قوائم المحتويات متاحة على المجلات الاكاديمية العراقية
مجلة البحوث والدراسات الاسلامية
الصفحة الرئيسية للمجلة: https: //djisrs.dws.gov.iq

دراسة أسلوبية لبني الجمل الفعلية في شعر حلمي سالم

A Stylistic Study of the Structures of Verbal Sentences in the Poetry of Helmi Salem

١ –د.حسين تكتبار فيروزجائي؛ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قم.
٢ – باسمة محمد كاظم؛ طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قم.
٣ – د. مهدي ناصري؛ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة قم.

Keywords

Contemporary Egyptian Poetry

Helmi Salem

Stylistics

Functional Grammar

Sentence Semantics

Abstract

This study develops a stylistic analytical framework centered on the structure of verbal sentences in the poetry of Helmi Salem, aiming to examine how these syntactic structures generate semantic, phonetic, and narrative meanings within the context of contemporary Egyptian poetry. The study addresses the limited scholarly attention devoted to the grammatical structure of verbal sentences as a fundamental component in shaping semantic movement and the textual voice, particularly in the works of a poet whose writings combine modernist aesthetics with social and political concerns. The significance of the study lies in demonstrating that the analysis of verbal sentence structures provides a deeper understanding of the interaction among core grammatical constituents—namely the subject, direct object, adverbial object, circumstantial accusative (*ḥāl*), and adverb of time and place—and their role in constructing events and guiding critical interpretation. The research seeks to identify recurring and distinctive structural patterns in Helmi Salem's poetry and to clarify the contribution of these grammatical elements to meaning-making through a functional grammatical approach that integrates linguistic form with literary content. Employing a descriptive-analytical structural methodology, the study analyzes a selected corpus of poems from different periods of the poet's career, illustrating how the verb functions as the driving force of events and generates spatiotemporal tension. The analysis is grounded in Functional Grammar and contemporary literary criticism. The findings reveal that the structure of the verbal sentence constitutes a central mechanism for producing movement and meaning, as the syntactic relationship among the subject, direct object, adverbial object, and circumstantial expressions directs the progression of events and creates spatiotemporal dynamics that enrich critical interpretation. Furthermore, the placement of these grammatical constituents adds multiple semantic layers, shaping the impact of the verbal action on both the physical and conceptual levels while offering broader interpretive perspectives on the relationship between the poetic subject and the social and political realities reflected in the poems.

* Hossein Taktabar Firouzjaei

Basima Mohammad Kazem

Mahdi Naseri

معلومات المقال

تاريخ المقال:
القبول: ٢٠٢٦/٧/١٤م
الكلمات المفتاحية:
الشعر المصري المعاصر، حلمي سالم، الأسلوبية، النحو الوظيفي، دلالات الجمل.

ملخص

سعت الدراسة إلى بناء إطار تحليلي أسلوبي يركّز على بنية الجمل الفعلية في شعر حلمي سالم، بهدف فهم كيف تُنتج هذه التركيبات الدلالات والانعكاسات الصوتية والسردية داخل منظومة الشعر الحداثي المصري. تتبنّى الدراسة أن مشكلة البحث تكمن في قلة الدراسات التي تعالج التركيب النحوي للجملة الفعلية كعنصر بنائي رئيس في تشكيل الحركة الدلالية والهوية الصوتية للنص، خاصة في شاعر يجمع بين الحداثة والتجربة الاجتماعية والسياسية. وتؤكّد الأهمية على أن تحليل بنية الجمل الفعلية يتيح قراءة أعمق للعلاقة بين العناصر النحوية الأساسية مثل الفاعل والمفعول به والمفعول فيه والحال والظرف، وكيفية توظيفها في بناء الحدث وتوجيه التلقي النقدي. يسعى البحث إلى كشف أنماط بنيوية متكررة ومختلفة في شعر حلمي سالم، وتحديد أدوار هذه العناصر في صناعة المعنى، وتقديم إطار يحلل النصوص من منظور نحوي وظيفي يربط الشكل بالمضمون. وذلك عبر منهج وصفي-تحليلي بنيوي يركّز على وحدات الجملة الفعلية ومكوّناتها الأساسية، تطبيقاً لإطار يركّز على الفاعل والمفعول به والمفعول فيه والحال والظرف. طبقت هذه القاعدة على عيّنة منتقاة من قصائد حلمي سالم من فترات زمنية مختلفة، مع توثيق أمثلة تُظهر كيف يتحول الفعل إلى محرك الحدث وتوليد توتر زماني-مكاني. يقوم التحليل على أسس النحو الوظيفي ونظرية القراءة النقدية المعاصرة. تشير النتائج إلي أن بنية الجملة الفعلية تشكل محركاً بارزاً للحركة والدلالة، حيث يربط التسلسل بين الفاعل والمفعول به والمفعول فيه والحال وجهة الحدث ويولّد توتراً زمنياً-مكانياً يفتح آفاق التلقي النقدي. المفعول به والمفعول فيه والحال تضاف إليها طبقات دلالية عبر مواقعها في الجملة، فتحدد أثر الفعل في الكيان المادي والذهنّي وتفتح آفاق تفسيرية حول الروابط بين الفاعل والواقع الاجتماعي والسياسي المبيّن في القصائد.

١. التمهيد

تسعى هذه المقالة إلى تقديم إطار تحليلي أسلوبي يركّز على بنية الجمل الفعلية في شعر حلمي سالم، من أجل فهم آليات إنتاج الدلالات والانعكاسات الصوتية والسردية داخل منظومة الشعر الحداثي المصري. يهدف الإطار إلى توضيح كيف تسهم بنية الجملة الفعلية في تشكيل الحركة الشعرية وتوجيه انفتاح القارئ على تعدد القراءات، مع إبراز وظيفة الفاعل والمفعول به والمفعول فيه والحال والظرف كعناصر تأسيسية للمعنى والحدث. تسعى الدراسة أيضاً إلى إبراز العلاقة بين الشكل البنيوي للنص والرسالة النقدية التي يحملها، وكيف تفضي التركيبات النحوية إلى إنتاج صوتية مميزة ونبرة نقدية تندمج مع قضايا الهوية والسلطة والتاريخ في الشعر الحديث.

حلمي سالم هو شاعر وناقد مصري بارز، ولد في عقد الخمسينيات، ارتبط اسمه بجماعات شعرية مؤثّرة مثل جماعة الإضاءة وأهم أعضاء جيل الأصوات، ما جعل صوته الشعري مثالاً على التفاعل العميق بين التجربة الإبداعية والبيئة الاجتماعية. تركّز هذه الدراسة على مقاربة أسلوبية بنائية تعتمد النحو الوظيفي كإطار تفسير يربط بين البنية الشكلية للغة ووظائفها الدلالية. يعنى المنهج بتحليل وحدات الجملة الفعلية كعناصر بنائية مركزية، مع التركيز على الفاعل والمفعول به والمفعول فيه والحال والظرف كمعالم دلالية وتوصيلية للحدث الشعري. تُفهَم الجملة الفعلية هنا بوصفها بنية حركية تقود الحدث وتشكّل الإطار الصوتي والسردي للنص، وليس كمجرد خبر يُساق وراء السرد.

يسعى الإطار إلى كشف كيف يختار الشاعر صيغ الفعل والتراكيب النحوية لاستدعاء الاستعارة والتصوير وتحديد الهوية الصوتية للنص، بما يجعل اللغة أداة إنتاج ولادتين دلاليتين: الحركة والوجود. كما يُراعى في التطبيق استبعاد أي تحليل للأقواس والتركيبات النحوية الخاصة بها كي يبقى التركيز على العناصر الفعليّة الأساسية في تركيب الجملة.

ينطلق هذا البحث من أن البنيات الأسلوبية في شعر حلمي سالم ليست مجرد زخارف لغوية، بل هي آليات بنائية تفتح مساحات قراءة جديدة في النص. تُظهر البنى الأسلوبية كيف يتحول النحو إلى وظيفة سردية وتعبيرية؛ فالتراكيب الفعلية تُنتج صدى صوتيّاً وتؤثِّر في وتيرة التلقي وتوجيهه نحو قضايا الهوية والسلطة والتاريخ. كما تُبرز هذه البنى كيف تُعيد الكلمات ترتيباً دلالياً يخلق تناقضات وتقاطعات بين الفرد والجماعة، وبينه وبين المجتمع والسلطة. تتضمن الدلالات الأسلوبية في هذه الدراسة تفكيكاً لعلاقات الفاعل مع الحدث، وتحديداً كيف تُسهم الحركة الفعلية في تشكيل مناطق التوتر الدلالي وتوليد إيحاءات جسدية ووجودية، مما يجعل اللغة الشعرية أداة نقدية تتيح قراءات متعددة وثرية.

ترتكز أهمية تحليل الجمل الفعلية على أنها توفر نافذة فهم عميقة إلى آليات تشكيل الحدث الشعري والهوية الصوتية للنص. من خلال رصد أنماط بنيوية متكررة ومتفاوتة في شعر حلمي سالم، تُكشف العلاقات بين الفاعل والفعَلية والتأويل المحتمل للحدث، وتُبرز كيفية تحويل الجملة الفعلية إلى محرك للحركة السردية ولإنتاج بناء نقدي حول الواقع الاجتماعي والسياسي. كما تتيح هذه الرؤية النقديةعملاً قارئاً أكثر تمييزاً في قراءة الشاعر، وتفتح آفاق لإعادة قراءة العلاقة بين الشكل والمضمون في الشعر العربي الحديث. وتسعى الدراسة في ختامها إلى توفير إطار جاهز يمكن أن يسهم في أبحاث مستقبلية تجمع بين النحو الوظيفي والبناء السردي في الشعر العربي المعاصر، مع إمكانية توظيفه في دراسات مقارنة على مدارس شعرية أخرى.

١-١. حلمي سالم حياته وأدبه

إنه شاعر وناقد مصري ولد سنة ١٩٥١م يعتبر من ابرز شعراء مصر المعاصرين في السبعينات[١].حصل على ليسانس الصحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة، وهو صحفي بجريدة الأهالي التي تصدر في القاهرة، ومدير تحرير مجلة أدب ونقد الفكرية الثقافية المصرية. ورئيس تحرير مجلة قوس قزح الثقافية المستقلة. حاصل على جائزة التفوق في الآداب للعام ٢٠٠٦ عن مجمل أعماله الأدبية. اتهم بالالحاد بعد قصيدة شرفة ليلى مراد وتم سحب نسخ من الديوان «يُسيء إلى الذات الإلهية». إنه يعتبر من أبرز شعراء مصر في سبعينيات القرن العشرين.حصل على ليسانس الصحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة، وهو صحفي بجريدة الأهالي التي تصدر في القاهرة، ومدير تحرير مجلة أدب ونقد الفكرية

(١) وفاة الشاعر حلمي سالم عن عمر يناهز ٦١ عامًا، بوابة الأهرام، دخل في ٢٨ يوليو ٢٠١٢ نسخة محفوظة ٠٥ مارس ٢٠١٦ على موقع واي باك مشين.

الثقافية المصرية. ورئيس تحرير مجلة قوس قزح الثقافية المستقلة. حاصل على جائزة التفوق في الآداب للعام ٢٠٠٦ عن مجمل أعماله الأدبية. اقترن حلمي سالم بجماعة «إضاءة» الشعرية التي كانت برفقة جماعة «أصوات» من أشهر الكتل الشعرية في السبعينيات، ومن شعرائها حلمي سالم وحسن طلب وجمال القصاص ورفعت سلام وأمجد ريان ومحمود نسيم. حصل على ليسانس الصحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة، وهو صحفي بجريدة الأهالي التي تصدر في القاهرة، ومدير تحرير مجلة أدب ونقد الفكرية الثقافية المصرية. ورئيس تحرير مجلة قوس قزح الثقافية المستقلة. حاصل على جائزة التفوق في الآداب للعام ٢٠٠٦ عن مجمل أعماله الأدبية. اقترن حلمي سالم بجماعة «إضاءة» الشعرية التي كانت برفقة جماعة «أصوات» من أشهر الكتل الشعرية في السبعينيات، ومن شعرائها حلمي سالم وحسن طلب وجمال القصاص ورفعت سلام وأمجد ريان ومحمود نسيم.[١] نشر له في شتاء ٢٠٠٧ بمجلة «إبداع» الفنية القاهرية التي يرأس تحريرها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قصيدة حملت عنوان «شرفة ليلى مراد» كانت قد نشرت سابقا في ديوان شعري بعنوان «الثناء على الضعف». إلا أن رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب أصدر حينها قرارا بسحب نسخ العدد من الأسواق لما رأى بأن بعض ما ورد في القصيدة «يُسيء إلى الذات الإلهية». ليتهمه مجمع البحوث الإسلامية وهو أحد هيئات مؤسسة الأزهر في تقرير خرج عنه بكتابة قصيدة «تحمل إلحاداً وزندقة». ليتعرض لحملة تطالب بما وصف «باستتابته» بعد أن وقع بيان بالأمر نحو مائة شخصية إسلامية، لينتقدها لاحقا مثقفون مصريون واصفين إياها «بحملة تكفيرية وبثقافة الإرهاب»[٢]. وفي أبريل ٢٠٠٨ أصدرت محكمة القضاء الإداري المصرية حكما قضائيا يطالب وزارة الثقافة بعدم منح جائزة التفوق للشاعر حلمي سالم بدعوى «إساءته للذات الإلهية» ليقوم الشيخ يوسف البدري وهو عضو في مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر بعدها بدعوى قضائية ضد وزير الثقافة المصري فاروق حسني والأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة علي أبو شادي مطالبا إياهما بتنفيذ قرار سحب الجائزة التي منحت لحلمي سالم[٣].

٢. بنية الجملة الفعلية في أشعار حلمي سالم

تُعد الجملة أساس كل لغة، لأنها المدخل إلى القواعد الصرفية والنحوية التي تقودنا إلى عالم اللغة. الجملة إمّا تبدأ باسم، فتكون جملة اسمية، وإمّا أن تبدأ بفعل، فتكون جملة فعلية. فالجملة الفعلية هي التي تبدأ بفعل، سواء كان الفعل ماضياً، أو أمراً، أو مضارعاً، وتتكوّن عادة من فعل، وفاعل،

(١) حلمي سالم يستقيل من لجنة الشعر بمصر – جريدة الرياض – تاريخ النشر ١٣ يونيو–٢٠٠٦– تاريخ الوصول ٢١ ديسمبر–٢٠٠٨ "نسخة مؤرشفة". مؤرشف من الأصل في ٢٠١٤-٠٢-٢٤. اطلع عليه بتاريخ ٢٠٢٥-١٢-٢١.

(٢) مثقفون مصريون ينددون بـــ«ثقافة الإرهاب» بعد بيان لإسلاميين يطالب باستتابة شاعر – جريدة الشرق الأوسط – تاريخ النشر ٢٩ أكتوبر–٢٠٠٧– تاريخ الوصول ٢١ ديسمبر–٢٠٠٨

(٣) «لامتناعه» عن سحب جائزة التفوق من الشاعر حلمي سالم..داعية إسلامي يطلب عزل وزير الثقافة المصري فاروق حسني – جريدة الحياة – تاريخ النشر ١ ديسمبر–٢٠٠٨– تاريخ الوصول ٦ يونيو–٢٠٠٩ نسخة محفوظة ٢٧ أبريل ٢٠٢٠ على موقع واي باك مشين.

ومفعول به. من هذا المنطلق، نهدف إلى دراسة هذه العناصر الأساسية للنطق والتعبير: الفاعل، والمفعول به، والمفعول فيه، والحال، لأنها تشكّل الركائز التي تسمح بفهم دور كل عنصر في بناء المعنى وتحديد وظيفة الحدث داخل الجملة.

إلى جانب الفاعل والمفعول به، تتواجد عناصر إضافية تبرز دلالات المكان والزمان والحالة التي يمر بها الفاعل أثناء وقوع الفعل. فأما المفعول فيه فهو ظرف يبيّن مكان حدوث الفعل أو وقت وقوعه، مثل في المكتبة أو يوم الجمعة. وأما الحال فهو تعبير يصف حالة الفاعل أثناء الحدث، غالباً ما يكون اسمًا مع صفته أو جملة وصفية، كما في دخل الطالب ا لفصل وهو مبتسم. بتجميع هذه المكونات معاً، نستطيع تحليل بنية الجملة وتوليد المعنى بدقة أكبر، وفهم كيف تسهم الظروف والحالات في توجيه التلقي وتوضيح العلاقات الدلالية داخل النص.

٢-١. الفاعل

إنّ الفاعل اسم مرفوع أو ما في تفسيره وتأويله، قبله فعل تام أو ما يشبهه، وهذا الاسم هو الذي قام بالفعل، أو أسند إليه الفعل، نحو: «نجح المجتهد». وحكم الفاعل أن يرفع وجوبا، وأن يقع بعد المسند (أي الفعل غالبا)، وأن يكون في الكلام إمّا ظاهرا، نحو: «نجح زيد» وإمّا ضميرا مستترا، نحو: «زيد نجح» أي: نجح «هو». وأنّه يكون في الكلام، وفعله محذوف لقرينة دالّة عليه، كأن تقول: «خليل» في جواب من سألك: «من سافر؟»، وأن يبقى الفعل معه بصيغة الواحد، وإن كان مثنى أو مجموعا، نحو: «جاء الولد» و «جاء الولدان» و «جاء الأولاد» وأن الأصل اتصاله بفعله ثم يأتي بعده المفعول، نحو: «أكرم زيد الضيف»[١]. تشكل الفاعلات في قصائد حلمي سالم جزءًا محوريًا من صياغة تجربته الشعرية، حيث يستثمرها لإبراز الحركة والحيوية، وتعكس الصراعات والتمزقات الإنسانية. من خلال تحليل دلالة الفاعل في أعماله، يمكن للباحثين والقارئين أن يتلمسوا كيفية مروره بين التجارب الفردية والجماعية.

أخطأني {كلُّ} مريديَّ.[٢]/ فلستُ سوى مشغوفٍ بابنةِ شيخٍ،/ من ثمّةَ كنتُ الغوثَ،/ أمهِّدُ ثوبي كي يجلس قربي{الأحبابُ}:/ الطاويّون، بروكلمان، ابنُ الفارض / وأدونيسُ، زنوجُ القرن، الشِّعرُ الحُّر، وبسطاءُ الطائف./ أنكرني {الأهلون} لأني برقعتُ المحبوبةَ بالربِّ/ فحملت {ريحٌ} طيبةٌ فتوايَ لعمَّال بناء القلعة: / كلُّ مكانٍ ليس يؤنّثُ ليس عليه التعويلُ،/ اجتهد {البناءون} وأخذوا الفصَّ:/ الملأ الأعلى أنثى/ وصلاةُ الغائب أنثى/ والسُّورُ المكيّةُ أنثى./ وفحولاتُ الذكر مؤنثةٌ./ شمُّوا رائحتي في النسويين[٣]/ أنا شفتُ الأخلافَ بنومي/ يبنون على عضدي منشأة حتى فُتَّ العَضُد،/ ترنحتُ من الكرخ إلى الباستيل،/ وكان خصومي نوّاب الرب/ ونوّاب الشعب/ ونوّاب الحزبِ/ سأفتح صندوقا وأستّفُ مقتنياتي:/ ديرٌ للرهبان،

(١) يعقوب، إميل (٢٠٠٩). موسوعة النحو والصرف والاعراب. بيروت: دار العلم للملايين، ٨٩٧-٨٩٨.

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٨٥

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٨٦

وأممٌ من دمعٍ، بيتٌ للأوثان،/ النّظامُ، ومصحفُ قرآنٍ، قبرُ دمشقَ، السباحون./ سأقفزُ من حلب إلى طلاب / لأرى صوري فوق صدور الشاباتِ،[١]

تعكس عناصر {كلُّ} و{الأهلون} و{البناءون} و{الأغنيتان} و{واحدةٌ} أدوار فاعلة صريحة أو شبه صريحة ضمن بنية الجملة. فاعل {كلُّ} ليس هو المسيّط الحقيقي على الحدث بل يؤطّر الفاعل العام من مريديه، فيُسهم في ضخّ الإدانة والتعميم: "أخطأني كلّ مريديّ" أي أن اللوم يتوزع على جماعة واسعة، وهو ما يعمّق الإحساس بالخيبة والشكوى من المحيط. أما {الأهلون} ففاعل فعلي في عبارة "أنكرني الأهلون"، وهو يبرز نوراً اجتماعياً منكسَراً يفضي إلى توتّر في علاقة الشاعر بذوي القربى والولاء، ويفتح باباً للتأويل حول ازدواجية التقدير الاجتماعي والرفض الشخصي. في مواضع مثل {البناءون} و{الأغنيتان}، يتبدّى الفاعل كقوة جماعية تقود، تقوّم، وتعيد تشكيل سياق القصيدة، فـ{البناءون} فاعلون صراحة في "اجتهدوا وأخذوا الفصّ" وتُبرز هذه الفاعلية صرامة حضورهم وتأثيرهم على مسار الحدث، بينما {الأغنيتان} كفاعلين جمعية تتلاقى على أشرعةٍ متصارعة وتؤسس لإطار صوتي جماعي يعزز عبر التوازي الصوتي والحركة الإيقاعية منطق القصيدة ورُؤيتها السياسية والفنية. وختاماً، وجود {واحدةٌ} كفاعل في "كي تحصدَ واحدةٌ ميراثَ الريح" يُشيع دافعاً شخصياً أقوى نحو السيطرة والصراع، ويمنح الحدث دفقة ازدواجية بين فردية الفاعل وإرادة الجماعة.

هذه الإحداثيات الفاعلية تُغني قراءة القصيدة باتجاهين: أولاً، تعلّي الصوتية والدرامية عبر توزيع الأفعال على فاعلين متعددين، ما يجعل القصيدة مسرحاً للتحولات في السلطة، الهوية، والعلاقات الاجتماعية؛ فالمتكلم يواجه طيفاً من الجماعات (المريديون، الأحباب، الأهلون، البناءون، الأغنيتان، الواحدة) كراصدٍ أو مشاركٍ في الحدث، لا كيان واحد ثابت. ثانياً، تُبرز هذه الوضعية التأويلية مسألة العلاقة بين "أنا القصيدة" و"أحداث العالم".[٢]

سلمت العمر على عهد[٣]/ أن نعلو عن تقسيم النوعين،/ وأن نتلاقح روحًا في روح وفؤادا بفؤاد./ لما سقط {العهد} سقطت،/ وأسلمت النفس على أمل أن نجترح مثالا للآتين:/ فلا ذكر ولا أنثى/ ولا شهوات تورث صاحبها الذلة،/ لا عري يعطل تاريخ الثوب/ ولا ريق يلوث بالريق وظيفته العلمية/ لما انهار {الأمل} انهرتُ. / وكنتُ دخلت الخية: فضياعي في المكث وفي الترك ضياعي / صار الموت على وجهين فوجه في كسر القارورة[٤]/ والآخر في القارورة./ فتوحدت وأدمنت الصحراء / مضيت أجر فلول الأجنحة./

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٨٧

(٢) عندما تُنسب الأفعال إلى فاعلين ملموسين أو معنويين، تتسع أبعاد المتلقي ليفسر الهوية والعدالة والسلطة والتمثيل، وتُؤطر اللغة بخيوط من الدلالات الاجتماعية والثقافية، كما تُبرز تقنيات التوكيد والتقابل بين فاعل ظاهر وآخر مستتر أو مقول في سياق السرد الشعري.

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٢٦٩

(٤) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٢٧٠

تراءى النبع/ نصوص من عرفانيين/ وكِسرٌ من خبز، قُلَلٌ، وفطيرٌ بلديٌّ./ ذاكرة تصحو وتغيب/ أطباء يلفون الأغلال علي ساقي لكي ينزل / أطفال القسر- إلى صحراء/ قطعت معاوية وشعرته/ في الصحراء تبدي رجل يقترح وظائف أخرى/ للريق وللشفتين والرقبة/ كنت بنيت عقائد قلبي بيدي كما يجدر بعصاميين/ وحين تداعت كاتدرائيات طفرت غجريات من عيني وإبطي / تعلمت وظائف أعضائي وانكشفت عن بدني غُمَّةٌ بدني[١]،

{العهد} كفاعل في جملة "لما سقط {العهد} سقطت"، حيث يُظهر سقوط العهد كحدث يجترّه الراوي إلى انهيار شخصي/ معنوي، ما يوصل بين المدى التاريخي والذاكرة الفردية. أما {الأمل} ففاعل في "لما انهار {الأمل} انهرتُ"، وهو يربط انهيار الأمل بانهيار ذاتي وحضور الراوي كمفعول به من جهة العواطف، مما يعمّق رؤية النص إلى تقاطعات بين التوقعات والواقع. ثالثاً، {الجرسة} في "فاندلعت في قصر- المنتزه {الجرسة}" تفصح عن مكان موضوعي يعمل كفاعل موقوت يعطي الحدث دفعة انفجارٍ وصوتاً تاريخياً، فـ{الجرسة} هنا يضفي صبغة مكانية تشدّ التوتر وتُنشئ سياقاً صادماً يترجم صحن النص إلى صراعٍ داخليٍ وخارجي.

الفاعل اسم مرفوع أو ما في تأويله، قبله فعل تام أو ما يشبهه، وهذا الاسم هو الذي فعل الفعل، أو أسند إليه الفعل، نحو: «فاز المجتهد». وحكم الفاعل أن يرفع وجوبا، وأن يقع بعد المسند (أي الفعل غالبا)، وأن يكون في الكلام إمّا ظاهرا، نحو: «نجح زيد» وإمّا ضميرا مستترا، نحو: «زيد نجح» أي: نجح «هو». وأنّه يكون في الكلام، وفعله محذوف لقرينة دالّة عليه، كأن تقول: «خليل» في جواب من سألك: «من سافر؟»، وأن يبقى الفعل معه بصيغة الواحد، وإن كان مثنى أو مجموعا، نحو: «جاء الولد» و «جاء الولدان» و «جاء الأولاد» وأن الأصل اتصاله بفعله ثم يأتي بعده المفعول، نحو: «أكرم زيد الضيف»[٢].

٢-٢. ائب الفاعل

هو اسم تقدّمه فعل مبنيّ للمجهول أو شبهه، وحلّ محلّ الفاعل بعد حذفه نحو «أكرم الرجل المحمود فعله». ويُحذَفُ الفاعِلُ لأغراضٍ كثيرةٍ، منها: لفظيةٍ، ومنها: معنويةٍ، فمَنِ الأغراضِ اللفظيةِ: كالإيجاز نحو: (وَإِنْ عاقَبْتُمْ فَعاقِبُوا بِمِثْلِ ما عُوقِبْتُمْ بِهِ[٣]) وكإصلاح السّجع نحو «من طابت سريرته حُمِدَت سيرته» وَمِن الأغراض المعنويةِ: شُهرةُ الفاعلِ فَيكونُ ذِكرُهُ حينئذٍ عبثاً، نَحْوُ: خُلق الإنسانُ ضعيفاً. أو الجهلُ بِهِ: فلا يُمكِنُ تَعيينُهُ أو الرغبةُ في إخفائِه على السامعين، نَحْوُ: سُرِقَ البيتُ[٤]. فكما نلاحظ جملة فعلية حذف فيها الفاعل

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٢٧١

(٢) يعقوب، إميل (٢٠٠٩). موسوعة النحو والصرف والاعراب. بيروت: دار العلم للملايين، ٨٩٧-٨٩٨.

(٣) النحل: ١٢٦.

(٤) انظر: الدقر، ١٩٨٦، ص ٦١٠.

وناب عنه نائبه. «يحد»: فعل مضارع مجهول مرفوع لتجرده من النواصب والجوازم.

كانت تشكو الوصوليّينَ والمتلمّظينَ على ضَمّةٍ،/ بينما الفتى المشبوهُ {ضمير هو المستتر في كلمة المشبوه كاسم مفعول نائب فاعل} يمعنُ التحديقَ في أصابعِها/ وهي تبدأ الكونشرتو / ويوجّه العيونَ إلى الخِضر الذي يستريح على/ كاهلِ ساعةَ الغروب./ كقرينةٍ على أن الصوفيِّين يلثمون الخدَّ/ قبل أن يذهبوا إلى المقاصلِ في نشوةِ لاعبِ الشطرنج[٥].

في عبارة الفتى المشبوه، تستخدم صفة المشبوه كاسم مفعول وصف يصف الفتى دون أن يُذكر فاعله الحقيقي؛ أي أن الفاعل غائب وليس مذكوراً صراحةً، ما يوحي بنحو من الإقصاء أو التعويم لجهة محددة وراء صفة الاتهام. هذا الاستخدام يخلق فعلاً معيارياً للقرأ: الفاعل الحقيقي لا يظهر كجهة فردية، وإنما كقوة اجتماعية أو بنية سلطة تقرّ وتوزّع صفة "المشبوه" دون إعلان مُباشر. كذلك بقية الأمثلة مثل "ضمير هو المستتر في كلمة المشبوه كاسم مفعول نائب فاعل" تذكر صراحة وجود كيان فاعل مستتر خلف التسمية، لكنها تبقى ظاهرة نقدية وليست بنية نحوية تقليدية مُحكمة.

ونائب الفاعل اسم تقدّمه فعل مبنيّ للمجهول أو شبهه، وحلّ محلّ الفاعل بعد حذفه نحو «أكرم الرجل المحمود فعله». ويُحذَفُ الفاعِلُ لأغراضٍ كثيرةٍ، منها: لفظيةٍ، ومنها: معنويةٍ، فمَنِ الأغراضِ اللفظيةِ: كالإيجاز نحو: (وَإِنْ عاقَبْتُمْ فَعاقِبُوا بِمِثْلِ ما عُوقِبْتُمْ بِهِ[٢]) وكإصلاح السّجع نحو «من طابت سريرته حُمِدَت سيرته» وَمِن الأغراض المعنويةِ: شُهرةُ الفاعلِ فَيكونُ ذِكرُهُ حينئذٍ عبثاً، نَحْوُ: خُلق الإنسانُ ضعيفاً. أو الجهلُ بِهِ: فلا يُمكِنُ تَعيينُهُ أو الرغبةُ في إخفائِه على السامعين، نَحْوُ: سُرِقَ البيتُ[٣]:

عندي ثلاث إجاباتٍ/ الأولى: لأنكَ رقيعٌ/ الثانية: لأنكَ تبدو مثل أبناء الذَّوات/ الثالثة: لأنكَ مَسوقٌ {ضمير هو المستتر في كلمة المسوق كاسم مفعول نائب فاعل} رغمَ لغوكَ عن الأحرار./ دعنا من السلاسل الليلة وانتبه:/ عينا أخي سوداوان/ فأرجوك، لا تكن مهيمنا هكذا./ سأفرقُ شَعري كنجوم الشُّباك[٤]/ وآتي على شاكلة الأخيار، / ليس لي غرضٌ سوى عريضة الجبين.

"مَسوقٌ" هو اسم مفعول وجملة "أنتَ مَسوقٌ" تقف كخبر لجملة اسمية معلَّق عليها الفاعل المفترض، أي أن الفاعل الحقيقي غير مذكور صراحةً. هنا الفاعل المحذوف (نائب الفاعل) يمثل القوى أو الأسباب التي تقود الشخص إلى التصرفات الموصوفة بـ"المسوق"؛ فهو ليس أداة فعل تُحدّد من قام به، بل كيان اجتماعي/ نفسي يحركه خلف الستار. هذا الاستخدام يضيف طبقة نقدية: يخلط بين الوهم بالاستقلالية والالتزام بنموذج خارج عن الإرادة، فيشير إلى أن الشخص قد يبدو فاعلاً لكنه في الحقيقة مُساقٌ بفعل قوى أو مصالح لا

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١٢٤

(٢) النحل: ١٢٦.

(٣) انظر: الدقر، ١٩٨٦، ص ٦١٠.

(٤) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٢٣

يصرّح بها. بذلك يعمل النائب كمرجع رمزي يوضّح سلطة الشّبه الاجتماعية التي تقود السلوك دون إعلانها صراحة، وهو ما يعمّق نقد البيئة الاجتماعية والسياسية المفسِّرة لسلوك الأفراد.

٢-٣. المفعول فيه

المفعول فيه أو الظرف هو اسم زمان أو مكان، أو اسم عرضت دلالته على أحدهما، أو جرى مجرى الزّمان، وضمّن معنى «في» باطّراد، فاسم الزّمان والمكان نحو «سافر ليلا» و «مشى ميلا».

والذي عرضت دلالته على أحدهما أربعة أشياء:

(١) أسماء العدد المميّزة بالزمان أو المكان نحو «سرت عشرين يوما تسعين ميلا».

(٢) ما أفيد به كلّيّة الزّمان أو المكان، أو جزئيتهما نحو «سرت جميع النّهار كلّ الفرسخ» أو «بعض اليوم نصف ميل».

(٣) ما كان صفة لأحدهما نحو: جلست طويلا من اليوم عندك» والمعنى: جلست زمنا طويلا.

(٤) ما كان مخفوضا بإضافة أحدهما، ثمّ أنيب عنه بعد حذفه، والغالب في النّائب أن يكون مصدرا، وفي المنوب عنه أن يكون زمانا معيّنا لوقت أو لمقدار نحو: «جئتك صلاة العصر» و «انتظرتك جلسة خطيب» ونحو «موعدك مقدم الحجّاج» و «آتيك خفوق النجم».

حكم المفعول فيه النّصب، وناصبه اللّفظ الدّالّ على المعنى الواقع فيه، ولهذا اللّفظ ثلاث حالات:

(إحداها) أن يذكر نحو «سرت بين الصّفين ساعة» وهو الأصل. فناصب «بين وساعة» الفعل المذكور: سرت.

(الثانية) أن يحذف جوازا كقولك «ميلا» أو «ليلا» جوابا لمن قال: كم سرت؟ ومتى سافرت؟.

(الثالثة) أن يحذف وجوبا وذلك في ستّ مسائل: أن يقع:

(١) صفة نحو «رأيت طائرا فوق غصن».

(٢) صلة، نحو «جاءني الذي عندك».

(٣) خبرا نحو «الكتاب أمامك».

(٤) حالا نحو «التمع البرق بين السّحب».

(٥) مشتغلا عنه نحو «يوم الخميس سافرت فيه».

ليس لي أن أشدّ رقابَ الخيول التي جمحت/ وتوارت {وراءَ} السحب./ سأطيلُ احتراقي/ وأبعث {بيني وبينك} هذا الدخان/ كي يصير المكان/ كالسديم، وتبرأ فيك الحياة./ إن من هدأت رأسه وارتضي سكنا في بحيرة،/ والذي مات {داخلَ} معطفه وهو ينهشُ أحشاءه، / والبلادُ التي قد تعود مراوحة للرملِ[1]

ففي جملةِ "أطلَّ عبرَ الجدارِ" يَظهرُ "الجدارُ" كمفعولٍ فيهِ لـعبرَ، ما يضفي على السَّردِ طابعَ العبورِ وتجاوزِ الحدود، ثم يأتيُ "فأبصرَ الأجسادَ تطوفُ في النهرِ" حيثُ "النهرُ" مفعولٌ فيهِ لـ في، وتُحوِّلُ حركةَ الأجسادِ إلى فضاءٍ متحوِّلٍ ومفتوحٍ

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص ٤٤.

يستدعي نقاشاً اجتماعياً وجودياً. كذلك في "سأطيلُ احتراقي وأبعث بيني وبينك هذا الدخان" و"بينِي وبينَكَ" يظهرُ "بيني" و"بينك" كمفعولَيْ فيهِ مركَّبينِ يعكسانُ الارتباطَ الفعليّ والرمزي بينَ المتكلمِ والمستمعِ، في حين أن "هذا الدخان" يكتسي بطابعٍ وجوديٍّ يربطُ الفاصلَ بالذاكرةِ والواقعِ ويرسمُ مكاناً رمزيّاً لا يزالُ قابلاً للظهورِ والتغييرِ. وفي "بحيرةٍ" مع "في بحيرة" يبرزُ "بحيرة" كمفعولٍ فيهِ لـ في، مُعمّقاً حضورَ المكانِ كفضاءٍ تأمليٍّ يَجمعُ بينَ العنفِ والصمتِ والهدوءَ المحتملَ. أما "داخلَ معطفه" فـ "معطفه" هو المفعولُ فيهِ لـ داخلَ، ما يشيعُ إحساساً بالانخراطِ والانعزالِ في آنٍ واحدٍ في إطارٍ من العنفِ والتوهّجِ الوجوديّ.

لم تكن صُدفة أن يحتَكَّ النخيلُ بالنخيل[١]، أو أن تستديرَ الشرفاتُ باتجاه احمرار البلح./ تساءلت: / ماذا ترى {خلفَ} ظهري يا مليحُ ؟ / أجابَ: {خلفَه} سلاحُ المهندسينَ والرماةُ يا مليحةُ./ فلم تكن صدفةً أن تنسابَ جدائلُ مربوطةٌ/ كي ينامَ سوادٌ على بياضٍ،/ أو أن تبكي سيدةُ/ من دِقّةِ الرفاقِ في التصويبِ على السويداء./ وعندما استراح الكفُّ في الكفِّ، كان حمدي غيث يتمتم: / كلُّ حلفائكَ خانوكَ يا ريتشارد؟[٢]/ تساءلت: ما الذي يطير {فوقَ} هامتي؟/ أجابَ: مصحفُ عثمانَ والبحّارةُ المجرّحون./ من هنا:/ لم تكن صُدفةً أن يحتكّ النخيلُ بالنخيلِ،/ وأن يكتبَ البحّارةُ المجرَّحون:/ الصباحُ اسمٌ من أسمائك الفُضلى / والشمسُ ذيلُ ثوبكِ الطويل./ وعندما تسخرُ الجميلاتُ النائماتُ من مبالغاتِ / الاستعارة/ / سوف لن ينظمي الجمر في ركوةٍ./ وسوف تواصل الشرفاتُ استداراتها/ باتجاه احمرار البلح / سيما إذا دارَ كهلٌ {حول} البخورِ والدخان/ وهو ينشدُ للزائرِ الحلو[٣]:/ خَطّوا خطواتٍ سَبْعًا حول الشَّبَّةِ والفاسوخة،/ حتى تثمرَ في الأرض البدرةُ/ وتشبَّ فسيلة/ خَلُّوا مسكنها وردا،/ وملاءَتها أيكا/ وستارةَ غفوتها ظلَّ خميلة/ هي هلّت كي تصنعَ من صحراء الأهل/ حدائقَ ورقاءَ ظليلة».

{خلفَ} ظهري يحدّد مكان الرؤية ويُحوّل سؤال التساؤل إلى اختبار للحدود الشخصية والخصوصية، حيث يترك الفراغ خلف الظهْر مساحة لإيقاع التفتيش والاغتراب. ثم {خلفَه} مع الإسناد إلى سلاح المهندسين والرماة يرفع المسافة إلى مستوى سلطةٍ وأمنٍ حديثٍ، فالمفعول فيه هنا يربط الفعل بالمرجع القريب ويجعل المكان علامةً سياسيةً وعسكرية. أما {فوقَ} هامتي فترسم فضاءً علويًا يعلو صاحبه، وتضيف للدلالة على الخوف من نظرةٍ أو قوى تتجاوز الرأس وتسيطر عليه. وفي موضع {حول} البخور والدخان، يفتح المفعول فيه دائرة مكانية تدلّ على الالتفاف من حول شيء مقدّس أو مدنس في آنٍ واحد، ما يضفي طابعًا شعائريًا وتكثيفًا للصورة. تتكرر هذه البنى المكانية في سياقات مختلفة—حول

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١١٧

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١١٨

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١١٩

الشرفات، حول الشبّة والفاسوخة، حول البلح —فتعطي الحركة النصّية إيقاعًا دائريًا وتدفع القراءة إلى تقصي- حدود المكان كفضاء للسلطة والذاكرة والصور الحسية.(١)

٢-٤. الحال في شعر حلمي سالم

في النحو العربي الحال هو وصف منصوب أو في محلِّ نصب، يُذكَر فَضَلةً في الجملة الفعلية لبيان هيئة صاحبه وقت حدوث الفعل. والحال غالِباً ما يكون اسماً مُنكَّراً، مثل: «عَادَ الرَاكِضُ نَشِيطاً»، حيث الوصف «نَشِيطاً» حال منصوب بالفتحة الظاهرة، ذُكِر لِبيَان هيئة صاحب الحال وهو الفاعل «الرَاكِضُ»، ودائماً ما يأتي الحال بمثابة جواب لجملة استفهامية أداة الاستفهام فيها «كَيف»، فكأنَّ الحال في المثال السابق ذُكِرَ بمثابة جواب للسؤال: «كَيفَ عَادَ الرَاكِضُ»، ويُقال حِينها «نَشِيطاً».(٢)

ففي هذه المدينة يموتُ الإنسانُ **{مغموما}** في القلبِ. وفي القلبِ يأسهُ {وهو يهلك}».(٣)/ أيها الساكن الكلامَ.../ **{ساهرا}** كم كتبتهُ ومحوتُ/ مثلما تكتبُ المياهُ علي الرمل أو تكتب العواصف.(٤)/ إن من هدأت رأسه وارتضي- **سكنا** في بحيرة،/ والذي مات داخلَ معطفه **{وهو ينهشُ}** أحشاءه، / والبلادُ التي قد تعود مراوحة للرملِ(٥)/ **{عابثةً}** في كثيب،/ إن هذا جميعا جُفاءٌ ويذهبُ مثل الزبد.(٦)/ أهلل للخروج،{**فاتحا**} مفاتني علي اتساعها/ لأغوي المدنَ المتشككة.(٧)

يتحكّم الحال في بناء المعنى وتحديد هيئة الفاعل ووقته بوضوح، فكلّ حال يوفّر رؤية فاعليةٍ وجوديةٍ لحالةٍ تُصاحِب الفعل أو الحدث: {مغموما} يصف حالة الإنسان في الموت وهو في المدينة، ما يمنح المشهد بعداً نفسيّاً واجتماعياً معاً، و{وهو يهلك} يضيفُ إضافةً حاليةً تُبيّنُ استمرارَ حالةِ الانهيار واندثارَها في لحظةِ الموت، في حين يُعزّز {ساهرا}، المرتبط بفعل الكتابة والتدبير الذهني، الإيحاء بأن الفاعل يُؤدّي أفعاله وهو في حالةِ يقظةٍ وتأملٍ مستمرين، و{عابثةً} يصفُ حالةَ الرمل/ الكثيب كفاعلٍ مذكورٍ في حالِ الرمل يضفي طابعاً تفكيرياً وجودياً على المكان، كما يشدّد {فاتحا} في مقام الخروج على حالةٍ من الانفتاح والتسامي تُتيحُ لأفكارِ المتكلمِ أن تخترقَ فضاء المدينة وتفتحَ آفاقاً جديدة، وبالمثل يُبرز {وهو ينهشُ} حالةَ المَيتِ وهو يقطِعُ جسدَه من الداخل، كنايةً عن عمقِ العنف والتوتّر الوجودي، وتُضافُ {مغموما} مرةً أُخرى في أوصافٍ لاحقةٍ لتأكيدِ التورّطِ العميقِ في همٍّ فكريٍّ وسياسيٍّ، فالحالُ هنا ليس مجرد وصفٍ لغويٍّ بل أداةٌ سرديةٌ تُفصح عن وضعٍ كيانيٍّ يَربطُ بين العُنصر الشعريّ والبنى الاجتماعية والسياسية، وتُبرزُ أن الهُوية والكلام والذاكرة تتكوّن في ما وراء الأزمان من خلال هيئةِ

(١) باختصار، المفعول فيه هنا ليس مجرد ظرف مكان، بل أداة بنائية تفتح آفاق دلالية تتداخل فيها الرؤية والمراقبة والتأمل والصورة الرمزية.

(٢) مصطفى نحاس الزهران. (١٩٩٧). النحو الأساسي. بيروت: دار الفكر العربي. ص. ٣٣٩

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص ٣٢.

(٤) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص ٤١.

(٥) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٥، ص ٤٤.

(٦) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص ٤٥.

(٧) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص ٥٣– ٥٤.

صاحبِ الحال ووقته، وهو ما يجعل القراءة تتجهُ إلى فهمٍ أقوى لعلاقة الإنسان بالواقع والسلطة والذاكرة في آن واحد.

٢-٥. التمييز في شعر حلمي سالم

التمييز. هو اسمٌ نكرة يذكر تفسيرا للمبهم من ذات أو نسبة، يزيل الإبهام عن المميَّز، فضلة أي: إنه ليس من أصل الجملة الفعلية بمعنى أنّه يمكن حذفه فلا يؤثر على المعنى لكنه يزيل الإبهام مثلاً: اشتريتُ عشرة: جملة مبهمة، عند إضافة كتب إليها سوف يزال الإبهام عنها عندما نقول: اشتريتُ عشرة كتب. والمفسر للمبهم يسمى: تمييزاً وممَيزاً، وتفسيراً ومفسراً. والتمييز يكون على معنى (من)، كما أن الحال تكون على معنى (في). عامل النصب في تمييز الذات هو الاسم المبهم المميز، وفِي تمييز الجملة هو ما فيها من فعل أو شبهه حكمه النصب ويجوز الجر أيضا: ١ – النصب بالفتحة على أنه مفرد وجمع تكسير. ٢ – النصب بالياء على أنه مثنى. ٣ – النصب بالياء على أنه جمع مذكر سالم. ٤ – النصب بالكسرة بدلاً عن الفتحة على أنه جمع مؤنث سالم.

كان الصيف ثقيلَ الوطأةِ/ والموتي أكثر {**تعبا**} تحتَ الشمس من الأحياء./ ورائحةُ العرق تطهر حاشيةَ وجودي/ من عفَنِ الساعاتِ / وتخرجني لوجودٍ أصلبَ {**عودا**} / من قشّ هتافٍ لا ينقطعُ ورايات.[١]/ عربي أنا/ وثيابي غريبة./ والذي بيننا/ حيث تزاد أنت {**احتراسا** – } / لفائفُ تبغٍ وريبة.[٢]

{تعبا} هنا تمييز يبيّن حالة الموتى ويُوضح إلى أي مدى كانت تعبهم أزيد من الأحياء، أي أن "تعبا" يخصّص معنى العبء والعبء الشديد في مقابل الحياة؛ {عودا} في العبارة "وجودٍ أصلبَ {عودا} من قشّ هتافٍ" يبيّن المقارنة ويجعل من وجودٍ أكثر صلابة قياساً إلى قشّ الهتاف، فـ{عوداً} هو المميّز الذي يوضح طبيعة الوجود كشيء أقوى وأدقّ تعبيراً عن الواقع؛ {عذراء} في "فتاةً أعرفها، {عذراء}" يميّز الفتاة بتحديد حالتها الخلقية والاخلاقية، أي أن {عذراء} يقدّم تفسيراً مباشراً لخصوصية الشخص المذكور؛ وأخيراً {احتراسا} في "تزاد أنت {احتراسا}" يوضح الغاية من الإضافة اللفظية ويبيّن أن الزيادة مضافة لغرض الحذر والتحفظ، فـ{احتراسا} تمييز جارٍ يحدّد وظيفة الفعل ويضفي معنىً وظيفياً على سياق العلاقة.

وكما تخرج التحديقةُ من محاجرهم نخرجُ ونهللُ:/ هنا المفازات **أكثر{برّا.}**/ هنا ترقي الذاكرة أعلي الكثيب./ رغائبنا غير الرمال.[٣]/ أشجارها: السدرُ، التوتُ/ الكابتوس، الدفلي، الصفصاف، النارنج،/ النخل..فلا ظلال للأسرار./ أنا لم أجبه علي رسالته {**احتراسا**} / لم أذكره بصرّة المعدن ورائحة الدخان.[٤] / وبغدادُ تعوي معي:/ «يا بلادَ الظّما/ والشجيرات خلفَ

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص ١٣.
(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص ٤٣.
(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٥، ص ٥٣– ٥٤.
(٤) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص ٦٩.

الظما تستريح»/ وبغداد تخفي النزيفَ {حياء}/ وبغداد تسحب أذيالها {خيلاء}/ وتمضي إلي ساحلٍ في المغيب.(١)

{برّا} يبيّن درجة المقصود من كلمة "أكثر" في جملة "هنا المفازات أكثر {برّا}"، فـ{برّا} هو التمييز الذي يوضح المقصود من الزيادة كصفة أو قيمة تتجاوز المعتاد، وليس مجرد توكيد لفظي؛ {احتراسا} في "أنا لم أجبه علي رسالته {احتراسا}" يبيّن الغاية من الفعل وتحديد السبب أو الدافع، فهو تمييز يربط الفعل بمُسبَّبه كغاية عملية؛ {حياء} في "النزيفَ {حياء}" يبيّن طبيعة النزيف كنوع من الحياء أو الخجل، فـ{حياء} تمييز يوضح معنى النزف بوصفه خجلاً أو حياءً، لا مجرد صدى جسدي، كما في {خيلاء} بعد "أذيالها {خيلاء}" حيث يوضح التمييز أن أذيال بغداد تقترن بخيلاء أو باطرافتها، أي باطيافٍ من التفاخر والبهاء، وهو تفسير دلالي يحوّل العَرَض إلى معنى اجتماعي-ثقافي. وفي موضع آخر، {احتراسا -} بعد " حيث تزاد أنت" يظهر تمييزاً يحدد الغاية من الإضافة كتحفظ وتوقٍّ، مع توكيد أن الغاية هي الاحتراز. بهذه الأمثلة، يظهر التمييز كعنصر-يُزيل الإبهام ويحدد نوع العلاقة بين الأجزاء والغايات في النص، ويضفي بُعداً وجودياً واجتماعياً على الصور والرموز التي يشتغل عليها حلمي سالم.

٢-٦. النهي (أدواته، صيغه، ومعانيه الدلالية)

النهي هو صيغة لغوية موضوعة للدلالة على حقيقة المعنى ونطاقه، أي إنه يعبر عن حظر وقوع الفعل وتحقيقه في الواقع. وهو ليس مجرد أسلوب بل آلية بنائية تبرز نية المتكلم في منع الفعل وتؤكّد صدور الحكم ومنع حدوثه. لذلك يعتبر النهي جزءاً أساسياً من بنية الكلام التي توضح الموقف الأخلاقي أو الاجتماعي وتضبط سلوك المخاطَب.(٢) وتناول الشاعر موضوعات التعبير الفني والتجربة الشعرية، حيث يتم استكشاف العلاقة بين الشاعر وأعماله، ويدعو إلى التفكير الجاد في طبيعة اللغة والشعور في الشعر. يعكس النص مزيجًا من النهي والتوجيه، مما يوفر وجهة نظر مثيرة للاهتمام حول الإبداع الشعري:

قال عابرٌ: {لا تمنحوا} اسما لليمام الذي يطير من شجرةٍ / لشجرةٍ في باحةِ المقصف./ و{لا تضطرب} يا حبيبي:/ سيجيء الملحّنون آخرَ الليل يجمعون الفتاتَ الذي تساقطَ/ من أفواه المحبّين/ لكن راسخةً في علوم النفس قالت:/ ثمةَ سبعُ فوائدَ في بناء سَدّ أمام فيضِ الماء./ كانت الكابتشينو ما تزال دافئةً/ فقال عابرٌ: طِبتَ حيّاً وميتاً أيها الغرام./ لم يكن موزار يعلم وهو يحطُّ أصابعَه على البيانو(٣)/ أنه سيغدو كرةً صغيرةً من الشيكولاتا/ تضعها سيدةٌ رصينةٌ في قهوة الرجل/ الذي يتكلم عن سطوةِ الكهنوتِ على مستقبلِ البلاد.

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ٤٣، ص ٧٣.

(٢). السكاكي، مفتاح العلوم: ص ١٥٢

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٤٠٣

في جملتي {لا تمنحوا} و{لا تضطرب}. كلاهما صيغة نهي تعبر عن حظر فعل معين وتوجيه السامع إلى الامتناع عن سلوك محدد، لكن وظيفتهما تتعدى الحظر البسيط لتصبح آلية بنائية تضبط الإحساس الأخلاقي وتوجه الاستجابة العاطفية. فـ"لا تمنحوا" يمنع إعطاء اسم لليمام الذي يطير من شجرة إلى شجرة في باحة المقصف، وهو منع ي شبه حراسة أخلاقية تمنع تحويل شيء عابر إلى علامة معنوية أو تملّك معنوي قد يفتّش في سمو الكائنات البريئة أو يعيد إنتاج خطاب التملّك والتجريد. أما "لا تضطرب يا حبيبي" فهو حظر فوري على الفوضى العاطفية في حضور المصاعب، يربط بين الدعوة إلى الثبات الشخصي والتكاتف مع الآخرين في مواجهة الألم، ويخلق لحظة حوارية مع المحب تقطع الطريق أمام الانهيار وتفتح باباً للعمل الجماعي أو التخفيف النفسي.

لا تطيِّب خاطري فلستُ أحبُّ العزاءات / ولا تنتظر صوتي على هاتف المساء/ لأنني أتمرّن هذه الأيامَ على مطلعٍ يقول:/ كان صرحا من خيالٍ فهوى./ خططتُ على طرفِ شالٍ: {لا تنزعج} يا سميري:/ في غدٍ سوف أكتب مقامةً عنوانها «الجاحدون مئةٌ»،/ وأسمِّي كلَّ جاحدٍ باسمه، بادنا بالذي أعطيتُه/ العمرَ ثم دسَّ لي عند مباحث العقارات، واسمه عبد[1]

{لا تنزعج} كإجراء بنائي يكوِّن حدوداً أخلاقية ونفسية أمام سرد مكشوف للمشاعر والخيانة والمُتاح من العلنية والشبه علنية. النهي موجّه إلى سميري، وهو يربط بين طلب الهدوء وبين ما سيُروى من أحداث وآراء تشكك في الثقة وتفتح باباً لطرح الأسئلة الأخلاقية، فالتوكيد "لا تنزعج" يحفظ توازناً دلالياً بين الاشتغال العاطفي والكشف النقدي. بهذا المعنى، يتحول النهي إلى أداة لإدارة الإيقاع السردي: يمنع الهلع المؤقت، ويتيح مساحة للنقد الذاتي وللإشكالية الأخلاقية حول الكذب والخداع والسلطة، متمماً بذلك بنية الشعر التي تجمع بين الكشف والتقييد وتدفع القارئ إلى قراءة هذه اللحظة كإشارة إلى قدرة اللغة على ضبط الفوضى داخل الحدث.

يا شقيقي: أمامنا عملٌ كثيرٌ./ وعُقَدٌ لا بدَّ من فَكِّها: بِشوِيش. / لماذا اعتقدتُ طولَ الوقت[2]/ أنكَ تضع حول رقبتكَ سلسلةً؟/ عندي ثلاث إجاباتٍ/ الأولى: لأنكَ رقيعٌ/ الثانية: لأنكَ تبدو مثل أبناء الذَّوات/ الثالثة: لأنكَ مَسوقٌ رغمَ لغوكَ عن الأحرار./ دعنا من السلاسل الليلة وانتبه: عينا أخي سوداوان/ /فأرجوك، {لا تكن مهيمنا} هكذا./ سأفرقُ شَعري كنجوم الشُّباك[3]

فعل النهي في هذا النص يظهر في الجملة: لا تكن مهيمنا، وهو يخاطب أخيك مباشرةً ليمنعه من التمسّك بسلطة أو سيطرة قد تترجم إلى استهانةٍ بالآخرين أو إخضاعٍ لشخصيات ضعيفة أمام الضغوط. كصيغة أمرٍ منفي، يعمل لا تكن مذهوباً كإجراء بنائي يضبط السلوك ويضع حدوداً

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٤٠٦

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٢٢

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٢٣

أخلاقية أمام التصرفات التي قد تكون جامحة أو استغلالية، فهو ليس مجرد حثٍ عابر بل توجيهٌ مسؤول يحث على التواضع والانفتاح على الآخر وتخفيف هيمنة تُفاقم الألم وتُعزّز الشقاق. في سياق القصيدة، يأتي التحذير من الهيمنة كجزء من سجالٍ أخلاقي يعرض التوتر بين القوة والضعف، وبين الرغبة في التملك والضرورة البشرية للمشاركة والاحترام، مما يضفي على النص نبرة إنسانية ونقدية في آنٍ واحد. كما أن النهي يعمل كحاجزٍ أخلاقي يمنع الانزلاق إلى سلوكٍ دفاعي أو عدواني في مواجهة الواقع القاسي، ويُمهِّد لخطابٍ أكثر توازناً يقود إلى بناء جسور التفاهم بدلاً من إذكاء النزاع.

٢-٧. النداء (أدواته، صيغه، اغراضه، معانيه الدلالية)

يعرف النداء عند اللغويين بمعنى الصوت، أي مثل الدعاء، وقد ناداه ونادى به، وناداه مناداة، أي صاح به والنداء هو الدعاء.(١)

وقالوا إنّ النَّدى بُعد الصوت، ورجل نَدِيّ الصوّت، أي بعيده، والانداء بُعد مدى الصوت، وندى الصوت بَعُدَ مذهبه، والنداء معدود الدعاء بأرفع الصوت، وقد ناديته نداء وفلان أندى صوتاً مِن فلان، أي: أبعدُه مذهباً وأرفع صوتاً.(٢) أمّا الجانب الاصطلاحي للنداء فهو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات، ويعبر عن هذا المعنى أدوات استعملت لهذا الغرض، أي هو طلب إقبال المدعو على الدّاعي، بأحد حرفٍ مخصوصة.(٣) وعبر استخدام النداء، يتمكن الشاعر من نقل مشاعر الفقد بشكل قوي، مُظهراً روابط عميقة مع "زينب" سلام الله عليها.

المُنادى: اسمٌ وَقَعَ بَعدَ حَرفٍ مِن حُروفِ النِّداء وهو نوعٌ مِنَ المفعول به. وَحَرفُ النِّداءِ هو عوضٌ عن فعله المحذوف وجوباً، فإن الأصل في قولك (يا عليٌّ) أُنادي عليّا، ولذلك يُعتبر المنادى مفعولاً به، ويُنصَبُ إما لفظاً أو محلاً. فأنت حين تقول: يا عبدَ اللهِ أصلُهُ يا أدعُو أو أنادي عبدَ اللهِ. فالمنادي مَنْصُوبٌ بفعل محذوف تقديره «أدعو» أو «أنادي». وتقسم أدوات النداء إلى ثلاثة أنواع، وهي: (١) أدوات النداء للقريب: هي الأدوات التي يستخدمها المُنادي لمناداة الأشخاص القريبين منه، وهي: ١. الهمزة (ء)، مثال: أزيدٌ أغلق النافذة، أقارئ الكتاب، اقرأهُ جيداً. ٢. أي، مثال: أي أُخيَّ قم بِعَملكَ. (٢) أدوات النداء للبعيد هي الأدوات التي يستخدمها المُنادي لمناداة الأشخاص البعيدين عنه، وهي: ١. أيا، مثال: أيا عاملاً في الحقلِ، اِعمَلْ جيداً. ٢. هيا، مثال: هيا متردداً، اتخذ قرارك. (٣) أدوات النداء للقريب والبعيد هي الأدوات التي يصلح استخدامها لنداء القريب، والبعيد، وهي: ١. يا: تعدّ أكثر أدوات النداء استخداماً؛ إذ إنّ العَرب استخدموها كثيراً في مناداة بعضهم، ومن الأمثلة عليها: يا بُنيّ لا تسهر كثيراً. يا زيد أجبني. ٢. وا: تُعَدُّ أداةً لِلنُّدبة وهي

(١). ابن منظور، لسان العرب: ج٣، ص٣١٣

(٢). الاندلسي، ارتشاف الضرب: ج٣، ص ٧٩

(٣). المخزومي، في النقد العربي نقد وتوجيه: ص ٣٠١

أسلوب من أساليب النداء، تُستَخدَمُ في التعبير عن الألم، مثال: واعيناه، تدلّ على الشعور بألم في العيون.[١]

عندما مَسَّكِ السؤال:/ لماذا يذهب المحبُّون؟ »/ أدركتُ أن على البوَّابة عَبْدَين:/ الليلَ،/ وعنترَ بن شدَّاد/ فجعلتُ أصابعي في مستوى الذكريات / وسمعتُك تغمغمين:/ نَعم {يا عَمُّ.}/ مقبولةٌ»[٢].

يبرز النداء هنا في قول: يا عَمّ، كإشارة مباشرة إلى منظومة الأبوة/ العائلة كمرجعية أخلاقية وتاريخية تعطي للحظة المحبة والذكريات وزناً اجتماعياً. إنّه نداء يهدف إلى استدراك الموافقة والقبول من جهة ممثل سلطةٍ عائليةٍ تُعرف بالاحترام والتقليد، كما أنه يضع القراءة في مسار حوارٍ بين جيلين: الحاضر الذي يعاشق اللحظة الأولى والذكريات، والماضي الذي يمثله العم وتقاليده. دلالياً، يحمل النداء قوة دعاءٍ ومديحٍ في الوقت نفسه: فهو يطلب التفهّم والاعتراف بما يجري من مشاعر وتذكر، بينما يستعمل رمزياً كجسرٍ يحقق التوازن بين الرغبة في الاستقلالية والالتزام بسياقات العائلة. بلاغياً، يضفي النّداء حضوراً مباشراً يجعل القارئ يتوقع قبولاً أو رفضاً حسب سياق العائلة وضميرها الأخلاقي، مما يعزز الإحساس بالتماسك الوجداني وبناء هوية سردية تجمع بين الفقد والذكاء الأخلاقي والخصوصية الشخصية[٣].

الوهم، كنت أخشى ذلك الباب {يا حبيبي}، هنا الناسُ / يعرفون أن للآباط زكاةً تعادل عُشرَ مستمسكات/ كاتب السيرة، كنتُ أخشى ذلك الباب{يا حبيبي}، هنا / المؤهَّلان للزَّوال يعرفان أن ما مَرَّ مُرٌّ وأن الممكن/ الوحيدَ هو رأفةُ الجيل بالجيل، كنتُ أخشى ذلك الباب/ {يا حبيبي،} هنا تعرف العزلاءُ أن خلاصَها في رُعبها من / أن تقول بعد دهور للأعزل: لا تدعني لعنكبوت/ الحوائط، هنا تعرف المرأةُ الدقيقةُ كطُعمٍ أنها عضَّت / على الشَّصّ بالحوض وصابونة الرُّكبة، كنتُ أخشى[٤] / ذلك الباب{يا حبيبي}، هنا تعرفُ تعرف الخبيثةُ التي اعتدَّت

{يا حبيبي}، وهو يحيل إلى مخاطَب محدد لكنه في جوهر يكتسب أبعاد دلالية أوسع: فهو يستحضر علاقة عاطفية حميمة كنقطة ارتباط بين الماضي والحاضر، كما يعمل كجسر يربط بين الشخص المعني وباقي الطبقات الاجتماعية التي يلمح إليها النص. كل ظهور لـ {يا حبيبي} يفتح بؤرة معنوية مختلفة: يسبق لحظة خوف وتردد أمام باب المصارحة، ويُعيد حياكة علاقة العائلة والذكريات مع تجربة الحركة والحرية، ويضفي نغمة نداء إلى الاعتراف والمسؤولية الأخلاقية أمام ما يحيط بالذات من قسوة المجتمع وأحلامه. بالإضافة إلى ذلك، يؤثّر وجود النداء كإدراج مركزي في بنية النص: فهو يخلق صوتاً عادياً ومتكرراً يُشبه قسمين في حوار داخلي وخارجي،

(١) ينظر الأنطاكي، ٢٠٠٩، المنادى، ٢٠٩.

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص١٤

(٣) في مجمل القول، وظيفة النداء هنا ليست مجرد صيغة خطاب، بل آلية لإضفاء عمق اجتماعي ونفسي على تجربة المحبة والذاكرة والتمايز بين الأجيال.

(٤) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص٧٠

ويكسب السرد إيقاعاً لحنياً يجعل القراءة تستشعر حضوراً حميماً ومكمِّلاً للمشهد العام من توتر وتأمل.[١]

عاتبة {يا بن الجد}/ وعاتبة {يا جد الولدين}[٢]،

النداءان {يا بن الجد} و{يا جد الولدين} يعملان في هذا النص كجسر- بلاغي يربط بين الحاضر والفجر العائلي القديم، ويمنح الصوت الخطابي صدى سلطة الأبوة والجدالة، لكنه في الوقت نفسه يفتح باب النقد والتمايز عن تقاليد قديمة قد تكون قيداً على الفرد.[٣]

٢-٨. الاستفهام (أدواته، صيغه، اغراضه، معانيه الدلالية)

الاستفهام هو أسلوب لغوي هدفه الأساسي السؤال عن شيء معين أو استجلاء معلومة محددة، وهو يعتمد على أدوات وصيغ متنوعة تعكس أغراضا دلالية مختلفة. من أبرز أدوات الاستفهام في العربية: من، ما، ماذا، أين، متى، كيف، لماذا، أي، وما إلى ذلك، إضافة إلى وجود أداة هل التي تستخدم لإنتاج أسئلة نعم/ لا. كما توجد صيغة الاستفهام غير المباشرة التي لا تظهر فيها علامة السؤال صراحة، مثل: أود أن أعرف مكانك أو أستفسر عن سبب التأخير. وتندرج هذه الأشكال ضمن الأساليب الإنشائية التي تعني طلب الفهم والاستخبار، وهو ما يعكس وظيفة للاستفهام في الحوار والكتابة.[٤]

يُعد تعلم الاستفهام أساسياً لفهم اللغة وتحسين مهارات التواصل، لأنه يمكّن المتحدث من توجيه الأسئلة بدقة وتحديد ما يحتاجه من معلومات، كما يساعد المستمع أو القارئ على توجيه انتباهه نحو النقاط الأكثر أهمية. يتفاوت استخدام الاستفهام بحسب الغرض من السؤال: الاستفهام عن الهوية، المكان، الزمان، السبب، الطريقة أو الاحتمال، وكذلك الاستفهام البلاغي الذي يخدم أغراضاً جمالية أو إقناعية. بنية السؤال تحقق تواصلاً أكثر فعالية وتسهّل تفسير النصوص وتقييم المعنى المقصود، سواء في سياقات تعليمية، عملية، أو سردية.

وقصد به في الجانب الاصطلاحي هو أسلوب من أساليب اللغة يطلب فيه المتكلم من مخاطبه أن يحصل في الذهن ما لم يكن حاصلاً عنده ممّا سأله عنه.[٥] ومن تلك الدلالة اللغوية للاستفهام انطلق البلاغيون إلى تقسيم الاستفهام إلى استفهام حقيقي ومجازي، فالاستفهام الحقيقي يجب أن يصدر عن شاكٍ مصدق بامكان الاعلام؛ لأنّ غير الشاك إذا استفهم يلزم تحصيل الحاصل وإذا لم يصدق بامكان الاعلام انتفت فائدة الاستفهام.[٦]

(١) يضفي النداء أبعاداً دلالية تتجاوز الشخص المحبوب لتصبح علامة على الرغبة في تفتيت الخضوع، والسعي نحو استقلالية وهوية فردية داخل إطار تقالدي ومراقَب .

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٢٢٧

(٣) بلاغياً، يضيف النداءان إلى الإيقاع السردي قيمةً درامياً لأنهما يعكسان حضوراً صوتياً داخلياً وخارجياً في آن، يقدّمان قراءةً ذات ألوان متعددة عن الهوية والذاكرة والالتزام، وتؤكّدان أن النظر إلى التراث لا يكون بنقدٍ فحسب بل بمساءلةٍ أخلاقيةٍ تعيد تشكيل معنى التقاليد في حياة الفرد.

(٤). ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها: ص ٢٩٢

(٥). السيوطي، الاشباه والنظائر: ج ٧، ص ٤٣

(٦). الزركشي، البرهان في علوم القرآن: ج ٢، ص ٣٢٧

تساءلت: / ماذا ترى خلفَ ظهري يا مليحُ ؟/ أجابَ: خلفَه سلاحُ المهندسينَ والرماةُ يا مليحةُ./ فلم تكن صدفةً أن تنسابَ جدائلُ مربوطةٌ/ كي ينامَ سوادٌ على بياضٍ،/ أو أن تبكي سيدةُ/ من دِقّةِ الرفاقِ في التصويبِ على السويداء./ وعندما استراح الكفُّ في الكفِّ،/ كان حمدي غيث يتمتم: / كلُّ حلفائكَ خانوكَ يا ريتشارد؟[١]/ تساءلت: ما الذي يطير فوقَ هامتي؟ / أجابَ: مصحفُ عثمانَ والبحّارةُ المجرّحون.

يعمل الاستفهام كآلية بنائية رئيسية عبر جمل: "تساءلت: ماذا ترى خلف ظهرى يا مليح؟" و"تسائلت: ما الذي يطير فوق هامتي؟" ليكشف عن فضول داخلي يحفّز المعرفة ويكشف عن غموض الواقع، كما يوظف أسئلة بلاغية لا تهدف إلى إجابة منطقية فحسب بل إلى إثارة التأمل والكشف عن القوى الخفية التي تتحكم في الموقف. أغراض الاستفهام هنا تتوزع بين الاستكشاف الذاتي (ماذا ترى خلف ظهرى؟) والانتقاء النقدي للمشهد السياسي-الاجتماعي (ما الذي يطير فوق هامتي؟) إلى جانب استجواب التراث والقوى المهيمنة (مصحف عثمان والبحّارة المجرّحون). دلالياً، تحمل هذه الأسئلة دلالات العجز والفضول والتمرد معاً: عجز الذات عن فهم ما يجري، فضول لمعرفة مصادر القوة والتهديد، وجرأة تساءلٍ يتهجم على منظومة السلطة والصورة العقلانية للواقع. كما أن التداخل بين الأسئلة والإجابات في النص يعمّق الحوار بين المتكلم والمجتمع، ويحوّل الاستفهام إلى أداة نقدية تروّض المظاهر وتفكك الاتزان بين الأنا والواقع، وتدفع القارئ إلى إدراك أن المعرفة تأتي من سؤال مشهود وتفحصٍ مستمر للمتغيرات التاريخية والسياسية المحيطة.

تحت القماشة السوداء/ كانت الصبيّةُ والصبيُّ يتحاوران:/ ماذا تحت كعبيَّ[٢] ؟/ الممراتُ/ ماذا تحت ثوبي؟/ راجماتُ الصواريخ والخضرواتُ./ أمي؟/ عينُ الله ترعاها./ ما المسافةُ بين أرضٍ وأيقونةٍ؟ كمثري./ ما الذي ينقصُ الوداد؟/ رميُ الجمرات./ ماذا نسمّي العصورَ؟ [٣]

يشتمل النص على سلسلة استفهامات مركّبة تصوغ إطاراً نقدياً دلالياً يعيد تشكيل علاقة القارئ مع المقدس والسلطة والواقع اليومي من خلال أسئلة حوارية ومباشرة. تستعملُ الأسئلة مثل "ماذا تحت كعبيَّ؟" و"ماذا تحت ثوبي؟" و"ما المسافةُ بين أرضٍ وأيقونةٍ؟" لتفكيك القُدسية النقية وتعرية ما تختبئ تحته من محددات اجتماعية وسياسية، وتُبرزُ فجوات العلائق بين الجسد والحلم الآمن، وبين الدين والسلطة والتجارة. هناك توظيفٌ واضحٌ لسؤالٍ بلاغي يفضي إلى التأكيد على التهكّم والشك في آن واحد، كما يوظف النص الاستفهام كآلية حوارية بين الراوي والمتلقّي ليحثّه على التفكير في مصادر القوة وشرعية تمركز الرموز، أبرزها الإيقونات الدينية والسياسية التي تُستخدم كسلع أو أدوات قهر. كما أن الاستفهامات تتكئ على صور رمزية قوية

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١١٨

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١٦٥

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١٦٦

(العين/ العهد/ الرموز) وتُخضعها لسياق نقدي يتجاوز التفسير الحرفي إلى قراءةٍ نقدية للمجتمع والسلطة والتاريخ، فتصبح الأسئلة جسوراً تربط بين الشفافية والسرّ والضغط الاجتماعي، وتدفع القارئ إلى مساءلة منطق الاستغلال وإعادة قراءة معنى القداسة والهوية في سياق العنف والصراع.

٢-٩. الإضافة

في الشعر تتجلى قيمة الإضافة في قدرتها على تشكيل العلاقات بين عناصر الصورة وتحديد مسارات التلقي لدى القارئ. فالإضافة تميّز بين ما ينتمي إلى شيء وآخر، وتساعد على بناء طبقات من الدلالات عبر ربط الصفات بالأشياء والمخصوصات بالموصولات، ما يمنح القصيدة عمقاً وتكثيفاً للمعنى. كما تسمح الإضافات بتوليد معانٍ متعددة وفقاً لترتيب الكلمات وتوزيعها داخل البيت الشعري، وتكسب النص صوتاً خاصاً ينعكس في الأسلوب الفني، من خلال أمثلة مثل: ظل الليل، عطر المدينة، صوت الكاتب. هكذا تسهم الإضافة في إبراز الرؤى الفنية والفكرية للشاعر وتسهّل قراءة الصور وتفسير الدلالات المتشابكة التي يسعى إلى عرضها.

أخطأني {كلُّ مريديَّ}.[١]/ فلستُ سوى مشغوفٍ {بابنةِ شيخٍ}،/ من ثمّةَ كنتُ الغوثَ،/ أمهِّدُ {ثوبي} كي يجلس {قربي} الأحبابُ:/ الطاويّون، بروكلمان، ابنُ الفارض/ وأدونيسُ، {زنوجُ القرن}، الشِّعرُ الحُّر، وبسطاءُ الطائف./ أنكرني الأهلون لأني برقعتُ المحبوبةَ بالربِّ/ فحملت ريحٌ طيبةٌ فتوايَ {لعمَّال بناء القلعة}: / {كلُّ مكانٍ} ليس يؤنّثُ ليس عليه التعويلُ،/ اجتهد البناءون وأخذوا الفصَّ:/ الملأ الأعلى أنثى/ و{صلاةُ الغائب} أنثى/ والسُّورُ المكيّةُ أنثى./ و{فحولاتُ الذكر} مؤنثةٌ/ شمُّوا {رائحتي} في النسويين[٢]

يلعب التركيب الإضافي {...} دوراً بنائياً مركزياً يربط بين أسماء وأزواجها أو بين اسم ومضاف إليه ليخلق شبكة من العلاقات والدلالات، فمثلاً {كلُّ مريديَّ} يكوِّن علاقة امتداد وتماهٍ بين المتكلم وأتباعه؛ {بابنةِ شيخٍ} يبرز أسرة القوة والسلطة والوراثة، و{ثوبي} و{قربي} يربطان الذات بالخصوصية والحميمية والوجود الشخصي في فضاء التعبير الشعري، بينما يضيف {زنوجُ القرن} توظيفاً لتحديد هوية تاريخية واجتماعية ضمن مسار نقدي، و{لعمَّال بناء القلعة} يبرز علاقة القيادة بالمهنة والاقتصاد السياسي. وتتكرر نماذج إضافية مثل {كلُّ مكانٍ} و{صلاةُ الغائب} و{فحولاتُ الذكر} و{رائحتي} و{عضدي} و{خصومي}، فكل منها يرسخ رابطة بين مفردات محددة وموصولاتها ليكشف عن حالات الانتماء والملك/ السلطة والهوية والتهميش، مع تعزيز طبقة من الدلالات عبر الجمع بين مفردات دينية وسياسية

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٨٥

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٨٦

واجتماعية في تركيبٍ إشارِيّ يتيح قراءة متعددة للمكان والزمان والفاعل والسلطة[١].

قسّم النحاة الإضافة إلى قسمين: معنوية (محضة) ولفظية (وغير محضة)[٢]. فالمعنوية: وتسمّى أيضا محضة وحقيقيّة ومتّصلة ومعنويّة، وهي نسبة اسمٍ إلى آخر على تقدير حرف جر، ويُسمى الأول مُضافاً والثاني مضافاً إليه، فيُعرَبُ المضافُ حسب موقعه في الجملة، ويُجر المضاف إليه بصورة دائمة. حرف الجر المقدر يكون كثيراً (مِن) إذا كان المضاف إليه جنساً للمضاف، نَحْوُ: سَوارُ ذهبٍ – ويكون قليلاً (في) إذا كان ظرفاً له نَحْوُ: صلاة العصر – ويكون غالباً (اللام) في ما سوى ذلك نَحْوُ: كتابُ سعدٍ. إنَّ الإضافةَ المعنويةَ تُفيدُ المضافَ (تعريفاً) إن كان المضاف إليه معرفة نَحْوُ: هذا كتابُ سليمٍ – و (تخصيصاً) إن كان المضاف إليه نكرة، نَحْوُ: هذا كتابُ رَجُلٍ. واللفظية: وتسمّى أيضا غَيْر محضة ومجازيّة ومنفصلة، وهي ما لا يُعتبر فيها تقدير حرف الجر، ولا تفيد المضافَ تعريفاً ولا تخصيصاً، وإنما يكون الغرض منها التخفيف في اللفظ بحذف التنوين، أوْ نُوني التثنية والجمع، ويغلب فيها أن يكون المضاف اسما مشتقّا عاملا في المضاف إليه وزمنه للحال، أو الاستقبال، أو الدوام، وذلك يقع في إضافة: ١ ـ اسم الفاعل، نَحْوُ: «ضاربُ زيدٍ»، ويُلحَقُ به صِيَغُ المبالغة العاملة أيضا، نَحْوُ: «قَرَّاءُ الكُتُبِ». ٢ ـ اسم المفعول، نَحْوُ: «مجهولُ المكانةِ اليوم قد يصير معروف المكانة غدا». ٣ ـ الصفة المشبّهة، نَحْوُ: «رفيعُ الشرفِ من يحافظ على شرف غيره». ٤ـ الأسماء المبهمة، مِثْلُ: «غير، مِثل، شبه، ناهيك، حسبك (أي كافيك) و...».

ولا ريق يلوث بالريق {وظيفته} العلمية/ لما انهار الأمل انهرتُ./ وكنتُ دخلت الخية: {فضياعي} في المكث وفي الترك ضياعي/ صار الموت على وجهين فوجه في كسر القارورة[٣]/ تعلمت {وظائف أعضائي} وانكشفت عن {بدني} {غُمَّةٌ بدني}[٤]

التركيب الإضافي يمثل شبكة من الإضافات التي تربط كل مضاف بمضاف إليه لتوليد دلالات وظيفية واجتماعية متمركزة حول السلطة والهوية والمعنى الأخلاقي. أمثلتها مثل {كلُّ مريديَّ}، {بابنةِ شيخٍ}، {وظيفته} العلمية، {فضياعي}، {وظائف أعضائي}، {بدني}، {غُمَّةٌ بدني}، {ملاك عقارات} خالية، و{ركاب المترو} تُبرز كيفية توظيف الإضافة لتثبيت علاقات قوى، انتماء، ومهن اجتماعية في بنية متشابكة: امتلاك/ سلطة (ملاك عقارات)، وظيفة وجسد (وظائف أعضائي، بدني)، وهوية جماعية وفردية (مريديّ، بابنة شيخ)، وأدوار مؤسساتية/ بيروقراطية (ركاب المترو، أمناء الشرطة، الدرك).

(١) بهذا التركيب الإضافي، يتحول النص إلى لون من الخرائط الدلالية التي تقيس العلاقة بين الفرد والجماعة والمؤسسات وتفصح عن استقصاء صريح للسلطة والهيمنة، وتتيح للقارئ فهماً عميقاً يُبنى من تراكب العلاقات الإضافية وتناصها مع الصور والرموز الوظيفية في القصيدة.

(٢) يعقوب، ٢٠٠٩، الإضافة، ١٨١.

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٢٧٠

(٤) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٢٧١

دخلَ الصَّبيانِ تحت القماشةِ السوداء[١]،/ جاء البلياتشو {ذو الطبلة} الكبيرة/ حطَّ طرطورَه ودَقَّ {غنوةَ استهلال}:/ لا بدَّ أن نكسرَ الأيقونة/ وأن نحرِّرَ المودّةَ المدفونة».

يتجلى التركيب الاضافي كآلية بنائية حيوية تربط بين أسماء ومُفَضّاتها لإنتاج طبقة دلالية إضافية تعمّق المعنى وتكشف عن وظائف اجتماعية وثقافية مَخفية. أولاً {ذو الطبلة} الكبيرة يربط بين المكلّف (البلياتشو) والآلة التي يحيط بها دوره التمثيلي، فيغدو الوصف إضافة تعزز طابع العروض والطقوس البصريّة وتُبرز الطبلة كرمز للسيطرة والإثارة الجماهيرية. ثانياً {غنوة استهلال} ترتبط بـ"طرطورَه" وتدلّ على نشيد افتتاحي الآنف ذكره؛ الإضافة هنا تكثّف دلالة البدء والتهيئة للمشهد، فتُحوّل لحظة الطقْس إلى علامة صوتية وسياسية في آن واحد، حيث يصبح إيقاع العروض مرآةً لشرعنة السرد السياسي وتحديد مسارات التلقي. هاتان الإضافتان لا تكتفيان بوصف شيئاً بعينه، بل تربطان بين الشخصي والرمزي وبينه وبين سياق العروض والخداع السلطوي، وتمنحان النص عمقاً دلالياً عبر شبكة علاقات تشي بالتمازج بين الفن والسلطة والهيمنة وتُسهِمان في بناء صورة نقدية للمشهد الاجتماعي من مستوى الحاضر إلى أفق المستقبل.

النعت والمنعوت في شعر حلمي سالم

النّعت: هو التّابع المقصود بالاشتقاق وضعا أو تأويلا، والذي يكمّل متبوعه بدلالته على معنى فيه، أو فيما له تعلّق به. ويخرج بالمقصود مثل الصّدّيق فإنّه كان مشتقا ثمّ غلب حتّى صار التّعيين به أتمّ من العلم وقوله «وضعا» نحو «مررت برجل كريم» أو «تأويلا» نحو: «رأيت غلاما ذا مال» أي صاحب مال، والمراد بدلالة على معنى فيه ظاهر في هذه الأمثلة، والمراد بقوله فيما له تعلّق به نحو قولك: «حضر الصّانع الماهر أبوه».

أغراض النعت: يساق النّعت لتخصيص نحو: (وَالصَّلاةِ الْوُسْطى)[٢] ونحو: (مِنْهُ آياتٌ مُحْكَماتٌ)[٣]. أو «تعميم» نحو «إنّ الله يرزق عباده الصّالحين والطّالحين». أو «تفصيل» نحو «نظرت إلى رجلين: عربّي وعجميّ». أو «مدح» نحو: (الْحَمْدُ للهِ رَبِّ الْعالَمِينَ). أو «ذمّ» نحو: (فَاسْتَعِذْ بِاللهِ مِنَ الشَّيْطانِ الرَّجِيمِ)[٤]. أو «ترحّم» نحو: «لطف الله بعباده الضّعفاء». أو «إبهام» نحو: «تصدّق بصدقة قليلة أو كثيرة». أو «توكيد» نحو: «أمس الدابر لن يعود» و (فَإِذا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ واحِدَةٌ)(٤) فالنّفخة تدل على الوحدة لأنّ بناءها للمرّة، وواحدة: نعت يفيد التّوكيد.

موافقة النّعت المنعوت في التنكير والتعريف: لا بدّ من موافقة النّعت المنعوت في التّنكير والتّعريف، وقد بسط

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١٦٣

(٢) الآية «٢٣٨» من سورة البقرة «٢».

(٣) الآية «١٣» من سورة الحاقة «٦٩».

(٤) الآية «٩٨» من سورة النحل «١٦».

سيبويه في كتابه موافقة النّعت منعوته، نلخّصها بما يلي، ونبدأ بما بدأ به، وهو نعت النكرة:ومن النّعت أيضا: «مررت برجل إمّا قائم وإمّا قاعد» أي ليس بمضطجع، ولكنه شكّ في القيام والقعود، وأعلمهم أنّه على أحدهما.

ومنه أيضا «مررت برجل لا قائم ولا قاعد».

ومنه «مررت برجل راكب وذاهب «أو «مررت برجل راكب فذاهب» ومنه «مررت برجل راكب ثمّ ذاهب».

ومنه «مررت برجل راكع أو ساجد، فإنّما هي بمنزلة: إمّا وإمّا....[1]

{المريضةُ التي تمشي-} إلى الكَسر- في صلافةِ الغُزاةِ،[2]/ وتدخل المستشفيات في فصاحةِ الأنبياء./ هي التي صَبَّتْ على النار زيتا/ وهي التي أعلنت: لا بدّ أن نواجه الحنظلَ البريَّ/ برقصةِ التانجو. [3]

يظهر النعت والمنعوت عبر التركيب {المريضةُ التي تمشي-}، حيث المريضة هي المنعوت، وتليها جملة صلة موصولة هي النعت التي تمشي- أي أن النعت يحدّد صفة المريضة ويمنحها حركة وحضوراً يتجاوز الثقل الوصفي؛ هذه الصيغة توظّف النعت ليس لتوكيده فقَط بل لإضاءة وظيفة المريضة ضمن سياق المعاناة والمرض والاعتداء، فتصبح "المريضة التي تمشي-" كياناً فاعلاً رغم وضعها الصحي، وتُبنى الصورة الشعريّة من خلال علاقة النعت بالمنعوت بحيث يترتب معنى الإحساس بالمأزق الإنساني والظلم الاجتماعي من واقع الحرب والصراعات الاجتماعية.

أنا صبيُّ النطاسِيِّينَ:/ سأحطُّ ريشةً من يمامةٍ يتيمةٍ، على ذيل/ {قطٍّ أسودٍ محروقٍ}، فوق {حروفٍ مُهشَّماتٍ}/ من قوانين حمورابي، تحت طرفُ ثوبٍ من ليالي ألف ليلةٍ،/ ثم أغطُّ كلَّ ذاكَ في عظامِ {قردٍ مطحونٍ} في {وعاءٍ نحاسيٍّ} من/ غنائم البدو،/ بينما يتمتم المتمتمون رِقيَةً:/ هلا هلا هلا/ خطَّ مُغَرمٌ خطابه على النَّدَى وأرسلا / هَلا هَلا هلا / الوليُّون يخرجون من {بحورٍ غريبةٍ}،[4]

فـ{قطٍّ أسودٍ محروقٍ} بمنعوته: قطّ، ونعوت: أسودٍ و محروقٍ تدلّ على اللون وحالة الاحتراق؛ و{حروفٍ مُهشَّماتٍ} منعوتها: حروف، ونعوتها: مُهشَّماتٍ تفيد التفتيت والصيرورة؛ و{قردٍ مطحونٍ} منعوت: قرد، ونعت: مطحون؛ و{وعاءٍ نحاسيٍّ} منعوت: وعاء، ونعت: نحاسي؛ و{بحورٍ غريبةٍ} منعوت: بحور، ونعوت: غريبة. هذه النعوت تُوظَّف ليس كصفات عادية فحسب بل كإشارات وجودية وجمالية تعيد تشكيل الصورة عبر حفر المعنى في سياق العنف والصراع والاغتراب، فالنعت يربط المنعوت بقراءة تثير الإحساس والتأويل، وتضيف طبقة دلالية تدفع القارئ لتنظر إلى الأشياء كرموز لحالات اجتماعية وسياسية معبأة بالقلق والبحث عن معنى.

(١) الدقر، ١٩٨٦، ص ٦٤٠– ٦٤٢

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١٥١

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١٥٢

(٤) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص١٥٤

حتى لو كانوا {ضباطا أحرارًا} ، حُرِّينَ/ فهم قتلةُ نيرودا، / هم من رشُّوا الليندي برصاصِ الغدر،/ ورشُّوا لوركا برصاصِ الغدر،/ وصاروا {آلهةً علويِّينَ}،/ وهم من فردوا أجنحتهمُ السوداء على الأشجار،/ لتغدو الأشجارُ خفافيش/ ويغدو الزَّمارونَ أساطينَ/ كنا نكره رائحة العسكر / ونراهم {أحذية قاسيةً الوطء}[1]، / تدوسُ {الزهراتِ المنفتحاتِ} بحقل الدنيا:/ إسلاميينَ، شيوعيينَ، وجوديِّينَ/ ولكن العسكر في {مصرَ- الغضبانةِ} صاروا مختلفينَ:/ أخذوا وردا من صبيان الحاراتِ،/ وحطُّوه على ماسوراتِ المدفع،/ مسرورينَ وحَنَّانينَ،/ ابتسموا للفتيان وللفتياتِ/ وتركوا أيديهم تكتب فوق الآليَّاتِ:/ «{زمانٌ زُورٌ} راحَ، / ونحنُ بشارةُ آتين»[2]

يمثل المنعوت الاسم الأساسي وتأتي نعوت تشيره وتوضح صفته، فـ{ضباطا أحرارا} يربط المنعوت ''ضباطا'' بالصفة ''أحرارا'' لإضفاء معنى الحرية كجزء من صور السلطة؛ و{آلهةً علويِّينَ} يربط ''آلهة'' بالصفة ''علويِّين'' ليمنحها طابعا تمجيديا يوصل إلى خطاب السلطة وتقديسها، و{أحذية قاسيةً الوطء} يصف ''أحذية'' بصفة ''قاسية'' مع مفهوم الوطء كإيذاء، و{الزهراتِ المنفتحاتِ} يوصف ''الزهرات'' بصفة ''المنفتحات'' ليحوّلها إلى رمز للكيفية التي تُستغل بها النساء أو القوى الاجتماعية، و{مصرَ- الغضبانةِ} يربط ''مصر'' بالصفة ''الغضبانة'' ليجعل الوطن نفسه موضوعاً لعاطفة عامة وتوتر تاريخي، و{زمانٌ زُورٌ} يصف ''زمان'' بـ''زور'' كإشارة إلى زمنٍ مزوّر أو مزوّر سياسياً

٢-١٠. التأكيد في شعر حلمي سالم

التّوكيد: هو تابع يذكر تقريرا لمتبوعه لرفع احتمال التّجوّز أو السّهو، وهو قسمان: توكيد لفظي وتوكيد معنوي.

التّوكيد اللفظي: يكون التّوكيد اللفظيّ بإعادة اللفظ الأوّل: فعلا كان أو اسما أو حرفا أو جملة فإن كان فعلا كرّر بدون شرط نحو «حضر- حضر- القاضي» و «يظهر يظهر الحقّ».

وإن كان اسما ظاهرا أو ضميرا منفصلا منصوبا كرّر بدون شرط فمثال التوكيد في الاسم قوله عليه السلام «أيّما امرأة نكحت نفسها بغير ولي فنكاحها باطل باطل باطل». ومثال الضمير قول الشاعر:

فإيّاك إيّاك المراء فإنّه/ إلى الشّرّ دعّاء وللشّرّ جالب

وإن كان ضميرا منفصلا مرفوعا جاز أن يؤكّد به كلّ ضمير متّصل نحو «قمت أنت» و «أكرمتك أنت» و «نظرت إليك أنت».

وإن كان ضميرا متصلا وصل بما وصل به المؤكد نحو «عجبت منك منك».

وإن كان حرفا، فإن كان جوابيا كرّر بدون شرط، نحو «نعم نعم» ومنه قول جميل بثينة:

لا لا أبوح بحبّ بثنة إنّها/ أخذت عليّ مواثقا وعهودا

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٢٧٢

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج ٥، ص٢٧٣

وإن كان الحرف غير جوابي وجب أمران: أن يفصل بينهما، وأن يعاد مع التّوكيد ما اتّصل بالمؤكّد إن كان مضمرا نحو (أَيَعِدُكُمْ أَنَّكُمْ إِذا مِتُّمْ وَكُنْتُمْ تُراباً وَعِظاماً أَنَّكُمْ مُخْرَجُونَ) ف «أنكم» الثانية توكيد للأولى، وقد أعيدت مع اسمها وهو الكاف والميم.

وأن يعاد هو أو ضميره إن كان المؤكّد ظاهرا نحو «إنّ محمّدا إنّ محمّدا فاضل» و «إنّ عليا إنّه أديب» وعود ضميره هو الأولى، وشذّ اتصال الحرفين في قوله:

إنّ إنّ الكريم يحلم ما لم / يرين من أجاره قد ضيما

التّوكيد المعنوي: للتّوكيد المعنويّ سبعة ألفاظ: (الأوّل والثّاني): «النّفس والعين» ويؤكد بهما لرفع المجاز عن الذّات تقول «جاء الأمير» فيحتمل أن يكون الجائي متاعه أو حشمه ـ فإذا أكّدت «بالنّفس أو بالعين» أو بهما معا بشرط تقديم النّفس ارتفع ذلك الاحتمال، ويجب اتصالهما بضمير مطابق للمؤكّد في الإفراد والتّذكير وفروعهما نحو: «جاء الأمير نفسه» أو «جاء الأمير عينه» أو «جاء الأمير نفسه عينه» ويجوز جرّهما ب «باء» زائدة، فتقول: «جاء زيد بنفسه» و «هند بعينها». يجب جمع «النّفس والعين» على «أفعل» إن أكّدا جمعا تقول: «قام الزيدون أنفسهم أو أعينهم» و «جاء الهندات أنفسهنّ أو أعينهن» و...(١)

يشتغل النص الشعري على التوكيد من خلال توكيد لفظي معنوي متمثل في وضع {أنا} بعد قول المتحدّث: "أقول {أنا} من يكتبُ شعرا ميتافيزيقيا." فـ{أنا} هنا ليست مجرد توكيد بل إشارة يوجّهها القارئ إلى هوية المتكلم وحقوقه في الادعاء بالصبغة الشعرية التي يكتبها، مما يعزز حضور المتكلم كفارس صوتي يفرض ذاته في المشهد ويربط بين فعل الكلام والهوية والقدرة الإبداعية. هذا التوكيد يكوّن علامة دلالية تربط بين فعل القول وبناء النص الشعري، فيُحوّل الجملة إلى إعلان هوية ومصدر الرؤية

الجلطةُ {نفسُها}،/ دورة الغنى والفقر{نفسُها}،/ خيبةُ الرجاء في البكريِّ{نفسُها.} / أرجعتُ إليه الوصيَّة./

لأنني سأجعله فرحاً في آخر الصيف./ ألم تحكيها لمدرّسة الفرنسية؟(٢)

يظهر التوكيد من خلال التكرار المؤكَّد للعبارة {نفسُها} بعد ثلاث عبارات مغايرة: الجلطة، ودورة الغنى والفقر، وخيبة الرجاء في البكريِّ. يهدف التوكيد هنا إلى رفع احتمال الالتباس بين الظواهر المتعددة وإبراز أنها تشترك في جوهر واحد أو "نفسٍ واحد" يربط المصائر والأحداث معاً. دورة الغنى والفقر ليست مجرد تبادل اقتصادي بل انعكاس لقيم وأجندات اجتماعية مستمرة؛ خيبة الرجاء في البكريّ تشيران إلى نفس من الإحباط يعاد إنتاجه عبر الأزمنة. بهذا التوكيد المعنوي المُكثَّف، تُخلق رابطة حوارية بين القول والوضع، وتمنح النص إحساساً بالثبات النسبي في التوترات المتعددة،

(١) الدقر، ١٩٧٥، ص ١٩٤– ١٩٦

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص١٦

كما لو أن النفس ذاتها هي موضع الاتّكاء والمرجع الثابت الذي تُعاد صياغته عبر كل تجربة.

٢-١١. التعجب

والتعجب هو استعظام وزيادة في وصف الفاعل خفي سببها وخرج بها المتعجب عن نظائره أو قل نظيره،(١) أو قيل عنه إنّه معنى يحصل عند المتعجب عند مشاهدة ما يجهل سببه وقل في العادة وجود مثله، وذلك عند الدهشة والحيرة، أي هو انفعال في النفس عند الشعور بأمر يجهله السامع حتى قيل إذا ظهر السبب بطل العجب، وهذا مرتبط بالأمر المجهول وسببه الذي يحدث في النفس حيرة.(٢)

ليلُنا خمرٌ(٣) / فطرِّز بُردة للحالكات / وليست الأعوام مملكة/ ولكن الممالكَ حلمُنا والقومُ./ خذ شعري رهيناً/ واختبره على حديدات الزنازين/ احتدادُكَ في المقاهي رأفةٌ/ هاتِ السقاية وانسني بين التلاميذ/ استمع للصمت واشهد معصمي/ أنا اشتعلت كمصطفى/ ونجوتُ./ هل يكفيكَ قرطُ جميلةَ الذهبيُّ؟/ كان عليكَ شمسٌ من حِسابٍ غابرٍ فكسبتَني. /عَلِّق صباحي أو صباح السيدات العاشقات(٤)/ على فتيل ضمادة الشيخ المسن،/ وعش على سُنَن البداوة./ هذه الأيدي ستخلق من مسامير القوارب/ والأنوثةُ بيننا شِصٌّ تداريه العقائدُ،/ عندنا عنب نؤجله على اسمكَ / هل ستعجبكَ الشطائر ؟

استخدم أساليب التعجب بشكل مركب يدمج بين الاستفهام والتوجيه اللفظي والنداء، ليخلق حيوية نقدية ومِحَنَة عاطفية تتفاقم مع كل سطر. فالاستفهام البلاغي يتردد بكثافة ليعكس الدهشة من الواقع ورفضه المقبول: ''هل يكفيكَ قرطُ جميلةَ الذهبيُّ؟'' و"هل ستعجبكَ الشطائر؟" و"كم قلقاً سيطلبني؟" و"من سيمنح للخليل الصّفْوَ؟" وهذه الأسئلة لا تستهدف المعرفة فحسب بل تثير الشك في قيم السلطة والطبقة، وتفتح باباً لإعادة قراءة المظاهر الاجتماعية والسياسية. أما النداء والإرشاد اللفظي فهما يعززان الإحساس بالضغط والإيحاء بخطورة الوضع: ''يا ربما هجسَ الحيارى بارتمائكَ في الهوى فامرح'' و"التفت واسأل صنائعك الأخيرة" و"سُق عمراً كبرهان على أن الزراعة مجدٌ أمي" يضيفان نغمة توجيه حادّة تدفع القارئ إلى ليس فقط فهم الوضع بل التفاعل معه وتحوّله إلى فعل. إلى جانب ذلك، تتجلى تعابير التعجب الضمني من خلال التباينات الحادة مثل ''الليلُ خمرٌ'' و"البلدُ الحرام مقرَّحٌ" التي تمدّ التعجب بطابع قيمي وأخلاقي، وتمنح النص صوتاً نقدياً صارخاً يثير الاستغراب من أمكنة القوة والسلطة والهوية(٥).

(١). ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: ص ٥٧٦

(٢). ابن يعيش، شرح المفصل: ج ٤، ص ٤١١

(٣) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص١٨٥

(٤) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٣، ص١٨٦

(٥) في المجموع، تُوظَّف أساليب التعجب هنا لإشاعة توتر وجداني ومعرفي، وتدفع القارئ إلى التساؤل العميق عن الظواهر الاجتماعية والهوية والسلطة، قبل أن تتحول الدهشة إلى فاعلية نقدية تدعو إلى التفكّر والعمل.

أخطأني كـلُّ مريـديَّ.[١]/ فلسـتُ سـوى مشـغوفٍ بابنـةِ شيخٍ،/ من ثمّةَ كنتُ الغوثَ،/ أمهِّدُ ثوبي كـي يجلـس قـربي الأحبابُ:/ الطاويّون، بروكلمان، ابنُ الفارض / وأدونيسُ، زنوجُ القرن، الشِّعرُ الحُّر، وبسطاءُ الطائف./ أنكرني الأهلون لأني برقعتُ المحبوبةَ بالربِّ/ فحملت ريحٌ طيبةٌ فتوايَ لعمَّال بنـاء القلعـة:/ كـلُّ مكـانٍ لـيس يؤنّـثُ لـيس عليـه التعويلُ،/ اجتهد البناءون وأخذوا الفصَّ[٢]

لقد تم توظيف أساليب التعجب بشكل مركّب، لا عبر أسئلة صريحة فحسب بل من خلال توكيدات حادّة وتوصيفاً استعارياً ينسج دهشة نقدية أمام سلطة الأديان والاجتماع والسياسة والتاريخ. فعبارات مثل "أخطأني كلُّ مريديَّ" و"أنكرني الأهلون" تظهِر استعظاماً مدموغاً بالاستياء تجاه التقديس الجماهيري والتواطؤ الاجتماعي، بينما تتكفل المفارقة والتشبيهات القوية بإنتاج عجب صوتي يربط بين الجسد والهوية والسلطة، كما يتكرر ذلك في إبدال الأنوثة بمفاهيم مقدّسة: الملأ الأعلى أنثى، صلاة الغائب أنثى، والسور المكية أنثى، وهو ما يجعل العجب آلية نقدية تفكك شرعية القوة وتُعيد تفسيرها. إضافة إلى ذلك، يعمّق العجب عبر الصور الرمزية والتأويل التاريخي (أخناتون، جابر بن حيان، الهكسوس) ليقدّم قراءة مسمومة للحداثة والتمدين، مع إبراز التوتر بين التراث والحداثة والرؤية النقدية للفساد والسلطة. بالتالي يتحول التعجب من مجرد انفعال إلى أداة فحص وتفكيك للخطاب السلطوي والذّاتي معاً، وتدفع القارئ إلى إعادة تشكيل معنى القوة والهوية والعدالة من خلال لغة مليئة بالصدمات الدلالية والتباينات الجيوسياسية والاجتماعية.

٣. النتائج

تُظهر النتائج أن بنية الجملة الفعلية لدى حلمي سالم تعمل كآلية بنائية حركية تقود الحدث الشعري عبر سلسلة من الإشارات الزمنية والمكانيّة المحددة. بينت الدراسة وجود تعدد واضح في فاعلي الجملة الفعلية، بين ظاهر ومستتر، إضافة إلى حضور فاعل مركزي ظاهر يحافظ على مسار الحدث. هذه التعددية تخلق بنية صوتية متعددة الأصوات وتسمح بتأويلات نقدية متنوعة حول مواقع السلطة والمعرفة داخل النص. الفاعل المركزي المعلَن يتعايش مع فواعل غير معرفَة أو مَبطّنة، مما يفتح فضاءات تعبيرية تتيح للقارئ قراءة الحركة الفعلية من منظور إشكالي يتفاعل مع قضايا الهوية والسلطة والتاريخ. النتيجة تؤكد أن تعدد الفاعلين ليس مجرد ميزة أسلوبية بل مفتاح لإعادة قراءة الحدث كإنتاج سُلطوي/ ذاتي يتصارع عبر أقسام النص.

تشير النتائج إلى أن وجود المفعول به والمفعول فيه والحال يضيف طبقات دلالية عميقة لتحديد مواضع الحدث وتأثيره على الكيان المادي والذاتي للمتكلم. هذه العناصر تخلق فضاءات مكان وزمان داخل الجملة وتُبرز الأثر الحسي- والوجودي للفعل، مما يضيف شبكات من العلاقات الدلالية

(١) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٨٥

(٢) حلمي سالم، ١٩٩٤ م، ج٤، ص٨٦

بين الفاعل والحدث والمرجع الاجتماعي والسياسي للنص. كما أن الحالات التي يعمل فيها الظرف والحال على توصيف حالة الفاعل أثناء وقوع الفعل تسهم في توسيع آفاق القراءة وتوليد قراءات نقدية متعددة، بما يتيح للقراء وللنقاد رصد تفاعل البنية النحوية مع التلقي النقدي والواقع المُشار إليه.

كما توصلت الدراسة إلى أن التركيب الإضافي يلعب دوراً مركزياً في بناء شبكة دلالية تُبرز العلاقات الاجتماعية والسلطوية والهوية الثقافية ضمن القصيدة. الإضافات تربط بين أسماء ومُضافاتها وتُنشئ طبقات دلالية تعكس صلات القوة والسلطة والمواضعات الاجتماعية، كما أنها تسهم في تشكيل صور شعريّة مركبة تتعلق بالهوية والتاريخ والتفاوت الطبقي والديني. هذه البنية الإضافية تتيح لقرّاء النص أن يروا كيف يُعاد إنتاج السلطة والمعرفة عبر تقنيات لغوية دقيقة، وتساعد في توسيع آفاق التفسير من قراءة سطحية إلى قراءة نقدية تشريحية للخطاب الشعري والمرجع الاجتماعي.

التركيز على بنية الجملة الفعلية كمكوّن وظيفي يسمح بتصوير الحركة السردية وتوليد قراءة نقدية تستكشف علاقة الشكل بالمضمون والمرجع السياسي والاجتماعي. من جهة أخرى، توصي النتائج بإجراء فروض مقارنة مع أساليب بنائية لغوية في مدارس شعرية مختلفة، مع تبني مقاربة نقدية – لغوية تشاركية تسمح بفحص كيفتَ وظْيف النحو في إنتاج الهوية والصوت الشعري. كما تقترح تعزيز الدراسات باستخدام أدوات تحليل لغوي حاسوبي لما يتيح رصد التغيرات البنيوية وتطور الأسلوب عبر مراحل زمنية مختلفة.

المصادر

ابن عصفور، علي بن مؤمن (١٩٨٧م). شرح جمل الزجاجي. بيروت: دار الكتب العربية.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد (٢٠٠٤ م). مقاييس اللغة. بيروت: دار الفكر.

ابن فارس، احمد (١٩٩٩م). الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي (٢٠٠١م). شرح المفصل. بيروت: دار الكتب العلمية.

الاندلسي، أبو حيّان (١٩٨٨م). ارتشاف الضرب. بيروت: دار العودة.

الأنطاكي، محمد (٢٠٠٩). المنهاج في القواعد والإعراب. تحقيق: سمير بسيوني. مصر: مكتبة جزيرة الورد.

الدقر، عبد الغني (١٩٧٥). معجم النحو. دمشق: مطبعة محمد هاشم الكتبي.

الدقر، عبد الغني (١٩٨٦). معجم القواعد العربية: في النحو والتصريف وذُيّل بالإملاء. دمشق. دار القلم،

الزركشي، بدرالدين (١٩٧٨م). البرهان في علوم القرآن. القاهرة: دار المعرفة.

السكاكي، سراج الدين (١٩٨٨م)، مفتاح العلوم، بيروت: دار العودة.

السيوطي، جلال الدين (١٩٧٣م)، الاشباه والنظائر، بيروت: مؤسسة الرسالة.

المخزومي، مهدي (١٩٨٦م). في النقد العربي نقد وتوجيه، بيروت: دار الرائد.

المراغي، أحمد مصطفي (١٩٩٣ م)، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع. بيروت: دار الكتب العلمية.

يعقوب، إميل (٢٠٠٩)، موسوعة النحو والصرف والاعراب، بيروت: دار العلم للملايين

يعقوب، اميل (١٩٨٧ م). قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي –إنجليزي –فرنسي). بيروت: دار الملايين، موسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر.

يعقوب، إميل (٢٠٠٩). موسوعة النحو والصرف والاعراب. بيروت: دار العلم للملايين.