَا خلَّفتْه الحربُ من مأساةٍ في الحجرِ، والبشرِ. وتكرارُ توظيفِ أسلوبِ النداءِ هنا، مع إضافةِ المنادى إلى ضميرِ المتكلمِ في قوله: (**أخي**)، هو ما تشيرُ إليه بعضُ التحليلاتِ الجماليّةِ في النصِّ الشعريِّ" بتفعيلِ التّجربةِ الخاصةِ بالتجربةِ العامةِ"(٤٤).

وقد مثَّل تكرارُ النداءِ في كُلِّ جزءٍ من أجزاءِ النصِّ دعوةً من الشاعر للمخاطب (= الأخ في الإنسانية)؛ للانتقالِ إلى الوقوفِ أمامَ لوحةٍ جرافيكيّةٍ جديدةٍ، تكشفُ عن مشهدٍ من مشاهدِ المأساةِ؛ وصولاً إلى اللّوحةِ الجرافيكيّةِ

الأخيرةِ، التي عبَّر فيها الشاعرُ عن أنَّ الخلاصَ، إنَّما يكونُ بمواراةِ الأحياء، بعد مواراةِ الموتى؛ إشعارًا بأنَّ اليأسَ قد بلغَ منتاه، فأولى بالأحياءِ الدفنُ، وهذه اللوحةُ الأخيرةُ تُعبِّرُ عن تصاعدِ التصويرِ الجرافيكيِّ المؤثرِ؛ وصولاً إلى المأساةِ في قمتها، وأَوْجِ ألمِها، وفجعتِها.

ـ استعمالُ أسلوبِ الاستفهامِ، والنفي

لقد وظَّف الشاعرُ تركيبَ الاستفهامِ، والنَّفي في قوله:

أَخِي، مَنْ نحن؟ لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جارُ

وذلك للتعبيرِ عن حالةٍ شعوريةٍ نفسيةٍ، تستدعي دلالاتِ اليأسِ، وقد شكَّل هذا الاستفهامُ دلالةَ الخطابِ الاستنكاريِّ التَّعجبيّ؛ فالاستفهامُ هنا، عن الذَّاتِ، التي انْمحَتْ بفعلِ الخوف، والفزعِ، والموتِ؛ لذلك جاءَ النَّفي بـ (لا) النافية، في تكرارٍ، يُفصحُ عن حالةِ الغيابِ، والتلاشي. وتدخلُ (لا) النافية على الأفعال، والأسماء، وقد دخلت (لا) النافية على الأسماء (**وطن / أهل / دار**)، وقدْ أفادتْ بيانَ المأساةِ التي حلَّتْ بهم، بفعلِ الحربِ؛ فَلَمْ يعُدْ لهم وطنٌ، و لمْ يبقَ لهم أهلٌ، ولا دارٌ يسكنونها، وقدْ ساعدَ النَّفيُ على تحقيقِ مقصدِ الشَّاعرِ؛ فالنَّفيُ يرتبطُ باستعمالِ المعاني في سياقاتٍ تركيبيَّةٍ؛ بحيث يتمُّ تجريدُ الجملِ من حكمِ الوجودِ، والإمكان([٤٥]).

ـ إطالةُ تركيبِ الجملةِ بالتكرارِ، والعطفِ، والشَّرطِ

لقدْ أطالَ الشاعرُ تركيبَ الجملةِ بفعلِ مُركَّباتِ العطفِ، والتكرارِ، والشَّرطِ، **وذلك في قوله:**

لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جارُ

إذَا نمنَا، إذا قُمنَا، رِدانا الخزيُ والعارُ

وإطالةُ تركيبِ الجملةِ هنا، يعبرُ عن دلالةٍ زمنيةٍ ممتدةٍ في الحركةِ النفسيّةِ، المتمثلةِ في الحزنِ، والخوفِ، والإحباطِ، واليأسِ، وقد ساعدَ في ذلك استعمالُ (**لا**) النافية الدَّاخِلة على المكان: (**لا وطنٌ/ لا أهلٌ/ لا دارٌ**)، واستعمالُ ظرفِ الزَّمانِ الشَّرطيِّ (**إذَا**) المتبوعِ بحالتي (**النوم/ والقيام**)، وهذا يُصوِّرُ المأساةَ الممتدةَ مكانًا، وزمانًا، ويترجمُ عن الحركةِ النفسيةِ عند الشاعرِ، على مستوى الزَّمانِ، والمكانِ، والحدثِ، وصولاً إلى ثلاثيةِ الجرحِ، والألمِ (**لا وطن ولا أهل ولا دار**)، وثنائيةُ اليأسِ، والخزي: (**إذَا نمنَا، إذَا قُمنَا ردانا الخزيُ والعارُ**)، وكاشفًا في الوقتِ ذاتِه عن ارتباطِ الشاعرِ بوطنه، وأهله، وداره.

ـ استعمالُ عارضِ التقديمِ، والتأخيرِ بين المبتدأ، والخبر

فقد قدَّم الشاعرُ الخبرَ على المبتدأ في قوله:

إذَا نمنَا، إذا قُمنَا، ردانا الخزيُ والعارُ

وأصلُ الكلامِ:" **الخزيُ، والعَارُ ردانَا**"؛ أي: رداؤنا، وقدْ حذفَ الهمزةَ؛ تسهيلاً. وقدْ قدَّمَ الشاعرُ الخبرَ (**ردانا**)، على المبتدأ (**الخزي، والعار**)، ودلالةُ هذا التقديمِ للخبرِ ترسيخُ مشهديّةٍ جرافيكيّةٍ بائسةٍ، يرتدي فيها الناسُ الخزيَ، والعارَ، وهي –لا شكَّ– لوحةٌ جرافيكيَّةٌ تخيليّةٌ، افترضَها الشاعرُ بوصفِهَا صورةً جرافيكيّةً ترتسمُ في وجدانِ المتلقي، وعقلِهِ، كأنَّها لوحةٌ مشهديةٌ واقعيةٌ، بفعلِ المأساةِ التي تحققتْ. هُنَالِكَ يصلُ المشهدُ الجرافيكيُّ الحزينُ إلى قمةِ المأساةِ، فلمْ يَعُدْ واقعيًّا في أبعادِ اللوحةِ المشهديَّةِ الجرافيكيَّةِ سوى مشهدِ مواراةِ الأحياءِ، بعد مشهدِ مواراة الموتي، وذلك بفعلِ مَا وصلتْ إليه الذاتُ من خزي، وعار، وألم.

ـ إفَادةُ "الباءِ" معنَى الإلْصَاق:

ذَهَبَ النحاةُ إلى أنَّ أصلَ معنى حرفِ الجرِّ الباءِ، هو الإلصاقُ؛ يقولُ سيبويه:" وباءُ الجرِّ إنَّما هي للإلزَاق، والاختلاطِ، وذلك قولك: خرجتُ بزيدٍ ودخلتُ بهِ، وضربتُه بالسَّوطِ: ألزقت ضَرْبَك إيَّاه بالسَّوطِ"(٤٦). وقولُ سيبويه:" للإلزاق" أي "للإلصاق". وقد استعملَ الشاعرُ" **الباء**" للإلصاق، في قوله: **غَمَّتْ بِنَا الدُّنيَا**. وقدْ

أحْدَثَ ذلك تأطيرًا جماليًّا للَّوحةِ الجرافيكيَّةِ، يُفْصِحُ عنْ حالةِ اليأسِ، والألمِ، الذي جعلَ "**الخمَّ، والنَّتَنَ**" قدْ التصقَ بالأحياءِ، كما التصقَ بالموتى.

وهكذا؛ أنهى الشاعرُ لوحاتِهِ الجرافيكيّةِ الخمس، التي وظَّف فيها الاستعمالاتِ النحويَّةَ، بهذه اللوحةِ الجرفيكيّةِ، التي وصلَ إليها الشاعرُ، للتعبيرِ عنْ أنَّ التلاشي، والفناءَ، ومواراةَ الأحياءِ، كما توارى الموتى، هو سبيلُ الخلاصِ، مِنْ مشاهدِ الدَّمارِ، والجوعِ، والخرابِ.

نتائجُ البحثِ

لقدْ توصَّلتْ هذه الدِّراسةُ إلى عدةِ نتائج، منها:

أولًا: أنَّ قدرةَ ميخائيل نعيمة في تشكيلِ الخطابِ اللغويِّ الجرافيكيِّ، قد وقفَ وراءَها دقةٌ في الاستعمالِ النحويِّ التركيبيِّ، ومقدرةٌ في توظيفِ عناصرِ اللغةِ، وأساليبها، وأدواتِها الحيَّةِ في رسمِ تلك اللوحاتِ الجرافيكيّةِ المؤثرةِ.

ثانيًا: التأكيدُ على أَهَميّةِ الاستعمالِ النَّحويِّ فِي تشكيلِ الخطابِ اللغويِّ الجرافيكيِّ فِي لُغَةِ الشِّعرِ؛ إذْ إنَّ الشَّاعرَ فِي سبيلِ التأثيرِ في المتلقي، يُعَوِّلُ عَلَى الاستعمالاتِ النَّحويَّةِ دَاخِلَ التَّركِيبِ فِي رَسْمِ لوحاتٍ جرافيكيّةٍ مشهديّةٍ دالَّةٍ.

ثالثًا: أنَّ الاستعمالَ النحويِّ، له أثرٌ عميقٌ في تمكينِ الشاعرِ من صُنعِ التشكيلاتِ الجرافيكيّةِ، التي تحققُ غاياتِه، وتُتَرْجِمُ عاطفتَه؛ فالاستعمالُ النحويُّ يُسْهِمُ بشكلٍ واضحٍ في التعبيرِ عن الدلالاتِ المقصودةِ في لغةِ الخطابِ الشعريِّ، بوصفِهِ خطابًا تصويريًّا، ينتجه مبدعٌ، ويهدفُ من خلالِه ترسيخَ المعاني في وجدانِ المتلقي، من خلالِ التشكيلِ الجرافيكيِّ.

رابعًا: نجحَ الشاعرُ المهاجريُّ ميخائيل نعيمة، في توظيفِ الاستعمالِ النحويِّ، وعناصرِ اللغةِ في رَسْمِ لوحاتٍ جرافيكيّةٍ، تُعبِّرُ عنْ المأساةِ، والذُّهولِ، والدَّهشةِ،

والخشوعِ أمامَ مشاهدِ الدَّمارِ، وصورِ الضحايَا، واصفًا الألَمَ المسيطرَ على الـنَّفسِ، أمامَ مواقفِ القتلِ، حاملًا في صدره جراحًا لا تندمل.

خامسًا: اكتسبَ نصُّ "**أخي**"، موضوعُ البحثِ أهميتَـهُ مِـنْ خطابـهِ اللُّغـويِّ المشهديِّ، وتراكِيبِهِ النَّحويِّةِ الدَّالَّةِ، ومِنْ عاطفةٍ شعوريةٍ متضامنة، ومـن سـياقه التاريخيِّ، الذي رصدَ أبعادَ المأساةِ، التي حلَّتْ على الإنسانِ، في أعقـاب الحـرب العالميّةِ الثانيةِ، ومَا خلَّفتْه من مشاهد دمارٍ، وخراب، آثـرَ الشـاعرُ أَنْ يوظِّـفَ الاستعمالاتِ النحويّةَ، في رَسْمِ لوحاتِها الجرافيكيّةِ المؤثرةِ بعيدًا عن لغةِ الخطابـةِ الشعريّةِ.

سادسًا: أَمْكنَ تقسيمُ النصِّ، على مستوى التشكيلِ اللغويِّ الجرافيكيِّ، إلى خمـسِ لوحَاتٍ جرافيكيّةٍ، تمثلُ كُلُّ لوحةٍ مشهدًا جرافيكيًّا، يصور جانبًا من أبعادِ المأساةِ، وذلك عبرَ تراكيب اللغةِ، واستعمالات التركيبِ النحويِّ، وقدْ تعاونـتْ تلـك اللَّوحاتُ الجرافيكيَّةُ الخمس، في التعبيرِ في إنتاجِ الدِّلالةِ الكُليَّة للنصِّ.

سابعًا: نجحَ الشاعرُ في استعمال الأساليب النحوية، مثل: النداء؛ والشرطِ، والأمرِ، والنهي، والاستفهامِ، في رَسْمِ اللَّوحاتِ الجرافيكيّةِ المشهديّةِ، التي تصورُ المأساةَ في أبعادِها، ومستوياتها.

ثامنًا: استعملَ الشاعرُ الجملةَ الفعليّةَ، بما يحققُ الحركةَ المشـهديّةَ، ويمـنحُ المشهدَ الجرافيكيَّ نوعًا من الحيويّة، والنبضِ الشاخص، أمامَ المتلقي، ويعززُ مشهديّةَ اللّوحةِ الجرافيكيّةِ، في تتابعٍ حركيٍّ مصورٍ، يمكنُ تخيُّلُـه بسـهولة، بـلْ يمكـنُ استحضارُه أمامَ عينِ المخاطبِ، فتترسخ معانيه المؤلمةُ في وجدانـهِ. وهـذا بفعـلِ الاستعمال النحويِّ للجملةِ الفعليّةِ، بأفعالها الدالَّةِ على الحركةِ، والصورةِ معًا.

تاسعًا: حقَّقَ الشاعر ميخائيل نعيمة، من خلالِ التكرارِ التركيبيّ المتوازي، والمماثلِ دلالاتٍ واضحةً، تتمثل في إلحاحِ الشاعرِ لتكريسِ صورٍ جرافيكيةٍ جديدةٍ، وَفْـقَ تركيبٍ نحويٍّ متماثلٍ؛ لتأكيدِ تلك الصورِ الجرافيكيّةِ أمامَ عينِ المخاطـبِ، كـي تستقرَ تلك المشاهدُ الجرافيكيّةُ المؤلمةُ في وجدانهِ.

المصادر والمراجع

١. الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر): د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م.

٢. أبنية الأسماء، والأفعال والمصادر: ابن القطاع الصقلي، تحقيق: أحمد محمد عبد الدايم، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٩م.

٣. اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث: د. سامي عبابنة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.

٤. الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي، تحقيق: سعيد المندوب، دار الفكر، لبنان، ط١، ١٤١٦ه.

٥. أدبنا، وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية: جورج صيدح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٤م.

٦. ارتشاف الضَّرب: أبو حيَّان الأندلسي، تحقيق: رجب عثمان، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٨م، ط١.

٧. الأزهية في علم الحروف: علي الهروي، تحقيق: عبد المعين الملوحي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط٢، (١٤٠١ه).

٨. استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية: عبد الهادي الشهري، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط١، ٢٠٠٣م.

٩. الأشباه والنظائر في النحو: جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٤٢٠ه.

١٠. الأصول في النحو: أبو بكر السراج، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤١٧ه.

١١. تداولية الخطاب، واستراتيجية التواصل اللغوي في الخطاب الديني: أحلام عمره، رسالة جامعية، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١٨م.
١٢. تداولية النفي، والإثبات في اللغة العربية: محمد عدناني، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، ٢٠١٥م، العدد (٢).
١٣. التصريح على التوضيح: خالد الأزهري، تحقيق: إسماعيل عبد الجواد عبد الغني، وأحمد السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة.
١٤. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة: أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م.
١٥. جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجا: د. يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
١٦. الجنى الداني في حروف المعاني: الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ.
١٧. حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك: محمد بن علي الصبان، تحقيق: مصطفى أحمد، دار الفكر، بيروت، د.ت.
١٨. حداثة السؤال: محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٨م.
١٩. الخطاب الشعري الحداثوي، والصورة الفنية: عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٩م.
٢٠. درجة فاعلية التصميم الجرافيكي للإعلانات التلفزيونية التجارية في التأثير على المستهلك المستهدف، قناة التلفزيون الأردني أنموذجا: رسالة

ماجستير، إعداد: سيرينا عاشق محمد، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠٢٠م.

٢١. ديوان أبي تمَّام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

٢٢. ديوان همس الجفون: ميخائيل نعيمة، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط٦، ٢٠٠٤م.

٢٣. شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك: ابن الناظم، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٤. شرح المفصل: موفق الدين بن علي بن يعيش النحوي (ت٦٤٣هـ)، عنيت بطبعه ونشره إدارة الطباعة المنيرية، مصر، لصاحبها: محمد منير الدمشقي، صححه وعلق عليه، جماعة من علماء الأزهر، (د.ت).

٢٥. الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية: إحسان عباس، ومحمد نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٥٧م.

٢٦. قراءة النص، قراءة العالم، دراسة في البنية: د. كمال أبو ديب، مقال منشور بجريدة الأقلام، ١٩٨٦م.

٢٧. الكتاب: أبو عثمان بشر بن قنبر سيبويه (ت١٨٠هـ)، تحقيق: الشيخ عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط٣، (١٤٠٨هـ/١٩٨٨م).

٢٨. لسان العرب: جمال الدين بن منظور (ت ٧١١هـ)، حققه: اليازجي، وجماعة من اللغويين، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.

٢٩. مداخل النقد الأدبي الحديث: د. محمد حسن عبد الله، الدار المصرية السعودية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٣٠. مدخل إلى النقد الأدبي عند العرب، الشعر وقضاياه، د. محمد حسن عبد الله، د.ت.

٣١. المسألة الثقافية: محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، سنة ١٩٩٤م.

٣٢. معاني الحروف: الرماني، تحقيق: عبد الفتاح شلبي، دار الشروق، جدة، ١٩٨١م، ط٢.

٣٣. معاني القرآن: أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء (ت ٢٠٧ه)، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط٣، (١٤٠٣ه/١٩٨٣م).

٣٤. معاني النحو: فاضل السامرائي، دار الفكر، عمَّان، ط١، ٢٠٠٠م.

٣٥. معجم الأدباء من العصر الجاهلي، حتى سنة ٢٠٠٢م: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٣٣م.

٣٦. المعنى في البلاغة العربية: حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٨.

٣٧. المغامرة الجمالية في النص الشعري: د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، د.ط، ٢٠٠٨م.

٣٨. المقتضب: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.

٣٩. النحو الوافي: عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت.

الهوامش والإحالات :

(١) ميخائيل نعيمة، أديبٌ، وشاعرٌ، ومفكرٌ، ومسرحيٌّ، لبنانيٌّ، دعَا إلى تجديد الشعر العربي، وبثَّ فيه روحًا جديدةً، ولدَ في لبنان عام ١٨٨٩م، وأكملَ تعليمه، ثُمَّ سافرَ إلى روسيا عام ١٩٠٦م، واطلع على الأدب الروسي، ثم هاجر إلى أمريكا، عام ١٩١٢م، ونشر أول ديوان له، بعنوان" فجرُ الأملِ بعد ليلِ اليأسِ، عام ١٩١٣م، وأسس عام ١٩٢٠م، مع جبران خليل جبران، وبعض شعراء المهاجر الرابطة القلمية، ثم عادَ إلى لبنان، وأكملَ مسيرته الأدبية، إلى أن توفي عام ١٩٨٨م. من أهم أعماله الشعرية، مجموعته الشعرية" همس الجفون"، صدرت في بيروت ١٩٤٥م، وله أعمال مسرحية، منها: الأباء والبنون ١٩١٧م، ومسرحية" أيوب" ١٩٦٧م، وله أعمال روائية، ومؤلفات نقدية أخرى. ينظر في ذلك: معجم الأدباء من العصر الجاهلي، حتى سنة ٢٠٠٢م: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٣٣م، جـ ٣٠٨/٦. وينظر أيضا: الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية: إحسان عباس، ومحمد نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٥٧م، ص ١٤-١٥. وينظر: أدبنا، وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية: جورج صيدح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٤م، ص (٧٢).

(٢) ينظر: لسان العرب: جمال الدين بن منظور (ت ٧١١ه)، حققه: اليازجي، وجماعة من اللغويين، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤ه، جـ٣٥٦/١١، وما بعدها.

(٣) تداولية الخطاب، واستراتيجية التواصل اللغوي في الخطاب الديني: أحلام عمره، رسالة جامعية، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١٨م، ص (١٢).

(٤) ينظر: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية: عبد الهادي الشهري، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط١، ٢٠٠٣م، ص (٣٨).

(٥) درجة فاعلية التصميم الجرافيكي للإعلانات التلفزيونية التجارية في التأثير على المستهلك المستهدف، قناة التلفزيون الأردني أنموذجا: رسالة ماجستير، إعداد: سيرينا عاشق محمد، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠٢٠م، ص (٦).

(٦) مداخل النقد الأدبي الحديث: د. محمد حسن عبدالله، الدار المصرية السعودية، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص (١٩).

(٧) الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر): د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م، ص (٢٧).
(٨) درجة فاعلية التصميم الجرافيكي للإعلانات التلفزيونية التجارية في التأثير على المستهلك المستهدف: ص (٥).
(٩) مدخل إلى النقد الأدبي عند العرب، الشعر وقضاياه، د. محمد حسن عبدالله، د.ت، ص (١١).
(١٠) درجة فاعلية التصميم الجرافيكي للإعلانات التلفزيونية التجارية في التأثير على المستهلك المستهدف: ص (٥).
(١١) المعنى في البلاغة العربية: حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٨، ص١٥٩.
(١٢) الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر): ص (١٠).
(١٣) الخطاب الشعري الحداثوي، والصورة الفنية: عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٩م، ص (١٨٦).
(١٤) الثابت والمتحول، صدمة الحداثة: أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، ص (١٦).
(١٥) مداخل النقد الأدبي الحديث: ص (٢٧).
(١٦) ديوان أبي تمَّام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٤ه/١٩٩٤م، جـ١/٣٣٢.
(١٧) ديوان همس الجفون: ميخائيل نعيمة، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط٦، ٢٠٠٤م، ص ١٢-١٣.
(١٨) حداثة السؤال: محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٨م، ص (٥).
(١٩) النحو الوافي: عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت، جـ١/٤.
(٢٠) ارتشاف الضَّرب: أبو حيَّان الأندلسي، تحقيق: رجب عثمان، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٨م، ط١، ص (٢١٧٩).
(٢١) اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث: د. سامي عبابنة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م، ص (٢٤١).
(٢٢) شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك: ابن الناظم، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص (٣٠١).
(٢٣) معاني الحروف: الرماني، تحقيق: عبد الفتاح شلبي، دار الشروق، جدة، ١٩٨١م، ط٢، ص (١١٧).

(٢٤) معاني النحو: فاضل السامرائي، دار الفكر، عمَّان، ط١، ٢٠٠٠م، جـ٣/١٧٦.

(٢٥) المسألة الثقافية: محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية،، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م، ص ٢١٣.

(٢٦) ينظر: معاني القرآن: أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء (ت ٢٠٧هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط٣، (١٤٠٣/١٩٨٣م)، جـ٢/٥١. والتصريح على التوضيح: خالد الأزهري، تحقيق: إسماعيل عبد الجواد عبد الغني، وأحمد السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة جـ٣/١٦. والجنى الداني في حروف المعاني: الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ: ص (٢٤٨).

(٢٧) سورة طه: آية (٧١).

(٢٨) سورة الشورى: آية (٢٥).

(٢٩) سورة يوسف: آية (٩٦).

(٣٠) الكتاب: أبو عثمان بشر بن قنبر سيبويه (ت١٨٠هـ)، تحقيق: الشيخ عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط٣، (١٤٠٨/١٩٨٨م) جـ٤/٢٣٠.

(٣١) ينظر: الأزهية في علم الحروف: علي الهروي، تحقيق: عبد المعين الملوحي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط٢، (١٤٠١هـ)، ص (٢٧٥)، وما بعدها. وينظر أيضا: والجنى الداني في حروف المعاني: الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ ص (٤٧٦) وما بعدها. وحاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك: محمد بن علي الصبان، تحقيق: مصطفى أحمد، دار الفكر، بيروت، د.ت، جـ٢/٢٢٩.

(٣٢) قراءة النص، قراءة العالم، دراسة في البنية: د. كمال أبو ديب، مقال منشور بجريدة الأقلام، ١٩٨٦م، ص (٥٦).

(٣٣) ينظر: الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي، تحقيق: سعيد المندوب، دار الفكر، لبنان، ط١، ١٤١٦هـ، جـ٢/١٥٥. والأشباه والنظائر في النحو: جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ، جـ٢/٢١٥.

(٣٤) ينظر: الإتقان في علوم القرآن: جـ٢/١٥٥. والأشباه والنظائر في النحو: جـ٢/٢١٥.

(٣٥) سورة الضحى: آية (٣).

(٣٦) انظر: المقتضب: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، جـ٣/١٧٤، وشرح المفصل: موفق الدين بن علي بن يعيش النحوي (ت٦٤٣هـ)، عنيت بطبعه ونشره إدارة الطباعة المنيرية، مصر، لصاحبها: محمد منير الدمشقي، صححه وعلق عليه، جماعة من علماء الأزهر، (د.ت)، جـ٤/٨٨.

(٣٧) انظر: شرح المفصل: ابن يعيش، جـ٤/٨٥.

(٣٨) انظر: السابق، جـ٤/٨٥.

(٣٩) جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجا: د. يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، ص (٢٣٣).

(٤٠) ينظر: ارتشاف الضرب من لسان العرب: ٥ ٤ـ/١٨٩٨، والتصريح على التوضيح: ٤ـ/٢١٦.

(٤١) الكتاب: جـ٤/٢٢٤.

(٤٢) ينظر: الكتاب: جـ٣/٦٣٤، والأصول في النحو: أبو بكر السراج، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤١٧ه، جـ٣/١٧. وأبنية الأسماء والأفعال والمصادر: ابن القطاع الصقلي، تحقيق: أحمد محمد عبد الدايم، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٩م، ص (٢٧٦).

(٤٣) ينظر: الكتاب، جـ٣/٦٤٧. الأصول في النحو: أبو بكر السراج: جـ٣/١٩.

(٤٤) المغامرة الجمالية في النص الشعري: د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، د.ط، ٢٠٨٨م، ص (٢٤).

(٤٥) ينظر: تداولية النفي، والإثبات في اللغة العربية: محمد عدناني، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، ٢٠١٥م، العدد (٢)، ص (٢٢٩).

(٤٦) الكتاب:جـ٤/٢١٧.