جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي

لسانيات عربية

رقم: ع16

إعداد الطلبة:

سمية عماري، سلمى فرحاتي

يوم:

البنية الأسلوبية في شعر المتنبي (نماذج مختارة)

لجنة المناقشة:

ليلى سهل	أ. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
صلاح الدين ملاوي	أ. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	**مشرفا ومقررا**
باديس لهويمل	أ. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	**مناقشا**

السنة الجامعية : 2019م/2020م

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي

لسانيات عربية

رقم: ع16

إعداد الطلبة:

سمية عماري، سلمى فرحاتي

يوم:

البنية الأسلوبية في شعر المتنبي (نماذج مختارة)

لجنة المناقشة:

ليلى سهل	أ. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
صلاح الدين ملاوي	أ. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
باديس لهويمل	ب. د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 2019م/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ إِنْ أُرِيدُ إِلَّا الإِصْلَاحَ مَا اِسْتَطَعْتُ وَمَا تَوفِيقِي إِلَّا بِالله عَلَيْهِ

تَوكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ ﴾

صدق الله العظيم

(هـود/88)

شكـــر وعـرفـــان:

لا يسعنا في هذه الرحلة إلا أن نسجد حمد لله تعالى على توفيقه إيانا في انجاز هذا العمل

والذي وهبنا نعمة العقل سبحانه.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذنا الفاضل "**صلاح الدين ملاوي**" ببالغ الشكر وعظيم امتنانا

على ما بذله من جهد ومتابعة وحرص في سبيل إنتاج هذا العمل

فقد عهدناه أبا وناصحا مدة الدراسة الجامعية

ونبسط جزيل اعترافنا وامتنانا بين يدي اللجنة العلمية الموقرة التي تشرق على تقويم هذا البحث

للرفع من قيمته وجعله على بصيرة

كما نتقدم بالشكر والإمتنان إلى جميع أساتذتنا في قسم اللغة العربية على ما بذلوه من جهد في

تعليمنا

وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه والتابعين

مقدمة

تعد الأسلوبية من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، حيث تعنى الأسلوبية بتتبع الأسلوب داخل النص بعيدا عن المؤثرات الخارجية وقد أولى الكثير من الباحثين والمناطقة والشعراء أهمية لها، ومن بين هؤلاء الشعراء الشاعر أبو الطيب أحمد بن الحسن المتنبي الذي يعد واحد من أهم الشعراء العرب، حيث يعتبر شعره مثال رائع للحياة في عصره وصور بارزة للحياة الفكرية، كما أن فيه تصوير للنزاع بين المثل العليا والحقائق الواقعية والأمل واليأس والحب والبغض، حيث نجد أن هناك دراسات عديدة إهتم أصحابها بشعر المتنبي، وسيبقى شعره يستقطب الدارسين والنقاد، وهذا ما دعانا لاختيار هذا الشاعر كي نقوم بدراسة تحليلية لشعره، متبعين الدراسة الأسلوبية ومركزين على بعض ظواهرها البارزة من خلال موضوع البحث الموسوم بالبنية الأسلوبية في شعر المتنبي وذلك باختيارنا بعض من نماذجها المختارة.

فقد قمنا بصياغة إشكاليتنا في عدة تساؤلات منها:

- ✓ ما هي مستويات جمال أسلوب أبو الطيب المتنبي في ديوانه؟
- ✓ كيف عبرت مظاهر الأسلوبية عن حسن وقبح الأسلوب؟

أما عن الأسباب التي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع أهمها:

- ميلنا إلى هذه الموضوعات فهي لا تهتم بالجانب الشكلي فقط وإنما تبحث فيما وراء النصوص أي المعنى الباطني للعبارات.

- كما أن الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبي شجعتنا كي نقدم بهذه الدراسة وشعره يستحق الدراسة لقوته وجماله، فهو يتبع ويفيد فنحن نبحث عن المتعة والإفادة في نفس الوقت وكذلك الدراسة التحليلية تترك مساحة للباحث في التحليل، إضافة إلى ذلك رغبتنا في التعامل مع شعر المتنبي بصفة خاصة وذلك لعظيم شأن الشاعر.

وللجواب عن هذه التساؤلات بدا البحث بمقدمة ثم أربعة فصول ثم خاتمة.

خصصنا الفصل الأول "للبنية الصوتية" واندرج تحتها مبحثان كان الأول بالإيقاع الداخلي في حين خصص الثاني للإيقاع الخارجي.

أما الفصل الثاني تناولنا فيه "البنية الصرفية" وقد ضمّ الفصل الثاني مبحثان كان الأول بنية الأفعال وثانيها بنية المشتقات.

أما عن الفصل الثالث تناول "البنية التركيبية" واندرج تحتها ثلاثة مباحث كان الأول الجملة الفعلية "بنية التراكيب الفعلي" وثانيها توظيف الأزمنة "الماضي والمضارع والأمر" أما المبحث الثالث يتمحور حول بنية التركيب الاسمي "التقديم والتأخير".

وعن الفصل الرابع تناول البنية الدلالية حيث اندرج تحتها ثلاثة مباحث كان الأول حقول الألفاظ الدلالية في حين خصص الثاني لدلالة التكرار أما الثالث خصص للمجازات اللغوية.

وتبعا لطبيعة الموضوع قام البحث على المنهج الأسلوبي والذي رأيناه من وجهة نظرنا المتواضعة بأنه صالح لمثل هذه الأشعار الزاخرة بالظواهر الأسلوبية لأنه يدرس

المكونات الداخلية للنص الأدبي دراسة تحليلية احصائية دون التركيز على العوامل الخارجية.

ولقد استوفى البحث مادته من عدة مصادر ومراجع أهمها:

- ديوان المتنبي.
- في البنية الصوتية والإيقاعية لرابح خوية.
- الإيقاع في الشعر العربي لعبد الرحمان الواجي.
- أوزان الشعر لمصطفى حركات.
- اعجاز القرآن للخطابي.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة "التكويني البديعي..." لمحمد عبد المطلب.
- أساسيات القواعد النحوية مصطلحيا وتطبيقيا لمحمود أحمد السيّد.

أما عن الصعوبات فقد واجهتنا بعض الصعوبات منها:

- عدم حصولنا على المراجع التي حلل أصحابها الأشعار تحليلا مفصلا، كما أن جل الدراسات التي تناولت شعر المتنبي كان يغلب عليها الطابع النظري، وأيضا صعوبة حصولنا على المراجع نظرا لغلق المكاتب.

وإن كنا والحمد لله قد وصلنا بالبحث إلى صورته النهائية، فالفضل بعد الله تعالى إلى الأستاذ المشرف الدكتور صلاح الدين ملاوي، فله كل آيات الشكر والعرفان ولكل من ساعدنا في انجازه ولو بكلمة طيبة لهم جميعا بالشكر الخالص، كما نرفع خالص

امتنانا إلى قسم الآداب واللغة العربية جامعة محمد خيضر بسكرة إدارة وأساتذة وعمالا وطلبة ولا يفوتنا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر أيضا إلى السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لأنهم اقتطعوا من وقتهم الثمين لتجشم عناء قراءة هذه المذكرة والوقوف عند مواطن النقص والخطأ من أجل استدراكها.

وأخيرا نسأل الله تعالى بعد حمده وشكره السداد وملامسة الصواب ومع أن هذا البحث لا يعد إلا اسهاما بسيطا، فإنه قد يفتح المجال لدراسات أوسع وبحوث أدق وأشمل لهذا الديوان المتميز، وحسبنا أننا اجتهدنا وأخلصنا النية والله وحده نسأل التوفيق.

الفصل الأول:
البنية الصوتية

1.الإيقاع الداخلي

أ. الأصوات المهجورة

ب.الأصوات المهموسة

2.الإيقاع الخارجي

أ. الوزن

ب.القافية

توطئة

تبرز أهمية التراكيب الصوتية في كونها تمثل احدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري، "والبنية الصوتية في الشعر تمثل جانبا من الموسيقى والإيقاع بشكليه الداخلي والخارجي، باعتبار الموسيقى والإيقاع مهما كان شكلهما ومصدرهما في الشعر عامة لا يستوي من دونهما"[1].

بمعنى ذلك أن هذا المستوى ينقسم إلى نمطين أساسيين وهما الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي وعن طريقهما تكتمل صورة هذا المستوى.

يجدر بنا أن نوضح بشيء من الإيجاز ما الإيقاع حتى لا تأتي الدراسة ضمن هذا المستوى ناقصة.

والإيقاع هو عبارة عن تناسب طبيعي بين الأوزان ودلالتها من جهة وبين الخصائص الموسيقية لهذه الأنساق الإيقاعية من جهة أخرى، فالوحدات الإيقاعية بانضمامها إل بعضها تؤلف لحنا ذا قيمة مميزة وهذه التميزات من تشكيلها على هيئة مقاطع صوتية محكومة بمسار زمني محدد لهذه المقاطع في حالة الإرسال وهي تحمل إيقاعا متناوبا موسيقية وانتظام متزن للحن[2].

---

[1] رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، إربد، ط1، 2013، ص 23.

[2] عبد القادر الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 1419هـ- 1998م، ص 63-64.

وفي معجم علم الأصوات الإيقاع هو عبارات عن تموجات أصوات الكلام الناتجة عن تعاقب المقاطع المنبورة والمقاطع الغير المنبورة في اللغات التي تتبع نظام النبر [1].

بمعنى ذلك أن الإيقاع ينشأ من خلال نوعية الأصوات وتجانسها مع بعضها بحيث تحدث موسيقى.

الأصوات

إن الوصف الذي يستطيع أن تقدمه على أصوات اللغة أنها عبارة عن وحدات مستقلة عن بعضها البعض قليلا أو كثيرا وربما كان خطأ كبير أن تتصور الحركات والصوامت وحدات ثابتة[2].

حيث تمثل الأصوات اللغوية الجانب العملي للغة وتقديم طريق الإتصال المشترك بين الإنسان وأخيه الإنسان مهما قل حظه من التعليم أو الثقافة[3]. ومعنى ذلك أن كل صوت لغوي يصاحب كل نشاط بشري يشترك فيه إثنان أو أكثر.

وبذلك تكون الأصوات المظهر المادي الذي يمكن أن يدرسه دراسة موضوعية ومن المعروف أن الطفل يتعلم الكلام عن طريق السماع، ويمكن استخدام دراسة الأصوات أيضا في تعليم الأطفال الصم إليكم نطق بعض الألفاظ نطقا تقريبا يفهم[4].

---

[1] محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق، ط1، 1405هـ-1986م، ص32.

[2] برتيل مالمبرج، علم الأصوات، تر: عبد الطبور شاهين، مكتبة الشاب، القاهرة، دط، 1984، ص133.

[3] حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1426هـ- 1999م، ص5.

[4] عبد الرحمان أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ط2، 1968م، ص20-24.

فلعلم الأصوات أهمية بالغة في تعليم اللغة القومية واكتساب مهارة أدائها على وجه الحافظ على خصوصيتها ويحميها من اللكنات المتنافرة وبلبلة الألسن[1].

ومن خلال هذه التعريفات يتضح لنا أن الأصوات هي أساس كل عملي بشري وأساسي أيضا في تعليم اللغات ونطقها.

وسنحاول في شعر المتنبي دراسة بعض نماذجه من ناحية الإنسجام الصوتي ومحاولة مقاربة الأصوات المجهورة والمهموسة من جهة ودراسة التنوعات الصوتية من جهة أخرى.

وسنحاول الوصول إلى دلالة الأصوات في بعض نماذج من شعر المتنبي ومركزين عليها في كل مرحلة مع إبراز معاني ومقاصد الشاعر ونظرا لطول الديوان سنقوم بإحصاء دقيق لبعض النماذج لنعرف أي الأصوات الأكثر تواترا وسيجرى التركيز عليها في الدراسة مع إختبار الأبيات التي تواترت بها الأصوات المجهورة والمهموسة وسيتم وضع النتائج والإحصائ في جداول إحصائية مع ملا تواتر هذه الأصوات من أكبر تواتر إلى أقل تواتر وبعد ذلك يتم التركيز على الأصوات الأكثر تواترا ثم نأخذ الأبيات التي تواترت بها هذه الأصوات المنطوقة أكثر عن غيرها لتقويم بتحليلها واستنباط دلالتها.

[1] كمال بشير، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص 26-27.

1. الإيقاع الداخلي

والموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج[1].

بمعنى ذلك أن الإيقاع يحدث بفعل الصوت والصوت يصدر لنا مجموعة من الحروف الموسيقية المنسجمة. وينقسم الصوت إلى قسمين:

☜ الأصوات المجهورة

الجهر هو حركة الأوتار الصوتية المصاحبة لإنتاج الصوت يوصف الصوت المجهور بأنه منغم ولذا فإن أربعة أخماس أصوات العربية مجهورة مما أكسب اللغة، هذه الموسيقة في الآداء[2] فإذا كان الصوت مجهورا شعرنا بإهتزازات الوترين الصوتيين شعورا لا يحتمل الشك[3] فالأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشرة: "ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن"[4].

---

[1] عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989م، ص74.

[2] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقة الشعر العربي، ص42.

[3] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1418 –1997م، ص 325.

[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، مصر، د ط، (د ت)، ص22.

☜ **الأصوات المهموسة**

وهو صوت أضعف الإعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه دون إهتزاز الوترين الصوتيين فلا تسمع له رنين حين النطق به ومنه إثنا عشر حرفا: "ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه"[1].

وبناءا على هذه المعطيات سنقوم بدراسة نماذج من ديوان أبو الطيب المتنبي وذلك بمقاربة الأصوات المجهورة والمهموسة من جهة ودراسة التنوعات الصوتية من جهة أخرى ومحاولة الوصول إلى دلالة الأصوات الأكثر ورودا في هذه القصائد.

نموذج 1: يقول الشاعر في قصيدة "على قدر أهل العزم..."

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِـمُ *** وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِـــرَامِ المَكَـــارِمُ

وَتَعْظُمُ فِي عَينَ الصَّغيرِ صغَارُهَا *** وَتَصْغُرُ فِي عَين العَظِيمِ العَظَائِـمُ

يُكَلِّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الجيْشَ هَمَّـــهُ *** وَقَدْ عَجِزَتْ عَنْهُ الجُيوشَ الخَضَارِمُ[2]

الأصوات المجهورة	تكرارها	نسبتها	الأصوات المهموسة	تكرارها	نسبتها
الباء	0	%0	التاء	8	% 9.09
الجيم	3	%3.40	الثاء	0	% 0

[1] عزت محمد جاد، الإيقاعية (مقاربة إجرائية على قصيدة النثر)، دار الفكر الغربي، بيروت، دط، 2002، ص14.2

[2] المتنبي، الديوان، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، د ط، 1426هـ-2005م، ص 385.

الدال	4	% 4.54	الحاء	0	% 0
الذال	0	% 0	الخاء	1	% 1.13
الراء	8	% 9.09	السين	1	1.13%
الزاء	2	% 2.27	الشين	2	% 2.27
الضاد	1	% 1.13	الصاد	3	% 3.40
الظاء	3	% 3.40	الطاء	0	% 0
العين	9	% 10.22	الفاء	2	% 2.27
الغين	2	% 2.27	القاف	3	% 3.40
اللام	16	% 18.18	الكاف	3	% 3.40
الميم	9	% 10.22	الهاء	5	% 5.68
النون	3	%3.40			

بعد إحصاء الأصوات في قصيدة "على قدر أهل العزم" والتي قالها الشاعر أثناء مدحه لسيف الدولة زكما هو مبين في الجدول، نستنتج أن الأصوات المجهورة والمهموسة في الأبيات لم تكن متكافئة وإنما الأصوات المجهورة هي الأكثر كثافة وتواترا ويتضح في

هذه الأصوات أن صوت اللام هو الأكثر كثافة، بالإضافة إلى صوت الراء والعين حيث دلت هذه الأصوات على نوع من القوة مصاحبة لليأس والشدة والرفاهية ومن جهة أخرى دلت على حالة الشاعر الحماسية فهو متعجب وحائر لقوة سيف الدولة.

نموذج 2: يقول الشاعر في "قصيدة أصغر من الهجاء"

أَسَـــامِرِيُّ ضُحْكَـــةَ كُـــــلِّ رَاءِ *** فَطِنْتُ وَكُنْتَ أَغْبَى الأَغْبِيَاءِ

صَغُرْتَ عن المَديح فقلتَ أُهجَى *** كَأَنَّكَ مَا صَغُرْتَ عنْ الهِجَاءِ

ومَـــا فكّرْتُ قَبلَكَ فِي مجـــالٍ *** وَلاَ جَرّتْ سَيْفـــي فِي هَبَاءِ[1]

الأصوات المجهورة	تكرارها	نسبتها	الأصوات المهموسة	تكرارها	نسبتها
الباء	5	%7.24	التاء	8	%11.59
الجيم	2	%2.89	الثاء	0	%0
الدال	1	%1.44	الحاء	3	%4.34
الذال	0	%0	الخاء	0	%0
الراء	6	%8.69	السين	2	%2.89

[1] المتنبي، الديوان، ص334.

الزاء	0	%0	الشين	0	%0
الضاد	1	%1.44	الصاد	2	%2.89
الظاء	0	%0	الطاء	1	%1.44
العين	2	%2.89	الفاء	6	%8.69
الغين	4	%5.79	القاف	1	%1.44
اللام	7	%10.14	الكاف	5	%7.24
الميم	5	%7.24	الهاء	3	%4.34
النون	5	%7.24			

من خلال الجدول الإحصائي لأصوات قصيدة "أصغر من الهجاء" نلاحظ أن نسبة تواتر الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة، حيث جاء صوتا "الام" و"الراء" في صدارة الأصوات المجهورة وأكثرها في الأبيات ثم تليها "الباء" و"الميم" و"النون"، فحاول الشاعر من خلالها التعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

نموذج 3: يقول الشاعر في قصيدة "الأسد ابن الأسد"

بِكُتْبِ الأَنَامِ كِتابٌ وَرَدْ *** فَدَتْ يَدَ كاتِبِـــهِ كُلُّ يَدْ

يُعَبَّرُ عَمّالَـــهُ عِنْدَنَـــا *** وَيَذْكُرُ منْ شَوْقِهِ مَا نَجِدْ

فَأَخْـرَقَ رَائِبُـــهُ مَا رَأى *** وَأَبْـرَقَ نَـــاقِدَهُ مَـا انْتَقَدْ[1]

الأصوات المجهورة	تكرارها	نسبتها	الأصوات المهموسة	تكرارها	نسبتها
الباء	6	% 9.23	التاء	5	%7.69
الجيم	1	% 1.53	الثاء	0	%0
الدال	7	%10.76	الحاء	0	%0
الذال	1	%1.53	الخاء	1	%1.53
الراء	7	% 10.76	السين	0	%0
الزاء	0	%0	الشين	1	%1.53
الضاد	0	% 0	الصاد	0	%0
الظاء	0	%0	الطاء	0	%0
العين	3	% 4.61	الفاء	2	%3.07
الغين	0	%0	القاف	5	%7.69

[1] المتنبي، الديوان، ص531.

اللام	3	% 4.61	الكاف	5	%7.69
الميم	6	% 9.23	الهاء	5	%7.69
النون	7	% 10.76			

تنوعت الأصوات في قصيدة "الأسد ابن الأسد" بين أصوات مجهورة وأخرى مهموسة، لكن الأصوات المجهورة كانت أكثر ورودا وكثافة في القصيدة ومنها "الدال" و"الراء" و"النون" والتي كانت أكثر الحروف المهجورة توظيفا مع تسجيل غياب صوت "الزاء" و"الضاد" و"الظاء" و"الغين" المجهورة، وبهذا نجد أن الشاعر اعتمد على هذه الأصوات أكثر من غيرها لأنها ساعدته على نقل الدّلالة بطريقة سهلة مع ترسيخ المعنى في الذهن للمتلقي.

نموذج 4: يقول الشاعر في قصيدة "فدًى لأبي المسلك الكرام"

فِرَاقٌ ومَنْ فـارَقْتُ غَيـرُ مُذَمَّمٍ *** وَأُمٌّ وَمَـنْ يَمّمْتُ خيـرُ مُيَمَّـمِ

وَمَا مَنْزِلُ اللّذَاتِ عِندِي بمنزل *** إِذَا لـم أَبَجَّـلْ عِنْدَهُ وَأَكَـــــرَّمِ

سَجِيّـةُ نَفْسٍ مَـا تَزَالُ مُليحَـةً *** منَ الضّيمِ مَرْمِيًّا بهَا كلّ مخرِمِ[1]

[1] المتنبي، الديوان، ص459.

الأصوات المجهورة	تكرارها	نسبتها	الأصوات المهموسة	تكرارها	نسبتها
الباء	2	%2.35	التاء	6	%7.05
الجيم	2	%2.35	الثاء	0	%0
الدال	2	%2.35	الحاء	1	%1.17
الذال	2	%2.35	الخاء	2	%2.35
الراء	7	%8.23	السين	2	%2.35
الزاء	3	%3.52	الشين	0	%0
الضاد	1	%1.17	الصاد	0	%0
الظاء	0	%0	الطاء	3	%3.52
العين	2	% 2.35	الفاء	2	%2.35
الغين	0	%0	القاف	2	%2.35
اللام	10	% 11.76	الكاف	2	%2.35

الميم	24	% 28.23	الهاء	2	%2.35
النون	8	% 9.41			

تكررت الأصوات المهجورة في هذه الأبيات "63 مرة" أي ما يعادل نسبة "74.11%" من مجموع الأصوات الواردة في الأبيات، أما نسبة للأصوات المهموسة فقد تكرر ذكرها "22 مرة" أي بنسبة "25.88%" وعليه فالأصوات المهجورة هي أكثر ورودا وكثافة في القصيدة ومن أكثر الأصوات حضورا هي "الميم" و"الام" و"النون" و"الراء"، فنجد أن الإنتقاء الصوتي عند الشاعر قد تم على هدي أحاسيسه وآلامه فجاءت أغلب هذه الأصوات بما يتناسب مع أصدقائها في السمع فكانت دالة في حد ذاتها على الحزن والأسى.

وعليه وكنتيجة لهذا المبحث فقد تمازجت الأصوات بنوعيها المجهورة والمهموسة في القصائد لتجمل لنا دلالة بعينها على تقريب الصورة الحسية حيث كان اختيار اللفظ المناسب للصوت المناسب فسعى أبو الطيب المتنبي جاهدا في توظيفها وذلك من أجل التأثير في النفس بسحر الجرس والصوت وتثبت غاياته ومقاصده.

2. الإيقاع الخارجي

الموسيقى الخارجية هي ذلك الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر وأهم مقوماته فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها، خفت تأثيره واقترب من مرتبة النثر[1]، وبذلك تأتي الموسيقى الخارجية مع الأوزان العروضية حيث تنسجم مع المضمون ويتناسب فيها النغم بطلاقة ورقة[2].

ونلاحظ من خلال هذه التعريفات أن الإيقاع الخارجي هو عبارة عن الوزن والقافية الذين يعتبران الركيزتين الأساسيتين في القصيدة العربية فهما يكسبان القصيدة موسيقى خاصة تختلف باختلافهم.

وبذلك يجدر بنا هنا أن نعرف ما الوزن وما القافية وأن نذكر بعض الأمثلة النموذجية من شعر المتنبي.

---

[1] عبد الرحمن آلواجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 50.

[2] نسيب نشاوى، مدخل الى دراسة المدارس الادبية في الشعر العربي المعاصر" الاتباعية . الرومانسية. الواقعية الرمزية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984، ص164.

❖ **الوزن**

فهو ما يقرن في العروض كل بيت بوزنه ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات الشطران، التفاعل، الأسباب والأوتاد[1].

والوزن عند محمود فاخوري: "هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان"[2].

نظم أبو الطيب المتنبي معظم قصائده على البحور الصافية* "الرمل، الكامل، الرّجز، المتقارب"، والبحور الممزوجة* "المجتث، المنسرح، الخفيف، السريع، الوافر، البسيط، الطويل"، حيث استعمل احدى عشر بحرا مستبعدا في ذلك البحر الهزج والمتدارك والمضارع والمقتضب والمديد.

وسبب استعمال الشاعر لهذه البحور لأنها أكثر ملائمة لغرض الحماسة والفخر ولغرض الهجاء والمدح والرثاء. وسنقوم بدراسة هذه الأوزان في النماذج الآتية:

أ. الرمل:

أنشئ هذا البحر من تفعيلة واحدة فاعلاتن تكرر ست مرات ضابطة:

---

[1] مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1418هـ-1998م، ص7.

[2] محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، د ط، 1416هـ-1996م، ص165.

* وهي التي تتألف من تفعيلات موحدة الصيغة، عبد الهادي الفضلي، تلخيص العروض، دار البيان، جدة، ط1، 1403هـ- 1983م، ص25.

* وهي التي تتألف من تفعيلات مختلفة الصيغة، مرجع نفسه، ص25.

رمل الأَبْحُرِ تَرْوِيهِ الثِّقَات *** فاعلاتـن فاعلاتـن فاعلاتـن[1]

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

يقول الشاعر في قصيدته "بدر رزايا وعطايا":

إنّمَـــا بَدْرٌ رَزَايَـــا وَعَطَايَـــا *** وَمنَـايا وطِعَـــانٌ وَضِـرَابُ[2]

إننمـــا بدرن رزايـــا وعطايـا *** ومنايـــا وطعانن وضرابـو

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// *** 0/0/// 0/0/// 0/0///

فاعـلاتن فاعلاتن فعلاتن *** فعلاتن فعلاتن فعلاتن

ويقول الشاعر في قصيدته "لا تلومنّ اليهوديّ":

1. لَا تَلُوْمَنَّ الْيَهُودِيَّ عَلَى *** أَنْ يَرَى الشَّمْسَ فَـلَا ينكِـرُهَا

لاْ تَلُوْمَنْنَ لْيَهُوْدِيْيَ عَلَىْ *** أَنْ يَرَى شْشَمْسَ فَلَاْ يُنْكِرُهَا

0/0//0/ 0/0//0/ 0/// *** 0/0//0/ 0/0/// 0///

فاعلاتن فاعلاتن فعلا ***فاعلاتـن فعلاتن فعلا

2. إنّمَا اللّومُ عَلَى حَاسِبِهَا *** ظُلْمَةً مِنْ بعدِ مَا يُبْصِرها[3]

إِنْنَمَا لْلَوَمُ عَلَى حَاسِبِهَا *** ظُلْمَتَنْ مِنْ بَعْدِ مَا يُبْصرَهاْ

0/0//0/ 0/0/// 0/// *** 0/0//0/ 0/0//0/ 0///

---

[1] سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1999م، ص 75.

[2] المتنبي، الديوان، ص143.

[3] المصدر السابق، ص219.

فاعلاتـن فعلاتن فعلا *** فاعلاتن فاعلاتن فعلا

بعد تقطيعنا للأبيات الشعرية في القصيدتين "بدر رزايا وعطايا" وقصيدة "لا تلومنّ اليهوديّ" توصلنا إلى أن القصيدة الأولى قد أتت في الشطر الأول والثاني على العروض والضرب المخنون "فعلاتن"، (والخبن هو حذف الثاني الساكن)[1]، أما القصيدة الثانية فقد طرأت عليها بعض التغيرات في عروضه وضربه فقد دخلت عليها علة النقصان وهو الحذف "فعلا" و(الحذف هو حذف السبب الخفيف "/0")[2].

ب. الكامل

وهو أحد البحور المشهورة في الشعر الحر وإن كان لا يبلغ حد الرجز والمتدارك والرمل والمتقارب في كثرته[3]. وزنه:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن *** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

عروضه وضربه: للكامل ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب[4]

يقول الشاعر في قصيدته: "القلوب والزمان"

1. عَذْلُ العَوَاذِلِ حَوْلَ قَلْبِي التَّائِهِ *** وَهَوَى الأَحِبَّةِ مِنْهُ في سَوْدَائِهِ

---

[1] حبيلي، الجديد في الأدب (دروس مفصلة في القواعد والبلاغة والعروض)، دار شريفة، باب الزوار، الجزائر، د ط، 2010، ص226.

[2] المرجع السابق، ص 228.

[3] محمود على السّمان، العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، طنطا، د ط، 1983، ص 81.

[4] محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 1425هـ-2004م، ص 54.

عَذْلُ لْعَوَاذِلِ حَوْلَ قَلْب تْتَائِهِي *** وَهَوَىْ أَحِبْبَةِ مِنْهُ فِيْ سَوْدَائِهِي

0//0/0/ 0//0/// 0//0/// *** 0//0/// 0//0/// 0//0///

متفاعلـن متفاعلن متفاعلـن *** متفاعلـن متفاعلن متفاعلـن

2. يَشْكُو الْمَلَامُ إِلَى اللَّوَائِمِ حَرَّهُ *** وَيَصُدّ حيـنَ يَلُمْنَ عَنْ بُرَحَائِـهِ[1]

يَشْكُ لْمَلَامُ إِلَىْ لْلَوَائِمِ حَرْرَهُوْ *** وَيَصُدْد حِينَ يَلُمْنَ عَنْ بُرَحَائِهِيْ

0//0/0/ 0//0/// 0//0/// *** 0//0/// 0//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن *** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ويقول في قصيدته: "قواف كالمرقد"

1. إِنَّ الْقَوَافِـي لَـمْ تُنِمْـكَ وَإِنَّمَـا *** مَحَقَتْكَ حَتَّى صِرْتَ مَالَا يُوجَـدُ

إِنْنَ لْقَوَافِـيْ لَـمْ تُنِمْـكَ وَإِنْنَمَـا *** مَحَقَتْكَ حَتْتَى صِرْتَ مَالَا يُوجَدُو

0//0/0/ 0//0/// 0//0/// *** 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

متفاعلــن متفاعلن متفاعلن *** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

2. كَأَنَّ أُذُنَكَ فُوكَ حِينَ سَمِعْتَـهَا *** وَكَأَنَّهَـا مِمَّـا سكِرْتَ المُرْقِـــدُ[2]

فَكَأَنْنَ أُذُنَكَ فُوكَ حِينَ سَمِعْتَهَا *** وَكَأَنْنَـهَا مِمْمَـا سَكِرْتَ لْمُرْقِدُوْ

0//0/0/ 0//0/// 0//0/// *** 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن *** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

---

[1] المتنبي، الديوان، ص352.

[2] المصدر السابق، ص25.

نلاحظ بعد تقطيع أبيات القصيدتين أنها أتت على العروض والضرب المضمر "متْفاعلن" و"الإضمار هو إسكان الثاني المتحرك"[1].

ج. الرّجز

وزنه في دائرته:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن *** مستفعلن مستفعلن مستفعلن

اختلف في سبب تسمية بالرجز فقير: لاضطرابه وهو مأخوذ من الناقة التي يرتعش فخذاها وسبب اضطرابه جواز حذف حرفين من كل تفعيلة من تفعيلاته وكثرة إصابته بالزحاف والعلل والشطر والنهك والجزء، فهو من أكثر البحور تقلبا فلا يبقى على حال واحدة وقيل سمي بذلك لأن الشائع منه المشطور ذو الثلاثة الأجزاء، فهو بهذا شبيه بالراجز من الإبل فهو ما شدّ احدى يديه وبقى قائما على ثلاثة قوائم، مفتاحه:

فِيْ أَبْحُرِ الْأَرْجَازِ بَحْرٌ يُسهِلُ *** مستفعلن مستفعلن مستفعلن[2]

يقول الشاعر في قصيدته: "كلنا للخالق"

1. مَا لِلْمُرُوجِ الْخُضْرِ وَالْحَدَائِقِ *** يَشْكُو خَلَاهَـا كَثْرَةَ الْعَوَائِـقِ

مَا لْلْمُرُوجِ لْخُضْرِ وَلْحَدَائِقِـيْ *** يَشْكُوْ خَلَاهَـا كَثْرَةَ لْعَوَائِقِـــيْ

0//0// 0//0/0/ 0//0/0/ *** 0//0// 0//0/0/ 0//0/0/

[1] جبيلي، الجديد في الأدب (دروس مفصلة في القواعد والبلاغة والعروض)، ص 227.

[2] محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ-2004م، ص79.

مستفعلن مستفعلن متفعلن *** مستفعلن مستفعلن متفعلن

2. أَقَامَ فِيهَا الثَّلْجُ كَالْمُرَافـــــقِ *** يعقِدُ فَوْقَ السَّنريقَ الباصِقِيْ[1]

أَقَـامَ فِيْهَثْثَلْـجِ كَلْمُرَافِقِـــــي *** يعقِدُ فَوْقَ سْسِنْرِيْقَ لْبَاْصِقَيْ

0//0/0/ 0//0/0/ 0///0/ *** 0//0// 0//0/0/ 0//0//

متفعلـن مستفعلن متفعلن *** متفعلـن مستفعلن مستفعلن

نلاحظ بعد تقطيع أبيات قصيدة "كلنا للخالق" أنها أتت على العروض والضرب المخبون "متَفعلنْ".

د. المتقارب

سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتقارب الأوتاد، فسمي لذلك متقاربا وهو على ثمانية أجزاءه وأصله: فعولن فعولن أربع مرات وله عروضان وستة أضرب، فعروضه الأولى سالمة ولها أربعة أضرب فضربها الأول مثلها وبيته[2].

يقول الشاعر في قصيدة "تعجل في وجوب الحدود"

1. أيَـــا خـدّدَ الله وَرْدَ الْحُـــدُودِ *** وَقَــدْ قُدودَ الحِســانِ القُدودِ

أيَـاْ خَدْدَدَ لْلَاْهُ وَرْدَ لْحُـــدُودِيْ *** وَقَدْدَ قُدُوْدَ لْحِسَـــاْنِ لْقُدُودِيْ

---

[1] المتنبي، الديوان، ص229.

[2] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415هـ- 1994م، ص129.

0/0// 0/0// 0/0// /0// *** 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن *** فعول فعولن فعولن فعولن

2. فَهُـــنَّ أَسَلْـــنَ دَمًـــا مُقْلَتـــي *** وَعَذَّبْنَ قَلْبِـــي بِطُولِ الصُّدودِ[1]

فَهُنْـــنَ أَسَلْـــنَ دَمْـــنَ مُقْلَتِـــي *** وَعَذْذَبْنَ قَلْبِي بِطُولِ صْصُدُودِي

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// *** 0// 0/0// /0// /0//

فعول فعول فعولن فعو *** فعولن فعولن فعولن فعولن

نلاحظ استعمال الشاعر لوزن المتقارب والذي تغلب عليه التقليدية فلا نكاد نحس فارقا كبيرا بين هذه الأسطر وبين أشطار الوزن التقليدي للبحر المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن، فاستعمل تفعيلة المتقارب "فعولن" التامة وفعول المقبوظة "فالقبض هو حذف الخامس الساكن"[2]، أما الضرب فقد أتى على نفس التفعيلة "فعولن" وقد طرأت عليه تغيرات على ضربه "فعو" المحذوفة.

هـ. المجتث

البحر المجتث هو بحر مركب وزنه في الدائرة العروضية:

مستفعلن فاعلاتن *** مستفعلن فاعلاتن

---

[1] المتنبي، الديوان، ص53.

[2] جبيلي، الجديد في الأدب (دروس مفصلة في القواعد والبلاغة والعروض)، ص 227.

ولذلك قالو إنه مجزوء وجوبا[1]، يقول الشاعر في قصيدة "ما أنصف القوم ضبه"

1. مَا أَنْصَفَ الْقَوْمُ ضُبَّهْ *** وَأُمَّــهُ لطرْطُبَّــهْ

مَا أَنْصَفَ لْقَوْمُ ضُبْبَهْ *** وَأُمْمَهُوْ لِطْرَطُبْبَهْ

0/0//0/ 0//0// *** 0/0//0/ 0//0/0/

مستعلـن فاعلاتــن *** متفعلن فاعلاتن

2. وَإِنَّمَــا قُلْــتُ مَــا قُلْ *** تُ رَحْمَةً لَا مَحَبَّهْ

وَإِنْنَمَــا قُلْتُ مــاَ قُلْ *** تُ رَحْمَتَنْ لَا مَحَبْبَهْ

0/0//0/ 0//0// *** 0/0//0/ 0//0//

متفعلن فاعلاتن *** متفعلن فاعلاتن

3. وَحِيلَــةً لَكَ حَتَّـــى *** غُدِرْتَ لَوْ كنتَ تَأْبَهْ[2]

وَحِيلَتَــنْ لَكَ حَتْتَىْ *** غُدِرْتَ لَوْ كنتَ تَأْبَهْ

0/0//0/ 0//0// *** 0/0//0/ 0//0//

متفعلــن فاعلاتن *** متفعلـن فاعلاتن

نلاحظ بعد تقطيعنا لقصيدة "ما أنصف القوم ضبه" أنها قد أتت على ضرب صحيح إلا أنها قد طرأت عليها بعض التغيرات على مستوى عروضها "متفعلن" المخبونة.

---

[1] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص154.

[2] المتنبي، الديوان، ص574.

و. المنسرح

يمتاز عن سائر البحور بحركته المنفتحة على اللامحدود فبالتحديد يصلح هذا البحر للمعاني المتمكنة من الباطن تمكنا تظهر أعراضه ثم تتسع وتنبسط ولكنها تتماسك في انبساطها بشكل ينقل صلابة الأعماق ويؤثر في الأعالي، هذا بحر منسرح من الباطن إلى الظاهر بشكل دائم التحول والتجديد، لذلك لا يقف عند شاطئ معين ولكنه ينبع من الداخل، ولعله بسبب غنائه لم يصلح للملاحم. وزنه:

مستفعلن مفعولات مستفعلن *** مستفعلن مفعولات مستفعلن[1]

ويقول الشاعر في قصيدة "قفا قليلا عليّ"

1. أَهْـلًا بِـدَارٍ سَبَـاكَ أغْيَدُهَـا *** أَبْعَدُ مَابَانَ عَنْـكَ خِرَّدُهَـا

أَهْلَـنْ بِدَارِنْ سَبَـاكَ أَغْيَدُهَـاْ *** أَبْعَدُ مَابَان عَنْكَ خِرْرَدُهَـاْ

0///0/ /0//0/ 0///0/ *** 0///0/ /0//0/ 0//0/0/

مستفعلـن مفعلات مستعلن *** مستعلن مفعلات مستعلن

2. ظِلْـتَ بِهَـا تَنْطَوِي عَلَى كَبَدٍ *** نَضِيحَـــةٍ فَوْقَ خِلْبَهَا يَدُهَا

ظِلْتَ بِهَا تَنْطَوِي عَلَىْ كَبَدِنْ *** نَضِيحَتِنْ فَوْقَ خِلْبَهَا يَدُهَا

0///0/ /0//0/ 0///0/ *** 0//0// /0//0/ 0///0/

مستعلن مفعلات مستعلن *** متفعلن مفعلات مستعلن

---

[1] غازي يموت، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص155.

3. يَـا حَادِيَيْ عيسِهَـا وَأَحْسَبُنِي *** أُوجَـدُ مَيْتًـا قُبَيْلَ أَفْقِدُهَـا[1]

يَــا حَادِيَيْ عيسِهَا وَأَحْسَبُنِيْ *** أُوجَـدُ مَيْتَـنْ قُبَيْلَ أَفْقِدُهَـا

0///0/ /0//0/ 0///0/ *** 0///0/ /0//0/ 0//0/0/

مستفعلن مفعلات مستعلن *** مستعلن مفعلات مستعلن

نلاحظ بعد تقطيعنا لقصيدة "قفا قليلا عليّ" أنها أتت على العروض والضرب المطوي مفعولات صارت "مفعلات" و"الطي هو حذف الرابع الساكن"[2]، ومستفعلن صارت مستعلن فهو هنا الواو والفاء.

ز. الخفيف

وزن الخفيف هو:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن *** فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

مفتاحه: ياخفيف خفت بك الحركات[3]

ويقول الشاعر في قصيدة "غريب كصالح في ثمود"

1. كَـمْ قَتِيْلٍ كَمَـا قُتِلْتُ شَهِيْدِ *** لِبَيَاضِ الْطَّلَـىْ وَوَرْدِ الْخُـدُودِ[4]

كَمْ قَتِيْلِنْ كَمَا قُتِلْتُ شَهِيْدِيْ *** لِبَيَاضِ طْطَلَىْ وَوَرْدِ لْخُدُودِيْ

---

[1] المتنبي، الديوان، ص8.

[2] جبيلي، الجديد في الأدب (دروس مفصلة في القواعد والبلاغة والعروض)، ص227.

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية لطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1407هـ-1987م، ص 98-130.

[4] المتنبي، الديوان، ص19.

0/0//0/ 0//0// 0/0/// *** 0/0/// 0//0// 0/0//0/

فاعلاتــن متفعلن فعلاتن *** فعلاتــن متفعلن فاعلاتن

نلاحظ بعد تقطيعنا بيت من قصيدة "غريب كصالح في ثمود" أنه طرأ عليه بعض التغييرات على عروضه وضربه مستفعلن صارت "متفعلن" وهي مخبونة وفاعلاتن صارت "فعلاتن" وهي بدورها أيضا مخبونة.

ح. السريع

وزنه في الأصل: مستفعلن مستفعلن مفعولات *** مستفعلن مستفعلن مفعولات ويأتي تاما ومشطورا[1].

مفتاحه: بحر سريع ما له ساحل[2].

ويقول الشاعر أبو الطيب المتنبي في قصيدته "أنوك من عبد ومن عرسه"

1. أَنْـوَكَ مِـنْ عَبْدٍ وَمِـنْ عَرْسِــهِ *** مَـنْ حَكَّمَ الْعَبْـدَ عَلَىٰ نَفْسِهِ

أَنْوَكَ مِنْ عَبْدِنْ وَمِنْ عَرْسِهِيْ *** مَنْ حَكْكَمَ لْعَبْدَ عَلَىْ نَفْسِهِيْ

0//0/ 0///0/ 0//0/0/ *** 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلـن مستفعلـن فاعلن *** مستفعلـن متفعلن فاعلن

2. وَإِنَّمَـا يُظْهِــرُ تَحْكِيمُـــــهُ *** تَحَكُّـمَ الإِفْسَــادِ فِـيْ حِسِّـهِ

---

[1] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1412هـ-1991م، ص56.

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص132.

وَإِنْنَمَـا يُظْهِـرُ تَحْكِيمُهُـــــوْ *** تَحَكْكُـمَ لْإِفْسَادِ فِيْ حِسْبِهِيْ

0//0/ 0//0/0/ 0//0// *** 0//0/ 0///0/ 0//0//

متفعلـن مستعلن فاعلن *** متفعلـن مستفعلن فاعلـن

3. مَـا مَـنْ يَرَىْ أَنَّـكَ فِـــيْ وَعْدِهِ *** كَمَـنْ يَـرىْ أَنَّـكَ فِـيْ حَبْسِهِ[1]

مَا مَنْ يَرَىْ أَنْنَكَ فِيْ وَعْدِهِيْ *** كَمَنْ يَرَىْ أَنْنَكَ فِيْ حَبْسِهِيْ

0//0/ 0///0/ 0//0// *** 0//0/ 0///0/ 0//0/0/

مستفعلـن مستعلن فاعلن *** متفعلـن مستعلن فاعلن

نلاحظ بعد تقطيعنا لقصيدة "أنوك من عبد ومن عرسه" أنها أتت على العروض والضرب المخبون مستفعلن صارت "متفعلن"، إضافة إلى ذلك وجود الطي مستفعلن صارت "مستعلن".

ط. الوافر

وزنه: مفاعلتن مفاعلتن فعولن *** مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وبحسب نظام الدوائر تكون التفعيلة الثالثة والسادسة أي العروض والضرب مفاعلتن في الأصل، وقد طرأ عليها التغير أولا بتسكين الحرف الخامس المتحرك فهو

[1] المتنبي، الديوان، ص504.

اللام وثانيها بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة فيتضح مفاعل بوتد مجموع وسبب خفيف ثم تنتقل إلى فعولن لسهولة النطق بها[1].

يقول الشاعر في قصيدته "معدن الذهب الرغام"

1. فُـؤَادٌ مَــا تَسلّيـهِ المُـــدَامُ *** وَعُمْـرٌ مِثْـلَ مَــا تهَبُ اللّئامُ

فُـؤادُنْ مَـا تُسَلْيِيَهُلْمُدَامُـــوْ *** وَعُمْرُنْ مِثْـلَ مَـا تهَبُ لْلِئَامُوْ

0/0// 0///0// 0/0/0// *** 0/0// 0/0/0// 0///0//

مفاعلتن مفالعتن فعولن *** مفاعلتـن مفاعلتن فعولن

2. وَدَهْـرٌ نَـاسُهُ نَـاسٌ صِغَــارٌ *** وَإِنْ كَانَتْ لَهُمْ جُثَثٌ ضِخَـامُ[2]

وَدَهْرُنْ نَاسُهُو نَاسُنْ صِغَارُنْ *** وَإِنْ كَانَتْ لَهُمْ جُثَثُنْ ضِخَامُوْ

0/0// 0///0// 0/0/0// *** 0/0// 0/0/0// 0/0/0//

مفاعلتـن مفالعتن فعولن *** مفاعلتـن مفاعلتن فعولن

أتت قصيدة "معدن الذهب الرغام" جميعها على تفعيلة " مفاعلتن مفاعلتن فعولن" سالمة إلى أنها دخل على حشوها "حشو القصيدة العصب فهي تفعيلة مفاعلَتن صارت مفاعلْتن" والعصب هو إسكان الخامس المتحرك [3].

---

[1] عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة للطالب الجامعي، العزيزية، السعودية، ط3، 1407هـ-1987م، ص 42.

[2] المتنبي، الديوان، ص101.

[3] جبيلي، الجديد في الأدب (دروس مفصلة في القواعد والبلاغة والعروض)، ص227.

ي. البسيط

هو بحر شعري من الأبحر الممتزجة أي المركبّة من الأجزاء الخماسية والسباعية

ميزانه الأصلي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن *** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[1]

يقول الشاعر "كفى بجسمي نحولا"

1. أَبْلَى الْهَوَى أَسَفًا يَوْمَ النَّوَى بَدَنِي *** وَفَرَّقَ الهَجْرُ بَيْنَ الجَفْنِ وَالوَسَن

أَبْلَلْهَـوَ أَسَفَـنْ يَوْمَ نْنَـوَى بَدَنِيْ *** وَفَرْرَقَ لْهَجْـرُ بَيْنَ لْجَفْنِ وَلْوَسَني

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// *** 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن *** متفعلـن فاعلن مستفعلن فعلن

2. رُوحٌ تردّ فِـي مِثْـــل الخِلالِ إِذَا *** أَطَارتِ الرِّيحُ عنهُ الثّوبَ لمْ يبنِ

رُوحُنْ تَرَدْدَ فِيْ مِثْـلِ لْخِلْالِ إِذَا *** أَطَارَتِ رْرِيحُ عَنْهُ ثْثَوْبَ لم يَبْنِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// *** 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن *** متفعلـن فاعلن مستفعلن فاعل

3. كَفَـــى بِجِسْمِي نُحُولاً أَنِّي رَجُلٌ *** لَوْلَا مخـــاطَبَتِي إِيَّـــاكَ لَم تزَنِيْ[2]

كَفَى بِجِسْمِي نُحُولَنْ أَنْنِي رَجُلَنْ *** لَوْلَا مُخَـــاطَبَتِي إِيْيَـــاكَ لمْ تَزَنِيْ

---

[1] محمد أمين ضناوي، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ- 1999م، ص240.

[2] المتنبي، الديوان، ص7.

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ *** 0/// 0/0/0/ 0//0/ 0//0//

متفعلـن فاعلن مستفعل فعلن *** مستفعلـن فعلن مستفعلـن فعلن

نلاحظ بعد تقطيعنا لقصيدة "كفى بجسمي نحولا" أنها قد طرأ عليها بعض التغيرات على عروضها وضربها الخبن "مستفعلن" صارت "متفعلن" و"فاعلن" صارت "فعلن" ودخل على عروضها وضربها أيضا الكف "مستفعلن" صارت "مستفعل" والقبض "فاعلن" صارت "فاعل".

ك. الطويل

هو أحد أبحر ثلاثة كثر ورودها في أشعار العرب القدماء وأصل تفاعيله كما يلي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن *** فعولن مفايلن فعولن مفاعيلن

يكون صحيحا "مفاعيلن" ومقبوظا "مفاعلن" ومحذوفا "مفاعي" وينتقل إلى "فعولن" وهذه هي الأحكام اللازمة فيه، أما بقية تفاعيله فيجوز في فعولن أيا كان القبض "فعولن" كما يجوز في مفاعيلن في غير العروض والضرب والقبض أيضا "مفاعلن" والكف "مفاعيل" أو لا يجتمع عليه هذان الزحافان فلا يقال "مفاعلُ"[1].

يقول الشاعر في قصيدة "كل عزيز للأمير ذليل"

[1] محمود مصطفى، أهدى سبيل علمي الخليل العروض والقافية، مؤسسة الكتاب الثقافية، لبنان، بيروت، د ط، 1426هـ-2005، ص51.

1. لَيَالِـيَّ بَعْدَ الظَّاعِنِيـــنَ شُكُـولُ *** طِـوَالَ وَلَيْـلُ الْعَاشِقِيـــن طَوِيلُ

لَيَـــالِيْيَ بَعْدَ ظْظَاعِنِينَ شُكُولُـو *** طِوَالَـنْ وَلَيْـلُ لْعَـــاشِقِينَ طَوِيْلُوْ

0/0// /0// 0/0/0// 0/0// *** 0/0// /0// 0/0/0// 0/0// /0// 0/0//

فعولـن مفاعيلن فعول مفاعي *** فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

2. يُبِـــنَّ لِـــي الْبَدْرَ الذِّي لَا أُرِيدُهُ *** وَيُخْفِيـــنَ بَدْرًا مَـــا إِلَيْهِ سَبِيلُ[1]

يُبِنْـنَ لِـي لْبَدْرَ لْذِي لَا أُرِيـدُهُـو *** وَيُخْفِيْـنَ بَدْرَنْ مَـا إِلَيْـهِ سَبِيلُوْ

/0// /0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// 0/0// /0// 0/0/0// 0/0// /0// 0/0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن *** فعولن مفاعيلـن فعول مفاعي

نلاحظ بعد تقطيعنا لقصيدة "كل عزيز للأمير ذليل" أنها قد طرأت عليها بعض التغيرات على مستوى عروضها وضربها "فعولن" صارت "فعول" وهي مقبوضة و"مفاعيلن" صارت "مفاعي" وهي أيضا هنا بدورها مقبوضة ونجد أيضا "مفاعيلن" صارت "مفاعلن" وهي هنا مقبوضة.

نلاحظ بعد تقطيعنا لهذه البحور أن الشاعر أكثر من استعمال الزحافات والعلل حتى تكاد تتخيله متمردا على البحور الخليلية كلها، والزحافات والعلل في الأوزان العربية ملاذ الشعراء في تغير الوحدات الزمنية داخلة البيت الواحد من جهة وفي تبديل أنماط النمط الكلي.

[1] المتنبي، الديوان، ص355.

❖ **القافية**

إن القافية في إصلاح المحققين من أصحاب علم القوافي هي الأجزاء المتطرفة منبيوت الشعر التي وضعت الحركات والسكنات والحروف الهوائية فيها وضعا متحاذي المراتب لتتساوق المقاطع الشعرية بالإتفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا، ويطرد إطرادا متناسبا وهي مقطع البيت الذي طرفا ساكنان ليس بينهما ساكن، أو الذي جملة ساكنان[1] والقافية في الشعر هي آخر البيت أو البيت كله أو القصيدة كلها[2].

ويعرض في القافية ستة أحرف وستة حركات، فالأحرف: الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس والدخيل، أما الحركات فتتمثل في المجرى، النفاذ، الحذْو، الرّس، الإشباع والتوجيه[3].

وتنقسم القافية إلى قسمين: القافية المقيدة والقافية المطلقة وإذا قارنا بين الصنفين فإننا نحصل على ستة أصناف من القوافي: القوافي المقيدة المجردة، القوافي المقيدة المردفة، القوافي المقيدة المؤسسة، القوافي المطلقة المجردة، القوافي المطلقة المردفة، القوافي المطلقة المؤسسة[4].

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، تح: علي الغزيوي، دار الأحمدية للنشر، دار البيضاء، ط1، 1417هـ- 1997م، ص36.

[2] إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العامية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م، ص347.

[3] أبي بركات الأنباري، ثلاثة كتب (الموجز في علم القوافي واللمعة في صنعة الشعر وفرائد الفوائد)، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سورية، ط1، 1433هـ- 2002م، ص31.

[4] مصطفى حركات، نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر، د ط، (دت)، ص49-50.

وقد التزم الشاعر أبو الطيب المتنبي في نظم شعره بالعناية بالقافية التزاما تاما في شعره إضافة غلى ذلك فقد استعمل القافية بأنواعها كلما أمكنا، ومن نماذج ذلك:

يقول الشاعر في قصيدته "على قدر أهل العزم":

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِـمُ *** وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِـــرَامِ المَكَـــارِمُ

وَتَعْظُمُ فِي عَينَ الصَّغيرِ صغَارُهَا *** وَتَصْغُرُ فِي عَين العَظِيمِ العَظَائِـمُ

يُكَلِّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الجيْشَ هَمَّـــهُ *** وَقَدْ عَجِزَتْ عَنْهُ الجُيوشَ الخَضَارِمُ[1]

أتت القافية في هذه القصيدة مطلقة "وهي ما كان رويّها متحركا"[2]. فكلمات القافية هي: "المكارم، العظائم، الخضارم"، فالروي في الأبيات هو حرف الميم والألف هي ألف التأسيس والحرف الذي بينهما هو حرف الدّخيل.

يقول الشاعر في قصيدته "لا تشتر العبد"

عيد بأية حال عدت عيـد*** بما مضى أم لأمر فيك تجديد

أما الأحبة فالبيداء دونهم *** فليت دونـك بيـدا دونهـا بيـــد[3]

أتت القافية مطلقة وكلمات القافية هنا "تجديد وبيد" وتكتب عروضيا:

---

[1] المتنبي، الديوان، ص385.

[2] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص141.

[3] المتنبي، الديوان، ص506.

تجديدو

0/0/ 0/

القافية

وبيدو

0/0/

القافية

والروي في الأبيات هو حرف الذال حيث نجد الياء في البيت الأول ردف والواو والساكنة في قافية البيت الثاني هي عبارة عن واو ساكنة ناتجة عن حركة إشباع لحركة الضمة "وصل".

يقول الشاعر في قصيدة "الحرب غاية الكائد"

حكيت باليل فرعها الوارد *** فاحك نواها لجفي الساهد

طال بكائي على تذكّرهـا *** وطلت حتى كلاكما واحد[1]

أتت القافية في قصيدة "الحرب غاية الكائد" مقيدة و"القافية المقيدة هي ما كان رويّها ساكنا"[2] وكلمات القافية هي: "السّاهد، واحد".

[1] الديوان المتنبي، ص552.

[2] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص141.

وتكتب عروضيا: سْـسَاهد / واحد

0/0/ 0 0/0/

القافية القافية

والألف ألف التأسيس الحرف الذي بعده هو حرف الدّخيل، والدال هو حرف الروي السّاكن.

يقول الشاعر أبو الطيب المتنبي في قصيدة "زيارة من غير موعد"

وزيارة من غير موعد *** كالغمض في الجفن المسهّد

معجت بنـــا الجيـــا *** د مع الأميـر أبـــي محمـد[1]

أتت القافية في هذه الأبيات مقيدة وكلمات القافية هي: "المسهّد ومحمد" وحرف الروي هو الدال.

نستنتج من خلال تطرقنا لهذا الفصل أن شاعرنا أبو الطيب المتنبي قد وفق في توظيف المستوى الصوتي المتمثل في الوزن والقافية وقد حافظ على التقيد بقواعدها مع إضافة التغيرات الطفيفة، فالشاعر مخضرم حيث اتبع الطريقة التقليدية في قصائده لذلك فكل حرف وضعه لم يأتي صدفة عند الشاعر بل عمد إليها عمدا لأن الملاحظ عليها أنها جاءت كروي للقصائد الفخرية أو المدحية لكافة الخطاب أو حتى الهجائية في بعض الأحيان والتي هي فخر بالمقلوب.

[1] المتنبي، الديوان، ص214.

الفصل الثاني:
البنية الصرفية

مفهومها

أبنية الأفعال

الفعل المجرد

أبنية الفعل الثلاثي المجرد

أبنية الفعل الرباعي المجرد

مزيد الثلاثي

مزيد الرباعي

أبنية الفعل المضارع

أبنية الفعل الماضي

أبنية المشتقات

اسم الفاعل

اسم المفعول

صيغ المبالغة

اسم الآلة

أبنية المشتقات

1- مفهومها

أ -لغة

الأبنية جمع بنية، وهي مشتقة من البناء، فقد ورد في مقاييس اللغة " بنيت البناء أبنية، ويقال بنية " وبني وبني بكسر الباء[1].

ب-إصطلاحا

يعرف علماء العربية علم الصرف بأنه " العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنيةالعربية،وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعراباولا بناء " والمقصود بالبنية هنا "هيئة" الكلمة، ومعنى ذلك إن العرب القدماء فهموا الصرف على انه دراسة لبنية الكلمة، وهو فهم صحيح في الإطار العام للدرس اللغوي.

غير أن المحدثين يرون " أن كل دراسة تتصل بالكلمة أوأحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة أو الجملة أوبعبارة بعضهم – تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية-كل دراسة من هذا القبيل هي صرف[2].

والبنية تدل على الهيئة،وكأن بنية الهيئة التي بني عليها، فهي هيئة الكلمة وتعني صيغتها،وذلك من ناحية: الحركة والسكون وعدد الحروف وترتيب الكلمة، والمقصود بالبنية حسب فهم القدماء هي هيئة الكلمة.

---

[1] ابن جني، شرح المصنف لكتاب التصريف، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر ط1،1373هـ 1954م، ج1، ص3

[2]عبده الراجحي التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ،(د.ط) ، ص7

1. أبنية الأفعال

▪ الفعل المجرد

"المجرد هو ماكانت حروفه كلها أصلية، لا يسقط إلا لعلة تصريفية"[1]. "هو ما كانت حروفه الأصليةثلاثة ولا تسقط في أحد التصاريف إلا لعلة تصريفية.[2]

وتكون الأفعال على أصلين،أصل ثلاثي وأصل رباعي وهذين الأصلينللأفعال التي لا زيادة فيها ولايكون فعل على خمسة أفعال لا زيادة.

▪ أبنية الفعل الثلاثي المجرد

للفعل الثلاثي المجرد باعتبار الدلالة على الزمن الماضي له أبنية أصلية هي **(فَعَلَ)و(فَعِلَ) (فَعُلَ[3]**

فالفعل الثلاثي له ستة أوزان هي:

1-فَعَلَ يَفْعُلُ :مثل قَتَلَ يَقْتُلُ ونَصَرَ يَنْصُرُ.

2-فَعَلَيَفْعِلُ مثل: ضَرَبَ يَضْرِبُ.

3-فَعَلَ يَفْعَلُ مثل: فَتَحَ يَفْتَحُ.

4- فَعِلَ يَفْعِلُ مثل: حَسَبَ يَحْسِب.

5-فَعُلَ يَفْعُلُ مثل: كَرُمَيكْرُمُ.

---

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ص29

[2] ياسر خالد سلامة، تصريف الأفعال والمشتقات، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 1431هـ .2010م، ص22

[3]خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة بغداد، ط1، 1385.1965، ص388

6-فَعِلَ يَفْعَلُ مثل: فَرِحَ يَفْرَح.[1]

فالفعل الثلاثي المجرد باعتبار الدلالة على الزمن الماضي يتكون من ثلاثة أبنيةأصلية،أما باعتبار المضارع 6 أبنية (يَفْعُلُ-يَفْعِلُ-يَفْعَلُ- يَفْعُلُ).

- **أبنية الفعل الرباعي المجرد**

الفعل الرباعي المجرد هو ماكانت حروفه الأصليةأربعة ، ولا تسقط إلا لعلة تصريفية.[2]

وليس لهذا الفعل إلاوزن واحد هو **فَعْلَلَ** مثل بعثر -عربد- غربل- وسوس-زلزل. غير أن هناك أوزانأخرى للرباعي المجرد يقول المصرفيونإنها ملحقة بالوزن الأصلي **(فَعْلَلَ)** وأشهر هذه الأوزان:

1. **فَوْعَلَ**:جَوْرَبَه أيألبسه الجَوَارِبْ.
2. **فَعْوَلَ** : دَهْوَره أي جمعه وقذفه في هوة.
3. **فَيْعَلَ**: بَيْطَرَأي عالج الحيوان.
4. **فَعَيْلَ**: عَثْيَرَ أيأثار التراب.
5. **فَعْلَى**: سَلْقَى أي استلقى على ظهره.[3]

---

[1] محمود أحمد السيد، أساسيات القواعد النحوية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، ص27

[2] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص29

[3] المرجع السابق، ص29- 30.

ومن المهم أن تعرف أن وزن فعلل الذي ينتمي إليه المجرد الرباعي وزن له أهمية خاصة، إذاستعملهالعرب في مَعَان كثيرة، ونحن نحتاج إليه في عصرنا الحاضر عند استعمالنا ألفاظ الحضارة مثل النحتْ.[1]

الفعل الرباعي المجرد يتكون من أربعةحروف أصلية وهذا نستطيع فهمه من اسمه " الرباعي" ووزنه الأصلي واحد وهو **فَعْلَل** أما باقي الأوزان فهي ملحقة بالوزن الأصلي فقط .

- **مزيد الثلاثي**

الفعل الثلاثي المجرد يمكن أن يزاد حرفا واحدا أو حرفين أو ثلاثة أحرف

1-مزيد الثلاثي بحرف واحد

وهو ثلاثة أوزان:

أ. زيادة همزة القطع في أوله ليصير على وزن: **أَفْعَل** مثل:أَخْرَجَ- أَكْرَمَ

ب. زيادة حرف من جنس عينه أي تضعيفها ليصير على وزن: **فعَّل**:مثل كبَّر

ج. زيادةألف بين الفاء والعينليصير على وزن: فاعل **فاعَلَ**: جادَل -دافَع - واعَد-ناجَى.[2]

---

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص30

[2] المرجع السابق، ص30

مزيد الثلاثي بحرف له أبنية:**أَفْعَلَ** نحو:أَنْقَذَ أما الثاني بالتضعيف مثل قدَّم والثالث فاعل نحو قَاتل وشارك.

2-مزيد الثلاثي بحرفين

والذي زيد فيه حرفان يأتي على خمسة أوزان:

- **اِنْفَعَلَ**: كاِنْكَسر وانقاد، وانْحَمَى وانشقّ.
- **افتعل**: كاجتمع، واشتقَّ، واختار، وادَّعَى، واتَّصل واتقى، واصطبر ،اضطرب.
- **اِفْعَلَّ**: كإِحْمَرَّ، واصفرَّ، واعور، وهذا الوزن يكون غالبا في الألوان والعيوب، وندر في غيرهما، نحو ارْفَضَّ عرقًا،وأخضرّ الروضُ ومنه ارْعَوَى.
- **تفعَّل**:كتعلَّم، وتزكى ومنه اذكر واطَّهَرَ.
- **تفاعل**: كتباعَدَوتشاور، ومنه تبارك وتعالى، وكذا اثاقل وأدارك.[1]

3-مزيد الثلاثي بثلاث أحرف:

ويأتي أربعة أوزان وهي:

- ✓ **اسْتَفْعَلَ**: بزيادة الألف والسين والتاء مثل: اسْتغفر-استمد، اسْتَوْزَر، استقام، استرضى.
- ✓ **افعَوْعَلَ**: بزيادة الألف والواو وتكرير العين مثل: اخشوشن -اغدودن.
- ✓ **افْعَالَّ**: بزيادة ألف الوصل، ثم ألفوتكريرا مثل: أحمارَّ-أخضارَّ.

[1] أحمد الحملاوي، شدا العرف في فن الصرف،دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع،الرياض،ص74.

✓ **افْعوَّل:** بزيادة الألف وواو مضعفه، وهو يستعمل قليلا مثلا اجلوَّز (أيأسرع)– اعْلوَّط (أي تعلق بعنق البعير)[1].

وماكان على وزن استفعل فله معنى الطلب أما ماجاء على هذه الأوزان افعوَّعل– افعول –افعالَّ فهو يستلزم المبالغة في أصل الفعل.

- **مزيد الرباعي**

ينقسم الرباعي المزيد فيه إلى قسمين: مازيد فيه حرف واحد، ومتزيد فيه حرفان، فالذي زيد فيه حرف واحد ووزن واحد، وهو تَفَعلَلَ، والذي زيد فيه حرفان وزنان.

- **الأول:** افعنلَلَ، كاحرنجم.
- **الثاني:** افعلَلَّ، كإقشعرَّ، واطمأنَّ.

والملحق بما زيد فيه حرف واحد ويأتي على ستة أوزان:

- **الأول** : تفعللَ– كتَجلبَبَ.
- **الثاني** تفعْول، كترهْوك.
- **الثالث** تَفَيْعل، تَشَيْطنَ.
- **الرابع:** تفوْعَلَ، كتجْوْربَ.
- **الخامس:** تَمَفْعَلَ، تَمَسْكَنَ.

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص40

- **السادس:** تَفَعْلَى، تَسَلْقَى.

والملحق بمازيد فيه حرفان، وزنان:

- **الأول:** افعنلَلَ، اقعنسس.
- **الثاني:** افعنلَى، اسلقنى[1].

المزيد بحرف يقصد به حرف التاء وأما مزيد فيه حرفانفالحرفان هما الهمزة والنون ولقد جمعت أحرفالزيادة في كلمة "سألتمونيها".

- **أبنية الفعل المضارع**

الفعل	أصله	الصيغة	نوعه	عدد الأفعال
يَقْوى	يقوى	يَفْعَلُ	ثلاثي مجرد	16فعل مضارع
تَقْوى	تقوى	تَفْعَلُ	ثلاثي مجرد	
يَنْحَلُ	ينَحَلَ	يَفْعَلُ	ثلاثي مجرد	
يهوى	يهوى	يفعل	ثلاثي مجرد	
يشب	يشبَّ	يفعل	ثلاثي مجرد	

[1] أحمد الحملاوي، شدا العرف في فن الصرف، ص45

يحن	يَحِنُّ	يفعل	ثلاثي مجرد	
تزوره	تزورُ	تفعل	ثلاثي مجرد	
ظني	يظنُّ	فُعلى	ثلاثي مجرد	
يذق	يذق	يَفْعلُ	ثلاثي مجرد	
يسأل	يسأل	يَفْعَلُ	ثلاثي مجرد	
يلوح	يلوحُ	يَفْعُلُ	ثلاثي مجرد	
يحمل	يحمل	يَفَعِلُ	ثلاثي مجرد	
يسبق	يسبق	يفْعِلُ	ثلاثي مجرد	
تركت	يترك	يَفعُلُ	ثلاثي مجرد	
تلقهم	تلقى	تفعلهم	ثلاثي مجرد	
تغشمرت	تغشمر	تمفعلت	رباعي مزيد بحرف	

النوع	العدد	النسبة المئوية
ثلاثي مجرد	15	%93.75
رباعي مزيد	01	%6.25

جاءت الأفعال المضارعة في صيغ متنوعة منها يفعل وفعل وذلك للدلالة على زمن وقوع الحدث وهذه الأفعال تدل على الحاضر بحيث يكثر المتنبي من هذه الأفعال المضارعة ليدل على الزمن الحاضر الذي يقوم به بالفعل والحركة [1].

- **أبنية الفعل الماضي**

الفعل	أصله	الصيغة	نوعه	عدد الأفعال
أَجَاب		أَفْعَلَ	ثلاثي مزيد بحرف	
دعَا	دعى	فَعَلَ	ثلاثي مجرد	
ظَلِلْتُ	ظلّ	فَعِلْتُ	ثلاثي مجرد	
أكفكفه	كفكف	أفعلله	رباعي مزيد بحرف	08 أفعال

[1] المتنبي، الديوان، ص17

ظل	ظل	فَعَلَ	ثلاثي مجرد	ماضية
اشكو	شكى	أَفْعَلُ	ثلاثي مزيد بحرف	
ذقت	ذاق	فَعَلت	ثلاثي مجرد	
حصلت	حصل	فعلت	ثلاثي مجرد	

نوع الفعل	العدد	النسبة المئوية
ثلاثي مجرد	05	%62.5
رباعي مزيد	01	%12.5
ثلاثي مزيد	02	%25

نلاحظ من خلال هذا الجدول تنوع الأفعال الماضية وأن أكثرها ما جاء على فَعَلَ وهو الثلاثي المجرد وهوا لأكثر حضورا عن غيره من الأوزان وظف المبني الفعل الماضي بكثرة ليدل الأحداث التي وقعت في الماضي [1].

[1] المتنبي، الديوان، ص333.

2. أبنية المشتقات

1-اسم الفاعل

"اسم الفاعل في حقيقته وصف للفاعل، يشتق عادة من مضارعه المبني للمعلوم –فإن قلت: يكتب أحمد، فأحمد كاتب، لفظة" كاتبْ" وصفاللفاعل، أيأن "أحمد" هو الموصوف بالكتابة".[1]

وعليه فاسم الفاعل يكون اسم مشتق أو صفة تدل على صاحب الفعل أو من قام بالفعل، وله صيغة قياسية في العربية تصاغ على وزن فاعل من الفعل الثلاثي.

يصاغ من مضارع الثلاثي المجرد بحذف حرف المضارعة وزيادة ألف بعد الفاء، فيصير على وزن فاعل نحو. جلس –يجلس –جالس.يكتبُ–كاتِب، ومن غير الثلاثي على وزن مُضَارعه بإبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة وكسر ما قبل الآخر نحو:

- تكلم، يتكلم، مُتكلِّم.
- يحسن، محسِن.
- ينصرف، منصرف.[2]
- يقترب، مقترب.

يحول اسم الفاعل قصد المبالغة إلى:

---

[1] ياسر خالد سلامة،تصريف الأفعال والمشتقات، ص220.

[2] المرجع السابق، ص220- 222.

- فُعَّال مثل: قتَّال.
- فعول مثل: حقود.
- فعيل مثل: عليم.
- فَعِل مثل: حذر[1].

فاسم الفاعل يختص في انه يدل على من قام بالفعل على وجه الاستمرار والتجديد فالوصف قائم إلىأن يتحول حال الموصوف إلى وصف أخر، فهو يدل على الحدث والحدوث والتجديد ولا يصلاسم الفاعل إلى درجة الفعل.

2-اسم المفعول

هو اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول وهو يدل على وصف من وقع عليه الفعل. ويشتق على النحو التالي:

- من الفعل الثلاثي على وزن مفعول مثل: كتب- مكتوب، شرب- مشروب، أكل – مأكول، سأل- مسؤل، قرأ- مقروء، وعد- موعود[2].
- وقد يكون على وزن فَعيل كقتيل وجريح، وقد يجيء مفعول مرادًا به المصدر، كقولهم ليس لفلان معقول، وما عنده مَعلوم: أي عَقْل وعلِم.

[1] ياسر خالد سلامة، تصريف الأفعال والمشتقات، ص222.

[2] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص71.

➢ وأما من غير الثلاثي، فيكون كاسم فاعله، ولكن بفتح ماقبل الآخر، نحو مُكْرَم، ومُعَظَّم، ومستعان به. وأما نحو مُخْتَار ومُعْتَدّ ومُنْصَب ومُحَابّ ومُتَحَابّ، فصالح لإسمَيِّ الفاعل والمفعول، بحسب التقدير.

ولا يصاغ اسم المفعول من اللازم إلا مع الظرف أو الجار والمجرور أو المصدر، بالشروط المتقدمة في البني للمجهول[1].

- إذا كان مضارع الفعل عينه واو أو ياء، فإن اسم المفعول يكون على وزن المضارع.
- إذا كان مضارع الفعل عينه ألف، فإن اسم المفعول يكون على الوزن السابق، بشرط إعادة الألف إلى أصلها، وتعرف ذلك من المصدر، مثل:

- خاف← يخاف ← مَخُوف (من الخوف) .

- هاب ← يهاب ← مهيب (من الهيبة)[2].

فاسم المفعول يدل على والمفعولية، كما يدل أيضا على الذي وقع عليه الفعل مثل مضروبُ على وزن مفعول لأن الفعل ثلاثي أماإذا كان غير ثلاثي فنصرفه إلى المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ماقبل الآخر نحو: احترم- يحترم-محترم.

---

[1] ياسر خالد سلامة، تصريف الأفعال والمشتقات، ص222.

[2] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي ، ص72.

3-صيغ المبالغة

قد يحول اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المتعدي قياسًا مطردا للدلالة على المبالغة وتسمى هذه الصيغة (صيغ المبالغة)، وهي تؤدي نفس المعنى لإسم الفاعل مع تأكيده وتقويته والمبالغة فيه.

ولصيغ المبالغة أوزانمنها خمسة أوزان قياسية:

- صيغة المبالغة بتشديد العين مثل: علم- علاّم، حفظ- حفّاظ، قام- قوّام.
- صيغة مِفْعال بكسر الميم مثل: قدم- مِقدام، أكل- مئكال.
- صيغة مفعول مثل: غضب- عضوب، غفر- غفور، صبر- صبور، شكر- شكور.
- صيغة فعيل مثل: علم- عليم، عز-عزيز، قدر- قدير.
- صيغة فَعِلَ مثل: حذر- حذِر، فَطَنَ فهو فطِن، فكه فهو فكِه، نهم- نهِم (محب للأكل)، شره فهو شره الحرص.[1][1]

وقد وردت أوزانأخرى للمبالغة لكنها قليلة وهي:

- فاعول: مثل فاروق.
- فِعْيل: مثل صديق- قديس.
- مفعيل مثل: معطير.

[1] ياسر خالد سلامة، تصريف الأفعال والمشتقات، ص239.

- فعله: هُمَزَة– لُمَزَة.
- فُعّال مثل: ومكروا مكرًا كبَّارًا.

وكما وردت أيضا صيغ المبالغة من أفعال غير ثلاثية على غير القاعدة، مثل: أدرك فهو درّاك، أعان فهو مِعْوَان، أهان فهو مهوان، أنذر فهو نذير.[1]

نشتق صيغ المبالغة من الأفعال للدّلالة على معنى اسم الفاعل يقصد المبالغة، فهي تصاغ من الفعل الثلاثي وقلَّ مجي صيغ المبالغة من الأفعال المزيدة أي غير الثلاثية مثل: مغوار من أغار ومقدم من أقدم.

4-اسم الآلة

هو اسم يشتق من الفعل لدلالة على الآلة، وهو لا يشتق إلا من الفعل الثلاثي المتعدي، وذلك على الوزان الآتية:

- **مفعال** مثل: فتح– مفتاح، زمر– مزمار، نشر– منشار.
- **مِفْعَلٌ** مثل: شرط– مشرط، صعد– مِصْعَدٌ، قصَّ– مقصٌ.
- **مِفْعَلَةٌ** مثل: سطر– مِسْطَرَة، لعق– مِلْعَقَةٌ، برى– مبراة.[2]

وهناك صيغ اخرى اقرها المحدثون وهي:

- **فاعله** مثل: ساقية.

---

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص78.

[2] المرجع السابق، ص88.

- **فاعول** مثل: ساطور.
- **فعّالة** مثل: كسّارة، ثلاجة، مسعط.[1]

وقد قرر مجمع اللغة العربية قياسه وزن (فعَّالة) كاسم الفاعل والمبالغة للدلالة على اسم الآلة نحو:

- جرَّافة– سحَّاب– ساطور– قدوم.
- لا يعمل اسم الآلة عمل فعله وكذلك اسم الزمان والمكان[2].
- فإسم الآلة يصاغ من الفعل للدلالة على الأداة التي تؤدي بها الفعل مثل: مفتاح جاء للدّلالة على الأداة التي يفتح بها فتح، مفتاح .

5-أبنية المشتقات

اسم الفاعل	أصله	الوزن	اسم المفعول	أصله	الوزن	صيغ المبالغة	أصلها	الوزن
صادقة ناظرةٌ بارزة	صدق نظر برز	فاعلة فاعلة فاعلة	معقدة مرهفٍ	عقد أَرْهَفَ	مُفْعَلَّةٍ مُفْعَلٍ	فَرَّاسَةٍ شديد	فَرَسَ شدَّ	فعّال فعيل

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص88.

[2] ياسر خالد سلامة، تصريف الأفعال والمشتقات، ص219.

مُنْفَرِدٍ مُعْتَرَكٍ	فرد عرك	مُنْفَعِلٍ مُفْتَعِلٍ						

صفة مشبهة	أصلها	الوزن	اسم التفضيل	أصلها	الوزن	اسم الآلة	أصلها	الوزن
الخَصْمُ الحَكَمُ شَبِمَ	خصم حكم شَبَمَ	فَعْلُ فَعَلُ فَعِلَ	أعدل	عَدَل	أَفْعَلُ	منشرة	نشر	مفعلة

استعمل المتنبي اسم الفاعل على أوزان مختلفة مثل بارزة على وزن فاعلة وهذه الحالة تدل على البروز والظهور وأراد الشاعر بها التعبير عن الغضب، أمااسم الفاعل منفرد فهو من الفعل غير الثلاثي انفرد ودلّ على معنى التفرد ودلالته متغيرة لأنه كان يحكي على الفترة التي كان يسافر فيها وحيدا ، ومن هذا نلاحظ أن المتنبي أكثر من استعمال صيغة الفاعل الثلاثي ،أما اسم المفعول مرهف المراد به السيف الرقيق الشفرتين فحذف المنعوت والسيف ، وأقام النعت مكانه وهو رقيق حاد الطرف ودلالته ثابتة لأنه وصف للسيف [1].

[1] المتنبي، الديوان، ص332.

أما الصفة الشبهة كما جاء في الجدول "الحكم" و "الخصم" على وزن فَعَل، فَعْل، هما صفتان متشبهتان وهنا المتنبي نعت سيف الدولة الحمداني بالخصم والحكم ولم ينعته باسم الفاعل ليكتسب المعنى الثبوت.

شديد: دلت الصيغة على المبالغة والتكبير وشديد الخوف فهي صيغة مبالغة مركبة عبر بها الشاعر على أقصى درجات الخوف من سيف الدولة.

الفصل الثالث:
البنية التركيبية

الجملة الفعلية "بنية التركيب الفعلي"

الاسناد في الجملة الفعلية

الاسناد في الجملة الفعلية البسيطة

الاسناد في الجملة الفعلية المركبة

توظيف الأزمنة

الزمن في الجملة الفعلية

الدلالة الزمنية للفعل الماضي

الدلالة على الحال

الدلالة على الإفادة والاستمرار

الدلالة الزمنية للفعل المضارع

الدلالة على الحال

الدلالة على الاستقبال

الدلالة الزمنية لفعل الأمر

بنية التركيب الاسمي

الاسناد في الجملة الاسمية

الاسناد في الجملة الاسمية البسيطة

الاسناد في الجملة الاسمية المركبة

التقديم والتأخير

الأغراض البلاغية لتقديم والتأخير

1- الجملة الفعلية (بنية التركيب الفعلي)

الجملة الفعلية موضوعة لإفادة التجدد والحدوث في زمن معين مع الاختصار وفي ذلك أن الفعل دال بصيغته على أحد الأزمنة [1].

فالجملة الفعلية غرضها الإفادة والتجدد فالفعل يدل على أحد الأزمنة وذلك من خلال الصيغة التي يوضع عليها.

فأبو الطيب المتنبي وظف عدد معين من الجمل الفعلية والتي تهدف إلى توظيف الدلالة على تجديد الجمل الفعلية.

راعتك رائعة البياض بمفرقي ولو أنها الأولى لراع الأَسْحَمُكما

يرى ابن جني أن راعية البياض في أول ما يشيب من الشعر أما المفرق فيعني وسط الرأس حيث يفترق الشعر، فبياض الشعر يدل على الكبر وهنا ظهر التجديد في الشعر في الأول أو في البداية يكون لونه أسود لكن عند الكبر يشيب ويصبح لونه أبيض [2].

وقد تفيد الجملة الفعلية الاستمرار التجديدي شيئا فشيئا بحسب المقام وبمعونة القرائن لا يحسب الوضع، بشرط أن يكون الفعل مضارعا، نحو قول المتنبي:

تدبر شرق الأرض والغرب كفه وليس لها وقتا عن الجود شاغل

---

[1] السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية صيدا بيروت، (د،ط)، ص66

[2] ناصيف البازجي اللبناني، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار الجبل بيروت، ط4، حزان 1999، ج1،ص10-11.

فقرينة المدح تدل على أن تدبير الممالك دينية وشأنه المستمر الذي لا يجيد عنه ويتجدد آنا فآنا [1].

والتدبر والتفكر فيه والتدبير في الأمر هو النظر إلى ما تؤول إليه عاقبته، بالرغم من تدبير ممالك الشرق والغرب بكفه فإنه بسيفه لا يشغلها عن الجود كل هذا الشغل العظيم فهي تملك وقتا للجود.

أ. الإسناد في الجملة الفعلية

ذكر سيبويه " وأما الفعل فأمثلته أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع، وأما بناء ما مضى فذهب وسمع ومكث وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك أمرا اذهب واقتل واضرب ومخبرا يقتل ويضرب وما لم ينقطع وهو كائن" [2]. أي أن الجملة الفعلية يكون فيها الفعل ثلاثة أزمنة ماض وحاضر ومستقبل.

ب. الإسناد في الجملة الفعلية البسيطة

فالجملة الفعلية البسيطة " نجح المجتهد" نجدها تعبر عما في ذهن المتكلم من صورة تامة قوامها المسند إليه (الفاعل) وهو "المجتهد" والمسند (الفعل) هو نجح نجدها

---

[1] السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص66 .

[2] إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، مطبعة العاني، بغداد، (د.ط) 1386هـ-1922م، ص 15-16.

توضح إسناد النجاح إلى المجتهد، فالعملية الذهنية التي ربطت بين النجاح والاجتهاد وهي ما يسمى بالإسناد [1].

فالجملة الفعلية البسيطة تتضمن عملية إسناد واحدة، سواء كانت عناصرها مفردة أم مركبة فقد تضاف إلى ركني الإسناد عنصر أو أكثر من المتممات نحو: قول المتنبي:

أطعنها بالفتاة اضربها *** بالسيف جحجاحها مسودها.

أطعن وهو الفعل ويعتبر المسند والفاعل ضمير مستتر تقديره (هي) وهو المسند إليه كما أضاف الشبه جملة جار ومجرور (بالفتاة) وهي المتممات، وهذا ما كرره في "اضربها بالسيف" [2].

ج. الإسناد في الجملة الفعلية المركبة

تعريف الجملة المركبة: هي المكونة من مركبين إسناديين أحدها مرتبط بالآخر ومتوقف عليه، ونلاحظ أن أحدهما يكون فكرة مستقلة، ولا معنى له إلا بالمركب الآخر، والارتباط بين المركبين معتمد على أدلة تكوين علاقة بين المركبين [3].

بمعنى أن الجملة المركبة لا تتم إلا بمركبين اسناديين فقط بل تحتاج إلى عناصر أخرى وتسمى بالمتممات، وذلك لتكتمل الجملة وتؤدي فكرة معينة، كاملة مستقلة

---

[1] رابح بومعزة، الحد الدقيق للجملة والوحدة الإسنادية الوظيفية في لغتنا العربية، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 688 جوان 2005، ص 4.

[2] المتنبي، الديوان، ص9.

[3] محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية مكوناتها –أنواعها– تحليلها، مكتبة الواب،46، ميدان الأوبرا –القاهرة، 868–39، ط2، ص 139.

ولهى معنى فبدون هاته العناصر تكون الجملة ناقصة، أي أن الجملة المركبة تضم نواتين اسناديتين فأكثر.

فالجملة الفعلية المركبة تشتمل على جملة أصلية ترتبط بها جملة أخرى على أن تقوم الجملة الفرعية مقام عناصر الجملة الأصلية.

وذلك ما نجده في قول المتنبي:

أرى من فرندي قطعة في فرنده *** وجودة ضرب إلهام في جودة الصقل

فهذه الجملة الفعلية تضم أكثر من نواة اسنادية فهي تضم أكثر من مركب اسنادي أحدهما مرتبط بالآخر، فالشطر الأول أرى من فرندي مسند وقطعة في فرنده مسندا إليه والشطر الثاني جاء به لإتمام العملية الإسنادية فبدونهما تبقى الجملة ناقصة والمعنى غير مكتمل، وهذه العناصر التي تم إضافتها تسمى المتممات[1].

[1] المتنبي، الديوان، ص 14.

2- توظيف الأزمنة

أ. الزمن في الجملة الفعلية

إن اعتبار العربية قادرة على التعبير عن مختلف دقائق الزمن – رغم انحصار "أزمنتها" في الصيغ الثلاثة المعروفة: الماضي والمضارع والأمر– أمر بديهي.

ومع هذا مازالت العربية في حاجة إلى دراسات تطبيقية واسعة يمكن من خلالها أن تكشف عن طاقات الفعل في العربية وغيره من وسائل اللغة المساهمة في صورة القيام بالفعل [1].

أي أن العربية تواجه نقص الدراسات المعرفية في المجال اللغوي (خاصة دراسة الفعل) على رغم أهميته الكبيرة في تحديد الأزمنة وباعتباره النواة التي تنجذب إليه جميع عناصر الجملة.

إذ قد تعطي الصيغة الفعلية المدلول الزمني للعبارة، وقد لا تكفي أحيانا أخرى، لتحديده ورسم ظلاله، بل تشترك معها في ذلك ضمائم فعلية أو حرفية، ففي الجملة الفعلية في شعر المتنبي وردت صيغ الماضي والمضارع والأمر [2].

تستخدم الجملة الفعلية للتعبير عن الأحداث المرتبطة بالزمن، وللتعبير عن هاته الأحداث نحتاج إلى بعض الروابط قد تكون أفعال أو حروف.

وذلك تمثل في قول المتنبي عند مدحه لسيف الدولة:

---

[1] زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية بسيطة وموسعة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي)، تق: الأستاذ الدكتور محمد مصطفى الجرارة، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1987، ج1، ص446.

[2] زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية بسيطة وموسعة، ص 446.

وتعظم في عين الصغير صغارها *** وتصغر في عين العظيم العظائم.

وعظم صغار المكارم في عين الصغير، وصغر العظائم في عين العظيم، إنما دل على أمر مستمر ومتجدد وذلك لربطها بقرينة المدح.

ب. الدلالة الزمنية للفعل الماضي

الماضي هو الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانه... أما الفعل المضارع فهو ما يعتقب في صدره الهمزة، والنون، والياء، والتاء... وتسمى الزوائد الأربع، ويشترك فيه الحاضر والمستقبل .

الفعل الماضي هو الذي يدل على حدث يقترن بزمان سابق، أما الفعل المضارع هو ما ابتدأ بأحد الحروف الهمزة أو النون أو الياء أو التاء وتسمى الزوائد الأربع، وهي التي توضحه، وهو يعبر عن الحاضر والمستقبل.

ج. الدلالة على الحال

أثار كثرة التعبير بصيغة الفعل الماضي عن الأزمنة الأخرى في القرآن الكريم، ولا سيما في أمور الغيبيات اهتمام الباحثين لأن التعبير به صادره من لا شك في صدق خبره، وأن ما يخبر به متحقق الوقوع، لأن المستقبل في علمه – بمنزلة الماضي في تحقق وقوعه، وقال ابن الأثير عن فائدته في الاستعمال << فائدته أن الفعل الماضي أخبر به عن الفعل المستقبل الذي لم يوجد كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده،

لأن الفعل الماضي يعطي المعنى أنه قد كان ووجد وإنما يفعل ذلك إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة التي يستعظم وجودها >> [1].

فالماضي هو التعبير عن شيء سابق ويقول الباحثون ان التعبير به مشكوك فيه صدقه، فقد يكون خبره صادق وقد يكون غير صادق وما يخبر به غير متحقق الوقوع، والماضي والمستقبل فب نفس المنزلة، فكلاهما مشكوك في تحقق وقوعهما.

فإذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة يعطي الماضي على أنه قد كان ووجد.

والتعبير بلفظ (الآن) في سياق صيغة الفعل الماضي دلالة للحال على الماضي في حال النطق به، فهو مصوغ وقرينة يدل على الحال، قال ابن مالك: "مسمى الآن الوقت الحاضر جميعه كوقت فعل الإنشاء حال النطق به"، وقال ابن السراج: "فلما كانت تدل على ما يدل عليه المضارع استغنى عن المضارع فيها"، وقال السيوطي: "هي اسم الزمان الحاضر، وقد تستعمل في غيره مجازا" [2].

ونفهم ن خلال ما سبق ذكره أن التعبير بلفظ (الآن) دلالة للحال على الماضي عند نطقه وهي تعتبر قرينة تدل على الحال والحاضر وهذا ما جاء في قول ابن مالك وابن السراج والسيوطي. وفي قول المتنبي:

قد كنت أشفق من دمعي على بصري *** فالآن كل عزيز بعدكم هانا.

---

[1] زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية بسيطة وموسعة، ص 286.

[2] علي عبد السلام بالنور، من لطائف عدول الفعل الماضي في القرآن الكريم، ص 277.

فالظرف (الآن) اثبات للحالية فعل (الهون)، وهي تدل على الحاضر وذلك ما يثبت أنها تدل على الحال والحاضر ففي بعض المراجع في ديوان المتنبي هناك من وردت عنده لفظة (الآن) وهناك من وردت مكانها لفظة اليوم في نفس البيت، وهذا ما يؤكد على أن الآن قرينة دالة على أن الفعل الماضي دال على الحال.

فصيغة الماضي تدل على العزم على فعل الفعل [1].

د. الدلالة على الإفادة والاستمرار

لا شكان النفس تتشوق إلى خبر المستقبل وما يتضمن من أمور غيبية، كبر عليها التكهن بها، حتى عظمت فيها الأسرار واللطائف.

والأصل في الإخبار عن الأحداث المستقبلية أن تخبر عنها بصيغة الاستقبال التي تؤدي بالفعل المضارع، وتفيد وقتئذ احتمال لوقوع لا حتميته [2].

التشويق إلى المستقبل وذلك لأنه يصعب التكهن به والفعل المضارع يؤدي بصيغة الاستقبال. والتعبير بالفعل الماضي لإفادة صيغة الإستقبال.

أي أن الفعل الماضي يفيد الاستمرار، أي يرد إلى معنى الديمومة، وذلك نجده في قول المتنبي:

ألح على السقم حتى ألفته *** ومل طيبي جانبي العوائد.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 181.

[2] علي عبد السلام بالنور، من لطائف عدول الفعل الماضي في القرآن الكريم، ص277.

فمن خلال هذا البيت نلاحظ أن الفعل الماضي (مل) يفيد الاستمرار وصدق وقوعه مع احتمال أن يكون غير صادق، فصدق وقوعه احتمالية لا حتمية [1]. وقوله:

كلما عاد من بعثت إليها ***غار مني وخان فيما يقول [2].

ومن لطائف الفعل الماضي في دلالته على الاستمرار عدم الانقطاع الطارئ فكأن خلو الفعل من الدلالة أمر يستلزم الدلالة على الضد[3].

فالفعل الماضي (غار) لا يدل على الماضي أو المستقبل بل يدل الاستمرار ويفهم هذا من خلال سياق الكلام، في بداية البيت نجد كلما وهي تفيد الديمومة والاستمرار، فالفعل الماضي له عدة دلالات قد يفيد الدلالة على الحال، وقد يفيد الاستمرار والديمومة، أو انزياح معنى الفعل الماضي عن دلالته المضي لإفادة الاستمرار.

هـ. الدلالة الزمنية للفعل المضارع

في الزمن المضارع خمسة أقوال:

---

[1] علي عبد السلام بالنور، من لطائف عدول الفعل الماضي في القرآن الكريم، ص 318.

[2] المتنبي، الديوان، ص 429.

[3] علي عبد السلام بالنور، من لطائف عدول الفعل الماضي في القرآن الكريم، ص 279.

❖ **القول الأول:** أن لا يكون إلا للحال، وعليه ابن الطراوة قال لأن المستقبل محقق الوجود، فإن قلت: زيد يقوم غدا فمعناه ينوي أن يقوم غدا [1].

فالفعل المضارع إن دل على شيء فهو يدل على الحال وابن الطراوة فيرى أنه يأتي للدلالة على الحال فالمستقبل أكيد الوجود، نحو قول يقوم زيد غدا يقصد به أن زيد ينوي القيام غدا أي في المستقبل.

❖ **القول الثاني:** أن لا يكون إلا للمستقبل، وعليه الزجاج، أنكر أن يكون للحال صيغة لقصره، فلا يسع العبارة لأنك بقدر ما تنطق بحرف من حروف الفعل صار ماضيا[2].

أن يكون للدلالة على المستقبل، فالزجاج ينكر أن لا يكون الفعل المضارع للحال صيغة لقصره.

❖ **القول الثالث:** أنه صالح لهما حقيقة، فيكون مشتركا بينهما، لأن إطلاقه على كل منهما لا يتوقف على مسوغ، وإن ركب بخلاف إطلاقه على الماضي فإنه مجاز لتوقعه على مسوغ [3].

أنه يكون صالح لكليهما، أي مشترك بينهما، أي أنه يكون للمستقبل أو للحال.

---

[1] بيان حسن الذنيبات، إعراب الفعل المضارع، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا، استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية والنحو، قسم اللغة العربية، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة، 2013م، ص 6-7.

[2] المرجع السابق، ص 6-7.

[3] المرجع السابق، ص 7.

❖ **القول الرابع:** أنه حقيقة في الحال مجاز في الاستقبال وهو أقوى القرائن، فإنه إذا خلا من القرائن لم يحمل إلا على الحال ولا ينصرف إلى الاستقبال إلا لقرينة، وهذا شأن الحقيقة والمجاز [1].

وفي الحال مجاز الاستقبال وذلك كون الحال أقوى القرائن، فإن خلا من القرائن لم يتمكن من الانصراف إلى الاستقبال، ودل على الحال فقط، وذلك لخلوه من القرينة وهذا فيما يخص الحقيقة والمجاز.

❖ **القول الخامس:** أنه حقيقة في الاستقبال مجاز في الحال، لأن أصل أحوال الفعل أن يكون منتظرا، ثم حالا، ثم ماضيا، فالمستقبل أسبق فهو أحق بالمثال [2].

المستقبل أسبق فهو حقيقة والحال مجازا وذلك أن أحول الفعل هي أن يكون منتظر (المستقبل) ثم حالا ثم ماضيا، أي يبدأ بالمستقبل ثم ينتهي بالماضي.

و. الدلالة على الحال

يرى ابن مالك في كتابه شرح التسهيل أنه ما قارن وجود لفظه جزء من معناه كقولنا " هذا زيد يكتب" فيكتب مضارع بمعنى الحال[3].

---

[1] بيان حسن الذنيبات، إعراب الفعل المضارع، ص 7.

[2] المرجع السابق، ص7.

[3] المرجع السابق، ص8.

ويقصد ابن مالك بهذا أن الفعل المضارع يوجد فيه لفظه تدل على جزء من معنى الحال وذلك نحو زيد يكتب فيكتب مضارع تدل على معنى الحال.

يعرف ابن يعيش الحال بقوله: ما يصل إليه المستقبل، ويسري منه الماضي، فيكون زمان الإخبار عنه هو زمان وجوده، وهو ما جرى وقوعه عند المتكلم، واستمر واقعا، كقولك مخاطبا، "أراك في حيرة من أمرك" فيقال لك أحسبك مدركا أمري [1].

فالحال هو المستقبل المنتظر ثم الماضي ثم الحال، وهو ما يتحقق في الواقع من كلام المتكلم. وهذا م يتضمنه قول المتنبي:

أمساور أم قرن شمس هذا *** أم ليث غاب يقدم الأستاذا.

فالمتنبي هنا جاء مخاطبا ويسأل فالوزير عندهم يسمى الأستاذ فيشبهه بقرن الشمس وفي شجاعته بليث الغاب فالشاعر هنا ينتظر الرد، فالحال هنا هو المستقبل المنتظر (قرن الشمس) ثم الماضي (ليث غاب) ثم الحال (الأستاذا) [2].

وقيل إن الحال ليس بزمان موجود، بل هو فصل بين الزمانيين ولو كان زمانا لكان التصنيف تثليثا [3].

وهذا يعني أنر الحال ليس زمانا فهو فاصل بين الماضي والمستقبل ليس إلا ولو كان زمانا لكان هناك ثلاثة أزمنة.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 69.

[2] المصدر السابق، ص 69.

[3] بيان حسن الذنيبات، اعراب الفعل المضارع، ص 8.

وقيل إن ليس المراد بالحال عند أهل العربية (الآن) وهو الزمن الفاصل بين الزمان الماضي والمستقبل، بل أجزاء من أواخر الماضي وأوائل المستقبل، مع ما بينهما من(الآن)، ولهذا تسمعهم يقولون "يصلي" من قول القائل " زيد يصلي" حال مع أن بعض أفعال صلاته ماض، وبعضها باق، فجعلوا الصلاة الواقعة في الآيات المتتالية واقعة في الحال [1].

فالمقصود بالحال هنا أنه لا يدل على زمن معين فهو فاصل بين زمانين هما الماضي والمستقبل، فهو يعبر عن أواخر الماضي وبداية المستقبل، فالحال يكون ماضيا أو مستقبلا ليس ثالثا. يقول المتنبي:

شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة حال

فيرى الصلوات الخمس نافلة حال، فيمكن أن يكون رآها من قبل، أي في الزمن الماضي، وتبقى في المستقبل، إذا فهي فاصل بين ما هو ماض وما هو آن أي المستقبل، فرؤيتها تكون نهاية الماضي وبداية المستقبل أي من نهاية الماضي فصاعدا، فالحال ليس بزمان، ومن خلال ما سبق ذكره نجد أن الزمان هو زمانين ماض ومستقبل [2].

✍ القرائن الدالة على الحال

يتعين الفعل المضارع للدلالة على الحال بعدد من القرائن منها:

---

[1] بيان حسن الذنيبات، اعراب الفعل المضارع، ص 8.

[2] المتنبي، الديوان، ص 38.

- **لام الابتداء**

فيرى الكوفيون أن لام الابتداء الدالة على المضارع مخصصة له بالحال، فلذلك لا يجوزون "إن زيد لسوف يخرج" للتناقض، والبصريون يجوزون ذلك لأن اللام عندهم باقية على إفادة التوكيد فقط، كما كانت تفيده لما دخلت على الابتداء [1].

ويقصد بهذا أن لام الابتداء هي إحدى القرائن الدالة على الحال، إلا أن الكوفيون والبصريون اختلفوا فيه، فالكوفيون لا يجوزونه للتناقض عكس البصريون فهم يجوزون ذلك لأن اللام عندهم تفيد التوكيد فقط.

وجاء في التسهيل والهمع أن الفعل المصارع يتعين بالدلالة على الحال بعدد من القرائن منها لام الابتداء، ويتعين المضارع للحالية ب (الآن) وآنفا، وما في معناها من الظروف الدالة على الحال، كالحين والساعة، ويتعين كذلك بنفيه بليس [2].

الفعل المصارع يتعين بالدلالة على مجموعة من القرائن من بينها لام الابتداء، كما يتعين أيضا ب (الآن) فهي ظرف دال على الحال كالحين والساعة. نحو قول المتنبي:

فالآن أفحم حتى لات مقتحم، فالآن تدل على الحالية أي على الحاضر والحين، كما ورد أيضا في قوله:

لأتركن وجوه الخيل ساهمة *** والحرب أقوم من ساق على قدم.

---

[1] بيان حسن الذنيبات، إعراب الفعل المصارع، ص9.

[2] المرجع السابق، ص9.

وهنا جاءت لام الابتداء ليتعين المضارع للحال، فلام الابتداء تدل على الحال أي أن المضارع يعبر عن الزمن الحالي [1].

ز. الدلالة على الاستقبال

يرى ابن يعيش أن المستقبل ما لم يكن له وجود بعد، بل يكون زمان الإخبار عنه قبل زمان وجوده.

فيدل العمل الذي يكون في المستقبل مستقبلا بالنسبة إلى ما حدث في الزمن الذي سبق زمان المتكلم [2].

فالمستقبل يخبرنا المتكلم عنه قبل وجوده، فيعتبر زمان المستقبل هو الزمن الذي يلي زمان المتكلم، وإلا فلن يمون مستقبلا. القرائن الدالة على الاستقبال:

- يتخلص للاستقبال بظرف مستقبل نحو "أضرب غدا" ونحو سواء أكان معمولا له أو مضافا إليه نحو "أزورك إذا تزورني" فالفعلان مستقبلان في (إذا) إضافة إلى الثاني ويتضمن شعر المتنبي على ضرف مستقبل نحو:

اليوم عهدكم فأين الموعد؟ هيهات ليس اليوم عهدكم غد. [3]

فالظرف (غد) يدل على الاستقبال.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص37.

[2] بيان حسن الذنيبات، بيان حسن الذنيبات، إعراب الفعل المضارع، ص 11.

[3] المتنبي، الديوان، ص 47.

ويتخلص للاستقبال بأداة ترج [1]. كقول المتنبي:

كل جريح ترجى سلامته *** إلا فؤادا رمته عيناها [2].

وبأداة اشفاق [3]. كقول الشاعر:

لعل الله يجعله رحيلا *** يعين على الإقامة في ذراكا [4].

ح. الدلالة الزمنية لفعل الأمر

والمعروف أن فعل الأمر ليس فعلا حقيقيا إذ لا يدل على حدث بقدر ما يدل في الأصل على طلب القيام بحدث، وكل ما يدل عليه الأمر في شعر المتنبي هو أنه وسيلة تنشط نفس المتقبل وتنبهه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة، وقد كثر وجود فعل المر في مطلع البيات عند المتنبي [5].

أي أن الأمر يفيد الطلب أكثر مما يدل على حدث فهو ليس فعل حقيقي وغالبا ما نجده في أول القصيدة في شعر المتنبي. وذلك في قول المتنبي:

أزائر يا خيال أم عائد *** أم عند مولاك أنني راقد [6].

---

[1] بيان حسن الذنيبات، إعراب الفعل المضارع، ص 12.

[2] المتنبي،الديوان، ص 537.

[3] بيان حسن الذنيبات، إعراب الفعل المضارع، ص 12.

[4] المتنبي ،الديوان، ص 567.

[5] زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية بسيطة وموسعة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي)، ص 45.

[6] المتنبي، الديوان، ص 551.

وقوله أيضا:

عد وأعدها فحبذا تلف *** ألصق ثديي بثديك الناهد.

وقوله:

فاغتظ بقوم وهشوذ ما خلقوا *** إلا لغيظ العدو الحاسد [1].

وقوله:

فقل له لست خير ما نشرت *** وإنما عوذت بك الكرما [2].

وقوله:

فسل فؤادك ياض *** ب أين خلف عجبه [3].

[1] المتنبي، الديوان، ص 554.

[2] المصدر السابق، ص 556.

[3] المصدر السابق، ص 575.

3- بنية التركيب الإسمي

الجملة الإسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت الحكم فحسب، بلا نظر إلى تجدد ولا استمرار، فلا يستفاد من قولنا: على مسافر سوى ثبوت السفر فعلا لعلي دون نظر إلى تجدد ولا حدوث، فالمعنى فيه شبيه بالمعنى في قولنا: محمد طويل ومحمود قصير فهنا يقصد إيحائهما وثبوتهما فقط [1].

فالجملة الإسمية تدل على الثبوت فقط دون التجديد والاستمرار، فهي توحي فقط بثبوت الخبر على حالة واحدة دون الإيحاء إلى التجديد. ولكن قد تحف بها قرائن أخرى تستفاد من سياق الكلام، كأن يكون معرض مدح أو ذم أو حكمة، أو نحو ذلك، فتفيد الدوام والاستمرار حينئذ [2].

والجملة الإسمية موضوعة للإخبار بثبوت المسند والمسند إليه بلا دلالة على تجدد واستمرار، وإذا كان اسما فقد يقصد بها الدوام والاستمرارية والثبوت بمعونة القرائن [3].

أي أن الجملة الاسمية لا تفيد الاستمرار والتجديد إلا في حالة ربطها أو اتصالها بأحد القرائن. ومن خلال ما سبق ذكره نجد أن المتنبي وظفه في هذا البيت:

والوجه أزهر والفؤاد مشبع *** والرمح أسمر والحسام مصمم [4].

---

[1] بنظر: أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص 56.

[2] المرجع السابق، ص 56.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص 55.

[4] المتنبي، الديوان، ص 573.

وفي هذا البيت لا وجود للاستمرار والتجديد حيث أن حكم ثبوت الازهار للوجه والفؤاد مشبع والأسمر للرمح والتصميم للحسام فهنا إيحاء وثبوت للأحكام فقط.

وقوله أيضا:

بانوبخرعوبة لها كفل *** يكاد عند القيام يقعدها.

بحلة أسمر مقبلهـــا *** سبحلة أبيض مجردها.

فالجملة الإسمية هنا تفيد الاستمرار والتجدد، وهنا نجد المتنبي يصف المرأة الخربوعة هي المرأة الجميلة وهذا أسلوب المدح وذلك ما كرره في البيت الثاني الذي قال في عجزه "سبحلة" وهي صفة المرأة الجميلة، لذلك نجد أن هذه الجملة الإسمية قد أفادت الاستمرار والتجديد فهو استعان بقرائن أخرى، فهو يمدح المرأة، واستخدم الطباق بين "الأسمر، الأبيض" و"القيام، القعود" وذلك لتأكيد المعنى المراد [1].

أ. الإسناد في الجملة الإسمية

تتألف الجملة من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه وهما عمدتا الكلام ولا يمكن أن تتألف الجملة من غير مسند ومسند إليه. كما يرى النجاة – وهما المبتدأ أو الخبر، وما أصله مبتدأ أو خبر [2].

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 573.

[2] فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، كمان، الأردن، ط2، 1427هـ-2007م، ص 13.

فالمسند يدل على الدوام والثبوت وهو الخبر والمسند إليه وهو المبتدأ أو هذين الركنين هما أساس الجملة الإسمية.

وإسناد الجملة الإسمية يعد إسنادا مطلقا لأنه لم يتقيد بزمن وقد حدد النجاة الجملة الإسمية بركنين اسناديين تتم بهما رابطة الإسناد هما: المبتدأ أو الخبر، حيث يمثل الأول المسند إليه والثاني المسند [1].

والجملة الإسمية تتكون من ركنين اسناديين هما المسند والمسند إليه، المبتدأ والخبر وتكون بينهما رابطة اسنادية وهما أهم عناصر العملية الإسنادية.

ب. الإسناد في الجملة الإسمية البسيطة

الجملة الإسمية البسيطة هي المبنية على المسند والمسند إليه مستقلا أحدهما عن الاخر وقد يضاف إليه بعض المتممات وتتمثل في:

☜ **النمط الأول:** المسند والمسند إليه

وهذا النمط يفد أن الجملة تخلو من المتممات لتدل على مدلول مطلق أو عام.

☜ النمط الثاني: المسند + المسند إليه + المتمم.

وفي هذا النمط يكون المسند والمسند إليه مع إضافة بعض المتممات للجملة ليكتمل المعنى.

---

[1] شروق أحمد شربوش، العلاقات الإسنادية في سورة مريم، رسالة مقدمة إلى كلية الدراسات العليا استكمالا للحصول على درجة الماجستير في الدراسات اللغوية، ص 13.

❖ **الأشكال التي تتفرع من النمط الأول**

♦ **الشكل الأول:** المسند إليه معرف بـ "ال". والمسند جار ومجرور ومضاف إليه مزدوج:

نحو: والخيل في أعيانها قبل. فالمسند إليه (الخيل) والمسند (في أعيانها قبل)

فالمسند إليه هنا معرف بـ "ال" والمسند جار ومجرور، ومعنى ذلك أن المسند لإليه جزء من كل والمجرور (أعيان) مضاف إلى لفظة (قبل) والتعبير بها مقو للمعنى.

وهنا تقدم المسند إليه على المسند وهو الأصل في الترتيب[1].

♦ **الشكل الثاني:** المسند إليه (والمصدر بـ إنما والمسند) نكرة مطلقة. نحو قول المتنبي: " انما الملك رب مملكة "

يدل تعريف المسند بـ (ال) على شمول الحكم (الملك)، وتتكبر المسند على مجرد الإخبار، وأكد مضمون الجملة بالأداة (إنما)، وهي إشارة تستوقف المخاطب لأهمية الخبر بعدها[2].

فالكلام هنا في المثالين موجب ومثبت عن أصل ترتيب الجملتان فكلاهما نسبة مقومة للمقول بمفاد بها المخاطب، فإسناد الكلمة إلى الكلمة شيء يحصل بقصد المتكلم دون واصع اللغة.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص540

[2] المتنبي، الديوان، ص 549.

♦ **الشكل الثالث:** المسند إليه (ضمير منفصل، مصدر ب إنما)، والمسند تركيب إضافي مزدوج). نحو قول المتنبي: إنما أنت والد والأب القاطع أخي.

فالمسند إليه (إنما أنت) أنت ضمير منفصل، عائد على المتأخر، والمسند هو (والد والأب القاطع أخي)[1].

ت. الاسناد في الجملة الاسمية المركبة

✍ **جملة المبتدأ**

❄ **المصدرة بأن المثبتة اثباتا مجردا**

- أن لا تمر بجسمه العلل[2].

أخاف أن تفطن أعداءه *** فيجفلوا خوفا إلى قربه

❄ **جملة المبتدأ المنفية**

لابد للإنسان من ضجعة لا تقلب المضجع على جنبه[3].

يفيد النفي بلا بالسياق الاستمرار فهذا البيت جاء على صيغة حكمة غير مرتبط برمن.

❄ **المزدوجة**

ما أجدر الأيام والليالـــــــي *** بأن تقــول مالــه مالــي.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص466.

[2] المصدر السابق، ص 547.

[3] المصدر السابق، ص 557.

لا أن يكون هكذا مقســـالي *** فتى بنيران الحروب صال[1].

◆ جملة المبتدأ المصدرة بأن

ومن بلغ الحضيض به كراه *** وإن بلعت به الحال الشكاكا.

فلــو كانــت قلوبهــم صديقا *** لقد كانت خلائفهــم عداكــا[2].

✍ **جملة الخبر**

❄ **جملة الخبر المصدرية**

ترال النهار ونور منك يوهمنا *** أن لم يزل ولجنح الليل أجنان[3].

❄ **جملة الخبر المنسوخة**

واليماني الذي لو أسطعت كانت *** مقلتـــــــي غمده من الإعزاز

أن يرقى إذا يرقب فعالـــــــــي *** وصليلي إذا صللت ارتجازي[4].

ث. التقديم والتأخير

➢ **التقديم: التقديم أحوال أربع**

☜ ما يفيد زيادة في المعنى مع تحسين في اللفظ وذلك في الغاية القصوى، وإليه المرجع في فنون البلاغة، والعمدة في هذا هو كتاب الكريم وذلك في قوله تعالى:" وجوه يومئذ

---

[1] المتنبي، الديوان، ص560.

[2] الصدر السابق، ص 566.

[3] المصدر السابق، ص 216.

[4] المصدر السابق، ص 203.

ناظرة إلى ربها ناظرة" سورة القيامة –22– تجد أن تقديم الجار والمجرور قد أفاد التخصيص وأن النظر لا يكون إلا لله، مع جودة تناسق السجع[1].

☜ فالتقديم قد يكون غرضه هو ترتيب الألفاظ وذلك لتناسق وتناسب الألفاظ مع بعضها البعض وترابطها وزيادة المعنى وضوحا، وهذا ما وظفه المتنبي في قوله:

أنا عين المسود الجحجاح *** هيجتني كلابكم بالنباح.

وهنا الشاعر يرد على إدعاء مدع غيره سيدا وأن هناك من يشاركه في السيادة، فأراد الشاعر بهذا البيت أيصال فكرة أنه لا يمكن أن يكون هناك غيره سيد فالسيادة له وحده، وفي هذا السياق التقديم معنى الإختصاص[2].

☜ ما يفيد زيادة في المعنى تحويل الله فاعبد وكن من الشاكرين، فتقديم المفعول في هذا لتخصيصه بالعبادة دون سواه[3]. وهنا تقدم المفعول به على الفاعل وذلك لإيضاح المعنى وأن العبادة تكون خالصة لله وحده.

لم يرضى قلب أبي شجاع مبلغ *** قبل الممات فلم يسعه موضع

---

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1414هـ . 1993م، ص 100.

[2] المتنبي، الديوان، ص55.

[3] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والبديع، ص101.

تقدم المفعول به عن الفاعل وذلك لتبيان المكانة الرفيعة والمرموقة التي احتلها أبوه الشجاع إلا أن ذلك لم يرضي أباه أبدا، فقد كان طموحا وطموحه أكبر من كل هدف وغاية.[1]

☜ ما يتكافأ فيه التقديم والتأخير، وليس لهذا الضرب شيء من الملاحة نحو:[2]

رماني الدهر بالأزراء حتى *** فؤادي في غشاء من نبال

فتقديره: الدهر رماني بالأزراء

فالشاعر يتوجع من كثرة مصائب الدهر عليه.[3]

☜ ما يختل به المعنى ويضطرب، وذلك هو التعقيد اللفظي، أو المعاضلة التي تقدمت كتقديم الصفة على الموصوف والصلة على الموصول ونحو ذلك. قول المتنبي:

ما أنصف القوم ضبه *** وأمه الطرطبة

وهنا قدم الشاعر الصفة وهي "عدم انصاف القوم" على الموصوف، ضبة وهو بن يزيد العتبي وهو المشار إليه في القصيدة، حيث كان ضبة معروف بالغدر.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص491.

[2] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والبيان والبديع، ص101.

[3] المتنبي، الديوان، ص574.

ج. الأغراض البلاغية للتقديم والتأخير

☼ التشويق والجذب

وهو أن يكون في المسند إليه غرابة من شأنها أن تشوق المخاطب إلى معرفة المسند، على نحو قراءتك للآية الكريمة:" إن أكرمكم عند الله" سورة الحجرات -13-، فمن غير إكمالها، فلاريب أن المخاطبين يستعجلون معرفة الخبر، لاسيما أنهم كانو يحسبون أن الكرم هو البذل، ولكنه هنا شيء آخر، 'نه التقوى، ليتضح المعنى بكلمة أتقاكم.[1]وهذا ما نلاحظه في شعر أبي الطيب المتنبي عند قوله:

على قدر أهل العزم تأتي العزائـم *** وتأتي على قدر الكرام المكـــــارم.

وتعظم في عين الصغير صغارها *** وتصغر في عين العظيم العظائم.

وعند قوله على قدر أهل العزم دون إكمالها يستعجل السامع في معرفة الخبر، وهذا ما يجذب السامع ويجعله يكمل البيت وهو" تأتي العزائم "، حيث أورد المتنبي عدة أمثلة من هذا السياق في ننفس القصيدة مثل: وتأتي على قدر الكرام المكارم وهالخبر[2] المؤخر هو المكارم وفي البيت الثاني: صغارها، العظائم، فكان غرض الشاعر من التأخير هو تشويق وجذب السامع للوصول إلى الخبر.

---

[1] عبدالرحيم البار، قضايا علم المعاني ومرجعياته النحوية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الاداب واللغة العربية،كلية الاداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1440.1439هـ /2019.2018م، ص217.

[2] المتنبي، الديوان، ص385.

☼ تعجيل المسرة أو المساءة

ويكون على وجه السرعة نحو (العفو عنك صدر به الأمر)، أو (القصاص حكم به القاضي)، أي انباه المخاطب (افراحا له أو احزانا له)[1] على نحو قول المتنبي:

مسرة في قلوب الطيب مفرقها *** وحسرة في قلوب البيض واليلب

فهنا أسرع الشاعر لتقديم الخبر فالشطر الأول يدل على المسرة ، أما الشطر الثاني الحسرة تدل على المساءة[2].

☼ التلذذ والاستشعار

نحو التقرب بالتجنب والأنس، وتتدرج فيه كل عبارات الجذب والإحساس والشعور[3].

ويقصد بالتلذذ والاستشعار هو أن يتم التقديم والتأخير في البيت لجعل القارئ أو المتلقي يشعر بإحساس الشاعر ويتلذذ بالمعنى أو المقصد.

وذلك يتجسد في قول المتنبي:

وما ماضي الشباب بمسترد *** ولا يوم يمر بمستعاد

---

[1] عبد الرحيم البار، قضايا علم المعاني ومرجعياته النحوية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ص 217

[2] المتنبي، الديوان، ص434

[3] عبد الرحيم البار، قضايا علم المعاني، ومرجعياته النحوية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ص217.

وفي هذا البيت نجده يربط ماضيه بحاضره، وما مر بينهما من أيام لايمكن إعادتها واسترجاعها، فهو يستشعر ماضيه من خلال حاضره، وانفعالاته بقيت هي المسيطرة على أعماق نفسه[1].

☼ بيان عموم الساب

ويكون هذا بتقديم أداة العموم ككل، وجميع على أداة النفي نحو كل ظالم لا يفلح.... واعلم أن عموم السلب يكون النفي فيه لكل فرد، وتوضيح ذلك أنك إذا بدأت بلفظة "كل"، كنت قد بينت وسلطت الكلية على النفي وأعملتها فيه[2].

ألا كل ماشية الخيزلى *** فدى كل ماشية الهيذبـــــى

وكل نجـــــاة بجاوية *** خنوف ومابي حسن المشي

الخيزلى: مشية للنساء فيها تثاقل وتفكك، والهيذبى ضرب من الخيل فيه جد، يعني: كل امرأة حسنة المشية فدى كل فرس سريعة الخطى، أي أن مشية الخيزلى لا تنفع فمصيرها يكون فدى لمشية الهيذبى[3].

---

[1] المتنبي، الديوان، ص85.

[2] عبد الرحيم البار، قضايا علم المعاني ومرجعياتهالنحوية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ص217

[3] المتنبي، الديوان، ص509.

☼ التخصيص

من اختص فلان بالأمر وتخصص به: إذ انفرد وهو إخراج صورة من الحكم كان يقتضيها الخطاب به لولا التخصيص وهو شبيه بالنسخ من حيث اشتراكهما في اللبس، ومن حيث أن كل واحد منهما يقتضي اختصاص الحكم ببعض ما تناوله اللفظ[1]

وهذا يعني أن التقديم يقع هنا ليفيد التخصيص بالخبر وإثبات الحكم، ويكون "إذا كان المسند إليه مسبوقا بنفي والمسند فعلا نحو: ما أنا قلت هذا، ولذا لا يصح أن يقال ما أنا قلت هذا ولا غيري.... وإذا لم يسبق المسند نفي، كان تقديمه محتملا لتخصيص الحكم به أو لتقويته إذا كان المسند فعلا....."[2]

فالمسند إليه يتقدم ليفيد تخصيصه بالخبر الفعلي شرط ذلك أن يكون مسبوقا بنفي، وذلك لنفي دلالة الفعل عنه واثباتها لغيره، وذلك نحو قول المتنبي:

وما أن أسقمت نفسي به *** ولا أنا أضرمت في القلب نارا

فهنا يقصد الشاعر أنه لم يجلب السقم لنفسه وهنا أفاد نفي دلالة الفعل أسقم، ويعني أن السقم الموجود والضرم الثابت ما هو بجالب لهما، فهو ينفي كونه فاعلا لهما لا إلى نفيهما[3].

---

[1] إنعام نوال عكازي، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والمعاني، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 1417هـ1996م، ص44.

[2] عبد الرحيم البار، قضايا علم المعاني ومرجعياته النحوية في كتاب دلائل الإعجازلعبد القاهر الجرجاني، ص218.

[3] المتنبي، الديوان، ص325.

الفصل الرابع:
البنية الدلالية

توطئة

1-الحقول الدلالية

حقل الألفاظ الدالة على الطبيعة

حقل الألفاظ الدالة على الغزل والحب

حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان

حقل الألفاظ الدالة على مكانة الممدوح

2- دلالة التكرار

التكرار في غرض المدح

التكرار في غرض الهجاء

التكرار ودلالته في غرض الرثاء

بعض مواطن التكرار

3- المجازات اللغوية

الإستعارة

التشبيه

الكناية

المجاز

الرمز

توطئــة

تعتبر اللّغة أداة وأساس التواصل بين الكثير ومصدر الإبداع، فالمبدع عند إنتاجه لعمل ما ينتقي إلى أسلوب معين يجعله يتعامل مع اللّغة بطريقة خاصة تختلف عن غيره من المبدعين، ولإكتشاف هذه اللّغة ومعرفة معانيها وأسرارها فركز الدارسون على دراستها في المستوى الدّلالي لأنه يعنى بالبحث على الدّلالة اللّغوية المتعدّدة التي يحتويها كل من حقول الألفاظ ودلالة التكرار ومجازات لغوية "الإستعارة والتشبيه والكناية".

1) الحقول الدّلالية

اهتم العلماء بالحقل الدّلالي لما يتميّز به من خصوصية وتفرد في معرفة طبيعة الألفاظ وأحوالها وبعبارة أخرى يكشف عن أصول الكلمات ليصل إلى جذورها الأولى التي نبعت منها.

وبصفة عامة يعتبر الحقل الدّلالي هو معجم لغوي قائم على علاقات دلاليّة بين اللّفظ وهو: "وسيلة للتميّز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدّارس أنها مفاتيح النّص أو محاوره التي يدور عليها"[1]. أو هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية. فهي تقع تحت المصطلح العام "لون" وتضم ألفاظا مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أخضر، أبيض...الخ[2].

وبهذه الطريقة يمكن التعرف على دلالة اللّفظ من خلال علاقاته بالحقل الدّلالي الذي يضمّه من جهة، وبالكلمات التي يجمعها وإياه حقل دلالي واحد.

ومن بين الحقال التي وردت في ديوان أبو الطيب المتنبي نذكر بعض نماذج منها:

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص58.

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1988، ص79.

✓ **حقل الألفاظ الدّالة على الطبيعة**

كانت عناصر الطبيعة مصاحبة للشاعر في كل العصور الأدبيّة ويعود هذا لأسباب عديدة، ومن أهمّها أن الشاعر ابن بيئته، إذ لا يمكن له التخلّي أو الخروج عن إطارها لأن عناصرها من مكونات إبداعية ورافدا لخياله، والذي يعود إليها في كل مرة كي يستلهم من عناصرها ليشكل هذا الخيال إبداع الصور وأرقاها.

فهذا ما جعل المهتمين بالشعر في كل عصوره يفردون غرضا شعريا يدعى "شعر الطبيعة"، إلا أن هناك من جعل بينه وبينها حاجزا وهميا صنعه بعض الشعراء ليجدو سببا للهروب من جهة ولإقناع أنفسهم بأنهم لا يعيشون لحظات الضياع والوحدة ولكن كان من الأجدر بأن تلجأ إلى أحضان الطبيعة حتى تطرد شبح الخوف من المجهول الذي يهدد حياتهم، و"كانت الطبيعة مادة للوصف حيناً ومادة حينا آخر لنقل الحالات النفسية والأفكار والمعاني"[1].

فإذا عرف الشاعر كيف يوظف عناصرها فسيكون لشعره بعد آخر يعبّر عن حالاته النفسية بكل صدق، لذلك يلجأ الشاعر إلى الطبيعة ولنا في أشعار المتنبي الدليل على هذا والتي تستدل بها على مكانة الطبيعة عند الشعراء والكتاب، ولو نتأمل الأبيات التالية لوجدنا كل بيت يضم عنصرا أو عنصرين من عناصر الطبيعة، فالشاعر مرّة يلجأ إلى الماء ومرة إلى السماء، أو يستجد بالنجوم والضياء حتى يكمل أبياته بأجزاء من الطبيعة حين يقول في قصيدته "خير من تحت السماء".

---

[1] إليا الحاوي، في النقد والأدب (مذاهب غربية عربية)، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط2، 1986، 33/5.

1. أتنكـر يـا ابن إسحـاق إخائـي *** وتحسب مـاء غيـري من إنائي؟
2. أَأنطـق فيك هجـرا بعـد علمـي *** بأنك خير من تحت السمـاء
3. وأكـره من ذبـاب السيف طعمـا *** وأمضي في الأمور من القضاء
4. ومـا أربت علـى العشرين سنّـي *** فكيف مللت مـن طول البقـاء؟
5. وما استغرقت وصفك في مديحي *** فأنقص منـه شيئـا بالهجاء
6. وهبنـي قلت: هذا الصبـح ليـل *** أيعمـى العالمون عن الضياء
7. تطيـع الحاسديـن وأنـت مـرء *** جعلت فـداءه وهـم فدائـي
8. وهـاجـي نفسه مـن لـم يميز *** كلامـي من كلا مهم الهراء
9. وإن مـن العجائـب أن ترانـي *** فتعدل بي أقـل مـن الهبـاء
10. وتنكر موتهم وأنا سهيل *** طلعت بموت أولاد الزناء[1]

ونجد الشاعر في هذه القصيدة يقوم بتوظيف عناصر من الطبيعة ومنها الماء وتمثيله الذي يحمل بعدا دلاليا، فاختيار هذا العنصر بالذات "الماء" لأنه وجد في الماء النقاء والصفاء والعذوبة لذلك مثل شعره بالماء به في العذوبة والنقاء والصفاء وفي البيت الثاني بجد عنصر من عناصر الطبيعة وهي عبارة "السماء"، كما نجد مبالغة في توظيف هذه العبارة السماء إلا أن الشاعر وفق في اختيار هذا العنصر كي يبين من خلاله مدى الحب الذي يكنّه لابن اسحاق الذي يعتبره أفضل شخص في هذه الحياة بالنسبة للشاعر.

[1] المتنبي، الديوان، ص 79.

وكذلك يوظف في البيت السادس ثلاثة عناصر من عناصر الطبيعة "الصبح، الليل، الضياء"، ووظف عنصرين متناقضين وهما الصبح من جانب والليل من جانب آخر مما زاد هذا المعنى، كما يدل كل من الصبح والضياء على النور والوضوح والتجلي وهو يخاطب الذين يملكون بصرا كيف لا يرون ببصرهم ممدوحة وهو يمثل الضياء ومن جهة أخرى يوظف الليل الذي يمثل التستر والإختباء ليبين من خلال هذا التصور للمتناقضات أن الحياة صراع بين الخير الذي يمثل الصبح والضياء وبين الشر الذي يمثله الليل والظلام، ونجد في البيت الأخير أن الشاعر يشبه نفسه بسهيل وهو نجم جعل شؤم تمحوه حل الوباء بالأرض التي ظهر فيها، لأن الشاعر سيكون سببا في موت الحساد غيضا وكمدا.

- ✓ **حقل الألفاظ الدّالة على الغزل "الحبّ"**

ونجد العبارات الدّالة على الحبّ مبثوثة في جل الأغراض الشعرية تقريبا، حيث وظّف الشاعر في جميع الأحوال عبارات كلها تنبض بالحب والتفاؤل، لهذا نجد المتنبي لم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا وعبر عنها سواء أكان ذلك بالمدح أو النصح وكل هذا ينبع من الحبّ وعند عودتنا إلى شعر المتنبّي نجده يوظف عبارات دالة على الحبّ الشديد الذي يكنّه ليبني الدولة ومن هذه الألفاظ "حبّا، حبّ، حب، الحبّ، واحرّ، قلباه، قلبه، حالي، سقم" لنجد أنّ هذه العبارات لها معنى مستقلا لكنها تنتمي إلى حقل معجمي واحد لأن الحقل الدلالي هو: "مجموعة الألفاظ للغة معينة تكون مبنية على مجموعة متسلسلة

لمجموعة كلمات أو حقول معجمية زيادة على ذلك كل حقل من هذه الحقول سواء أكانت معجميا أو تصوريا فهو متكون من وحدات متجاورة مثل حجارة الفسيفساء"[1].

وفي هذه الأبيات يغلّب الشاعر الكلمات الوجدانية لتكون هذه الكلمات رسالة حب يبعثها يريد من خلالها التقرب أكثر لأنها ستجد قبولا عند متلقيها وبهذه العبارة يتفنن الشاعر في الرسم لتصبح أبياته كالقمر في الليلة الظلماء حين يقول في قصيدته الخيل والليل والبيداء تعرفني:

واحـرّ قلبـاه ممن قلبــه شيــم *** ومن بجسمي وحالي عنده سقم

مالي أكتم حبا قد برى جسدي *** وتدعي حب سيف الدولة الأمم

إن كان يجمعنا حب لغرته *** فليت أنا بقدر الحب نقتسم[2]

ونجد في الأبيات أنه كرّر لفظة الحب أربع مرات في بيتين متتاليين ومن خلال هذه العبارات يظهر الشاعر حالته النفسية، لأن الشاعر لا يستطيع إخفاء هذا الحب لأنه صادر عن وجدانه وإن تكررت الكلمات فهي تهدف إلى معنى ودلالة واحدة وهو الحبّ.

---

[1] كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة، تر: نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1997، ص54.

[2] المتنبي، الديوان، ص 331.

✓ **حقل الألفاظ الدّالة على أعضاء الإنسان**

وظّف المتنبّي أعضاء الإنسان فكانت رموزا لدلالات كثيرة ومتنوعة وقد ورد بعضها مكررا كلفظة الوجه مكررة مرتين في البيت الواحد ولو نتأمل أبيات المتنبي لوجدنا ذلك واضحا جليا حين يقول في قصيدته "وعقاب لبنان"

5. مثلت عينيك في حشاي جراحـة *** فتشابهـا كلتاهمـا نجــلاء

31. والقلب لا ينشق عمـا تحتــه *** حتى تحل به لك الشحناء

42. لم تلق هذا الوجه شمس نهارنا *** إلا بوجـه ليس فيه حيـاء[1]

فكانت الكلمات الدّالة على أعضاء الإنسان كالتالي: "عينك، حشايا، القلب، الوجه، بوجه" لنجد لفظة "العين" وهي عين الحبيبة تمثل مركز البيت الأول لأنها سبب معاناة الشاعر وتصل مباشرة إلى قلب الشاعر لأن مصدرها المرسل، فيصبح المتأمل أو الدارس أكثر إثارة كما يبين الشاعر في البيت الثالث أنّ وجه من يخاطب أعقم ضياء من الشمس فيقول في معنى البيت: "لو كان الشمس حياء لاحتجبت واختفت عن ظهور وجهك، كما تكرر لفظة الوجه مرتين لأنّ الوجه هو الجزء الذي ترتكز عليه إذا خاطبنا شخصا ما، وكذلك تشعر من خلال ملامح الوجه ووضعيته لأن الشخص الذي يخاطب مهتما بكلامك ووجودك أم أنه لا يبالي بك، وهناك ايحاء من خلال هذا التوظيف الذي يمثل وجهين الأول يبين الشاعر بأن جرحه عميق والوجه الثاني يظهر بأن حبيبة الشاعر تمتلك عينين كبيرتين وهذا دليل على الحسن والبهاء.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 125-128-129.

✓ **حقل الألفاظ الدّالة على مكانة الممدوح**

يضج ديوان المتنبّي بالوحدات المعجمية الدّالة على المدح وقد تنوعت دلالته، حيث نجد في جل ديوانه يقوم على مدح سيف الدولة حيث يقول في قصيدته "وإذا ما خلا الجبان بأرض".

1-ذي المعالي فليعلون من تعالى *** هكـذا هكـذا وإلا فـــلا لا

2-شرف ينطح النجـوم بروقـــيه *** بـه وعـز يقلقـل الأحبـــالا

3-حـال أعدائنـا عظيم وسيف الـ *** دولة ابن السيوف أعظم حالا

4-كلمـا أعجلـوا النذيـر مسيـرا *** أعجلتهـم جيـــادة الإعجـــالا[1]

فكانت الكلمات الدّالة على مكانة الممدوح كالتالي: "المعالي، فليعلون، شرف، النجوم، عزّ، عظيم، أعظم، أعجلته" فهناك كلمات أخرى أعمق بعد في الدّلالة كالسيادة والدهاء وهذا ما يعبر عنه الشاعر بلفظه ابن السيوف في البيت الثالث وكل هذه الكلمات لها دلالة وحدة وهي رفع شأن ممدوحه لأن سيف الدولة حين ينتصر على الأقوياء يكون شأنه عظيما بالمقاربة بحالته حينما ينتصر على الضعفاء وذلك في محاولة من الشاعر للتقرب من سيف الدولة وتعزيز العلاقة بينهما.

وقد يكون يستحق هذه العبارات لأن فيه من الموصفات ما جعلت الشاعر يتأثر لأن "الصورة الإيجابية للممدوح متمثلة في الشجاعة والنكاية في العدو تجمعها طقوس

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 409.

رمية تتحكم فيها السلطة السياسية وأحكام معيارية منها النقد العربي، وما على الشاعر إلا الإستسلام لهذين القيدين وخصوصا أن القصيدة ستنشد أمام الممدوح، ومن المستحيل أن يخلو ممدوحه من صفات إيجابية وإلا فما الداعي لإلقاء القصيدة أصلا"[1]. ويمكننا القول بأن الشاعر تربطه علاقة قوية بممدوحه سيف الدّولة.

ومن كل هذا نستنتج إلى أن كل عنصر تكون له دلالة حينما يكون منفردا ولكن حين يوظف في السياق تصبح له دلالة أخرى كما تعدد دلالة أيضا لأن لتوظيف هذه العناصر دور كبير في ابراز دور البيت وأهميته في القصيدة.

[1] عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري "دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000، ص161.

2) دلالة التكرار

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي لأنه يحمل في ثناياه دلالات وفي الحقيقة تكرار الشاعر يعكس مدى أهمية ما يكرره.

والمقصود بالتكرار في النثر عملية حشو لا طائل منها فهو في الشعر ليس كذلك، فالصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار فنقرأ في الصورة المكررة شيء آخر[1].

معنى ذلك أن المعنى يعد الرابط الحيوي الذي يشد المتلقي ليتابع هذا التكرار ويتمتع به من جانبه التصويري والصوتي بحثا عن المعنى من وراء توظيفه.

والتكرار عند صبحي إبراهيم الفقى: "هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف وذلك لتحقيق أغراض كثية أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة"[2].

فالتكرار زيادة على كونه يؤدي وظائف دلالية معينة فإنه يؤدي كذلك إل تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر أو جملة أو فقرة وهذا الإمتداد يربط بين عناصر هذا النص، بالتأكيد مع مساعدة عوامل التماسك النصي الأخرى.

---

[1] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر "شعر الشباب نموذجا"، دار الهومة، الجزائر، ط1، 1998، ص46.

[2] صبحي إبراهيم الفقى، علم اللغة النصي من النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1421هـ-2000م، 20/2.

وتعرفه نازك الملائكة على أنه: "في حقيقة إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[1].

والإلحاح هو ما نعني به التركيز على كلمة أو لفظة بعينها في النص ونصر على إعادتها أكثر من مرة.

وذهب ابن فارس في كتابه الصاحبي بأن هذا الأسلوب يعد من أساليب العربية يستخدمها المخاطب من أجل تبليغ ما يريده إلى المستمع، وفي هذا المعنى يقول: "ومن سنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسن العناية بالأمر كما قال "الحارث بن عباد" قرّبا مربط النعامة مني: لفحَتْ حرْبُ وَائِلٍ عن حيال"[2].

فالتكرار عند ابن فارس يعد وسيلة لإبلاغ أمر ما فهنا يتضح أنه اهتم أكثر بوظيفة التكرار فيالنص الشعري، وبالرغم من ذلك نجده لم يتطرق إلى أنماط التكرار حتى نستطيع أن نصل لرأيه بالتحديد وقف هذه الظاهرة فما نراه أنه عرض لنا هذه الظاهرة بشكل بسيط.

ونجد الخطابي هو الآخر أعطى للتكرار خطة في رسالته، فقد تحدث عن التكرار فهو يبين أضربه فقال: "إن تكرار الكلام على ضربين أحدهما مذموم وهو ما كان

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة المركز الثقافي العربي، حلب، ط1، 1962م، ص 242.

[2] أبو الحسين أحمد ابن فارس الصاحبي في اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، دط، 1328هـ-1910م، ص177.

مستعنى عنه مستفاد به معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول لأنه حينئذ يكون فضلا من القول"[1]. فالتكرار عند الخطابي لا بد أن يكون دالا مبنيا وإلا عدَّ غَثاء.

كما أشار إلى ضرب آخر من التكرار ومثل له بقوله: "والضرب الآخر ما كان بخلاف هذه الصفة فإن ترك التكرار في الموضع الذي يقتضه وتدعوا الحاجة إليه فيه بإزاء تكلف الزيادة في وقت الحاجة إلى الحذف والاختصار، وإنما يحتاج إليه ويحسن استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها ويخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والإستهانة بقدرها وقد يقول الرجل لصاحبه في الحث والتحريض على العمل: عَجَل، عجل، وارم،ارم كما يكتب في الأمور المهمة على ظهور الكتب: مهم، مهمَ"[2].

هنا الخطابي يبين متى يكون اتكرار حسنا توظيفه وروده في النص ومتى يكون مذموما ولزوم تركه.

كما يقول أيضا صلاح فضل: "يمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنه من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة إلى عدد التفضلات الصغيرة التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار"[3]. فالتكرار عند صلاح فضل من الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية الشعري.

---

[1] الخطلبي، اعجاز القرآن، تج: محمد خلف الله أحمد ومحمد زعلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، (د ت)، ص 52.

[2] المرجع السابق، ص 52-53.

[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 1992، ص 188.

ويعرفه بدوره محمد عبد المطلب في قوله: "فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي تم ربطها بحركة المعنى"[1].

ويتابع قائلا: "يمكن أن يلحظ الأثر التكراري حيث تأخذ اللفظة المكررة أبعاد إمكانية تعمل على تنسيق الدلالة بحيث يكون هناك إتفاق بين حركة الذهن وحركة الصياغة فيكون الناتج بعيد الأثر في أدبية الصياغة أو شاعريتها"[2].

واللافت أن محمد عبد المطلب على الرغم من أنه يدرس لغة الحداثة إلا أنه نظر إلى التكرار من ناحية بلاغية قديمة تقوم على تطبيق بعض المفاهيم البلاغية التي تحمل معاني تكرارية كالتجاوز والترديد والتماثل وزد العجز على الصدر والسجع.

وأن نكرر يعني أن تتصرف ولكن بالنسبة إلى شيء وحيد أو فريد، لا شبه له أو معادل وربما يحدث هذا التكرار بما هو سلوك خارجي لجهته صدى بترداد أكثر سرية وبتكرار داخلي أكثر عمقا في الفرد الذي يتعيشه، فليس للعيد من مفارقة أخرى ظاهرة إلا أن نكرر ما يمكن البدء به مجددا[3].

---

[1] محمد عبد المطلب، بناء الاسلوب في شعر الحداثة" التكوين البديعي"، دار المعارف، مصر، ط3، 1995م ص109.

[2] المرجع السابق، ص 115.

[3] جيل دولوز، الإختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009م، ص 46.

والتكرار عند محمد مفتاح هو: "عبارة عن وحدات الدال نفسها ظاهرة أو غير ظاهرة، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيان التركيبية "عميقة أو سطحية"[1].

فهو بحسب منطوقه ومفهومه لا يخلو منه الخطاب سواء أكان علمي أو فلسفي.

فلذلك هو جنس عال تحته نوعان التكرار اللفظي ولنسمه مساكلة، والثاني التكرار المعنوي ولنسمه مناسبة[2].

1. التكرار اللفظي

يقوم التكرار اللفظي بوظيفة ظاهرة بيانية بوظيفة الربط في مستوى البنية السطحية المحيلة إلى الانسجام الكلي للنصوص[3]، وهو إعادة اللفظ الواحد لعينه وبالعدد أو بالنوع مرتين فصاعدا[4].

2. التكرار المعنوي

فهو التكرير المعنوي أن يكرر المتكلم المعنى الواحد بالعدد في القول مرتين فصاعدا[5].

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 21.

[2] ابن محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، د ط، 1980، ص 476.

[3] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 1428هـ-2008م، ص38.

[4] ابن محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع،ط477، ص477.

[5] المرجع السابق، ص 517.

والمتتبع لشعر المتنبي لا تستوقفه ظاهرة التكرار كثيرا، لأن الشاعر لا يلجأ إليها كثيرا عادة إلا في قصائده حيث يكرر بعض الألفاظ لتأكيد المعنى من جهة، ولأهمية الموضوع بالنسبة له من جهة ثانية.

فهذا ما نجده في هذه القصيدة وفي البيت الرابع حيث يقول:

يستاق عيسهم أني خلفها *** تتوهم الزفـرات زجـر جداتهــا

وكأنها شجر بدت لكنـها *** شجر جنيت الموت من ثمراتها[1]

والعبارة المكررة في هذا البيت هي عبارة "شجرة" حيث يذكرها الشاعر في صدر البيت ويعيد ذكره في عجزه وكأنه استدرك بالعبارة الثانية ما لم يتسنى له ذكره في العبارة الأولى، فالشاعر الإبل مثل الأشجار ونحن نعرف الشجرة تحي منه الحياة لكن الشاعر يحي الموت من هذه الأشجار لأنه يقصد الإبل التي تحمل يحب على ظهورها وقد ابتعدت، وكلما زاد ابتعدها زاد حالة سواء، فهو صار يلمحها عن بعد كأنها أشجار ولكن هذه الأشجار لم تزده إلا ألما ودموعا.

وتكرار عبارة "شجرة" أعطى للمعنى قوة وبعدا دلاليا كان مخفيا عن المتلقي واللفظة إن وظفت في السّياق وأعيد ذكرها فهي تؤكد الدلالة "... لأن الإستعمال هو الذي يدفع الألفاظ في سياق معين من دلالاتها الوضعية إلى مجال الدلالة العقلية، بحيث

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 185.

تعطي هذه الألفاظ معاني جديدة لم يتم التواضع عليها، وبهذا يكون لها دلالتان: الأولى هي الوظعية والثانية هي العقلية"[1].

وفي هذه الحالة تكمن مقدرة الشاعر على الوصف واختيار الألفاظ بليونة حيث نجد الشاعر استخدم التكرار في عدة أغراضه من بينها:

- **دلالة التكرار في غرض المدح**

إن التكرار قد احتل غرض المدح بكثرة لما يمتاز به هذا الغرض من الشهرة، ومما له من وقع على نفس الممدوح، بما فيه من ملامح فنية ذات تأثير كبير لأن جلّ قصائد المدح كانت موجهة إلى سيف الدولة، فلو تأملنا الأبيات التي ذكر فيها الشاعر صفات العظيم فكذلك صفات الصغير والتي تقوم بتقديمها في شكل شعري حكمي دال وموحي مما زاد الأبيات مكانة عند الدارسين حين يقول:

1-على قدر اهل العزم تأتي العزائم *** وتأتي على قدر الكرام المكارم

2-وتعظم في عين الصغير صغارها *** وتصغر في عين العظيم العظائم

3-يكلف سيف الدولة الجيش همه *** وقد عجزت عنه الجيوش الحضارم[2]

فهذه الأبيات هي في حقيقة الأمر تتضمن البيتين الأولين، وبعد ذلك يتناول الشاعر المدح وهذا ما نجده في الشطر الثاني من البيت الثالث وهذا التكرار المتعدد يدل

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيوية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ-2007م، ص 86.

[2] المتنبي، الديوان، ص 385.

على أن الشاعر يظهر فيه الإصرار على هذا الموضوع والتأكيد من طرف الشاعر وتكرار كل عبارة ذكرت مرتين، فلفظة "على" جاءت في الصدر هي الأولى وجاءت في العجز هي الثانية، ولفظة "قدر" جاءت في الصدر هي الثانية فجاءت في العجز هي الأولى، فمن هذا الإستعمال الذي لاحظناه في هذا التكرار المتعدد في بيت واحد والذي استعمله استعمالا دقيقا، فهذا ما نجده في البيت الثالث حين يقول:

يكلف سيف الدولة الجيش همه *** وقد عجزت عنه الجيوش الحضارم[1]

كما نجد في هذا البيت أن الشاعر لم يكرر اللفظة كما هي ولكن كررها في صيغة الجمع وبذلك يكون التكرار هنا غير متناسق بين لفظة "الجيش" ولفظة "الجيوش" حيث عطف "الجيوشُ" الموجودة في الشطر الثاني على لفظة "الجيش" الموظفة في الشطر الأول ويبقى التكرار الأول "الجيش" الخاص بسيف الدولة ثابت من الناحية الحقيقة، أما التكرار الثاني "الجيوش" الخاص بسيف الدولة متغيرا، وتظهر الدلالة المتضمنة من التكرار في هذا البيت بأن جيش الممدوح يبقى أقوى الجيوش لأن جيوش الأعداء القوية والكثيرة العدد لا تصمد أمامه.

[1] المتنبي ، الديوان، ص 385.

• دلالة التكرار في غرض الهجاء

يكرّر الشاعر بعض الألفاظ التي يراها قادرة على حصر المعنى وتقديمه إلى المتلقى مع الإيجادة والدقة واختيار توظيفها حين يقول في قصيدته المتكونة من عشرة أبيات بعنوان "أشخصا لحت لي أم مخازيا".

1-أريك الرضى لو أخفت النفس خافيا *** وما أفاعن نفسي ولا عنك راضيا

حيث نلاحظ أنه كرر لفظة "النفس" مرتين لأن جلّ هذا البيت ينطلق من هذه اللفظة المكررة وتعتبر الأساس التي بني عليها البيت، وهذا التكرار أوصل البيت إلى قمة الهجو حيث يقول في معنى البيت بأن نفسي انتصرت عليّ وأظهرت كرهي لك رغم أني أريد أن أظهر لك المحبة، وأنّي لم أرضى عنك لأنك تركتني أتنافض مع نفسي وكلذ ألوم نفسي لأنها تناقضني وتقدم لك الحقيقة وأنا لا أريدك أن تعرف هذه الحقيقة.

9- فإن كنت لا خيرا أفدت فإنني *** أفدت بلحظي مشفريك الملاهيا[1]

حيث نلاحظ في هذا البيت أن اللفظة المكررة هنا هي "أفدت" حيث جعلت الشاعر يتدارك ما فقده أو ما كان يتمناه من المهجو، فهو لم يستفد منه شيئا لكنه إستفاد بأنه تمتع برؤية مظهره لأن السياق استوجب ذلك، فهذه اللفظة مناسبة للسياق العام شكلا ومضمونا فهذا هو التكرار الذي يزيد للشعراء قوه في البناء وعمقا في الدلالة والمعنى.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 501.

- **دلالة التكرار في غرض الرثاء**

في غرض لم يوله الشاعر اهتماما كثيرا بالتكرار في هذه المطولة إلا في بعض الألفاظ التي نجدها قد وظفت بإحكام ودقة حين يقول في مطلع قصيدة رثائية فيها أخت سيف الدولة ويعزها قائلا:

يأخت خير أخ يا بنت خير أب *** كناية بهما عن أشرف النسب[1]

الألفاظ المكررة في هذا البيت هي "خير، خير" فالتكرار في هذا البيت يبين من خلاله قيمة سيف الدولة لأنه كان أخا وأبا في الوقت نفسه للفقيدة، وأيضا من جانب آخر بأن الشاعر يقصد نفسه بهذه الأخوة والأبوة أي أن سيف الدولة هو خير أخ وخير أب للشاعر وهذا يبرز مكانة سيف الدولة.

4- غدرت يا موت كم أفنيت من عدد *** بمن أصبحت وكم أسكت من لجب

5- وكم صحبت أخاها في منازلة *** فكم سألت فلم يدخل ولم تخب[2]

يكرر الشاعر لفظة "كم" أربع مرات في بيتين متتاليين وحاول الشاعر أن يحصر بهذه اللفظة عدة دلالات ومعان وقد وقف في ذلك، فالمكرر هنا يدل على الكثرة.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 433.

[2] المصدر السابق، ص 433.

- **بعض مواطن التكرار في شعر المتنبي**

مواطن التكرار	رقم البيت	عنوان القصيدة	الصدر	العجز	الصفحة
يقبَحُ، يقبُحُ	05	نهى	+	+	12
مملوءةً، مملوءةً	02	الخلائق الشريفة	+	+	23
ظبية، ظبية	01	حسد الأرض السماء بهم	++	/	24
أرَقْ، أرقِ	01	كبرت حول ديارهم	++	/	28
أنا ابنُ،أنا ابن أنا ابنُ، أنا ابنُ	03	سيف يسابق المنايا	++	++	33
أنا ابنُ،أنا ابن أنا ابنُ، أنا ابنُ	04	سيف يسابق المنايا	++	++	33

❖ **تجانس كلي**

مواطن التكرار	رقم البيت	عنوان القصيدة	الصدر	العجز	الصفحة
منزل، منزل	01	الملك لله العزيز	++	/	130

أمير، أمير	05	وحيد بني آدم	++	/	133
مللٍ، مللٍ	02	تصلح لمثلك الدول	/	++	135
الحجاب،الحجاب	01	لست على الحجاب بقادر	+	+	153
ملكهِ، ملكه	01	الصدق من شيم الكرام	/	++	155
عيش، عيش	04	ه لك الليل والنهار	+	+	163

❖ **تجانس جزئي**

مواطن التكرار	**رقم البيت**	**عنوان القصيدة**	**الصدر**	**العجز**	**الصفحة**
ودعت، ودعوا	01	فتى رأيه ألف جزء	++	/	30
مشفع، مشفع	17	فتى رأيه ألف جزء	/	++	31
إبعد، بعدت	02	شيخ يرى	++	/	36

		الصلوات الخمس نافلة			
الشيب، شيبي	03	شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة	+	+	36
ثوب، ثوبي	11	شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة	+	+	37
يثري، أثري	16	شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة	/	++	37

ونلاحظ من خلال هذه الجداول والتي تمثل التكرار في بعض أشعار المتنبي فهو جاء على حالتين:

- **الأول:** وتمثل التكرار المتجانس والذي أعطى للأبيات المكرر بها رونقا وبمالا وكذلك سلاسة في التعبير مما يدل على أن المتنبي يستطيع التلاعب بالألفاظ وهذا زاد للأبيات دقة وإيحاءاً.
- **الثانية:** تمثل التكرار الذي كان تجانسه ناقصا ورغم ذلك قدم للمتنبي الدلالة الكاملة.

3) المجازات اللغوية

إنّ الأشكال البلاغية للصورة الفنية عديدة ومتنوعة ونحن في هذا المقام لا يمكننا التعرض لها كلها ولذلك اقتصرنا على بعضها في محاولة للوصول إلى مدى علاقة هذه الموضوعات بنفسية الشاعر.

➢ الإستعارة

يعرفها عبد القادر الجرجاني بقوله: "الإستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل على الشواهد على أنه إختص به حيث وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالمقاربة"[1].

فالإستعارة في تعريفها البلاغي هي تشبيه أحد طرفيه إما المشبه أو المشبه به[2]، لأن التشبيه لا بد من ذكر الطرفين الأساسين المشبه والمشبه به، فإذا حذف الركنين لا يعد تشبيها بل يصبح إستعارة.

وتنقسم الإستعارة إلى قسمين:

---

[1] الإمام عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ-2001م، ص 31.

[2] أحمد أبا الصافي جعفري، الأنا في شعر المتنبي، دار نور شاد، ط1، دت، ص98.

✓ **الإستعارة التصريحية**

وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به أو ما أستعير فيها لفظ المشبه به للمشبه[1].

استخدم الشاعر أبو الطيب المتنبي الصورة الإستعارية مما يبين قدرته وبراعته اللغوية في توظيف وتوسيع دلالة العبارة مما حقق ذلك دهشة ومتعة للمتلقي، حيث نرصد ذلك من إستعارته الجملية التي بدع خياله في صياغتها.

يقول الشاعر في قصيدته "أراه غُباري ثمَ قال له الحق":

وأقبل يمشي في البساط فما درى *** إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي[2].

في البيت شبه الخليفة مرة بالبحر ومرة بالبدر وحذف المشبه الذي هو الخليفة وأبقى على المشبه به وترك شيء من لوازمه "فأقبل يمشي" على سبيل الإستعارة التصريحية وتبقى دائما موضوعات هذه الصورة وغيرها هو موضوعات للعلو والتفوق مثل البحر والبدر وغيرها ونفس الشيء يتكرر في مثل قوله:

أحبّكَ يا شمْسَ الزّمانِ وبدْرهُ *** وإنْ لا مَنِيَ فيك السُّهى والفراقِدُ[3].

ففي هذا البيت شبه سيف الدولة مرة بالشمس ومرة بالبدر بجامع الرفعة والظهور، فذكر المشبه به وحذف المشبه وترك شيء من لوازمه "أحبك يا شمس" على سبيل الإستعارة التصريحية.

ويقول في قصيدته "كثير حياة المرء مثل قليلها":

---

(1) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،د ط، 1405هـ-1985م، ص 176.

(2) المتنبي،الديوان، ص 347.

(3) المصدر السابق، ص 321.

حمَلْتُ إليْهِ مِنْ لِسَانِي حَديقَةً *** سقاهَا الحجى سَقْيَ الرّيـاضِ السّحــائِبِ[1].

فهنا شبه شعر بالحديقة الجميلة فحذف المشبه "شعره" وأبقى المشبه به "الحديقة" وترك شيء من لوازمه "حملت إليه من لساني" على سبيل الإستعارة التصريحية.

في قصيدته "كبرت حول ديارهم" يقول الشاعر:

وتفوحُ من طيبِ الثّناءِ روائحٌ *** لهم بكُلّ مكانةٍ تُسْتَنشَقُ

مسكيّـةُ النّفحـاتِ إلا أنّهَــا *** وحشيّـةٌ بسواهُمُ لا تَعْبَقُ[2].

يريد المتنبي من خلال هذه الأبيات أنه من كثرة الثناء على هؤلاء الممدوحين "ذكر محاسنهم" أصبح ذكرهم يسمع في كل مكان، ووصف المتنبي هذا بالرّائحة المنتشرة التس تستنشق في كل مكان بعيد أو قريب، فأصبح يقصدهم كل محتاج لطلب المعروف لكثرة نعمهم وعطاياهم، فشبه الكلام الذي يسمع بالرّائحة التي تستنشق والجامع بينهما هو الطيب فحذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الإستعارة التصريحية.

✓ الإستعارة المكنية

هي الإستعارة التي حذف منها المستعار منه "المشبه به" ورمز إليه ما يدل عليه من صفاته ولا بد فيها من ذكر المستعار له "المشبه"[3].

يقول الشاعر أبو الطيب المتنبّي في قصيدته "فتى ترمي الحروب به الحروب":

---

[1] المتنبي،الديوان، ص 228.

[2] المصدر السابق، ص29.

[3] محمد أحمد قاسم ومحي دين، علوم البلاغة "البديع، البيان، المعاني"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص 198.

ولمّا قلّتِ الإبلُ امتطيْناَ *** إلى ابن أبي سُليْمانَ الخُطوبَا[1].

فالإستعارة في قوله "امتطينا الخطوبا" حيث شبه الأمور الشدة بالشيء المادي الذي يمتطي فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه "امتطينا" على سبيل الإستعارة المكنية.

يقول الشاعر في قصيدته "على قدر أهل العزم":

هل الحَدَثُ الحمْراءْ تعرفُ لونَهَا *** وتعلَمُ أيَّ الساقين الغمائمُ[2].

فهنا شبه القلعة بالإنسان الذي يفكر أو يعرف بمعنى أنه ترك المشبه وهو "الحدث الحمراء" وحذف المشبه به وهو "الإنسان" وترك شيء من لوازمه "هل الحدث الحمراء" على سبيل الإستعارة المكنية. وفي ذلك من الدقة ما يجعل الصورة تأخذ أبعاد جمالية تعبر بصدق عاطفة الشاعر وفي قوله كذلك في قصيدته "إذا سلمت سلم الناس".

الْمَجْدُ عوَافي إذْ عوفيتَ والكَرَمُ *** وزالَ عنْكَ إلى أعدائك الأَلَمُ[3].

فهنا شبه المجد بالإنسان، فالمجد "مشبه" والإنسان "مشبه به" بمعنى أنه حذف المشبه به وهو "الإنسان" وترك المشبه وهو "المجد"، وترك شيء من لوازمه "المجد عوافيْ" على سبيل الإستعارة المكنية.

يقول الشاعر في قصيدته "قفا قليلاً بهَا عليّ !"

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 194.

[2] المصدر السابق، ص385.

[3] المصدر السابق، ص 364.

أصْبَحَ حسّادهُ وأنفُسُهُمْ *** يُحْدِرُهَا خَوْفُهُ ويصْعِدُهَا[1]

صور لنا المتنبّي حالة نفوس حسَادة الممدوح التي أقلعهَا خوفه فأحدرهم وأصعدهم فشبه النفوس بإنسان له قدمين يصعد وينزل فذكر المشبه هو "النفوس"، وحذف المشبه به "الإنسان" وترك لازمة من لوازمه وينحدر ويصعد والجامع بينهما هو عدم الثبات والإستقرار على سبيل الإستعارة المكنية.

➢ **التشبيه**

والتشبيه من الناحية الإصطلاحية هو الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها[2].

وعند عبد القاهر "التشبيه ضربين: أحدهما أن يكون تشبيه الشيء بالشيء من جهة ولا يحتاج إلى تأول كتشبيه من جهة الصورة، وثانيهما: وهو أن التشبيه محصلا بضرب من التأويل كقولك هذه حجة الشمس"[3].

بمعنى ذلك أن التشبيه عنده أن يثبت لهذا معنى من معاني ذلك أو حكما من أحكامه كإثباتك الرجل شجاعته كالأسد وللحجة حكم النور في أنك تفضل بها بين الحق والباطل.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 10.

[2] علي الجندي، فن التشبيه "بلاغة، أدب، نقد"، مكتبة نهضة، مصر، ط1، 1952م، ص 32.

[3] أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني "منهجيا وتطبيقيا"، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000، ص253.

حيث نجد الشاعر استخدم التشبيه بكثرة في شعره مما زاده في ذلك رونقا لشعره من أمثلة ذلك قوله:

بنــاها فـأعلى والقنــا يقـرع القنا *** وموج المنــايا حولها متلاطـمُ

وكان بها مثل الجنون فأصبحَتْ *** ومن جُثَثِ القتلى عليها تمائمُ[1]

والصورة التشبيهية وظفت في البيت الثاني ولكنها مرتبطة بالبيت الأول، وهذه الصورة هي "وكان بها مثل الجنوب" ووظف الشاعر المشبه الذي ذكره في البيت الأول وهو "موج المنايا" الذي يقصد به "الموت"، وأداة التشبيه "مثل" ووجه الشبه هو "متلاطم" وتقديم الكلام بعد إرجاعه إلى أصله يكون على النحو التالي: "وكان موج المنايا مثل الجنوب متلاطم".

وفي هذا التمثيل بعد محاولة في إعادة كل لفظة إلى مكانها نجد أن أركان التشبيه كلها وظفت في هذه الصورة، ومعنى هذه الصورة أن ثغرة الحدث كانت في حالة اضطراب شديد من شدة الخوف لأن الموت كان يحاصرها في كل مكان والشاعر بخياله الواسع جعل من الجماد عملية شعرية تمثيلية مثل إنسان يوصله الخوف، ويلعب الخيال دورا عظيما لنجاح الصورة التشبيهية ويقول أيضا:

ومحلٌّ قائمِهِ يسيلُ مواهـًا *** لوْ كُنّض سيْلًا مَا وَجَدْنَ مَسيلَا

رقّتْ مضارِبُهُ فهُنَّ كأنّمَــا *** يَنْديـنَ مـنْ عِشقِ الرّقابِ نحُولا[2].

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 386.

[2] المصدر السابق، ص145.

الصورة التشبيهية في البيت الثاني موظفة بفنية تامة ودقة حيث حاول الشاعر السيوف إلى عشاق، فهذا دليل على تأثير العشق عند الشاعر ليس خاصا بالإنسان وإنما وصل تأثيره إلى السيوف التي عشق الرقاب، ومن شدة عشقها صارت رقيقة ونحيلة، وهنا شبه الشاعر السيف بالعشق المتيم والرقاب بالمرآة المعشوقة.

وهذه التشبهات تبين لنا شعرية الشاعر الرائعة التي أعطت لشعره صورا بليغة تشد القارئ وتجعله يتغرق في شعريه، حيث أفضت على شعره مسحة جمالية لأن هذه التشبيهات تبدى لنا براعة الشاعر التصورية.

- **الكناية**

في اللغة أن تتكلم بالشيء وتريد غيره وهي مصدر كنيت بكذا عن كذا إذا تركت التصريح به، وبابه رمى وقد ورد: كنوت بكذا عن كذا من باب دعا يدعوا[1].

والكناية في الإصطلاح مظهر من مظاهر البلاغة وغاية لا يصل إليها من لطف طبعه وصفة قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيها برهانها[2]، ومن خلال ما تتمتع به الكناية من قمة فنية نجد أن المتنبي وظفها في عدة مواقع في ديوانه نذكر منها قوله في مدح سيف الدولة الحمداني في وقيعته ببنب لخلاب:

---

[1] أبي منصور عبد الملك بن محمد اسماعيل الثعالبي النيسابوري، الكناية والتعريض، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، د ط، 1998م، ص21.

[2] على الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة "البيان- المعاني- البديع"، دار المعارف، مصر، (د ت)، ص 131.

فمَسَّاهُمْ وبَسْطُهُمُ حرِيْرٌ *** وصبّحهُمْ وبسْطُهُمُ تُرابُ[1]

ففي البيت كنايتين متقبلتين ففي الشطر الأول منه كناية عن سيادتهم وعزتهم وفي السطر الثاني كناية عن ضعفهم وذلهم ومن أمثله في فرسه:

وَأصْرَعُ أيُّ الوحشِ قفّيْتَهُ به *** وأنْزِلُ عنهُ مثلَهُ حينَ أرْكَبُ[2]

فهنا كناية على سرعة الفرس وقوته وشجاعته وفي ذلك أو من وراءه كناية على قوته أيضا لأنه تابع لحصانه وحصانه تابع له فإذا كان الحصان قوي وشجاع وصبور فلأن صاحبه أيضا له صفات وهو فخر بنفسه كما ترى قبل حصانه.

قال المتنبي في قصيدته "الخيل والليل والبيداء تعرفني"

وَمُرْهَفٍ سِرْتَ بين الجَحْفَلينِ بهِ *** حق ضربْتُ وموْجُ الموْتِ يلْتطم[3]

يسجل المتنبي حضوره في حوض المعارك فيقول: "ضربت بسيف مرهف بين الفئتين المتقابلتين في الحرب وقد حمت المعركة والموت يلتطم موجه" وهذه كناية عن شجاعته. وقال في القصيدة نفسها:

قد زُرْتَهُ وَسُيوفُ الهنْدِ مغْمَدَةٌ *** وقدْ نظَرْتُ إليهِ والسّيوفَ دَمُ[4]

ففي شطر البيت الأول كناية عن مرافقته لسيف الدولة في السلم بينما في الشطر الثاني كناية عن مخالطته له في الحرب.

---

[1] المتنبي، الديوان، ص 384.

[2] المصدر السابق، ص467.

[3] المصدر السابق ، ص332.

[4] المصدر السابق، ص 331.

➢ **المجاز**

المجاز عند عبد القاهر هو: "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، بمعنى ذلك هو إسناد الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها إلا أن هذا الإسناد يقوي ويضغف بيانه[1].

وفي تعريفها العام هو القول المعبر عن أصله الدال بتقدير الأصل المفتقر في الإبانة إلى وسطه من مراجعة شيء يكون أصلا لذلك اللفظ[2] ولكل مجاز حقيقة وهي ذكر الأصل، وجميعه مغير عن أصله وأصله حقيقة المرجوع. وينقسم المجاز إلى نوعين:

☜ **المجاز العقلي**

وهو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي، وهذه العلاقة إما أن تكون علاقة سببية أو تكون زمانية أو تكون مكانية.

☜ **المجاز اللّغوي وهو نوعان**

- مجاز استعاريّ علاقته المشابهة.

---

[1] عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المدني بجدة، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 351.

[2] لعلى بن خلف الكاتب، مواد البيان، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 1424هـ – 2003م، ص 108.

- مجاز مرسل وهو نقل الألفاظ من حقيقتها اللغوية إلى معان أخرى لصلة المشابهة، وله علاقات منها: السببية والمسببية والعلاقة الجزئية والعلاقة الكلية وإعتبار ما كان وإعتبار ما يكون والمحليّة[1].

نستنتج من خلال هذه التعريفات إلى أن المجاز العقلي هو إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي والمجاز المرسل هو كلمة استعملت في غير مكانها الأصلي لعلاقة غير المشابهة.

ويقول المتنبي وهو يصف ملك الروم بعد أن هزم سيف الدولة:

ويمْشِي بهِ العُكّازُ في الدّيرِ تائبًا *** وَمَا كان يَرْضى مَشيَ أشْقَرَ أجَردًا[2]

حيث نجد هنا في هذا البيت أن الفعل أسند إلى غير فاعله، فإن العكاز لا يمشي والأمير لا يبني وإنما يسير صاحب العكاز ويبني عمال الأمير، ولكن لما كان العكاز سببا في المشي والأمير سببا في البناء أسند إلى كل منهما وبالتالي نوع المجاز هنا عقلي ذو علاقة سببية.

ويقول الشاعر في قصيدته "قفا قلالا بها عليّ":

لهُ أَيَادٍ إليّ سابقةٌ *** أَعُدّ منهَا ولاَ أُعَدّدُهَا[3].

---

[1] إنعام نوّال عكّازي، المعجم المفصل في علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني"، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1417هـ - 1996م، ص 639-640.

[2] المتنبي، الديوان، ص 371.

[3] المصدر السابق، ص9.

حيث أطلق الشاعر لفظة "أياد" بدلا من لفظة النعم أو العطايا التي يقدمها الممدوح والقرينة الدالة على هذه اللفظة هي "سابقة" والعلاقة أياد والنعم هي علاقة السببية لأن الأيادي سبب في النعم وبالتالي يكون نوع المجاز في هذا الشطر مجاز مرسل.

في قصيدته "من الحِمام إلى الحِمَامَ" يقول الشاعر:

أَقَمْتَ بأرْضِ مِصرَ فلَا ورائِي *** تَخُبّ بيَ الرّكابُ ولا أَمَامي[1]

حيث أطلق الشاعر لفظة "الأرض" وهي تدل على الكلية وذكر منها بعضها وهي "مصر" وبالتالي فالأرض هي الكل ومصر هي جزء من هذه الأرض ويكون بذلك هنا نوع المجاز مجاز مرسل بعلاقة كلية.

نلاحظ من خلال استخدام الشاعر للمجاز أنه استطاع أن يوصل المعنى إلى المتلقي، وهذا ما يبرز فيه براعة الشاعر وحسن استعماله للألفاظ.

- **الرمز**

يعتبر الرمز من الوسائل الأنجح في التعبير عن الأسلوب الشعري، استعان به المتنبّي وقد استطاع أن يوفق بين أفكاره وما يختلج في أعماقه من مشاعر وأحاسيس ويجسدها على شكل صورة رمزية.

[1] المتنبي، الديوان، ص 483.

ويمكن تعريف الرمزية بأنها محاولة توصيل الأحاسيس الشخصية المنفردة بوسائل مدروسة بعناية ترابط أفكار معقدة يمثلها خليط من الإستعارات[1].

أما الرمز هو كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر شيء غير حاضر، من ذلك: العلم رمز الوطن، الكلب رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رمز البراءة، الهلال رمز الإسلام، الصليب رمز المسيحية، الأرز رمز لبنان[2].

ويعرفه محمد التونجي هو أيضا: "الرمز علامة تعتبر ممثلة لشيء آخر يرمز إليه كائنا ما كان وهو علامة محسوسة تذكر بشيء عبر حاضر فالورة رمز للجمال والتنين عند الصين رمزا للقوة الملكية"[3].

نلاحظ من خلال التعاريف السابقة إلى أن الرمز ترجمة ذاتية لقريحة الإنسان وما تختزنه النفس الغائرة، حيث يمنح النص طاقة إيحائية ويعد أيضا أبرز الوسائل الفنية الجمالية التي تصور الدلالات والمعاني الخفية وهو ما يعرف بما وراء النصوص والتي تؤثر في نفس المتلقي وتخلق المتعة من خلال قراءة النص، حيث أغف وأفعم الشاعر أبو الطيب المتنبّي نصه به، ونجد ذلك في قصيدته "لا تقنع بما دون النجون" يقول:

قَرِينَ النَّار ثُمَ نَشَأَ فيهَا *** كمَا نشأَ العذاري في النَّعيم[4]

---

[1] آنا بلكيان، الرمزية دراسة تقويمية، تر: الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، ط1، 1415هـ-1995م، ص 267.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص 123.

[3] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ - 1999م، ص488.

[4] المتنبي، الديوان، ص 232.

نجد في هذا البيت رمز طبيعي حيث يقول أنه قد نشأ في النار والنار تدل على الحرقة والاشتعال فمن خلال هذا البيت نجد دلالة الرمز ترمز إلى الصعوبة وتحمل ما ألم به من مشاق ويصف كل ذلك الذي أتعبه من نيران العذاب الدنيوي.

ويقول الشاعر في قصيدته "كبرت حول ديارهم"

أَينَ الأكــاسِرَةُ الجبــابِرَةُ الأُولــى *** كَنَزُوا الكُنُوزَ فمَا بَقينَ ولَا بَقوا

من كلّ مَن ضاقَ الفَضَاءُ بجيشِهِ *** حتى ثَوَى فَحَـواهُ لحَدٌ ضَيّقُ

خُرْسٌ إذا نُوحِـوا كـأَنْ لـم يعْلمُوا *** أنّ الكَـلامَ لَهُمْ حَلَالٌ مُطلَقُ(1)

حيث نجد الشاعر هنا يستحضر رمزا تاريخيا حضاريا ونجد ذلك من خلال استخدامه لفظة الأكاسرة، وهو لقب يطلق على ملك الفرس والشاعر يتائل عن مصير كنوزهم وكيف ضاقت بهم من شدة بأسهم وبأس جيوشهم ليوضح مصير كل البشر الموت وأنهم سواسية أمام الموت والأكاسرة هو رمز للهوية الفارسية، ويقول الشاعر أيضا:

أَمُر يدَ مِثْل محمَّدٍ في عَصرنَا *** لا تَبْلُنَا بطلاب مَا يُلْحَقُ

لم يَخْلُقِ الّرحْمـنُ مثــلِ محَمَّدٍ *** أَحَدًا وظَنّي أنَّه لا يَخْلُقُ(2)

فهنا نجد الشاعر يستحضر رمز ديني وهو محمّد ومحمد رمز للكفاح ورمز للطفل المستقيم ورمز للعظمة والكرم والجود، حيث يمدحه ويقول يا طالب مثل محمد في هذا الزمان لا تطلب ما لا يدرك فإنه لا يوجد له نظير له فطلب كمثله أمر محال.

---

(1) المتنبي، الديوان، ص 28.

(2) المصدر السابق، ص 29.

في قصيدته "على قدر أهل العزم" يقول الشاعر:

يُكلّفُ الدّولة الجيش هَمّهُ *** وقد عجِزتْ عنه الجيوش الحضَارمُ[1]

ففي هذا البيت يوجد رمز تاريخي وهو سيف الدولة وهو رمز للقائد العربي المسلم الذي ينصر باستمرار، ورمز للرجولة ورمز للبطل المعقود في الزمن الحاضر وهو رمز الهمة العظيمة الذي يعجز الجيش بأكمله في مجازاته فيها، لا لضعيف فيهم ولكن لعلو همة الرجل فوق طاقة البشر وهو قوة تقهر الزمان القادر على إبادة البشر، فسيف الدولة ينتزع من الزمان ما شاء من انتصارات.

يقول الشاعر أبو الطيب المتنبي في قصيدته "غريبة الزمان":

وكأنَّ كلّ سَحَابةٍ وَقَفَتْ بها *** تَبكي بعيْنيْ عَرْوَةَ بن حِزَامِ[2]

استخدم الشاعر هنا رمزا أدبيا وهو عروة بن حزام وهو اسم شاعر يرمز إلى العشق والحب ويقول كل سحابة أمطرت في تلك الدمن أثار القوم بعد رحيلهم كأنها تبكي بعيني العاشق على فراق غفراء.

يقول الشاعر في قصيدته "أطعناك طوع الدهر":

وَأبصرَ من زرقاءِ جوٍّ لأنّني *** متى نَظَرتْ عَيناياَ ساواهمَا عِلمي[3]

---

[1] المتنبي،الديوان، ص 385.

[2] المصدر السابق، ص 425.

[3] المصدر السابق، ص 81.

استخدم الشاعر هنا رمزا أسطوريا وهو زرقاء اليمامة ترمز إلى التنبؤ واكتشاف الخطر وقوة البصيرة والمعنى هنا متى نظرت عيناي، فعينهما وأمدهما أن يريا ما قد علمته بقلبي لأني قد عرفت الأشياء.

ونلاحظ من هذه الأبيات الشعرية إلى أن الشاعر تطرق في شعره إلى أهم أنماط الرمز المتمثلة في الرمز الطبيعي والرمز التاريخي والرمز الديني والرمز الأدبي والرمز الأسطوري، فاستطاع الشاعر من خلال هذه الرموز المتنوعة أن يشارك المتلقي معاناته وآماله من خلال خيال القارئ الواسع في تأويل المعاني والدلالات.

ومن خلال كل هذا نجد أن الشاعر استخدم حقولا دلالية متنوعة زادت في شعره رونقا دلاليا، واستعمل التكرار ليس من باب التكرار بل استخدمه من باب التأكد مما زاد في ذلك قوة في أسلوبه الشعري وقسم من الفنون البيانية من استعارة وتشبيه وكناية ورمز ساهمت في ذلك نقل المعنى نقلا غير مباشر.

خاتمة

وفي ختام هذا البحث يمكن تلخيص ما جاء فيه في النقاط التالية:

- الأسلوبية لها دور بارز في معالجة النصوص الأدبية، وما يميز الأسلوبية الأدبية عن غيرها أنها تتوغل بعمق في النص وكذلك تركز على شعرية النص الأدبي.

- الأصوات هي أساس كل عمل أدبي وركيزته.

- غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، فانسجام الأصوات يشكل بعدا دلاليا، لذلك نجد من الشعراء من يجهد نفسه في اختيار الأصوات وذلك لأن في انسجام الأصوات بناء للدلالة، أما عند تنافرها اختلال المعنى الدلالي، فالشاعر وظف الأصوات التي مكنته من رسم اللوحة التي يريدها.

- يرتبط علم الدلالة بعلم الصرف ارتباطا وثيقا كونه لكل بناء صرفي دلالة معينة، كما تكمن أهمية الأبنية الصرفية في تحديد المعاني العامة للألفاظ.

- اعتمد الشاعر على بعض التجاوزات مثل الحذف، التقديم، التأخير وذلك للتلاؤم مع الوزن الشعري ولتحقيق أغراض شعرية أخرى، كما تقوم البنية التركيبية على تآلف الوحدات الدالة على تشكل الجملة تركيبيا ونحويا ينظر إليه الشعر على أنه ذو فعالية تؤدي جزءا من معنى القصيدة.

- اهتمام الشاعر بتوظيف الاستعارة والكناية والمجاز والرمز وذلك بهدف تأكيد المعنى.

- المتنبي هو شاعر يمكنه التأقلم مع جميع المواقف التي يمر بها وهذا ما جعله شاعر يتفوق على غيره من الشعراء.

قائمة المصادر والمراجع

المصـادر

1. أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، ديوان، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، 1426هـ- 2005م.
2. إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، مطبعة العاني، بغداد، 1386هـ- 1966م.
3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، مصر، (د ط)، (د ت).
4. ابن جنى، شرح المنصف لكتاب التصريف، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1373هـ- 1954م،ج1.
5. أبو الحسن حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، تح: علي الغريوي، دار الأحمدية للنشر، دار البيضاء، ط1، 1417هـ- 1997م.
6. أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ- 2007م.
7. أبي بركات الأنباري ثلاثة كتب (الموجز في علم القوافي واللمعة في صنعة الشعر وفرائد الفوائد)، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سورية، ط1، 1433هـ- 2002م.
8. أحمد أبا لصافي جعفري، الأنا في شعر المتنبي، دار نور شاد، ط1، (د ت).
9. أحمد الحملاوي، شذا العرف في الصرف، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، (د ط)، (د ت).

10. أحمد علي دهان، الصور البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجيا وتطبيقيا، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2002م.

11. أحمد فارس أبو الحسين، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة الشلفية، القاهرة، (د ط)، 1328هـ- 1910م.

12. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د ط)، 1418هـ- 1997م.

13. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، ط2، 1988م.

14. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ- 1993م.

15. إليا الحاوي، في النقد والأدب (مذاهب غربية عربية)، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط2، 1986م.

16. الثعالبي النيسابوري أبي منصور عبد الملك بن محمد إسماعيل، الكناية والتعريف، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، (د ط)، 1998م.

17. الجرجاني(عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد) ، أسرار البلاغة، دار المدني بجدة، القاهرة، (د ط)، (د ت).

18. الجرجاني(الإمام عبد القاهرة بن عبد الرحمان) ، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ- 2001م.

19. حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الأردن، القاهرة، ط1، 1426هـ- 1999م.

20. حبيلي، الجديد في الأدب (دروس مفصلة في القواعد والبلاغة والعروض)، دار شريفة، باب الزوار، الجزائر، (د ط)، 2010م.

21. الخطابي، إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، (د ت).

22. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415هـ- 1994م.

23. رابح بن خوية، في البنية الصوتية والايقاعية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، أربد، ط1، 2013م.

24. زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية بسيطة وموسفة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي)، تح: محمد مصطفى الجرارة، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، (د ط)، 1987م، ج1.

25. السجلماسي ابن محمد القاسم الأنصاري ، المنزع البديع في تجنس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، (د ط)، 1980م.

26. سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ- 1999م.

27. السيد أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (د ط)، (د ت).

28. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي من النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على السور المكية)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1421هـ-2000م.

29. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، (د ط)، 1992م.

30. عبد الحميد هيمة، البنيان الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، دار الهومة، الجزائر، ط1، 1998م.

31. عبد الرحمان الواجي، الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989م.

32. عبد الرحمان أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ط2، 1968م.

33. عبد الرضا علي، موسيقا الشعر العربي قديمة وحديثة (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.

34. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د ط)، 1405هـ- 1985م.

35. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية لطباعة والنشر، بيروت، (د ط)، 1407هـ- 1987م.

36. عبد القادر الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 1419هـ- 1998م.

37. عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة للطالب الجامعي، العزيزية، السعودية، ط3، 1407هـ- 1987م.

38. عبد الهادي الفضلي، تلخيص العروض، دار البيان، جدة، ط1، 1403هـ- 1983م.

39. عبده الراجحى، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، (د ط)، (د ت).

40. عزت محمد جاد، الإيقاعية (مقاربة إجرائية على قصيدة النثر)، دار الفكر الغربي، بيروت، (د ط)، 2002م.

41. علي الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة "البيان، المعاني، البديع"، دار المعارف، مصر، (د ط)، (د ت).

42. علي الجندي، فن النبية (بلاغة، أدب، نقد)، مكتبة نهضة، مصر، ط1، 1952م.

43. عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2000م.

44. غازي يموت، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992م.

45. فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط2، 1427هـ- 2002م.

46. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000م.

47. لعلي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تح: حاتم صالح الصامن، دار البشائر للطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 1424هـ- 2003م.

48. للنشر والتوزيع، أربد، ط1، 1428هـ- 2008م.

49. محمد إبراهيم عبارة، الجملة العربية مكوناتها وأنواعها تحليلها، مكتبة الأدب، القاهرة، ط2، (د ت).

50. محمد أحمد قاسم ومحي دين، علوم البلاغة (البديع، البيان، المعاني)، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.

51. محمد أمين ضناوي، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ- 1999م.

52. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ- 2004م.

53. محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 1425هـ- 2004م.

54. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، مصر، ط3، 1995م.

55. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1412هت- 1991م.

56. محمد مفتاح، تحليل الخطاب إستراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م.

57. محمود أحمد السيد، أساسيات القواعد النحوية مصطلحيا وتطبيقيا، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 2011م.

58. محمود علي السمان، العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، طنطا، (د ط)، 1983م.

59. محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، (د ط)، 1416هـ- 1983م.

60. محمود مصطفى، أهدى سبيل علمي الخليل العروض والقافية، مؤسسة الكتاب الثقافية، لبنان، بيروت، (د ط)، 1426هـ- 2005م.

61. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1418هـ- 1998م.

62. مصطفى حركات، نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت).

63. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة المركز الثقافي العربي، حلب، ط1، 1962م.

64. ناصف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي، دار الجيل، بيروت، ط4، 1999م، ج1.

65. نسيب نشاوى، مدخل الى دراسة المدارس الادبية في الشعر العربي المعاصر" الاتباعية . الرومانسية. الواقعية الرمزية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984،

66. نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث

67. ياسر خالد سلامة، تصريف الأفعال والمشتقات، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 1431هـ- 2010م.

68. إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتاب العامية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-، 1991م.

69. جدور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.

70. الخولي محمد علي، معجم الأصوات، مطابع الفرزدق، ط1، 1405هـ-1986م.

71. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ- 1999م.

72. أنا بلكان، الرمزية، دراسة تقويمية، تر: الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، ط1، 1415هـ- 1995م.

73. برتيل مالمبرى، علم الأصوات، تر: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، (دط)، 1984م.

74. جيل دولوز، الإختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009م.

75. كلود جرمان وريمون لويلون، علم الدلالة، تر: نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1997م.

76. رابح بومعزة، الحد الدقيق للجملة والوحدة الإنسانية الوظيفية في لغتنا العربية، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد8، جوان2005م.

77. علي عبد السلام بالنور، من لطائف عدول الفعل الماضي في القرآن الكريم، مجلة الجامعية الأسرية، العدد 28، السنة 2014م.

78. بيان حسن الذنيبات، إعراب الفعل المضارع، رسالة مقدمة إلى الدراسات العليا استكمالا للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية والنحو، قسم اللغة العربية، جامعة مؤتة، 2013م.

79. شروق أحمد شربوش، العلاقات الإسنادية في سورة مريم، رسالة مقدمة إلى كلية الدراسات العليا استكمالا للحصول على درجة الماجستير في دراسات اللغوية.

80. عبد الرحيم البار، قضايا علم المعاني ومرجعياته النحوية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، منشورة، فسم الأدب واللغة العربية، كلية الأدب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1439هـ-1440هـ- 2018م-2019م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان **الصفحة**

- **شكر وعرفان**

المقدمة:..... ..... ص أ- د

- ***الفصل الأول: البنية الصوتية*** ص06

توطئة..... ص08

1. الايقاع الداخلي ص11

أ. الأصوات المهجورة..... ص11

ب. الأصوات المهموسة..... ص12

2. الايقاع الخارجي ص20

أ. الوزن..... ص21

ب. القافية..... ص37

- ***الفصل الثاني: البنية الصرفية*** ص41

مفهومها.....ص43

1. أبنية الأفعال ص44

الفعل المجرد.....ص44

أبنية الفعل الثلاثي المجرد ص44

أبنية الفعل الرباعي المجرد ص45

مزيد الثلاثي ص46

مزيد الرباعي..... ص48

أبنية الفعل المضارع..... ص49

أبنية الفعل الماضي ص51

2. أبنية المشتقات.....**ص53**

اسم الفاعل ص53

اسم المفعول ص54

صيغ المبالغة ص56

اسم الآلة ص57

أبنية المشتقات ص58

- ***الفصل الثالث:البنية التركيبية*** ص61

1. الجملة الفعلية "بنية التركيب الفعلي"..... ص63

الاسناد في الجملة الفعلية..... ص63

الاسناد في الجملة الفعلية البسيطة ص64

الاسناد في الجملة الفعلية المركبة ص65

2. توظيف الأزمنة ص67

الزمن في الجملة الفعلية ص67

الدلالة الزمنية للفعل الماضي ص68

الدلالة على الحال..... ص68

الدلالة على الإفادة والاستمرار ص70

الدلالة الزمنية للفعل المضارع..... ص71

الدلالة على الحال..... ص73

الدلالة على الاستقبال ص77

الدلالة الزمنية لفعل الأمر ص78

3. بنية التركيب الاسمي.....ص80

الاسناد في الجملة الاسمية ص81

الاسناد في الجملة الاسمية البسيطة ص82

الاسناد في الجملة الاسمية المركبة..... ص84

التقديم والتأخير ص85

الأغراض البلاغية لتقديم والتأخير ص88

الفصل الرابع:البنية الدلالية.....ص92

توطئة.....**ص94**

1. الحقول الدلالية.....ص95

حقل الألفاظ الدالة على الطبيعة.....ص96

حقل الألفاظ الدالة على الغزل و"الحب".....ص98

حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان.....ص100

حقل الألفاظ الدالة على مكانة الممدوح.....ص101

2- دلالة التكرار.....ص103

التكرار في غرض المدح.....ص109

التكرار في غرض الهجاء.....ص111

التكرار ودلالته في غرض الرثاء.....ص112

بعض مواطن التكرار.....ص113

3- المجازات اللغوية.....**ص116**

الإستعارة.....ص116

التشبيه.....ص120

الكناية.....ص122

المجاز.....ص124

الرمز.....ص126

- ***الخاتمة*** ص131

- ***قائمة المصادر والمراجع*** ص134

- **فهرس الموضوعات**.....ص145

- **ملخص**.....ص151

ملخص:

قدمت الأسلوبية للقصيدة العربية ثروة كبيرة، فمن خلال بعض النماذج من قصائد المتنبي إكتشفنا مجموعة من العناصر الأسلوبية من حيث بنيتها الفنية.

اشتملت قصائد المتنبي على بعض الظواهر الأسلوبية منها ما يتعلق بالجانب الصوتي كالأصوات المجهورة والمهموسة، ومنهاما يتعلق بالجانب الصرفي وهو الدي يختص ببنية الأفعال وبنية المشتقات، والمستوى التركيبي وتوظيفه للجمل الفعلية والأزمنة والجمل الإسمية، كما تطرقنا إلى التقديم والتأخير، وربطهما بدلالة القصيدة.

أما المستوى الدلالي المعجمي تناولنا فيه أهم عناصره البارزة: الاستعارة، الكناية، المجاز، الرمز.

استخدام المتنبيعبارات وجمل بسيطة وسهلة الصياغة، كما اختار الفاظ تناسب معاني أغراضه، كما برزت شخصية الشاعر المتعالية في مختلف قصائده في مقام المدح والرثاء وغيرها.

The stylisticArabic poemprovided greet wealth through some examples of AL-Mutanabi'spoems, we discovered a group of stylistic elements in terme of their artistic structure.

Al Mutanabbi's poems some stylistic phenomena including the phenomicaspect such as the voiced and which is concerned with the structure of verbs and derivatives, the compositional level and its employment of actual and nominal sentences ,as we touched upon introduction and delay, and linking them to the meaning of the poem.

As for the semantic level, we dealt with its most prominent elements: metonymy metaphor sumbol.

Al Mutanabbi used simple and easy _to form expressions and phrases. And chose the words that fit the meanings of his purposes, and the transcendent personality of the poet also appeared in his various poems in tearms of parise,lamentation, and others.

تم بحمد الله