

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



بناء الأسلوب في قطيعة المتنبي "لا تلتفت العبد"

مذكرة مقدمة لنيـل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: علوم اللسان

إشراف الدكتور:

عمار ربيع

إعداد الطالبة:

فاطمة الزهراء عماري

السنة الجامعية: 1433 / 1434هـ

2012 / 2013 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿قُلْ إِنِّي جِئْتُ بِالْبُرْهَانِ وَالْبَيِّنَاتِ عَلَيَّ
أَنِّي بَأْتُونَ بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ
وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾

شكر وعرفان

لا يسعنا في هذه الرحلة إلا أن نسجد حمداً وشكراً لله تعالى
على توفيقه إيانا في انجاز هذا العمل والذي وهبنا نعمة
العقل سبحانه، كما اتقدم بالشكر إلى كل من قدم لنا يد
العون في انجاز هذا العمل ونخص بالذكر الدكتور المشرف
“عمار ربيع” على احتضانه ورعايته هذا البحث وتوجيهه
ونصحه باتباع الطريق الصحيح رغم انشغالاته الكثيرة ونشكره
على تحمله معنا مشقة مسيرتنا.

ونشكر الله عز وجل أولاً وأخيراً

مغرمه

عرفت الأسلوبية منهاجا يهتم بالكشف عن جماليات الخطاب الأدبي عامة والشعر خاصة، لذلك حظيت بمكانة لا تقل أهمية عن المناهج الأخرى، فكانت الأسلوبية بهذا نسقا فنيا يعنى بالبحث وراء ما هو غير مألوف من أبنية ومفردات ودلالات لذلك عدها بعض النقاد أتم المناهج كونها استدركت ما لم تلتفت إليه وما أهملته المناهج الأخرى، فهي مزيج حلقة وصل بين المناهج السياقية والنصانية وهذا ما دفع بنا إلى اختيار هذا النوع من المناهج، وها هي قصائد المتنبي من بين الأعمال الفنية الخالدة التي أثارت اهتمام الدارسين وانكبابهم على البحث عن أسرارها وعوامل بقاؤها حية في النفوس، فكانت قصيدة "لا تشتر العبد" وهي المدونة المشتغل عليها.

رغم انقضاء زمن طويل على ولادتها، وبغية الوصول إلى معرفة الشروط التي تحكم عملية الخلق الفني، سلك الباحثون طرائق متنوعة ومناهج عديدة إلا أنهم استفردوا بالأسلوبية كونها تبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا وقد اعتدناها منهاجا في الإجابة عن الأسئلة التالية: إلى أي مدى يمكن محاوره العتيق بما هو جديد؟ وما مدى نجاعة المنهج الأسلوبي البنيوي الإحصائي الذي اعتمدناه للدراسة وإلى أي مدى يحقق صياغة فنية أغنى وأكثر جدة مما تحققه الأعمال الأدبية الموروثة؟ وكانت الدوافع وراء اختيارنا له واقعة بينن ما هو ذاتي وآخر موضوعي، حيث تمثل السبب الذاتي في:

ميوّلنا إلى معظم أشعار المتنبي وتمايل ذوقنا بين الصوتيات والصرف والنحو والدلالة جعلنا نختاره منهاجا جامعا، في حين كانت الأسباب الموضوعية وراء هذا الاختيار متمثلة في:

كان اختيارنا للمنهج الأسلوبي للكشف عن أغوار قصيدة المتنبي ورغبتنا في الابتعاد عن الذاتية والانطباعية لفهم النص الشعري إضافة إلى شغفنا في الكشف عن بنياته.

اقتضت طبيعة البحث أن يرد ضمن فصلين استهلا بمقدمة للموضوع مردفة بمدخل، وذيل الفصلان بخاتمة، جاء الفصل الأول موسوما بـ: البنى الصوتية والصرفية، وندرج تحته مبحثان كان الأول بـ: البناء الصوتي

في حين خصص الثاني بـ: البناء الصرفي

ليكون الفصل الثاني بعنوان: التركيب والدلالة في القصيدة ضم مبحثين أولهما: البنى التركيبية وثانيهما: دلالة القصيدة، وجاء المدخل تحت عنوان الأسلوبية البنيوية، وأفردنا الخاتمة لعرض أهم النتائج المتوصل إليها.

وارتأينا أن يكون المنهج الأسلوبي هو منهج الدراسة لملائمته لطبيعتها.

احتوت مكتبة البحث قائمة من المصادر والمراجع من بينهما: تلقي البنيوية في النقد العربي لوائل سيد عبد الرحمان، شعر ابن الجوزي: دراسة أسلوبية لسامي شهاب الجبوري، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب "الحسن ناظم.

ولا نبالغ إذا قلنا: إنه من أبرز الصعوبات التي واجهتنا كان في أننا لم نجد تطبيقاً فعلياً يعين القارئ والباحث والمهتم بهذه الدراسات إلا الشيء القليل، ومع ذلك كانت الدوافع قوية حيث ساعدتنا في تجاوزها توجيهات الأستاذ المشرف د. /عمار ربيح، الذي نخسه بالذكر والشكر بعد الله عز وجل، لتحمله أعباء ومسؤوليات البحث معنا، والشكر موصول أيضاً لكل من أسهم في رسم حدّ من حدود الموضوع من قريب أو بعيد.

مرحلة

الأسلوبية البنيوية

إن الأسلوبية قد نظرت إلى العمل الأدبي نظرة ناقد انطباعي اكتفى برصد الملاحظات الذاتية التي اعترته من خلال لقائه بالنص لقاء مباشراً، استهدفت فيه المقاربة الأسلوبية الفرد أو الشخص مهمة بذلك عناصر الأبنية اللغوية وما تكتنزه هذه العناصر من إحياءات وإيماءات تكشف عنها جملة من العلاقات التي تربط بين مكونات البنية، وهذه النقائص أدت إلى ميلاد اتجاه أسلوبى جديد عني ببنية النص، إنه الأسلوبية البنوية والرائد في هذا الاتجاه هو ميشال ريفاتير، ومعه بدأت الأسلوبية البنوية مساراً مهماً في تناول الأسلوب في النص الأدبي، وقد افرد كتاباً خاصاً لهذا الغرض وسماه (محاولات في الأسلوبية البنوية، صدر عام 1976، وتمثلت غاية الكاتب في أن الأسلوبية البنوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها ولذلك ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص. وقد عرف ريفاتير الأسلوب الأدبي "بأنه كل شيء مكتوب وفردى قصد به أن يكون أدباً"⁽¹⁾ ويرى ريفاتير في مقال له أنه "لا يمكن فهم الوقائع إلا في اللغة لأن اللغة هي أدواتها ومن ناحية أخرى يجب أن تكون الوقائع الأسلوبية خاصة مميزة وإلا لم نستطع أن نميزها عن الوقائع اللغوية". ويركز ريفاتير أيضاً على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب ولهذا اعتنى عناية كبيرة بالمنشئ الذي هو شيفر (Encode) تجربته الذاتية وبالمخاطب الذي يفك تلك الشيفرة (décode).⁽²⁾

وبهذا نجد أن هذا التعبير يؤكد تجاوز ما جاء به جاكبسون الذي كانت بطريقة لا تنظر إلى الرسالة الشعرية بوصف تكيف لمتطلبات التواصل وبدلاً من ذلك ينظر إلى إسقاط مبدأ التماثل على الرسالة بكيفية ما، بوصفه يحررها من المقام الأول ويجعلها

(1) وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان، ط1، 2001، ص22.

(2) حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2002، ص 72-

غامضة وغير تداولية وبذلك تتجاوز ما يطرحه جاكبسون في أن الرسالة قائمة بذاتها ولا يظهر من ذلك أن هذه الرسالة تحقق تواصلا مع المخاطب، أما ريفاتير فإنه يرى أن الرسالة لا يمكن أن توجد بذاتها وإنما هنالك علاقة يجب أن تنشأ بين الرسالة والمخاطب، فالعلاقة التي تقوم بينهما عنصر مهم من عناصر الأسس التي أقام عليها ريفاتير أسلوبه وهي رؤية تتجاوز كون الأسلوبية تحليلا ألسنيا يميز عناصر الأسلوبية في رسالة ما، وإنما يكون للقارئ دور في تمييز هذه العناصر، ولذلك يقوم القارئ في أسلوبية ريفاتير بدور مهم جدا (كما أشرنا سلفا) وهو دور يقوم على الوعي والإدراك لما تمثله العناصر الأسلوبية من وظائف داخل النص الأدبي.

وبذلك يصبح طرف الإخبار عند ريفاتير المرسل والمتلقي، ويتضح ذلك من القول: (1) "فإذا كانت عملية الباث في عملية الإبلاغ العادي أن يصل بالمتقبل إلى مجرد تفكيك الرسالة اللغوية على وجه الخصوص فيعمد الباث عندئذ إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على المتقبل في تفكيكه للمضمون اللغوي). (2)

وهذه الأفكار التي يطرحها ريفاتير بجرأة تفصل ما بين نوعين من التواصل البشري، الأول التواصل العادي المجرد من الأسلوب الأدبي البليغ، والثاني التواصل القائم على الحاجات والتبادل والخدمات أما الجانب الأدبي وهو الجانب المتمثل بالشعور فغير ذلك تماما فالنص الذي يشحنه الشاعر أو الأديب بنصه يحتاج برأي ريفاتير إلى رقابة مستمرة ليس على نفسه فقط بل وأيضا على المستقبل في عملية التفكيك وإعادة التشكيل، وهناك عنصر مهم جدا أشار إليه ريفاتير أهميته ليست دون أهمية ما سبق وهو عنصر المفاجأة من خلال المثير والمنبه الأسلوبي حتى إنه رد الميزة بالنص إلى

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ص 81.

(2) المرجع نفسه، ص 83.

هذا العنصر: فقال: تنتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى نموذج فالسياق الأسلوبي يتكون من نموذج لغوي يكسره بغثة عنصر لا يتنبأ به⁽¹⁾ ويرتبط مفهوم الأسلوب عنده بعنصر المفاجأة التي تصدم المستقبل وتحدث صدمة في نفسه، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خللة وهزة في إدراك القارئ ووعيه⁽²⁾

وقد ساق ريفاتير⁽³⁾ مثيلاً هو قول كورني (عتمة مضيئة تسقط نجوماً) فجمع العتمة مع الضوء وبهذا أحدثت المقابلة منبهاً أسلوبياً لا بد له أن يحدث استجابة ما لدى المستقبل فكل واقعة أسلوبية تنشأ من سياق ومن تعارض ولذلك على الدارس الأسلوبي أن يمنح التعارض عنايته لأنه يشكل الإجراء الأسلوبي في النص المدروس، ومما لا شك فيه أن عنصر المفاجأة عند ريفاتير هو بنفسه تجسيد للانحراف الذي تحدثنا عنه سابقاً فقد عرف الأسلوب على "أنه انحراف عن المعيار كما وصف الانحراف بالانزياح مما يجعل اللغة تستخدم استخداماً غير مألوف"⁽⁴⁾.

وهناك أيضاً ظاهرة أخرى تتصل بالسياق الأسلوبي يطلق عليها ريفاتير اسم الانصباب فقد تتجمع العناصر الناجمة عن الإجراءات الأسلوبية مما يجعل تأثيرها يعتمد على التوافق بين الجوانب الدلالية والصوتية وتتراكم حتى تصل إلى نقطة محددة بحيث يكون كل إجراء أسلوبية منها على استقلاله في ظاهر الأمر جزءاً من بنية أكبر تمثل القوة التعبيرية التي تصب فيها جميع الإجراءات المستخدمة وهذا الانصباب

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ص 83-84.

(2) وائل سيد عبد الرحيم، تلقى البنيوية في النقد العربي، ص 27.

(3) ريفاتير: هو باحث ألماني، وناقد أدبي بنيوي أمريكي، وأستاذ في جامعة كولمبيا، كتابه (الأسلوبية البنوية) عام 1971، ثم أتبعه بكتاب (صناعة النص) 1979، وفيه يرى أنه ليس من نص أدبي دون (أدبية)، ولا (أدبية) دون نص أدبي. فما هي (الأدبية)؟

(4) ينظر: نور الدين السد، دراسة في النقد العربي، ج1، دار هومة، الجزائر، 2010، ص 86-87.

هو الإجراء الوحيد الذي يمكن أن يوصف بأنه يتم بطريقة واعية إذ أنه حتى ولو كان قد نبت في النص بشكل لا شعوري من المؤلف فإنه لا يلبث أن يدركه على التو عند قراءة ما كتب ولو اقتصر على الاحتفاظ به أو اجتهد في تكوينه فإنه يصبح مثلاً للوعي الواضح في استخدام اللغة".⁽¹⁾

ويعد الانصباب أقوى واعقد أشكال الإجراءات الأسلوبية ومن المسلم به أنه معيار خصب للتحليل فلو فرض أن القارئ النموذجي قد لاحظ وجود إجراء أسلوبية لا يمثل تضاداً موسوماً مع السياق السابق فبوسع الدارس أن يبحث حينئذ عن الانصباب كواقع أسلوبية".⁽²⁾

ومن هنا تجد أن ريفاتير أنصب محور العمل عنده على البنى النصية وعلاقاتها ببعضها وذلك بهدف إبراز القيمة الأسلوبية للإشارة التي تأخذ موقعها داخل النظام" وتنقسم كل إشارة إلى نوعين من البنية، فالأولى بنية القانون والتي بدورها تحدد مكان الإشارة في محور الاستبدال والثانية تتمثل في بنية الرسالة وهي تأخذ موقعاً معيناً في التراكيب" ولذلك تتم دراسة الشارة وفق نمطين يدرس الأول شكل الإشارة داخل النص، وفي الثاني يدرس داخل النظام اللغوي⁽³⁾. وتؤكد النبوية منذ البداية على أهمية التمييز بين اللغة والكلام، وهو الذي أقام صرحه دوسوسير وتكمن أهميته هذا التعريف في إدراك الفرق بين معالجة الأسلوبية بوصفه قوة كامنة في اللغة، بالقوة يمتلك المؤلف القدرة على توجيهها توجيهاً معيناً ودراسة الأسلوب ذاته،⁽⁴⁾ وقد تعدت مسميات هذا

(1) نور الدين السد، دراسة في النقد العربي، الأسلوبية والأسلوب الجزء، الجزء 1، دار هومة، الجزائر، 2010، ص 86-87.

(2) المرجع نفسه، ص 89-90.

(3) المرجع نفسه، ص 90.

(4)

التمييز فاختلفت مصطلحات داخل المدرسة البنيوية، ورغم اختلاف هذه المصطلحات إلا أنها تحيل على فهم متقارب في معالجة اللغة والأسلوب.⁽¹⁾

(1) المرجع السابق، ص 92 - 93.

الفصل الأول

البنى الصوتية والصرفية

المبحث الأول

البناء الصوتي

-1 الإيقاع الداخلي

-2 الإيقاع الخارجي

توطئة:

تتجلى أهمية التراكيب الصوتية في كونها تمثل إحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري التي تجعل منه خطاباً يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة، وعن طريقها يبرز الإبداع الشعري لدى الشاعر، فضلاً عن كونها تعمل إلى جانب المستويات الأخرى في تنويع البناء الأسلوبي، بحسب طبيعة كل منها (فالأصوات والوحدات الصوتية مثلاً تؤدي دوراً فاعلاً في بناء الألفاظ الصوتية وهي المسؤولة عنه على نحو تظهر فيه سمات وخصائص صوتية أسلوبية مثل: القافية، الوزن، الإيقاع والتنغيم)⁽¹⁾

وينقسم هذا المستوى إلى نمطين أساسيين يكمل أحدهما الآخر، وهما (الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي)، وعن طريقهما تكتمل صورة هذا المستوى، ليشكل في النهاية ملمحاً أسلوبياً داخل الخطاب الشعري... وقبل الخوض في بحر العالمين الداخلي والخارجي).

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

ما الإيقاع في الشعر سوى تلك الفاعلية التي تسري نغماً متآلفاً يتحقق المراد منه عندما يجد لذاته سبيلاً إلى نفس القارئ، نضبط من هذا النغم ما ظهر أما ما خفي فإنه روح تسري داخل العمل متحركة في بنائه النصي، روح نحسها ولا نقدر على وصفها إذ أنها طاقات لغوية متفجرة في آليات صوتية مترسلة منتجها نغم ينبض بالانفعال فيضخ الأحاسيس المرهفة في أوردة الأصوات المتماهية في المعنى المبتغى.

(1) سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوري دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011، ص133.

أو هو تسخير إمكانات اللغة الصوتية التي تتناغم مع بعضها البعض تساويا وتناسبا على السواء لإحداث لون من الانسجام والتماهي.⁽¹⁾

وينشأ هذا الإيقاع من خلال نوعية الأصوات وتجانسها مع بعضها بحيث تحدث موسيقى.

الأصوات:

تتألف اللغة من أصوات ومن خلال هذه الأصوات نعرف مدى عمق هذه اللغة أو سطحيتها ومدى قوتها وشدتها وهي أيضا تدل على الحالة الشعرية للمبدع ونستطيع الحكم عليها بأنها تتم عن الثورة أو الهدوء "فالأصوات هي الالفة التي تواجهنا عندما نصطدم بالنص ومنها ينطلق الدارس في رحلته معها محاولا إحصاءها وتحليلها تحليلًا نقديًا"⁽²⁾، وسنحاول في الفقرات التالية مقارنة الأصوات المجهورة والمهموسة من جهة ودراسة.

التنوعات الصوتية من جهة أخرى، وسنحاول الوصول إلى دلالة الأصوات الأكثر ورودا في هذه القصيدة التي بين أيدينا للشاعر المتنبّي وهي "لا تشتّر العبد" مركزين عليها في كل مرحلة مع إبراز المعاني ومقاصد الشاعر، ونظر لطول القصيدة سنقوم بإحصاء دقيق لأصوات المقدمة وأبيات من العرض وأبيات من الخاتمة لنعرف أي الأصوات أكثر تواترا وسيجري التركيز عليها في الدراسة معممين ذلك على كامل أبيات القصيدة مع اختيار الأبيات التي تواترت بها الأصوات المجهورة والمهموسة وسيتم وضع النتائج والإحصاءات في جداول إحصائية مع ملا تواتر هذه الأصوات من أكبر تواتر إلى أقل تواتر وبعد ذلك يتم التركيز على الأصوات الأكثر تواترًا ثم نأخذ الأبيات التي تواترت بها هذه الأصوات المتفوقة أكثر عن غيرها لنقوم بتحليلها واستنباط دلالاتها.

(1) سامي شهاب الجبوري، المرجع السابق، ص 134.

(2) عبد القاهر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، 1998، ص 21.

الإيقاع الداخلي:

الأصوات المجهورة:

هي التي يهتز معها الوتران الصوتيان عند خروجها وهي (ب- ج- د- ذ- ر- ز- ض- ظ- ع- غ- ل- م- ن).⁽¹⁾

1. الباء:

صوت شفوي انفجاري (شديد) مجهور مرقق ونجد أن الشاعر المتنبي في قصيدته "لا تشتتر العبد" قد وظف حرف الباء في قصيدته مرات عدة بحيث أنه قد أصبح من الأصوات المجهورة المتواترة في القصيدة ونمثل لذلك في قوله :

أما الأجابة فالببءاء دُونَهُمْ فَلَيْتَ دُونَكَ بَيْدًا دُونَهَا بَيْدُ
لَوْلَا الْعُلَى لَمْ تَجِبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا وَجَنَاءُ حَرْفٍ وَلَا جَرْدَاءُ قَيْدُ⁽²⁾

2. الدال:

صوت لثوي مجهور انفجاري ارتبط بالقوة كقول الشاعر:

وَعِنْدَهَا لَذَّ طَعْمِ الْمَوْتِ شَارِبُهُ إِنَّ الْمَنِيَّةَ عِنْدَ الذُّلِّ قَنِيدُ⁽³⁾

3. النون:

لثوي أسناني، مجهور متوسط، وظف في القصيدة بأقل تواتر بالنسبة للأصوات المجهورة الأخرى.

(1) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري" في ديوان" ابي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة الجزائر، 2003، ص 101- 102.

(2) الشيخ ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب"، دار الصادر بيروت، المجلد 2، ص 396.

(3) المرجع نفسه، ص 396.

4. الميم:

صوت شفوي، أنفي مجهور متوسط جسد صورة من صور البطش في قول الشاعر:

ما يَقْبِضُ الْمَوْتُ نَفْسًا مِنْ نَفْسِهِمْ إِلَّا وَفِي يَدِهِ مِنْ نَتْنِهَا عُود
أَمْسَيْتُ أَرْوَحَ مُثْرٍ خَازِنًا وَيَدًا أَنَا الْغَنِيُّ وَأَمْوَالِي الْمَوَاعِيدُ⁽¹⁾

5. العين:

حلقي مجهور احتكاكي.

6. اللام:

أسناني مجهور متوسط استعمل أكثر من الأصوات المجهورة بحيث أنه ورد في سياقات مختلفة وعديدة على سبيل المثال حين قال الشاعر:

لَا تَشْتَرِ الْعَبْدَ إِلَّا وَالْعَصَا مَعَهُ إِنَّ الْعَبِيدَ لَأَنْجَاسٌ مَنَاقِيدُ⁽²⁾

فهنا ورد صوت اللام للدلالة على التحذير والترهيب، وأيضاً ورد للدلالة على التحقير حين قال الشاعر:

الْعَبْدَ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بَأَخٍ لَوْ أَنَّهُ فِي ثِيَابِ الْحُرِّ مَوْلُودٍ

7. القاف:

لهوي شديد مجهور.

(1) الشيخ ناصيف البازجي، المرجع السابق، ص 397.

(2) المرجع نفسه، ص 399 - 400.

8. الضاد:

صوت أسناني لثوي انفجاري شديد مجهور مفخم وقد استعمل في كثير من السياقات.

9. الغين:

صوت طبقي (حنكي قصبي) احتكاكي (رخو) مجهور شبه مفخم وقد كان تواتر في القصيدة ضعيف وهو من الأصوات المجهورة الأقل كثافة في القصيدة.

الأصوات المهموسة:

تعرف الأصوات المهموسة أو بالأحرى " الهمس" بأنه عدم اهتزاز الوترين الصوتيين فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنين حين النطق به⁽¹⁾.

"بينما الهمس عند سيبويه " هو عكس الجهر، فالهمس هو انعدام الجهر..."⁽²⁾

وتعرف أيضا الأصوات المهموسة في كونها أصوات خافتة حين يكون الحس مرهفا فيوجب التأمل فيوقف حركة الوجدان، والمشاعر النبيلة لأنها غالبا ما تكون في مقام الحزن، والإشفاق والأصوات المهموسة هي ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك⁽³⁾.

1. التاء:

صوت لثوي أسناني، مهموس انفجاري وظف في القصيدة لإظهار دلالات متعددة وهو من الأكثر الأصوات المهموسة تواترا في القصيدة.

(1) محمد كراكي، خصائص الخطاب الشعرية في ديوان أبي فراس الحمداني " دراسة صوتية وتركيبية"، دار الهومة الجزائر، 2003، ص99.

(2) عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص114.

(3) عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص 161.

2. السين:

لثوي مهموس، احتكاكي، وظف في القصيدة لإظهار وتجسيد الحالة النفسية البائسة التي لازمت الشاعر.

3. الحاء:

صوت حلقي مهموس احتكاكي.

وبعد أن تعرفنا إلى أهم وأبرز الأصوات سواءً المجهورة أو المهموسة لابد من القيام بعملية إحصائية للأصوات المجهورة والمهموسة في النص الذي بين أيدينا.

تكرار الأصوات:

الأصوات المجهورة	تكرارها	الأصوات المهموسة	تكرارها
الباء	44 مرة	التاء	38 مرة
الجيم	14 مرة	الثاء	06 مرات
الدال	61 مرة	الحاء	17 مرة
الذال	09 مرات	الخاء	07 مرات
الراء	29 مرة	السين	07 مرات
الزاي	05 مرات	الشين	06 مرات
الضاد	06 مرات	الصاد	09 مرات
العين	30 مرة	الطاء	06 مرات
الغين	05 مرات	الفاء	25 مرة
اللام	105 مرات	القاف	19 مرة
الميم	64 مرة	الكاف	16 مرة
النون	47 مرة	الهاء	34 مرة
الواو	41 مرة		

- جدول رقم 01 -

بعد إحصاء الأصوات في المرحلة السابقة وكما هو مبين في الجدول نستنتج أن الأصوات المهموسة والمجهورة الموجودة في النص الذي بين أيدينا لم تكن متكافئة وإنما نجد بأن الأصوات المجهورة الأكثر كثافة وتواترا وهي (الباء، الجيم، الدال، الراء، الزاي، الضاد، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الواو).

وفي هذه الأصوات المجهورة يتضح أن صوت اللام الأكثر كثافة تواتر بالإضافة إلى صوت الميم وصوت الدال، والنون، والراء) لهذا سنأخذ من هذه الأصوات ثلاثة منها كنماذج للدراسة مع الوقوف عند أي بيت من أبيات القصيدة يكون فيه تواتر احد الأصوات الثلاثة (اللام، الميم، الراء).

جاء صوت اللام في صدارة الأصوات المجهورة بتواتراته العديدة والمكثفة في العديد من الأبيات متكرر في البيت الأول مرتين وفي البيت الثاني ثلاثة مرات البيت الثالث متكرر خمس مرات، وهكذا تواليه فهو موجود في كل بيت من أبيات القصيدة لأنه حرف يدل على نوع من القوة مصاحبة البأس والشدة ومن جهة أخرى تدل على حالة الشاعر الحماسي فهو متعجب وساخر في نفس الوقت.

وبعد صوت اللام، يأتي صوت الميم في التواتر فهذه الكثافة تدل على أن الشاعر يريد أن ينقل الحالات بأبلغ صورته وهذه الصور تدل على العظمة والتعالي التي بدورها تدل على حزن وتحسر مثل " (موت - مستعبد - مناكيد - مضى...) ".⁽¹⁾

وبعد حرف الميم يليه حرف الراء الذي يتوسط بين الشدة والرخاوة فمرة ترقق ومرة أخرى تقخم.

وبهذا نجد أن الشاعر اعتمد على هذه الأصوات أكثر من غيرها لأنها ساعدته على نقل الدلالة بطريقة سهلة مع ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي لأن كل صوت منها يحمل دلالة.

(1) ناصف اليازجي، العرف الطيب، ص 396-400.

وفيما يخص الأصوات المهموسة وهي (التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، القاف، الكاف، الفاء)، ما لاحظناه عموماً في الجدول هو أن (التاء، القاف، والفاء)⁽¹⁾ هي الأصوات الأكثر تواتراً في القصيدة، يأتي حرف التاء في طليعة الأصوات المهموسة الأكثر تواتراً ولكن بالرغم من تواتره الكبير بالنسبة للحروف الأخرى يبقى تواتره ضعيفاً إذا ما قورن بتواتر الأصوات المجهورة.

المقاطع الصوتية:

يؤدي المقطع الصوتي دوراً فاعلاً مؤثراً في البنى الصوتية التي تشكل النص ويتمثل هذا الدور الوظيفي في القيم الدلالية والفنية فهي محصلة تماثل المقاطع الصوتية في النص الأدبي إذ يحدث نوعاً من الإيقاع اللغوي مما يسهم في رسم جماليات ذلك النص، ولا سيما الشعري منه، وأما الوظيفة الدلالية " فالمقطع هو أقل وحدة تتركب منها الكلمة في السياق اللغوي فكثيراً ما يرتبط بالحالات الشعورية والنفسية"⁽²⁾، وبخاصة المقاطع الصوتية من هذه الزاوية تتواءم مع الدفقات الشعورية والنفسية وتزداد قيمة المقطع الصوتي في الدلالة على ما يخالج الأديب أو الشاعر.

تعريف المقطع: Syllable

لم يتفق علماء الأصوات على تعريف جامع مانع للمقطع الصوتي، إذ أن لكل واحد وجهة ينظر إليه منها هي التي تضبطه مثل السمع والنطق والوظيفة ويرى Stetsen أن " المقطع هو الوحدة الصغرى لأنه يرفض تقسيم الكم المتصل إلى أصوات"⁽³⁾. إذ أنه لا يرى وجوداً مستقلاً للصوت خارج الكلام.

(1) عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 151.

(2) عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1998، ص 274.

(3) عبد القاهر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، المرجع السابق، ص 213.

أنواعه:

يقسم تمام حسان المقاطع الصوتية في اللغة العربية على النحو الآتي:

1. ص: وهو أقصر المقاطع الصوتية إذ يكون حرفا صحيحا مشكلا بالسكون مثل: لام التعريف وسين الاستفعال ويشترط في هذا الحرف كي يكون مقطعا كاملا أن يكون مشكلا بالسكون، ويليه حرف متحرك وأن يكون في أول الكلمة حتى إذا تعذر الابتداء به سبقتة همزة وصل ومثاله في القصيدة: كلمة "الأحبة"، التي وردت في البيت الثاني الذي يقول:

أَمَّا الْأَحِبَّةُ فَالْبَيْدَاءُ دُونَهُمْ فَلَيْتَ دُونِكَ بَيْدًا دُونَهَا بَيْدًا⁽¹⁾

ل (ص)

فهنا نجد الن كلمة الاحبة وتحديدا في لام التعريف مقطع من النوع (ص)، الذي جاء اللام فيه ساكنا ثم اضيف له الف الوصل .
وايضا وردت كلمة اخرى وهي (اغتيال) في البيت :

أَكُلُّمَا اغْتَالَ عَبْدُ السُّوءِ سَيِّدَهُ أَوْ خَانَهُ فَلَهُ فِي مَصْرٍ تَمْهِيدٌ

غ (ص)

نجد كلمة اغتيال جاء فيها مقطع من النوع (ص)، حيث جاء حرف الغين ساكنا ثم اضيف له الف الوصل .

(1) الشيخ ناصيف اليازجي، العرف الطيب " شرح ديوان أبي الطيب"، ص 296.

2. ص ح: وهو مقطع قصير يمثله الحرف المتحرك يليه حرف متحرك آخر أو يكون آخرًا في قافية ونحوها كما نجده في كلمة " كتب " إذ تتركب من ثلاثة مقاطع هي: (1)

ك / تـ / ب، ومثاله في القصيدة قول الشاعر

عَيْدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عَيْدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ

مضى

م(ص ح) — ض(ص ح)

ورد في هذا البيت نوع من المقاطع وهو المقطع الصغير، حيث تكرر أكثر من مرة في كلمة (مضى)، فالميم مقطع مرموز له ب(ص ح)، بالإضافة الى الحرف (ض)، الذي يعد هو الآخر مقطعا ثانيًا .

كما جاء هذا النوع من المقاطع في معظم أبيات القصيدة الا اننا قد اوردنا مثالين على سبيل من عَلمَ الأسودَ المَخْصِي مَكْرَمَةً أَقْوَمُهُ الْبَيْضُ أَمْ أَبَاؤُهُ الصَّيْدُ(2)

ع(ص ح) — م (ص ح) . كما هو مبين في كلمة(علم) التي ورد فيها مقطعان منفصلان : المقطع الاول هو العين، اما الثاني فهو الميم .

3. ص م: ويسمى المقطع المتوسط المفتوح وهو حرف صحيح يليه حرف مد مثل " ما النافية" وفي " الجارة".

ولعل المتأمل في قصيدة "لا تشتتر العبد" يلح بجلاء كثرة المقاطع الصوتية المتوسطة وتقوم الأصوات الصائتة بدور وظيفي في البناء الصوتي "إذ ينشأ من خلالها تنوع في

(1) عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ص 278.

(2) الشيخ ناصيف اليازجي، "العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب"، ص 396.

الإيقاع سواء أعلق الأمر بالكلمة أو بإمكانياتها الصوتية فتترك إيقاعا موسيقيا له تأثير في النفس لا يختلف كثيرا عن التأثير الذي يجسده اللحن الموسيقي".⁽¹⁾

والأصوات الصائتة الطويلة ذات طاقة كامنة فهي تتصف بالجهر وقوة الإسماع ودرجة الوضوح السمعي ويوصف المقطع الذي ينتهي بصائت طويل بأنه مقطع مفتوح كما أن (الصوائت الطويلة) تستغرق زمنا أطول حال النطق بها وهو ما يتناسب دلاليا مع الصوت الملازم لأسلوب النداء والمخاطبة من بعيد ونمثل لذلك بما يلي:⁽²⁾

مَا كُنْتُ أَحْسِبُنِي أَحْيَا إِلَى زَمَنْ يُسِيءُ فِيهِ عَبْدٌ وَهُوَ مَحْمُودٌ⁽³⁾
ما

- ص م -

أُولَى اللَّئَامِ كُوَيْفِيرٍ بِمَغْذَرَةٍ فِي كُلِّ لَوْمٍ وَبَعْضِ الْغَدْرِ تُفِيدُ
- في -

- ص م -

عيد باية حال عدت يا عيد بما مضى ام لامر فيك نجديد
يا (ص م)

ورد هنا المقطع الطويل المفتوح في اداة النداء المتكونة من صامت زائد صائت طويل
ذلك ان الفحول البيض عاجزة عن الجميل فكيف الخصية السود
ذا (ص م)

(1) عبد القادر عبد الجليل، الاصوات اللغوية، ص 214.

(2) المرجع نفسه، ص 214.

(3) الشيخ ناصيف اليازجي، العرف الطيب في " شرح ديوان أبي الطيب"، ص 396، 400.

تتميز المقاطع الصوتية الطويلة بخصائص تتلاءم مع أحاسيس معينة، يحقق من وراءها الشاعر التعبير عن الفرح العميق أو الحزن الطويل⁽¹⁾، فالشاعر في هذه الأبيات يعبر عن ما يختلج في نفسه اتجاه العبيد.

4. ا ص ح ص: وهذا المقطع يسمى بالطويل المغلق (المقفل) ويمثله الحرف المتحرك يتبعه آخر ساكن نحو "لم" النافية وفعل الأمر: "قم" ومن أمثله الواردة في القصيدة قول الشاعر: (2)

لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبْدِي شَيْئًا تَتِيْمُهُ عَيْنٌ وَلَا جِيْدُ

" لم " (ص ح ص) فهنا جاء المقطع الطويل مغلقا بحيث انه تكون من صامت زائد صائت قصير زائد صامت .

5. ص م ص: وهو المقطع الطويل ينتهي بمد وسكون مثل قال، باع، فكلمة "ضالين" تتركب من مقطعين من هذا النوع، مثلته الكلمات الواردة في القصيدة نجد منها ما يلي: (3)

وَكَانَ أَطْيَبُ مِنْ سَيِّقِي مُعَانَقَةً أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيْدُ

ص م ص: ص م ص

فكلمة الأماليْدُ تتركب من مقطعين من هذا النوع.

(1) عبد العزيز، الصيغ المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ص 278.

(2) الشيخ ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب"، ص 397.

(3) المرجع نفسه، ص 279.

التنغيم: Intonation

جاء في البيان والتبيين: "والصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظاً، ولا كلاماً موزوناً إلا بالتقطيع والتأليف وحسن الإشارة باليد والرأس ومن حسن البيان باللسان مع الذي يكون، مع الإشارة من الدال والشكل"⁽¹⁾ وهنا نجد أن إشارة الجاحظ هو دليل على أهمية التنغيم في السياقات التنظيمية للمتكلم.

للمتكلم وهي بعد ذلك، التفاتة واضحة المعالم إلى الجرس الصوتي الذي يرافق الحركة أثناء تأدية الفعل الكلامي.

ونجد أيضاً الفارابي قد استخدم مصطلح " النغم " Ton ليستدل به التنغيم فقال: " والنغم، الأصوات المختلفة في الحدة والنقل التي تتخيل أنها ممتدة".⁽²⁾

ويبدو أن اللحن عند الفارابي ذو منعكس دلالي، والمراد به التنغيم المصاحب للألفاظ وعنده، أما "ماريو باي"، فإنه يذهب إلى أن التنغيم هو "التتابع الإيقاعي في أحداث كلام معين".⁽³⁾

قد أشار علماء العرب القدامى إلى صور الكلام التنظيمية، وبينوا آثارها في سلسلة الأحداث النطقية ففي قول المتنبي.

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ

فهنا على سبيل المثال أداة النداء (يا) في البيت الأول من الدالية التي تجعل للتنغيم دوراً كبيراً على أساس القرب والبعد عند النداء.

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1418هـ/ 1998، ج1، ص

(2) المرجع نفسه، ص 256.

(3) عبد القاهر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر، دار صفاء، عمان، ط1، 1998، ص 26.

يقول بعضهم: "الغرض من النداء التصويت بالمنادى ليقبل، والغرض من حروف النداء امتداد الصوت وتنبية المدعو..."⁽¹⁾

بالإضافة إلى النداء نجد أسلوب الشرط الذي هو الآخر يخضع للعنصر التنغيمي، ومعلوم أن هذا الأسلوب يكون من أركان ثلاثة: الأداة وجملة الشرط وجوابه، إذ ما نلاحظه في هذا الأسلوب أن أداة الشرط موصولة بجملة الشرط دون سكتة بينهما، وكأن الأسلوب في تنغيمة قسمان:

الأداة والشرط معاً، ثم الجواب، لأننا حين ننطق جملة مثلاً (إذا أردتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً) في البيت الثامن بادئين بالشرط فإن النفس تنتظر الجواب الذي يأتي متلاحقاً في قولنا: "وجدتها".

(1) ابن يعيش، المفصل، مكتبة المتنبى، القاهرة، مصر، د.ط، ص 15.

1- الإيقاع الخارجي:

أ. الوزن:

يعد الوزن من العناصر الجوهرية المهمة التي لا تتفصل عن العناصر الأخرى في بنيات القصيدة الشعرية ولكنه يتميز عنها من حيث أنه يحد من تعثر القصيدة بسبب انسجام المفردات فيما بينها بشكل مخصوصا، معتمدا على التناسب الصوتي المتوافق من حيث الزمن المتولد من ترديد التفاعيل الشعرية (الأسباب، الأوتاد، والفواصل) وما ينشأ عنها من موسيقى خاصة في القصيدة فهو يضيف إلى كل تلك التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نمطا أو نسقا حيا، بحيث أن لكل ضربة من ضربات الوزن تشير وتبعث فينا موجة من التوقع، وذلك لكونها قد تحقق فينا نمطا معيناً أو تتسابقا على نحو خاص.⁽¹⁾

وعلى الرغم من تعدد أوزان الشعر العربي، فإن الشاعر لا يلتزم ويختار ما يناسبه من الأوزان التي تتلاءم مع مقاصده وأغراضه لعدم وجود صلة (بين الأغراض الشعرية والأوزان في الشعر العربي، وكل ما يقال عن هذه الصلة إن هو إلا اجتهد خاطئ).

وإنما يكون التنوع في الاستخدام تبعا للحالة الانفعالية والتوتر النفسي الذي يشعر بها الشاعر فكلما كان التوتر هادئا ومتزنا اختار لمنظومته بحورا طويلة، والعكس خلا ف ذلك.

لذا فهو المسؤول عن طريق انفعاله بإعطاء الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة.⁽²⁾

وبما انه (الوزن) يمثل الهيكل الخارجي للإيقاع في القصيدة، فلا يمكن الاستغناء عنه بوصفه شيئا زائدا، وإنما نابع من صميمها أولا، وكونه احد عناصر التجربة الشعرية في

(1) سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي، دراسة أسلوبية، دار غيداء، للنشر، عمان، ط1، 2011، ص 188.

(2) المرجع نفسه، ص 189.

اللغة التي لا ينفصل فيها المعنى عن الدلالة، فهو وسيلة تعيين الشاعر على استجلاء حسه الفني وتدفعه لتنبل بواسطة أفكاره، بل انه وسيلة إضافية تملكها اللغة كي تستخرج ما يعجز دلالة الألفاظ نفسها والتركيب عن استخراجها من النفس البشرية،⁽¹⁾ كاللون العاطفي للفكر أو المعاني التي تعجز الألفاظ عن التعبير عنها بينما يستطيع النغم المتولد من الوزن هذا التعبير.

لأن الوزن في واقع العملية الشعرية يقوم على تنظيم الخصائص الصوتية للغة بحيث لا يمكن للألفاظ أن تستغني عنها، وذلك بسبب توكيد الكلمة ودعم فاعليتها وجعلها مثيرة لانتباه المتلقي وتحريك عواطفه ومشاعره لذا فإنه يختص بالشعر الذي يحيل إلى العواطف الجياشة الزائدة حيث يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدة واهتزاز والاهتزاز هو السعة الأولى للعاطفة والوزن معاً.⁽²⁾

(1) سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي، دراسة اسلوبية، ص 189.

(2) المرجع نفسه، ص 190.

لا تشتت العبد

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ	بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فَيْكَ تَجِدُ
0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ
أَمَّا الْأَحِبَّةُ فَالْبَيْدَاءُ دُونَهُمْ	فَلَيْتَ دُونَكَ بَيْدًا دُونَهَا بِيَدُ
0// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ
لَوْلَا الْعُلَى لَمْ تَجِبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا	وَجَنَاءُ حَرْفٌ وَلَا جَرْدَاءُ قِيدُودُ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0// 0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ
وَكَانَ أَطْيَبَ مِنْ سِيْفِي مَعَانِقَةَ	أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//	0/0/ 0/ /0/0/ 0/ // 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ
لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبِدِي	شَيْئًا تَنْيِمُهُ عَيْنٌ وَلَا جِيدُ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0 / 0/ /0/0/ / / / 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ
يَا سَاقِيَّيْ أَخْمَرُ فِي كُؤُوسِكَمَا	أَمْ فِي كُؤُوسِكَمَا هُمَّ وَتَسْهِيْدُ
0// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ
أَصْخَرَةُ أَنَا مَا لِي لَا تُحَرِّكُنِي	هَذَا الْمُدَامُ وَلَا هَذَا الْأَغَارِيدُ

0 /0/ 0// 0// 0// / 0//0 //	0// / 0/ /0/ 0/ 0/ // 0//0//
مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ
وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ	إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً
0/0/ 0//0/0/ 0/ // 0/ /0//	0/ // 0// 0/ 0/ 0// / 0// 0//
مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ
أَنْيَ بِمَا أَنَا شَاكٍ مِنْهُ مَحْسُودُ	مَاذَا لَقِيتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ
0/0/ 0//0/0/ 0/0// 0// 0//	0 /// 0// 0/0/ 0/ // 0//0/0/
مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ	مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ
أَنَا الْغَنِيُّ وَأَمْوَالِي الْمَوَاعِيدُ	أَمْسَيْتُ أَرْوَحَ مُثْرٍ خَازِنًا وَيَدًا
0/0/ 0//0/0/ 0/0/ // 0//0//	0/ // 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ	مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ
عَنِ الْقَرَى وَعَنِ التَّرْحَالِ مَحْدُودُ	إِنِّي نَزَلْتُ بِكَذَابِينَ ضَيِّفُهُمْ
0/0/ 0/ /0/ / 0/ // 0/ /0/ /	0/// 0/ 0/0/ / 0/ / / 0/ /0/ /
مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ
مَنْ اللِّسَانِ فَلَا كَانُوا وَلَا الْجُودُ	جُودُ الرِّجَالِ مِنَ الْأَيْدِي وَجُودُهُمْ
0 /0/ 0/ /0/ 0/ 0/ // 0/ /0//	0/// 0/ /0/0/ 0/ / / 0/ / 0/0 /
مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ	مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ
إِلَّا وَفِي يَدِهِ مِنْ نَتَتْهَا عُودُ	مَا يَقْبِضُ الْمَوْتَ نَفْسًا مِنْ نَفْسِهِمْ
0/0 / 0/ /0/ 0/0// 0/ /0/ /	0// /0/ /0/0 / 0/ /0/ 0/ / 0/0/
مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ	مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ

أَكْلَمَا اغْتَالَ عَبْدُ السُّوءِ سَيِّدَهُ	أَوْ خَانَهُ فَلَهُ فِي مَصْرَ تَمْهِيدُ
0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0/ /	0/ 0/ 0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0/ /
مُتَفَعِّلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُ / فَعِلُنْ
صَارَ الْخَصِي إِمَامَ الْآبِقَيْنِ بِهَا	فَالْحُرُّ مُسْتَعْبِدٌ وَالْعَبْدُ مَعْبُودٌ
0/ / / 0/ / / 0/ / / 0/ / / 0/ / /	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَعْلُنْ / فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ
نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصْرٍ عَنِ ثَعَالِبِهَا	فَقَدْ بَشِمْنَ وَمَا تَقْنَى الْعَنَاقِيدُ
0/ / / 0// 0// 0/ / 0/ / 0// 0/0/	0/0/ 0/ / 0/0/0/ 0/ / / 0/ / 0//
مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ
الْعَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بِأَخٍ	لَوْ أَنَّهُ فِي ثِيَابِ الْحُرِّ مَوْلُودُ
0/ / / 0/ / 0/0/ 0/ / / 0/ / 0//0/0/	0/0/ 0/0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ
لَا تَشْتَرِ الْعَبْدَ إِلَّا وَالْعَصَا مَعَهُ	إِنَّ الْعَبِيدَ لِأَنْجَاسٍ مَنَاقِيدُ
0/ // 0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0//0/0/	0/0/ / 0/ / 0/0/ 0/ / / 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ
مَا كُنْتُ أَحْسَبُنِي أَحْيَا إِلَى زَمَنٍ	يُسَيِّءُ بِي فِيهِ عَبْدٌ وَهُوَ مَحْمُودُ
0/ // 0/ / 0/0/ 0/ // 0/ / 0//0/0/	0/0/ 0//0/ 0/ 0//0/ 0//0//
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ
وَلَا تَوَهَّمْتُ أَنَّ النَّاسَ قَدْ فُقِدُوا	وَأَنَّ مِثْلَ أَبِي الْبَيْضَاءِ مَوْجُودُ
0/ //0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0/ / 0//0/ /	0/0/ 0/ / 0/0/ 0/ / / 0/ / 0/ /
مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

تَطِيعُهُ ذِي الْعَضَارِيطِ الرَعَادِيدِ	وَأَنَّ ذَا الْأَسْوَدَ الْمَثْقُوبَ مَشْفَرُهُ
0/ 0/ 0/ / 0/0/ 0/ /0/ //0//	0// / 0/ /0/0/ 0/ /0/ 0 / /0 //
مُتَفَعِّلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ
لِكِي يُقَالَ عَظِيمُ الْقَدْرِ مَقْصُودُ	جَوَّعَانُ يَأْكُلُ مِنْ زَادِي وَيُمِسْكُنِي
0/ 0/ 0/ /0/0/ 0/ // 0//0//	0///0/ / 0/ 0/ 0/ // 0/ / 0/ 0/
مُتَفَعِّلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ
لِمِثْلِهَا خُلِقَ الْمَهْرِيَّةُ الْقُودُ	وَيَلْمُهَا خُطَّةً وَيَلْمُ قَابِلَهَا
0/0/ 0/ /0/ 0/ 0/ / / 0//0//	0///0/ /0/ / / 0/ /0/ 0/ /0 /0/
مُتَفَعِّلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ
إِنَّ الْمَنْيَّةَ عِنْدَ الذَّلِّ قَنِيدُ	وَعِنْدَهَا لَذَّ طَعْمِ الْمَوْتِ شَارِبُهُ
0/0/ 0/ /0/0/ 0/ // 0//0/0/	0/ / / 0/ /0/0/ 0/ /0/ 0/ /0//
مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ
أَقَوْمُهُ الْبَيْضُ أَمْ أَبَاؤُهُ الصَّيْدُ	مَنْ عَلَّمَ الْأَسْوَدَ الْمَخْصِيَّ مَكْرُمَةً
0 / 0/ 0//0/ / 0//0/ 0//0//	0/ / / 0/ / 0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مُتَفَعِّلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ
أَمْ قَدْرُهُ وَهُوَ بِالْفِلَسَيْنِ مَرْدُودُ	أَمْ أَذْنُهُ فِي يَدِ النَّخَّاسِ دَامِيَّةٌ
0/0/ 0//0/0/ 0//0/ //0/0/	0/// 0//0// 0/ /0/ //0/ 0/
مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فِعْلُنْ
فِي كُلِّ لَوْمٍ وَبَعْضِ الْعُذْرِ تَقْنِيدُ	أُولَى اللَّيْثِ كُـ وَيُفِيرُ بِمَعْدَرَةٍ
0/0/0// 0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/ / / 0/ /0/0/ 0// / 0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ		مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ
عنِ الْجَمِيلِ فَكَيْفَ الْخَصِيَّةُ السُّودُ		وَذَاكَ أَنَّ الْفَحُولَ الْبَيْضَ عَاجِزَةً
0/ 0/ 0/ /0/0 / 0/ // 0/ /0 //		0/ // / 0/ /0/0/ 0//0/ 0//0//
متفعلن / فاعلن / مُستفعلن / فعلن		مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ

بعد تقطيعنا للقصيدة تقطيعاً عروضياً، توصلنا إلى أنها تقوم على التفعيلات التالية، مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن، وهي تفعيلات البحر البسيط الذي مفتاحه: إن البسيط لديه ببسط الامل (مستفعل فاعلن مستفعلن فاعلن 2×). ⁽¹⁾ وقد طرأت عليه بعض التغيرات من زحافات وعلل)، سوف نورد التغيرات التي حدثت في هذا البحر بصورها بسبب دخول الزحاف أو العلة عليها:

الزحاف الذي يدخل على البحر هو:

الخبين ويدخل على فاعل وتصبح فيه (فاعلن) أي بعدما كانت تفعيلة مكونة من سبب خفيف ووتد مجموع تصبح فاصلة صغرى، ويدخل الخبن أيضاً على (مستفعلن) فتحذف السين من وتدين مجموعين وبعبارة أخرى يتحول رمزها من (0//0/0/) مستفعلن إلى (0//0//) متفعلن.

العلة التي دخلت على البحر هي:

1- القطع : دخل على التفعيلة (فاعلن) فأصبحت (فعلن) أي حذف الساكن من الوتد المجموع وسكن الحرف الأول منه (فاعلن)، فبعدها كانت فاعلن (0//0/) أصبحت فعلن أي (0/0/).

(1) مصطفى حركات، أوزان الشعر العروض، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص 51.

باعتبار "أن الزحفات والعلل هي محاولة من العروضيين استيعاب الواقع الشعري"⁽¹⁾

هذه إذن صور بحر البسيط وهي كما هو ملاحظ تختلف عن بعضها البعض، مما يجعل كل صورة منها بمثابة بحر لوحدها وهو ما يبين أن هذا البحر ممتلئ بالغنائية.

القافية:

إذا كان الشاعر محتاجا إلى أداة تعيد الإيقاع الأصلي للوزن فإن تلك الأداة هي القافية وهي إلى جانب وظيفتها الإيقاعية لها قيمة موسيقية خاصة، لأنها غالبا ما تشتمل على حرف مد أو أكثر، وهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد⁽²⁾، ولكن "حازم القرطاجني" يرى أن القافية يستحسن أن تكون، مستقلة منفصلة غير مفتقرة إلى ما بعدها، ولا مفتقرة ما بعدها إليها⁽³⁾. نجد أن مفهوم القافية يختلف باختلاف العلماء الذين عرفوها، لكن أشهر التعريفات ثلاثة: (4)

1. أن القافية عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحرف المتحرك، ومع المتحرك الذين قبل الساكن الأول وهو تعريف الخليل.
2. أنها آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفوا الكلام، أي تجرد في آخره وهذا تعريف الأخفش.
3. أنها هي حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر ولا بد من تكريره فيكون في كل بيت وهو تعريف ابن عبد ربه.

(1) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص 68.

(2) أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في التراث النقدي عند العرب)، دار الحوار سوربة، ط1، 2009، ص 16.

(3) المرجع نفسه، ص 156.

(4) شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غربي القاهرة، ص 276

ومن بين هذه التعريفات نجد أن التعريف الأول هو الذي نال خطوة لدى العروضيين ودارسي موسيقى الشعر، يليه الثاني أما الثالث فتعريف لأحد أحرف القافية وهو الروي، وليس تعريف القافية عند الجمهور.

عِيدُ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ

0 / 0 /

القافية

أَمَّا الْأَحْبَةُ فَالْيَدَاءُ دُونَهُمْ فَلَيْتَ دُونَكَ يَدَاءٌ دُونَهَا يَدُ

0 / 0 /

القافية

لَوْلَا الْعُلَى لَمْ تُجِبْنِي مَا أَجُوبُ بِهَا وَجَنَاءَ حَرْفٍ وَلَا جَرْدَاءُ قِيدُودُ

0 / 0 /

القافية

مَا كُنْتُ أَحْسَبُنِي أَحْيَا إِلَى زَمَنِ يُسَيِّئُ بِي فِيهِ عَبْدٌ وَهُوَ مَحْمُودُ

0 / 0 /

القافية

وَذَاكَ أَنَّ الْفُحُولَ الْبَيْضَ عَاجِزَةً عَنِ الْجَمِيلِ فَكَيْفَ الْخِصْيَةِ السُّودُ

0 / 0 /

القافية

ففي قول المتنبي في الأمثلة السابقة نجد ان القافية في البيت الأول (ديد) أما في البيت الذي يليه (بيد) وبهذا قد تكون القافية كلمة أو جزء كلمة وقد تكون كلمتين وعلى حسب ما يقع بين ساكني القافية من متحركات يكون اللقب الذي يطلقه العروضيون عليها ولذا كانت ألقاب القافية على الوجه الآتي: (1)

1. المترادف: هي كل قافية اجتمع ساكنها
2. المتواتر: كل قافية بين ساكنيها متحرك
3. المتدارك: وهي القافية التي بين ساكنيها متحركان
4. المتركب: كل قافية توالى ثلاثة متحركات بين ساكنيها
5. المتكاوس: كل قافية توالى فيها أربعة متحركات بين ساكنيها.

وتنقسم القافية أيضا على حسب حركة حرف الروي أو سكونه إلى قسمين: (2)

- أ. مقيدة: وهي ما كان رويها ساكنا
- ب. مطلقة: وهي ما كان رويها متحرك

أحرف القافية:

وتتمثل هذه الأحرف في: الروي، الوصل الخروج، الردف، التأسيس، النحيل.

أولا : الروي

هو الحرف الذي يبنى عليه القصيدة ويتكرر في جميع أبياتها وإلى أن هذا الحرف تنسب، (3) فيقال دالية المتنبي، بعنوان " لا تشتر العبد" والتي يقول في مطلعها :

(1) شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص 280.

(2) المرجع نفسه، ص 281.

(3) المرجع نفسه، ص 283.

عِيدُ بَأَيِّ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ⁽¹⁾

دُ ← حرف الروي

ثانيا : الوصل

هو حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروي، أو هاء تلبي حرف الروي والاقتصار على ذلك بالنظر إلى الكثير، وإلا فقد يكون الوصل غير ذلك كالف الضمير وواوه المضموم ما قبلها وبائه المكسور ما قبلها، نحو: ضربا، وضربوا، واضربي، وغلامي".⁽²⁾

(1) الشيخ ناصف اليازجي، العرف المتبني، ص 396.

(2) شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص 291.

المبحث الثاني

البناء الصرفي

1. بنية الأفعال الماضية.
2. بنية الأفعال المضارعة.
3. بنية المشتقات.

توطئة:

تقضي دراسة نص من النصوص التدرج من مستوى لغوي إلى آخر، فبعد دراسة الصوت الذي يعد نواة الكلمة، يأتي البحث في الكلمة التي هي نواة الجملة أو التركيب، ومن هنا تأتي أهمية المستوى الصرفي الذي يبحث في بنية الكلمة، فالصيغة الصرفية لكلمة ما تعني "الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة والبناء الذي جمعت فيه أو القالب الذي صبت فيه هذه الحروف، وهو الذي يعطي للكلمة صورتها وشكلها، ويجعل لها جرساً معيناً".⁽¹⁾

دراسة الصيغة إذن هي كشف لما تتطوي عليه من دلالات، وما تأدية من وظائف فنية تتمُّ عنها نغمتها الموسيقية المسموعة، وتناظرها التزييني مكتوبة.

وفي هذا المبحث سنتناول بنية الأفعال الماضية والمضارعة ودلالة كل بنية وكذلك بنية الأسماء، لاسيما المشتقات منها، فهي ذات حضور ملفت في قصيدتنا هذه، وسأستعين في كل ذلك بالمنهج الإحصائي لأنه يعطي موضوعية للأحكام التي يخلص إليها البحث.

لقد طفت على سطح النص عدة صيغ لفتت إليها الانتباه كثرتها وتنوعها وانسجامها مختلفة وتجاورها مؤتلفة، يكمل بعضها بعضاً، وتخدم جميعها النص غير مقصراً ولا متكلفة ونورد هذه الصيغ في جداول تبينها.

(1) محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط2، 1964، ص112.

1- الإمتداد الزمني:

تنوعت الأفعال الواردة في القصيدة من حيث أزمانها، وقد امتدت من الماضي إلى المضارع لكنها لم تقف ولا مرة على عتبة الأمر.

القصيدة إذن يتجاوزها الماضي الأنيق والحاضر العبوس والجدول الآتي يبين الأفعال وأزمانها وترددها:

الفعل الماضي	الفعل المضارع
عدت	تجب
مضى	أجوب
أردت	يترك
لقيت	نتيمه
نزلت	تحركني
اغتيال	يقبض
خان	تشتر
نامت	أحسبني
توهمت	تطبيعه
علم	يأكل

جدول رقم: 03

إن هذا التقسيم يضل تقسيما نسبيا، ذلك أن بعض الأفعال المضارعة قد انتقلت إلى الزمن الماضي بسبب دخول بعض العوامل النحوية التي تفيد القلب، فهذه الأفعال قد انقلبت للتعبير عن الماضي، لانقلاب المتبني أيضا فهو يحن إلى الماضي، وهذا ما يفسر سيطرة الفعل الماضي على القصيدة بل طغيانه الذي يلفت الانتباه، وقد نحسب أن القصيدة كلها إنما جاءت لتعبر عن الماضي التي تتجسد فيه هذه الأفعال: عدت، مضى، أردت، أمسيت، نزلت، خان، علم. فحتى الأفعال المضارعة تفقد وجودها لتزوب في الماضي من هذا يمكن القول إن

الجملة لدى المتنبي تمتد امتدادا تراجيعيا فعوض أن ينتقل من الماضي إلى الحاضر، عكس اتجاهها.

المتنبي استدبر المستقبل وجعل الماضي قبلته، لقد تغير مجرى الزمن عنده، إذ مستقبله هو الماضي، وهذا يؤكد أن الشاعر في حالة الحزن والحنين والبؤس واليأس.

2- أبنية الأفعال الماضية: (1)

الفعل الماضي	أصله	الصيغة	عدد الأفعال الماضية	نوعه
عدت	عاد	فَعَلْتُ	10 أفعال ماضية	ثلاثي مجرد
أردت	أراد			رباعي مجرد
لقيت	لقي			ثلاثي مجرد
أمسيت	مضى			ثلاثي مجرد
نزلت	نزل			ثلاثي مجرد
اغتال	اغتال	افْتَعَلَ		ثلاثي مزيد بحرفين
علّم	علّم	فَعَّلَ		ثلاثي مزيد بحرف (مزيد بالتضعيف)
خان	خان	فَعَلَ		ثلاثي مجرد
نامت	نام	فَعَلَ		ثلاثي مجرد
توهمت	توهم	تَفَعَّلَ		ثلاثي مزيد بحرف التاء والتضعيف

جدول رقم: 04

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب، 396، 400.

نوع الفعل	عدده	النسبة المئوية
الثلاثي المجرد	06	60 %
الرباعي المجرد	01	10 %
الثلاثي المزيد بحرف	01	10 %
الثلاثي المزيد بحرفين	02	20 %

نلاحظ من خلا هذا الجدول تنوع الافعال الماضية، وتباينت في الكثافة، فنجد ان صيغة (فعل) التي جاءت للثلاثي المجرد اكثر حضورا في القصيدة، كما دلت هذه الصيغة على معنى الفاعلية، في حين جاءت صيغ (افتعل، وتفعّل، وأفعل، وفعل) الدالة على الثلاثي المزيد قليلة التكرار، وانت لتفقد معان كثيرة لها "المبالغة".

3- الأفعال المضارعة: (1)

الفعل المضارع	أصله	الصيغة	عدد الأفعال المضارعة	نوعه
تَجِبُّ	تَجُوبُ	تَفَعَّلُ	07 أفعال مضارعة	ثلاثي مجرد
يَلُمُّ	يَلُمُّ	يَفَعَّلُ		ثلاثي مجرد
يَتْرِكُ	يَتْرِكُ	يَفَعَّلُ		ثلاثي مجرد
يَسِيئُ	يَسِيءُ	يُفَعِّلُ		رباعي مجرد
يَقْبِضُ	يَقْبِضُ	يَفَعِّلُ		ثلاثي مجرد
تَحْرِكُنِي	يَحْرِكُ	يُفَعِّلُ		ثلاثي مزيد بالتضعيف
يَمْسِكُنِي	يَمْسِكُ	يُفَعِّلُ		رباعي مجرد

جدول رقم : 05

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب، 396-400.

النسبة المئوية	عدده	نوع الفعل
57.14	04	ثلاثي مجرد
28.58	02	رباعي مجرد
14.28	01	ثلاثي مزيد بالتضعيف

من خلال ما يوضحه الجدول نجد أن الأفعال المضارعة جاءت في صيغ متنوعة منها صيغة تفاعل ويفعل اللتان أستعملتا للدلالة عن أحوال خاصة بغض النظر عن دلالتها الزمنية، وجيئتا لبيان حدث تم وقوعه في زمن التكلم واستمر واقعا وفيما يخص الصيغ الباقية كصيغة تفاعلني، يفعلها يفعلني كلها جاءت لدلالة على التواصل والارتباط بالآخرين وبالطبيعة.

أبنية المشتقات: (1)

الوزن	أصلها	صيغ المبالغة	الوزن	أصله	اسم المفعول	الوزن	أصله	اسم الفاعل
فعالين	كَذَّبَ	كذابين	مفعول	فَقَدَ	مفقود	فاعلة	صَفَا	صافية
فعال	نَخَسَ	النحاس	مفعول	حَسَدَ	محسود	فاعل	شكا	شاك
			مفعول	حَدَّ	محدود	مفعول	أثرى	مثر
			مستفعل	اسْتَعْبَدَ	مستعبد	فاعل	خزن	خازناً
			مفعول	عَبَدَ	معبود	فاعلين	ألق	الأيفين
			مفعول	وَلَدَ	مولود	فاعل	صلح	صالح
			مفعول	حَمَدَ	محمود	ففاعله	قبل	قابلها
			المفعول	تَقَبَّ	المنقوب	فاعله	شرب	شاربها
			مفعول	رَدَّ	مردود	فاعلة	دمى	دامية
			مفاعيل	نَكَدَ	مناكيد	فاعلة	عجز	عاجزة
						فاعل	سقى	ساقى
الوزن	أصلها	إسم الآلة	الوزن	أصله	اسم تفضيل	الوزن	أصله	صفة مشبهة
مفعلة	شَفَّرَ	مشفره (مشفر)	أفعل	طيب	أطيب	فعل	غني	الغني
الوزن	أصلها	اسم الزمان	أفعل	راح	أروح	فُعْلٌ	حرر	حر
مفاعيل	موعد	مواعيد	أفعل	أولي	أولى	فَعْلَان	جاع	جوعان
						فَعِيل	جمل	الجميل
						فَعِيل	أحب	حبيب
						فَعِيل	عظم	عظيم

جدول رقم : 06

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب، 396-400.

من خلال ما ورد في الجدول المبين أعلاه نجد أن اسم الفاعل يتكرر بشكل متواتر وكثيف فهو يدل على الحدث والحدوث والتجدد لا يصل إلى درجة الفعل، فاسم الفاعل من مثل شاكٍ -مثرٍ - صالح - قابل - عاجز - ساقٍ - شارب... الخ⁽¹⁾ يزول عن صاحبه بزوال ما وصف به من الشكوى - الإثراء - الصلاح - القبول - العجز - الشرب"، يختص اسم الفاعل من بين المشتقات في انه يدل على من قام بالفعل على وجه الاستمرار والتجديد فالوصف قائم على الحدوث في الحال والاستمرار باستمرار حال الموصوف إلى أن يتحول إلى وصف آخر.

كما أن ورود صفة المشبهة بدرجة لا بئس فيها قد عزز في الوصف لأن الصفة المشبهة تدل على الثبوت في صاحبها بشكل أقوى من اسم الفاعل من مثل العي - حر - جوعان - الجميل، أما فيما يخص صيغ المبالغة وردت مرتين (كذابين - النخاس) وهي الآخرة تحمل الدلالة النفسية التي حملتها الصيغ السابقة.⁽²⁾

أما اسم المفعول فهو يدل على معنى المفعولية وقد ورد بشكل كثيف وبارز وهذه الكلمات هي: مفقود - المثقوب - محسود - مولود - مردود - مناكيد - معبود - مستعيد.. الخ، وبالنسبة لاسم الآلة واسم الزمان واسم التفضيل فكان تواترهم ضئيل ولم يكن ملفت للانتباه. لا ريب إذن أن كل هذه البنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية وإنما هي بنى متصلة بنفس المبدع، ومحركة لنوازغ السامع ومشاعره، وان التنوع في الصياغة الصرفية واللغوية يظل دلا على طبيعة الحزن والقهر والبغظ الذي يعيشه الشاعر، فهي تنتقل من صيغة إلى أخرى تلتمس السكن والطمأنينة، فكأنها لا تجدها، فتكرر حيناً وتنوع أحياناً، وفي هذا كله خدمة للنص.

ولعلنا بدراستنا قد كشفنا عن بعض الجوانب الخفية في قصيدة "لا تشتتر العبد" وسنحاول أن نكشف عن جوانب أخرى من خلال بعض الملامح الأسلوبية المنتثرة هنا وهناك.

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب، 396 - 400.

(2) المرجع نفسه، ص 396 - 400.

الفصل الثاني

التركيب والدلالة

في القصيدة

البيع والاد

البي والزكبي

توطئة:

إن الدراسة التركيبية للخطاب الشعري تفضي إلى تفجير هياكله اللغوية وتقصي معانيه الطريفة الموحية، وقد اهتمنا في هذا التوجه المنهجي بدراسة الجملة، لأنها الوحدة اللغوية الرئيسية في عملية التواصل، وعلى الرغم من تعدد الدراسات اللسانية المعقدة، لم تحظ بتعريف شامل، يضبط أصولها، وحدودها، ومرد ذلك إلى أنها ذات أبعاد صوتية وتركيبية، ونفسية واجتماعية وفلسفية. (1)

لا تسمى القصيدة الشعرية قصيدة، إلا بعد تنظيمها ووضع تلك الأفكار العائمة في صياغة شعرية تركيبية متوقفة على إبداع الشاعر وقدرته المميزة، وعن طريق الصياغة التركيبية نستطيع الكشف عن التناسق والترتيب الحاصل بين أبيات القصيدة، إلا أن الشيء الذي يجب ذكره، هو أن الأسلوب المتبع في نص ما وهو الذي يشمل التجربة الأدبية بكل أبعادها وخصائصها. (2)

ارتأينا في هذه الدراسة الكشف عن مكونات الجملة المختلفة إذ بها يتم التواصل والتفاهم، وليس هناك خطاب بما دون الجملة". (3)

غير أننا لا نريد من خلال هذه الومضة أن ندرس جمل المتنبّي من كافة جوانبها، بل سنركز على بعض الجوانب التي أفصحت عن ذاتها، إذ شكلت سمة أسلوبية مميزة القصيدة نفسها تحدد طريقنا إليها.

(1) محمد كواكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية، ص 123.

(2) سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة، ط1، دار عياد للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص 79.

(3) أحمد شامية: في اللغة دار البلاغة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص 36.

الجملة:

تقضي دراسة الجملة من الباحث أن يقوم بتصنيفها والكشف عن كيفية بناءها وإظهار الوسائل التي تجمع عناصر هذا البناء وبيان وظيفة كل عنصر من أجزائها التركيبية اللغوية التي تتعلق بكل وظيفة منها، وبعد ذلك تحديد النمط التركيبي الذي يندرج تحته كل نوع من أنواع الجملة. (1)

تعريف الجملة:

أ. لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور (ت 711هـ) مادة "جمل" ما يلي :
(الجملة واحدة الجمل والجملة جماعة الشيء بكامله من حساب وغيره، يقال: أجملت له الحساب إذا رددته إلى الجملة وفي حديث القدر كتاب فيه أسماء أهل الجنة والنار أجمل على آخرهم، فلا يزداد فيهم ولا ينقص، وأجملت الحساب إذا أجمعت آحاده وكملت أفراده، أي حصلوا واجمعوا، فلا يزداد فيهم ولا ينقص). (2)

فمعنى الجملة لغة في كل ما ورد لا تخرج عن كونها تدل على جمع الأشياء عن تفرقة وإنها جماعة كل شيء، أشياء مادية أو عناصر نحوية صرفية أو صوتية أو غيرها... (3)

ب. اصطلاحاً: لفظ "الجملة" واسع الانتشار من حيث تردده على السنة الدارسين ولكنه في الواقع العلمي لم يرد في الدراسات المتقدمة، ممثلة في كتاب سيبويه (ت 180هـ) اعتبار أنه يمثل أول مؤلف نحوي مكتمل وصل إلينا يقول سيبويه، " وليس شيء

(1) ينظر: محمد عبد اللطيف حماسة، بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2003، ص

19.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (جمل)، 462/1.

(3) ينظر بلقاسم دفة، في النحو العربي رؤية علمية في المنهج، ص 14.

يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها، وما يجوز في الشعر أكثر من أن ذكره له وهنا لأن هذا موضع جمل".⁽¹⁾

وورد في "مغنى اللبيب" لابن هشام (ت 76هـ) قوله: "والجملة عبارة عن الفعل وفاعله كقام زيد والمبتدأ والخبر (زيد قائم، وما كان بمنزلة احدهما نحو "ضرب اللص" وأقائم الزيدان"، وكان زيد قائم، وظننته قائماً، ثم بينه إلى أن الجملة غير الكلام كما يتوهم ذلك بعض الناس ستشروط كذلك عنصر الإفادة في الكلام".⁽²⁾

الجملة الخبرية:

هي تركيب إسنادي يمكن وصف مضمونه بالصدق أو بالكذب⁽³⁾، وهي تقابل الجملة الإنشائية التي لا يصح وصف مضمونها لا بالصدق ولا بالكذب⁽⁴⁾.

ولعل العقبة التي تعترض سبيل دارس الجملة في أي نص من النصوص هي تعيين حدودها أين تبدأ وأين تنتهي؟ وقد رأينا أن نظرة النحاة إلى الجملة ارتكزت على عنصر الإسناد أما ما عداها فهو فضلة، إلا أنه ما من عنصر إلا وله أهمية في عملية التبليغ والتوصل. الجملة الخبرية تدرج ضمن ثلاثة أنواع: المشتبه، والمنفية، والمؤكد.

أولاً: الجملة المثبتة: يقصد بالجملة الخبرية المثبتة "تلك الجملة المعرّاة من أدوات النفي، والتوكيد لأنه لا تكاد تخلو جملة من اللغة العربية من أن تتقدمها أداة فيما عدا جملتي الإثبات، والأمر بالصيغة وبعض الجمل الإفصاحية"⁽⁵⁾.

(1) بلقاسم دفة، في النحو العربي رؤية علمية في المنهج، ص 16.

(2) المرجع نفسه، ص 43

(3) أحمد شامية: في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص 36.

(4) زين كامل الخويستي، الجملة الفعلية، ج1، دار النشر شباب الجامعة، الإسكندرية، 1982، ص6.

(5) المرجع نفسه، ص 9.

وسنقسم الجملة المثبتة إلى اسمية وفعلية.

أ. **الجملة الفعلية:** هي تركيب إسنادي صدره فعل تام يسند إلى فاعل أو نائب فاعل إسناداً حقيقياً أو مجازياً. (1)

1. **الجملة الفعلية البسيطة:** هي الجملة الفعلية التي تضمنت عملية إسناد واحدة. (2) وقد تكون من المتممات مكثفية بركني الإسناد (الفعل والفاعل أو نائب الفاعل)، وقد تكون موسعة حيث يضاف إلى ركني الإسناد عنصر أو أكثر (3). وقد وظفت الجملة الفعلية البسيطة في قصيدة المتنبي لا تشتر العبد مرات عدة وجاءت موزعة على الأنماط متعددة

الجملة الفعلية البسيطة:

النمط الأول : فعل + فاعل

وقد تشكل هذا النمط في القصيدة في صور عدة نأخذ صورة أو صورتين على سبيل التمثيل:

وردت الجملة الفعلية (عدت) في البيت الأول:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ

هـ الجملة الفعلية عدت تتكون من الفعل الماضي (عاد) + الفاعل المتمثل في ضمير المتكلم (التاء).

كما وردت الجملة الفعلية (نامت نواطير) في البيت السادس عشر:

نَامَتِ نَوَاطِيرُ مِصْرٍ عَنْ ثَعَالِبِهَا فَقَدْ بَشِمْنَ وَمَا تَفَنَّى الْعَنَاقِيدُ

تكونت هذه الجملة من الفعل المضارع (نام) والفاعل (نواطير) التي وردت اسماً صريحاً.

(1) زين كامل الخويستي، الجملة الفعلية، ص 12-13.

(2) تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، ط1، ص 120.

(3) نجاه عبد العظيم الكوفي، بنية الأفعال دراسة لغوية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، جامعة عين شمس، 1989، ص 31.

أما فيما يخص النمط الثاني:

فعل + فاعل (أو نائب الفاعل) + مفعول به.

ورد هذا النمط من الجمل في البيت الخامس في قول الشاعر:

لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبِدِي شَيْئًا تَتَيَّمُهُ عَيْنٌ وَلَا جِيدٌ

كما جاءت الجملة الفعلية هنا مكونة من الفعل (يترك)، والفاعل (الدهر)، والمفعول به (شيئاً).

كما ورد مثل هذا النوع في البيت التاسع في قول الشاعر:

مَاذَا لَقِيتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ أَنِّي بِمَا أَنَا شَاكٍ مِنْهُ مَحْسُودٌ

كان الفعل في هذه الجملة (لقي) والفاعل ضميراً متصلاً تمثل في (التاء) أما المفعول به فجاء مقدماً على الفعل والفاعل معاً "ماذا".

كما ورد مثل هذا النمط في البيت (23) الثالث والعشرين:

وَيَلْمُهَا خُطَّةً وَيَلْمُ قَابِلَهَا لِمِثْلِهَا خُلِقَ الْمَهْرِيَّةُ الْقُودُ

جاء الفعل هنا مبنيًا للمجهول (خُلِقَ)، وكان نائب الفاعل اسماً صريحاً (المهرية)

2. الجملة الفعلية المركبة:

هي الجملة الفعلية التي تتضمن عمليات إسنادية عديدة في مستوى سياق النحوي المفيد لعملية الإخبار،⁽¹⁾ وتصاغ الجملة المركبة Complex sentence من جملتين بسيطتين، وقد تصاغ من أكثر من جملتين.⁽²⁾

وقد وظفت الجملة الفعلية المركبة في قصيدة "لا تشتري العبد" للمتنبى مرة واحدة، وتجسد هذا النوع من الجمل في الجملة الشرطية ونمثل لها من القصيدة بقول الشاعر في البيت الثامن:

إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ

جاءت الجملة الفعلية المركبة هنا مكونة من جملة الشرط، (أردت كميته اللون صافية)، وجملة جواب الشرط (وجدتها وحبيب النفس مفقود).

3. الجملة المنفية:

يمكن أن نحكم على القصيدة أنها وثيقة أو خبر ينقل منذ البداية، ذلك لأن الجمل المثبة سيطرت على النص سيطرة لم تكد تترك للنفي مجالا إلا قليلا وقد ورد النفي في صور متعددة منها: قول الشاعر في هاته المواضع:

- "لم تجب بي": جملة منفية ← ورد الفاعل مؤخرا وهو (وجناء حرف)
- "ولا جرداء قيدود": جملة منفية. ← وقع حذف في هذه الجملة (تجوب بي) وهو المحذوف
- "لم يترك الدهر من قلبي": جملة منفية.
- "ولا كبدي": جملة منفية. ← وقع فيها حذف وتقدير المحذوف هو (يترك الدهر)
- "ولا جيد": جملة منفية. ← هي الأخرى وقع فيها حذف تقديره (يترك الدهر)

(1) ينظر: عبد اللطيف حماسة، الجملة العربية، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، 2003، ص 24.

(2) المرجع نفسه، ص 26.

- "لا تحركني": جملة منفية.
- "لا هذي الأغاريد": جملة منفية. ← تقدير المحذوف (تحركني)
- "لا كانوا": جملة منفية. ← تقدير المحذوف (الرجال)
- "ولا الجود": جملة منفية. ← تقدير المحذوف (كان)
- "مايقبض": جملة منفية.
- "ما تقنى": جملة منفية.
- "لا توهمت": جملة منفية.
- "ليس لحر صالح بأخ": جملة منفية. (1)

ب - الجملة الاسمية:

الجملة الاسمية هي الجملة المصدرة باسم. «هي تركيب إسنادي يتكون من مبتدأ تسند إليه الكلمة، أو أكثر، تعرف نحويًا بالخبر الذي يتم به الفائدة فيحسن السكوت» (2)

"وقد تدخل عليها أو تضاف إليها وحدات نحوية، فتقيد معناها أو زمنها. ومن أهمها الأفعال الناسخة (كان وأخواتها) التي تدخل عليها لتقييد الزمن فيها ذلك ان الجملة الاسمية خالية من الزمن فإذا أريد إدخال معنى الزمن أدخلت عليها كان أو إحدى أخواتها لأداء تلك المهمة". (3)

ونأخذ عدة أمثلة من القصيدة لإيضاح ما ورد أعلاه:

- "عيد بأية حال": جملة اسمية غرضها الاستفهام
- "بما مضى أم لأمر فيك تجديد": جملة اسمية موصولة.
- "لولا العلى لم تجب": جملة اسمية غرضها التعضيض وهي جملة منسوخة .

(1) ناصف اليازجي، العرف الطيب، ص 396-400.

(2) فاضل صالح السامورائي، الجملة العربية تأليفاً وأقساماً، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص158.

(3) محمد أحمد نحلة، مدخل الى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988، ص 24.

- "وجناء حرف ولا جرداء قنديد" جملة اسمية
- "كان أطيب من سيفي معانقة": جملة اسمية منسوخة بكان
- "لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شيئاً": جملة اسمية منسوخة بلم
- "يا ساقبي": جملة اسمية تفيد النداء
- "أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيّد": جملة اسمية تفيد الاستفهام
- "إذا أردت كميت اللون صافية": جملة اسمية تفيد الشرط
- "ماذا لقيت من الدنيا": جملة اسمية تفيد الاستفهام
- "أنا الغني وأموالي المواعيد": جملة اسمية
- "إني نزلت بكذابين ضيفهم": جملة منسوخة بان
- "أكلما اغتال عبد السوء سيده": جملة اسمية تفيد الاستفهام
- "الحر مستعبد": جملة اسمية
- "العبد معبود": جملة اسمية
- "إن المنية عند الذل قنديد": جملة اسمية منسوخة
- "من علم الأسود محضية مكرمة": جملة اسمية موصولة.
- "أقومه البيض أم آباؤه الصيد": جملة اسمية استفهامية.
- "وذاك أن الفحول البيض عاجزة": جملة اسمية تفيد الإشارة.
- "كيف الخصية السود": جملة اسمية تفيد الاستفهام.
- "لو أنه في ثياب الحر مولود": جملة اسمية.
- "جوعان يكل من زادي": جملة اسمية.
- "عظيم القدر مقصود": جملة اسمية تفيد مقول القول.

الجملة الإنشائية

قسيم للجملة الخبرية" فالكلام إما خبر وإما إنشاء"⁽¹⁾ وتتميز الجملة الإنشائية" بأن مضمونها لا يصح وصفه لا بالصدق ولا بالكذب لذاته ويقسم علماء المعاني الإنشاء إلى طلبي، وغير طلبي".⁽²⁾

1. **الطلبي:** "وهو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب"⁽³⁾، ويشمل مل الامر، والاستفهام والتمني والترجي والنداء والعرض والتحضيض.
2. **غير الطلبي:** مالا يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب"، أو يتغير آخر هو " ما يستدعي مطلوباً حاصلًا"،⁽⁴⁾ ومنه أفعال التعجب والمدح والذم، وصيغ العقود والقسم، ورب، وكم الخبرية ونحو ذلك.

والملاحظ أن علماء المعاني قد اهتموا بالإنشاء الطلبي أكثر من اهتمامهم بالإنشاء غير الطلبي.

وسندرس في المطلب الجملة الإنشائية الطلبية في قصيدة المتنبي لا تشتت العبد وقد وظف من أنواعها في القصيدة : النهي، والاستفهام، والنداء.

ثم ندرس الجملة الإنشائية الافصاحية التي وظف التعجب، والتحسر.

(1) تمام حسان، الخلاصة النحوي، عالم الكتب، ط1، 2000، ص 137.

(2) المرجع نفسه، ص 138.

(3) أنظر: محمود احمد نحلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988، ص24-25.

(4) المرجع نفسه، ص25.

أولاً: الجملة الطلبية:

1. جملة النهي:

النهي "هو طلب الكف على وجه الاستعلاء" وله حرف واحد "لا" الجازمة وقد وظفت جملة النهي في القصيدة في صورة واحدة جاءت على نمط واحد.

النموذج 01: أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به.

البيت: لَا تَشْتَرِ الْعَبْدَ إِلَّا وَالْعَصَا مَعَهُ إِنَّ الْعَبِيدَ لَأَنْجَاسٍ مَنَاقِيدُ⁽¹⁾

وهي الصورة الوحيدة التي ورد فيها النهي مع وروده في عنوان القصيدة "لا تشتري العبد"، ومن هنا نجد للنهي أغراض بلاغية تفهم من المقام.

النمط الثالث: تركيب استفهامي أدواته "أي".

البيت: عَيْدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عَيْدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ

دخل الاستفهام في البيت وغرضه العتاب واللوم حيث أنه يخاطب العيد فيقول: (2) بأية حال عدت غلي أ بالحال التي عهدتها من قبل أم أحدث فيك أم جديد.

النمط الرابع: تركيب استفهامي أدواته "من"

البيت: مِنْ عِلْمِ الْأَسْوَدِ الْمَخْصِي مُكْرَمَةً أَقَوْمُهُ الْبَيْضُ أَمْ أَبَاؤُهُ الصَّيْدُ⁽³⁾

دخل الاستفهام في البيت وغرضه الاستفسار عن من علم الأسود لأنه يعرف بأن العبد الأسود لا يعرف المكرم ما هي لأنه لم يرث من آبائه مكرمة ولا مجدداً.

(1) صلاح الدين حسنين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة العلاقات في النقد، دار النشر الأدبي الثقافي، جدة،

مج 10، 2001، ص 42.

(2) ناصيف اليازجي، العرف الطيب، ص 396.

(3) المرجع نفسه، ص 400

النمط الخامس: تركيب استفهامي أدواته "كيف:

البيت : وَذَٰكَ أَنَّ الْفُحُولَ الْبَيْضَ عَاجِزَةً عَنْ الْجَمِيلِ فَكَيْفَ الْخِصْيَةِ السُّودُ⁽¹⁾

وهنا جاء الاستفهام غرضه التحقير ودعابة السود، يعني بأن أهل الجميل يعجزون عن فعله فكيف يقدر عليه من ليس من أهله أي الخصية السود"

ومن دراستنا لجملة الاستفهام في القصيدة نخلص إلى ما يلي:

1. وظف الاستفهام 08 مرات:

ولم يوظف للدلالة على معناه الأصلي أي معرفة شيء مجهول وإنما دل على معاني بلاغية استفدناها من المقام، التحقير، العتاب، اللوم...

أما توظيف أدواته فيوضحه الجدول:

الأداة	العدد
الهمزة	03
أي	01
من	01
كيف	01
ماذا	01
ما	01

جدول رقم: 01

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب، ص 400.

ب/ جملة الاستفهام:

الاستفهام هو طلب الفهم أو هو طلب معرفة شيء مجهول بوساطة أداة ويتطلب مقام الاستفهام وجود⁽¹⁾.

1- المستفهم (المخاطب)

2- المستفهم منه (المخاطب)

3- المستفهم عنه (مدخول أداة الاستفهام وقد يكون مفرداً أو جملة).

4- أداة الاستفهام، وتعد القرينة اللفظية لأسلوب الاستفهام، وقد تكون محذوفة فتقدر وأدوات الاستفهام في العبية وهي: الهمزة، وهل وأم، وما، ومن وأي، وكم، وكيف، وأين، وأنى، ومتى، وأيان، وظف الاستفهام في قصيدة لا تنشر العبد للممتي سبعة مرات استعملت فيها أربعة أدوات وهي: الهمزة، من، كيف، ماذا.

النمط الأول: تركيب استفهامي أدوات الهمزة.

البيت: أَصْخَرَةَ أَنَا مَالِي لَا تَحْرُكُنِي هَذِي المرام وَلَا هَذِي الْأَغَارِيدُ⁽²⁾

دخل الاستفهام في البيت بأداة وهي الهمزة، وهنا يتساءل ويستفسر عن حاله وما آل إليه إلى درجة أنه أصبح كصخرة صماء لا يؤثر فيه شيء.

وأيضا دور الاستفهام في البيت الذي يقول فيه الشاعر.

يَا سَاقِي أَخْمُرٍ فِي كُؤُوسِكُمَا أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمْ وَتَسْهِيْدُ؟

وهنا يستفسر ويقول الساقية احمر ما تسقياني أم هو هم وسهاد يعني أن ما يشير به لا يزيده الإهمال وسهوا لأن قلبه مملوء بالهموم لا موضع للفرح والسرور فيه.

(1) تمام حسان، الخلاصة النحوية، ص 142.

(2) المرجع نفسه، ص 143.

النمط الثاني: تركيب استفهامي أدواته "ماذا".

البيت: مَاذَا لَقِيتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ أَنِّي بِمَا أَنَا شَاكٌّ مِنْهُ مَحْسُودٌ⁽¹⁾.

جاء الاستفهام في هذا البيت استفهام تعظيم فيشكو شدة ما لقيه من نوازل الدنيا وأحوالها.

ج/ جملة النداء:

النداء: "هو طلب إقبال المدعو على الداعي بحرف مخصوص وإنما يصحب في الأكثر الأمر والنهي... وقد يجيء معه الجمل الاستفهامية الخبرية"⁽²⁾.

ويتحقق النداء بجملة من الأدوات هي: يا، وأيا، وهيا وأي، والهمزة وتستعمل يا وأيا، وهيا لنداء البعيد حقيقة، امن هو في منزلته، كالنائم والساهي.

ونحن في دراستنا لهذه القصيدة نحن أن النداء قد وظف في صورتين وهما يا عيد ويا ساقيني، فالصورة الأولى وردت في البيت الأول الذي يقول فيه الشاعر:

عِيدُ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ⁽³⁾

فالجماعة: يا عيد، يا أداة النداء وعيد منادى مبني في محل نصب وغرضه التحسر⁽⁴⁾.

والصورة الثانية وردت في البيت الذي يقول فيه الشاعر:

يَا سَاقِي أَخْمُرٍ فِي كُؤُوسِكُمَا أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيدُ

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب، ص 397.

(2) المرجع نفسه، 397.

(3) المرجع نفسه، 397.

(4) تمام حسان، الخلاصة النحوية، ص 144.

فالجماعة يا ساقيني، الأداة "يا" والمنادى ساقى فهنا يقول لساقيه أخمر ما تسقياني أم هم وسهاد.

د- جملة التمني: ورد هذا النوع من الجمل الطلبية في قول الشاعر في البيت الثالث:

لولا العلى لم تجب بي ما أجوب بها وجناء حرف ولا جرداء قيدود

حيث خرج التمني عن غرضه الحقيقي إلى معنا آخر هو الحسرة حيث عبر الشاعر عن لوعته وما لاقاه من بعد الأحبة

ثانيا: الجملة الغير طلبية: ورد هذا النمط من الجمل بصورة نادرة في البيت التاسع في قول الشاعر:

ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه أني بما أنا شاك منه محسود

الجملة في إطار القصيدة تنوعت جملة المتنبي تنوعا جعل من القصيدة لوحة فنية بديعة أو قطعة موسيقية لذيدة ولعل في هذا التنوع دلالاته الخاصة، إذ يريد الشاعر إيصال رسالته من دون أن يرهق إذن المتلقي أو يتقل عليه.

ولقد تقاسم النص الجملة الفعلية والجملة الاسمية تتفاوت متمي، ذلك انه لم النص إلى 27 فعلا، وهذا رقم بسيط إذا علمنا أن عدد أبيات القصيدة هو 28 بيتا وقد يحتوي البيت الواحد على أكثر من جملتين اسميتين أحيانا، إذن فقد كانت للجملة الاسمية الصدارة، ذلك أن "الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت والاستمرار على نحو ما يسمى يقتضي الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت والاستمرار على نحو ما يسمى يقتضي الإخبار بالفعل التحديد والحدوث أنا بعد آن" (1).

(1) أحمد خليل: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت 1968، ص 182.

وهو ما يمكن استنباطه وإدراكه في قوله تعالى: ﴿مَا عِنْدَكُمْ يَنْفَدُ وَمَا عِنْدَ اللَّهِ بَاقٌ﴾⁽¹⁾ إذ نجد الاسم "باق" في مقابل الفعل ينفد.

إن سيطرة الجملة الاسمية إن دلت على الثبوت فإنما تدل على ثبات صفات الشجاعة وعزة النفس لدى الشاعر، أما الجملة الفعلية فإنما تدل على تجدد الحزن والقهر للحالة الذي وفيه، ولنضرب مثلاً لهذا: عدت، مضى، تجب، يترك، تحركني، وجدتها، نزلت يقبض، اغتال، تنتشر، توهمت، يمسكني، وهذه الجمل الفعلية تمثل الأسى المتجدد⁽²⁾.

أما الجمل الاسمية الدالة على ثبات الصفات في الموصوف فنذكر منها، عيد بأي حال أما الأحبة فالبيداء، لولا العلى وكان أطيب من سقي وجناء حرف ولا رداء هذي المدام ولا هذي الأغاريد، عن الفترة وعن الترحال، العبد ليس لحر صالح، جود الرجال من الأبدى، أن ذا الأسود المتقوب، أن مثل أبي البيضاء...

أولى اللئام كوايفير بمعذرة أنمنية عند الذل فنديد، بهذا تتكامل دلالة الجملة الاسمية مع دلالة الجملة الفعلية لتشكل لنا دلالة عامة يصنعها الهجاء⁽³⁾.

(1) سورة النحل: من الآية 96.

(2) ناصيف اليازجي، العرف الطيب، ص 394، 400.

(3) المرجع السابق، ص 396 - 400.

البحث الثاني :

دلالة الفصيرة

توطئة:

إذا كان المستوى الدلالي يعنى بقضايا الجملة، وما يطرأ عليها من عدول فإن المستوى الدلالي يدرس المعجم الذي استخدمه ذلك التركيب من أجل الكشف عن أبعاده المقصودة والمقترضة. فالأول كالمصباح، والثاني هو الأشياء التي قد تقع فيها شعاعه

يستعين الشاعر بالصور الفنية لي شحن خطاباته الشعرية بطاقة أسلوبية وجمالية تؤثر في القارئ، فنجعله يلجأ إلى سبل عدة للنفاذ إلى عالم تلك الخطابات المليئة بالأسرار، وهاهي الأسلوبية احد هذه المناهج والسبيل يستعين بها لتكون نبراسا في رحلة البحث ولكن قبل الغوص في عوالم الخطاب الشعري الذي بين أيدينا نود أن نضع خطوطا تحت بعض المفاهيم والمصطلحات كالاستعارة والكناية والمجاز.

أولاً: التصور الفني

الصورة الفنية هي مكون شعري يبني به عالم التخيل "وتنتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال" وهذا ما دفع شليجل بأن نعتبر "الشعر تفكير بالصورة"⁽¹⁾

وقد طرح البلاغين انواعاً من الصورة الفنية تمثلت في الاستعارة، الكناية والمجاز تتصدر الاستعارة بشكل كبير بنية الكلام، إذا أنها ستكون أول ماستار صده من خلال مقاربتنا هذه

1: الاستعارة

"تعد الاستعارة أداة التعبير ومصدر للترادف وتعدد المعنى، وممتنفساً للعواطف والمشاعر"⁽²⁾ ويعرفها الجرجاني: هي "ضرب من التشبيه ونمط التمثيل" وكما يرى أحمد محمد ويس "بأنها الاستعارة هي إعمار الانزياح الدلالي"⁽³⁾

تجئ الاستعارة في النص بشكل عفوي، بعيدة عن التصنع بسحبها الخيال الخصب في لحظات الجيشان الفكري لتصب في قوالب فنية غالية في الجمال .

ويقال بأنها ليس التعبير الاستعارة في حقيقة الأمر، عملية آلية يتم اكتسابها بمراعاة مجموعة من القواعد والقوانين وإنما هي عملية فنية في المقام الأول. وسنكتفي بذكر نوعين: الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية.

ففي الاستعارة التصريحية: يصرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه

(1) ينظر عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، مؤسسة الثقافة الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية مصر، 2007، ص 101.

(2) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981، ص 350.

(3) ينظر: صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، د ط، الجزائر، 2004، ص 49.

استعارة مكنية وهي التي حذف فيها المشبه به (الركن الثاني) وبقيت صفة من صفاته ترمز إليه⁽¹⁾

ويعد استعراضنا لمجمل هذه المفاهيم نورد نماذج عنها وهي كالآتي:

تتجلى الاستعارة في قول الشاعر "عدت يا عيد" هي استعارة مكنية، شبه العيد وهو غير محسوس بالمحسوس وهو الكائن الذي يغدو ويروح وبذلك نجده قد حذف المشبه به وأبقى على المشبه وعلى صفة من صفاته.

وأيضاً وردت استعارة مكنية أخرى في قول الشاعر "دونك بيداء دونها بيد"⁽²⁾ بالإضافة إلى استعارة مكنية أخرى في قوله "كان أطيب من سيفي معانقة" فيشبهه السيف بكائن حي وحذف المشبه به مبقياً على صفة من صفاته وهي المعانقة وبنفس الصورة جاءت استعارة مكنية أخرى في قوله الشاعر "لم يترك الدهر من قلبي شيئاً" وفي قول الشاعر أيضاً "في كؤوسكم هم" فقد شبه المتتبي الهم السائل الذي يحويه الكأس حذف المشبه بأبقى بالمشبه. أما بالنسبة لما يخص الاستعارة التصريحية فقد وردت في قول الشاعر "أ صخرة أنا" وفي قوله أيضاً "أموالي المواعيد" ففي هذه الاستعارة نجد أن الشاعر صرح بالمشبه به. ونعود أيضاً "نامت النواطير" فهنا شبه الأسياد بالنواطير، الصفة التي دلت على المشبه به المحذوف هي "نامت" وأيضاً في قوله: "لنطعم الموت شاربها"⁽³⁾ يلجأ الشاعر إلى استعمال الاستعارة للخروج عن المؤلف والدخول إلى مجال التميز والإبداع.

(1) يوسف أبو الدروس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص07.

(2) نصيف اليازجي، العرف الطيب، ص 396.

(3) المرجع نفسه، ص 400.

ثانياً: الكناية

إن من بين أنواع البيان التي كان لها دوراً فعالاً في إضافة صورة فنية جمالية في القصيدة إلى جانب الاستعارة وقبل أن نتطرق إليها من خلال القصيدة سنقوم بتقديم تعريف موجز لها.

تعريف الكناية لغة: في قول الخليل (ت 170هـ) ((كنى فلان عن الكلمة المستفحشة يعني إذا تكلم بغيرها مما يستبدل به عليها))، وقال الجوهري (ت 396هـ): الكناية أن تتكلم بشيء وتريد⁽¹⁾ به غيره⁽²⁾

واصطلاحاً: بلفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي⁽³⁾

يعدها الجاحظ (ت 200هـ) من "الأساليب البلاغية التي يتطلبها التعبير، ويقول عنها الكناية تربي على أفصاح"⁽⁴⁾، فالكناية هي الالمام من لا يجوز الإفصاح.

ونفس الفكرة ذهب إليها قدامة بن جعفر في قوله: ((التعريف بالشيء من غير تصريح))⁽⁵⁾

وحدها السكاكي في قوله: "الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما نقول فلان طويل النحاد ينتقل إلى ما هو ملزومه وهو طويل انضمامه"⁽⁶⁾

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ) تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر بغداد، ص 141 وما بعدها.

(2) محمد جابر فياض، الكناية، دار المنارة للنشر والتوزيع جدة، السعودية، ط 1، 1409 هـ، 1919.

(3) ينظر: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبدائع، تحقيق يوسف الصوميلي، المكتبة العصرية بيروت، لبنان، ط 1، 1999، ص

(4) أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، مكتبة ناشرون للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 179.

(5) ينظر: حميد آدم تويني: البلاغة العربية، المفهوم والتطبيق، دار المنهج الأردن، 2006، ص 285.

(6) سمير أبو حمدان، البلاغة في البلاغة العربية، ص 56.

نقل لنا السكاكي مثالا لظالم العديد من غيره من العلماء ليصحوا لنا أن المناياة أبلغ من الافصاح⁽¹⁾

ويعرف القزويني على أنها "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إدراة معناه ومعنى ذلك أن الكناية لفظ أطلقه المتكلم، ومعناه⁽²⁾ الظاهري ممكن معقول: لكنه لم يقصد إلى هذا المعنى الظاهري الجائز وإنما المقصود هو معنى آخر يلزمه

وتعد الكناية جزء من الاستعارة⁽³⁾ فكل كناية هي استعارة مكنية، وليس كل استعارة كناية.

لَوْلَا الْعُلَى لَمْ تَجِبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا وَجَنَاءُ حَرْفٌ وَلَا جَرْدَاءُ قِيدُودُ

كناية عن البعد (بعد الشاعر عن أحبته ومنهم كافور)

مَاذَا لَقِيتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ أَنِّي بِمَا أَنَا شَاكٍ مِنْهُ مَحْسُودُ

كناية عن الحسرة والحيرة تجاه من يحسدونه (شكوى الشاعر من نوازل الدنيا ونظرة الحساد له بسبب تقربه من كافور)

إِنِّي نَزَلْتُ بِكَذَابِينَ ضَيَّفُهُمْ عَنِ الْقَرَى وَعَنِ التَّرْحَالِ مَحْدُودُ

كناية عن حيلولة الحساد دون طلب الرزق (أي أنهم يحولون بينه وبين طلبه الرزق)

جُودُ الرَّجَالِ مِنَ الْأَيْدِي وَجُودُهُمْ مِنْ اللِّسَانِ فَلَا كَانُوا وَلَا الْجُودُ

كناية عن كثرة الوعود الكاذبة (الحساد يجودون بالمواعيد لكسب المكانة التي وصلها الشاعر)

(1) صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، 2004، ص 51.

(2) جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، دار إحياء العلوم - بيروت، لبنان، ط4، 1998، ص 273.

(3) صالح بلعيد: نظرية النظم، ص51

أَكْلَمَا اغْتَالَ عَبْدُ السُّوءِ سَيِّدَهَا وَ خَانَهُ فَلَهُ فِي مِصْرَ تَمْهِيدُ

ككناية عن اغتيال الأسود لسيده (استيلائه على الملك)

صَارَ الْخَصِي إِمَامَ الْآبِقِينَ بِهَا فَالْحُرُّ مُسْتَعْبَدٌ وَالْعَبْدُ مَعْبُودٌ

ككناية عن انقلاب موازين الحق، (عند كافور لذلك صار إمام الهاربين)

نَامَتِ نَوَاطِيرُ مِصْرٍ عَنْ ثَعَالِبِهَا فَقَدْ بَشِمْنَ وَمَا تَفْنَى الْعَنَاقِيدُ

ككناية عن انتشار التسيب والفضى (ومن أشكالها غفلة السادة عن العبيد حتى أنهم تخموا من كثرة الأكل)

الْعَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بَأَخٍ لَوْ أَنَّهُ فِي ثِيَابِ الْحُرِّ مَوْلُودُ

ككناية عن فقدان الأخوة في الله والصدقة الحقيقة (والوفاء وهو هنا يعرض بأن الأسود ليس بأهل الأخوة للعبيد).

جَوَعَانُ يَأْكُلُ مِنْ زَادِي وَيُمِسْكُنِي لَكِي يُقَالُ عَظِيمُ الْقَدْرِ مَقْصُودُ

ككناية عن النفاق من أجل بلوغ المكانة الرفيعة (نفاق كافور للشاعر بغرض كسب المكانة الرفيعة بين الناس)

وَيُلَمُّهَا خُطَّةٌ وَيُلَمُّ قَابِلَهَا لِمِثْلِهَا خُلِقَ الْمَهْرِيَّةُ الْقُودُ

ككناية عن تعجب الشاعر لما آلت إليه حاله.

وَعِنْدَهَا لَذَّ طَعْمِ الْمَوْتِ شَارِبُهُ إِنَّ الْمَنِيَّةَ عِنْدَ الذُّلِّ قَنِيدُ

ككناية عن المفارقة الحاصلة حال الموت.

أُولَى اللَّئَامِ كُـ وَيُفِيرُ بِمَعْذِرَةٍ فِي كُلِّ لَوْمٍ وَبَعْضِ الْعُذْرِ تَفْنِيدُ

كـ كناية عن أحقية كافور لصفة الغدر لعجزه عن المكارم.

وَذَاكَ أَنَّ الْفَحُولَ الْبَيْضَ عَاجِزَةً عَنِ الْجَمِيلِ فَكَيْفَ الْخَصِيَّةُ السُّودُ

كـ كناية عن استنكار صفة الغدر عن أهل الجميل واستبعادها عن من ليسوا بأهل لها.

وَكَانَ أَطْيَبَ مِنْ سَيْفِي مَعَانَقَةً أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ

كـ كناية عن تحمله معاناة ولوعة فراق أحبته التي لم يخترها لنفسه وإنما فرضت عليه.

إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ

كـ كناية عن استحالة ملاقة الحبيب الذي يطيب له شرب الخمر معه.

أَمْسَيْتُ أَرْوَحَ مُثْرٍ خَازِنًا وَيَدًا أَنَا الْغَنِيُّ وَأَمْوَالِي الْمَوَاعِيدُ

كـ كناية عن الراحة والرفاهية التي كان يعيشها كافور لدرجة أنه لا يحتاج إلى خازن يحفظ له ماله أو ينقله إليه.

المجاز: "هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له مع ملاحظة علاقة وقرينة مانعة عن إرادته"⁽¹⁾

"المجاز اللغوي هو استعارة أي لفظة في غير معناها لمعجمي لوجود علاقة بين المعنى الأصلي لهذه اللفظ والمعنى المجاز عن الاستعمال"⁽²⁾

ويعرفه الجرجاني على أنه: "كل لفظ نقل عن موضعه..."⁽³⁾

(1) عبد الوهاب المسير، اللغة والجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، ط1، 2002، ص 36.

(2) نفس المرجع، ص 37.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلالة الإعجاز، ص 53.

خلف

كان هدف هذه الدراسة البحث في البنية الأسلوبية والتطبيق على شعر المتنبي بعد مداومتنا النظر في طيات المصادر والمراجع بحثاً عن الحقيقة وسعيًا وراء كشف النتائج والوصول إلى عوالم النص والذي كنا فيه بصحبة المتنبي، وهي صحبة كانت غايتها دراسة خصائص وسمات شعره أسلوبياً، من أجل معرفة مراسه وقدرة تفوقه اللغوي وقد تمخضت الرحلة مجموعة من النتائج وهي على النحو الآتي:

- جاء الإيقاع الصوتي متلائماً بل وثيق الصلة بالصورة الشعرية لارتباطه مع العناصر الأخرى داخل حدود النص، فهو يعبر عن مشاعر والأحاسيس المكتنزة في نفسه، عن طريق التناغم الحاصل ما بين الأصوات، فنجد أن الشاعر قد حافظ على النمط التقليدي للقصيدة العربية وهذا دليل على مقدرته الشعرية التي تظهر شاخصة للمتلقي في صورته وتراكيبه.

- عناية الشاعر بالإيقاع الصوتي سواء الداخلي والخارجي جعلته يستفيد من جميع مقومات ثرائه فسعى إلى توظيف الكلمات التي تحدثت وقعا في نفس المتلقي.

- وردت الصيغ الصرفية في أوزان مختلفة اختلفت باختلاف الأبنية، وكان لأبنية المشتقات النصيب الأكبر من حيث الكثافة بالإضافة إلى التعبير في أبنية الأفعال الذي يدل على الحركة والحدوث والتجديد، فإن ذلك يوحي برغبة الشاعر في التعبير عن الواقع بكل أبعاده السياسية والاجتماعية.

- أما بالنسبة للدراسة التركيبية وردت فيها جمل خبرية وانشائية، ووجود هذه الجمل في قصيدة راجع إلى أن الشاعر أراد تثبيت أفكاره في ذهن المخاطب

- عندما يثور وجدان الشاعر ويخلق بخياله يتعامل مع الأشياء المختلفة من المجردات والحسيات وكأنه لا فرق بينها، فيعمد إلى التشخيص وبث الحياة في اللاحياة وها هو المتنبي قد أبدع في انتقاء العبارات وتوظيفها في صور مجازية، هذا ما هو إلا اعتراف بالتمايز والارتقاء إلى ما هو أبعد من العادي واللامألوف.

فائزہ المصاوير

والمرادج

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع
- (2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (جمل)، 1/462.
- (3) ابن يعيش، المفصل، مكتبة المتنبّي، القاهرة، مصر، د.ط.
- (4) أحمد خليل: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت 1968.
- (5) أحمد شامية: في اللغة دار البلاغة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002.
- (6) أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبّي (قراءة في التراث النقدي عند العرب)، دار الحوار سورية، ط1، 2009.
- (7) أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، مكتبة ناشرون للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- (8) أنظر: محمود احمد نحلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988.
- (9) بلقاسم دفة، في النحو العربي رؤية علمية في المنهج.
- (10) تمام حسان، الخلاصة النحوي، عالم الكتب، ط1، 2000.
- (11) الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1418هـ / 1998، ج1.
- (12) جلال الدين القزويني: الايضاح في علوم البلاغة، ج1، دار إحياء العلوم – بيروت، لبنان، ط4، 1998.
- (13) حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2002.
- (14) حميد آدم تويني: البلاغة العربية؟، المفهوم والتطبيق، دار المنهج الأردن، 2006.

- 15) الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت170 هـ) تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر بغداد.
- 16) زين كامل الخويستي، الجملة الفعلية، ج1، دار النشر شباب الجامعة، الإسكندرية، 1982.
- 17) سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوري دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011.
- 18) سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي، دراسة أسلوبية، دار غيداء، للنشر، عمان، ط1، 2011.
- 19) سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط1، 1991.
- 20) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبدیع، تحقيق يوسف الصوميلي، المكتبة العصرية بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- 21) سيد البحر اوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص 68.
- 22) شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غربي القاهرة، ص 276
- 23) صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، د ط، الجزائر، 2004.
- 24) صلاح الدين حسنين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة العلاقات في النقد، دار النشر الأدبي الثقافي، جدة، مج 10، 2001.
- 25) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، مؤسسة الثقافة الجامعية للنشر والتوزيع، الاسكندرية مصر، 2007.
- 26) عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1998.
- 27) عبد القادر الجرجاني، دلائل الاعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981.

- (28) عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.
- (29) عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.
- (30) عبد القاهر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر، دار صفاء، عمان، ط1، 1998.
- (31) عبد اللطيف حماسة، الجملة العربية، دار غريب للنشر، القاهرة ، مصر، 2003.
- (32) عبد الوهاب المسير، اللغة والجاز بين التوحيد ووحدانية الوجود، دار الشروق، ط1، 2002.
- (33) فاضل صالح السامورائي، الجملة العربية تأليفاً وأقساماً، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2002.
- (34) محمد أحمد نحلة، مدخل الى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988.
- (35) محمد جابر فياض، الكناية، دار المنارة للنشر والتوزيع جدة، السعودية، ط1، 1409هـ، 1919.
- (36) محمد عبد اللطيف حماسة، بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- (37) محمد كراكي، خصائص الخطاب الشعري" في ديوان" ابي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة الجزائر، 2003.
- (38) محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط2، 1964.

- (39) مصطفى حركات، أوزان الشعر العروض، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة، مصر، 1998.
- (40) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب"، دار الصادر بيروت، المجلد2، ص 396.
- (41) نجاه عبد العظيم الكوفي، بنية الأفعال دراسة لغوية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، جامعة عين شمس، 1989، ص31.
- (42) نور الدين السد، دراسة في النقد العربي، الأسلوبية والأسلوب الجزء، الجزء1، دار هومة، الجزائر، 2010.
- (43) نور الدين السد، دراسة في النقد العربي، ج1، دار هومة، الجزائر، 2010.
- (44) وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان، ط1، 2001.
- (45) يوسف أبو الدروس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997.