الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

عنوان المذكرة:

شعرية صيغ المبالغة في" ديوان الخنساء"

مذكرة مكملة لنيل لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبتين:

- وداد جبلول
- وداد بودور

إشراف الدكتور:

- الحاج قديدح

أعضاء لجنة المناقشة:

د/ مسعودة شكور	جامعة جيجل	رئيســـــــا
د/ الحاج قديدح	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
أ/ جمال بلقاسم	جامعة جيجل	مناقشـــــــا

السنة الجامعية:1439–1440هـ/ 2018–2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

بدءا نرفع يدينا إلى الله شكرا ودعوة أن يبارك لنا في هذا العمل،كل الكلمات عاجزة عن احتضان حجم الشكر الذي نقدمه لعائلتنا وبالأخص الوالدين الكرمين،وأستاذنا الفاضل **"الحاج قديدح"** ومستوى التقدير الذي نكنه له،فكان إشرافه شرفا لمسيرتنا العلمية، وكانت توجيهاته وجهة نهتدي بها.

كما نشكر الأساتذة أعضاء المناقشة الذين تكرموا بإثراء هذا البحث وتقييمه

وداد+ وداد

الفصل الأول

تحديد المفاهيم وضبط المصطلحات

أولا: مفهوم الشعرية

1-الشعرية لغة

2-الشعرية اصطلاحا

ثانيا:الشعرية في الحقل الغربي والعربي

1-الشعرية في الحقل الغربي

2-الشعرية في الحقل العربي

أولا: الشعرية لغة واصطلاحا:

1-لغة:

يعود أصل مصطلح "الشعرية" كما ورد في مقاييس اللغة إلى الجذر الثلاثي (ش، ع، ر) «الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعلَم، فالأول الشعر معروف والجمع أشعار وهو جمع جميع والواحدة شعرة، والباب الآخر الشعار الذي يتنادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم بعضا، والأصل قولهم شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له»[1]

وورد في قاموس المحيط الشعر «غلب على منظوم القول بالوزن والقافية، وإلا كان كل علم شِعرًا»[2]

كما ورد مصطلح الشعرية في بعض المعاجم الفرنسية باسم "بوتيكا"«بمعنى منظومة شعرية لكاتب أو لشاعر أو لفترة زمنية أو لبلد ما ويقابل الكلمة الدالة على الشعرية في اللغة الفرنسية "boisé" أو بوازي وهي دو أصل لاتيني»[3]

ولم يبتعد لسان العرب عن هذه المعاني إذ نجد فيه «شَعَرَ: بمعنى عَلِم...وليت شعري أي ليت علمي الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفة بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائلة شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم ...ويسمى شاعرًا لفطنته»[4]

وقد جاء في التنزيل «وَ مَا يُشْعِرُكُمْ أَنَهَا إِذَا جَاءَتْ لا يُؤْمِنُونَ» (الأنعام : 109)

أي: وما يدريكم.

و «الشاعر قائل الشعر (ج) شعراء، وما شعرت: ما فطنت له وما علمته»[5]

فمفهوم الشعر لغة يدور حول العلم والدراية.

---

(1) أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، تح: إبراهيم شمس الدين، مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2008، ص616.

(2) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، تح: أبو الوفاء الهويني، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص441.

(3) يوسف محمد رضا: معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، ص297.

(4) أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة "شعر" المجلد4، ج26، ص2273.

(5) شوقي ضيف: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص484.

2-اصطلاحا:

مصطلح الشعرية مصطلح غربي حديث POETIS، وقد حدّد نقاد الغرب بداياته في العصور الإغريقية :«إذ تعد في حقيقتها امتدادا لحكم النقاد ورغبتهم في ارساء قواعد أدبية ونقدية تضاهي في دقتها القواعد والمعادلات العلمية»[1]

«الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق دون اعتبار لقانون سوى إجراء الكلام على الوزن والقافية. »[2]

ويعتبر الأديب والشاعر الفرنسي "بول فاليري" الأب الروحي للشعرية، حين أطلق مقولته التي توحد بين الشعر والأدب قائلا: «كل كتابة أدبية هي شعرية »وهي المقولة التي وجدت صدى عميقًا عند الأدباء والنقاد، وفي مقدمتهم الشكلانيون الروس في مطلع القرن الماضي.[3]

وقد جاءت الشعرية من أجل تأسيس مواقفها على التعارض مع اتجاه النقد الذي يتناول الأعمال الأدبية الفردية دون ربط مجيئها مع تأسيس أي علم أدبي.

يقول "فاليري" : «يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذ فهمنا بالعودة إلى معناه الإشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»[4]

ويرى جاكبسون أن الشعرية «تهتم بقضايا البنية اللسانية كما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزء من اللسانيات»[5]

«فمصطلح الشعرية مصطلح نقدي عربي جديد اختاره جمهرة من النقاد العرب المعاصرين ليكون مقابلا عربيا أصيلًا لمصطلح " poetique" العربي المتعلق بالشعر أيضا، ولكن بالشعر في مفهومه الغربي من جهة، وتعلقا من زوايا مختلفة من جهة أخرى، وهذا الذي أدى إلى شيوع مصطلح "الشعرية" في الخطاب النقدي العربي

---

(1) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، دار نوبار، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص378.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص28.

(3) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص382.

(4) تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، تر: ابراهيم الخطيب، ط1، 1982، ص23.

(5) www.diwanalarab.com

المعاصر بمفاهيم مختلفة غير واضحة ولا مستقرة، في بعضها تمبيع لمفهوم "الشعر" وتوزيع لشهادات الجنسية الشعرية في كل اتجاه، وخروجا عن المنهجية العربية في تصنيف الفنون وتحديد المفاهيم»[1]

وقد تنوعت وتعددت مفاهيم الشعرية، إلا أنها بقدر اختلافها فإنها تصب كلها في معنى واحد ألا وهو «البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع»[2]

والشعرية باعتبارها علمًا يهتم بالأدب، فهي لا تختص بدراسة الشعر والنثر فقط بل تعني الأدب كله.

وقد ذكرنا سابقا أن مصطلح الشعرية مصطلح عربي حديث جاء مقابلا لمجيئه عند الغرب أي أنه مصطلح غربي تم استحداثه عند العرب.

وسنتطرق إلى تعريفات هذا المصطلح عند الغرب وكيف تم تناوله عند العرب.

ثانيا: الشعرية في الحقل الغربي:

مصطلح الشعرية (poetics) فقد كانت الدراسات الأدبية والفلسفية الغربية سباقة في مجيئ هذا المصطلح، وسنتعرض أهم المحطات الغربية التي تطرقت بهذا المصطلح.

2- الشعرية عند أرسطو:

اتفقت الدراسات الحديثة النقدية أن أول ظهور لمصطلح (poetics) كان عند "أرسطو" الفيلسوف اليوناني المعروف بكتابة "فن الشعر" وهذا الأخير هو المصدر الذي اندرج فيه مصطلح (poetics).

وقد كانت لأرسطو محاضرات كثيرة حول الشعرية ولكن للأسف لم تصل إلينا هذه المحاضرات التي كانت تضرب في صميم الشعرية، فكثير من النظريات الحديثة انطلقت منها نظرًا لأهميتها وقيمتها العلمية.[3]

ويحدد أرسطو وظيفة الأدب في كتابه "فن الشعر" انطلاقا من اعتباره التراجيديا بأنها: «محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مردودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية وتنير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الإنفعالات»[4].

---

(1) عبد الملك بومنجل: المصطلحات المحورية في النقد العربي، بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة منشورات المثاقفة العربية في الأدب ونقده، ص25.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص11.

(3) نقلا عن عبد الله عيسى لحيحل "نظرية المحاكاة عند أرسطو" محاضرة بقسم اللغة والادب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل (المدرج7) 2018/2017، 15:30/14:00.

(4) حسن ناظم: مقاييس الشعرية، ص21.

2- الشعرية عند أفلاطون:

يعتبر أفلاطون أول من حاول أن يوجه الأعمال الإبداعية بآراء نقدية، وقام بعدها بتقسيم الشعر والشعراء إلى أخيار وأشرار كما قدم بعض المواقف النقدية باعتباره للشعر محاكاة للمحاكاة، وبذلك فإنه يبتعد عن الحقيقة ، كما تطرق إلى الموسيقى الشعرية ودورها في إيصال المعنى إلى المتلقي، واعتبر أن الإيقاع هو أكثر ما يؤثر في العقول ومن هنا كانت إشاراته الأولى للشعرية.

وإذا أردنا أن نفهم معنى الشعرية عند أفلاطون فهما جيدا، فعلينا أولا أن نطلع ونستوعب نظرته إلى المحاكاة التي يعتبرها "لا تولد إلا وهما بل غنها تصرف الإنتباه عن الواقع الملموس، وهو موضع إهتمام السياسة ورجال الدولة والمدنية".[1]

والفنان في نظره لا يحاكي المثل التي هي الصور الخالصة والنماذج الأصلية، لكن من الحقيقة والخير والجمال بل يحاكي أشكالها المنعكسة في الواقع أو ظلالها في العالم المحسوس فالفنان يبتعد عن المثل بدرجتين ومنه عن جوهر الحقيقة فأفلاطون وضع شروطا للشعراء داخل جمهوريته لأنه يرى في أعمال المحيدين منهم توجيها للأخلاق في مدينته الفاضلة وأما مفهوم الشعر عنده فهو محاكاة للمحاكاة وكل الشروط السابقة تعدّ توجيها للشعراء من أجل خلق النموذج المثالي الذي وضع لمفهوم الخلق أو الجمال عنده وبذلك يعد هذا الفيلسوف أول من عمل على إستقصاء مواطن الجمال للنص الأدبي، وهو ما قامت عليه الدراسات الشعرية لاحقا.

1-مفهوم الشعرية عند رومان جاكبسون (Roman Jakobson)

يعرف رومان جاكبسون الشعرية بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وانما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[2]

ويعتمد جاكبسون في بحوثه حول الشعرية على الأثر الألسني حيث يقول : «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[3]

---

(1) أحمد الحوى: بحث في الشعرية (مفاهيم واتجاهات)، مطبعة التفسير، صفاقس، تونس، دط، 2014،ص56.

(2) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ترجمة محمد الوالي ومبارك حتون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، دط، دت، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص35.

وهذا القول تأكيد واضح على أن الأثر الألسني هو مرجعية الشعرية، فهي تعتمد على لسانيات "دوسوسير بالدرجة الأولى، وقد أراد جاكبسون بنظرية الشعرية إلى تطوير لنظرية الشكلانيين الروس، كما أنه عرض تصوره الخاص للغة الشعرية اختلفت في بعضها عن ما عرضته الشكلانية الروسية خاصة أطروحة "موكاروفسكي"، فإذا كان هذا الأخير يصر على أن النصوص الشعرية تتميز عن النصوص الأخرى بانتهاكها لعرف معين أو للغة النمطية بصفة عامة، فإن "جاكبسون" برفض هذه الفكرة وينتقد بشدة فرضية جعل اللغة الشعرية تتميز بعدة الأنظمة وبخاصيتها الوظيفية.[1]

على حد تعبير بشير تاوريرت حسب ما حدده جاكبسون فإن الشعرية لا تهتم بالبنية الظاهرية فقط بل تجاوزت إلى البنية الخفية والباطنية حيث قال : «تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية تبحث في اشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سير ما هو خفي وضمني»[2] بالإضافة إلى ذلك لخص جاكبسون العناصر المكونة للحدث اللساني حي عرضها بشير تاوريريت على النحو التالي المرسل الذي يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فعالة، فأنها تقتضي سياقا تحيل عليه، وهو يدعي بالمرجع، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي (قناة) وكل عامل من العوامل الستة المكونة للحدث اللساني تولد وظيفة لسانية، حيث ميّز جاكبسون ستة وظائف للغة وهي: (الوظيفة المرجعية ،الانفعالية، الإلهامية، التنبيهية، الإنعكاسية، الشعرية)[3]

والشعرية هي الطاغية على باقي الوظائف كونها تجعل اللغة نشطة وديناميكية.

ويمكن ان لخلص تصور "جاكبسون" للشعرية في مراحل بكونه يستند إلى المبدأ الشكلي وذاتية اللغة.

1-إذن النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجه.[4]

2-تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محو التأليف.[5]

3-انبثاق التوازي حيث أكد جاكبسون «أن الوظيفة الشعرية بإيجاز شديد تخلق بنية التوازي من خلال مماثلات بين المقاطع وذلك بإسقاطها مبدأ التماثل على محور التأليف»[6]

---

(1) www.menbralfkr.blog spot.com

(2) بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار سلامة سوريا، ط1، 2008، ص42.

(3) المرجع السابق: ص43.

(4) نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية الجزء الثاني، دار المعرفة، دط، 2008، ص162.

(5) المرجع نفسه، ص162.

(6) www.diwanalarab.com

وعليه فجاكبسون أكد على أن الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات فعند تحدثه عن الشعرية نجد حديثه تربطه الوظائف اللغوي.

كما أننا نجد الكثير من النقاد الغربيين الذين خاضوا وتطرقوا لمصطلح الشعرية كالناقد الفرنسي دو الأصل الروسي:

"تزيفتان تودوروف" الذي ثار كتابه (الشعرية) ثورة عارمة في المجال، « ومعلوم أن "تودوروف" قد حاول حصر مفهوم الشعرية في المعاني التالية:

1-هو كل نظرية داخلية للأدب.

2-أو هو مجموع الإمكانات الأدبية (التيماتيكية، التركيبية، الأسلوبية...إلخ) التي ينتابها كاتب ما.

3-هو كل إحالة على الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما»[1]

فالشعرية في هذا الجانب هي التي تكشف جمالية وابداع النصوص الأدبية.

تودوروف قام بتفسير علاقة الشعرية بالخطاب وقد بيّن من خلال ذلك أن الخطاب الأدبي يمكن تصنيفه إلى موقفين أولهما يرى في النص الادبي ذاته موضوعًا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة، وقد ربط هذين الموقفين بفكرة التأويل، وكذا فكرة النظر لهذه البنية المجردة.[2]

والشعرية لا تدعي لنفسها دور التأويل الصحيح لانجازات الماضي الأدبية بقدر ما تولى اهتمامها لبلورة أدوات ومناهج تمكن من تحليل هذه الانجازات.[3]

فموضوعنا ليس مجموع الاعمال المتواجدة بل هو الخطاب كمبدأ لخلق عدد لا متناه من النصوص الشعرية.[4]

«ما عادت الدراسة صياغة كلام فضفاض عن النص أو تلخيص فطن للعمل الملموس، وغنما اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تقدم جد ولإمكانيات الأدبية كما تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة، وسيصبح العمل عند اذن مسقطا على شيء آخر غير ذاته كما هو الشأن في النقد النفسي أو الاجتماعي، ولكن هذا الشيء الآخر لن يكون عندها بنية غير متجانسة معه بل سيكون بنية الخطاب

---

(1) نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ص163.

(2) ينظر: تزفيطان تودوروف: الشعرية ترجمة شكري المبخوت رجاء سلامة، دار توبقال: الدار البيضاء المغرب، ط1، 1999، ص20.

(3) نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ص164.

(4) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص384.

الأدبي نفسه، ولن يكون النص النوعي بل سيكون بنية الخطاب الأدبي نفسه، ولن يكون النص النوعي إلا حجة تسمح بوصف خصائص الأدب »[1]

أي أن كل عمل لا يعتبر تجلّيا لبنية محددة بل أن هذا العمل هو إنجاز من انجازاتها الممكنة.

ففي الشعري يكون الدليل منخلعًا عن موضوعه وتضرب العلاقة المعهودة بين الدليل و المرجع، الأمر الذي يتيح للدليل استقلالا معينا بوصفه موضوعا قيما في ذاته.[2]

فالشعري يقوم على نخول اللغة مع ذاتها في نوع معين من العلاقة الواعية لذاتها.

ثانيا: الشعرية في الحقل العربي

اعتبرت الشعرية من أهم المصطلحات التي اهتم بها النقاد العرب، حيث اصطلحت بمصطلحات عديدة مثل (نظم الكلام)أو (صناعة الشعر) أو (عمود الشعر)

1- الشعرية عند الجرجاني:

من أبرز النقاد العرب المهتمين بهذا الموضوع نجد "عبد القاهر الجرجاني" (ت1078م) عن طريق كتابه "دلائل الإعجاز" الذي طرح نظرية النظم وخصت هذه الأخيرة إعجاز القرآن الكريم، حيث قال «وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تفتقي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن مضمون يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء كيف جاء واتفق»[3] فالجرجاني يسبق ترتيب المعاني قبل لفظ العبارة، فالشعرية تحقق في المعاني.

ومن أبرز المواضيع التي عالجها الجرجاني في كتابه الاستعارة والكناية كونهما العامل الأساسي في تشكيل الإبداع والفن فحسب رأي "محمود دراية" أن الاستعارة والكناية يخلقان الشعرية داخل النصوص الأدبية "لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيحاء وتعريض تشكل منبعًا رئيسيًا للشعرية، وهي التي تجعل من الشعر شعرًا له خصوصيته وطبيعته الفنية.[4]

فالشعرية عند الجرجاني تندرج وتتجلى حسب الموضوع ونظرية النظم عند الجرجاني تفسر الظاهرة الإبداعية حيث يقول «ليس الغرض بنظم الكلم، إن توالت ألفاظها في النطق بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال

---

(1) تزفيطان تودوروف: الشعرية ، ص23.

(2) تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص171.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق محمد شاكر، دار المعرفة، بيروت، دط، 1978، ص26.

(4) محمود دراية: مفاهيم في الشعرية (دراسة في النقد العربي القديم) دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص20.

المنظوم بعضه مع بعض، وإنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير»[1]
ويقوم النظم عند "الجرجاني" في معناها الباطني على "تهميش مبدأ اشتراط الوزن والقافية في الشعر.[2]

وقد ميز الجرجاني شعريته بمعنيين:

-معنى عقلي: تكون معانيه معروفة عند الجميع.

-معنى تخييلي: يتميز بالا محدودية ولا يمكن أن يكون صادقا أو كاذب فهو يختلف حسب تلقي القارئ.

كما أن الجرجاني ميّز بين نظم و نظم آخر فهو يرى بأن الإطلاع على نصين قد يولد لدى القارئ تفضيل نص عن آخر، وهذا ما يحدث الحكم التفضيلي الذي لم يكن قائما على معيار محدد، بل «بتجربة شخصية تدعمها خبرة وثقافة متميزتين»[3]

فالشعرية عند الجرجاني «تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية أما الناتج الكلي،فهذا ما تتفق فيه أجناس القول من الشعر، بل يتفق فيه الناس في عامي وخاص»[4]

فالجرجاني اصطلح على الشعرية مصطلح النظم الذي عدّه «حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعاجم والنحو، حيث يسقط خط المعجم عموديًا على خط النحو الأفقي ويكن من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها»[5]

بالإضافة إلى ذلك فهو أعطى للصورة رؤى جديدة فهي عنده «ليست هي الشيء نفسه، وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره، وهذه المميزات قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون لأن الصورة مستوعبة لهما، والنظرة لأحدهما لا بد أن تنعكس على الآخر»[6]

2- حازم القرطاجني:

من أهم النقاد العرب الذي تركوا نصيبا معتبرا من الدراسات النقدية القديمة خاصة فيما يتعلق بالشعرية.

---

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص49.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص28.

(3) المرجع السابق: ص29.

(4) بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص19.

(5) المرجع نفسه، ص21.

(6) عبد العزيز ابراهيم: شعرية الحداثة، نقلا عن: أرسطو فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، اتحاذ الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص101.

يرى القرطاجني أن التخييل هو المكون لحقيقة الشعر «اعتباره أن الحقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخييل»[1] فالتخييل عنده هو الأساس الذي يقوم عليه معنى الشعر حيث يقول: «إن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطية»[2]

ومن أجل تحقيق دور التخييل في المتلقي فإن القرطاجني يرى «المعاني الشعرية التي تحقق هذا الدور تتمثل في المعاني الثواني التي تشكل المستوحى الفني في اللغة، إذ أن المعاني تنقسم إلى المعاني الأولى والمعاني الثواني»[3] ، فإلا عن طريق الصورة الفنية يتحقق اتجاه المتلقي حيث يقول: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية»[4]

فالشعرية هي حقيقة وجوهرة الشعر، وليست كلاما عاديا وهي السر الخفي داخل الشعر الذي يجعل من العمل الأدبي صفة الجمالية والإبداع والجاذبية.

ومن أولويات القرطاجني إقامة علم الشعر فهو أراد المزاوجة بين الثقافة اليونانية والترات العربي الضخم، من أجل خلق واستنباط آراء ونظريات جديدة في إطار قوانين الإبداع التي تحكم الشعر.

كما أن القرطاجني ذهب إلى استكمال «معرفته بالقوانين بممارسة التذوق الذي ينطوي على الأحكام القيمة، فالذوق يكسب القوانين مرونة في كل من وعي الشاعر والناقد على الرغم من خضوع النص إلى قوانين كلية»[5]

وقد دعى القرطاجني الشعراء الذين لا يحسنون استغلال الشعر والكلام الكلام الذي سبقهم إلى الإقلاع عن كتابة الشعر وهنا أشار إلى قضية التناص، فهو من منظوره «»قيمة إبداعية لا مناص منها، فالشاعر الكبير هو من يحسن التعامل مع أفكار غيره وألفاظهم، في حين الشاعر المحروم، أي الشاعر الذي ليس أهلا تحمل هذا اللقب هو من يسيء لتعامل مع نصوص غيره[6]

---

(1) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص21.

(2) المرجع السابق: ص21.

(3) المرجع نفسه: ص22.

(4) المرجع نفسه : ص22.

(5) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص32.

(6) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص241-242.

ويرى القرطاجني أن الشعرية لا تقتصر على الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية بل تعدت إلى إطار بلاغي أعم وأشمل وهو التخييل «لتميز بين كلام مخيل غير موزون لكنه جدير بتسمية الأقاويل الشعرية وهو تمهيد بسيط لشكل من أشكال شعرية النثر، وكلام موزون خال من التخييل يظل محروما من صفة الشعرية»[1]

وقد تطرق القرطاجني في أعماله إلى اشتمال النثر على أوجه الشعرية فالنثر الذي يستغربه المتلقي يحمل صفة الشعرية ويكون ذلك عن طريق عنصر التخييل والمحاكاة.

كما أن القرطاجني تطرق إلى قضية اللفظ والمعنى فهو يربط بين المفهومين ويركز على ما يربط بين اللفظ والمعنى أو المادة والصورة.

«إن كل ما يقدمه حازم بشأن أي مادة تكون له علاقة مباشرة بنظام وقوانين الشعرية، إلا ويربطه مباشرة باللياقة الأدائية للمرسل باعتبار أن قيمة كل عمل إبداعي يتوقف حجمها مند البداية على المرسل كي تكون الرسالة فنية ونوعية، ويكون المتلقي على استعداد لاستقبالها»[2]

ومن خلال هذا القول نجد أن القرطاجني أشار إلى قضية تصنيفه لعناصر الرسالة اللفظية حيث تقاطع تصنيفه إلى حد كبير مع التصنيف الذي وصل إليه جاكبسون وهذه العناصر الأربعة هي:

1-ما يرجع إلى القول نفسه =الرسالة.

2-ما يرجع إلى القائل= المرسل.

3-ما ترجع إلى المقول به = السياق.

4-ما يرجع إلى القول له = المرسل اليه.

كما أن القرطاجني دعى إلى تركيز الوظيفة الأدبية على الرسالة وعلى توحيدها مع السياق فهما أساس الوظيفة، أما المرسل والمرسل إليه فهما من أجل المساعدة فقط.

نستنتج أخيرا أن القرطاجني هو من المهتمين بالشعر ومن أهم المؤثرين في نفسية المتلقي ويعتبر أول من قدم مصطلح الشعرية وذلك في مؤلفه الموسوم ب"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وقد جعل لنفسه منهجا مختلفا ميزه عن أسلافه.

أما الشعرية عند العرب المحدثين نجد :

---

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 1429هـ/2008م، ص294.

(2) الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري) موقع للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص91.

1_ الشعرية عند كمال أبو ديب:

يعتبر "كمال أبو ديب" من بين النقاد العرب الذين أقاموا بتأسيس مفهوم مصطلح الشعرية فقد اعتمد على مفهومين نظريين مهمين هما: العلائقية والكلية" فالشعرية خصيصة علائقية... تتحد بوصفها بنية كلية، ولا يتحدد على أساس ظاهرة مفردة تستنبط من الوزن أو القافية، أو التركيب، وبالتالي بالتحديد هنا تحديد بنيوي متراشح ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة.[1]

فهو نجده يعترف بأن شعريته لسناية، لأنه يعتمد في ذلك على البنية اللغوية المكونة للنص لكنه لا يكتفي بما في تحديده للشعرية بل يتجاوزها إلى الواقع المحيط الذي ولدت فيه، وكل ماكان له تأثير في شكلها وهذا ما يجعلنا أمام شعرية غير لغوية، على الرغم من أنها تعاني خبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصبية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوي[2]

ويرى"كمال أبو ديب " بأن الانزياح مفهوم نظري متعلق باللغة فقط، أما مفهوم الفجوة مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو احد وظائف الفجوة مسافة التوتر التي تقع في نظره في أرقى مفاهيم الشعرية فهو يعلى كثيرا من وظيفتها ويجعها أعلى وأشمل من كل المفاهيم الأخرى التي تشكل الشعرية.

إذن ف" أبو ديب " ينظر إلى الشعرية على أنها " وظيفة من وظائف مايسميه (الفجوة او مسافة التوتر، لأن لغة الشعر _ دلائليا_ لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وهذا التنظيم حين نشأ يخلق فجوة مسافة التوتر على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعورية"[3]

فالشعرية عنده هي حركة إستقطابية بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة، تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب بشكل أدق حول قطبين يفصلهما بدورهما ما أسميه مسافة التوتر، وهكذا تكون الشعرية، التجسيد الأسمى لخلق ثنائيات الضدية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتا وإيقاعات.[4] .

---

[1] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص91.

[2] الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربي (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، موقع للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص91.

[3] جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص54.

[4] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص140.

ومن خلال هذا يتضح أن الشعرية عنده هي مزيج بين التجربة واللغة.

والجدير بالذكر أن مفهوم الفجوة مسافة التوتر التي جاء بها" أبو ديب"يشبه إلى حد كبير نظرتي " أفكاري" و " أيزر" اللذان تطرقا إلى هذه القضية في نظرية القراءة والعلقي، غير أن "أبو ديب" اشتمل عليها داخل نطاق الشعرية، ولكننا نجده "لا يدرس علاقة الشعرية بالتلقي بل يكتفي بلمحة خاطفة عنها وربما يكون ذلك خالدا إلى صلة الوثيقة بين نظريته ونظرية القراءة والتلقي والتي تظهر مدى المرجعية المصطلحية والمفهومية لنظريته.

أي أن أبو ديب داخل نطاق شعريته نجده لا يركز على علاقة الشعرية بالتلقي بل نظرة فقط.

ولقد عرج" ابو ديب " على أن النثر لا يمتلك خصيصة النثرية بشكل مطلق، وأنه طاقة قادرة على الفيض الشعرية حين يدخل في بنيته، وبين مكونات أخرى علاقات معينة تسمح بفيض شعريته وفي ربطه للشعرية.

ووسيلة هذه الفجوة مسافة التوتر في نظره هي اللغة الشعرية التي تقوم عليها، ويقول ذلك" إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة مسافة التوتر بين اللغة والإبداع الفردي، وبين اللغة والكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد"[1]

إذن فكمال أبو ديب قدم الكثير من الدراسات الشعرية العربية في العصر الحديث، وذلك للثقافة الواسعة التي يشتمل عليها والتي بين التراث العربي القديم والثقافة الغربية الحديثة، كما أنه يعظد من أبرز من دعى إلى استعمال مصطلح الشعرية بمعناه الشامل أي كعلم مستقل له قوانينه وقواعده.

2-الشعرية عند أدونيس:

يعد أدونيس من بين النقاد الذي حاولوا أن يقدموا مفهوما كافيا للشعرية العربية مند بروز جدورها الأولى، كما نجده وضع مجموعة من الأسس والقواعد التي يمكن أن نميز الشعر والنثر من خلالها، وكانت مختلفة عن الأسس التقليدية كما أنه لم يمر على النقد مرور الكرام، كما كانت له عدة معالجات نقدية، وهو يعتبر أن النقد هو الإبداع في حد ذاته.

[1] كمال أبو ديب: الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص74.

كما يبين لنا أدونيس من خلال وضعه لمجموعة من الأسس والمكونات الدلالية واللغوية في محاولته لسير أغوار الشعرية العربية يقول: " إن كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه، وهذه القراءة، في بعض مستوياتها قراءة الأشياء مشحونة بالكلام والكلام مشحون بالأشياء، وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام ولكي نقدر أن نسمي العالم وأشيائه أسماء جديدة أي نراها في ضوء جديد"[1]

بمعنى ان الشعرية يجب أن تبقى كلام غير مطابق لكلام آخر من أجل أن تستطيع أن تسمي أشياء بأسماء جديدة أي يمكن رأيتها في ضوء جديد.

كما حاول أيضا أن يضع مجموعة من القواعد والقوانين تحكم الشعرية العربية بحيث تصبح مختلفة ومتفردة عن نظيرتها الغربية، وكانت انطلاقته من خلال محاولته لاستكشاف الجدور الأولى للحداثة الشعرية العربية، والانطلاق من مورث عربي كبير، ولقد كان سبيله في ذلك هو القرآن الكريم حيث نجد أدونيس يرى أن الجذور العربية موجودة فيه، كما تطرق إلى المجاز في التأسيس لشعريته الذي يعد في نظره الأصل الذي يخرج الكلمات من حدودها الحقيقة.

إن الشعرية عند " أدونيس " لا تحقق عن طريق التقيد والإتباع بل تتجسد بالإبداع والابتداع، فهي لا تتشكل من خلال الاتباع أثر خطي السابقين، وإنما من أجل الوصول إلى معارف وآليات لم يتم الوصول إليها أي اكتشاف ماهو جديد، واستقراء ما عجزوا الوصول إليه كما أنه تطرق في كتبه حول الشعرية للبحث في ماهية هذا المصطلح او موضوعه، وانما تتبع فقط للحركة الشعرية والابدالات النصية كما أنه يقدم مفهوما لها انطلاقا من: "جمالية التباين والاختلاف وخلق هذا المنطلق الجمالي يختفي موقف فلسفي واجتماعي وسياسي" [2]

إذا فكل الاختلافات والتعديلات المتوفرة في معالجات أدونيس لقضايا الشعرية والاختلاف عنده يقوم على نبذ العادة والمحاكاة، وكذلك تبنية مفهوم الجمال.

ونجد أن أدونيس في إطار تأسيس لشعرية عربية يدعو إلى انفتاح النص الشعري لأنه يرى أن" محاولة نسيج القصيدة بالقواعد والمقاييس ماهو في الواقع إلا خرق لطبيعة أساسية من طبائع الشعر، إلا وهي التمنح

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص78.
[2] بشير تاوريريت: الخلفية الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، (دراسة في الأصول والمفاهيم)، ص436.

والهروب من اعتقد أن الشهر يخضع في عمومه إلى مثل هده القواعد والمقاييس فإن اعتقاده هذا هو جهل بخبايا العمل الإبداعي وطبائعه العصبية"[1]

بمعنى أن يرى أن وضع القواعد والقوانين في نسيج أي قصيدة ماهو إلا تدخل أساسي في طبيعة الشعر، من اعتقد أنه يمكن أن يخضع الشعر إلى هده القوانين والقواعد فهو لا علاقة له بالعمل الإبداعي وان هذا الاعتقاد خاطئ.

كما نجد قد ربط نظريته الشعرية بمفهومين قد ارتبط بشعريته وهما الفجائية والدهشة، أي انه يمكن القول عن أي قصيدة أنها شعرية غامضة بالضرورة يجب أن تكون تحتوي على هذان العنصران (المفاجئية، والدهشة).

[1] المرجع نفسه: ص415.

الفصل الثاني

المبالغة مفهومها وأحكامها

أولا: مفهوم المبالغة

1-مفهومها لغة واصطلاحا

2-المبالغة عند البلاغيين العرب

3-المبالغة عند اللغويين العرب

4-موقف اللغويين والبلاغيين من المبالغة

ثانيا:صيغ المبالغة

أ-القياسية

ب-السماعية

أولا: مفهوم المبالغة لغة واصطلاحا وعند البلاغيين واللغويين العرب.

1-المبالغة لغة:

اختلفت التعاريف حول لفظة المبالغة من معجم إلى آخر باختلاف رؤى وتوجهات أصحابها ولتبيان معناها في اللغة العربية لا بد من الوقوف على بعض المعاني التي وردت في المعاجم العربية للجذر "بلغ"

فقد وردت لفظة "بلغ" في لسان العرب: «بلغَ الشيء، بليغ بلوغا: وصل وانتهى، وابتلغه هو ابتلاغًا وبلغهُ تبليغا، وتبلغ بالشيء: وصل إلى مراده، والبلاغُ: ما يبلغك والبلاغَ: الكفاية والإبلاغ: الإيصال والمبالغة: أن تبلغ في الأمر جهدك ويقال بلغ فلان أي جُهد»[1]

وفي تعريف لها في تاج العروس فقد جاء الجذر "بلغ" بمعنى: «بلغ المكان بلوغا بالضم (وصل إليه) وانتهى ومنه قوله تعالى: "لم تكونوا بالغيه إلا بِشِقِّ الأنفس»(النحل الآية 07)، أو بلغه: شارف عليه ومنه قوله تعالى: «أي قاربته» (البقرة الآية 234)

ووردت لفظة "بلغ" في القرآن الكريم في عدة مواضيع منها:

قال تعالى: «**حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً**» (الأحقاف الآية 15)

قال تعالى: «**مَّا هُم بِبَالِغِيهِ** » (غافر الآية 56)

قال تعالى «فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ» (الصافات الآية 102)

وقوله تعالى: « لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ» (غافر الآية 36).

وقوله تعالى: «أَمْ لَكُمْ أَيْمَانٌ عَلَيْنَا بَالِغَةٌ» (القلم الآية 36)

وقوله أيضا: «فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ» (الطلاق الآية 02)

وفي تعريف آخر لها المبالغة هي الزيادة في المعنى أو الزيادة في وصف شيء عمّا هو في الواقع [2] أو هي إن يدعي المتكلم لوصف، بلوغه في الشدة والضعف حدًا مستبعدا أو مستحيلا.[3]

كما أن كلمة المبالغة تعني الوصول بالمعنى إلى غايته.

-وجاءت أيضا لفظة "بلغ" في المعجم الوسيط" بمعنى: «بلغ الشجر بلوغا وبلاغا حال إدراك ثمره، والغلام أدرك

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2008، ص468.

(2) ينظر: يوسف مارون، اللغة والدلالة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2008، ص296.

(3) أحمد الهاشمي: جوهر البلاغة، علق عليه وحققه سليمان الصالح، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص341.

الأمر، وصل إلى غايته ومنه حكمة بالغة، والشيء بلوغا: وصل إليه، بلغ بلاغة، فصح وحسن بيانه فهو بليغ»[1] و"بالغ" فيه مبالغة وبلاغا: اجتهد فيه واستقصى وغال في الشيء، وبَلُغَ الشيب في رأسه أي ظهر، و"البلاغ" التبليغ ومنه: «هذا بلاغ للناس»[2]

وما يتوصل به إلى الغاية، ويقال: في هذا الأمر بَلَاغٌ: كفاية وبيان بُلَاغ في رسالة ونحوها.

ووردت في كتاب العين "بلغ": « رجل بلغ: بليغ، وقد بلغ بلاغة وبلغ الشيء يبلغ بلوغا، وأبلغته إبلاغًا وبلغته تبليغا في الرسالة ونحوها، وفي كذا بلاغٌ وتبليغٌ، أي جيد والمبالغة أن تبلغ من العمل جهدك»[3]

وفي معجم المصطلحات الصرفية وردت لفظة المبالغة والكثرة بمعنى: «بالغ يبالغ مبالغة وبلاغا إذ اجتهد في الأمر، والمبالغة أن تبلغ في الأمر جهدك والكثرة نقيض القلة، والكثرة لما العدد وتبدوا المعاني متقاربة ولذلك جاء استعمالها جميعا للتعبير عن مصطلح المبالغة»[4]

يتضح مما سبق أن المبالغة مأخوذة من عدة معان منها:

-الوصول والانتهاء إلى الشيء المطلوب والمشارفة عليه.

-الإكتفاء بالشيء دون الزيادة عليه.

-المشتقة في العمل والإشتداد في المرض.

-الزيادة في الجري.

-النفاد في الأمر والتوصل إلى المراد.

-تأكيد الإيمان.

-التكلف والاجتهاد في الأمور وعدم التقضير لها.

-التناهي في الصفة، وبلوغها غايتها القصوى.

-تجاوز الحد المطلوب في الأمور زمانا أو مكانا.

ونلحظ مما سبق إلتقاء خذه المعاني اللغوية عند عدة معاني يمكن إدراجها ضمن مجموعتين:

---

(1) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005، ص69.

(2) المرجع نفسه: ص70.

(3) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص161.مادة "بلغ".

(4) ينظر: علي جميل السمرائي: معجم المصطلحات الصرفية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص56.

أولا: (المشارفة، والوصول، والاكتفاء، والمشقة)

ثانيا: (النفاد والقدرة، والزيادة، والاجتهاد، والتكلف، وتجاوز الحد)

فالمبالغة في اللغة تعني: الوصول إلى الغاية والكفاية والزيادة والتأكيد في الأعمال والأقوال، والاجتهاد في الانتهاء إلى أقصى المقصد والمنتهى مكانا أو زمانا أو وصف فقولنا: بلغ فلان غايته أو وصل إلى غايته ومراده، وأمّا قولنا بالغ فلان في الأكل أو الشرب، زاد عن حاجته في الأكل والشرب، وعليه فالمبالغة عدم الإقتصار على الغاية المنشودة والهدف المطلوب، بل تجاوز ذلك والزيادة عليه.

المبالغة في اصطلاح البلاغيين واللغويين العرب:

المبالغة عند البلاغيين العرب:

لقد تناول القدماء من البلاغيين موضوع المبالغة وعرّفوه تعريفا ت كثيرة وقد انصب اهتمامهم في أثناء معالجتهم لقضية المبالغة على المبالغة الواقعة في الشعر بشكل عام، والتشبيه بشكل خاص، فلم يكن لمبالغة اللفظية المفردة مكان في جل دراساتهم، إلا بعض إشارات قليلة، كما أنهم اكتفوا في أثناء حديثهم بالنزر اليسير فيما يتعلق بموضوع المبالغة من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد تعرضوا إلى المبالغة كل من زاويته الخاصة في المبالغة.

فالمبالغة عند الزجاج تعني: «تمام القدرة واستحكامها، ففي قوله تعالى: (أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللهَ لَهُ مِلْكُ السَّمَوَاتِ وَ الأَرْضِ)[1]، يقول: ومعنى الملك في اللغة: تمام القدرة واستحكامها، فما كان مما يقال فيه مَلِكُ سمي الملك وما نالته القدرة مما يقال فيه مالك فهو مِلْك...، وأصل هذا من قولهم: (مَلَكْتُ العجين أَمْلُكُهُ) إذا بالغت في عجنه، ومن هذا قيل التزويج شهدنا "إملاك" فلان أي شهدنا عقد أمر نكاحه وتشديده»[2]

أمّا المبرد فيتناول موضوع المبالغة من خلال تناوله لفن التشبيه ويقول: «والعرب تشبه على أربعة أضرب...منها التشبيه المفرط، والتشبيه المصيب، والتشبيه المقارب، والتشبيه البعيد، فمن التشبيه المفرط والمتجاوز قولهم للسخي: هو كالبحر، وللشجاع: هو كالأسد، وللشريف: سما حتى بلغ النجم»[3]

ويتضح أنّ المبرد ينظر إلى المبالغة من المنظار الذي ينظر منه قدامة والعسكري، فما المبالغة عنده سوى خروج عن لحد والغاية، وإفراط في الوصف وتجاوز للمألوف.

---

(1) سورة البقرة: الآية 107.

(2) أبو اسحاق بن السردي : معاني القرآن وإعرابه، تحقيق: عبد الجليل عبده شلبي، دار الحديث، القاهرة، 1418-1997، ط2، ص168.

(3) أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد: الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، بيروت، ص101.

أما قدامة بن جعفر فقد أفرد للمبالغة مستقلا عن درجاتها من غلو وإغراق ،فمنهم مبالغة عنده: أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك الغرض الذي قصده فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال فيكون أبلغ فيما قصد له وذلك مثل قول عمير بن الأبهم التغلبي:

وَنُكْرِمُ جَارَنَا مَا دَامَ فِينَا وَنُتْبِعُهُ الكَرَامَةَ حَيْثُ مَالا (الوافر)

فإكرامهم للجار، ما دام فيهم، من الأخلاق الجميلة الموصوفة واتباعهم إياه الكرامة حيث كان من المبالغة في الجميل، ومن ذلك قول الحكم الخضري:

وَأَقْبَحَ مِنْ قِرْدٍ وَ أَبْخَلَ بالقِرَى من الكلِب وهو غرْثانُ أعجَفُ (الطويل)

فقد كان يجزئ في الذم أن يكون هذا المهجو أبخل من الكلب ومن المبالغة وفي هجائه قوله: وهو غرثان أعجف(الجائع النحيف)[1]

ومن خلال ما سبق يتضح أن قدامة يرى أن المبالغة عدم الاكتفاء بالمعنى لذي يتطلبه مقام الحديث، وإنّما هي تجاوز هذا المقام إلى مقام أرفع وأكبر لإضافة لمزيد من البيان والتكثير في الوصف.

أما أبو هلال العسكري فهو يدور في تعريفه للمبالغة في فلك قدامة فيرى أن: المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله، وأقرب مراتبه، ومثاله في القرآن: (يَوْمَ تَذْهَلْ كُلُّ مرضِعَةٍ عمّا أرضَعَتْ وتَضَع كُلُّ ذاتِ حَمل حَمْلَهَا وترى الناس سُكارى ومَا هم بسكَارَى)[2]

ولو قال تذهل كل امرأة عن ولدها لكان بيانا حسنا وبلاغة كاملة، وإنّما خصَّ المرضعة للمبالغة، لأن المرضعة أشق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها وأشغف به لقربه منها ولزومها له.[3]

أما الروماني فيرى أن المبالغة: «الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير من أصل اللغة لتلك الإبانة، والتعبير عن أصل اللغة للإبانة إمّا أن يكون بالصبغ القياسية الصرفية كفعّال ومفعال وفعول، وغيرها وإمّا بتغيير الصياغة»[4]

ويعرف الشريف الرضي المبالغة بقوله هي: «الإبعاد في الغاية في قوله تعالى: (والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم ترى أنهم في كل وادٍ يهيمون) [5] يقول...ومن الشعراء بالهيمان فيه فرط مبالغة في صفتهم بالذهاب في أقطارها،

---

(1) أبو الفرج قدامة بن جعفر بن زياد: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي مصر، 1963، ط1، ص141.

(2) سورة الحج، الآية02.

(3) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين الكتابة والشعر، ط1، ص287.

(4) أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في اعجاز القرآن، تحقيق د: محمد علول سلام، دار المعارف، ط3، ص96.

(5) سورة الشعراء، الآية 224-225.

والإبعاد في غاياتها، لأن قوله سبحانه "يهيمون " أبلغ في هذا المعنى من قوله (يسعون، ويسيرون)»[1]

والمبالغة عند الشريف المرتضي تعني: الكثرة والشدة يقول في قوله تعالى: (خُلقَ الإنسان مِنْ عَجَلٍ) [2]

أنّ معنى القول–فيما يعني–المبالغة في وصف الإنسان بكثرة العجلة وأنّه شديد الاستعجال لما يؤثره من الأمور، لهجٌ باستثناء ما يجلب إليه نفعًا أو يدفع ضررًا.[3]

كما تعني المبالغة عند العظم والشدة والقدرة والكثرة في الفعل.

أمّا ابن القيم فيرى أن المبالغة: «أن يقصد المتكلم معنى يعبّر عنه لفظتان، أحدهما أزيد بناء من الأخرى، فيذكر الكلمة التي تزيد حروفها عن الأخرى قصدا منه إلى زيادة في ذلك المعنى الذي عبّر عنه ولهذا إن إعْشَوْشَبَ، واخشوشَنَ في المعنى أكثر، وأبلغ من خشن وعشب، ولهذا وقعت الزيادة بالتشديد أيضا، فإنّ ستّار أبلغ من ساتر وغفّار أبلغ من غافر ولهذا قال سبحانه وتعالى: (فَقُلْتُ استغفروا رَبَّكُمْ إنّه كان غفّارا)[4]

مفهوم المبالغة عند اللغويين العرب:

تكاد كتب النحو والصرف تجمع على مفهوم اسم الفاعل فهو عند أهل اللغة "اسم مشتق يدل على معنى مجرد، وهو ما دلّ على الحدث والحدوث وفاعله..[5]

فاسم الفاعل إذا هو أحد التفرعات البنيوية المشتقة من الفعل لغرض دلالي معيّن لا يدل عليه الفعل بحد ذاته ويقصد بالدلالة على الحدث فيه معنى المصدر، وبالحدوث ما يقابل الثبوت ف(قائم) مثلا اسم فاعل يدل على القيام وهو الحدث، وعلى الحدوث أي التغيير، فالقيام ليس ملازما لصاحبه، ويدل على ذات الفاعل أي صاحب القيام.[6]

فصيغة اسم الفاعل إذا محولة أو منقولة من الفعل لتحمل دلالات إضافة كالدلالة على من قام بالفعل والدلالة على الدوام في الفعل، فالفعل كما نعلم يدل على الحدوث والتغير والتجدد، ومن هنا فإن النقل والتحول يكسب دلالات إضافية، وفي هذا يقول ابن جني: «في المبالغة لا بد أن تترك موضعًا إلى موضع إمّا لفظا إلى لفظ، وإما جنسا إلى جنس، فاللفظ كقولك: عراض فهذا قد تركت لفظ (عريض) فعراض إذا أبلغ من عريض،

---

(1) الشريف الرضي: محمد بن الحسين: تلخيص البيان في مجازات القرآن، تح محمد عبد الغني حسن، الحلبي، 1995، ص259.

(2) سورة الأنبياء: الآية 37.

(3) الشريف المرتضي على بن الحسين: غرر الفوائد ودور القالائد، ص465.

(4) سورة نوح: الآية 10.

(5) ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط5، 1966، ص248.

(6) فاضل صالح السمرائي : معاني الأبنية في العربية، دار عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1401هـ/1981م، ص46.

وكذلك رجلُ حُسّان ووضّاء فهو أبلغ من قولك: حَسَنُ ووضيء وكُرّام أبلغ من كريم لأنّ كريما على (كَرُمَ) وهو الباب، وكُرَام خرج عنه، فهذا أشد مبالغة من كريم»[1]

قال سبحانه وتعالى: «أجعل الآلهة إلاها واحدا، إن هذا لشيء عجاب »[2]

وفي قوله أيضا: «بل عجبو أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب »[3]

فالنظر إلى الفرق بين التعبيرين ففي سورة (ص) قيل أن العجب أكثر مما في سورة (ق) فافتتح الآية بالاستفهام الإنكاري وأكدّه بأن واللام وعدل من (عجيب) إلى (عُجاب).

في سورة (ق) كان العجب من مجيء منذر من بينهم، أمّا سورة (ص) ففيها يظهر مشتركون عجبهم من توحيد الآلهة ونفي الشرك، ولا شك في أن عجبهم في الثانية بلغ، لأنهم قوم عريقون في الشرك بل إن الإسلام جاء أول ما جاء ليردعهم عن الشرك، ويردهم إلى التوحيد.[4]

وتحول صيغة (فاعل) نفسها للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث إلى أوزان خمسة مشهورة، وتسمى صيغ المبالغة، وهي فعّال بتشديد العين كأكّال وشرّاب ومفعال كمنجار وفعول: كغفور وفعيل: كسميع وفَعِلْ بفتح الفاء وكسر العين: كَحَذر.[5]

فنقل صيغة اسم الفاعل إلى أحد الأوزان السابقة يحوله إلى ما يعرف بصيغة المبالغة وهي أسماء تشتق من الفعل الثلاثي اللازم أو المتعدي للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه.[6]

فهي إذا إحدى المشتقات والمقصود بالمشتق: اللفظ المأخوذ من لفظ آخر مع توفقهما في الحروف وترتيبها كالضارب والضرب.

نلاحظ أن اللغويين يرون المبالغة من زاوية مبالغة اسم الفاعل وهي المبالغة في الوصف، وقد تعددت تعريفاتهم للمبالغة عند –سيبويه مثلا–مرادفة لأداء الفعل بكثرة، فيقوول في باب متن تكثر فيه المصدر من (فَعَلْتُ) فتلتحق الزوائد وتبنيه بناء آخر، كما أنك قلت في فَعَلْتُ فَعَّلْتُ، حين كثرت الفعل وذلك قولك في الهدر: التهذار، وفي اللعب: التلعاب، وفي الصفق: التّصفاق، وفي الرّدِ: الترداد، وفي الجولان: التجوال، والتفعال،

---

(1) ينظر، ابن جني، الخصائص، دار الكتب المصرية، مصر، 1379هـ1960م، ص267-268.

(2) سورة ص: الآية 5.

(3) سورة ق، الآية 2

(4) فضل صالح السمرائي: معاني الأبنية في العربية، دار عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1401هـ/1981م، ص98.

(5) أحمد محمد بن أحمد العملاوي: شذا العرق في فن الصرف، ط16، 1982/1402م، ص48.

(6) اميل بديع يعقوب: معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1416، 1996، ص128.

والتيسار، وليس شيء من هذا مصدر فَعَّلْتُ، ولكن لما أردت التكثير، بنيت المصدر على هذا كما بنيت فَعَلْتُ على فَعَلْتُ.[1]

أمّا ابن جني فيرى أن المبالغة: زيادة في المعنى تفتضي زيادة في بناء اللفظ فإذا أرادوا لمبالغة ذلك، قالوا: وُضّاء، وجمّال فزادوا في اللفظ هذه الزيادة معناه.[2]

من كل ما سبق نستطيع أن نتبين اتجاهين في تعريف المبالغة عند القدماء أولهما المبالغة في الوصف، وثانيهما المبالغة في اللفظ أو الصفة فالمبالغة عند أهل اللغة هي أن يدعى بشيء وصف يزيد على ما في الواقع وهي ضربان أحدهما المبالغة في الصفة كضرّاب، وعلامة ، ومفضال، والثاني المبالغة في الوصف، أمّا المبالغة في الوصف فهي عدم الإكتفاء بالصفة التي توصل المعنى المحدد للسامع أو القارئ بل تتجاوزه لاكتساب دلالات إضافية يتطلبها المعنى، أمّا المبالغة في الصفة فهي التي تقابل مبالغة اسم الفاعل وهي المبالغة الخاصة باللفظة المفردة والتي تحصل نتيجة العدول من صيغة إلى آخرى.

ويلخص صاحب الطراز مفهوم المبالغة عند القدماء بقوله: «هي مصدر من قولك بالغت في الشيء مبالغة إذ بلغت أقصى الغرض منه، وفي مصطلح علماء البيان: هي أن تثبت للشيء وصف من الأوصاف تقصد فيه الزيادة على غيره، إمّا على وجه الإمكان أو التعذر، أو الاستحالة ، فقوله: أنا تثبت للشيء وصفا من الأوصاف: عام في المدح والذم، والحمد والشكر، وسائر الأوصاف التي يمكن فيها الزيادة، وقوله: إمّا على جهة الإمكان أو التعذر أو الإستحالة: يشمل أنواع المبالغة»[3] وأنواع المبالغة يقصد بها درجاتها من إغراق وغلو...إلخ. إذن صيغ المبالغة محولة للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث وتأكيده، فقولك: زيد ضارب عمرا يدل على وقوع الفعل من زيد مرة واحدة، أما قولك: زيد ضروب عمرا فهعذا يدل على تكرار الفعل، ف(فعول) أبلغ من فاعل في الدلالة على الكثرة "ويجوز أن يعد هذا من أنواع الإختصار، فإن أصله وضع لذلك فإن (ضروب) ناب عن قولك: (ضارب، وضارب، وضارب)[4]

وقولنا (رحمان أو رحيم) ومثله (غافر، غفور، وغفّار) و(عالم، وعليم، وعلّام) و(خاذل، خذول) و(يائس، ويؤوس).

---

(1) سيبويه: الكتاب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999/1420، ص125.

(2) ابن جني: الخصائص، ص266.

(3) يحي بن حمزة بن علي ابراهيم اليمني العلوي: الطراز المضمن لأسرار البلاغة وعلوم خصائص الإعجاز، دار الكتب، بيروت، ص116.

(4) بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص502.

والمتأمل لهذه الألفاظ التي تدل على الكثرة يجدها تختزن المعنى الكثير في اللفظ القليل، وهذا هو الإيجاز: أن تبنى المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة، وهذا ضرب من ضروب البلاغة، وعليه فالمبالغة من ضروب بلاغة القول، فلا عجب إذا أن تكثر في القرآن الكريم.

ومن هذا قوله تعالى في سورة الإنسان:« إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا»[1]

فاستخدام اسم الفاعل (شاكرًا) يدّل على الشكر القليل الذي يقوم به الإنسان بأنّه كثيرا الكفر بأنعم الله، كان لا بد له استخدام صيغة مختلفة عن صيغة اسم الفاعل فإن الإنسان يعدّ (كفورا) بالقياس إلى فضل الله عليه، لأنّه مهما فعل فإنه لا يؤدي جزءًا ضئيلا مما يجب عليه من طاعة وعبادة وفي هذا إعجاز بلاغي في المخالفة بين الصيغتين.

4-موقف اللغويين والبلاغيين من المبالغة:

كما أسلفنا القول فقد تناولت المبالغة تعريفات كثيرة ومختلفة وهي بمعناها العام تجاوز الحد، والزيادة في المعنى أو الوصف، وهي واقعة ومقبولة لا محالة، حتى وإن رفضها بعض اللغويين أو البلاغيين، وذلك لوجودها في القرآن الكريم وفي البيان، ولكن يشرط فيهل التوسط فلا إفراط ولا تفريط فيقبل منها ما يجعل الكلام لطيفا عذبا قريبا إلى النفوس محبّبا.[2]

ونشير هذا إلى موقف بعض اللغويين والبلاغيين من المبالغة، فالجاحظ مثلا، وقف موقف الإقتصاد في المبالغة بين الإفراط والتفريط.

ونشير هنا إلى موقف بعض اللغويين والبلاغيين من المبالغة، فالجاحظ مثلا وقف موقف الاقتصاد في المبالغة بين الإفراط والتفريط.[3]، وكذا الحال عند أبي العباس ثعلب فخير الأمور أوسطها .[4]

ورأى بعض النقاد أن المبالغة أحسن من الإقتصار على الأمر الوسط، كما اشترط البعض وقوع (كاد) وما جرى مجراها في المبالغة.

أما أبن الأثير فقد نصر المبالغة، لأن أحسن الشعر أكذبه بل أصدقه أكذبه.[5]

---

(1) سورة الإنسان: الآية 03.

(2) : يحي بن حمزة بن علي ابراهيم اليمني العلوي: الطراز المضمن لأسرار البلاغة وعلوم خصائص الإعجاز، ص121.

(3) ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، 1968، ص256.

(4) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص462-463.

(5) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط الحلبي، 1939م، ص316.

ومن هنا لا يمكن رفض المبالغة لإقترانها بالكذب ومن فاتها الصدق، فهي ليست كذبا فغايتها زيادة المعنى وتقويته لا تزييفه وقلب الحقائق وتغيرها، فهي تعبر عن العواطف التي تقصر اللغة عن التعبير عنها.[1]

ثانيا: صيغ المبالغة:

المبالغة القياسية

هذا الأسلوب الذي يأتي به القائل على صيغة معينة في الكلمة الواحدة بوزن مخصوص لا يرمي القائل إلى مجاورة الحقيقة بل إلى إثبات صفة من الصفات على سبيل الكثرة ودوام المزاولة، وهذا ما يسمى (المبالغة القياسية) لأنه أسلوب يخضع في استعماله للقياس على أوزان مخصوصة.[2]

وقبل الدخول في بيان الأوزان الصدقية التي تأتي على مثلها صيغ المبالغة نود التعرف على تلك الصلة التي عقدها علماء اللغة بينها وبين صيغة (فاعل).

إنهم يقولون إنه يجوز تحويل صيغة (فاعل) الدالة على (اسم الفاعل الأصلي من مصدر الفعل الثلاثي المتصرف، إلى صيغة أخرى تدل على الكثرة و المبالغة الصريحة في معنى فعلها الثلاثي الأصلي مالاتفيده افادة صريحة صيغة "فاعل"[3]

1-أوزانها:

إنّ تحول صيغة "فاعل" بقصد المبالغة والتكثير إلى صيغ تسمى "صيغ المبالغة" وأشهرها خمس قياسية:

الأولى: فعّال، كسّاب، ووهّاب، لماح، وكذّاب.

الثانية: فَعُولْ، كودود، وأكول وكتوم...

الثالثة: مِفْعال، كمضراب، ومفضال، ومنحار...

الرابعة: فَعِيْل، كنصير، وبصير، وعليم، ورحيم...

الخامسة: فَعِلْ، كحذر، ونَزِف.

وتصاغ صيغة المبالغة من مصدر فعل ثلاثي متصرف متعد ويجوز صوغ أولاها وهي صيغة فعّال من مصدر الثلاثي اللازم أيضا كصبَّار وضحَّاك.

---

(1) ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تظور وتاريخ، دار المعارف، 1965، ص84.

(2) أبو بكر علي عبد العليم: الموسوعة النحوية والصرفية المسيرة، ص16-17.

(3) محمد سليمان ياقوت: الصرف التعليمي والتطبيق في القران الكريم، دار المعرفة الجامعية، دط، 1995م، ص113. محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دط، 2005م، ص103-104.

وأكثر هذه الصيغ عملا هي: فعّال ثم فَعُول ومِفْعَالْ ثم فَعِيل ثم فَعِل فإعمال الثلاثة الأولى أكثر من إعمال فَعِيل وأكثر من إعمال فَعِلْ.[1]

ومن إعمال فعَّال قول الفلاح بن حزن بن حقاب:

خَا الحرب لبّاسا إليها جلالها وليس بولوج الخوائفِ أعقلا.[2]

فهو يصف هنا شجاعة الرجل وللحرب فيقول بأنه بمثابة أخوها لملازمته لها، وجعل ما يليه لها من السلاح كالدراع نحو "جلالها" وهي جمع "جل" على طريق المثل والاستعارة والولاج يقصد به كثير الولوج للمنازل والبيوت والمتردد فهي لضعف همته "والخوالف" جمع "خالف" وهو عمود في مؤخرة البيت.[3]

2/ومن إعمال فَعُول قول أبي طالب بن عبد المطلب:

ضروب بنصل السيف سوق سمانها إن علموا زادًا فإنّك عَاقرُ[4]

ولقد اعمل صيغة المبالغة في قوله ضروب إعمال الفعل واسم الفاعل فتصب بها المفعول به وهو سوق، واسم المبالغة هنا معتمد على مخبر عنه محذوف، فإنه خبر لمبتدأ محذوف تقديره (ضروب)[5]

3/ومن إعمال مِفْعَال قول بعض العرب: إنّه لمدخار بواكرها [6]

4/ ومن إعمال فَعِيل قول بعض العرب:

إنّ الله سمع دعاء من دعاه، وقول الشاعر:

فتاتان أمّا منهما فشبيهة هلالا وأخرى منهما تشبه البدرا.[7]

فكلمة هلالا جاءت مفعول به منصوب وعملت على نصبه صيغة المبالغة شبيهة.

5/ ومن إعمال فَعِلْ قول زيد الخيل:

أتاني أنهم مزقون عِرضي جِحاش الكرملين لها فديد.[8]

---

(1) محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دط، 2005م، ص103-104.

(2) محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دط، 2005م، ص141-142.

(3) ينظر: أحمد بن الأمين الشنفيطي، الدور اللوامع على مع الهوامش، شرح جمع الجوامع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ/1999م، ص319.

(4) المرجع نفسه: ص142.

(5) ينظر: زيد كامل الخويسي، مسائل نحوية وتصرفية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط4، 1429هـ/2008م، ص63.

(6) محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص142.

(7) المرجع نفسه: ص142.

(8) المرجع نفسه: ص142.

2-معاني أبنية المبالغة:

من المعلوم أن في العربية أوزانا للمبالغة كفعّال نحو توّاب ومِفْعَالْ نحو مقراء، وفعول نحو غفور وفُعِل نحو حَدر وغيرها فهل تؤدي هذه الأبنية المختلفة معنى واحد للمبالغة؟

إنّ المبالغة تفيد التنصيص على كثرة المعنى كمّا وكيفًا ولكن هل هي متساوية في المعنى أو متفاوتة بأن تكون الكثرة المستفادة من فعّال مثلا أشد من الكثرة المستفادة من فَعُول مثلا، وقد يؤخد من قولهم زيادة البناء تدل على زيادة المعنى أبلغيه (فعَّال) و(فَعُول) و(فَعيل) وأبلغه هذين على (فَعِل)[1]

وفي هذا المعنى بين بسرية أن صيغ المبالغة تدلّ على المبالغة في الحدث، كما تدل على الذات الموصوفة بالمبالغة في الحدث، لأنّها صيغ أريد بها الدلالة على الكثرة (كثرة اتصاف الموصوف بالصفة أو تركها)، ويظهر إدراكهم لوجود دلالي "الذات" و"الحدث" في أمثلة المبالغة من إثباتهم علاقتها باسم الفاعل الذي يدل أيضًا على "الحدث" و"الذات" الفاعلة وفيما يلي سنبين معاني أشهر صيغ المبالغة.[2]

1-فعَّالْ: بتشديد العين

قال ابن عيش: «وإن كان شيء من هذه الأشياء صنعه ومعاشا يداومها صاحبها نسب على فعَّال فيقال لمن يبيع اللبن لبَّان وتمَّار ولمن يرمي بالنبل نبّال.[3]»

وعلى هذا فصيغة (فعال) في المبالغة تدل على الحرفة والصناعة وتقتضي الاستمرار والتكرار والإعادة والتجديد.

كما تدل صيغة "فعَّال" على اسم الآلة مثل: خلاط، برّاد، سخّان.

2-مِفعال: بكسر الميم

الأصل في (مِفْعَال) أن يكون للآلة بمفتاح وهو آلة الفتح والمنشار آلة النشر والمحراث هو آلة الحرث فأستعير إلى المبالغة فعندما نقول مهدار كان المعنى كأنّه أصبح آلة للهدر. نحو، الكريم منحار إبله لضيفه.

3-فَعُول: بفتح الفاء

إنّ هذا البناء في المبالغة منقول من أسماء الذوات فغن اسم الشيء الذي يفعل به يكون على "فَعُول" غالبا كالوضوء والوقود والسحور والبخور.

---

(1) فاضل صالح السامرائي: معاني أبنية المبالغة، مجلة الجامعة المستنصرية، دار السلام، بغداد العدد الخامس، السنة الخامسة، 1985، ص54 بتصرف.

(2) محمد سالم صالح: الدلالة والتقعيد النحوي دراسة في فكرة سيبويه، دار غريب، القاهرة، ط1، 2008، ص94.

(3) ابن يعيش ، ج6، راجع صالح السامرائي معاني أبنية المبالغة، مجلة الجامعة المستنصرية، ص85.

وكذا أكثر الأدوية تبنى على (فَعُول) كالسفوف والنشوق) والبرود أي الكحل.

ومن هذا استعير البناء إلى المبالغة فعندما تقول هو صبور كان المعنى كأنّه مادة تستنفذ في الصبر وتفني فيه كالوقود الذي يستهلك في الإتقاء ويفنى فيه، ومما يستأنس به في ذلك أنّه لا يؤنث ولا يجمع جمع مذكر مراعاة للأصل الذي نقل عنه.

4-فَعِيل: بكسر العين وبعدها ياء

قال ابن طلحة: هو لمن ثار له كالطبيعة..... وهو في المبالغة يذل على معاناة الأمر وتكراره حتى أصبح كأنّه خلقة في صاحبه أو طبيعة فيه كعليم أي هو لكثرة نظره في العلم.

5-فَعِلْ: بكسر العين من غير ياء

قال ابن طلحة: هو لمن صار كالعادة وهذا البناء كما ظاهر لابن طلحة منقول من (فعل) الذي هو من أبنية الصفة المشبهة.

في الصفة المشبهة يدلّ على الأعراض وعلى الهيج والخفة نحو واسف، وهو مستعار في المبالغة منه فحين نقول: هو حذر أنّه كثر منه الفعل كثرة لا ترقى إلى درجة الثبوت غير أنّه مصحوب بخفة واندفاع.[1]

3-حكمها في العمل:

«تصاغ من اسم الفاعل للدلالة على الكثرة والمبالغة في معنى الفعل وهي تعمل عمل الفعل كاسم الفاعل وتأخذ جميع أحكامه وشروطه»[2]

أي أن صيغ المبالغة تعمل عمل اسم الفاعل وبنفس شروطه فاسم الفاعل يعمل عمل فعله المبني للمعلوم، فإذا كان الفعل اللازم رفع فاعلا: مثل:

ما غافل المدرس ليقظ عن دروس الأطفال.

وإذا كان متعديا رفع فاعلا ونصب مفعول به أو أكثر مثل:

-ما مؤجل العاقلُ عمل يومه إلى غدٍ

-ما مانعٌ رئيس العمل العمّال حقوقهم.

ويفرق بين اسم الفاعل المقترن ب"أل" واسم الفاعل غير المقترن بها

---

(1) فاضل صلاح السامرائي: معاني أبنية المبالغة-مجلة الجامعة المستصرية، دار السلام بغداد، العدد الخامس، السنة الخامسة، 1985، ص من 60إلى 65 بتصرف.

(2) علي محمود التاني: الكامل في النحو والصرف، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1425هـ/2004م، ص409.

-أن يكون مقترنا ب"أل" عمل عملا مطلقا بغير شروط: مثل: الباني مدرسة كالهادم سجنا.

-وإن لما يكن مقترنا بها رفع فاعله بغير شرط، غن كان الفاعل ضمير مستترا، ورفع فاعله الطاهر ونصب مفعوله بشرطين:

1-أن يكون اسم الفاعل للحال أو الإستقبال [1]

مثال: الباخرة حذرٌ ركابها فصيغة المبالغة "حدرٌ" زمنها حال وهي مجردة من "أل" ولازمة.

امناع محمد الخير، فمناع زمنه مستقبل وهي متعدية ومجردة من "أل".[2]

2-على ما يسبقه من استفهام [3]مثل: أزائر رئيس الحكومة رئيس الجمهورية.[4]

-أن تقع خبرًا مثل: الحكومة عاقدٌ رأسيها مؤتمرًا صحفيا.

-أن تقع صفة مثل: هذا رجل مطعامٌ ضيوفَهُ.

-أو واقعة حالًا مثل: نزل المسافر من الطائرة حاملا حقبة وسمى هذا الشرط شرط الاعتماد.

-أن تقع منادئ مثل: يا ضرّابا مجرمًا فعلك محمود.[5]

-أن تقع نفيا مثل: ما بائع صاحب هذا الدكان شيئا من بضاعته.

وقد نظر العرب القدامى في النصوص المختلفة للتعرف على الأوزان و الأبنية الصرفية التي تكون عليها صيغ المبالغة. مع توضيح ذلك ببعض الشواهد وتباين عملها النحوي:

1-صيغة فعّال: مثال هيثم خير قوال وإنّه لفعّال الخير، فكلمة سوءًا تعرب مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة وناصبه صيغة المبالغة قوّال، وكذا كلمة الخير فهي الأخرى تعرب مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة وناصبه صيغة المبالغة فعَّال.

2-صيغة مفعال: مثال: الحارس محذار اللصوصَ، فكلمة اللصوصَ مفعول به منصوب وناصبه صيغة المبالغة محذار.[6]

3-صيغة فعول: مثال: قول الشاعر:

---

(1) محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دط، 2005م، ص136.

(2) سليمان فياض: النحو العصري، ص209.

(3) المرجع نفسه: ص136.

(4) المرجع نفسه: ص136.

(5) محسن على عطية: الواضع في القواعد النحوية والآنية الصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص246.

(6) ينظر: محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، دار المعرفة الجامعية، دط، 2003، ص648.

ضروبٌ بنصل السيف سوق سمانها إذا عدِموا زادًا فإنك عاقر.

إعمال صيغة المبالغة في قوله "ضروب" إعمال الفعل واسم الف على فنصب لها المفعول به وهو سوق، واسم المبالغة هنا معتمد على مخبر عنه محذوف، فإنه خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو ضروب.[1]

4-صيغة فَعِلْ: مثال: قول العرب: الله سميع دعاء من دعاه. عملت صيغة المبالغة سميع عمل اسم الفاعل ونصبت كلمة دعاء التي تعرب مفعول به.

5-صيغة فَعِلْ: مثال قول الشاعر:

حَذِرُ أمورًا لا تُضيرُ وأمن ما ليس منجيه من الأقدار.

فكلمة أمورًا مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة، واسم المبالغة حذر مبتدأ محذوف تقديره هو حذر.[2]

4-علاقة صيغ المبالغة بغير من المشتقات:

قبل البدء بالحديث عن علاقة المبالغة بغيرها من المشتقات وبخاصة اسم الفاعل، والصفة المشبهة، لا بد من مناقشة قضية أساسية ربما كانت هي كنة العلاقة للثلاثة معًا وهي قضية الحدوث والدوام في الأفعال والأسماء.

تقسم الكلمة في اللغة العربية إلى أقسام ثلاثة: الإسم والفعل والحرف "فإن دلّت الكلمة على معنى في نفسها غير مقترنة بزمان فهي الإسم وإن اقترنت بزمان فهي الفعل، وإن لم تدل على معنى في نفسها-بل في غيرها-فهي الحرف.[3]

وبما أن الاسم غير مقترن بزمان فإنه أكثر دوامًا وثباتا من الفعل الذي يرتبط بالزمان الذي إمّا أن يكون ماضيا أو حاضرًا أو مستقبلا، وعلى هذا فقد بنى الألوسي تفسيره لقوله تعالى:

﴿وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَىٰ شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ﴾[4]

وأتى بالجملة الفعلية الدالة على الحدوث مع ترك التأكيد فيما ألقى على المؤمنين المنكرين لما هم عليه أو المتمردين، وبالجملة الثبوتية مع التأكيد فيما ألقى إلى شياطينهم.[5]

---

(1) زيد كامل الخوسيكي: من نحو أوضح المسالك، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، دط، ص63.

(2) ينظر: محمود سليمان ياقوت: النحو التعليمي والتطبيق في القرآن، ص649.

(3) بهاء الدين عبد الله بن عقيل: شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الخير، بيروت، ط1، 1410هـ/1990م، ص20.

(4) سورة البقرة: ص14.

(5) أبو الفضل الألوسي : روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، دار الفكر، 1408هـ/1987م، ص157.

ولكن الاسم دالا على الثبوت كان الوصف بالاسم أقوى من الوصف بالفعل فقولك: (هو مطّلع) أثبت وأقوى من قولك (هو يطّلع) .[1]

والفعل يدل على التجدد والحدوث ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر، فمن ذلك قوله تعالى: ﴿وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ ﴾[2]

وقيل "يبسط" لم يؤد الغرض، لأنه يؤدن بمزاولة الكلب البسط، وأنّه يتجدد له شيء بعد شيء فباسط أشعر بثبوت الصفة.[3]

ومن هنا نلاحظ أن الوصف باسم الفاعل أكثر دلالة على الثبات من الوصف بالفعل عينه، ولكن لا يظن ظان بأن هذا الثبات بالوصف باسم الفاعل ثبات مطلق أو دائم، فاسم الفاعل عرّفه ابن هشام «ما دل على الحدث والحدوث و فاعله»[4]

وتبين لنا أن الحدوث هوما يقابل الثبات فقولنا: "فلان يسرع في نقل الأخبار" أقل دواما وثباتا من قولنا: "فلان مُسرعٌ في نقل الأخبار" ولا يرتقي ذلك إلى الثبات الكامل أو شبه الكامل في الوصف كما هو في قولنا: "فلان سريع في نقل الأخبار" فالفعل يتجدد ويتبدل أما اسم الفاعل فيمكن العدول عنه في وقت لاحق، أمّا سريع الصفة المشبهة) فلا يمكن العدول عنها، وذلك كقولنا (طويل، أو قصير، أو جميل...الخ)

ويحمل النحاة صيغة المبالغة على أصلها وهو –اسم الفاعل–لأنها محولة عنه لقصد المبالغة والتكثير في العمل، وإذا تدرجنا بالقول فقلنا تحويل الفعل إلى وزن فاعل زاد في الصفة ثباتا فمن الضروري أن يزيد تحويل فاعل إلى وزن من أوزان المبالغة ثباتا كذلك، ومعنى ذلك أننا إذا قلنا: "فلان سامع القول" وإذا أردنا أن نزيد في ثبات الصفة قلنا:

فلان سميع القول فهو يجدد سمعه ويكرره مرة بعد مرة، ومثل ذلك قولنا: "فلان يعلم وعالم وعليم" فوصفنا له بالعليم تدل على الدوام بالعلم بشكل أكثر من عالم، لأن عليم تفيد التكثير والمبالغة في العلم، وكأن نقول اسم الفاعل إلى وزن المبالغة يرتقي إلى حد يقارب الصفة المشبهة من حيث الثبات ومن هنا فإن صيغ

---

(1) فاضل صالح السامرائي: معاني الأبنية في العربية، دار عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1401هـ/1981م، ص14.

(2) سورة الكهف : الآية 18.

(3) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تر محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة المشهد الحسيني، القاهرة، 1387هـ-1967م، ص216-217

(4) ابن هشام الأنصاري: أوضع المسالك إلى ألفية بن مالك، تح محمد ميمي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط5، 1966، ص248.

المبالغة ترجع عن التحقيق إلى معنى الصفة المشبهة، لأن الإكثار من الفعال والمبالغة فيه، يجعلانه كالصفة الراسخة في النفس.[1]

فاسم الفاعل يقع في مرتبة متوسطة بين الفعل المتجدد والصفة المشبهة التي تدل على الثبوت والدوام، ومبالغة الفاعل ترتقي عنه لتقترب من الصفة المشبهة وذلك لما تحمله من دلالة التكثير في الحدث، والتي بدورها تجعل الأمر كالسجية الدائمة، وربما كان هذا السبب الذي جعل صيغة المبالغة تقترب في معناها عن التحقيق من الصفة المشبهة وذلك لأن "الصفة المشبهة باسم الفاعل المتعدي لواحد هي: الصفة المصوغة لغير تفضيل لإفادة الثبوت (حسن، وظريف، وطاهر، وضامر).[2]

فالصفة المشبهة باسم الفاعل هي الصفة المصوغة لحيز تفضيل لإفادة نسبة الحدث إلى موضوعها دون إفادة الحدوث ومثال ذلك: "حسن" في قولك: "مررت برجل حسن الوجه" فحسن: صفة، لأن ما دل على حدث وصاحبه، وهي مصوغة لغير تفضيل قطعا، لأن الصفات الدالة على التفضيل هي الدالة على مشاركة وزيادة كأفضل وأعلم وأكثر، وهذه ليست كذلك مصوغة لإفادة معنى الحدوث، وأعني بذلك أنها تفيد أن الحسن في المثال المذكور ثابت لوجه الرجل، وليس بحادث متجدد، وهذا بخلاف اسمي الفاعل والمفعول، فإنّهما يفيدان الحدوث والتجرد، ألا ترى أنّك تقول: مررت برجل ضارب عمرا "فنجد "ضاربا" مفيد الحدوث الضرب وتجدده وكذلك "مررت برجل مضروب"...وإنما سميت هذه الصفة مشبهة لأنها كان أصلها أنها لا تنصب، لكونها مأخوذة من فعل قاصر، ولكونها لم يقصد بها الحدوث، فهي مباينة للفعل لكنها أشبهت اسم الفاعل فأعطيت حكمه في العمل.[3]

ووجه الشبه بينهما أنها تؤنث وتثنى وتجمع، فتقول: "حَسَنٌ وحَسَنَةٌ وحَسَنان، وحَسَنتان، وحَسَنُون، وحسناتٌ، كما تقول في اسم الفاعل: "ضارب، وضاربة، وضاربان، وضاربتان، وضاربون، وضاربات"أما الصفة المشبهة "فلم تشبه باسم المفعول لأنه لا يدل على حدث وصاحبه كاسم الفاعل، ولأن مرفوعها (فاعل) ومرفوعه نائب فاعل. وتختلف الصفة المشبهة عن اسم الفاعل في أمور.

أحدها: أنها تارة لا تجري على حركات المضارع وسكناته وتارة تجري.

فالأول: ك"حسن وظريف"ألا ترى أنهما لا يجاريان يحسنُ، ويَظْرُف.

---

(1) محمد الأنطالي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، مكتبة دار الشرق، بيروت، ط1، 1392-1972م، ص295.

(2) ابن هشام الأنصاري: شرح قطر الندى وبل الصدى، مكتبة السعادة، مصر، ط11، 1383هـ-1963م، ص278.

(3) المرجع نفسه: ص278.

والثاني: ك"طاهر وضامر" ألا أنهما يجريان يطهرُ، ويضمُر .

والقسم الأول هو الغالب ....وهذا بخلاف اسم الفاعل فإنه لا يكون إلا مجاريا للمضارع كضارب فإنه مجار ليضرب.

الثاني: أنها تدل على الثبوت واسم الفاعل يدل على الحدوث.

الثالث: أن اسم الفاعل يكون للماضي وللحال والاستقبال وهي لا تكون للماضي المنقطع، ولا لما لم يقع، وإنما تكون للحال الدائم وهذا هو الأصل في باب الصفات...

الرابع: أن معمولها لا يتقدم عليها لا تقول: "زيد وجهه حسنٌ بنصب الوجه، ويجوز في اسم الفاعل أن تقول : "زيد أباه ضاربٌ" وذلك لضعف الصفة، لكونها فرعا عن فرع، فإنها فرع عن اسم الفاعل، الذي هو فرع عن الفعل، بخلاف اسم الفاعل فإنّه قوي لكونه فرعًا عن أصل وهو الفعل.

الخامس: أن معمولها لا يكون أجنبيا، بل سببا، ونعني بالسببي واحدا من أمور ثلاثة:

الأول: أن يكون متصلا بضمير الموصوف نحو "مررت برجل حسن وجهه" والثاني: أن يكون متصلا مقام ضميره نحو مررت برجل حسن الوجه"لأن" أل" قائمة مقام الضمير المضاف إليه، الثالث: أن يكون أجنبيا لا تقول: مررت برجل حسن عمرا "وهذا بخلاف اسم الفاعل فإن معموله يكون سببا "كمررت برجل ضاربٍ أباه "ويكون أجنبيا، ك"مررت برجل ضاربٍ عمرا"[1].

5-إعمال صيغ المبالغة عند البصريين والكوفيين:

تعمل أوزان المبالغة (فعول، وفعّال، ومفعال، وفعيل، وفعل) عمل اسم الفاعل وإن لم تكن أسماء فاعلين، والدليل على أنها ليست بأسماء فاعلين أنها للمبالغة وفعل المبالغة والتكثير أبدا على وزن "فعَّل" بتضعيف العين، واسم الفاعل من فعَّل هو "مفَعِّل" فهذه الأمثلة إذن وقعت موقع "مفعل" ولذا فصلها النحويون على اسم الفاعل، لأنها ليست بأسماء فاعلين بل واقعة موقعها.

ويحتمل أن تكون هذه الصيغ قد فصلت عن أسماء الفاعلين لأنها ليست بجارية على الفعل عند من يرى أن اسم الفاعل إنّما عمل لجريانه على الفعل في حركاته وسكناته، وعدد حروفه.[2]

وقد حمل أهل اللغة والنحو صيغ المبالغة-في عملها-على اسم الفاعل لكونها محولة عنه فلم تحضى صيغ المبالغة بالحديث الذي حظي به اسم الفاعل فكانت أمثلة إعمالها قليلة نادرة، حيث اكتفت كثيرا من الدراسات

---

[1] المرجع السابق: ص278-279.

[2] ابن عصفور الاشبيلي: شرح جمل الزجاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1914هـ1998م، ص12.

بالإشارة إلى كونها تعمل بالشروط التي تعمل بها اسم الفاعل، وقد اختلف النحاة فيما بينهم بصريون وكوفيون فيما يعمل من صيغ المبالغة، إلا أنهم اتفقوا على تقسيم أوزان المبالغة إلى قسمين:

قسم لتفق النحويون على أنه يعمل عمل اسم الفاعل وقسم فيه خلاف.

وفيما يلي توضيح لمسألة أوزان المبالغة المتفق على عملها، والأوزان المختلف في عملها، وايجاز للخلاف بين الكوفيين والبصريين حول هذه المسألة.

-إعمال صيغ المبالغة بين البصريين والكوفيين:

قال الرضي: أبنية المبالغة العاملة اتفاقا من البصريين ثلاثة وهذه الثلاثة مما حول إليها أسماء الفاعلين التي من الثلاثي عند قصد المبالغة وهي (فعّال، ومفعال، وفعول)[1]

أولا: (فعَّال)

تعمل صيغة المبالغة (فعّال) عمل فعلها المتعدي فتنصب مفعولا به كما في قول الشاعر:

فَيَا لِرِزامٍ رَشَّحُوا بي مُقدِّمًا عَلَى الحرْب خَوّاضًا إليها الكَتَائِبَ

فقد نصب الشاعر (الكتائب) ب(خوَّاضًا)[2]

ومن شواهد ابن عقيل في اعمال صيغة (فعّال) ما سمعه سيبويه من قول بعضهم :

(أمّا العسلُ فأنا شرّاب)

وقول الشاعر القُلاح بن حزن:

أَخَا الحرْبِ لِبّاسًا إليها جِلَالَهَا وليس بِوَلّاجٍ الخَوَالِف أعْقَلَا

و"العسل" منصوب ب"شرّاب" و"جلالها" منصوب "لبّاس"[3]

وهنا نلاحظ أن معمول صيغة المبالغة قد تقدّم عليها.

ثانيا: (مِفعال)

من أمثلة إعمال صيغة المبالغة (مِفْعال) ما جاء في كلام العرب:

(إنّه لمنحار بوائكها): أي سمانها.

فقد نصبوا (بوائك) ب(منحار)

---

(1) ينظر: ابن الحاجب الأستراباذي: شرح الكافية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1998م، ص490.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص15.

(3) بهاء الدين عبد الله بن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، دار الحيز، بيروت، ط1، 1410هـ-1990م، ص98.

ثالثا: (فَعُول)

ومن أمثلة إعمالها قول الشاعر:

ضَروبٌ بنصلِ السّيفِ سَوْق سمانِهَا إذا عَدِمُوا زادًا فإنّكَ عاقِرٌ

كذلك قول الشاعر:

هجومٌ عليها نفسه غير أنّه مَتَى يُرْمَ في عَيْنَيْهِ بالشُحِ ينهضُ

وهنا نجد أن (سوق) و(نفس) قد نصبتا ب(ضروب، وهجوم) وهي من أوزان المبالغة.

ومن أمثلة ابن عقيل في إعمال "فعول" قول الشاعر الراعي:

عَشيَّة سُعْدَى لو تَراءتْ لِراهبٍ بِدَوْمَةِ تَجْرُدُونَهُ وَ حَجِيجُ

قَلى دِيْنَهُ واهْتَجَ للشَّوْقِ إنَّهَا عَلَى الشَوْقِ إخْوَانَ الَزاءِ هَيُوجُ

ف(إخوان) منصوب ب(هَيْوجَ)[1]

إذن يتفق البصريون على إعمال أوزان المبالغة الثلاث(فعّال، ومفعال، وفعول)، ولكنهم يختلفون فيما بينهم فيما يتعلق بإعمال (فعيل، وفعل).

أمّا أهل الكوفة فيزعمون أن ما بعد الأمثلة الخمسة منصوب بإضمار فعل يدل على المثال، فإذا قلت: (هذا ضروب زيدًا) فتقديره عندهم (ضروب يضرب زيدًا)، ولذلك لا يجبزون تقديم المنصوب بهذه الأمثلة لأن الفعل إنّما أضمر في هذا الباب لدلالة الإسم المتقدم عليه، فإذا تقدم المنصوب لم يكن لديه ما يدل عليه، ويرى "ابن عصفور" أن هذا مذهب فاسد لأن ما ادعاه الكوفيين من الإضمار لم يلفظ به في موضع من المواضيع، وأيضا فإن ما أنكروه من تقديم المفعول قد سُمع، ومنه قول أبي طالب:

بكيْتُ أَخَا لَأْوَاءَ يَحْمُدُ يَوْمَهُ كَريمٌ رَؤوسَ الدّار عين ضَرَّوبُ

فقدم "رؤوس الدارعين" على "ضروب" وتقديره ضروب رؤوس الدارعين"

أمّا القسم الذي فيه خلاف بين البصرة والكوفة فهو (فَعِلَ) و(فعيل) فمذهب سيبويه إعمالها، ومذهب المبرد أنه لا يجوز ذلك واستدل المبرد على منع إعمالها بأن (فعيلا) اسم فاعل من (فعُل) وفَعُلَ لا يتعدى، وكذلك ما اشتق منه، وكذلك (فعل) اسم الفاعل من "فعل" الذي لايتعدى فهو اذا كفعله لا يتعدى ،ويرى ابن عصفور أن ما ذهب إليه المبرد من الإحتجاج فاسد...فإن سيبويه لم يقل ذلك إلا بعد ورود السماع بإعمالها، ومن الدليل على إعمال (فَعِلَ) قول أبَّان اللاحقي:

[1] بهاء الدين عبد الله بن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الخيز، بيروت، ط1، 1410، 1990، ص99.

حَذِرٌ أُمُورًا لا تَضيْرُ و آمِنٌ ما لَيْسَ مُنْجِيَةٌ من الأقدار (الكامل)

فأعمل"حذرًا" في "أمور"

وكذلك قول لبيد بن ربيعة:

أو مِسْحَلٌ شَنِّجٌ عُضَادَةَ سَمْحَجٍ بسُرَاتِه نَدْبٌ له وَ كُلُومُ. (الكامل)

فأعمل "شنجًا" في عضادة

ومنه قول زيد الخيل:

أَتَانِي أَنَّهُم مَزِقُونَ عِرْضِيْ جحَاشُ الكِرْمَلَيْنِ لها فَدِيدُ.

فنصب "عرضي" ب"مزق" [1]

ومن شواهد إعمال "فعيل" قول بعض العرب: "إن الله سميع دُعاءَ من دَعَّاهْ " ف"دعاء" منصوب ب "سميع". [2]

ونشير هنا أن إعمال صيغ المبالغة لم يقتصر على الأوزان الخمسة المشهورة فقد أعمل بعض النحاة صيغة "فعِّيل" بالكسر والتشديد، فأجازوا (زيد شرَّيبُ خمرًا) و(طبِّيخ الطعام) كما أجازوا إضافة فعِّيل إلى مفعولها كما في قولنا: (زيدٌ شرِّيبُ خَمْر)[3]

ومن الجدير ذكره أن إعمال "فَعِّيل" و"فَعِل" عند سيبويه ومن أخد بمذهبه قليل، وهو في "فَعِلَ" أقل منه في فعيل .

إذا فقد خالف سيبويه فيها قوم من البصريين، ووافقه منهم آخرون، و موافقة بعضهم في فَعَلْ، لأنه على وزن الفعل، وخالفه في فَعِيل لأنه على وزن الصفة المشبهة ك"ظريف" وذلك لا ينصب المفعول.[4]

يرفض الكوفيون إعمال صيغ المبالغة مطلقا، ويحتجون لرأيهم بعدم إعمال صيغ المبالغة بفوات الصيغة التي بها شابه اسم الفاعل الفعل، وإن جاء بعدها منصوب فهو عندهم بفعل مقدّر كما سبق الذكر،ويرى البصريون إنها تعمل مع فوات الشبه اللفظي، لجَبْر المبالغة في المعنى ذلك النقصان، وأيضا فإنها فروع لاسم الفاعل المشابه للفعل. [5]

---

(1) المرجع السابق: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مال، ص100.

(2) المرجع نفسه، ص100.

(3) جلال الدين السيوطي: همع الهوامع، دار المعرفة، بيروت، ص97.

(4) ابن هشام الأنصاري: شرح شذور الذهب، ط10، 1985هـ/1965م، ص395.

(5) ينظر: ابن الحاجب: شرح الكافية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ1998م، ص493.

-المبالغة غير القياسية (السماعية)

وهي التي ينشأها المتكلم دون قيد من صيغة مخصوصة، ودون ألفاظ أو تراكيب لا يتعداها المتكلم فهي بلا قيود إلا قيد السلاسة النحوية، وقيد استعمل الكلمات الواضحة لدالة على المعنى الذي يريد المتكلم، ومثالها: (هذا مقاتل تخافه الأسود) فهذه جملة تحمل نوعا من المبالغة أراد به المتكلم أن يؤكد صفة الشجاعة والقوة بما يجعلها عند أقصى أحوالها حيث جعل هذا المقابل مخيفا للأسود.[1]

وقد اختلفت في عدد أوزانها فقال بعضهم تبلغ خمسة عشرين وزنًا وقال غيرهم تبلغ احدى وعشرون وزنا، ومنهم من عدّها سبعة أوزان.[2]

1-مِفْعيل: معطير، منطيق بكسر فسكون كقوله تعالى: "فمن لما يستطع فإطعام ستين مسكينا"

2-فُعْلَة: وذلك بضم الفاء وفتح العين كقوله تعالى: « ويل لكلّ همزة لمزة» وقوله أيضا: «وما أدراك ما الحطمة» (الهمزة الآية 01)

3-فُعَّالْ: بضم الفاء وتشديد العين مثل : صُغَّار، عُجَّاب، كقوله تعالى: «ومَكَرُوا مَكْرًا كُبَّارًا» (نوح الآية 22)

4-فَعْلان: بفتح الفاء وتسكين العين، شعبان، ظربان، كقوله تعالى «الرّحمان، علّم القرآن»(الرحمان الآيتين 1-2)

5-فِعِّيل: سكِّير، صدِّيق. كقوله تعالى: «وأمهُ وصدِّيقة كان يأكلان الطّعام» (المائدة الآية 75)

6-فيعول: كقوله تعالى: «الله لا إله إلا هو الحي القيوم»

7-فُعُّول: بضم الفاء وتشديد العين مثل: «الملك القدوس»

8-فاعول: فاروق، كابوس، قاموس.

9-فُعَلْ: كقوله تعالى: «فعدّة من أيام أخَرْ»(البقرة الآية 184)

10-فُعْلى: أنثى الأفعل الكبرى أنثى الأكبر، والوسطى أنثى الأوسط، والصغرى أنثى الأصغر، فنقول الكبر والوسط والصغر، وفعلى مصدر ك"رؤيا" والجمع "رؤى" قال تعالى: «فأراه الأية الكبرى»(النازعات الآية 20) [3]

توجد بعض صيغ المبالغة خالية من معنى المبالغة وتقتصر فقط على الدلالة اللغوية على المعنى المجرد الذي يخلو من المبالغة فهو يدل على اسم الفاعل الخالي من المبالغة كقول الشاعر:

وَكُلُ جَمَال للزوَالِ مَآلُهُ وَ كُلُ ظَلُومٍ يُبْلَى بظا لم

فهنا لفظة "ظلوم" لا تدل على المبالغة وإنما تدل على لفظة ظالما.

---

(1) أبو بكر علي عبد العلم، لموسوعة النحوية والصرفية المثيرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، دط، 2004، ص16.

(2) محمد مطرجي: في الصرف وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص169.

(3) بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تر أبي الفضل الدمياطي ، دار الحديث، مصر، 1427هـ/2006م، ص624.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية لشعرية صيغ المبالغة في ديوان الخنساء

تمهيد

أولا: دراسة توارد صيغ المبالغة في الديوان.

ثانيا- بناء ومبنى صيغ المبالغة في المدونة

خلاصة

تمهيد

في هذا الفصل سنقوم بمجموعة من الإجراءات المنهجية من أجل تقصي صيغ المبالغة الواردة في ديوان الخنساء، وأبرز هذه الإجراءات، آلية الوصف والتحليل لمجمل الصيغ بكل أنواعها ووظائفها، إذ يستوجب علينا من أجل تحليل أبنيتها ومعانيها تحديد قيمتها الشعرية على مستوى السّياق والتركيب، ومستوى الدلالة، إضافة إلى الكشف عن الوحدات الصوتية، مثل النبر والتنغيم، والأصوات المهموسة والمجهورة ووظائفها على مستوى الصيغ فلا يمكن فصل صيغ المبالغة، كونها تقوم على القيّم الصرفية للأفعال، عن القيم الدلالية والصوتية، وذلك لارتباط مستويات اللغة ببعضها البعض، فشعرية صيغ المبالغة تنطلق من الكلمة في مبناها، نحو معناها، لذلك فكل من أسلوب الشاعرة، ومخزونها اللغوي، وتعبيراتها، وفعالية الاتساق والانسجام على مستوى خطابها الشعري، لع علاقة وظيقة بكل صيغ المبالغة الواردة على مستوى نصوصها الشعرية.

أولا: دراسة توارد صيغ المبالغة في الديوان.

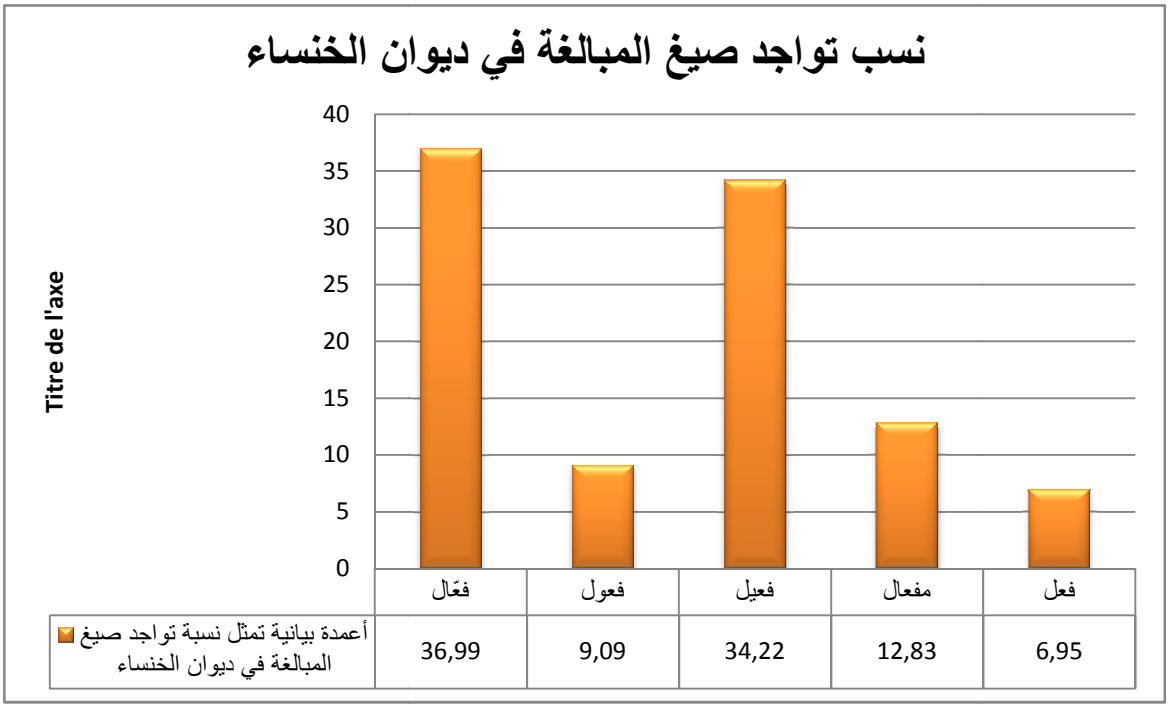
بلغت صيغ المبالغة في الديوان 187 مرة ، موزعة على كل من صيغة: "**فعّال، فعُول، مِفعال، فَعيْل، فَعِل**" والجدول الإحصائي يوضح توزيع هذه الصيغ على مستوى ديوان الخنساء الشعري:

– الجدول رقم (01): جدول إحصائي لصيغ المبالغة في الديوان.

الصيغة	الأبيات	الصفحة	المرات	النسبة
فعّال	سم العداة وفكاك العناة إذا ** لاقى الوغى لما يكن للموت هيابا	46	69	٪ 63.99
	حمال ألوية هباط أودية **** شهاد أندية للجيش جرار	14		
	نحار راجية ملجاء طاغية *** فكاك عانية للعظم جبار	46		
	سقى الإله ضريحا من عظمه***وروحه في غزير المزن هطال	93		
	طلاع مرقبة مناع مغلقة ***وراد مشربة قطاع أقران	112		
فعول	أخ الفضل لباغ عليه لفضله***ولا هو خرق في الوجوه قطوب	19	17	٪9.09
	وكل دمول كالعتيق شملة***وكل سريع آخر الليل آزح	30		
	على نفرهم كانوا جناحي ***عليهم حين تلقاهم قبول	94		
	ياعين جودي بالدموع السجول***وابكي على صخر بدمع هموك	95		
	أنى للفارس أعدوبه***مثلك إذا ما حملتني الحمول	97		
فعيل	إذا ذكر الناس السماح من امرئ*** وأكرم أو قال الصواب خطيب	19		
	حبيب لبيب مُتلف ما أفاده ****مبيح تلاد المشغش المكاشح	30		

	هم يملأون لليتيم إناءه ***وهم ينجزون للخليل مواعد	33	64	٪34.22
	على فرع رزئت به خناس***طويل الباع فياض حميد	37		
	فرع من القوم كريم الجدى***أنماه منهم كل محض النّجار	60		
مفعال	يا ابن الشريد على ثنائي بيننا ***حبيت ، غير مقبح ، مكباب	16		
	كأن عين لذكراه إذا خطرت***فيض يسيل على الخدين مدرار	45		
	جلد جميل المحيا كامل ورع ****وللحروب غداة الروع مسعار	46	24	٪ 12.83
	ولا تراه وما في البيت يأكله*** لكنّه بارز الصخن مهماز	47		
	حامي الحقيقة نسّال الوديعة معتاق** الوثيقة جلد غير ثتيان	111		
فعل	فكّه على خير الغداة إذا غدت *** شهباء غير مقبح مكباب	16		
	و إذا ما البيض يمشين معا ***كنبات الماء في الضحل الكدر	56		
	جانحات تحت أطراف الفتى *** باديات السّوق في فج حذر	56	13	
	بينا نراه باديا *** يحمي كتيبته شرس	73		
	كالليث حف لغيله ***يحمي فريسته شكس	73		٪6.95

الشكل رقم (02): نسب توارد صيغ المبالغة في الديوان



–التعليق على البيانات الإحصائية في الديوان:

من خلال الأعمدة نلاحظ أن صيغة فعّال استأثرت بنصيب الأسد حيث وردت (69 مرة) وتليها صيغة فعيل بـ(64 مرة)، هذين الصيغتين التي تمتاز بخاصتها وقوتها في تكثيف الدلالة وقوة التعبير، هذا ما يناسب طبيعة الكتابة الشعرية التي تتسّم بفعالية وشدة وقوة في الوصف العملي، لهذا طغت صيغة فعّال على أسلوب الشاعرة في وصفها لبطولات ومخاصل أخيها صخرا الذي يحمل صفات القوة والشجاعة والصبر، وكذلك صيغة فعيل الدالة على معاناة الأمر وتكراره، فالشاعرة تستعمل هذه الصيغة للتأكيد على الفعل، والسلوك الذي يطبع على أخاها صخرا، فهو دائم الحركة، وثابت في مواقفه وصارم في تحقيق ودوام بطولاته ، ثم تأتي بعدها صيغة مِفْعَال بـ(24 مرة) بنسبة أقل على سابقاتها، ثم تأتي صيغة فعول بـ(17 مرة) وفعيل بـ(13 مرة) ب نسب متقاربة لبعضها وهذا التقارب يرجع لأسباب متعددة سنقف عليها من خلال تقصينا

لبعض النماذج من الأبيات الشعرية، والوقوف على مختلف مبانيها ومعانيها ، ووظائفها في بناء التركيب اللغوي وسياقه، كما سنكشف على شعرية الخنساء من خلال توظيفها لهذه الصيغ بشكل كبير، ومتعدد.

ثانيا– بناء ومبنى صيغ المبالغة في المدونة:

إن توظيف الخنساء لصيغ المبالغة على اختلاف صيغها وأسلوب توظيفها على مستوى التركيب والسياق، لم يكن بشكل عشوائي ، إنما جاء بوعي من الشاعرة، ودراية تامة بفعالية هذه الصيغ وضرورتها في بناء المعنى، والوصول إلى ذهن المتلقي، وهنا تكمن شاعرية الخنساء، التي استطاعت أن تربط صيغ المبالغة بمجموعة من الاحتياجات النفسية و اللغوية وغيرها ، كما أن استعمالها لهذه الأوزان أعطى تكثيفا للدلالة، واختلاف الصيغ وتنوعها هو من ساعد في رسم معالم الشعرية في ديوان الخنساء، لذلك سنقوم بعرض أهم الصيغ الواردة في الديوان وتحليلها على مستويي المبنى والمعنى.

1– صيغــة فعَّــالٌ:

وردت هذه الصيغة بكثرة في الديوان، إذ تمثل الصيغة المهيمنة في ديوانها لدواعي نفسية دلالية، وفيما يلي نسرد أهم المقاطع التي وردت فيها هذه الصيغة:

خطّاب محفلة فراج مظلمة***إنْ هاب معضلة سنى لها بابا**[1]

وظفت الخنساء صيغة فعّال مرتين في هذا البيت الشعري مرتين، وتكمن الشعرية هنا في عدة مظاهر، حيث جاءت الصيغتين خبرين محذوفي المبتدأ، وورود صيغة فعّال في بداية المقطع الشعري من أجل تنبيه القارئ، وجعله يتفاعل مع تعبير الشاعرة ودلالة على أهمية الفعل، وتقول الخنساء أن صخرا دائم وكثير الخطب بين الناس، إضافة لتميز خطابه عن الخطباء الآخرين، فكثرة الخطاب دليل على وجود الكثير من القضايا

[1] – الخنساء، ديوان الخنساء، تر، حمدو طماس، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص14.

والهموم الذي يعيشها مع قبيلته، وباعتبار الخطاب وسيط بين الخطيب وعامة الناس فهو يحتاج إلى قوة التعبير وحسن الإلقاء، وبلاغة الكلام، فهي ترسل للقارئ أن أخاها له من الفصاحة، والحجة والإقناع، لذلك وصفته بالخطاب الدائم الذي لا يملّ من مواجهة مصائب القوم، ولأنه فارس شجاع فهو دائم التحفيز، والتحميس لمحاربيه، حيث تقول إن صخرا خطيب يرأس القوم و اجتماعاتهم أي أنهم سيدهم و هو ما يسهل مشاكلهم ويجعلها ولكثرت ما قام به بهذه الأعمال التصقت به كما تلصق الحرفة بالرجل فهو خطاب حرفته يخطب في الجمع.

أما صيغة فراج من تفريج الهم بين قومه، فهو يعيش همومهم ولا يفارقم، ويحف معهم في السراء والضراء أي أنه يقوم بحل مشاكل الناس ويزيح عنهم كل ما يعانون منهم ، وفعل فراج له معنى التكرار، فهو يمارس هذه الوظيفة على الدوام، فهمته دائما مرتفعة، وحماسه وشجاعته هي من تجعله قادرا على المواجهة حتى في أصعب الظروف، ومن خلال سياق التركيب نستشف أن صخرا كان حنونا ودودا متقربا لعامة الناس كبارهم وصغارهم، فلا يكاد يفارقهم، وهنا تقريب دلالي للبنية النفسية للموصوف، وهي بنية إحساس قوية وجياشة.

أما إذا أحدثنا مقاربة لهذه الصيغة في سياق البيت الشعري، نجد (الميم والباء) تجلب على البيت هذه الأصوات الشفوية ، فالباء صوت شديد مجهور و مرفق و الميم صوت متوسط مجهور يتميز بغنّة خلال النطق و هذا له دلالة القوة ، فالصوتين (ب) (م) يشتركان في صفة الجهر لكونهما شفويان و الجهر هو الصوت المرتفع فكأن الخنساء تصيح بأعلى صوتها من كثرة تلازم و مرافقة الضغط والحزن لها فكأنها تقول من سيقوم بهذه الأعمال من بعده ، فرسالة الخنساء واضحة، من خلال ربط سياقها بالحالة النفسية والاجتماعية للموصوف، إضافة إلى الإيحاءات الضمنية لخصاله المتنوعة، وزيادة على صيغة المبالغة الموظفة، قامت بتكرارها لتأكيد المعنى، وتمييز الموصوف عن غيره، كما أن الخصائص الصوتية للصيغتين تناسقت مع البنية الصوتية التي

غلبت عليها الأصوات الجهرية دلالة على القوة، والصبر، والألم، والصمود، فالصوت شديد انفجاريا يولده الحزن و الأسى، وهذا جزء من شاعرية الخنساء التي طبعت على أغلب مقاطعها الشعرية.

وفي مقطع آخر تقول :

حمّال ألوية، قطاع أودية***شهّاد أنجية للوتر طلابا**[1]

تسيطر صيغة فعاّل على هذا البيت، إذ يمكن اعتباره القيمة المهيمنة صرفيا، ومن الناذر أن نجد في بيت شعري واحد تتكرر الصيغة بمباني ومعاني مختلفة (***حمّال ، قطّاع ، شهّاد ، و طلاّب***)، فالقيمة الشعرية بالدرجة الأولى تتمثل في هذا التوازي والتقابل في مبنى الصيغة، فالخنساء في هذا البيت تعطي جمالية على مستوى الإيقاع الداخلي للبيت، وقوة النفس، والتعبير لدى الخنساء جعلها تكثر من صيغة المبالغة إلى حدّ الهيمنة، وهذا أيضا لم يكن عبثا، فهي جمعت صفات متعددة لصخر دفعة واحدة، للتأثير في القارئ، حيث أرادت أن تبين تلك المعانات و التعب الملازمة لأخيها صخر في سبيل خدمة قومه ، فالصخر حامل ألوية القوم في الحرب (القائد) الذي يقطع الأودية الموحشة و يستشار في مجمع القوم، و يحرس صخر على الدفاع عن أبناء قومه فهو حامي الجميع .

في هذا البيت غلب صوت الحزن و الألم هذا الأخير لثوي متوسط مجهور ينتج عن انحراف الهواء إلى جانبي اللّسان ، كما أن الشدة التي تكون على مستوى (العين) الفعل لها دلالتها و الشد هو الضغط على الصوت و الضغط عادتا ما يكون للتنفيس فالخنساء لاستعمالها من أجل التنفيس على ما في صدرها من حزن و أسى و ألم و معاناة من خلال إخراج أصوات في شكل صفات تمتدح أخاها صخرا فمعاناة الخنساء لا يمكن وصفها بالكلمات لأنها وحدها التي تعايش تلك الحالة النفسية من ألم و حزن.

[1] الخنساء، ديوان الخنساء،ص14.

ومن أجل إخراج الخنساء مكبوتاتها في عملية الرثاء، جاورت مع هذه الصيغ ولجأت لتوظيف مستويات اللغة من موسيقى وتركيب ومعجم لغوي من أجل التعبير الحسن، لذلك نجد انسجام التركيب، واتساق المعاني ، فاستعمالها للصور البيانية والانحرافات التركيبية والدلالية، ما جعل شعرها خارجا عن المألوف، لاسيما في تعبيراتها التي تبدو مشتتة وغير مستقرة، ولعل هذا راجع لعدم استقرار حالتها النفسية، هذا ما أعطى لأسلوبها خصائصا مميزة، وجمالية تفارق الأساليب الأخرى من قصائد شعراء عصرها.

تقول الخنساء:

طلاّع مرقبة منّاع مغلقة*** ورّاد مشربة قطّاع أقران[1]**

وظّفت الخنساء صيغتين بنفس الإيقاع الموسيقي مع الحفاظ على تتباع الشجع، فارتبطت صيغتي المبالغة بالجانب الصوتي بالدرجة الأولى إضافة إلى شعرية الاستهلال بصيغة فعّال في لفظتي (طلاّع)،(منّاع) ، وجمعهما في بيت واحد ضرب من المبالغة ، فهذا الترتيب اللفظي على مستوى الترتيب يتطلع إلى الأفضل لقومه لأنه بمثابة الحصن المتين و المنتصر على أقرانه و من ما يماثله فمن خلال هذه الأعمال التي يقوم بها صخر اتجاه قومه أصبحت ملتصقة به كالتصاق الحرفة لصاحبها، فالمبالغة هنا تؤدي وظيفة التأكيد، والتكرار والموازاة يؤدي وظيفة إفهامية لدى القارئ، فالخنساء اعتمدت على هذه الصيغ للدلالة على كثرة المبالغة في الفعل.

أما تكرار الصيغة فهي تخرج بنفسها من الحزن من خلال إبراز كل الصفات علّها تجد العزاء في ذلك. كأن استعمال صيغة (فعّال) ضرب من أضرب المبالغة الشديدة المتعلقة بنفسية الشاعرة، التي لم تكتف بالمبالغة العادية، فدخوله إلى التراكيب يرقى بها إلى مستويات دلالية و لغوية ، هذا ما يزيد البيت الشعري

[1] المصدر نفسه، ص112.

قيمة فنية وجمالية، على مستوى التعبير والتركيب والدلالة، ووظائف المبالغة المرتكزة على شخصية الخنساء موجهة نحو مرثيها صخرا.

وتقول في مقطع آخر:

نحاّر راجية ملجاء طاغية*** فكّاك ناعية للعظم جبارا(1)**

استعمل الشاعر كل من صيغة (فعال)من خلال (نحار وفكاك و جبار) في بيت واحد ، دلالة على تلك المشاعر النسائية المفعمة بالحزن والأسى بالنسبة للخنساء التي لم تغنها اللغة و التكرار على ما في صدرها من غيض و حزن فنحر وفك وجبر، كما الدلالة على كثرة ما يقوم بهذه الأعمال، و استعارتها المبالغة دون قصد جاءت كتعبير على مشاعرها وعواطفها الصادقة.

أما من ناحية المعنى فصيغة نحّار هنا من النحر و هو الذبح أي أن الصخر قام بذبح النوق للمحتاجين من قومهم ، وهذا الذبح المتكرر دلالة على الجود والكرم والعطاء في صورته القصوى ، وهو توصيف بليغ لما يقوم به صخر من أعمال خيرية من ذبح و نحر وفك للأسرى لدرجة أنها أصبحت عادة يومية يقوم به صخر، فالمبالغة هنا تأكيد على الطبع، وتجاوز ومجاورة هذه الصيغ المتتالية أضافت للمعنى بلاغة، وقيمة أدبية، كما أنها تشترك وتجتمع كلها في صفة صخر، كما أن هذا التوازي صاحبه عدول لغوي عمِل على تقوية المعنى، وإعطاء رمزية لقوة الشخصية وأخلاقها المحمودة.

(1) الخنساء، ديوان الخنساء، ص46.

2- صيغة فَعُولٌ :

وظّفت الشاعرة هذه الصيغة بشكل رئيسي في ديوانها، وتأتي في الثالثة ، دالة على تكرار فعل الموصوف، وفيما يلي نسرد أهم المقاطع التي وردت فيها هذه الصيغة موضحين أهم خصائها الفنية والبنائية والوظيفية.

جاء في ديوان الخنساء:

من الحرب ربته فليس بسائل*** إذا ملّ منها يوم ضجورها**[1]

نلمس في هذا البيت عاطفة للخنساء والتي ركزت فيها على مشاعر الفخر، والشهامة، حيث استعملت صيغة (فعول)، في لفظة (ضجور)، والضجور يعني حالة يأس وقلق واستياء، وإذا كانت صيغة المبالغة تعني التكرار في الفعل وزيادة المعنى، فإن الوصف في صيغة ضجور جاء للدلالة على ضجر وهو أعلى درجات القلق والملل من الشيء والمقصود هنا الحرب حيث أنّ الحرب قد استنفذت قوى الرجال حتى ضجر منها أصحابها بسبب الخسائر التي عادت عليهم بسبب الحرب وبالرغم من كل هذا فصخر لم يضجر ولم يمل لأنه وليد الحرب والغزوات.

استطاعت الخنساء أن تنتقل بنا من صفة الضجور السلبية نحو صفة الضجور الحميدة، وهي الإحساس الداخلي من تحصر و ألم، هذا الضجر، الذي بُنْي على تحمل المسؤولية، وتقاسم ألم الآخرين، وهذا ما قالته الخنساء بتوظيفها على المستوى التركيبي حالة النفي (ليس)، فهو لا يمل ولا يسأم من الضجور الحاصل أيام الحروب، فهي بمثابة مشجع له على الإقدام والمواصلة في الغزو والدفاع عن قبيلته وقومه، وهذه من صفات المحارب القوي، الذي لا يكسر قلبه، ولا تضعف قواه، وقد اتخذت الخنساء من ألمها وحزنها مجالا للتعبير عن

[1] المصدر نفسه، ص67.

قوة نفسية أخيها، فهي تسترجع ذكراه بما يجعلها تعيد حياتها وقوتها من ذكر ماضي أخيها، واستذكار حالاته النفسية القوية، ففي البيت الشعري قيمة شعرية راقية، حاورت الماضي لتسترجع عالمها الجميل.

وتقول الخنساء أيضا:

يا عيني جودي بالدموع السجول*** وابكي على صخر بدمع همول[1]**

في البيت رثاء في أقصى صوره ، تعرب الخنساء عن حزنها بطريقة مباشرة، واستعملت استعارات بيانية لتقوية المعنى، وقد انسجمت هذه الاستعارات مع صيغة (**همول**) دلالة على حزنا الكبير ودمعها الكثير على أخيها حتى جفّ ، فهي ترفق دلالة العين بفعل الأمر" جودي " كرمزية للبكاء الدامي في ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

بمعنى آخر لجأت إلى صيغة (**همول**) كتعبير تشبيهي، و كأن مادة الدمع هذه تستنفذ في البكاء و لهذا عمدت إلى فعل الأمر ، و كأن الخنساء هنا لم تطوعها عينها لجفافهما من الدمع و من خلال هذا التركيب فقط انحصرت مجموعة من المشاعر للخنساء للحزن شديد و ألم لفراق لأخيها صخر و جفاف العينين أكبر دليل على شدة حزنها عليه ، فهذه المبالغة في التعبير تنتج عن مبالغة في الفعل و هو البكاء.

وتقول أيضا في موضع آخر:

عطاءه جزل وصولاته** صولات قوم لقوم صئول[2]***

---

[1] المصدر نفسه، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص96.

وظفت الشاعرة صيغة "**صؤول**" على وزن "**فعول**" تعبيرا على الشدة وقد قرنتها بالعطاء، وهي من صفاته أثناء الحروب التي يخوضها ، وتكمن جمالية التعبير في هذا البيت في تكرار لفظة "**صولات**" ثلاث مرات مع اختلاف الصيغ الصرفية في مواضع مختلفة في السياق التركيبي، وكذلك الحال مع لفظة " **قوم**" التي جاءت في صيغة إسناد كما أنّ هذا التكرار ناتج عن سوء التركيب، ويعد عجزا في اللغة، لكنه ساعد في تثبيت المعنى وإعطاءه جمالية متفردة عن الأساليب الشعرية الأخرى.

هذا من جهة ومن جهة أخرى نلاحظ توظيف لحرف (**اللام**) كصوت مجهور مكرر خمس مرات ، للدلالة على القوة والشدة.

وفي نفس الوظيفة النفسية تقول الخنساء شجاعة وهبته:

هَزِبٌر هَرِيت الشّدق بال غابة*مَخُوفُ اللّقاء جابب العين أنجل***[1]

استعملت صيغة (**مخوف**)للمبالغة على كثرة الخوف، أي انه كالأسد في الشجاعة و البسالة، فالكل يخاف ملاقاة ومواجهة أخوها صخر فمن كثرة ما يهابونه حتى استنفدت هذه المادة (**الخوف**) وهذا ضرب من المبالغة . فمن كثرة ما يخافونه لا يوجد فوق مستوى هذا الخوف مستوى أعلى منه ، وهذا الخوف ليس من ظلمه وجبروته بل تحديه وإصراره وعدم عدوله عن حربه على العدو، وهذه الصيغة إذا دخلت على فعل ذو تعبير نفسي يعطيه قيمة دلالية قوية على وقع المتلقي التي تجعله يعرف ببسالته وقوة هذا البطل في الحروف، وفي نفس الوقت تقدم لنا الخنساء شجاعة أخوها صخرا في موضع بلاغي يستوقفها على شهامته وبطولاته وانتصاراته الكثيرة، نظرا لترهيبه وتخويفه للعدو.

[1] المصدر نفسه، ص92.

إن المبالغة بهذه الصيغة و ما تحمله من دلالات جعل الأبيات في قمة البلاغة فالخنساء هنا تضع القارئ في موقف تخيلي بحيث لا يمكن أن يصل إلى حقيقة ما تخيلته ، فهو ضرب من المبالغة ، فصيغة فعول أقل في الدلالة و المبالغة من الصفتان قبلها ،فعّال و مفعال .

3-صيغة فعيل :

جاءت هذه الصيغة في الرتبة الثانية في الديوان وقد استعملتها الشاعرة بقوة في تعبيراتها عن الشخصية المرثية، وفيما يلي نسرد أهم المقاطع التي وردت فيها هذه الصيغة موضحين أهم خصائها الفنية والبنائية والوظيفية.

جاء في الديوان قول الشاعرة:

إذا ذكر النّاسُ السّماح من امرئ *** وأكرمَ أو قالَ الصواب خطيب**[1]

أوردت الخنساء لفظة خطيب على وزن (**فعيل**) بشكل مبالغ فيه، للدلالة على فصاحته وبلاغته الّتي هي ملازمة له مادام على قيد الحياة ، وبفقدانه زاد ألم الخنساء له لأنه خطيب قومه. فكلما زادت وتكررت الصفات الحسنة في الفقيد كلما كان الحزن والفراق أشد وأقوى، كما أن حرف القلقلة(**ب**) في صيغة خطيب ولفظة الصواب، أعطى قيمة لغوية يقف عندها القارئ المستمع، مما تزيد المعنى جمالا ورونقا، واستعملت أيضا حرف (**س**) في أواخر لفظتي (**الناس، السماح**)، دلالة على الإحساس المرهف، والحالة النفسية ، والجانب الإنساني، وهي صفات تتحلى بها الشخصية الموصوفة من سماحة وكرم، وعدل.

[1] المصدر نفسه، ص19.

فالخنساء إذن، تقصد في هذا البيت شرح أسلوب تعامل صخر مع عامة الناس وصفاته الحميدة، ولطفه وحنانه، وهذا ما يمتاز به الخطيب ، والمعنى التداولي يتجلى في سياق التركيب وهو حالة الفخر والمدح لصفاته المحمودة أثناء مخاطبة الناس.

وتقول في موضع آخر في وصف صخر:

طويلُ النّجاد رفيعُ العمادِ *** سادَ عشيرته أمْرَدا**[1]

استعملت الخنساء صيغة (**فعيل**) من خلال قولها (**طويل** ، **رفيع**)، وجاءت في صورة بيانية ساهمت في إعطاء جملية وفنية في التعبير، كما تدل الصيغتين على الثبوت فيما هو خلقة، فدلّت بطويل العماد أي طويل حمائل السيف، بالإضافة إلى قولها رفيع العماد دلالة على سعة بيته ، والغرض من استعمالها لهذه الصيغة للمبالغة في الطول و السّعة ، فمن شدة حبها لأخيها صخر كانت لا ترى ما هو أطول منه ولا أوسع منه بيتا ولا سيّدا شابا إلا وكان أخوها صخرا، يصبح الإنسان في مثل هذه الأمور يرى المساوئ محاسن وذلك بسبب الحب الكبير الّذي تكنه الخنساء لأخيها.

تكمن الشعرية في صيغة طويل ورفيع، في التسلسل والربط لصيغتين في ترتيب خطي، ما أعطى نفسا قويا في عملية الوصف، لاسيما حين ارتبط الأخر بالعملية الإخبارية، كما ساهم التتابع الصوتي من شجع وتقابل لحرف القلقة العميق (**د**)، في تحقيق انسجام مع مبنى صيغتي المبالغة (**طويل، رفيع**)، التي تقابل معاني الرفعة والهمة والشهامة والعلو.

[1] المصدر نفسه، ص31..

تقول في موضع آخر :

كمثل اللّيث مُفترسٍ يديه***جريء الصّدر رئْبال سِبطر**[1]

في البيت شبهت الخنساء أخاها بالليث في الشجاعة والإقدام واستعملت (**جريء**)على وزن (**فعيل**) دلالة على أنّ الجرأة من طباع أخيها وهي خلقه فيه ، كما نلمس في هذا البيت لجوء الخنساء إلى الحيوان في تشبيه أخيها بالأسد، دليل على مفهوم الشجاعة والبسالة والإقدام ، وارتباط أسلوب التشبيه بصيغة المبالغة زاد المعنى عمقا، فالوظيفة الوصفية لشخصية صخر، تعدت الجانب المعنوي، إلى الجانب المادي بتمثيلها لصفات الحيوانات، فهي تحاور المجرد والملموس معا من أجل بنائها الدلالي.

كما جاء أيضا في ديوانها:

فأبكي ولا تسأمي نوحاً مُسلبةً***على أخيك رفيع الهمّ والباع**[2]

حلفُ النّدى وعقيد المجد وأيّ فتى***كالليث في الحرب لا نِكْسٌ ولا وانٍ**[3]

وردت في البيت صيغة (**رفيع**) على وزن (**فعيل**) للتعبير على المكانة التي كان يتمتع بها أخوها صخر في قومه فالرفيع هنا رفيع الحسب والنسب ، وتقول ابكي نوحا ومُسلبةً للدلالة على شدة الحزن ووطأة الألم مستعملة فعل أمر في بداية البيت (ابكي) وهذا يحيلنا على نفسية الخنساء والمعاناة التي تتكبدها جراء فقدان أخيها ومهما عبرنا لا يمكن أن نصل إلى وصف ألمها وحرقتها و حزنها.

---

(1) المصدر نفسه، ص63

(2) -المصدر نفسه، ص80.

(3) المصدر نفسه، ص113.

تشير الخنساء إلى أن صخرا حليف للجود المجد، مرتبطان به ومرتبط بهما، وهو في الحرب كالأسد لا يضعف ولا تنقص همته ، ومن شدة ما تلازمه هذه الخصال صارت صفة أو خلقة فيه ،كما تلجأ الخنساء إلى الحيوان (الأسد) لتبيان الشجاعة. فهذا التأكيد والإلحاح دليل على حقيقة هذه الصفة، وإذا تتبعنا السياق نجدها تبدأ بالوصف ثم تتساءل وتجيب ثم تؤكد صفات أخرى بالنفي وهذا في قمة البلاغة .

والغرض من استعمال الخنساء هذه الصيغة بكثرة، للدلالة على أنّ كل ما في أخيها من خصال هي خلقة من أخلاقه، ولدت معه وخلقت فيه ، واستعملت الخنساء هذه الصفات بهذه الأساليب لتخرج ما في نفسها من هم وغم وحزن و أسى.

4-صيغة فَعِل:

لم تأت هذه الصيغة بكثرة في الديوان لكنها كانت قوية من الناحية التعبيرية والتصويرية للشخصية المرثية ، وفيما يلي نسرد أهم المقاطع التي وردت فيها هذه الصيغة موضحين أهم خصائصها الفنية والبنائية والوظيفية.

تقول الخنساء في وصفها لانتصارات صخر:

ظفِرٌ بالأمور جلدٌ نجيبُ***وإذا ما سَما لحربٍ أباحا**[1]

تقصد من قولها هذا أن صخرا من كثرة ما يظفر (يفوز) بالأمور أصبح الفوز يلازمه دائما، كما وصفت أخاها بالنجيب والصبر إذ ما ذهب إلى الحرب لا بد أن يفوز ، فاستعارت بهذه الصيغة للمبالغة في الفوز أو للدلالة على كثرة الفوز ، حتى أصبح الفوز عادة من عاداته، كما أن ورود الصيغة في أول البيت دلالة

[1] المصدر نفسه، ص29.

على أهمية هذه الصفة ومبالغة استهلالية تجعل القارئ يتفاعل معها، ويبني معانيه بحسب ورودها في سياق التركيب.

كما تقول أيضا في موضع آخر:

فكِه على خير الغذاء إذا غذت***شهباء تقطع بالتي الأطناب**[1]

تحاكي الخنساء الحياة الشخصية لصخر واصفة أيّاه بأنه كان يطعم الناس وكان يمازحهم على الطعام حتى يأكلوا بطيب خاطر وراحة، فنجد في قولها (فكِه) مفردة دالة على الخفة والهيجان ، فصخر كان يكثر من المزاح واللعب حتى يأكل الناس في جو مرح وأن لا تكون هناك عقدة لديهم . فهو كان يبعث فيهم الراحة حتى يتصرفوا على سجيتهم ، واستعارت هذه الصيغة للمبالغة على الخفة والاندفاع.

كما جاب وصف الخنساء لأخيها صخرا لسلوكاته وأفعاله بقولها:

وإذا ما البيض يمْشين معا ****كنبات الماء في الضّحل الكَدِر

جانحات تحت أطراف القنا *** باديات السوق في فخ حذر**[2]

لجأت إلى صيغة كذر وحذر فالأولى تصاحب الماء إذا لم يكن راكدا متعكرا و الثانية تحدث عن الخطر و الخوف، حيث شبهت حركة الطيور الكثيرة بحركة سيقان النساء المرتجفة من كثرة الخوف و الهلع وبالتالي لكل سبب مسبب وبالضرورة إذا تكرر السبب تكررت النتيجة ، أي أن النساء يرتجفن بظهور صخر

---

(1) المصدر نفسه، ص113.

(2) المصدر نفسه، ص56.

فظهور صخر حتمية لاستلزام خوف النسوة، وهذا إذا ما دلّ إنما يدل على المكانة التي كان يمتلكها صخرا بين قومه ، فهيبته دلالة على خوف النسوة منه .

استعملت الخنساء أسلوب التشبيه في هذه الأبيات النساء بالطيور في المستنقع ذاكرة أوصاف الماء من ضحل وكدر وكأنها صورت المشهد تصويرا ، وكأنك للوهلة الأولى عند قراءتك لها تتخيل المشهد أمامك. وكأنك موجود فيه ،وهذا ما يسمى قمة التصوير و المبالغة، جسدته جودة التركيب و الاتساق و الانسجام فأخرجت أسلوبا إبداعيا وجماليا.

وتقول في موضع آخر :

بينا نراه باديا ** يحمي كتيبته شَرِس**

كاللّيث خفّ لغيله *** يحمي فريسته شَكِس**[1]

تصف الخنساء صخر بأنه كان يقف بجانب محاربيه وقومه مشبهة ذلك بالليث الذي يحرس بفريسته، وهذه الأخيرة صفة في الحيوانات المفترسة في الدفاع عن صغارها، فاستعارت هذه العادة من الحيوان و أسقطتها على الإنسان في شكل مبالغ فيه، لكي تبين كيفية حماية أخيها ودفاعه عن حاميته بكل قوة وبسالة حتى وإن اضطر إلى التعامل بسوء ، كما وصفته بالليث (الشكس) أي المعاند والعناد إما يكون طبيعة الشخص أو لا يكون أصلا ولكثرة ما يكون في هذه المواقف بالذات فهي أبرزت أحد عاداته المخفية و التي لا تظهر إلا في مثل هذه الظروف.

كان استعمال وورود هذه الصيغة قليلا في المدونة ويرجع إلى الدلالة التي يحملها في نفسه فهو يدل على العادة و الشخص بطبع يحمل عادات محدودة ومميزة لا تخضع لمبدأ المبالغة.

---

[1] المصدر نفسه، ص73

5- صيغة مِفْعَال:

هذه الصيغة أيضا لم ترد بكثرة في الديوان لكنها ساهمة في إعطاء قيمة جمالية وفنية في نصوص الديوان ، وفيما يلي نسرد أهم المقاطع التي وردت فيها هذه الصيغة موضحين أهم خصائها الفنية والبنائية والوظيفية.

تقول الخنساء:

جلد جميل المحيّا كامل ورع**و للحروب غداة الروع مسعار**[1]

تقول إن صخرا صبور و جميل و تقي لكن وقت الحروب يصبح مثل آلة الحرق فهو يشعل النار (نار الحرب) إذا هدأت، و عبرت عن ذلك بقولها (**مسعار**) على وزن (**مفعال**)، هذه الأخيرة تكون عادة للتدليل على الآلة كمفتاح و منشار و استعارتها للدلالة على الحالة التي يكون عليها أخوها فهو لايتعب و لا يمل و لا يحس قطعا لهذه الأمور و هذا ضرب من المبالغة فالإنسان يبقى إنسانا يمل و يضجر و يتعب.

و تقول أيضا:

و لا تراه وما في البيت يأكله***لكنه بارز بالصّحن مهمار**[2]

استعارت الخنساء صيغة مبالغة (مفعال) في قولها مهمار للدلالة على صفة الجود والكرم في صخر، حيث تقول إنه حتى لوكان لايملك ما يأكله تجده يبادر بإطعام ضيوفه و يكثر من الطعام لهم، و قد بالغت في هذا الأمر لدرجة استعارت فيها الوزن في السابق الدّال على الآلة محاولة أن تقول أن صخر كالآلة المختصة في

---

(1) المصدر نفسه، ص46.

(2) المصدر نفسه، ص47.

الجود الجود و الكرم، و في هذا البيت نجد تنوعا بين الماضي و المضارع في الأفعال و هذا ما يدل على الاستمرار في الفعل أو العمل.

تقول أيضا :

حامي الحقيقة نسّال الوديقة معتاق *** الوثيقة جلد غير ثتيان**[1]

المعنى من هذا البيت أن صخرا كان يجوب الفيافي و القفار، و يتعرض لكل أنواع الأهوال و الصعاب من حر و قر، و كل هذا في صبر و شجاعة و عزم دون يأس و ذلك في سبيل الحفاظ على عهوده و مواثيقه لأنه معتاق.

وأنت تتأمل في هذا الترتيب المبتدأ بفعل ماضي (**حامي**) للدلالة على الماضي والمستقبل في نفس الوقت، فالخنساء تؤكد على مجموعة من الخصال أبرزها: الحفاظ على العهد والمواثيق، وهذه صفة لا يتميز بها إلا كريم حيث نلمس هنا مشاعر الخنساء التي يبدو أنها هدأت للحظة من كثرة الهيجان والقلق وذلك من خلال تواجد بعض الأصوات بكثرة كالقاف والحاء، الأولى تعتبر صوتا شديدا مهموسا مفخما والثانية صوتا رخوا مهموسا مرققا فبدأت بالهمس من كثرة الوجد والتعب ثم ما فتئت إن رجعت لحالتها حيث انتقلت من الهمس المرقق إلى الهمس المفخم ومن الرخاوة إلى الشدة فكأنما تأخذنا أحيانا غفوة وهدوء من شدة التعب النفسي والألم والأسى والقهر الذي عانت منه.

وتقول في موضع آخر:

يا عين فيضي بدمع منك مغزار *****وبكي لصخر بدمع منك مدرار[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص64.

استعملت الخنساء في هذا البيت صيغتان للمبالغة :

(مغزار و مذرار) تعبيرا عن كثرة الدموع فهي تدعو عيناها للبكاء بدمع غزير على صخر مستعملة هذا الوزن على الآلة وكأنها أرادت أن تقول لعينيها ابكيا بلا توقف كالآلة التي تنتج الدموع.

كما نجد في هذا البيت النداء بقولها: (يا) والذي غرضها الطلب الممزوج بالأمر وذلك من خلال الفعل الذي يليه (فيضي) و (ابكي) فهذه الأفعال تجسد حالتها النفسية للخنساء. كما أن استعمال لصيغتي مغزار ومذرار في نفس البيت ضرب من التكرار الذي ينم عن عجز اللغة أمام مشاعر وأحاسيس الخنساء التي لم تستطع اللغة التعبير عن حالته النفسية. هذا ما أدى إلى خروجها في صور وعبارات وتراكيب رغم تنوعها إلا أنها تحول دون الوصول إلى مشاعرها الحقيقية.

ما نلاحظ هنا أن صيغة (مفعال) ودلالتها أنها تأتي آخر الكلام سواء في آخر الشطر أو الصدر، وهذا في حد ذاته يحمل دلالة معنية ربما تكمن دلالة هذه الصيغة لكونها متنفسا للخنساء بعد كبت وحبس للأنفاس من شدة الأسى فهي لجأت إليها لما تحمله من دلالة في ذاتها مستخدمة إياها في إبراز خصال أخيها وفي نفس الوقت جعلتها متنفسا لها بعبارة أخرى تنفس عما بداخلها من أحاسيس ومشاعر اتجاه المصاب الجلل.

خلاصة

بعد هذه الدراسة الأسلوبية الوصفية لصيغ المبالغة في الديوان، رأينا التنوع والتعدد في توظيفها للصيغ، بشكل تفاوتي، إلا أنها استطاعت أن تجعل من خلال أسلوبا جيدا في وصف شخصية صخرا، وقد انسجمت تعبيراتها وصورها البيانية، وتوظيفاتها لمستويات اللغة في خلق تشكل شعري متفرد عن غيره ، ما يجعلنا أن نقول أن الخنساء انتقلت من شعرية صيغ المبالغة نحو شعرية أخرى وهي شعرية الرثاء، وساعدها غرض الرثاء في توظيف الكثير من هذه الصيغ من أجل تحقيق الوظيفة التعبيرية لديها، وهذا وما انطلقنا منه منهجيا في دراستنا لشعرية صيغ المبالغة عن طريق آليات الأسلوبية الوصفية.

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال تقصينا لموضوع الدراسة على المستويين النظري والتطبيقي خلصنا إلى جملة من النتائج نتوقف عند أهمّها:

✓ تعددت مفاهيم وأصول مصطلح الشعرية باختلاف آراء النقاد والدارسين عند الغرب من أفلاطون وصولا إلى تودوروف، وعند العرب من حازم القرطاجنّي إلى كمال أبو ديب.

✓ صيغ المبالغة أسماء مشتقة من الأفعال الثلاثية للدلالة على اسم الفاعل قصد المبالغة والكثرة.

✓ صيغ المبالغة مقسّمة إلى قسمين: قياسية وتتمثل في (فَعّال، فِعّيل، فَعول، مِفْعال، فَعِل)،أمّا السماعية فغير متفق في عدد أوزانها.

✓ صيغ المبالغة من المشتقات التّي تؤخذ من الفعل مِثْلَها مثل اسم الفاعل، اسم المفعول والصفة المشبّهة.

✓ تعمل صيغ المبالغة عمل اسم الفاعل في شروطه وأحكامه.

✓ طغت صيغ المبالغة القياسية بكثرة على قصائد الخنساء، ولاسيما صيغة "فعّال" فقد تواترت تسعةً وستين مرة في المدونة نزولا إلى صيغة "فَعِل" التي تكاد تنعدم فيها.

✓ ساهمت صيّغ المبالغة في إعطاء أبعاد جمالية وفنية في شعر الخنساء.

✓ ارتبطت صيّغ المبالغة في مبناها بالسياق التركيبي والدلالي، إذ جاءت أغلب صيغ المبالغة معبرة عن الحالة النفسية للشاعرة ما تناسب غرض الرثاء.

✓ ساهمت صيّغ المبالغة في إثراء الرصيد اللغوي لديوان الخنساء، كما أن بناء هذه الصيغ مرتبطة بمعناها وبسياقاتها المتنوعة.

✓ ساعد كل من التكرار والتوازي، والانزياح اللغوي والإيقاع الداخلي في تكثيف دلالة ، ومنه جمالية شعر الخنساء.

✓ ساعدت صيغ المبالغة في تصوير الخنساء لشخصية صخر، ما أفرز عنها عدة صور بيانية.

في الأخير تبقى هذه النتائج مهمة من أجل الاشتغال أكثر على هذه الجزئية في مجال الشعريات العربية القديمة، ونسال الله أن يقدرنا في المستقبل لعمل أكثر منهجية ودقة.

والحمد والشكر لله على إتمام هذا العمل.

قائمة المصادر والمراجع

❖ قائمة المصادر والمراجع:

✓ **القرآن الكريم برواية ورش ابن نافع.**

أولا: قائمة المصادر.

1- ابن جني، الخصائص، دار الكتب المصرية، مصر، دط، 1379هـ1960م.

2- ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط5.

3- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة "شعر" المجلد4، ج26.

4- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، تح: أبو الوفاء الهويني، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.

5- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005.

ثانيا: قائمة الكتب.

6- ابن الحاجب الأستراباذي: شرح الكافية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1998م

7- ابن الحاجب: شرح الكافية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ1998م.

8- ابن عصفور الاشبيلي: شرح جمل الزجاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1914هـ1998م.

9- ابن هشام الأنصاري: شرح شذور الذهب، ط10، 1985هـ/1965م.

10- ابن هشام الأنصاري: شرح قطر الندى وبل الصدى، مكتبة السعادة، مصر، ط11، 1383هـ-1963م.

11- أبو اسحاق بن السردي : معاني القرآن وإعرابه، تحقيق: عبد الجليل عبده شلبي، دار الحديث، القاهرة، 1418-1997، ط2.

12- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، تح: إبراهيم شمس الدين، مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2008.

13- أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في اعجاز القرآن، تحقيق د: محمد علول سلام، دار المعارف، ط3.

14- أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد: الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، بيروت.

15- أبو الفرج قدامة بن جعفر بن زياد: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي مصر، 1963، ط1.

16- أبو الفضل الألوسي : روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، دار الفكر، 1408هـ/1987م.

17- أبو بكر علي عبد العلم، لموسوعة النحوية والصرفية المثيرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، دط، 2004.

18- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين الكتابة والشعر، ط1.

19- أحمد الحوى: بحث في الشعرية (مفاهيم واتجاهات)، مطبعة التفسير، صفاقس، تونس، دط، 2014.

20- أحمد الهاشمي: جوهر البلاغة، علق عليه وحققه سليمان الصالح، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

21- أحمد بن الأمين الشنفيطي، الدور اللوامع على مع الهوامش، شرح جمع الجوامع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ/1999م.

22- أحمد محمد بن أحمد العملاوي: شذا العرق في فن الصرف، ط16، 1402/1982م.

23- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

24- ايميل بديع يعقوب: معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1416، 1996.

25- بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تر أبي الفضل الدمياطي ، دار الحديث، مصر، 427هـ/2006م

26- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

27- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار سلامة سوريا، ط1، 2008.

28- بهاء الدين عبد الله بن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الحيز، بيروت، ط1، 1410، 1990.

29- تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، تر: ابراهيم الخطيب، ط1، 1982.

30- تزفيطان تودوروف: الشعرية ترجمة شكري المبحث رجاء سلامة، دار توبقال: الدار البيضاء المغرب، ط1، 1999.

31- تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995.

32- جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 1998.

33- الجاحظ: البيان والتبيين، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، 1968.

34- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تر محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة المشهد الحسيني، القاهرة، 1387هـ-1967م.

35- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

36- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

37- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تج عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص161.مادة "بلغ".

38- الخنساء، ديوان الخنساء، تر، حمدو طماس، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط2، 2004.

39- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ترجمة محمد الوالي ومبارك حتون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، دط، دت.

40- زيد كامل الخوسيكي: من نحو أوضح المسالك، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، دط.

41- زيد كامل الخويسي، مسائل نحوية وتصرفية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط4، 1429هـ/2008م.

42- سيبويه: الكتاب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999/1420.

43- الشريف الرضي: محمد بن الحسين: تلخيص البيان في مجازات القرآن، تح محمد عبد الغني حسن، الحلبي، 1995.

44- شوقي ضيف: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004.

45- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، 1965.

46- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط الحلبي، 1939م.

47- الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربي (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، موقع للنشر، الجزائر، دط، 2007.

48- عبد العزيز ابراهيم: شعرية الحداثة، نقلا عن: أرسطو فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، اتحاذ الكتاب العرب، دمشق، 2005.

49- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق محمد شاكر، دار المعرفة، بيروت، دط، 1978.

50- عبد الملك بومنجل: المصطلحات المحورية في النقد العربي، بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة منشورات المثاقفة العربية في الأدب ونقده.

51- علي جميل السمرائي: معجم المصطلحات الصرفية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

52- علي محمود التاني: الكامل في النحو والصرف، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1425هـ/2004م.

53- فاضل صالح السامرائني: معاني الأبنية في العربية، دار عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1401هـ/1981م.

54- فاضل صالح السامرائي: معاني أبنية المبالغة، مجلة الجامعة المستنصرية، دار السلام، بغداد العدد الخامس، السنة الخامسة، 1985.

55- فاضل صالح السمرائي : معاني الأبنية في العربية، دار عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1401هـ/1981م.

56- فاضل صلاح السامرائي: معاني أبنية المبالغة-مجلة الجامعة المستصرية، دار السلام بغداد، العدد الخامس، السنة الخامسة، 1985.

57- فضل صالح السمرائي: معاني الأبنية في العربية، دار عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1401هـ/1981م..

58- محسن على عطية: الواضع في القواعد النحوية والآنية الصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

59- محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دط، 2005م.

60- محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، مكتبة دار الشرق، بيروت، ط1، 1392-1972م.

61- محمد سالم صالح: الدلالة والتقعيد النحوي دراسة في فكرة سيبويه، دار غريب، القاهرة، ط1، 2008.

62- محمد سليمان ياقوت: الصرف التعليمي والتطبيق في القران الكريم، دار المعرفة الجامعية، دط، 1995م.

63- محمد مطرجي: في الصرف وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000.

64- محمود دراية: مفاهيم في الشعرية (دراسة في النقد العربي القديم) دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

65- محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، دار المعرفة الجامعية، دط، 2003.

66- نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية الجزء الثاني، دار المعرفة، دط، 2008، ص162.

67- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، دار نوبار، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

68- يحي بن حمزة بن علي ابراهيم اليمني العلوي: الطراز المضمن لأسرار البلاغة وعلوم خصائص الإعجاز، دار الكتب، بيروت.

69- يحي بن حمزة بن علي ابراهيم اليمني العلوي: الطراز المضمن لأسرار البلاغة وعلوم خصائص الإعجاز.

70- يوسف مارون، اللغة والدلالة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2008.

71- يوسف محمد رضا: معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1.

72- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 1429هـ/2008م.

المجلات والدوريات:

73- ابن يعيش ، ج6، راجع صالح السامرائي معاني أبنية المبالغة، مجلة الجامعة المستنصرية.

-المواقع الاليكترونية:

74- www.diwanalarab.com.

75- www.menbralfkr.blog spot.com.

الملحق

1- ترجمة الخنساء:

نبذة عن حياة الخنساء:

تعد أشهر أربع شاعرات عربيات حملت هذا اللقب"كحالة" ... وهو يعني قصر الأنف ولزرقة بالوجه ولكن العرب كانت تطلقه على الغزال لأنها ترى هذا العيب فيه حلية.

لا خلاف بين كتب التراجم في أن ميلادها كان في الجاهلية لكن الخلاف في تحديد سنة ميلادها، كما ولم يضبط تاريخ وفاة الخنساء فمن الأخبار ما يقول أنها ماتت في نهاية خلافة عمر... لكن أغلب الأخبار ترجح أن تكون الوفاة إما سنة(24هـ/644م)، وإما سنة(27هـ/647م)[1]

كان والدها عمرو بن رياح بن يقظة بن عصية بن خفاف بن امرئ القيس بن بهثه بن سليم بن منصور، عرفت بكثرة مراثيها لأخويها صخر ومعاوية، تزوجت رواحة بن عبد العزّي السلّمى وولدت له عبد الله مع وفد قومها وأنشدته من أشعارها، واستشهد أولادها الأربعة في معركة القادسية وقالت: الحمد لله الذي شرفني بقتلهم[2].

وبدأت الخطوب تتوالى على شاعرتنا فما لبثت أن نكبت بمقتل أخيها الأكبر معاوية... وبمقتله بدأت مرحلة البكاء والرثاء الذي لم يفارق الخنساء طوال حياتها، وبعد وفاة زوجها الكريم وأخيها الفارس الكبير حلّت بساحتها مصيبتها الكبرى بفقذ أخيها الأثير إلى نفسها صخر فكانت وفاته ثالثة النوائب التي قصمت ظهرها بعد طول معاناة قاستها معه يوما بيوم ولأكثر من عام... توفى بعدها فظلت تبكيه نحو ثلاثين عاما[3].

(1) ابن خاتمة الخيري: موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، دار الجبل، ط 1، 2005، ص 517، 518.

(2) حاكم حبيب الكريطي: معجم الشعراء الجاهلين والمخضرمين، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001، ص23.

(3) بتصرف أحمد أبو شاور: موسوعة أميرات الشعر العربي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، د ط، 2003، ص 150، 151.

قال الأصفهاني صاحب الأغاني: "هي الخنساء بنت عمرو بن الشّريد بن رياح بن يقظة بن عصيّة بن خفاف بن امرئ القيس بن بهته بن سليم منصور بن عكرمة بن حفصة بن قيس بن عيلان بن مضر واسمها تماضر[1].

ويروى أن عائشة رضي الله عنها نظرت إلى الخنساء، وعليها صدار من شعر فقالت: ياخنساء، أتلبسين الصِدَارَ وقد نهى رسول الله صلى لله عليه وسلم عنه؟.

فقالت: لم أعلم بنهيه، ولكن لهذا الصدار سبب !فقالت: وماهو؟ قالت لها: كان زوجي رجلا مِثْلاً فأحفق فأراد أن يسافر فقلت له: أقم وأنا آتي أخي صخرا فأسئله، فأتيته، فشاطرني ماله فأتلفه زوجي، فعدت له، فعاد لي بمثل ذلك فأتلفه زوجي، فعدت له، فلما كان في الثالثة أو الرابعة قالت له امرأة: إنّ هذا المال مُتْلَفٌ فامنحها شرارها، فقال صخر:

والله لا أمنحها شِرَارَهَا********** ولو هَلَكْتُ خَرَّقْتُ خِمَارَهَا.

واتخذت من شعر صدارها

فلما هلك إتخدت هذا الصدار[2]

جمع ديوانها في العصر العباسي ويرجع أن "ابن السكيت" هو من جمعه وربما كان لهذا البعد الزمني بين زمن القول وزمن الجمع دور في ترسيخ صورة الخنساء رمزا للبكاء والرثاء، ونشر ديوان الخنساء بعناية "الأب لويس شيخوا" سنة 1888م بمطبعة اليسوعيين بيروت، ضم مراثي شاعرات آخر من شعراء العرب بلغت الستين. ثم شرح "الأب شيخوا" الديوان وسماه"أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء" 1895م... ضم ديوانها حوالي مائة قصيدة ومقطوعة رثائية كان معظمها في رثاء صخر[3].

وضعها "ابن سلام الجمحي"في طبقة أصحاب المراثي، بعد متمم بن نويرة ... وقد أودعت الخنساء مراثيها كل ما وصلت إليه من فنون البديع بصورة لا تسبق إليها، وانتقلت من بديع البيت الواحد إلي البديع

(1) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني،ص 54.

(2) أبو العباس محمد بن يزيد (المبرد النحوي): الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، د.ط، د. ت، ص 336، 337.

(3) ابن خاتمة الخيري: موسوعة أعلام العلماء وأدباء العرب والمسلمين، ص519، 520.

المتراكب، ولم تقف الخنساء عند الصنعة الشكلية حيث نجد الشكل والمحتوى يلتحمان في شعرها في إطار تجربة عميقة ورؤية ناضجة للوجود والحياة[1].

ومهما قيل عنها فإنها تبقى علما على رأسه نار، كما قالت عن أخيها صخر، البدوية المضرية النجدية "من شواعر العرب المعترف لهن بالتقدم" وقد أجمع رواة الشعر القدماء على أنه لم تكن

امرأة قبلها ولا بعدها أشهر منها في الرثاء.

(1) حسني عبد الجليل يوسف: علم البديع بين الإتباع والإبتداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 9، 10.

2-التعريف بالديوان:

اشتهرت الشاعرة المخضرمة الخنساء برثائها الحزين الذي لا ينتهي، ولوعتها التي لا تنقضي، فهي تمجد القوة والنصر وتبتغي الحياة فلا تلقى إلا دمارا وهلاكا، فكانت الدموع وسيلتها الوحيدة في سكب حزنها والتفريج عن كربها أمام مرارة وألم الموت. فصورت تجربتها الإنسانية في أدق تصوير فكان شعرها خالدا تتفاعل وتتجاوب معه، وقد تضمن ديوانها عدة قصائد ومقطوعات ونتف وسنوضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

القصائد	المقطوعات	النتف
51 قصيدة	42 مقطوعة	3 نتف

يوضح الجدول عدد القصائد والمقطوعات والنتف التي وردت في المدونة، والتي تراوحت مابين 51 قصيدة و42 مقطوعة، و3 نتف، وأطول قصيدة للخنساء قصيدة "كأن عيني فيض لذكراه" والتي تراوحت عدد أبياتها 36 بيت.

"لم يتعرض شعر الخنساء لأسباب الضياع والتحريف، التي تعرض لها شعر الأقدمين وديوانها على علاّته يظهر من أسلم الشعر الجاهلي من النحل، وأقربه إلى الصحة لما عرفنا من اعتناء بني سلم به من عهد بعيد ومن استناد جامعية إلى أهل الخنساء أنفسهم، وهم أحرص الناس على سلامة أقوالها"[1]

-خصائص شعرها:

كانت معظم أشعار الخنساء تتمحور حول الرثاء أي أن أكثره كانت فيه، فالرثاء من الموضوعات التي تناولها الأدب العربي في مختلف العصور، وشاعرتنا الخنساء تنتمي في رثائها إلى الصنف الأول من ألوان الرثاء والتي ذكرها الدكتور **شوقي ضيف**: " ألا وهو الندب والبكاء الذي يكون وليد شعور صادق، وقلب مفجوع، وإحساس عميق الذي أصاب الشاعرة ، فسكبته في قوالب شعرية توحي بما في داخلها من حزن وألم وأسى، فالخنساء كانت جل مراثيها على أخيها صخر، وهذا النوع من الرثاء ينظمه الشاعر في حبيب أو قريب أو صديق. حيث نجد البكاء والتفجع وتدفق العاطفة والمدح والتكرار، فمن ناحية البكاء والتفجع نجد أن الخنساء في حزن دائم لا يجف لها دمع، بالإضافة إلى قوة المعنى وقوة المبنى في قصائدها واستعمالها لصيغ

(1) عمر فاروق الطباع: فنون الشعر العربي في رياض الشعر العربي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1412هـ- 1992م، ص 230.

المبالغة بكثرة. فهي لا تصطنع لغتها اصطناعا ولا تستعمل فيها تشذيبا أو تهذيبا بل إن اللغة تسير إليها منقاضة كأنها أطوع لها من بنائها، لأنها سارت على وتيرة واحدة خط واحد ألا وهو خط التفجع وذرف الدمع حزنا وإتياعا"[1]

وفاتها:

يزداد أمر الخنساء غرابة كلما ازددنا بحثا عنها وتنقيبا وراءها، إذا مانظرنا إلى ميلادها المجهول، فلم تخلو حياة الخنساء من الإمتزاج بالغرائب.

ماتت الخنساء واختلف الباحثون في تحديد سنة وفاتها، فمن قائل كان وفاتها سنة 646 م وهو ما يوافق سنة 26 هـ إلى قائل إلى أول خلافة سيدنا عثمان سنة 664م ما يوافق 24 هـ. وقد حددها شيخ محمد محي الدين عبد الحميد بنحو سنة 50هـ، أما الويس شيخو فحدد سنة وفاتها عام 680م[2]

ماتت الخنساء التي لا طالما أبكت أشعارها العيون، فما دمعت لها عين وما نطق برثائها لسان[3]

(1)مقدمة ديوان الخنساء: طبع دار الأندلس، ص 7، 8.

(2) الخنساء: ديوان الخنساء، ش ر حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص 12.

(3)المصدر نفسه ، صفحة نفسها.

ملخص الدراسة:

يحوي موضوع الدراسة "شعرية صيغ المبالغة في ديوان الخنساء"، دراسة على المستوى النظري لكل صيغ المبالغة أبنيتها، معانيها، ودروها في بناء الصورة الشعرية، وتوظيفاتها في الكتابة الأدبية بكل أشكالها بدءا بالدراسات البلاغية القديمة وأهميتها في البلاغة العربية، وتصنيفها في الشعر العربي عامة والشعر العربي القديم خاصة، تتمركز هذه الدراسة في الكشف عن صيغ المبالغة الواردة في ديوان الخنساء" فعّال، فعول، فعيل، مفعال، فَعِل"، ودراستها دراسة جمالية دلالية وما تحمل من قيم بلاغية زادت في المعنى وقربت الصورة الشكلية لمخيلتها الشعرية عند رثائها لأخيها صخر.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، صيغ المبالغة، المبنى والمعنى.